

# סטודיו

מגזין לאמנות

# studio

israeli art magazine

סיגלית לנדאו · פרויקט מיוחד / ז'אן-לוק ננסי · אימאז' וואלימות / גרהרד ריכטר · War Cut  
/ חיים דעואל לוסקי / שבא סלהוב / אורי דסאו בראיון עם עדו בר-אל / יגאל תומרקין /  
ברלין · איזאבל גראב / תערוכות · יוסי ברגר / תמר גטר / טליה קינן / גלעד רטמן / אהל עדן

158

ינואר-פברואר 2005

45 ש"ח

january-february 2005

US \$10



2285 8537506 - 501585

סטודיו  
ת.ד. 23570, תל-אביב 61234  
טל: 03-5255701, פקס: 03-5255702

מערכת והפקה  
studio1@netvision.net.il  
מודעות  
studio15@netvision.net.il

www.studiomagazine.co.il

סטודיו 158  
ינואר-פברואר 2005

עורכת ראשית יעל ברגשטיין עיצוב אדם רבינוביץ עריכת טקסט עינת עדי מנהלת פירסום רחל מיכאלי עיצוב מודעות אלכס זורבין מפיקת מערכת ניצן וולנסקי עוזר מחקר נמרוד רם לחות והדפסה דפוס מאירי הפצה סטימצקי מו"ל חבצלת מוסדות תרבות וחינוך של השומר הצעיר מייסדים אילנה וטולי באומן מנכ"ל חנן רוגלין ISSN 0792-4038 יוצא לאור בתמיכת מינהל התרבות - משרד החינוך, התרבות והספורט, ובתמיכת עיריית תל-אביב-יפו. המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

עמ 51-29 נערכו בהצעתו של משה ניניו

תודה לדפנה רז, דומיניק לוי, אדם טגנבאום

בשער: סיגלית לנדאו, ראש כבשה, קלקר וציפוי דמוי ברונזה, מתוך התערוכה "הפתרון האינסופי", 2005

Studio P.O.B 23570  
Tel-Aviv 61234  
Tel: 972-3-5255701  
Fax: 972-3-5255702

studio1@netvision.net.il  
www.studiomagazine.co.il

Editor in Chief Yael Bergstein  
Design Adam Rabinowitz Text  
Editing and Translation Einat  
Adi Production Manager Nitzan  
Wolansky Advertisement Design  
Alex Zhurabin Advertising  
Manager Rachel Michaeli  
General Manager Hanan Rogalin

Pages 29-51 edited by Moshe Ninio's  
proposal

Thanks to Verlag der  
Buchhandlung Walther König

Cover: Sigalit Landau, Sheep  
Head, styrofoam and bronze-like  
coating, from the exhibition "The  
Endless Solution", 2005

## סטודיו 158 / ינואר-פברואר 2005

4	<b>בשדה</b> פרס האוצר / מוזיאונים 2005 / גרבוז בתל-אביב / דומיני בקו 16 / דלית אל-כרמל / סרט מודרניסטי / חוות מורחית / פוסט-קולוניאליזם / ניו-יורק / גיימס רוונקוויסט / פיליפ גונסון
14	מוקטעה / צבי אלהיוני
16	ערפאת - רשימת ציוד / אורי דסאו
18	Point d'ironie / יהושע סימון
19	שואלים אותי מה אני עושה בזמן האחרון? אני עונה: נאו-קוביזם / יגאל תומרקין

20 המוזיאון והנרטיב הבדוי / ארמל פראדאלייה ב-MoMA

24 עדו ליבדו / אורי דסאו על עדו בר-אל

29 מיוחד לסטודיו:

סיגלית לנדאו / הפתרון האינסופי

40 ז'אן-לוק ננסי / אימאז' ואלומות

48 אמנות ומלחמה / גרהרד ריכטר בשיחה על War Cut

53 הריגוש של בוריס גרויס / חיים דעואל לוסקי

54 על אמנות ופשעי מלחמה / שבא סלהוב

56 איזאבל גראב, ברלין / ראיון עם חמוטל שטרנגסט

### תערוכות

62 עיר המסכים של יוסי ברגר נגד הפשע המושלם / אסתר דותן

65 תמר גטר / שאול סתר על נערת הרוגטקה

67 טליה קינן / שאול סתר

68 לרגלי הביקורתיות / אורי דסאו על גלעד רטמן

70 "דרך 181" של איל סיון ומישל חלייפי ו"פרטים" של אבי מוגרבי / שאול סתר

73 אהל עדן. דורון רבינא / טקסט התערוכה

## Studio 158 January-February 2005

4	<b>What's up?</b>
14	Mukata'a, Ramallah / Zvi Elhyani
16	Arafat is Dead / Ory Dessau
18	Point d'ironie / Joshua Simon
19	Igael Tumarkin on Neo-Cubism
20	The Museum and the Fictional Narrative / Armelle Pradalier at the MoMA
24	Ido Libido / Ory Dessau on Ido Bar-El
29	<b>Special for Studio:</b> Sigalit Landau / The Endless Solution
40	Jean-Luc Nancy / Image and Violence
48	War Cut / Gerhard Richter
53	Boris Grois is Thrilled / Aïm Deuelle Luski
54	On Art and War Crimes / Shva Salhoov
56	Isabelle Graw, Berlin / Conversation with Tal Sterngast

### Reviews

62	Yossi Breger's City of Screens against the Perfect Crime / Esther Dotan
65	Tamar Getter / Shaul Setter on the Slingshot Girl
67	Shaul Setter on Talia Keinan
68	Ory Dessau on Gilad Retman
70	"Route 181" by Eyal Sivan & Michel Kleifi, and "Details" by Avi Mugarbi / Shaul Setter
73	Ahal Eden / Doron Rabina on Eden's "Sham Ma"



סיגלית לנדאו, ראש כבשה, ראש כבשה, קלקר וציפוי דמוי ברונזה, מתוך התערוכה "הפתרון האינסופי", 2005. צילום: רחל דרין. Sigalit Landau, Sheep Heads, vacuum packed ceramic casts, from "The Endless Solution", Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv, level 1, photograph: Rachel Dahan

## בשדה

### האוצר

המדור למוזיאונים ואמנות פלסטית במשרד החינוך, התרבות והספורט מכריז לראשונה על פרס האוצר בגובה 50,000 שקל. מטרת הפרס להביע הערכה לעבודת האוצר המקצועי ולתרום להקמת תערוכות מקצועיות ומצטיינות בארץ. הפרס מיועד לאוצר בן 35 או יותר, שאצר בעבר לפחות שש תערוכות במוזיאונים מוכרים או "בחללי תצוגה מקצועיים בארץ ובעולם". הגבלת הגיל נקבעה כנראה מתוך הכרה בכך שבישראל פשוט אין סיכוי לאוצרים צעירים להגיע לעמדות דומות לאלה של אוצרים בינלאומיים צעירים כמו מסימיליאנו גיוני, אנסלם פרנק או עלי סובוטניק, שפועלים במרכז שדה האמנות הבינלאומי, או אולי כדי לפצות את האוצרים הוותיקים על פעילות ללא פרסים, למעט אצירת בינאלות פריפריאליות או ישיבה בוועדות פרסים לאמנים צעירים. בתקנון הפרס נכתב שהמועמדות לקבלת הפרס תהא עבור תערוכה איכותית, מקורית וייחודית שהתקיימה במוזיאון מוכר או חלל תצוגה מקצועי בארץ בשלוש השנים שקדמו למתן הפרס. במקרים מיוחדים יוענק הפרס עבור מחקר לקראת תערוכה עתידית.

לפרטים: 050-8339163, 03-7329462. מועד אחרון להגשה: יום שלישי, 1 במרץ 2005

### מוזיאונים, 2005

#### הרצליה

מתקפת הווידיאו שנפתחה באירועי וידיאו־זון 2 (ר' "סטודיו" 156) ננעלת בפברואר עם סגירתה של התערוכה במוזיאון הרצליה. התערוכה מאגדת עבודות שמנהלות יחסים ישירים, חד־צדדיים עם מה שנקרא "מציאות פוליטית", במובן החד־ממדי של המושג: "התערוכה יזידיאו־זון במוזיאון הרצליה מציעה תמונת עולם אינטנסיבית של החיים בצל הטראומה של מאורעות ה־11 בספטמבר". בתערוכה מוצגות בין השאר עבודות של נטי שמיע עפר, שהוציאה במקביל ספר אמן; עבודת וידיאו חדשה של דורון סולומנס, "אחים לנשק (לא סרט פוליטי)", מלווה בקטלוג ובו טקסט של יאיר גרבוז; עבודת וידיאו של גיל יקובסון; שלוש עבודות של מריה מרשל, ילידת בומביי שחיה בלונדון, שאצרה הדס מאור; סדרת

צילומים של יהודית מצקל מלוויים בטקסט של גליה בר אור בקטלוג התערוכה; ועבודת וידיאו ואנימציה חדשה של אורי צייג, "מות הכוורץ". (20 באוקטובר 2004 - 12 בפברואר 2005)

#### חיפה

בעוד שהטקסט של דליה לזין במוזיאון הרצליה מבקש מהפעולה האוצרותית להיות פתוחה עד שרירותית ("רשימת מצאי", "מבחר כותרות אפשריות לתערוכה", "קריאה אפשרית המציעה חיבור בין העבודות"), מהדק מוזיאון חיפה את החגורה. במסגרת החזרות האינסופיות למהלך המודרניסטי ולנטיב הישראלי ביחס אליו, ובמקביל לתערוכה "זונה בבצלאל" (שיועדה בתחילה למוזיאון ישראל), נמשכת במוזיאון חיפה עד 28 בפברואר התערוכה "וידיאו Zero", בדרך לקולנוע: הדימוי המוקרן - העשור הראשון. זהו פרק ב' בסדרה Videostoria, המשך לתערוכה "הפרעות בתקשורת", שדנה בויקה של אמנות הווידיאו למדיום הטלוויזיוני. התערוכה היא שלב נוסף במה שנראה כתוכנית חומש של אילנה טננבאום ושל מוזיאון חיפה להתמקד בתחום הווידיאו, תחום שמתאים לאתרים פריפריאליים, ולבנות רצף של פעולה אוצרותית מחקרית שמסדיר את הפעילות האספנית והתצוגתית של מוזיאון לאמנות עכשווית.

"התערוכה 'בדרך לקולנוע', [...] מצביעה על נקודות ההשקפה שבין מרכיב ההפשטה המתקיים בקולנוע לבין חקר המופשט שמתקיים באמנות הווידיאו. [...] בפרק הקודם נבחנו הויקה שבין אמנות הווידיאו לבין המדיום הטלוויזיוני שאיתו היא חולקת בסיס טכנולוגי משותף. הפרק השלישי יעסוק באמנות הווידיאו מתוך הקשרים של אמנות המיצג והאמנות המושגית. דומה שמכלול התערוכות [...] עשוי למפות באופן מקיף את חשיבותו של הדימוי המוקרן בישראל באותם עשורים, [...] על רקע שרטוט ההקשר הבינלאומי של העשייה המקבילה במדיום הזה" (אילנה טננבאום, מתוך קטלוג התערוכה).

#### יש למה לצפות

בעוד התערוכה הסנסציונית והשונייה במחלוקת של סיגלית לנדאו ממשכה לפעם בהלנה רובינשטיין, תיפתח ב־3 במרץ במוזיאון תל אביב תערוכת יחיד מוזיאלית ראשונה של ניר הוד, הנסיך הלא מעורער של היחס מדיה־אמנות

(אוצרת: תמי כץ־פרימן) כבר משנות התשעים המוקדמות.

במקביל לתערוכה "Forever", סדרת ציורים שנעשו בשלוש השנים האחרונות בניו־יורק, שתיערך בחסות בנק הפועלים, ייצא לאור קטלוג עבודות של הוד מעשר השנים האחרונות (עיצוב: דני גולדברג) עם טקסטים של ריצרד וויין (Vine), עורך ב־"Art in America", תמי כץ־פרימן ועמליה דיין, אחת הישראליות בעלות הנוכחות החזקה ביותר בשוק האמנות הניו־יורקי. ב־10 במרץ ייפתח תערוכה נוספת של הוד בגלריה אלון שגב, סדרת עבודות בנושא תרבות רחוב, "Luna a Las Vegas", על "יופי של אנשים עניים, כמו הציורים של של סטלון/רמבו בטיימו סקוור" לצד ציורים של סלבריטיו כמו דונלד ואיוונה טראמפ ושתי עבודות בילבורד מודפסות על מראות.

#### בירושלים, בארץ, בעולם

מוזיאון ישראל בירושלים מקבע את מעמדו כארכיון וכתחום הנפרד, הקדוש. חגיגות הארבעים למוזיאון מצוינות מינואר בסדרת תערוכות מתוך אוספי המוזיאון בנושא יופי וקדושה, שיוצגו בהן גם הרכישות החדשות לאוספים.

בינואר נפתחה התערוכה "קדוש קדוש קדוש: תיאורי קדושה באמנות אירופה" (אוצרת: שלומית שטיינברג) ובה רכישות חדשות, ביניהן "רחצת ישו התינוק" (1535) של גרופאלו, "דמות אחד משליחיו של ישו" (1635) של סלבטור רוזה ו"המרטיריים של ברתולומיאו הקדוש" של חוסה ריברה.

ב־15 בפברואר תיפתח התערוכה בעלת הגוון האתנוגרפי "אידיאל היופי האנושי בתרבויות אמריקה ואפריקה" (אוצרות: דורית שפיר ואיבון פלייטמן), וב־11 במרץ תיפתח תערוכה מאוסף המחלקה ליודאיקה ולאנתוגרפיה (אוצרת: חיה כנזמן). ב־22 בפברואר תיפתח התערוכה "אורים" (אוצר: אמיתי מנדלסון), בה יציגו בין השאר דורון רבינא, רותי נמט ואדם רבינוביץ, שהשתתפו לפני כשנה בסמינר "אור וחומר" שארגנה קרן עדי ושאליו הזמנו גם חוקרים ופילוסופים, ביניהם מאיר בוגולו ושי זרחי.

ב־22 במרץ תיפתח תערוכת הדגל של חגיגות הארבעים, "יופי וקדושה: יצירות מופת מכל הזמנים", שיאצור יגאל צלמונה עם אוצרים מהמחלקות השונות במוזיאון (טניה כהן, מירה לפידות, איה מרון, חגית מעוז). לפי ההודעה



ניר הוד, למעלה: Luna a Las Vegas (Neverland), 2004, צילום צבע; למטה: Luna a Las Vegas, 2004, עפרונות צבעוניים על נייר

Nir Hod, above: Luna a Las Vegas (Neverland), 2004, color photograph; below: Luna a Las Vegas, 2004, color pencils, watercolor and pastel on paper



פסח סלבוסקי, שירי מסור, מראה הצבה, בית האמנים, צילום: אברהם חי  
Pesach Slabosky Saw Songs, installation view, Artists House, Tel Aviv, photographs: Avraham Hai



ביום חמישי, 24 בפברואר, תקיים המחלקה לעיצוב במוזיאון ישראל בשיתוף עם מכללת הרסה כנס בנושא "עיצוב מציאות – מיפוי גבולות העיצוב" בתיאטרון ירושלים, בהשתתפות שבעה מעצבים בינלאומיים: ורנר אייסלינגר וקונסטנטין גרצ'יק מגרמניה, מרטי גישה מספרד, אנתוני דאן וסם הכט מאנגליה, רוברט סטדלר ("ראד מעצבים") ומטלי קרסה מצרפת. את הכנס עורך אלכס וורד, אוצר מחלקת העיצוב במוזיאון ישראל.

## גרבוז בתל-אביב

יאיר גרבוז השיק מיני-רטרוספקטיבה בגלריה גורדון (17 בדצמבר 2004 – 17 בינואר 2005). בהתחשב בעובדה שגרבוז מצוי כאחד משיאי פעילותו האמנותית, לאחר שהצטרף לגלריה גורדון, לאחר אמנות ישראלית איחוד/אמנות ישראלית מאוחד, לאחר שצבר ותק כמנהל המדרשה, לאחר שזכה בפרס חשוב, זו החלטה מתבקשת. יחד עם זאת, אין לטעות: המומנטום החגיגי של התערוכה בגורדון, "מרחוק תראה" שמה, לא מטשטש את העמדה הפסימית שמציבה הסדרה אמנות ישראלית איחוד/אמנות ישראלית מאוחד – סדרה בעלת ניחוח פסבדו-רטרוספקטיבי משלה, שנעה בין נוהג של שיתוף, של התחלקות גלויה בנכסים היסטוריים משותפים, לבין היבדלות מהם. בשלב זה, גרבוז דוגם: דוגם את רובין, דוגם את זריצקי, דוגם את קופפרמן, דוגם את עצמו דוגם, וכך הלאה. העמדה הפסטישית מאפיינת את עבודתו של גרבוז זה שנים, והוא לא נזקק להילה הפוסטמודרנית שהוצמדה, באיחור מבחינתו, למונח פסטיש. הביטוי העברי לכך, מלמדנו גרבוז, הוא "מאסף". בהקשר זה חשוב לציין את אריאלה אוולאי, שכתבה מספר טקסטים על גרבוז, ביניהם פרק בספרה אימון לאמנות, וחומה כאוצרת על שחזור תערוכתו הידועה "אם לא ענק, אז לפחות כנגר". מלבד ציורי שמן מסוף שנות השמונים והלאה, בתערוכה הנוכחית בגורדון מוצגים קצוות שונים בעבודתו, כולל ניירות משנות הששים וקולאזים מפורסמים משנות השבעים. במונח מסוים, שמה של התערוכה, "מרחוק תראה", הוא דו-פרצופי: מצד אחד, הוא משקף את המבט לאחור, אך מצד שני הוא גם מעב את אותו, בהבליעו קריאה אפשרית בנוסח "עוד לא הגיעה השעה לראות, נא לחכות"; משהו כמו "סוף ההתחלה". במקביל לתערוכה בגלריה גורדון, גרבוז גם מציג בתערוכה "מחווה לחנוך לוי" במוזיאון חיפה (אוצרת: דניאלה טלמור, 11 בדצמבר 2004 – 28 בפברואר 2005). הקרבה בין קהילתי – התייחסות שונה לאקלים, שבמרכזו שאלת ההגירה וההתאקלמות.



יאיר גרבוז, אמנות ישראלית איחוד / אמנות ישראלית מאוחד, 2003, טכניקה מעורבת על דיקט  
Yair Garbuz, Israeli Art Ichud / Meuchad, 2003, mixed media on wood

## חירות סלבוסקי

באמצע ינואר נפתחה בבית האמנים בתל-אביב תערוכה חדשה של פסח סלבוסקי, "שירי מסור" (אוצר: מרדכי גלדמן). בתערוכה ציורים ורישומים מתקופות שונות וכמה פסלי זכוכית מתוך הסדרה החשובה שהוצגה בעבר במוזיאון הרצליה ובמגוון "אספס". גלדמן מתפעל מהעובדה שהרבה מיצירותיו הגדולות של סלבוסקי "נוסרו... והפכו לבדים קטנים יחסית" ומקשר את היצירות ההרסניות בעבודתו של סלבוסקי לאתוס של המודרניזם, המוזהה, אליבא דגלדמן – בטקסט שמתפרסם ב-2005 – עם החיפוש אחר אמצעים אמנותיים חדשים. חשוב לציין שעבודתו של סלבוסקי מציגה, בין השאר, את זניחת "החדש" כערך. עבודתו היא עדות מרשימה לאופן שבו ניתן להתנהל באופן מקורי בעולם, בעידן שרושש את מושג החידוש. גלדמן מציע מבט רומנטי, לגיטימי בהחלט, על עבודתו של סלבוסקי, ובהמשך הטקסט ממתן את נימתו ומדגיש כי קיים בה גם ממד נוסטלגי. המעברים המתמידים בין ציור סמלי, פיגורטיבי ומופשט מאפשרים למעשה לכל דבר להיקרא לעבודה של סלבוסקי ולקרוס בפניה.

לעיתונות, נראה שהמחשבה על התערוכה סבוכה בפרקטיקה אוצרותית שמופעלת לעתים במוזיאונים בעלי אוספים אתנוגרפיים והיסטוריים שמבקשים לאורר את אופני הפעולה שלהם. כך למשל, נכתב בהודעה לעיתונות, התערוכה "תתבסס על סדרה של עבודות, שכל אחת מהן מייצגת 'סיפור' בעל משמעות אנושית כללית, יהודית או ישראלית. כל עבודה תוצג בלב קבוצת אובייקטים חשובים שידגישו או יבהירו את הסיפור שלה. בפתח התערוכה תוצג מסיכת קבורה ניאוליתית מנחל חמר, והיא תוביל את המבקך אל הנושא 'דימויים אנושיים מעוררי יראה' [...] כמו כן נציג בהקשר חדש יצירות מופת, כגון 'חורבן בית המקדש ובזיוחו של פוסן, 1625-1626, שהיא דוגמה לפרשנות החזותית המודרנית של מוטיבים כגון המנורה והמקדש.

## סוף העולם – דרורה דומיני בגלריה קו 16

בגלריה קו 16 נפתחה ב־2 בפברואר תערוכתה החדשה של דרורה דומיני, "כסף שחור" (אוצרת: גליה יזהב). סימנים מקדימים לתערוכה הנוכחית סיפקה דומיני לפני כחצי שנה בגלריה המדרשה בתל-אביב, בתערוכה הקבוצתית "קיר רויאל" (אוצר: דורון רבינא), שבה הציגה פסלי קיר, יריעות של רידיי אלומיניום – "נייר כסף", בלשון העם – שנצברו בהם עקבות של אובייקט. המניפולציה החומרית שדומיני מפעילה על רידיי האלומיניום מתייחסת לפוטנציאל הדו־צדדי של היריעות המוכספות – כלומר, לאופן שבו הן מייצגות פנים וחוף בו־בזמן. רידיי האלומיניום הופך למעין יציקת אלומיניום, מילוי דק, שעשוי להיפך לתבנית יציקה, למעטפת חיצונית. ניתן לראות ברדיי האלומיניום גרסה דקה עוד יותר של משטחי הפח שהציגה בתערוכתה האחרונה בגלריה גבעון, תערוכה שהצליחה בין צילום תיעודי לפיסול דו־ממדי. במובן הזה, התערוכה בגלריה קו 16 ממשיכה את עיסוקיה בשנים האחרונות ומחזקת את "ההתבוננות הרפלקסיבית, החותרת לגרעין המוקק של היות עצמה" (מתוך דף התערוכה).

### דלית אל-כרמל, ד"ר לוינ

בעניין פסטורליה שאינה חפה ממתח פוליטי, כדאי לבקר בגלריה פיקסו שבדלית אל-כרמל. מנהל אותה חמוד אלקרא, שמוכיח מחויבות לאזורים שונים של האמנות הישראלית, מציירי עין-הוד ועד מנשה קדישמן, משושנה היימן ועד איתמר סיאני. לאחרונה הציג בגלריה דן לוינ, מנתח הלב הידוע, "ד"ר לוינ" בפיו של אלקרא. בערב הפתיחה נאמו ראש עיריית חיפה, ע"ד יונה יזהב, עורך "מבט" לשעבר, מר רפיך חלבי, וי"ר אגודת

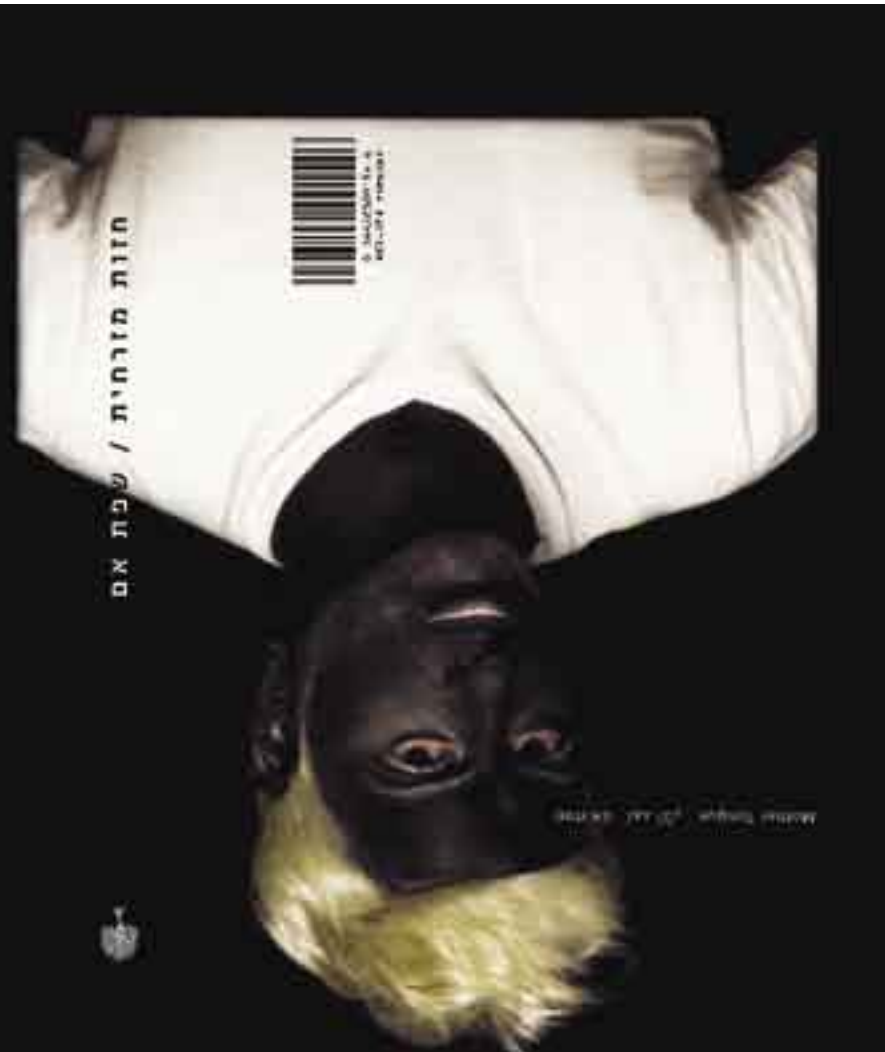
הציירים והפסלים בצפון, מר צביקה ישראל. מחויבותו של אלקרא לאמנות הישראלית היא עדות מעניינת לדפוסי ההתרחשות בשוליים של האמנות בישראל, דפוסי התרחשות שממחישים מחדש את האבסורד המקומי הקרוי "מדינת ישראל".

## סרט מודרניסטי שמתחקה אחר מחשבה מודרניסטית

במהלך מרוץ יוקרן סרטה של רלי אזולאי, "גם בתוך עמכם אני חי – שיחות עם עומי בשארה", בסינמטק תל-אביב. הסרט מציג 50 דקות של שיחות עם בשארה וממשיך את הדיון ארוך השנים של רלי אזולאי ועדי אופיר כמושג האזרחות והחברה האזרחית. בראיון עם יהושע סימון (שהתפרסם בעיתון "גלובס") אומרת אזולאי: "נרמה לי שהזירה שעליה אנתנו נלחמים כיום, ועליה חובה להילחם, היא האזרחות. העיוותים שהלאומיות היהודית יצרה כאן גרסו את האזרחות עד דק [...] וצריך לייצר כאן מעמד שווה של אזרחים. האזרחות לא ניתנת לנו, ולכן חובה עלינו לבצר אותה כל הזמן, להתאזרח באמצעים שעומדים לרשותנו. במדינת ישראל ישנם אזרחים פגומים, אזרחים פגומים יותר ולא־אזרחים. ההבדל ביניהם הוא כמובן דרמטי, אבל הכיבוש פגע אנושות באזרחות. הדיון הקבוע בכיבוש במונחים של טריטוריה וגבולות מסיט את הדיון מהמצאות הקשה שבה מילוינו בני אדם מופקרים ללא שום שריון אזרחי".

"במרכז הסרט שאלות שקשורות באלימות, בחוק, בצדק ובמרחב פוליטי... חשוב לי שאת הסרט הזה יראו כמה שיותר אנשים. לו היה לי מימון הייתי משכפלת את הסרט בתשעה מיליון עותקים ומחלקת לכל אורח ולא־אורח החיים במדינת ישראל ובשטחים [...] אבל זו כמובן פנטזיה". (ב־2 וב־12 במרץ בסינמטק תל-אביב)

דרורה דומיני, גולגולות עם סל, 2005, גולגולות ורידי אלומיניום Drora Dominey, Skulls and Baskets, 2005, skulls and aluminum foil



חזות מזרחית / שפת אם, עטיפת הספר Eastern Appearance / Mother Tongue, book cover

## חזות מזרחית

הספר חזות מזרחית / שפת אם, בעריכת יגאל נורי ובעיצוב נעם שכטר, רואה אור בהוצאת כבל. שני שערים בכיווני קריאה מנוגדים ("חזות" מצד אחד, "שפה" מצד שני) מוליכים לדיון בסוגיית השארות התרבותית של מזרחים והעמדות שמופקות מתוכה (כלומר מזרחיות), דיון שנמסר כסדרה של מבעים לשוניים שנעים בין הביוגרפי והמחקרי, האינטימי והביקורתי. נקודת המוצא לפרויקט היא התערוכה "שפת אם" שהציגה עבודות של אמנים מזרחים, אותה אצרה טל בן-צבי ב־2002 במשכן לאמנות עין חרוד. למרות החיבור הנפיץ בין מזרחיות וערביות שהתערוכה ביקשה לדבר בו, היא זכתה להתעלמות מוחלטת. "מוניטין של שתיקה רבתי, שלא לומר התעלמות, במקום המבקש להתכנסות במילים", כותב נורי בהקדמה, "הגיעו אותי לחשוב על הספר הזה לא כמעשה של תיקון המעוות, אלא כנקודת מוצא לדיון על איכות התרבות שכולנו נשאיה". בספר משתתפים, בין היתר, דרוו משעני ואלה שוחט, אריאלה אזולאי וסיגל מורד אשד, צבי בן-דור וורד מימון.

על כריכת הספר נראה צילום הכנה לדימוי המצולם של אלי פטל, "דיוקן שלילי", דימוי

שהופיע בתערוכה ומופיעות בו פניו הצבועות בשחור של פטל. באיזו מידה המזרחי לא יכול להופיע כעצמו, עד כמה החובה להתחפש ממומשת בניסיון להשחיר את הפנים אל מול הציפייה לצילום הנגטיב שיבוא. כמה צפוי אפוא להכיר ברגע הזה כהעצמה ליטרלית של המזרחי כ"נגטיב של האשכנזי", כדי להיראות מזרחי צריך לעבור דרך ההתחפשות, דרך הייצוג. להראות שיש כאן הבניה שיש בה גם מודעות וגם כאב: דיוקן של מזרחי בעולם של אשכנזים. דיוקן של מזרחי בעולם של "אחרים" לו. נרמה כי בין העבודה המובאת בתוך הספר לבין הצילום התיעודי של הכנתה (פולארויד), המופיע על גב הספר, נפרש כל הנרטיב של אופציות הפעולה של המזרחי. הדימוי המוצע בספר למצב זה על ידי חביבה פדיה הוא של פסנתר המחביא קאנון, שכמו מוכל בתוכו: "אם פותחים כנף של פסנתר כנף רואים למעשה מעין קאנון, אלא שחסרים בו הרבה מיתרים. הפסנתר הוא למעשה הרחקה של המיתרים ומגע בהם דרך מקשים. ובאופן אילוסטרטיבי: מיתרים מוחבאים בפנים, מיתרים חסרים, לפעמים קרועים, מגע בנימים הדקים על ידי הרחקה, על ידי מקשים, דרך גורם מכאני מתוך המסתיר את מגעה הישיר של היד ביחס ליד המשתמשת

במפרט. הגורם המכאני המתוך מעצים, מחוק את הקול, ועושה אותו יותר אחיד, פחות רועד. ובאילוסטרציה של מזרח מול מערב: דקות ורעד של מירקם קולות מול העצמה וחיוק הקול האחיד [...] אפשר לומר שהרבה אנשים שאני מכירה מתהלכים כפסנתר המחביא קאנון [...] אין שני הקולות בחוץ אלא אחד בפנים ואחד בחוץ. הקול שבו, הקול הקליפתי, הקול הייצוגי, הוא הפסנתר. הקול שבפנים, התוך החבו, קול הקאנון, כדי להיתרגם לחיצוני הרי הוא קורע מיתרים, מחסיר כדי להתאים" (עמוד 117).

## פוסט-קולוניאליזם

לאחר תערוכת הצילומים והווידיאו "שירת הים" של דפנה בן שלום, אצרה טל בן-צבי בגלריה קמרה אובסקורה תערוכת יחיד ראשונה לאוסף אבוטבול, בוגר המדרשה לאמנות 2002: "מאיפה באנו? מי אנחנו? לאן אנחנו הולכים?". בטקסט התערוכה מבקשת בן-צבי למקם את אבוטבול במרחב "פוסט-קולוניאלי" וטוענת שהוא משתמש במערכות לשוניות מקודדות ומצביע על "מרחב התנגשויות גיאוגרפי, חברתי ותרבותי אלים ובינארי בעיקרו". שמות העבודות נעים מ"האידיוטים" (סדרת צילומים של ילדי גן בלוד כשהם מחופשים בפורים) ועד "דיוקן עצמי עם מערך של עוגיות מרוקאיות או הרהור על פנתרים שחורים". בטקסט התערוכה משתמשת בן-צבי באינטנסיביות במושגים "דואליות" ו"בינאריות", שייכתן שעלולים לצמצם את ההסתכלות בעבודות של אבוטבול ובמציאות המרובדת שאליה הן מתייחסות (16 בדצמבר 2004 - 6 בינואר 2005). ב-17 בפברואר נפתחת בקמרה אובסקורה תערוכה נוספת באוצרות בן-צבי, "חילוה" של סמירה זהבי (עד 10 במרץ).

## אש"ל

מינהל התרבות במשרד החינוך, התרבות והספורט, בשיתוף המחלקה לקשרי תרבות של שגרירות צרפת בישראל, מודיע על חמישה מקומות לאמנים ישראלים בקריית האמנים ("הסיטה") בפריז למשך שישה חודשים ב-2006. לפרטים: 03-7329462-03, 050-8339163. מועד אחרון להגשת מועמדות: 1 במרץ 2005

קרון שרת מציעה לתלמידים ב"תחום התקשורת החזותית, העיצוב והאדריכלות" להגיש בקשה למלגות למימון שכר לימוד (2006/7 - 2005/6). המלגות ניתנות על סמך מבחנים, שהקן עורכת אחת לשנתיים. השנה נערכים המבחנים בתחומי התקשורת החזותית והאדריכלות ובתחומי העיצוב הבאים: עיצוב גרפי, עיצוב במה, עיצוב אופנה וטקסטיל, צורפות, עיצוב קרמי ועיצוב תעשייתי. לפרטים: 03-5174177-03. סיום ההרשמה: 27 בפברואר 2005

טליה קינן היא הזוכה במלגת אינגבורג בכמן מייסודו של אנטלם קיפר, בסך 8,000 דולר. חברי ועדת הפרס בשנים האחרונות הם אלן גינתון, יגאל צלמונה וד"ר חיה פרידברג, ובשנה שעברה זכתה במלגה יעל ברטנא. קינן, ילידת 1978, סיימה ב-2003 את לימודיה בצלאל בהצטיינות ולומדת בתוכנית לימודי ההמשך של בצלאל בתל-אביב. היא הציגה תערוכת יחיד במוזיאון הרצל לאמנות ב-2003 ואת התערוכה "מרחק הליכה" בגלריה נגא בתל-אביב ב-2004 (ר' ביקורת בגיליון זה). קינן זכתה בפרס ע"ש שמואל גבעון במוזיאון תל אביב לאמנות ב-2004 ועובדת עכשיו לקראת הצגת עבודה בקומה אחת של ביתן הלנה רובינשטיין בשנה הבאה.

## ניו-יורק

ב-10 עד 14 במרץ יתקיים שוב ה-Armory Show, יריד האמנות העכשווית הבינלאומי החשוב ביותר לצד Art Basel, Miami Basel ו-Frieze הלונדוני החדש והזוהר.

מצד הישראלים תשתתף השנה ביריד רק גלריה זומר, ללא גלריה דביר שהתקבלה להציג ביריד בשנה שעברה, עקב מגמה של מנהלי היריד לצמצם את מספר הגלריות המציגות ולהרחיב את השטחים שהוקצו לגלריות הבינלאומיות הגדולות. גם השנה בחרה רבקה סאקר לקיים את המכירה השנתית של סות'ביס בניו-יורק בזמן ה-Armory Show, כנראה בעקבות הצלחת המכירה בשנה שעברה, שבה הושגו אחוזי מכירה גבוהים ומחירים גבוהים גם לעבודות של אמנים צעירים כמו סגילית לנדאו ועדי נס. כמו בשנה שעברה, החליטה סאקר לקיים באותו זמן גם את משרד האמנות הישראלית ArtIs, בתמיכה ומעורבות של משרד החוץ. לעומת אירועי ArtIs בשנה שעברה, שכללו מספר תערוכות יזומות בסימן פוליטי-ישראלי מובהק מדי, הוחלט השנה למקד את המאמצים והכספים הפרטיים והציבוריים לתערוכה אחת בשם "Such Stuff as Dreams are made on".

את אצירת התערוכה הפקידה סאקר בידי מאנון סלום (Slome), אוצרת במוזיאון הפרטי The Chelsea Museum, שבקומה השלישית שלו תוצג התערוכה מ-9 במרץ עד 9 באפריל (ויתכן שלאחר מכן תעבור ללוס אנג'לס וללונדון). סלום הגיעה פעמיים לישראל בחודשים האחרונים, והופנתה על ידי מיטב האוצרים והגלריסטים לקשת רחבה של אמנים. האמנים שנבחרו להשתתף בתערוכה הם גיל שני, אורי קצנשטיין, גלעד אופיר, אתי אברגיל, דורון רבינא, שרון יערי, תמר גטר ואורי ניר. במקביל, יזמה סאקר התארגנות של קבוצת אספנים ישראלים שמטרתה "לעודד קידום אמנות ישראלית בחו"ל". בין האספנים שהביעו נכונות להצטרף לפעילות, שתיערך באמצעות המרכז לאמנות עכשווית שמנהל סרגיו אדלשטיין: גיל ברנדס, דורון סבג, סרג' תירוש מ-City Group צילה ירון וזוהר זיספל. בתשובה לשאלה מדוע החשיפה הבינלאומית של אמנות ישראלית בחו"ל חשובה כל כך, אומרת סאקר: "אני חושבת שבתנאים של היום, כדי שהאמנות הישראלית תצליח להתקיים ולפרוח היא צריכה להיות מחוברת לסביבה הבינלאומית, גם מבחינת השוק הבינלאומי וגם מבחינת האירועים הבינלאומיים. חשיפה כזו מביאה להתפתחות השוק, והיא חשובה כדי למנוע מצב של סגירות בתוך הלוקאליות, הבעיה המקומית שנתונה במידה רבה ללחצי המצב הפוליטי וללחצים כלכליים מקומיים שמונעים את אפשרות התפתחותה".

בגלריה גבעון תיפתח במרץ תערוכה של גיימס רוזנקוויסט, אמן הפופ הגדול שרטרוספקטיבה שלו הוצגה ב-2004 במוזיאון גוגנהיים ניו-יורק ועברה לגוגנהיים בילבאו, ושעבודת הענק שלו, F-111, הוצגה לאחרונה במוזיאון מומה המחודש. לכבוד התערוכה, מוסרת גבעון, יגיע רוזנקוויסט לישראל.

## פיליפ ג'ונסון, 1906–2005

מת פיליפ ג'ונסון – אדריכל, היסטוריון של אדריכלות, אוצר, אספן אמנות, הזוכה הראשון בפרס פריצקר לאדריכלות, המייסד והמנהל הראשון של המחלקה לארכיטקטורה ועיצוב במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק. ב-1932 אצר עם ההיסטוריון הנרי-ראסל היצ'קוק את התערוכה "הסגנון הבינלאומי" ב-MoMA, שבה הוצגו לראשונה לקהל האמריקאי המודרניסטים האירופיים מיס ון-דר-רוהה, ולטר גרופיוס ולה-קורבוזיה. ב-1988 אצר במומה את התערוכה "Deconstructivist Architecture", שהציגה את מי שנהפכו לארכיטקטים הקאנוניים של סוף המאה – פרנק גרי, פיטר אייזמן, זאהה האדיד, רם קולהאס, דניאל ליבסקינד – ואת השיח האדריכלי הבינלאומי שטבע את השיח הפוסטמודרני הביקורתי.

פיליפ ג'ונסון, הכור הגרעיני, נחל סורק, 1961, צילום: ארנולד ניומן  
Philip Johnson, Nahal Sorek Nuclear Reactor, 1961, photograph: Arnold Newman



## מוקטעה

צבי אלחייני

"רק פעולה כהרסת המוקטעה עשויה להבהיר לפלסטינים שמנהיגם נחל תבוסה מוחצת במערכה, ולהמחיש להם את כניעת הטרור לצבאה של מדינת ישראל ולכוח העמידה של אורחיה. אלפי יהודים ממשיכים להתפלל בחברון, ההתנחלויות ממשיות לגדול ולהתפתח - חוזן הטרור הפלסטיני מנופץ לרסיסים כמו בסיסו, המוקטעה" (ynet, ספטמבר 2002). אמונה אלון (פובליציסטית ואשת הרב בני אלון, שר התיירות ברוב תקופת אינתיפאדת אל-אקצה) לא שיערה בנפשה שהמוקטעה לא רק שתעמוד עד היום בכל ההתקפות של הצבא הישראלי אלא שהיא תהפוך באחת למאוזוליאום ולקריית הממשלה החדשה של "חוזן הטרור הפלסטיני": חלקת הקבר של יאסר ערפאת ומושב השלטון החדש של יורשו ("המרוץ לכנסת" תורגם בסיקור הבחירות ברשות הפלסטינית של כלי התקשורת הישראליים ל"מרוץ למוקטעה"). מתחם המוקטעה, שמראשיתו שימש מפקדה של שלטונות צבאיים מתחלפים (שלטון המנדט הבריטי לפני 1948, מפקדת הממשל הצבאי הישראלי אחרי 1967) - היה למטה העיקרי של ערפאת מאז הסכמי אוסלו, ועם תחילת האינתיפאדה השנייה היה לביתו-כלאו בשנות חייו האחרונות. עוד לפני מותו של ערפאת, קיבלה המוקטעה תוקף סמלי כאנטי-מונומנט האדריכלי החולי המובהק של המאבק הפלשתיני (בניגוד לסמליות המונומנטלית הפונדמנטליסטית של מסגד אל-אקצה). שלא כחלקות הקבר של גדולי האומה הישראלית, שמוקמו בקפידה על ידי מתכננים ואדריכלי נוף באתרי בראשית "ריקים" עמוסי חוזן (קבר הרצל בהרי ירושלים או חלקת הקבר של דוד ופולה בן-גוריון אל מול נחל צין), קבורתו של יאסר ערפאת באתר האורבני החבוט של המוקטעה ושיפוץ הבוק שנעשה במתחם פרשו על המקום. רטרואקטיבית, מעטה דק של "היסטוריה". המוקטעה החדשה היא "כנסת הקבר" של פלשתינ, מקום השלטון הזמני של המדינה בדרך. עשרות כלי רכב פלסטיניים, מעוכים מהפצצות, עדיין לא חלודים, מקיפים את המתחם בתפקיד המשוריינים "בדרך אל העיר". הגשר המפורסם שלה נראה אחרי השיפוץ כמו יחידת מגורים על עמודים, ספק ציונית (קרוון בהתנחלות) ספק רנסנסית (פונטה וקיו בפיירנצה), מנותקת מהאדמה.



הלוויית יאסר ערפאת, המוקטעה, רמאללה, נובמבר 2004, צילום: פבל וולברג  
Yasser Arafat's funeral, Ramallah, November 2004, photo: Pavel Wolberg

מי לא נמנע, ולמעשה במותו של מי נתמוך. ערפאת, המתזמר הגדול של אותה כלכלת מוות, נשמר בחייו מחוץ לטווח הפגיעה שלה. לישראל אסור היה לפגוע בו. מותו שינה את השיח של המוות.

מופיע בזיקה לדיוקן או דיוקנאות נוספים הנתונים בשכבות אחרות של התמונה. עם זאת, הופעתו והסתלקותו של ערפאת אינן תוצרים של מערכת חליפין. ערפאת אינו הפוגה לאורכה של שורת המרות – המרת ערפאת וההמרה בערפאת – אלא הופך בהדרגה לחוק ההבדל, לרווח שמפריד בין דיוקנו לבין הדיוקנאות האחרים כולם, הרווח שמתעצם עד שהוא מבליע את "הפער כשלעצמו, הפער המפריד בעת ובעונה אחת אל מאל ואדם מאדם" (סלבי ז'זק, הסובייקט שאמור להאמין, רסלינג, 2004, עמ' 28).

השם הראשון של התערוכה היה "נחשו מי מת – על ערפאת באמנות הישראלית", אבל המאבק הפוליטי שנוהל נגד ערפאת ושזוהה כמאבק על עוצמות נוכחותו, כוחו וזכותו לחיים (המאמצים המוצהרים "להוריד אותו"), כמו גם הניסיון להפקיע מאבק זה לצורכי התערוכה ולרוקן אותו מתוכן, ייתרו את כותרת המשנה ואפשרו להותיר רק את הציווי לנחש מי מת – ודרכו להתיימר לשלוט בעיכובים שונים של הופעות ממיתות, כלומר להימנע מהאצת מערכות של יחסי חליפין. ערפאת נעלם מכותרת המשנה, משום שכבר בכותרת הראשית, "נחשו מי מת", הוא נוכח כהנחה הסמויה, אבל דווקא משום כך ההכרחית, של כל הגרלת מוות שנערכה בעודו בחיים. על כן יש להימנע מהעלמה אחרת של ערפאת, העלמה שעשויה לגרוור את מערכת החליפין לשינויים. הציווי לנחש חשף הסכמה רחבה, חלק ממסכת של הסכמות בציבוריות הישראלית והפלסטינית: כל צד בסכסוך דירג את מתו דירוג ערכי, שבבסיסו מותו של ערפאת כאירוע (הכוב) שישנה באחת את פני האזור. על כן התערוכה התארגנה ביחס לשאלות למי מגיע למות, מותו של מי לא משנה, את מותו של

מימין: מרטין קיפנברגר, סלבריטי בקולנוע, רדיו, תחנות טלוויזיה ומשטרה, 1981 (ערפאת למטה מימין)  
 Right: Martin Kippenberger, *A celebrity in film, radio, television and police stations*, 1981 (Arafat bottom right)  
 למטה: "נחשו מי מת", מראה הצבה בגלריה דביר, 2003  
 Below: "Guess Who Died", installation view, Dvir Gallery, Tel Aviv, 2003



## רשימת ציוד

אורי דסאו, אוצר התערוכה "נחשו מי מת" (גלריה דביר, 2003)  
 בעקבות מותו של נושא, יאסר ערפאת

התערוכה "נחשו מי מת" הסמיכה את יאסר ערפאת לסיבת היווצרותה, אולם הליך הסמכתו לסיבה כלל את הקביעה שהוא קונסטרוקט ישראלי – מוטציה של הציונות (מוטציה של מוטציה). על רקע היפוך זה נשלבה התערוכה בפרובלמטיקה של מושג הבכורה, במובנו כזכות ראשונים וכמצב של בלעדיות מחייבת (בכורת הלאום, בכורת הייצוג, בכורתו של ערפאת כמייצג הלאומיות הפלסטינית). האופן שבו עוצבה קדימותו של

ערפאת כנושא התערוכה, ובהתאמה כמייצג הבלעדי של הבעיה הפלסטינית, ביקש להסתפח לשיח הפרובלמטיקות הקשור בשמו ולסוגיית האחריות האישית שבמרכזו שיח זה. קדימותו הפגומה של ערפאת – לאור הטענה שהוא מיתוס ישראלי, פועל יוצא של הישראליות שקדמה לו – סיפקה את היסוד המשותף לפרוצדורה דו-כיונית של האנשה: פרסוניפיקציה ואנתרופומורפיזם, האנשה שפירושה האלהה. האיכוניות של ערפאת מוגדרת על ידי סך ההיפעלויות שניתן לסחוט מהסימן המשתנה שהוא מרכיב: ערפאת הוא משה רבנו, הוא ישו, ומנקודת מבטם של ראשי ממשלה כבגין, הוא היטלר. הוא האליבי של מדינת ישראל. במספר עבודות, למשל זו של מרטין קיפנברגר, "סלבריטי בקולנוע, רדיו, תחנות טלוויזיה ומשטרה", דיוקנו של ערפאת

## Point d'ironie ?

עשרים שנה למותו של מישל פוקו

יהושע סימון

בימים אלה ראה אור גיליון מס' 34 של Point d'ironie לרגל 20 שנה למותו של הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו (1926-1984). הגיליון היפה והאלגנטי הוא מחווה לאחר ההוגים החשובים במחצית השנייה של המאה העשרים והוא כולל ציטוטים מכתביו של פוקו וציטוטים שלו שטרם פורסמו, רובם מסוף ימיו.

בין השאר, מופיעים תרשימי זרימה ומודלים של תשוקה וייצוג במאות ה-17 וה-18 ובמאה ה-19, מתוך "המלים והדברים" (1966), וציטוטים בצרפתית ובאנגלית: "יחסי כוח עוברים דרך גופנו"; "אני לא היסטוריון ולא סופר, אני מציע סוג של היסטוריה בדיונית"; "אנחנו צריכים להיות שם כשרעיונות חדשים עולים, וכשכוחם מתפרץ"; "אני נסיין במובן זה שאני כותב כדי לשנות את עצמי ולא לחשוב את אותן מחשבות". בעריכת הגיליון השתתפו פיליפ ארטיאר ודניאל דפר, שתרים מאוסף הציטוטים הפרטי שלו. כסטודנט צעיר לפילוסופיה, פעילותו הפוליטית של דפר השפיעה על פוקו, שאמר עליו בראיון ב-1981: "חייתי במשך 18 שנה בתשוקה כלפי מישוהו. לעתים, תשוקה זו קיבלה צורה של אהבה. אבל באמת, זה מצב של תשוקה בין שנינו".

כתב העת Point d'ironie החל להתפרסם ב-1997. זהו פרויקט משותף

של בית האופנה הפריזאי agnès b ושל האוצר האופנתי-מאוד-או האנס אולריך אובריסט, שנהגה במהלך פגישה בין המעצבת אנייס טרובלה, כריסטיאן בולטנסקי ואובריסט. כותרת המשנה שלו היא "פרסום כלאיים - חצי מגזין, חצי פוסטר". הוא רואה אור שש פעמים בשנה בפורמט טבלואיד של שמונה עמודים, בגודל 31x43 ס"מ ובצבע מלא, וכ-100,000 עד 300,000 עותקים מופצים חנים ברחבי העולם (בחנויות ספרים, מוזיאונים, גלריות, בתי ספר, ובכל חנויות agnès b; "האקדמיה החופשית" היא המפיצה בארץ). לפי אובריסט, הרעיון שעומד מאחורי הפירסום הוא: "להציע יצירות אמנות על נייר, בעידן התקשורת האלקטרונית - כדי לגעת, לקרוא (או לא), להציג, למסגר, לתייק, לזרוק ולעטוף בו מתנות - במטרה להופיע ולהיעלם". בגליונות קודמים פורסמו עבודות מיוחדות של אמנים וקולנוענים, ביניהם גילברט וגורג, יונאס מקאס, אנט מסאזה, איצוקו הסגאוה ודן גרהאם, גבריאל אורוסקו, הרמוני קורין, לואיז בורזואה, ריצ'רד בילינגהם, רומרי טרוקל, תומס הירשהורן, מאתיזו בארני, כריסטיאן בולטנסקי, יוקו אונו ועוד ועוד.

agnès b היא חברה בינלאומית שבסיסה בפריז. מעבר לאופנה, היא מתאפיינת בפעלנות תרבותית: שתי גלריות וחברה להפקת סרטים (Stream Productions) מצטרפות ל-118 חנויות - 33 בצרפת, 42 ביפן, 7 בארה"ב, 7 בבריטניה, 12 בהונג קונג ועוד ועוד, 450 עובדים בצרפת, 100 בשאר אירופה, 90 בארה"ב, עוד 900 באסיה, וכן מגזין אחד.

Point d'Ironie נקרא על שם סימן פיסוק שהמציא בסוף המאה ה-19 הסופר הצרפתי אלקנטר דה ברם, שאמור לשמש בסיוע משפט כדי להצביע על היותו משפט אירוני: ? סימן זה, היפוך של סימן שאלה, הוא כמובן פרדוקסלי, מאחר שמשפט המעיד על עצמו כאירוני מאבד את העוקץ האירוני שלו.



מתוך Point d'ironie מס' 34 From Point d'ironie no.

## שואלים אותי: מה אתה עושה בזמן האחרון? אני עונה: נאו-קוביזם

יגאל תומרקין

אני מנסה להבהיר לעצמי את סוד המאגיות של אותו פטיש אפריקני מזוגג-עיניים המכתיב בי, מול שקיעה, ברגעי האור האחרונים. מה אחר בוק? אותו מקבץ חומרים: מסמר ואדמה, סמרטוטים וחרוזים, נוצות, דם ושבר ראי. זה מתזמר כל כך קונקרטי. אותה גישה מנכרת ומסוגגנת, שהופכת עצם (אובייקט) לאמירה פלסטית ואת החיבור ביניהם לאמירה ויזואלית משפיעה.

מרגע שהשתחררה האמנות הפלסטית מכבלי הדת והדוגמה של הדעה הקדומה החלו האמנויות החוץ-מערביות לכבב בבשורת העידן החדש. מאגיית הצהרת החופש של חרש הברזל ונפח הכפר האפריקני היתה גם ההצהרה של פיקאסו, בראק, גריז ואחרים. כפי שהגדיר המשורר גיום אפולינר: "קשה היתה לידת הקוביזם, ובתחילה ערבב הקוביזם מיני איזמים, חומרים, צורות ובשורות יותר מכל זרם שבאמנות. אלה הפכו להגומה קוביסטית והיתה בצבעיו האלימים מין צורה מרגיזה של אימפרסיוניזם. אך המוכשרים והנבונים התמידו באמירה, שהפכה להצהרת המאה העשרים". והוא ממשיך: "האמנים הצעירים מציגים לנו יצירות שהן מחושבות יותר מאשר חושניות. זהו תפקידם החברתי של משוררים ואמנים דגולים: לחדש ללא הפסק את התגלות הטבע בעיני הטבע. [...] האסכולה החדשה של הציור ידועה כקוביזם, שם שניתן לה לראשונה בסתיו 1908, בנימה מלגלגת, על ידי אנרי מאטיס". עד כאן גיום אפולינר.

לקחתי את אותה חבילה אלילית של פטישים אפריקניים, ניכרתי אותם באמצעות יציקה שלהם בברזל או בברונזה, וכשהופיעו בשילוב עם חלקי מכונה ותשתית גיאומטרית יצרו מציאות אחרת, חדשה; מן הפטיש אל ה"רדי מייד" - אמירה פלסטית שצומחת, מסמנת ומצטטת בתוך סביבה מלאה להג אקדמי ממוחזר. מול כנסיית המועקה, ליטורגיה של פיליסטרים עטויה מחלצות מלכות חדשות.

בעידן מיתוג המותגים, המותגיות הנכספת היא הבון-טון של העידן הדיגיטלי. אלוהי הרדי-מייד שלי ניצבים מנגד ומתווים חלל בין העמודים והטוטמים, כשבראשם ניצב פטיש ברזל מנוכר ובוהה, שמוכן לדיאלוג אחר עם הסביבה, כשם שהעלמות מאביניון ניהלו דיאלוג עם סביבה אחרת לפני מאה שנה, תוך הבנת המשמעות הפאגאנית כסמל, צורה ומשאת נפש. זו אמירה חדשה, של אליל שמסמן בשמחה חווייה זו או אחרת: ציטטה פלסטית שפותחת גרשיים או סוגרת.

אוקטובר 2004



אורי ריזמן, סודני מסדום, 1946-1948, שמן על בד, 40.7x30.6 ס"מ Ori Reisman, Sudanese at Sodom, oil on canvas, 1946-1948, 40.7x30.6 cm.

## המוזיאון והנרטיב הבדוי

ארמל פראדאלייה

ב־20 בנובמבר, לאחר שהיה ממוקם באופן זמני בקווינס במשך שלוש שנים, חזר MoMA, המוזיאון לאמנות מודרנית בניו־יורק, לבניין חדש ומורחב במנהטן, שיש בו חלל נוסף לאוספים ולתערוכות. בהיפוך לסדר התצוגה הישן, האוספים מוצגים עכשיו ברצף היסטורי מהקומה החמישית ומטה, והגלריות לאמנות עכשווית, בחלל פתוח ענק, ממוקמות בקומה השנייה. התצוגה החדשה שואפת לגישה בינתחומית, במיוחד בגלריות לאמנות עכשווית, שבהן יוצגו עבודות מהאוספים של שש מחלקות המוזיאון. גישה זו משקפת את התפיסה המקורית של מייסד המוזיאון לאמנות מודרנית, אלפרד בר (Bar), של אוסף מוזיאון המורכב ממגמות שונות (גם אם היום הן נראות ספציפיות ומערביות). ומבוסס על הבנה אוטופית של המודרניזם כמערך כולל. דחף זה הוא שהכתיב, בשנות השלושים של המאה העשרים, את הקמת שש המחלקות של המוזיאון שעדיין פועלות היום, והיה לו חלק בשינוי שעברו המוזיאונים מאיסוף לחוויה של הוראה דידקטית.

תפיסת השבר והטרנסגרסיה של רבים מאמני האונגרד בתחילת המאה העשרים הכניסה לתמונה שאלות על המבנים החברתיים בכלל ועל מבנה המוזיאונים בפרט. המוזיאונים הותקפו בשנות השישים והשבעים, כאתרים בעייתיים להצגת אמנות וייצור של תרבות וידע. אמנים בחנו מחדש את אפיון המוזיאון ככלי קיבול ואת היכולת שלו לשטח מציאות היסטורית וכלכלית. בעקבות זאת, המורכבות של שיח המוזיאונים היום מלאה בהתייחסות לאמנות העכשווית והמודרנית בכלים אנליטיים שונים. המוזיאון לאמנות מודרנית נאבק היום בין העבר לבין ראייה עכשווית יותר, שרואה במודרניזם צורת ראייה אחת בין רבות.

עם זאת, ההשקפות ההיסטוריות שמגולמות במוזיאון בהכרח מעמידות בשאלה את הפרקטיקות העכשוויות, שמתפקדות כמראות: הן משקפות ומשקיפות גם לאחר וגם אל העתיד. העבודה של מרטל ברודהרס (Broodthaers), *Musee d'art moderne* (1972), הרחיבה את פרקטיקת התצוגה על ידי שימוש בחומרים בדויים ועבודות מהמאה ה־19, וטשטשה את ההבחנה בין תערוכה ותצוגה. המוזיאונים, שמחויבים מטבעם לשמר עבר קרוב או רחוק, יכולים להפעיל את הזיכרון, בניגוד לאמנויה, כדי לשמר את היכולת הקריטית שלהם להציע פרשנות. מוסדות תרבות מסורתיים צריכים ליצור ריבוי של גישות סובייקטיביות, בלי להיות תלויים בספקטקולרי, שיעדיפו את האנכיות של ההיסטוריה, היסטוריה מרובדת, על פני גנאולוגיה רשמית. לספציפיות הפיקטיבית הזו יש חלק ביכולתם של מוזיאונים לפרש פעילויות שמתרחשות בהווה ולהחזיק בתפקיד ביקורתי בסביבה אמנותית תחרותית מתרחבת, שכוללת היום אפילו ירידי אמנות.

משמאל: פרגמנטים שמרק דיון מצא בגן הפסלים על שם אבי אלדריץ' רוקפלר עבור התערוכה "מרק דיון: ארכיאולוגיית הצלה" במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו־יורק, 2004  
Left: Fragments found by Mark Dion in The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden for the exhibition "Mark Dion: Rescue Archeology", The Museum of Modern Art, New York, 2004, photo: Bob Braine



*שיחה עם רוקסנה מרקוצ'י (Marcoci),  
אוצרת במחלקה לצילום של המומה,  
האוצרת של "מרק דיון: ארכיאולוגיית הצלה",  
פרויקט עבור המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו־יורק  
(20 בנובמבר 2004 – 14 במרץ 2005)*

א. פ.: איך ומתי התחיל הפרויקט ארכיאולוגיית הצלה?

ר. מ.: בשנת 2000, כשהמוזיאון לאמנות מודרנית התחיל לפרק את גן הפסלים שלו כדי להרחיב את הבניין החדש, ניסיתי לחשוב על אמנים שיכולים לנצל את "האתר המפורק". חשבתי כמעט מיד על מרק דיון, בגלל הפרויקטים הארכיאולוגיים הקודמים שלו. במקור ניצבו שם שני בתים, של ג'ון ד. רוקפלר האב והבן, שנהרסו ב־1938 כדי ליצור את גן הפסלים. עניין אותי לראות איך אמן מתייחס להיסטוריה של המוזיאון ועושה מיצב שעוסק ביסודות הבניין הישן בתחומי הבניין החדש, ועניינה אותי הפרספקטיבה של האמן, לא נקודת מבט אוצרותית או של תולדות האמנות. בסופו של דבר הוא עבד לא רק בגן, אלא גם לאורך כל הבלוק של רחוב 55 והשרדה השישית, שאליו התרחב המוזיאון לאחרונה.

דיון עבד במשך כמה ימים באוקטובר ונובמבר, והחפירה שלו חשפה אובייקטים שונים: עמוד יסוד מן הבית של ג'ון ד. רוקפלר הבן. כרכובים היסטוריים, שברי קרמיקה וזכוכית וגם חפצים עכשוויים יותר. המיצב מורכב משלושה מרכיבים עיקריים: סדרה של שלושה קמינים, שהוא

חילץ ושימר; ארון אלומיניום שנבנה במיוחד, שמכיל חפצים שנוקו ומוינו על פי ההיגיון האישי של דיון ולא על פי קריטריונים מדעיים או היסטוריים כלשהם; ומעבדה שנבנתה על פי דגם של מעבדה ארכיאולוגית קיימת במנהטן.

*נראה שהפרויקט בוחן את המקוריות כאחד העקרונות הבסיסיים של האמנות המודרנית.*

במידה מסוימת, בכל הפרויקטים של דיון יש תהליכים של סידור, איסוף ותצוגה, והם חושפים את שיטות המיון של מוזיאונים ואת הנרטיבים שהאוספים שלהם יוצרים. העבודה שלו מעלה כמה שאלות: מהו אובייקט חשוב, מי מחליט באיזה הקשר הוא יוצג, ואיך משתמשים בו כדי לספר סיפור.

*האם זה מקביל למושג "החלמה אסתטית" של רוברט סמית'סון, שכותב בטקסט "מאסר תרבותי": "ברגע ששמים עבודת אמנות בגלריה, היא מאבדת את הכוח שטוען אותה והופכת לאובייקט נייד או לפני שטח מנותקים מהעולם בחוץ...]. עבודות אמנות שצופים בהן בחללים כאלה נראות כאילו הן עוברות מעין החלמה אסתטית. מסתכלים עליהן כמו מין נכים דוממים, שמחכים שהמבקרים ישפטו אם ניתן לרפא אותם או שהם חשובי מרפא. התפקיד של הסוהר־אוצר הוא להפריד את האמנות משאר החברה. לאחר מכן נעשית אינטגרציה. ברגע שעבודת אמנות נעשתה לגמרי ניטרלית, לא אפקטיבית, מופשטת, בטוחה וארישה פוליטית, היא מוכנה לצריכה על ידי החברה".*

ייתכן, אם כי הוא מדגיש את היחסיות של הפעילות האנושית, בין אם מדובר בחפירה ארכיאולוגית אמיתית או בשיח תולדות האמנות.

**נראה שיש כאן גם שאלה על המוזיאונים כאתרים של חקירה עצמית.**

כן, הפרויקט הזה עוסק ברפלקסיביות ובאותו זמן הוא גם חדור גם בתחושה אירונית של סובייקטיביות.

**אפשר לדבר על תצוגת אובייקט כניגוד לחוויה של יצירת האמנות?**

דיון שואב השראה מהאסתטיקה של שנות השבעים, ובמיוחד מהפרגמטיזם של רוברט סמית'סון, שחקר את היחסים הדיאלקטיים בין אתר ללא-אתר. במקביל, הוא בוחן מחדש את הרעיון של פיקטיביות בתצוגות מוזיאוליות, שנחקר על ידי מרסל ברודרס. בשילוב בין שתי המסורות, הוא מדגיש את העובדה שבסופו של דבר הסיפור של האוסף הוא חלקי בלבד. כלומר, למרות המרכיבים הדוקומנטריים שלו, הפרויקט ספוג באלמנט של פנטזיה.

**אני אצטט את דיון: "אני שמרן מאוד ביחס למוזיאונים. הם מגלמים מבחינתי את הסיפור הרשמי של דרך חשיבה מסוימת בתקופה מסוימת עבור קבוצת אנשים מסוימת. זאת כמוסת זמן".**

כן, במובן מסוים הוא מתחקה אחר היסטוריות שונות. כשנפגשו עם דייוויד רוקפלר כדי לראיין אותו, דיון היה עסוק בחשיבה כמעט אימפרסיוניסטית על מבנה הבית ועל ניצול החלל. הוא שאל שאלות ספציפיות על צבעים, בדים וחומרים. במהלך החפירה בגן, הוא חשף לבנים שהיו שייכות לחברות בנייה שונות, ממצאים ששיקפו שלבים שונים בהרחבת המוזיאון. ארכיאולוגיית הצלה הוא ללא ספק כמוסת זמן ייחודית, כי הסובייקטיביות האמנותית ממלאת תפקיד מפתח בתהליך השחזור ההיסטורי.

**האם סובייקטיביות פירושה חשיפת המגבלות שבמסגרתן כולנו פועלים?**

היא רומזת על תהליך של פתיחת האמנות לשדה רחב יותר של דיון ביקורתי. כשדיון יוצר בתוך המבנה החדש של המוזיאון מיצב שעוסק ביסודות שלו, הוא מוודא את קיומו של קשר ישיר בין הבית של המודרניזם לבין העולם סביבו.

<http://www.moma.org>

תרגום מאנגלית: דפנה רוזנבליט

משמאל למעלה: מתוך הפרויקט "מרק דיון: ארכיאולוגיית הצלה", 2004  
 Left above: Fragments found by Mark Dion in the MoMA's Sculpture Garden for "Mark Dion: Rescue Archeology", 2004, photo: Bob Braine

משמאל למטה: מרק דיון חופר בגן הפסלים, המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק, אוקטובר 2000  
 Left below: Mark Dion excavating The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, MoMA, New York, October 2000, photo: Roxana Marcoci

**ארמל פראדאלייה (Pradaliere), היסטוריונית אמנות ואוצרת, גרה בניו-יורק. היא כותבת דוקטורט בפנתיאון-סורבון על מושג הפיסול המורחב בשנות הששים והשבעים.**

על מומה החדש ר' גם גיליון פברואר של Artforum, "מומה עם דמעות" מאת צ'רלי פינץ': <http://www.artnet.com/magazine/features/finch2/finch11-15-04.asp>  
 וכן "הוא מודרני אבל האם הוא עכשווי?" מאת האל פוסטר, בלונדון רווינו אוף בוקס: [http://www.lrb.co.uk/v26/n24/fost01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v26/n24/fost01_.html)



# עדו ליבירו

אורי דסאו

חמש שנים עברו מאז תערוכת היחיד האחרונה שהציג עדו בר־אל בישראל. שנתיים מהחמש עברו עליו כראש מחלקת האמנות בבצלאל. במהלך השנים האחרונות הייצוגיים הפיגורטיביים נעלמו מהציור שלו, שמנייד את עצמו לחזית הפעולה של הציור המופשט. במסגרת זו בר־אל, חמוש בליבירו, מזמן לעצמו מארבים, הסתננויות ופגיעות.

התערוכה של עדו בר־אל בגלריה גבעון, "AM PM", (11 בדצמבר 2004 – 28 בינואר 2005), נפתחה במקביל לתערוכת המחווה ליונה פישר, "יונה בבצלאל" (אוצרות: שרית שפרא וסנדרה וייל). אין מדובר בציור מקרים גרידא. שתי התערוכות נוגעות במודע בעצב החשוף של הקאנון הישראלי. התערוכה "יונה בבצלאל" נשענת על פועלו המפואר של פישר ועל הכרעות העבר שלו כאוצר. תערוכתו של בר־אל, כרבות מתערוכותיו בארץ, מציעה נדבך נוסף, בזמן הווה, בריבוד הגנאולוגי של הציור הישראלי, כמו שזה נמסר לנו מידיהם של ציירים כארוך, לביא, קופפרמן, גרשוני וכהן־גן. הרגע של התערוכה של בר־אל הוא רגע שבו אילן היוחסין של הציור הישראלי, שהתערוכה "יונה בבצלאל" היא אחד ממופעי, נפרש מחדש, והוא הרגע שבו עבודתו מתמקמת בהמשך למערך ההסתעפויות והשיקולים שהצטבר בו במרוצת השנים – בנוגע לדושאן, לתפיסת הרדי־מייד כחומר גלם, לרטוריקת הדיווח על אודות התנועה בין התקה של מצע להתקה אל מצע. בר־אל עובד מתוך תפיסה של עודפות, של נקודת פתיחה עודפת, שמתקבלת גם כהערה על מעמד האמנות, האובייקט האמנותי, וגם כסיסמה מקומית (ציר ההתייחסות "כאן־שם", המודעות לנידחותו של ההקשר המקומי בהשוואה למרכזי האמנות בעולם שאיתרה שרה בריטברג־סמל ב"כי קרוב אליך הדבר עד מאוד" – דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית). החפצים המצויים שבר־אל מלקט הם עודפים שנפלטו אל מחוץ למעגל השימוש. מכאן, שהפעולה הציורית על פני השטח שלהם, חסכונית ככל שתהיה, היא פעולה עודפת – מרובת מוקדים ונטולת השתהות – שנמדדת במונחים של הצפת המצע ונפרטת למנות קצובות של פלט בלתי־נמנע, זמין, אבל במקרה הנוכחי ההפקה של הבלתי־נמנע גם צומחת מתוך מדידות, ביצועיות אפקטיבית, בקרה פנימית ואף נכונות להרפות. האספקט וההספק הכמותי משחקים כאן תפקיד מרכזי. בשנים האחרונות, שבהן מיעט להציג בישראל, בר־אל מציג ברחבי אירופה (מגרמניה ועד פינלנד; בון, דורטמונד, אנטוורפן, הלסינקי) תערוכות ענק, שלעתים

קרובות מכילות מעל מאה ציורים; בשיחה שלהלן הוא קורא להם "חתיכות". שאלת הכמות, שעולה גם בתערוכה בגלריה גבעון, מצטרפת לבחינת מושג המכלול, המושג "גוף עבודה", ולאופן שבו הוא נמתח בעבודה של בר־אל. התערוכה בגבעון נפתחת במחווה לקופפרמן, מחווה מרחיקה, מחדדת הבדלים שמתבקש לציין אותם. למשל, בכל הקשור ליחס בין פעולה ותצוגה. ההיענות להיגיון הכמותי ולעקביות שבתשתית עבודתו של קופפרמן עשויה להתפרש כמחייבת תצוגה של כל הציורים שלו, בעת ובעונה אחת וללא סלקציה; לעומתו, המקדם הכמותי בעבודה של בר־אל הוא משחקי, פלרטטני, במידה רבה מניפולטיבי. לבר־אל יש אסטרטגיה בולמית משלו:

אני מפרק את מודל ההמשכיות שקופפרמן העמיד. מהקופפרמן שלי נעדר הממד האתי שזיהו בקופפרמן. היתה לו רפטיציה והיאחזות עיקשת או עקשנית מדי. אולי לא הגעתי למקום הזה, העקשני מדי, שיש בו הידבקות למודוס או סדרה מאוד מדויקת של ג'סטות, ושמידה לאורך הרבה מאוד שנים על מבנה קומפוזיציוני, על גריד, על סקלה צבעונית מאוד מוגבלת, ולסט הזה של מגבלות אני לא מרגיש מחויב. אני מוביל לביטול של סט כזה של מגבלות. דווקא במקום הזה, לי אין סט כזה.

**היית אומר שהיעדרותו של סט כזה משרתת את העירנות שלך לעולם?**

אני הייתי קורא לזה חידוד אינטואיציה מתמיד. בביטוי יותר וולגרי, זה גם דמיון. חידוד האינטואיציה חוצה את שאלת הפורמט, ממשיך הלאה. מראש מונח שאלה הם הדברים בעולם. אלה הדברים, ואחר כך אלה הפעולות, ואחר כך אלה הם החומרים, ואחריהם אלה הן תכונות החומר, אלה תכונות הצבע, הכימיות והאופטיות. אחר כך מגיע זמן הפעולות שאני חופשי לבחור, והתהליכים של אותן פעולות מתחדדים כל הזמן, מופעלים כל הזמן. הציור האינטואיטיבי הוא מהלך שמנקודה מסוימת, לאחר מספר עיכובים, העניין

עדו בר־אל, משמאל: ללא כותרת, 2004, טכניקה מעורבת על פורמייקה על עץ, 45x60x5 ס"מ; למטה: ללא כותרת, 2004, אקוורל וצבע תעשייתי על פרקט, 121x135 ס"מ  
Ido Bar-El, left: *Untitled*, 2004, mixed media on Formica on wood, 45x60x5 cm.; below: *Untitled*, 2004, water colors and industrial paint on parquet, 121x135 cm.



מימין: ערו בר-אל, ללא כותרת, 2003, צבע תעשייתי על עץ, 121x91 ס"מ  
 Right: Ido Bar-El, *Untitled*, 2003, industrial paint on wood, 121x91 cm.

שלו הוא באוטומטיזם נפשי טהור, מעין סוריאליסטי.

**אתה משתמש בביטוי "ציור קוויקי", ואני אוסיף: ציור של מצמוץ, של עמידה במצבי לחץ. מנגד, ליקוט המצעים נקרא לא פעם כעמדה אנתרופולוגית שמצויה מחוץ לזמן של הציור, "מאריכה את הקוויקי".**

הביטוי "ציור קוויקי" מצביע על תזוזה בין פרוצדורה של הבוק פלאש, שהיתה בשעתו הבוק של אידיאה במובן של דימוי, הקרנה של דימוי, לבין פרוצדורה מהירה בכלל – החלטות, תגובות על החלטות – שמאפיין אותה היחס לזמן, למופע של דימויים בהווה, לעובדה שאנחנו חיים בעולם מרובה דימויים וגירויים שמופיעים ונעלמים מהר. מול זה, הציור בגדלים האלה הוא ציור שנקלט בזמנית והמהירות שלו היא כמהירות ההסתכלות: אנחנו קולטים את כולו מהר מאוד, ויחד עם זאת הקונסטלציה החומרית מצריכה השתתפות, עצירה, שלמשל נובעת מהמהירויות השונות של ההתייבשות של הדברים. הציור משחק תפקיד כפול: הוא בועט בעצמו ונלחם בעצמו. מדובר בהצרנה כזאת או אחרת של שפה שכל הזמן בועטים בה, בדחף לראות את מה שעשית עשוי ולעבור הלאה, לעשות עוד ציור. זה מצב של חוסר סיפוק מתמיד, מה שמונע קיפאון ומניע את חוק התשוקה. יש צורך להחליף סיפוקים ממקום של עונג, שהוא מקום מאוד חשוב שאמנות ממלאת. אם לחזור לשאלה, למרות שהייצוגים נעלמו מהציור, ההבזקיות מובנת מתוך המהירות של ההכתמה והמהירות של ביצוע התנועות הציוריות. יש מצעים, גם בתקופה זו, שבוצעו על ידי צריבה של כתמי אש. אני משלח אש על משיכת מכחול. הנוכחות התיאטרלית כמעט של המצע – והמצע נותן איזה מין מופע תיאטרלי – תמיד קיימת. הציור מנסה איכשהו לרכוב על המצע, או נוטה לנשור ממנו, להתקלף ממנו, ליפול ממנו. מדובר כאן, אולי, על דרגת השבירות שלו. הציור מתקיים על אף המצע. פעם היו מצעים שבאמת ניפחו את האוויר מאחוריהם, כשהם היו כלי קיבול. היום הם בפירוש רק נשאים של ציור.

**אתה אומר "נשאים של ציור", אבל בניגוד לרפי לביא, שנשמר מאידיאליזציה של מצע הדיקט, אתה לא מדבר על הפונקציונליות של פני השטח של החפצים, שלא פעם ממוחזרים איזה מאפיין ביוגרפי-היסטורי. אני מזכיר פה את רפי, גם בגלל שהקשר בין העבודה שלך לשלו הוא ברור, וגם מהטעם הפשוט שהוא נכח בתלויה של התערוכה שלך.**

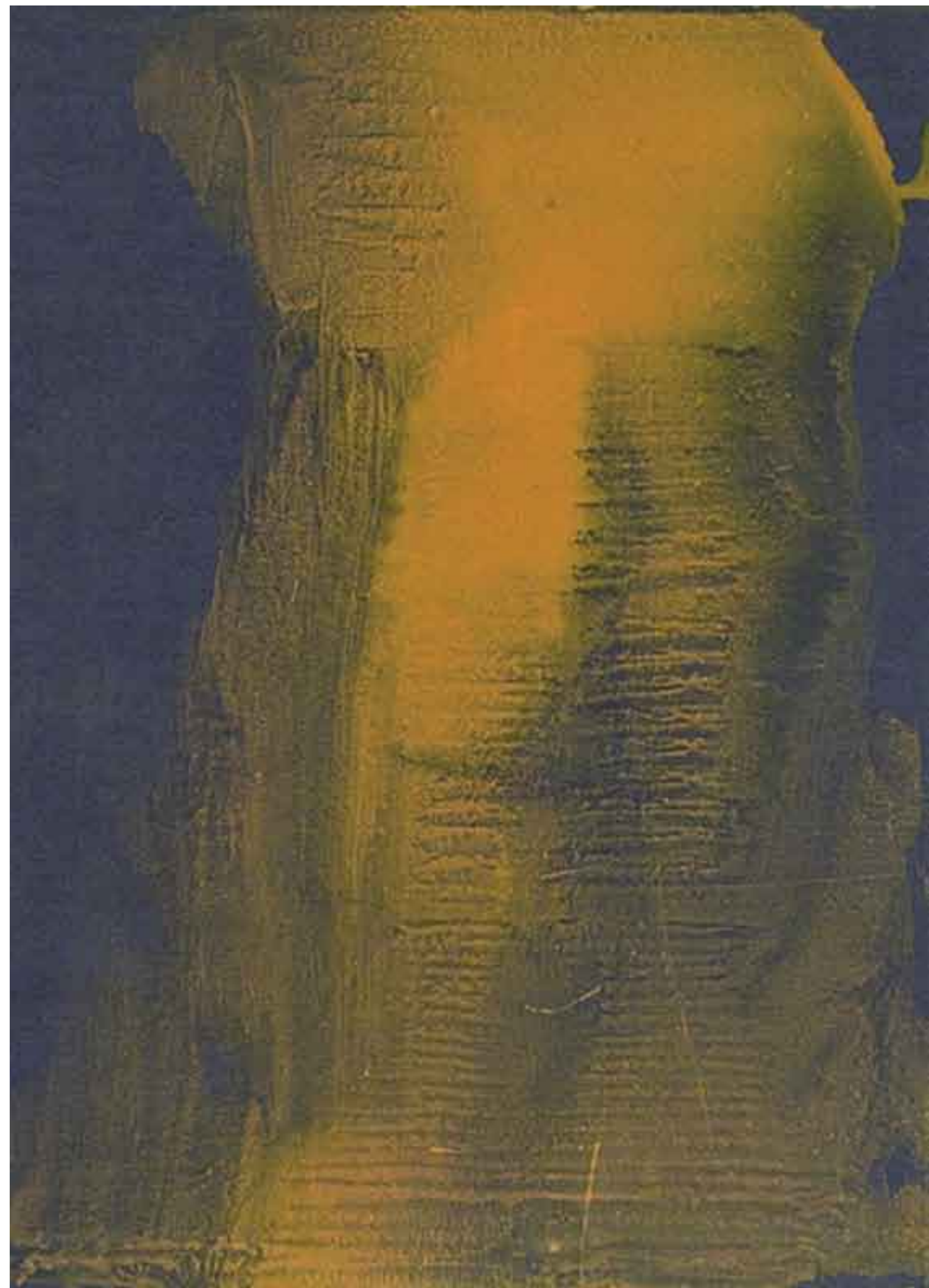
רפי שמר לאורך השנים על סטנדרטיזציה מאוד גבוהה, כמעט תימטית: לוח דיקט של 120x120 ס"מ, ריבוע מדויק שנגזר בעצם מהמידות הסטנדרטיות הבינלאומיות של לוח הדיקט. ביחס לטרמיניזם של רפי, הטרמיניזם שלי חמור

הרבה יותר. הלוח המצוי, בין אם זה לוח שמצאתי, שהיה לוח על רמפה שמשמשת לנשיאה של חבילות נייר, ובין אם זה הסטנדרט של שולחן הבנק או היחידה הבסיסית של רצפת הפרקט, שהיא 20x100 ס"מ, זה סוג של דטרמיניזם מוחלט. אני כמעט שלא בודק אותו מראש, אלא ככה הוא ניתן וככה הוא מכתוב את הגופניות המוגבלת של הציור. היו שלטים שהיו כמעט חדשים, ואחרי שהם עברו את נחת זרועי הם נשרטו והתבלו והתקמטו ונכוו, וגורדו קצת, וגם יושנו. יש לוחות עץ שהם במצב חדש לגמרי, ומקורם במובן הזה גם לא משנה. הוויטליות היא מעבר לדיבור האנתרופולוגי. היא ניוזנה ממה שקורה בסופו של דבר בציור, שמשאיר רמזים לכך שהטריק הזה שלו הוא תוצאה של וירטואוזיות נרכשת. המהלכים המתעתעים של האבסטרקציה הארוכית, ובסופו של דבר של ציור הפעולה של רפי, שהוא סוג של אבסטרקט, שהוא בהחלט סוג של אבסטרקט – למרות שהוא גם צייר של דימויים שחיפשו תמטיקה שלא נמצאה, שהיא מתעתעת – נשארים בתחום הדיון של ציור פעולה ופעולות הציור, שיכול להיות שכדי להצדיק את עצמו נזקק לתמטיקה כאיזה קו. המהלך שלי היה ויתור על כל קביים, התמטיקה היא הציור עצמו.

**איך היית מתאר את מצב הציור בישראל? ואני שואל אותך את השאלה הזו גם ביחס לתפקידך כראש מחלקת האמנות בבצלאל.**

ציור הוא המדד הטוב ביותר לפתיחות לבעיות שאמנות יכולה להעלות. הדרך שאנחנו מריחים את הטרנדים בעולם, תמיד באיחור, תמיד לא בטוחים בציור של עצמנו. ניתן ללמוד על זה מהעובדה שכבר מסוף שנות השמונים, דרך שנות התשעים, ישראל ייצאה קרקסים לבינאלות: אמנות קליטה, הומוריסטית, פנטטית. לפעמים הפטנטים היו מוצלחים מאוד, אבל ניתן היה לראות שאין איזו עמדת בסיס תרבותית שמוחה את האיכות הגבוהה, האליטיסטית במידה מסוימת, של ציור פה. האיכות פה יכולה להתחרות בציור הבלגי או בזה של מעצמות אמנות אירופיות אחרות, שמציגות ציור ללא בושה, בבינאלות או בתערוכות גדולות אחרות. פה, כשחושבים על נציגות לבינאלה, מיד חושבים על פרויקט. מבחינתי זה עצוב שלבינאלה הקרובה בוונציה, והבחירה השנה בגיא בן-נר היא מצוינת, בקושי היתה הצעה של צייר אחד – ואני מדבר גם על זקנים ולא רק על צעירים. אני חושב שזה חטא שחטאנו גם כלפי הדור המבוגר, כי אם הם היו נחשפים לפני עשר שנים, או לפני חמש-עשרה שנה, היום הם היו במצב אחר, גם בעשייה שלהם וגם בחשיפה שלהם בעולם.

**יש קשר בין מה שתיארת להלך הרוח העכשווי של**



**הסטודנטים במחלקה לאמנות כבעלאל?**

קיבלתי את התפקיד תוך ידיעת המציאות בארץ, ובהבנה שאני פועל כנגד כל הסיכויים. קיבלתי מחלקה במצב לא פשוט, אבל בסך הכול, אחרי עשור של הוראה יש בוגרים שמממשים את התקוות שנתלו בהם מהרגע שהתקבלו. אני פועל בתקופה שבה מחלקה לאמנות מצטיירת כמותרות שרק משוגעים לדבר בעלי יכולת כלכלית יכולים לחלום עליהן, ואני מנסה להקטין את הדרישות הכלכליות מהסטודנטים. זה אולי מקביל לעובדה שהארטה פוברה צמחה בצפון העשיר באיטליה ולא בדרום העני. לכן היא אפשרה לעצמה את כל המיסטיפיקציות של עצמה; פעולה של חבורה שבעה כלכלית ועם אי-נוחות פוליטית כזאת או אחרת. אני ראש מחלקה די טרי, וכמורה לאמנות אני לא

עדו בר-אל, ללא כותרת, 2003, שמן וצבע תעשייתי על עץ לבוד, 70x75x2 ס"מ  
Ido Bar-El, *Untitled*, 2003, oil and industrial paint on plywood, 70x75x2 cm.

מורה ותיק מדי.

**האם האתוס שאתה מייצג כצייר, שאתה מפרק, משתקף בהוראה שלך?**

אף אחד מאלה שהוזכרו בעיתונות או בביקורות כמושפעים מהציור שלי לא היה תלמיד שלי. לעומת זאת אנשים שבמובהק - אני לא אוהב לנכס תלמידים - הלכתי אתם איוושהי דרך, אי אפשר לדעת מהאמנות שלהם שהם היו תלמידים שלי. את זה גם אפשר להגיד על רפי, ואפשר להגיד שאני דומה לו בנקודה הזו: אף אחד מהתלמידים המובהקים של רפי לא עשה רפי לביא.



סיגלית לנדאו: הפתרון האינסופי Sigalit Landau: *The Endless Solution*



דור, חלית דרבס ליצאוקה, בפתח יצן, יצן בלבר, נחירת נפתן, בפתח דלפתו רורבנסשנין, אפסלם 2, צילום רוקמה: משה ניניו. Moshe Ninito, photograph of work in progress: Moshe Ninito. Helena Rubinstein Pavilion, level 2, photograph of work in progress: Moshe Ninito. wood, plywood, neon lights, Helena Rubinstein Pavilion, level 2, photograph of work in progress: Moshe Ninito. Mountain, honeycomb molds, concrete, wood, plywood, neon lights, Helena Rubinstein Pavilion, level 2, photograph of work in progress: Moshe Ninito.



לוכד חלומות, חוט ברזל, חוט, מלוח מימם דומלר, צילום רוקמה: משה ניניו. Moshe Ninito, photograph of work in progress: Moshe Ninito. wire, thread, Dead Sea salt, photograph of work in progress: Moshe Ninito.



בחזית: סוּוּס, במרכז: אשה בשק שינה, בקדק: ראש כבשה, בתוך הלנה רובינשטיין, מפלס 1, צילום: סגית לנדאו. Sigalit Landau: Helena Rubinstein Pavilion, level 1, photograph: Sigalit Landau. Front: Peacock, center: Woman in Sleeping Bag, background: Sheep Head, Helena Rubinstein Pavilion, level 1, photograph: Sigalit Landau.



הפתרון האינסופי: הערות מתוך ולאחר תהליך עבודה

אבן

השתייה .....

[צמאה לך:

נתנאל].....

מים רבים

ישטפודה.....

יובש, מבול, הצטמקות,

מליחות, הצמאה,

המתקה, דבק טפט,

שפיך עיסתי, בשר טחון מיוזע,

חצץ עם סיליקון

... המסה אהבה...כליות [דמעות – לשון

בתוך העין]...

סוכר – אנרגיה ריקה – קפיטליזם..... ניפוח

סיבים.....

...מכרה – ילדות

.....שדות כותנה, סוכר, מדבר שלג.....שחרור מחנה.....ויטרינה, חופה

לבנה,

הלוויה.....סדום, מלח, אשת לוט.....שימור, חניטה,

קפיאה, ניוון.....גיאלוגיה, ארכיאולוגיה מזורות.....נצנוץ – ריצוד

אור.....

בלבול חומרים, טעמים.....זהב לבן, גז צאן, צמר חם, כסות מתעכלת,

קורי עכביש.....ירוק, חום.....צאן לטבח / איל ברזל

.....לשון גדולה, תחת ענק, ראש אייל.....אייל ניגוח –

סוס טרויאני – שה לעולה.....גללי צאן: מיובשים, קדוחים,

מושחלים.....סמית'סון: מוח ספירלי.....עור [מגן ופריחה].....שלפוחית מוארת

ואגינה

The Sugar Bush.....סנה שאוכל

לא אוכל.....זין – טווס – מדים – כתב – שפה...שיניים של אמא

[+ טקסט של ליווי במפוחית עם הלשון].....הפרשה – מתוקה, מלוחה.....ערבוב צבעים

[סצינת המיטה בפתח הסרט "כיפור" של עמוס גיתאי] [צבעים שונים שבסופו של דבר התערבבו

לצבע ירוק-זית של מדים על הגוף העירום של האוהבים].....מכתבים – חריטה על

קירות גבס – טבלת ייאוש.....אהבה בלי מכתבים.....בלי כתב.....כתב הציפור –

Der Vogel.....בגרמנית ציפור = זין.....כתב נזירים,

כתב מודד, כתב מנציה, כתב מחורר.....קיר מחיצה גלילי.....לשון על ויטרינה מזוכית

[בתוך הזוכית מתוק בפנים, בצד השני יובש של 20%, טמפרטורה גבוהה].....דחלילים / טווסים.....

עיסת נייר.....עיסת נייר יבשה.....נייר אריזה ומתנות.....אפרודיטרמיניזם.....פה לדבר,

פה לשיר, פה לנשוק, פה להאכיל, פה להקיא, פה למצוץ, פה לנגן, פה לשרוק, פה ללחוש, לנשק.....כוורת בטון

.....מאגמה בטון עיר.....קרמטוריום / הלנה רובינשטיין.....שלושה מפלסים, שלושה מקומות, שלושה זמנים,

שלוש עיניים: עין "ירוקה", עין "לבנה", עין "חומה".....קטרקט משמש וגיל מתקדם.....שלושה מיכלים, שלוש

כניסות [אף – אוזן – גרון], שלושה צינורות בטון.....גובה פני הים, מתחת גובה פני הים, מעל גובה פני הים.....

הוזה...עבר קרוב: שנות החמישים / עבר רחוק: סוף המחצית השנייה

של המאה העשרים.....אבטיח צף, מים גיהנומיים, ים המוות.....אבטיח: מתפיל מים מלוחים.

פילטר. ממתיק. ממיר. מצמיא.....ראש / אבטיח.....סרט מתוק.....ירוק – סוכר, חום – נמס, לבן – מלח.....

.....תאורה ירוקה/איסלם.....עובדי מפעלי ים המלח: עבדי הקבלן, עבדי חברת כוח האדם.....פלזמה מלוחה.....פלזמה

מתוקה.....הפרשה – מתוקה, מלוחה, solution, בטונית, פחדנית, SOLUTION = תמיסה = פתרון.....שארית הפליטה / שארית הפתרון.



פיטר ברויגל הזקן, מגדל בבל, 1563, שמן על עץ, 114x155 ס"מ, מוזיאון קונסטסהיסטורית, וינה

Pieter Bruegel the Elder, *The Tower of Babel*, 1563, oil on wood, 114x155 cm, Kunsthistorische Museum, Vienna



אופניים שהושרו במי ים המלח, צילום: סיגלית לנדאו

Bicycle soaked in Dead Sea water, photograph: Sigalit Landau



מלך נמם, ברנדור (גרמניה), צילום: סג'לית לנדאו Sigalit Landau, photograph: Sigalit Landau, photograph: Sigalit Landau, photograph: Sigalit Landau



מכל מיון למחזורי זכוכית, חברת קרל מאייר, תווית מקורית, צילום: סג'לית לנדאו Sigalit Landau, photograph: Sigalit Landau, photograph: Sigalit Landau, photograph: Sigalit Landau

# אימאז' ואלימות

ז'אן-לוק ננסי

של מזג אלים, או אילוץ אובייקטיבי שמוביל להתנהגות אלימה: הצורך להוציא בורג מרדן במשיכה בעזרת צבת, במקום להשתמש במברג ובשמן. אדם הנוהג כך אינו מתפשר עוד עם היגיון ההתקדמות של הבורג או של החומר (עץ, למשל) שהוא עוקר והופך לבלתי שמיש באותו מקום.

האלימות אינה משתלבת בסדר היגיון או בהרכב כוחות ששואפים לתוצאה מסוימת. היא קודמת לכוונה ומאוחרת לסיבה. היא משחיתה את מה שהיא תוקפת, מחריבה וטוחנת. היא אינה משנה את צורתו אלא פושטת מעליו את צורתו ואת משמעותו, והופכת אותו לסימן של זעמה שלה ותו לא, לדבר או יישות שהותקפו – דבר או יישות שעצם מהותם היא היותם מותקפים, מחוללים. מעבר או בנוסף לכך, האלימות מרימה על נס צורה אחרת ואף משמעות אחרת.

האלימות נותרת בחוץ, היא מתעלמת מן המערכת, מן העולם, מן התצורה שאותה היא מחללת (אדם או קבוצה, גוף או שפה). היא אינה שואפת להלימה – להיפך, היא שואפת להיות בלתי אפשרית, בלתי נסבלת בתוך מרחב הדברים המתיישבים זה עם זה, מרחב שהיא מבתרת והורסת. אין היא מתעניינת בו כלל וכל רצונה להיות אותה בורות או אותו עיוורון מכוון, רצון אטום שנותק מכל קישור, שעוסק כל כולו בפלישתו המנפצת (אך בנוסף לכך – הבה נניח זאת כאפשרות – האלימות מכריזה על פריצתה שלה כתבנית עצמה, כדמותו של החוץ).

מסיבה זו האלימות היא בהמית ברמה העמוקה ביותר. בהמית במובן החזק ביותר, הגס ביותר, הפחות ניתן לתיקון. אין כוונתנו לבהמיות שבהיעדר אינטליגנציה, אלא גרוע יותר – לטמטום שבהיעדר חשיבה ולהיעדר מרצון, מחושב על ידי ההיגיון התוקפני שלה ("טמטום" – אני משתמש בכוונה במילה זו, שאלימותה כפולה: פעם אחת משום שהיא מילת סלנג, ופעם שנייה בשל תמונת התועבה המשחיתה שהיא מגייסת).

האלימות אינה משחקת במשחק כוחות. היא אינה משחקת כלל, היא שונאת לשחק, שונאת את כל המשחקים, את פסקי הזמן, ההטעמות, הפעילות, התקנות שדבר אינו מסדיר פרט לקשרים הטהורים ביניהם. כשם שהיא מסלקת את משחק הכוחות ורשת הקשרים ומוחצת אותם, כך יש לה גם צורך להתרוקן בהשתוללותה. האלימות היא בקושי יכולת והיא מעבר למעשה. האלים רוצה לפלוט את כל אלימותו, עליו לפלוט בכך את עצמו. עליו לגרש בכך את כל עוביו, ולא להיות עוד אלא זה שמטיח, שובר, מענה עד קהות חושים: קהות החושים של הקורבן, אך גם שלו עצמו. כוחו כבר אינו כוח,

שתי טענות מוכרות לנו היום: זו האומרת שקיימת אלימות באימאז'ים (אנו אוהבים לדבר על "המכה הפרסומית", והפרסום מעלה על הדעת קודם כל התפרצות של תמונות), וזו האומרת כי האימאז'ים של האלימות, אותה אלימות הניצתת שוב ושוב בארבע כנפות תבל, מצויים בכל מקום, וכי – בה בעת או לסירוגין – הם מתועבים, מועזעים, הכרחיים ומחרידים. גם האמירה האחת וגם האחרת מובילות מהר מאוד לפיתוח דרישות אתיות, משפטיות ואסתטיות (יש כיום, אגב, גם תחום ספציפי של אמנויות אלימות ושל אלימות באמנות) שמטרתן פיקוח שישלוט באלימות, באימאז'ים, באימאז' של הראשונה ובאלימות של האחרונים. אין בכוונתי להיכנס לדיון בדרישות אלה. ברצוני לשוב קצת אל מה שמקדים טענות אלה עצמן, על מנת לשאול מה יכול לקשר באופן ספציפי בין האימאז' לאלימות ובין האלימות לאימאז'. אם מותר לצפות מחקירה שכזו להבהרה מסוימת – לפחות של המחשבה – יהיה זה ככל הנראה בנוגע לדו-משמעות העומדת, באופן ברזומני ולכן ראוי לציון, גם ביסוד הבנתנו הכללית של שני המונחים גם יחד: אכן, יש אלימות ואימאז' טובים וגם רעים. יש בהם כאלה שצריכים להיות וכאלה שאינם צריכים להיות. הכל מעיד על כך שביסודו של דבר קיימות שתי מהויות אפשריות של האימאז' ושל האלימות גם יחד, ומכאן גם שתי מהויות של אלימות האימאז' ושל האימאז' של האלימות. לא נזדקק לזמן רב כדי לאתר בהיסטוריה של העולם המודרני את כל המופעים וכל התצורות של אותן כפילויות רואליות או אותן צביעויות דו-פרצופיות מכופלות.

\* \* \*

כדי לנסות לעיין בשאלה, נקודת המוצא שלי לא תהיה הצמד "אימאז' ואלימות". תחילה אעקוב זמן מה אחרי האלימות לבדה ואבקש לבחון מהו אורח הפעולה המיוחד שלה ביחס לאמת. לאט לאט נראה כיצד מתבהרים בפנינו הקווים שיובילו אותנו אל האימאז'.

## 1. "אלימות ואמת"

ניתן להגדיר את האלימות באופן מינימלי כהפעלת כוח שנותר זר למערכת הדינמית או האנרגטית שהוא מתערב בה. ניקח דוגמה יומיומית, שיכולה עם זאת להעיד על אלימות במובן



פיטר ברויגל הזקן, 'מג' (פרט) מתוך 'מאית' (1562), Museum Mayer van den Bergh, Antwerp. (detail), Pieter Bruegel the Elder, 'Mad Meg', 1562.

אלא אך ורק מעין ריכוז צמיגי, טיפש, אטום. מסה שמתקשחת על פני עצמה וניתכת לתוך מסתה שלה, שבה היא הופכת למכה: נייחות שנאספה ושוגרה כדי לנתן, להתיק, לפצח (ושבו, הבה נניח בינתיים: האלימות מראה את עצמה כצורה ללא צורה, כמיצוג (monstration), כתצוגה (ostension) של מה שנותר חסר פנים).

כשם שהאלימות אינה יישום של כוח בשילוב עם אחרים, אלא בסיכומו של דבר היא הכפייה שקיימת בכל יחסי כוח, דורסנות לשם דורסנות ותו לא ולכן חולשה חמורה, כך גם אינה עומדת לשירותה של אמת: היא רואה בעצמה אמת. את הסדר המורכב שממנו היא מעדיפה להתעלם אין האלימות מחליפה בסדר אחר, אלא בה עצמה (ובאי-סדר הטהור שבה). היא עצמה, כלומר מכותיה, הן האמת או שהן עושות אמת. האלימות הגזענית היא דוגמה מובהקת: זו אלימות שמריצה בפרצוף כי הפרצוף – ברוב טמטום – הוא מה ש"לא מתאים לה". הפרצוף הזה משולל אמת, בעוד שהאמת שוכנת באותה דמות שמצמצמת למכה שהיא נושאת עמה. במקרה זה האמת נכונה משום שהיא אלימה ומשום שהיא נתונה באלימות שלה: אמת דורסנית, במובן זה שפעולת הדריסה היא המאמת אותה.

\* \* \*

חשוב אפוא לציין את הדו-משמעות שממנה ניוון בערמוניות כל דבר שבח ישיר או עקיף לאלימות. אין ספק בכך שהאמת עצמה – האמת האמיתית, אם יותר לי לומר – אלימה על פי דרכה. אין היא יכולה לצוץ מבלי לקרוע סדר קיים. ככל שתאמץ להביא את המתודה לקצה יכולתה, כך היא משמידה את המתודה. היא אינה מתיישבת עם טיעונים, ניתוחים והוכחות: כמוהם כהיפוך הכרחי אך מעורפל של התגלמותה. לכל אורך ההיסטוריה שלה עסקה הפילוסופיה בכך שהאמת היא גיחה אלימה (היא זו שמאלצת את האסיר של אפלטון לצאת מן המערה כדי שתוכל לסמא אותו אחר כך באורה). לכן גם ניתן היה לדבר על אלימות טובה והכרחית, על אלימות רומנטית, על אלימות פרשנית, על אלימות מהפכנית, על אלימות אלוהית.

הדו-משמעות מטילה אימה, היא גורמת לכל התרמיות, כל הבלבולים: את זה אנחנו יודעים טוב מאוד. אבל הדו-משמעות ככל הנראה חיונית לאלימות, ומכל מקום היא חיונית למודרניות! שלה, אם מודרניות בכללה מוגדרת באמצעות מחיקת ניגודים פשוטים וגלישה מעבר לגבולות. נראה שבליבה של אותה גלישה מצויה ביחוד חדירתה של האלימות לתוך היישות עצמה (יהא שמה אשר יהא: סובייקט, סיפור, כוח...)

אף על פי כן, נראה שההבדל ברור באותה עוצמה שברורה הדו-משמעות: האמת האמיתית אלימה משום שהיא אמיתית – שעה שחברתה, כפילתה הגסה, אינה "אמיתית" אלא במידה שהיא אלימה. האחת מצמצמת את האמת למודוס האלימות ומכלה אותה בכך, ואילו חברתה, בניגוד אליה, משחררת את האלימות שבתוך האמת עצמה, וכך מכילה אותה.

האמת של האלימות דורסת ונדרסת בעצמה. היא עצמה באה לידי ביטוי במה שהיא: אין היא אלא האמת שבכוח הזרוע, שבכוח הנשק, שבטמטום הגס. היא מגחכת בלעג,

משהקת, צורחת, מתענגת מגילומיה (ההתענגות של האלים מחוסרת הנאה ושמחה: הוא שבע מעצם דמותה של האלימות). אלימותה של האמת שונה לחלוטין, משום שהיא אלימות שמסתגרת בתוך התפרצותה היא, ומשום שהתפרצות זו עצמה היא נסיגה הפותחת מרחב ומשחררת אותו לצורך הצגתו הברורה של האמיתי (ועוד, בינתיים: האם אין כאן, משני הכיוונים, הקבלה בין שני סוגים של אימאז'?)

ישנה אפוא קירבה בין השוני והדמיון שבין אלימות לאלימות. אותו עיקרון שולט בשתי פניה של האלימות (אם יש רק אחת) או בשתי האלימויות (אם הן אכן יכולות להיקרא באותו שם): עקרון האי-יכולת לשאת ולתת, להגיע לעמק השווה, להתחשב ולחלוק. עקרון האי-התפשרות. האי-התפשרות היא תמיד סימנה של האמת. אבל היא יכולה לשמש לה כסגירה, כחתימה אכזרית במסה של בטון, יסוד משוריין של גוש טיפש ומרוצה מעצמו (וזהו העצמי המצוי אך ורק בתוך עצמו, שאינו יוצא מתוך עצמו, נוטל לעצמו זהות של אֵלָה; למעשה, הוא יוצא מתוך עצמו כדי להיות לֵאֵלָה); האי-התפשרות יכולה לשמש גם כפתיחה של האמת, שיגור או הענקת של פתיחה זו: חלל שממנו יכולה להגיע התפרצות יחידאית של אמת (מחוץ לעצמי: העצמי כזינוק מחוץ לעצמי). יש להפריד בין הזהה לשונה שבין אי-התפשרות אחת לחברתה. אך האם תיתכן הפרדה זו ללא כל אלימות, אם על האמת מוטל להפעיל אותה?

אלימות האונס או אלימות התשוקה. אנו חושבים שניתן לבלבל ביניהן. יש הרוצים לגרום לנו לחשוב כך. על כן קיים מרחב ארוטי או פורנוגרפי מסוים שבו מעלים את תמונת האונס בהנאה. וכן קיים גם, כידוע לנו היטב לצערנו, מרחב מיתאי-אתני שבו ניתן לנפח באונס כריתחה הלגיטימית של הצהרה "לאומית". וזאת מבלי להזכיר סוגי שיח רבים אחרים על אלימות אלוהית או הרואית. ואף על פי כן, הבלבול הוא בלתי אפשרי. ההבחנה בהירה עד כדי סינוור. משום שאיש אינו יכול לרצות לראות את עצמו באופן מיידי כאמת מבלי שהפר כבר בעצם זאת כל אפשרות של אמת. ולהיפך, איש אינו יכול לרצות את האמת מבלי שבעצם רצון או תשוקה אלה ייחשף כבר כלפי חוץ המקום שממנו יכולה האמת להופיע.

ובכל זאת נותרת השאלה הבאה: אם האלימות של האמת נקיה מאונס, האם היא גם נקיה מאלימות? אבל אם אין בה אלימות, למה להמשיך ולקרוא לה "אלימה"? לעומת זאת, אם אנו מכנים אותה בצדק בשם "אלימות", כיצד נתפוס את ההבדל החוצה את האלימות? במילים אחרות, לא נוכל להישאר פטורים מן הדו-משמעות שבאלימות, מדו-משמעות אלימה שחוזרת ושבה ועלולה לאיים על ההבחנות הבטוחות ביותר. היכן מתחיל האונס, היכן נפסקת חדירת האמיתי?

כך עולה גם בגורלן של כל השאלות המצטופפות סביב "זכות ההתערבות": היכן היא מתחילה? היכן היא נפסקת? איזו זכות יש להסכים לאלימות של עמים? איזה אילוץ עליון יש לכפות על הריבונות לכאורה שלהם? וכך גם כל השאלות האחרות הקשורות ל"טרוריות", החל בשאלה היכן מתחילה ונגמרת הלגיטימיות של השימוש במונח זה. וכן אף השאלות העולות מן ההתפרצויות חסרות השליטה – במיוחד דרך האינטרנט – של כל סוגי התוקפנות וההסתות האלימות, על הכלים הכלכליים והפוליטיים העומדים לרשותם. אך למען האמת, הרשימה היא אינסופית: מעתה סובבת אותנו שאלה



פיטר ברויגל האב, *Dulle Griet* (מג המשוגעת), 1562, מוזיאון מאייר ואן דן ברג, אנטוורפן / Pieter Bruegel the Elder, *Dulle Griet (Mad Meg)*, 1562, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp

כללית, עצומה, לגבי האלימות – לגיטימית או לא, אמיתית או לא – לגבי כל סוגי הסמכות והכוח, הפוליטיים או המדעיים, הדתיים או הטכנולוגיים, האמנותיים או הכלכליים. האלימות היא שמו הדו-משמעי של מה שמתרחש ללא גיבוי או מבלי לספק תשובות לאחור: מה שמגדיר – על כל הבעייתיות שבו – את ההביטוס אם לא את האתוס עצמו של עולמנו, שהוא חסר עולם אחורי.<sup>3</sup>

## 2. "אימאז' ואלימות"

וכך אנו מגיעים לבעיית האימאז'. אם האלימות מתבצעת מבלי שהיא נושאת באחריות כלפי אף גורם פרט לעצמה, ללא רשות הקודמת לה (כולל, כמובן, מקרים שבהם היא מציינת רשות שכזו המחזיקה בסמכות או הצדקה), הרי הדבר מתבטא באמצעות הקשר החיוני שהיא מקיימת עם האימאז'. האלימות מעמידה את עצמה תמיד כאימאז', והאימאז' הוא מה שנושא את עצמו, מעצמו, לפניו, ושואב את סמכותו מתוך עצמו. או לפחות, עלינו לעסוק דווקא בטבע בסיסי זה של האימאז': לא באותו טבע מימטי שהדוקסה מייחסת למושג "אימאז'" בראש

ובראשונה, אלא דווקא בכך שגם כאשר אימאז' הוא מימטי עליו להיות בעל ערך בפני עצמו ובעיני עצמו, שאם לא כן הנטייה שלו תהיה להפוך לצל או לבבואה, ולא לאימאז' (מלבד זאת, האנטי-מימטיזם הפילוסופי מכנה אותו בדיוק צל או בבואה, אלא שהוא גם מפגין בדיוק כמה הוא רגיש לאישור העצמי שבאימאז' ושל האימאז').<sup>4</sup>

ואולם, כפי שאנו מתחילים לראות, האלימות מתחוללת תמיד בתוך אימאז'. אם מה שנחשב באקט של הפעלת כוח הוא ייצור התוצאות שלהן מצפים (הנעת מנגנון או הפעלת צייתנות), הרי מה שנחשב בעיני האלים הוא שייצור התוצאה יהיה בלתי נפרד מגילומה של האלימות. האלים רוצה לראות את חותמו על מה שכלפיו נקט באלימות, והאלימות פירושה בדיוק הטבעת חותם שכוה. ההתענגות על אותו חותם היא המסמנת כי התבצעה ה"עודפות" שבאמצעותה אנו מגדירים אלימות: אין שום דבר כמותי בעודפות הכוח שבאלימות, היא אינה נובעת מחישוב שגוי, והיא גם אינה "עודף כוח"; תוצאת מעשיה היא הטבעה בכוח של דמותה, וזו גם תכליתה. אלימות אלוהית היא נראותם של הברק או של מכת מצרים, אלימותו של התליין היא ההצגה (לפחות לעיני התליין עצמו) של פעמי הקרבן, אלימות החוק אמורה להסתמן באפיון מופתי כלשהו

של העונש. באופן זה או אחר, במקום שבו כוח הוא אך ורק מבצע, הסמכות אך ורק מצווה, וכוח החוק הוא (בעיקרון) אך ורק כופה – במקום זה מוסיפה האלימות דבר נוסף: היא שואפת להיות הצגה ומיצוג. היא מראה את עצמה ואת השפעותיה. כך למשל, לדעת סורל, התיאורטיקן של האלימות החיובית, אותה צורה מוגמרת של האלימות המכונה ״שביתה כללית״ מוצאת את כל עוצמתה בעובדה שהיא מגשימה מה שהוא מכנה ״מיתוס״: טוטליות שבה מצטיירת באופן מיידִי תמונתו השלמה של החזון החברתי שהאלימות מבקשת לשרת.

אופיה התמונתִי של האלימות נובע מן הקשר האינטימי שלה עם המציאות. למעשה, מן הכתוב לעיל אנו יכולים להסיק כי אם – על פי אמירה אחרת של פסקל – ״לאלימות ולאמת אין כל כוח זו על זו״,<sup>5</sup> הרי זאת דווקא משום שלכל אחת מהן יש את חברתה כמשאב. לאלימות יש את האמת שלה, כשם שלאמת יש את האלימות שלה. אולם גם האמת, מעצם מהותה, היא התגלמות של עצמה. האמת אינה יכולה פשוט ״להיות״, ובמובן מסוים אין היא הווה כלל: הווייתה נמצאת כולה בגילומיה. האמת נראית לעין וניתנת לדמונסטרציה (וב״דמונסטרציה״, גם במשמעות הלוגית של הוכחה, יש בהכרח מן התצוגה ומ״הפגנת הכוח״).<sup>6</sup>

המשותף ללאלימות ולאמת הוא אקט המיצוג העצמי, וליבו של אקט זה, כמו גם מימושו, מצויים באימאז'. האימאז' הוא חיקויו של דבר רק במובן שבו חיקוי הוא היריב של הדבר? הוא מתחרה בדבר, וההתמודדות ביניהם אינה כרוכה דווקא בשעתוק אלא בתחרות, ובהקשר שבו אנו עוסקים – תחרות על נוכחות. האימאז' מתחרה עם הדבר על נוכחותו. במקום שהדבר יסתפק בעצם הווייתו, האימאז' מראה כי הדבר הווה וכיצד הוא הווה. האימאז' הוא מה שמוציא את הדבר מנוכחות גרידא (présence), ומעמיד אותו כ״נוכחות קודמת״ (pré-sence), בחזית, בקידמה (prae-sentia), בנוכחות שלפני עצמו, הפּוֹנֵה כלפי חוץ (בגרמנית: יציאה מן ה־״Vorhandenheit, ״היות מצוי״, והגעג אל ה־״Gegenwärtigkeit – היות נוכח״). אין זו נוכחות ״עבור סובייקט״ (אין כאן ״ייצוג״ במשמעות הרגילה והמימטית של המילה), אלא דווקא ״נוכחות כסובייקט״, אם אפשר לומר זאת כך. בתוך האימאז', או כאימאז', ורק כך, מוצב הדבר (בין אם הוא דומם או אדם) כסובייקט: הוא **מציג** את עצמו.

אם כן, האימאז' במהותו מראה, מציג. כל אימאז' הוא מיצוג, monstrance, אם להשתמש במילה שיכולה היתה להביע את מה שמכונה בצרפתית ostensoir.<sup>6</sup> האימאז' שייך לאותו תחום כמו המפלצת.<sup>9</sup> monstrum הוא אות פלאי המזוהר (moneo, monestrum) מפני איום אלוהי. מקורה של המילה הגרמנית לתמונה, Bild, המציינת את האימאז' על צורתו ועל עיצובו, בשורש bil, המציין כוח או אות פלאי. כך, קיימת מפלצתיות באימאז': הוא חורג מהנוכחות הרגילה משום שהוא תצוגה שלה, התגלמותה לא כמראית אלא כתצוגה, כהצגה בפומבי וכהעמדה בחזית.

מה שמוצג אינו חזות הדבר: דרך החזות או בחריגה ממנה (או למעשה במשיכת החזות מן היסוד ופתיחתה, הטלתה קדימה) מציגים את אחדות הדבר ואת כוחו. הכוח אינו אלא אחדות מהודקת של רבגוניות מורגשת. בתוך הרבגוניות, החזות היא הקשר המקיף בין חלקי הדמות. אבל הכוח הוא

באחדות שמחברת אותם כדי להקרין אותם מאוחר יותר באור. אמנות הציור כולה נמצאת כאן כדי להראות לנו, ללא הרף ובאופנים המתחדשים שוב ושוב, את עבודתו של כוח זה או את החיפוש אחריו.<sup>10</sup> צייר אינו מצייר צורות אלא אם צייר קודם כוח המשתלט על הצורות וסוחף אותן ל־״prés-ence

בהשפעת הכוח גם הצורות עוברות דפורמציות או טרנספורמציות. האימאז' הוא תמיד מטמורפוזה דינמית או אנרגטית. הוא יוצא מתוך הצורות והולך אל מעבר להן: כל ציור, ולו הנטורליסטי ביותר, הוא כוח מטמורפי שכוה. הכוח (ומכאן התשוקה, כפי שניתן להבין) מעוֹות: הוא סוחף את הצורות בתנופה, בהתפרצות שנוטה לפוגג אותן או לחרוג מעבר להן. המיצוג פורץ כמיפלוץ (monstruation).<sup>11</sup>

\* \* \*

אין כל ספק שקיימת אלימות, או לכל הפחות שתמיד יש אפשרות לאלימות שעתידה להתרחש. לא רק שהאימאז' חורג מעבר לצורה, לחזות, לפני השטח המורגעים של הייצוג, אלא שלצורך כך עליו לשאוב בעצמו מתוך יסוד – או מתוך חוסר יסוד – של עוצמה עודפת. את האימאז' יש לדמיון: כלומר, עליו למצות מתוך היעדרו את אחדות הכוח, שהדבר המוצב סתם־כך אינו מציג. הדמיון אינו היכולת לייצג דבר מה בהיעדרו: הוא הכוח להוציא מן ההיעדר את צורתה של הנוכחות, ה־״prés-ence, כלומר הכוח ״להציג את עצמו״. המשאב הנחוץ לשם כך צריך להיות עודף בעצמו.

כך גם לגבי ה־Handgriff המפורסמת (תחבולה, אחיזה ידנית, אחיזה בציפורניים, אם יורשה לי לומר) שקאנט מכריז שלעולם לא תיעקר מן הטבע, ותישאר ״אמנות נסתרת בעמקי הנפש האנושית״.<sup>12</sup> לא נוכל לחלל את האינטימיות שבסוד זה משום שהוא לא פחות מאשר עוצמת ה־״סכימה״, כלומר ה־״אימאז' הטהור״ שרק באמצעותו אפשרית צורה אחת, כל צורה שהיא, או אחדותו של דבר מורכב, יחא אשר יחא, ועמה גם הניסיון ככלל: נוכחותו של עולם והנוכחות כלפי עולם. ה־״סכימאטיזם הטרנסצנדנטלי״ הוא כוחו של האובייקט ככלל ושל עולם של אובייקטים. אלא שהאובייקט ככלל הוא לא פחות מאשר הופעתה, הבלתי סבירה כשלעצמה, של אחדות בלב הפיזור הכללי, הכאוטי והזורם תמיד של הריבוי החושי.

האימאז' הוא הכוח־סימן הפלאי של נוכחות בלתי סבירה שהופיעה מתוך תסיסה שאינה ניתנת לבנייה. זהו הכוח־סימן של האחדות, שבלעדיה לא יהיו לא דבר, לא נוכחות ולא סובייקט. אלא שאחדות הדבר, הנוכחות והסובייקט היא כשלעצמה אלימה.<sup>13</sup> היא אלימה מתוקף (כלומר **מכוח**) צרור סיבות, הקשורות לעצם הווייתה: עליה להגיע, להיעקר מן הריבוי המפוזר, לדחות אותו, לצמצם אותו. עליה ללפות את עצמה באחיזה ידנית, בציפורניים או במלקחים ביוצאה מן הכלום, מאותו חוסר אחדות שנתון מראש כ־״partes extra partes (חלקים זרים זה לזה) של חוץ מפוזר. כך עליה להתייחס לעצמה בפני עצמה על מנת להציג את עצמה ולהציב את עצמה בחוץ, תוך שהיא מוציאה מעצמה את מה שאינה, מה שאין עליה להיות, מה שהווייתה היא הסירוב האלים לו והצמצום האלים שלו.

\* \* \*

אם עבור קאנט ״דמותם הטהורה של כל העצמים היא הזמן״,<sup>14</sup> הרי זאת משום שהזמן הוא תנועת הסינתזה עצמה, תנועת יצירת האחדות: הזמן הוא האחדות עצמה, הצופה את עצמה מראש וממשיכה את עצמה בכך שהיא מקרינה את עצמה ללא הרף לפני עצמה, ותופסת בכל רגע – ברגע הבלתי־נתפס – את ההווה שבו מתגלה הטוטליות של החלל, פיתול המרחב למראה אחד, בפרספקטיבה שהזמן הוא מוקדה העיוור וגם נקודת המגזו האפלה שלה.

אימאז' טהור זה הוא אימאז' האימאז'ים, פתיחתה של האחדות כאחדות. הוא מקפל באופן אלים את החיצוניות המבוותרת, אך הקיפול שלה, הקמט המהודק שלה, הוא גם החריץ שחורצת האחדות בדחיסותו של המרחב הפרוש. האימאז' הטהור ביחס להווייה הוא רעידת האדמה שפוערת בה את שבר הנוכחות. במקום שבו ההווייה היתה בתוך עצמה, הנוכחות לא תשוב עוד אליה: כך היא הווה, או תהיה, לעצמה. ניתן להבין כיצד מבחינות רבות כל כך הזמן הוא מופת לאלימות...

האחדות מעצבת (גרמנית: bildet) את האימאז' או התמונה (Bild) של מה שכשלעצמו הוא רק ללא דמות, אלא גם ללא אחדות וללא זהות. כתוצאה מכך, ״התמונה של״ אין פירושו שהתמונה מגיעה אחרי מה שמוצג בה, אלא ש״התמונה של״ היא בראש ובראשונה האמצעי שבו משתמש הקיים כדי להציג את עצמו – ודבר אינו מציג את עצמו אחרת. כשדבר מציג את עצמו הוא בא להידמות לעצמו, כלומר גם להיות הוא עצמו. כדי להידמות לעצמו הוא מתאסף. אך כדי שיתאסף, עליו להיפרד ממה שחיצוני לו.

לפנינו אפוא היעקרות של ההווייה מן ההווייה, ומה שנעקר הוא האימאז'. הוא נושא בתוך עצמו את חותמה של היעקרות זו: מצע העומק שלו, כלומר הצד האחורי וחסר היסוד של תצוגתו (גבו העיוור של הציור), פתוח באופן מפלצתי.

על כן, כשהיידגר מבקש לנתח את מבנה הסכימאטיזם הקאנטיאני, הדימוי שעולה ברעתו כדי להראות את האימאז' הוא קודם כל, ללא כל הצדקה, זה של מסיכת מוות: מסיכת המוות מראה את ״דמות״ המת, כלומר גם את ה־Bild, התמונה שלו וגם את ה־Sicht, ה״מראה״ שלו: כיצד הוא מראה את עצמו או מופיע, מהי חזותו, או חזותו של המוות בכלל. כל אימאז' משכפל – למשל, מציין היידגר, צילום של מסיכת מוות – הוא בראש ובראשונה אימאז', בהציגו ובהראותו את אותו מיצוג ראשוני. אם כך, זהו אימאז' של האימאז'; זו אפילו תמונת התמונה הטהורה של הסכימה, משום שאליה שואפים להגיע: מראה שבו נראים הפנים מחוסרי המבט של מי שאינו רואה עוד. מראה ללא ראייה, Gesicht ללא Sicht – זהו האימאז' המופתי.<sup>15</sup>

\* \* \*

אם אין אימאז' ללא קריעת אינטימיות סגורה או אימננטיות שלא נפתחה, ואם אין אימאז' ללא צלילה אל תוך מעמקים עיוורים – ללא עולם וללא סובייקט – אזי יש להניח גם כי לא רק האלימות, אלא גם האלימות הקיצונית שב**אכזריות** משחרת לפתחו של האימאז', של כל אימאז'.<sup>16</sup> המילה הצרפתית לאכזריות (cruauté) נגזרת מן הדם הניגר (cruor, להבדיל מ־sanguis – הדם הזורם בתוך הגוף). האדם האלים האכזרי רוצה לראות דם נשפך: הוא רוצה לראות

בחוץ את עיקרון החיים של הפְּנים, על עוצמת הקילוח שלו וצבעו. האדם האכזר מבקש לנכס לעצמו את המוות: לא לשקע את עיניו בריק של המעמקים, אלא להיפך, להרוות את העין בורימה האדומה ובקריש של ייסורי החיים וגסיסתם.

יתכן שכל אימאז' נמצא על סף האכזריות. מוזיאון הציור המערבי גדוש תמונות של דם ניגר – קודם כל תמונות של האל השופך את דמו כדי לגאול את בני האדם, ותמונות של הקדושים המעונים שלו, וכיום יש גם אמני body art ששופכים את דמם ומטילים בעצמם מומים באכזריות.<sup>17</sup> במסגרת הסדרים של עולם של קורבן, הדם הניגר מרווה את צימאונם של האֵלים או משקה את נחלתם; התקרשותו חותמת מעֵבֶר שמעֵבֶר למוות. אלא שכאשר מפרקים עולם זה, כאשר הקורבן בלתי אפשרי, האכזריות כבר אינה אלא קצה קציה של האלימות הנסגרת סביב התקרשותה שלה ואינה חותמת כל מעבר שחורג מהמוות, אלא רק את הטיפשות האלימה, הסבורה שיצרה את המוות לפניה בשלולית חומרית.

כל אימאז' ניצב על שפתה של שלולית שכזו. הדו־משמעות של האימאז' ושל האלימות – של האלימות הפועלת באימאז' ושל האימאז' הנפתח באלימות – היא הדו־משמעות של מיצוג היסוד, של המפלצתיות שלה או של המיפלוץ שלה. לא ייתכן שלא תתקיים הדו־פרצופיות של המפלצת: מה שמציג את הנוכחות יכול באותה מידה להחזיקה חסרת תנועה ומלאה, חסומה ושבעה עד למעמקי אחדותה, או להטיל אותה לפני עצמו כנוכחות שהיא סינגולרית מכדי שאפשר יהיה פשוט להזדהות עימה.

האלימות של האמנות נבדלת מהאלימות שבמכות. לא בכך שהאמנות נשאת בתחום הדומה, אלא להיפך: בכך שהאמנות נוגעת במציאות – שהיא חסרת יסוד – בשעה שהמכה היא גם היסוד שלה עצמה. וזו גם אמנות בפני עצמה, כפי שאומרים בצרפתית – האחריות של האמנות בכלל, הרבה לפני או מעבר לכל אסתטיקה, לדעת להבחין בין אימאז' חסר־יסוד לבין אימאז' שאינו אלא מכה.

\* \* \*

הבחנה שכזו צריכה לעבור דרך אחדות, במידה שאין דו־משמעות ללא אחדות מסוימת שתוכל לחמוך בה, אף אם זוהי אחדות מזערית או חמקמקה לאינסוף. לא פסקנו לעסוק באחדות הטמונה תחת הדו־משמעות של האלימות ותחת הדו־משמעות של האימאז', כמו גם תחת הקשר ההדוק שבין אימאז' לאלימות, בין אמנות לאימאז' ועל כן גם בין אמנות לאלימות. ומבחינה מסוימת, כפי שהבחנו בתחילה, אותה אחדות אניגמטית היא לא אחרת מאשר האחדות שבתוך עצמן או האחדות האבסולוטית, אותו ״היות אחד״ שאינו מגיע אלא באלימות מסוימת ובדמות מסוימת (או כאלימות וכדמות). על כן, במובן מסוים יש לעבור דרך האחדות ״עצמה״ כדי להבחין בין הפתיחה לעבר חוסר־ייסוד לבין המכה הנחבטת מן היסוד החסום. האחדות ״עצמה״ – הדבר או נוכחותו, המציאות או האמת שלה – היא מיסודה מה שמתאסף סביב עצמו וחורג מעבר לכל סדר הסימנים. היא מה שאינו משועבד להצבעה או לכל סוג אחר של תיווך, אלא אך ורק מוסר את עצמו.

ובכל זאת, ״למסור את עצמו״ ניתן לפירוש בשתי דרכים: למסור את עצמו לעצמו (כעיקרון ובטרם כל הצגה כלפי חוץ) או

<sup>[1]</sup> אימאז' ואלימות

קודם כל למסור את "עצמו" החוצה וכתוצאה מכך גם "להימסר", להישלח אל החוץ מבלי להספיק קודם לכן לבסס את היסוד שלו. בין שני מובנים אלה, הכמעט בלתי נבדלים זה מזה, יש להעביר את להב ההבחנה הדק.

האלימות היא תמיד עודפות על פני הסימנים (היא הסימן של עצמה או שואפת לכך, בדומה לאמת שהיא *nullo eget signo*, סימן שאינו תלוי בדבר). גם האימאז' הוא עודפות שכוו, וככל הנראה ההגדרה הראשונית היחידה של האמנות היא הגלישה וההתגעשות מעבר לסימנים. מבחינה זו נראה שהאמנות "מסמנת" (במובן של המילה הגרמנית *winken*, לקרוץ עין, להתריע, להפנות תשומת לב), אך אין היא סימן של דבר־מה והיא אינה מסמנת דבר־מה אחר. היא עודפת על הסימנים מבלי לחשוף דבר פרט לעודפות זו עצמה, כמעין הכרזה, אות או סימן לבאות – לאחדות חסרת היסוד. כפי שכותב בורחס: "קרבתה של התגלות עתידית שאינה מתרחשת, זו אולי התופעה האסתטית"<sup>18</sup>.

האלימות מחוסרת האלימות היא התגלות שלא התרחשה ועדיין עומדת להתרחש. או: היא התגלותו של מה שאין מה לגלות בו. האלימות האלימה (והמחלחלה) לעומת זאת, מגלה וסבורה שהיא מגלה באופן מוחלט. האמנות איננה סימולקרום או צורה מאגית מרוקנת רע שמגנים עלינו מפני אלימות בלתי נסבלת (האמת־המדווח על פי ניטשה, הדחף העיוור על פי פרויד). האמנות היא הידיעה המרוקנת של העובדה שאין מה לגלות, אפילו לא תהום, וכי היות חסר־ייסוד אינו התהום של התלקחות כלשהי, אלא התרחשותה העתידית שמשתהה לעד.

המאמר מתפרסם באדיבות ז'אן־לוק ננסי

The text "Image and Violence" is published courtesy of Jean-Luc Nancy  
Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Éditions Galilée, 2003  
מתוך: Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Éditions Galilée, 2003  
תרגום מצרפתית: הילה קרס

1 ראוי לציין שיש לכך עדות אצל פסקל, שמבחינת רבות כל כך אינו חדל מלהיות ראשון המדורגים (ראשון החרדות שלנו). "ילד שאמו קוטפת אותו מבין זרועותיהם של גנבים צריך, גם מתוך הכאב שהוא סובל, לאהוב את האלימות האוהבת והלגיטימית של זו המעניקה לו חופש ולשנוא רק את האלימות הרודנית והבלתי מרוסנת של אלה שמחזיקים בו שלא בצדק" (הגיונות, מהדורת Brunschvicg מס' 498, מהדורת Pléiade מס' 723). בשני זוגות התארים שפסקל משתמש בהם כלול מצע שלם העוסק באלימות התשוקה, באלימות הפוליטית ובקשרים ביניהם. אחרי פסקל ומעבר לתקופת ההשכלה (המייצגת את הדרישה לאפשרות לחזק את האלימות בנפרד מן ההוויה) מתחילה סדרה ארוכה של הגיות שנותנות ביטוי לאלימות כפולה, סותרת או בלתי ניתנת להכרעה. סדרה זו מתחילה עם רוסו ונמשכת אצל הגל, שופנהאואר, ניטשה, מרקס, סורל, בנימין, בטאי, היידגר, סארטר, דרידה וז'יראר, לכל הפחות. יהיה עלינו לעבור כאן דרך חיבורו של דרידה על האלימות הכפולה של בנימין, על אופיה ה"מטרידי" ובאופן כללי על ה"שתופות האפשריות לדבר עבירה" בין סוגי שיח שונים על האלימות או בין סוגי שיח אלימים שונים (כוח החוק, פריס, הוצאת Galilée, 1994).

2 אטיין בליבאר (Balibar) מנתח באופן יוצא מן הכלל את אי קיומה של אי־אלימות טהורה ואת השאלות הקשורות ל"אלימות נגד" בחיבורים שונים שלו, בייחוד בכמה פרקים מתוך *פחד ההמונים*; *La crainte des masses*, Paris, Galilée, 1997.

3 צריכה היתה להיותוסף כאן שאלה נוספת: באיזו מידה עולם זה, הנתון כולו בידי עצמו, אינו העולם שנולד מן הנצרות, כלומר מאותו מסר של שלום ואהבה עולמיים שמציג את עצמו כהתפרצות של אלימות בעולם? הטקסט של פסקל שצוטט לעיל הופיע בחקש של הערות על דבריו של הצלוב המכריז שהוא בא "להביא את החרב"...

4 בין האימאז' לשיח (הפילוסופי או התיאורטי) מתמשכת פרישה ארוכה של

אלימות כנגד אלימות.

מתוך: *Provenciales*, XVIII, ed. Pléiade, Paris, 1950, pp. 665–666. אמנם, האמת כתאימות או כריוק, כ"adequatio rei et intellectionis" (התאמה בין הדבר לאינטלקט), משוללת אלימות, אבל גם זאת רק כל עוד איננו שואלים את עצמנו כיצד נוצרים בתוכה או למענה ה"דבר" וה"אינטלקט" המסוגלים להתאים זה לזה.

האטימולוגיה של *imago* נובעת מ"imitor", שניתן אולי לקשור ל"aeulus" – מקור המילה הצרפתית *émule*, יריב.

עצם השייך לפולחן הקתולי, כלי קיבול יקר ערך המיועד להציג לתפארת את לחם הקודש: תצוגה של מה שהאמונה מכנה "נוכחות אמיתית", כלומר בדיוק אותה נוכחות שהורחקה מן הראייה החושית...

המילה הצרפתית "להראות", *montrer*, והמילה *monstrer* שטבע ז'אן־לוק ננסי ותורגמה כאן כ"מייצג" הן מאותה משפחה כמו המילה *monstre*, מפלצת. [הערת המתרגמת]

אך דבר זה נכון לכל האמנויות, משום שכל אחת מהן מייצרת סוג של אימאז' במובן זה, גם המוזיקה או המחול.

אני לוקח מילה זו ממהדי בלחאג' קאסם (Kacem): "התקשורת היא ניסיון לכונן מחדש, באמצעות החזרה על אות כלשהו, את עוצמתה של היפעלות שהאות קשור אליה, אלא שמבחינה פנומנולוגית חזרתיות זו חייבת להיכשל: לא תהיה היפעלות ללא הכישלון המתמיד, ללא המיפלוץ הבלתי פוסק של האתרות בורם ההרקליטי של הקליטה החושית". Mehdi Belhaj Kacem, *Esthétique du chaos*, Tristam, Paris, 2000.

ביקורת התבונה הטוהרה, "על הסכימאטיים" (A 141), תרגום לעברית: שמואל ברגמן ונתן רוטשטרייך, הוצאת מוסד ביאליק, 1993). היינו יכולים להאריך בהערות על אודות האלימות החזרת והפולימורפית השוררת בכל אצל קאנט בשל הצורך לכפות באופן כללי את האחדות (של האובייקט, של הניסיון, של הטבע, של החוק) במקום שבו מעולם לא היתה. הכל חוזר תמיד ל"כניעה לאחדות טרנסצנדנטלית", כשם שההיגיון הוא "שופט מוסמך, הכופה על העדים להשיב" (שם, B XIII). המפעל הקאנטיאני כולו, בדרכו המרגיעה לאין שיעור, מתנהל באלימות יסודית שה"ביקורת" היא הלגיטימציה שלה. אלא שלגיטימציה זו – ככל לגיטימציה אחרת – צריכה קודם כל לאפשר את הגחתו בכוח של מה שמכריז על עצמו כזכות. מסיבה זו גם ההגות הקאנטיאנית על החוק ועל המדינה כוללת סוד, שיהיה זה לא לגיטימי – ואולי אף בלתי אפשרי – לפשפש בו: סוד הכינון האלים (ר): "דוקטרינת החוק", § 44, 52, 62). ואולם מה שחל כדוגמה על קאנט חל לגבי הפעולה הפילוסופית בכלל, כפי שצינתי כבר לגבי אפלטון: הפעולה הפילוסופית כרוכה תמיד באלימות יסודית, בראשיתית, שהיא כראשית או שנעשתה בראשית. היא משחררת אותה או מפעילה אותה באותה מחווה שבאמצעותה היא מכילה אותה, מדכאת אותה או מטשטשת אותה. עולם המיתוס הוא עולם ללא אלימות במובן זה שהוא עולם הערצמה, שבו בעיקר עוצמת התמונות נתונה מלכתחילה. עולם הפילוסופיה הוא העולם שבו לא האימאז', לא הנוכחות ולא הערצמה נתונים מראש: להיפך, הם תמיד מוכנסים אליו.

"מרגע שיש 'אחד', יש רצח, פציעה, טראומה. האחד" נשמר מן האחר" – אך מאחר שהוא גם "שונה מעצמו" (*de soi-même différent*), הוא "מחלל את עצמו ואונס את עצמו, אך הוא גם יוצר את עצמו באלימות". Jacques Derrida, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, pp. 124–125. שם, A 142.

ר' *Kant et le problème de la métaphysique*, § 20. אטיין בליבאר מדמיין את האכזריות כמה שה"אידיאליות", ההטרונגית ביחס לאכזריות השלטון או השליטה, מתייחסת אליו כ"פטיש או סמל במהותו" (*פחד ההמונים*, שם, עמ' 407).

ר' בין היתר דויד נברדה (David Nebrada, *Autoportraits*, Paris, Editions Leo Scheer, 2000), וכן הופעותיה הרבות של אורלאן, בין אם מדובר בניתוחים כירורגיים או בהצגת הווסת. אין בכוחנו לפתוח כאן בניתוח פעולות אלה או בהצעת הערכה אסתטית או אנסתטית. השאלה היא כמובן אם לפנינו אימאז'ים קיצוניים או הטלות מום קורבניות – ומכאן בדיוק עולה גם השאלה עד כמה דקה יכולה להיות ההבחנה בין שני התחומים...

"החומה והספרים", מתוך *Autres inquisitions* (1952), תרגום צרפתי מתוך "כל כתביו", פריס, הוצאת Gallimard, 1993, עמ' 675.

ז'אן־לוק ננסי (נ. 1940, צרפת), פרופ' לפילוסופיה באוניברסיטת טרסבור. בין פרסומיו הרבים: *המוות*, 1994, *מבט הדיוקן*, 2000, *הוודאות של הסרט*: עבאס קיארוסטמי, 2001, *בריאת העולם או הגלובליזציה*, 2002.



פיטר ברייגל האב, *Dulle Griet* (מג), 1562 (detail), Museum Mayer van den Bergh, Antwerp

# אמנות ומלחמה: גרהרד ריכטר בשיחה על War Cut

יאן תורן-פריקר

פורסם לראשונה בניו-יורק טיימס, 4 ביולי 2004

ב-1988 יצר גרהרד ריכטר את אחת העבודות המרתקות ביותר באמנות הפוליטית המודרנית – סדרת ציורים על קבוצת הטרויסטים הגרמנית שנודעה בשם "חבורת באדר-מיינהוף". הציורים היו עיבודים חסרי הבעה ומטושטשים של צילומי שחור-לבן, שהדו-משמעות שלהם סיפקה דלק לוויכוחים מתמשכים על ההיסטוריה והשאיפות הגרמניות. ריכטר, בן 72 ואולי אחד הציירים המשפיעים ביותר בעולם, חוזר כיום לנושא הפוליטי עם War Cut. צורת העבודה, עקיפה ורבת-שכבות כרגיל, היא של ספר מאויר.

הנושא הוא המלחמה בעירק. דו-משמעות היא שוב תימה, אבל שלא כמו בעבודתו הפוליטית הקודמת, התוצאה היא צבעונית ומופשטת. הספר מורכב מקולאזים: 216 צילומים של פרטים מצילומי של ריכטר מס' 2-648 מ-1987, לצד מספר זהה של מאמרי עיתונות מהפרנקפורטר אלמיינה צייטונג על ימי המלחמה הראשונים, ה-20 וה-21 במרץ 2003. התוצאה קושרת בין שני סוגי מדיה שבדרך כלל אינם נפגשים, ויוצרת אמירה היברידית שניתן לראות בה מעין רומן היסטורי אבסורדי.

War Cut יצא בהוצאת Verlag der Buchhandlung Walther König. הראיון הבא נערך בגרמנית בסטודיו של ריכטר בקלן, על ידי יאן תורן-פריקר (Thorn-Prikker). מבקר פרילנס והעורך של Kulturjournal, מגוון התרבות של מכון גתה במינכן.



humanitäre Hilfe in die Golf-Region entsenden werde. Das Schlachtschiff «Galicia» sollte nach Ablauf des amerikanischen Ultimatums an Saddam Hussein noch am Mittwoch, begleitet von der Fregatte «Reina Sofia» und dem Tanker «Marqués de la Ensenada», auslaufen. Die «Galicia», die als Hospitalschiff fungieren soll und zugleich Spezialeinheiten für die Abwehr von ABC-Waffen transportiert, wird voraussichtlich rund zwei Wochen bis zur Ankunft am Golf brauchen.

Der portugiesische Ministerpräsident und Gastgeber des Azoren-Gipfels, Durão Barroso, der im Parlament in Lissabon inzwischen mit Mißtrauensanträgen der Opposition konfrontiert wurde, sagte: «Wir werden nicht an einer Militäroperation teilnehmen, die sich nicht auf ein Mandat der Vereinten Nationen stützt.» Aznar versicherte den Parlamentariern vor den Cortes: «Spanien wird sich nicht an Angriffsmissionen oder Offensiven beteiligen. Es wird daher keine spanischen Kampftruppen in dem Operationsgebiet geben.» Die Opposition griff den Regierungschef scharf an. Die in Aussicht gestellte humanitäre Hilfe sei ein «Witz», sagte der Vorsitzende der Sozialisten Zapatero: «Hören Sie mit dem Krieg auf, dann werden Sie auch keine Hilfe schicken müssen.»

► Syrien hat als «Helfer des Terrorismus» kein gutes Ansehen in Washington. Die Unterstützung von palästinensischen Organisationen, die eine Friedensregelung im Nahen Osten ablehnen und von Syrien oder dem Libanon aus operieren, könnte den Machthabern in Damaskus, so wird nicht nur in syrischen Regierungskreisen befürchtet, in der «Zeit nach Saddam Hussein» zum Verhängnis werden. Syrien könnte zum nächsten Ziel der amerikanisch-israelischen Allianz werden, wenn es um die von Washington angekündigte «Umgestaltung» des Nahen Ostens geht. Nach der Einsetzung eines amerikanischen Gouverneurs in Bagdad wäre Syrien, abgesehen vom Libanon, dessen Politik von Damaskus aus bestimmt wird, von anderen proamerikanischen Staaten, Jordanien und der Türkei, umgeben, die auch mit Israel zusammenarbeiten. Der Sturz des Regimes in Bagdad hätte zudem katastrophale wirtschaftliche Auswirkungen auf Syrien, das irakisches Öl nicht mehr zum Vorzugspreis erhalten und seinen wichtig-

במאמרי העיתונות הופכות איכשהו ללא-ריאליסטיות בהקשר הזה. הוצאתי מהמאמרים את הכותרות ואת שמות הכותבים. אני מכבד את הכותבים, אבל הייתי רוצה לחשוב שבאמצעות סילוק הכותרות אני תורם לקריאת הטקסטים כספרות. זה יכול להיות כמו לקחת תצלום עיתונות ולשים אותו במוזיאון כציור שמן, מה שכנראה עשיתי עם באדר-מיינהוף.

**אם כך, האם היית אומר ש-War Cut הוא גם סוג של הפצרה: "הסתכלו בעיון בטקסטים האלה, הם מדברים על העולם שלכם"?**

כן, אבל אני גם מתכוון לכך שהטקסטים ישרדו עכשיו יותר זמן מאשר היום האחד שבו התפרסמו בעיתון.

**למה השתמשת בפרנקפורטר אלמיינה צייטונג?**

כי אני קורא אותו כבר 40 שנה.

**למה 20 ו-21 במרץ 2003?**

תאריך פריצת המלחמה הוא התאריך שאנשים זוכרים. כמו תחילת המלחמה של היטלר ב-1 בספטמבר 1939. מצד שני, נראה לי של-20-21 במרץ לא היתה אותה השפעה כמו, למשל, ל-11 בספטמבר 2001.

**האם סידרת את הטקסטים באופן כרונולוגי?**

לא, רק בערך. אחרי הכל, היתה לי מסגרת נוקשה, שבה לכל עמוד היו ארגון וגודל קבועים. אבל זה עדיין השאיר מספיק מרחב תמרון להעדפות ולעיוותים ספציפיים עם דימויים, ולחופש תימטי מסוים. המתנה האמיתית עבורי היתה העובדה שהמקרה יכול ליצור כאלה קומבינציות נפלאות.

**האם אתה יכול לומר משהו על המבנה הלא-רגיל של War Cut?**

הגישה שלי למבנה היא פשוטה. כל מה שהוא אמיתי הוא כל

**י. ת. פ.: האם תוכל להגיד משהו על הציור המופשט ששימש כנקודת המוצא ל-War Cut?**

ג. ר.: התמונה הזאת נעשתה מזמן, בשנות השמונים, כך שמלחמת עירק לא היתה קשורה לזה. הייתי קצת מופתע כשהמוזיאון לאמנות מודרנית של העיר פריס קנה את התמונה; יש תמונות אטרקטיביות יותר, לא כל כך מחוספסות וקשות. אבל לפני שנתיים בערך צילמתי קלוז-אפים של העבודה במוזיאון, בלי לדעת איך אשתמש בהם. כשהמלחמה החלה, שמעתי כל מיני דעות מנוגדות. חשבתי שהדיווחים בעיתונות מועילים – אימפוטנטים וחסרי השפעה כמו כל דבר אחר אל מול פני הקטסטרופה, אבל הצגת העובדות הפשוטה שלהם ניחמה אותי.

**האם כללת את כל המאמרים על מלחמת עירק שהתפרסמו בעיתונות בימינו הראשונים, או שהשמטת חלק מהם?**

השמטתי חלק. תבנית הספר קבעה מה כללתי ומה לא כללתי. זה לא היה משהו שחשבתי עליו באופן ספציפי לפני שהתחלתי. רציתי לעשות תבנית משתנה, לעבור מריק למלא ובחזרה. היתה לי תוכנית כללית, תחושה של שיווי משקל. אבל הסידור הספציפי התפתח כשעברתי על זה, עד שבשלב מסוים היו 324 עמודים. קראתי את רוב הטקסטים רק אחרי שמיקמתי אותם עם התמונות. קראתי אותם כספרות, מה שהיה מאוד מהנה. לא חיפשתי נרטיב ישיר, וזאת אולי גם הסיבה שבחרתי בציור המופשט המסוים הזה. חלק מהציורים המופשטים האחרים שלי הם פחות דו-משמעיים. האווירה בהם היא או נסערת או רגועה או כמעט דמוית-סיפור בורמה הנרטיבית שלהם, כך שהם נראים כמעט תיאוריים או סוריאליסטיים. בציור הזה אין שום דבר מכל אלה. הוא היה כמעט לא קומוניקטיבי, ואני לא מתכוון לזה באופן שלילי.

**מלחמת עירק היתה מלחמה טלוויזיונית. למה בחרת לא להשתמש בדימויים האלה?**

War Cut מתייחסת למציאות רק באופן עקיף. אפילו העובדות

כך חסר גבולות וחסר צורה, שאנחנו חייבים לתמצת אותו. ככל שהאירועים דרמטיים יותר, כך המבנה חשוב יותר. זאת גם הסיבה שאנשים מתחננים בכנסייה ושנחנו צריכים כומר בלוויה.

**ביחס ל-War Cut, האם נתת לאירועים הדרמטיים האלה מבנה באמצעות הכנסתם לתוך כריכה של ספר?**

כריכת הספר והאופן שבו מטופל החומר שבתוכה. והאופן שבו הטקסטים והדימויים משפיעים זה על זה, משנים את המשמעויות שלהם, כשהדימויים משתנים לאי-ערך יותר מכיוון שהם הרבה יותר פתוחים ודו-משמעיים.

**אבל הדימויים והטקסטים מוקמו זה לצד זה באופן כמעט עיוור. יש לך אמון רב באירועים המקריים שכרוכים במבנה כזה.**

מבנה הוא כל מה שיש לנו כדי להתמודד עם עובדות ומתקפות כאוטיות ביסודן. ניסוח של משהו הוא התחלה נהדרת. אני בוטח במבנה, בוטח בתחושה שלי או ביכולת למצוא את המבנה הנכון למשהו. אפילו אם זה רק באמצעות היותי מאורגן היטב. גם זה מבנה.

ביחס למקרייות, תחשוב על ג'ון קייג'ל. היצירות המוזיקליות שלו מעולם לא היו ניכוס מוחלט של אירוע צלילי מקרי. הוא המציא שיטה מתוחכמת לבניית סטרוקטורות מתוך שפע חסר משמעות. והוא הקדיש מיומנות רבה עוד יותר להענקת מבנה לרצף הצלילים הזה. זה ההיפך המוחלט ממקרייות, טבע ושטויות.

**כשאנשים שומעים אותך אומר שהמבנה הוא ההבט החשוב ביותר, אפשר בקלות להבין את זה כאילו לא חשובים לך הפוליטיקה או המחיר האנושי של המלחמה.**

לא. לא. במקרה הזה העובדות הן כל כך עוצמתיות, התכנים כל כך מכריעים, שגם המבנה נעשה עוד יותר משמעותי. אנחנו זקוקים לו פשוט כדי להיות מסוגלים להתמודד עם התכנים.

**איך החלטת כיצד לסדר את הטקסטים מול הצילומים?**

השיטה שלי היתה לחבר מספר טקסטים למספר דימויים, בלי לחשוב האם משהו יהיה יכול להיות ממוקם טוב יותר משמאל או מימין, למעלה או למטה. או האם דימוי מסוים מתאים לטקסט מסוים או לא. רובם כן התאימו זה לזה, והיה צורך לשנות רק כמה חיבורים לא הולמים או בנאליים. הדימויים תמיד מסודרים בהתאם ל – איך לקרוא לזה: קריטריונים אסתטיים? מיקמתי את הדימויים האלה כך שמתפתח קשר במונחים של צבעים, תבניות ואפיונים אחרים. הכל מתחיל די באנביות. זה היה כמו לחבר סיפור או סרט, שמתחיל באופן זה או אחר, שיש בו קטעים רגועים ופראיים, דוחים ופנטסטיים, ואז הוא שוב נמוג ומסתתרים בלבן. חלום.

**ברגע שאתה ממקם טקסט לצד דימוי, שניהם מאבדים מהעצמאות שלהם. זה מיד יוצר יחסים.**

חלק מהדימויים תואמים באופן מזעזע לאכזריות ולטירוף שמתוארים בטקסטים. ואחרים יכולים לשמש כאילוסטרציות כשהטקסטים מדברים על מדבריות ונופים אחרים.

**War Cut נראה כמו צילומי אוויר. שדות נפט בוערים. כריכות נפט,**

**דם – דברים שלא מצוירים למעשה. לפעמים עולים מן הדימויים רוחות, גולגולות, פנים מבעיתות.**

אין לי שום דבר נגד זה.

**הספר שלך סותר את עצמו. כעבודה של אמן הוא אומר: "כך הם הדברים. כך העולם נראה". אבל אותו ספר גם אומר, בוזמנית: "זה בלתי-קביל. הדברים לא יכולים להמשיך כך". הספר גם מוחה כנגד מצב העולם וגם מאשר שזה מצב הדברים.**

כן, זאת גם הסיבה שרציתי לנסות לראות את המלחמה הזאת מזווית אחרת לגמרי. אזהרות, מחאות ודברים כאלה הם לא בשבילי.

**באיזה מידה War Cut הוא ניסיון להשלים עם המלחמה? פגשתי כמה אנשים שהגיבו ל-War Cut כמעט ככעס. הם אומרים שאתה לוקח הכל ופשוט זורק את זה ביחד – שזאת רק סימולציה של התייחסות אוהדת. הם אומרים שבאותה מידה היית יכול לעשות קולאז' מכל דבר אחר.**

כמובן שזה לא נכון. בכל אופן, זה בלתי-אפשרי. איך אפשר להיות בעולם הזה מבלי שהוא ידכא אותך? אפילו אם אתה מצייר פרחים ועוגיות.

**האם אתה חושב שיש בספר שלך תחושת אבל?**

כן, וגם זעם. בעיקר זעם, כי המלחמה מערערת. כי היא ממחישה את האימפוטנציה שלנו, כי כמובן שאנחנו לא יכולים למנוע אותה, כי אנחנו לא יכולים להעריך אותה באופן שאפילו יתקרב למספק. זה נעשה גלוי לעין בכל שיפוט, דעה קדומה או תפיסה פשטנית שאנחנו שומעים וקוראים. זאת גם הסיבה שאני נמנע לחלוטין מהבעת דעה, דבר שהוא לגמרי חסר ערך כאן וחוסם כל ניסיון להתקרב קצת לאמת. בנוסף, הדעה שלי היא בוודאי שגויה בדיוק כמו זו של החברים שלי, שגם הם כמעט כולם מפשטים דברים מאוד, מגנים את המלחמה ומתלוננים על בוש בצורה שמתקרבת לקיטש. זאת לא הדרך שלי.

אני בוודאי לא חושב שמלחמה היא דבר בלתי נחוץ. אם לא היתה נחוצה, היא לא היתה מתרחשת. ואנחנו בוודאי רחוקים מלהיות מסוגלים להתקיים בלי מלחמות. אבל לא היתה לי סיבה כל כך גדולה להתאבל. ה-11 בספטמבר זעזע אותי הרבה יותר.

**האם העובדה שאתה שייך לדור שחוה את מלחמת העולם השנייה משפיעה על רגשותיך בקשר למלחמה?**

כן. החוויות האלה נוכחות, כמו תימת רקע.

**אבל אתה שומר על הפצע פתוח. בין אם לזה אתה מתכוון או לא, זאת דרך להביע אהדה.**

כן, זה נכון. אבל התענוג הגדול ביותר היה להשלים את הספר הזה. אז היה הכיף שייצרתי משהו יפה. מצאתי את דרכי חזרה אל הציור. זאת היתה התחלה חדשה אחרי הפסקה ארוכה. בסופו של דבר, לא ציירתי במשך שנתיים. היה טוב לייצר משהו כזה. משהו סיפורי, משהו פנטסטי. ההיפך המוחלט ממלחמה.

תרגום מאנגלית: עינת עדי



104



## הריגוש של בוריס גרויס

חיים דעואל לוסקי

*“אמצעי התקשורת של המלחמה” ו”תרבות המלחמה”, שני ערבי עיון בתיאטרון תמונע (29–28 בנובמבר 2004), במסגרת התערוכה “אמנות ומלחמה” (המרכז לאמנות טכנולוגית בחולון בשיתוף מכון גתה, אוצרים: דניאל בירנבאום ובוריס גרויס)*

המחשבה על אוסאמה בן־לאדן כגיא בן־נר המוצלח ביותר שניתן למצוא, כמי שייצג את אפגניסטן (או את פקיסטן, או את סודן, או את עירק) בביינאלה בוונציה 2005, מרגשת את בוריס גרויס, המנסח את בשורת הניו־ארט־מדיה. סרטי של בן־לאדן, ועוד יותר ה”עבודות” של זרקאוי, סרטי סנאף שבהם נראים ראשים נערפים, מטוסים מתפוצצים ואנשים מזוקנים בלבן מתנהלים בשלווה סטואית בטבע הררי וקשוח, אוחזים בנשק ומפריחים איומים, הוצגו בדבריו כ”אמנות גבוהה”, ללא כחל ושרק. גרויס הצליח, בלהטוטים היסטוריים ורטוריים, לשכנע קהל מצומצם שבא לשמוע אותו בתיאטרון תמונע כי האמנות, ועוד יותר מכך, הרגלי הצפייה וההבנה של האמנות, השתנו. משמעות האמנות אינה טמונה עוד ביחסי אמן־צופה אוונגרד, אלא בשימוש

בחווייה הקולקטיבית של ייצוג הטרור כמעשה אמנות, בהעברה מחזורית של הממשי אל הסימבולי והפיכתו לערך. גרויס משווה בהתלהבות את ההתבוננות ביקירינו המתפוצצים או נערפים לחוויות באכחנליות שהתרחשו לכאורה ביוון העתיקה, עת הלהיבו אמני הסיפורים רוויי הדם קהל צופים אחוז התלהבות דיוניסית. בהמשך לפרויד ולהיידגר, גרויס מתאר את הבית (Heimlich) כמקום שהפך בעזרת הטרור הבינלאומי מביתי ומוגן למקום של האימה והחרדה (Unheimlich), שם אנחנו זוכים למנות גרושות של הכרה עצמית אינטנסיבית.

פרק ראשון מתוך שניים

מנוי לסטודנטים ב- 280 ₪

מנוי שנתי ב- 320 ₪

עשה עכשיו מנוי לסטודיו

## הוצאות קטנות, להורג

על אמנות ופשעי מלחמה

שבא סלהוב

"מתווה לאהבה ראשונה (מס' 3)", גלריה דביר, אוצר: דביר אינטרטור; משתתפים: אבנר בן-גל, יוסי ברגר, אורנה ברומברג, יצחק גולמבק, פבל וולברג, נעה זית, ליאורה לאור, יהודית לוי, מוטי מזרחי, משה ניניו, אלי פטל, יאן ראוכוורג, אדם רבינוביץ, קרן רוסו, אורי ריזמן (18 בנובמבר – 25 בדצמבר)

עוד תמונה מהמלחמה הזאת – האם ניתן לומר, "פתאום" – באמצע קיר לבן כקרח. משמאלה ומימינה עקבות שחורים חלשים של נגיעות זהירות בדף נייר לבן, והתמונה של פבל וולברג ניצבת ביניהם כמו מכת אש. מכה שמפזרת לכל הרוחות את העקבות הדקים של משהו שלא רוצה להותיר אחריו דבר, מלבד איזה סימן גווע של נוכחות חלושה של דבר-מה לגמרי חלש. אני עומדת מול הפלסטינים האלה, שחיילים יהודים מווינים בנשק קל, נעים בני עשרים אביבים או קייצים קשרו להם בוריוות את העיניים, צופפו אותם ביעילות בפניה נידחת של איזה חור עלום, ואמרו להם בעברית פשוטה: לא לזוז. נדמה לי שהם קשרו לעצירים הפלסטינים גם את הרגליים, ואת הידיים, אולי מאחורי הגב. ואז פבל וולברג כיוון וצילם. עכשיו קשורי העיניים האלה מסתכלים עלי, בלי להוריד את המבט. מאחורי הסמרטוט שמעוור אותם, המבט נעוץ בי כמו מאה מסמרים. ובו-בזמן שהמבט העקור צולב אותי אל הצליבה העיוורת שלו, הוא חג ומתפשט כמו סכין משוננת שמבתרת לגזרים חסרי אונים את כל הדימויים האחרים שנתלו בעדינות מוחלטת מסביבו, לידו.

ואין מטאפורה פלסטית שמצליחה להתייב ולעמוד מול המבט הקשור הזה. המטאפורות כולן גוועות באיזה רחש משונה. הופכות לכלום. לאבק של התקווה לייצר איזו חידה, איזה יופי, איזה מסתור. אבק של תנועות מאומצות להעניק איזו צורה ולשון לדברים, להרחיק אותם אל מעבר לסתמיות הסתומה של קיומם העירום, להלביש אותם במעטה של דמיון לדבר-מה אחר, חמקני, אינטימי. כשמישהו מביט בכל הניסיון הזה בעיניים קשורות, בידיים ורגליים קשורות, הניסיון הזה קורס אל תוך התהום של ההיסטוריה של עצמו, היסטוריה שנהפכת באחת ליתמות הנטושה של האמנות הישראלית. הארכיבר של פשעי המלחמה הזאת מתבקש להוסיף לפרוטוקול המתעבה שלה את העובדה הבאה: האמנות לא עומדת בתמונות של משפטי השרה החפוזים האלה. גורלה השברירי לא עומד בזה. בקרנבל של האמת קשורת העיניים, האמנות נהפכת לקורבן של פשע שאי-אפשר להגדיר אותו. הפשע שפורע את הזכות שלא לומר דבר, שלא להיות דבר, של להיות לגמרי לא ברור. גם אם התאמצת מאוד להסתיר את זה, לקשט את זה, לצייר או לפסל את זה, לקשקש ולמחוק את זה. לפשעים של המלחמה הזאת מצטרף הפשע שנעשה באמצעותה יומיום כנגד זכותה של האמנות להיות. להיות מה שהיא: חולשה עזה.



"מתווה לאהבה ראשונה (מס' 3)", מראה כללי, גלריה דביר, תל-אביב, צילום: יוסי ברגר  
"Étude pour un premier amour (no. 3)", general view, Dvir Gallery, Tel Aviv, photo: Yossi Breger

## ברלין ראיון עם איזאבל גראב, עורכת כתב העת הגרמני *Texte zur Kunst*

חמוטל שטרנגסט

המחברת ומבקרית האמנות איזאבל גראב (Graw) היא אחת הדמויות הבולטות בשדה ביקורת האמנות בברלין. כתב העת *Texte zur Kunst* (טקסטים על אמנות), שהקימה בקלן ב־1990 יחד עם סטפן גרמר (Germer) ועברה איתו לברלין ב־1996, הוא חזית חשובה בדיון הביקורתי באמנות העכשווית כפי שהוא מתנהל כיום: דיון תיאורטי ומושגי במוסדות האמנות העכשווית, לצד עניין תיאורטי וקשר חזק למוזיקה, אופנה וקולנוע. חברת האמנים הכותבים והגלריסטים שמשותפים ב־TZK היא אחד ממוקדי הפעילות העכשווית בתחום האמנות בברלין ובגרמניה.

גראב למדה מדעי המדינה בפריס, והיא פרופסור לתיאוריה של האמנות ב־*Städtelschule* בפרינקפורט. היא פרסמה מאמרים בכתבי עת בינלאומיים לאמנות, ביניהם *Artforum*, ובקטלוגים רבים, ביניהם של יורג אימנדורף (Immendorf), איימו זוברניג (Zobernig), לואיז לולר (Lawler) והאנה וילקה (Wilke). ב־1999 פרסמה את הספר עין עצלה: טקסטים על אמנות ופוליטיקה – אוסף מאמרים, חיבורים וראיונות הדנים בתיאוריות אסתטיות, בביקורת האמנות ובפמיניזם, שלכולם משותפת האבחנה שיש קשר הכרחי בין האמנות וההקשר החברתי. ב־2003 היא הוציאה לאור את הספר החצי היותר טוב – אמניות במאה ה־20 וה־21, ובו ניתוח הסיבות האסתטיות והפוליטיות להצלחה של נשים אמניות מסוימות. ב־2004 זכתה גראב בפרס וויל־גרוהמן של האקדמיה לאמנות בברלין.

מראה שחקנית הקולנוע האמריקאית של גראב והכנות וההתלהבות הנערית שלה משולבים במודעות חזקה להופעתה בציבור ונראים מתאימים יותר לסצינה הניו־יורקית, או לפחות לזו של קלן, מלסצינה הברלינאית המחוספסת והישירה. התשוקה שלה לאופנה ויחסיה הדואליים עם מושג הסלבריטי באים לידי ביטוי בגיליון דצמבר של TZK, שעוסק באופנה וכולל בין השאר ראיונות עם קארל לאגרפלד, גיל סנדר ורייצל פיינשטיין.

ח.ש.: בכל הטקסטים שלך הקורא מקבל תחושה חזקה של מרחק ביקורתי וחיפופה של קודים, יחד עם תחושת השתתפות בהתרחשות המתוארת, שאין בה העמדת פנים שאת עצמך לא שייכת לשיח. איזה תפקיד את לוקחת על עצמך כמבקרית אמנות?

א.ג.: נקודת המבט שלי היא של משתתפת ומתבוננת. אני תופסת את עצמי כמעורבת ומוזוהה עם צד מסוים, ואף

מבחינה אינטלקטואלית. אני חושבת שכרגע יש לנו עסק, בכל העולם, עם ביקורת אמנות שאני מגדירה כיחסי ציבור טהורים. לעומת זאת, אני לוקחת לעצמי את הזכות לשפוט אמנות באופן אוטונומי יחסית, וקוראת לתיאוריה ביקורתית מתוך הכרה בחשיבות ביקורת האמנות. זו עמדה שאמנם מעורבת בעולם האמנות ובשוק האמנות, אבל מתווכחת איתו ולא מכירה בכוח הנורמטיבי של השוק הזה. אין ספק שהפער בין קביעת הערך בשוק האמנות לבין ביקורת האמנות מעולם לא היה גדול יותר, וצריך להעז ולעבוד עם מושג מאוד חזק של ביקורת גם אם לא ניתנים לך התנאים לכך.

**במאמר על התיאוריה האסתטית של אדורנו, "ההנחות האלה עדיין עובדות", שהופיע בעיתון היומי טגסצייטונג, את כותבת: "בחלקים ניכרים של ביקורת האמנות היום נוצר הרגל להתרחק מן האובייקטים או לזנוח אותם לחלוטין. וכפיצוי מיוחסים להם אז כמה שיותר כוונות, נושאים ותכנים, שכמעט אינם מעוגנים בעבודות עצמן". האם המצב הזה הוא תוצאה של שנות התשעים, שבהן הקונטקסט היה חשוב יותר**

ריצ'רד פרינס, *Upstate*, 1998, סדרה של 10 צילומי צבע, 60.8x50.7 ס"מ כ"א  
Richard Prince, *Upstate*, 1998, portfolio of 10 C prints, 50.7x60.8 cm. each, photo: Wilfried Petzi

**מהאובייקט או מהעבודה הבודדת?**

כבר באמנות המושגית ובביקורת המוסדות (institutional critique) של שנות השבעים היו סיבות טובות לצאת נגד נורמות של ביקורת אימננטית כפי שהיא באה לידי ביטוי במודרניזם ולהצביע על מה שזו משמיטה ומונעת: הסמכות הבלתי נמנעת שקשורה בה, ההעדפה הברורה של ציור, הרעיון של גבולות ברורים וההוצאה של פרקטיקות שלמות, כמו דאדא וכך. כלומר, היו סיבות לצאת נגד גישה שמכירה רק באובייקט הנתון ומתייחסת אך ורק אליו, ולכן היו פרקטיקות אמנותיות שרצו לבטל בדיוק את אותו חיץ בין אובייקט וקונטקסט. כמובן שגם הביקורת הזו נעשתה מובנת מאליה. עצם המושג "אמנות קונטקסט" הוא רדוקציה מוחלטת, אגב, משום שבשום אופן לא ניתן לצמצם את עבודות האמנות השונות שמסווגות תחת הכותרת הזו לעבודות שיש להן קונטקסט; יש להן אוצר מילים אסתטי וצורני משלהן.





ריצ'רד פיליפס, צופה, 1999, שמן על בד, 198.1x259.1 ס"מ  
Richard Phillips, Scout, 1999, oil on linen, 259.1x198.1 cm.

בשנות התשעים נוצר משהו שקראתי לו "זרזון של ביקורתיות" – כלומר, נוגשים באופן רפלקסיבי לאיזה פונקציה של עבודה ומניחים שהיא עוסקת בנושא זה או אחר, במקום לבדוק באיזה אופן מתרחש בה תיווך אסתטי. המשפט "העבודה דנה ב", "This work is dealing with", הוא ביטוי אופייני לזה, והשאלה איך ואיפה זה קורה בעצם לא נשאלת. זו אי-הבנה פופולרית או פופוליסטית של מה שפעם היתה כוונתה של ביקורת המודרניים, שאמרה: אי אפשר לצמצם את האמנות לקטגוריות צורניות פורמליות, יש גם דברים אחרים. מכך נוצרה הנורמה שאמנות היא רק תוכן, מה שכמובן לא נכון. אבל לא רק הפרקטיקה האמנותית שמסווגת כ"אמנות קונסטקסט" הן האחראיות לכך. דוגמה דומה להשטחה הזו של רעיונות היא הפוליטיקה של הזהות: הרעיון שלגיטימי לראות בזהות נקודת מוצא לעבודת אמנות היה הכרחי ברגע מסוים, והיה חייב להיות מיושם, אבל אחר כך הוא עבר רדוקציה מגושמת והפך לאמנות שעוסקת בג'נדר.

**קלן היתה בשנות השמונים המרכז המשמעותי לאמנות בגרמניה ומרכז בינלאומי חשוב. פעל שם גם מגזין המוזיקה החשוב Spex, שהתעסק ברצינות ובאיכות תיאורית גבוהה במוזיקת ובתרבות פופ והתייחס לעצמו כפוליטי. ב־1990 הקמת עם סטפן גרמר את T.ZK. על מה חשבתם, למה התכוונתם?**

בשנות השמונים המאוחרות גרתי בניו-יורק והשתתפתי, כסטודנטית

להשתפכות הסובייקטיבית, הפואטית והבלתי מודעת ששלטה אז.

**רעיון "האופי הכפול של האמנות" של אדורנו חשוב ומרכזי עבורך: האמנות היא אוטונומית, אבל עליה לשקף יחסים חברתיים; לאמנות תמיד יש מרכיבים פוליטיים. האם זה הרעיון המרכזי בביקורת אמנות שמאלית?**

ב־1997 עשינו סימפוזיון שקראנו לו, כפרובוקציה, "הריב על השיטה – מהו שמאל בביקורת אמנות?". עמדנו אז על כך שהאמנות קשורה ליחסים חברתיים-פוליטיים, ואז נשאלת השאלה איך. ולטר בנימין, בחיבור על בודלייר, הדמות הבלתי נראית, טוען שההמון נחרט ביצירותיו כדמות בלתי נראית. אני מחליפה את מושג ההמון בשוק: השוק מופיע בעבודות אמנות כדמות בלתי נראית. הוא לא מחלחל בהן באופן חד־משמעי, והוא גם לא מופיע בהן כתוכן. ניתן להתקרב לאופן שבו השוק חודר לעבודות האמנות רק באמצעות התבוננות בתופעות ויזואליות קונקרטיות. בספר הבא שלי, לעשות ולעזוב: אוטומטיזם, הפוליטיקה של הסובייקט, והשוק, אני ממשיכה לעסוק בשאלה איך תרבות הראווה מופיעה בעבודות אמנות. אני חושבת שזה חסר ערך לדבר על עבודות של ג'ף קונס או מרלין קרפנטר, למשל, באופן אמנותי אימננטי טהור, במיוחד כשהעבודות עצמן פונות אל מעבר לאמנות כמובן הצר שלה ושינויים פוליטיים-חברתיים חדרו לתוכן. אני חושבת שהשיעור שלימדו אותנו האמנות המושגית וביקורת המוסדות חשוב היום יותר מאי פעם, במיוחד עכשיו, כשאנחנו שומעים כל הזמן, מאנשים כמו רוגל בורגל (Buerger), אוצר דוקומנטה XII, שהאמנות המושגית מתה. בעיני, האמנות המושגית וביקורת המוסדות הוכיחו שאמנות היא לא רק האמנותי הטהור לכאורה, ושלהקשר יש חשיבות ומשמעות עצומה. מעבר לכך, הודות לכיווני האמנות האלה התחזקה ההכרה בחשיבות של ביטוי וניסוח כוונות. נעשה ברור, באופן שעד אז לא היה, מלבד אולי אצל הסוריאליסטים, שיש לראות בהצהרת הכוונות של אמנים חלק מהעבודה האמנותית עצמה. האמנות המושגית הראתה שהאמן צריך להתמודד באופן ביקורתי עם מערכת האמנות, על הקונצנזוסים שנוצרים בה ועל חלוקת המקומות והתפקידים שבה. האם גישה כזו היא "שמאלית"? אני חושבת שכן. אני רואה בעצמי "שמאל", כמבקרת את הקפיטליזם באופן שלוקח בחשבון את המעורבות הבלתי נמנעת שלי בו. למרות זאת, אני מתנגדת לכך שכל אמנות היא פוליטית וטענות כאלה נראות לי מפוקפקות. הרבה אוצרים יוצאים מתוך הנחה שאמנות היא פוליטית ומניידת תכנים. זה מאולץ ורדוקטיבי: טוענים את האמנות בהרבה יותר מדי, בלי להוכיח איך הפוליטי מתגלם בה באופן קונקרטי.

**לפני שנה הוצאת את הספר החצי היותר טוב – אמנויות**

ריצ'רד פיליפס, למעלה: S, 2004, שמן על בד, 215.9x274.3 ס"מ;  
למטה: דומה לסנאים בעקבות א. דיטריך, 2004, 198.1x260.4 ס"מ  
Richard Phillips, above: S, 2004, oil on linen, 274.3x215.9 cm.;  
below: Similar to Squirrels after A. Dietrich, 2004, oil on linen,  
260.4x198.1 cm.





מימין: ריצ'רד פיליפס, ג'קו (בעקבות ג'ף קונס), 1998, שמן על בד, 251.5x198.1 ס"מ

Right: Richard Phillips, *Jacko (After Jeff Koons)*, 1998, oil on linen, 251.5x198.1 cm. All Richard Phillips images courtesy of Friedrich Petzel Gallery, New York

למטה: ריצ'רד פרינס, ללא כותרת (דיוקן ריצ'רד פרינס כסינדי שרמן), 1980, צילום צבע

Below: Richard Prince, *Untitled (Portrait of Richard Prince Posing as Cindy Sherman)*, 1980, color print. All Richard Prince images courtesy of Goetz Sammlung, Munich



**בכך שהאופנה, כמו האמנות, מציבה לעצמה מטרות לא שימושיות ומפתחת עבורן סמנטיקה מידבקת שמתרבה כמו וירוס, לפחות למשך עונה אחת. האם זו באמת תזה על התשוקה המימטית באופנה ובאמנות, או תירוץ אקדמי להשתתף במשחק האופנה?**

בספר האחרון שלי אני כותבת על תהליכים אוטומטיים-מימטיים באמנות ועל הפוליטיקה של הסובייקט שקשורה בהם ובשוק. תהליכים אוטומטיים הם כאלה שמתארגנים על ידי דרישות חיצוניות. כשאני אומרת "מימטי" אני לא מתכוונת ליחסים תיאוריים, אלא מצטרפת לאדורנו ומניחה שבאמנות יש עקרונ מימטי רק כשהיא מתכוונת לדבר-מה אחר, משהו חיצוני לה שמופיע בה. באופנה, כמו באמנות, מופעלת "תשוקה מימטית" – ביטוי של האנתרופולוג רנה ג'יראר (Girard), שהגדיר את התשוקה כמימטית באופן מהותי: "היא מעוצבת על ידי השאיפה למודל, היא בוחרת באותם אובייקטים שבהם בוחר המודל". האוטוריטה של האופנה פועלת על חיקוי והזדהות, ולכן היצר המימטי יכול להתמקם בה בהצלחה.

מתוך מחשבה על עולם האופנה אפשר להבין את השינויים בעולם האמנות, שהפך את עצמו לתעשייה ויזואלית. פריטי אופנה הם מותרות וערך החליפין שלהם משתנה באופן מחזורי; גם ערכי החליפין של עבודות בשוק האמנות משתנים במחזוריות, ומאז שנות התשעים הן גם נרכשות כמותרות ולעתים קרובות מיוצרות מתוך הידיעה הזו.

התמסרות לאופנה היא כמובן לא בהכרח אקט אמנציפטורי, אבל יש בה גם רגעים של שחרור וגם רגעים של היכנעות מוחלטת להיגיון הקפיטליסטי. אני חושבת שאין לנו כבר אפשרות להרחיק את עצמנו מההיגיון הזה. אותו הדבר תקף גם לגבי אמנים והיחס לשוק האמנות: אפשר להניח לעצמך להתמסר למניפולציה, ליהנות מכך, ובה בעת לנתח ולבקר את זה – הכל באותה נשימה. נראה לי שהניסיון לעשות זאת שווה יותר מהעמדת הפנים של מרחק. אני גם לא מתכוונת לבטל את הקפיטליזם. חשוב להחזיק באמונה שיכול להיות אחרת, אבל לא הייתי אומרת יותר מזה.

[www.textezurkunst.de](http://www.textezurkunst.de)

1 בהשתתפות בנג'מין בוכלו, דיריך דיריכסן, רוזלינד קראוס, טיג'יי. קלארק ואחרים.  
2 Isabelle Graw, *Das Bessere Hälfte, Künstlerinnen des 20 und 21 Jahrhunderts*, DuMont Verlag, Köln, 2003

**כמאה ה-20 וה-21, שעוסק בנשים כאמנות העכשווית ובניכוס כאסטרטגיה אמנותית. האם היו יכולות להיות נשים כאמנות ללא אסטרטגיה זו?**

הייתי אומרת יותר מזה: בלי ניכוס אין אמנות, אין ייצור תרבותי. הניכוס, כמובן של אסטרטגיה אמנותית, הוא תנאי מוקדם לייצור תרבותי. עניין אותי למה הרבה נשים אמניות היו מעורבות בתהליכים האמנותיים שנוקטים בגישה הזו, כמו ב-Appropriation Art בניו-יורק בשנות השמונים, והאם בפרקטיקת אמנות שניתן להגדיר בעיקר על ידי ניכוס יש משהו מבטיח עבור נשים.

ניכוס שיחק תפקיד בחיים האינטלקטואלים שלי, כמובן של להתחצף ולהעז להצהיר על משהו כשייך לך גם כשאת חושבת לעצמך כל הזמן שזה לא לגיטימי ושאת לא יודעת מספיק. היה רגע כזה בביוגרפיה הפרטית שלי: בהמבורג, כנערה צעירה, בסביבות אלטרנטיביות שבהן לא היה מובן מאליו בכלל שנשים ינכסו לעצמן ידע כמו שעשו גברים.

הקושי של הספר הוא שמצד אחד אני מניחה מצב ייחודי לנשים אמניות, אבל מצד שני אני לא מפרשת את העבודות דרך פילטר של ג'נדר. אני מפרשת את העבודות מבחינה אסתטית, בדיוק כמו שהייתי נוהגת בעבודות של אמנים גברים, אבל עם התייחסות לקונטקסטים וביוגרפיות. זה מתח שלא נעלם: הניסיון להניח זהות והברל באותו הזמן.

**דמות מרכזית בספר היא האשה היוצאת דופן והניתוח שלה. למרות שתפקיד האשה היוצאת דופן הוא לחזק את הכלל (דומיננטיות של גברים-אמנים מצליחים), המודל הזה הביא לכך שהיום יש יותר נשים-אמניות מצליחות. עד כמה חשוב המודל כדי להבין את המצב היום?**

בראייה היסטורית באמנות, ישנה תמיד אמנית שזוכה בהכרה כחריגה מוחלטת, שמשתווה לעמיתיה הגברים מבחינה כלכלית. בהיותה יוצאת דופן היא מאשרת את הכלל, אבל מקבלת זכות קיום רק כל עוד היא יוצאת דופן.

בניסוח הקווים של האמנית יוצאת הדופן עזר לי הספר של ג'ורג'יו אגמבן, *Homo Sacer*, עם המחשבות שלו על המצב היוצא דופן. אחר כך עסקתי באמניות אחדות, שכל אחת בכיוון האמנות שלה היתה דמות יוצאת דופן, באופן גלוי או נסתר, כמו למשל ברידג'ט ריילי, מרט אופנהיים, האנה וילקה, אווה הסה וגם שרי לויין, ברברה קרוגר וסינדי שרמן, אבל אז גם שאלתי מהן הסיבות לכך שהן ממלאות תפקיד זה, ועד כמה הן מעוגנות בעבודות עצמן. בחמש-עשרה השנים האחרונות בעולם האמנות, נראה שלרוב הגלריסטים יש אחוז גדול של אמניות צעירות מאוד ברשימת האמנים שלהם, אבל עדיין אפשר לראות איך אחדות מהן מסומנות כמיוחדות ויוצאות דופן. לואי מקנזי, למשל, שמודעת לזה ועוברת כנגד זה, או רוזמרי טרוקל, שתמיד עובדת בשיתופי פעולה ומכניסה למשחק אמניות נוספות כדי להסיט את תשומת הלב ממנה, אבל גם כדי להרוויח מכך. כלומר, העיקרון הזה גם מתבטל וגם ממשיך.

**כחוברת האחרונה של TZK יש טור בשם "Fashion Victim", שבו את מציעה הסבר פסיכולוגי-אסתטי לבחירה בין עקבים גבוהים לבין "מגפי שלג" בעונת החורף האחרונה בניו-יורק. את מסכמת**

ואף פחות אפקטיבית כמעשה אמנות מהטמעה של המדיום אל תוך כוליות של הצבה ויצירת חלל כאירוע. לא כל הצבה מצליחה להיות נוכחות שמעבר למוצר משוכלל (המוצר של נירה פרג בגלריה החדשה ביי־ארט־פרוג'קטס, למשל, לא ממריא מעבר לתחכום הטכנולוגי). חלל כאירוע דורש מפגש, שמתקיים ספציפית ואי אפשר לצמצם אותו לחלק ממרכיביו. טרנספורמציה כזאת מתרחשת בהצבות הפיסול של ריצ'רד סרה, לדוגמה, ובעבודות של דן גראהם. צריך להרגיש בו במקום. כל סיכום או קיטוע מרדד. הצבות הווידיאו המעניינות של אוהד מרומי (*קיקלופ – חלק 1*, בגלריה טל אסתר) ושל יעל ברטנא (*You Could Be Lucky*, גלריה זומר) פועלות אחרת, ואינן יוצרות "חלל כאירוע". אצל מרומי ההתמקדות היא במסך עצמו וכל השאר הוא הרחבה שלו או תפאורה לצפייה, יצירת אווירה – לא עצם האמירה אלא שוליה. גם הכסאות המלכותיים אצל ברטנא הם "משקפת" למתרחש על המסך – לקרטוליים הדוות הכלואות בנעלי עקב ולקלסטריום האנושיים בתפאורת השמלות המפוארות.

בהצבה של יוסי ברגר אין שוליים ואין מרכז, כולה אירוע המכונן מרחב מטונימי, והצופים הופכים לשחקנים, לחלק אינטגרלי בו. אין כללים מנוסחים מראש להפיכת חלל לאירוע. האופציות פתוחות. אחת האמניות המפליאה לעשות זאת היום, ובדרך שונה לחלוטין, היא פיפלוטי ריסט. בעזרת דמיון שופע, אבזורים פיסוליים, תפיסה מיצבית ודימויים טעונים (שאחד האחרונים שבהם – בתערוכתה בסתיו האחרון בגלריה לורינג אוגוסטין בניו־יורק, Saffron Flower or Fall Time Less – הוא דמוניזציה של תקריבי לשון המשתרבת מהפה ומלקקת בפתיינות מכונית־הצלה צעצוע), חלל התצוגה כולו משתנה לאירוע. הגמישות המדיומלית של האחיות השווייציות קלאודיה וג'וליה מילר (שחבות לא מעט לויליאם קנטרידג') מוסיפה עוד ממד להפעלה שלהן את החלל: הן מקרינות רצפים רישומיים־סיפוריים על קירות גלריה מצוירים, שעה שחלק מן הדמויות מתפוגגות או צצות ונרקמים מתחים ויחסים. בדרכים שונות, "מצע" עבודתן הוא החלל ולא הרצף המוקרן.

### שיחה קצרה

הרעננות החרישית בתערוכה של יוסי ברגר היא ערך מוסף, שהוא תולדה של העדפות, אינטואיציות והחלטות עקרוניות, הקשורות גם לצילום; רק בשנה האחרונה החל לשלב בעבודתו גם וידאו. ברגר הוא ראש המחלקה לצילום בבצלאל בארבע השנים האחרונות.

**אסתר דותן**: *העבודות שלך מעוגנות בספציפיות מסוימת. באיזה אופן עקרונני לך "מקום" בצילום, באמנות? ועוד עניין מצטלב. נראה שמחלקה מיוחדת לצילום בבית ספר לאמנות בעידן פוסט־מדיומלי היא גילום של מתח בין לפחות שתי גישות לצילום: האחת ששמה במרכז את מה שאינהרנטי למדיום – תיעוד, צילום עיתונות, השנייה שמתייחסת אל הצילום כאמצעי בין אמצעי האמנות. איפה אתה ביחס למגמות האלה?*

יוסי ברגר: הצילום הוא דיסציפלינה עצמאית, עם היסטוריה ומסורת, ויש לו נוכחות חזקה שנראית בכל זווית של המציאות. צילום שהוא אמנות הוא אמנם מיעוט מבוטל במונחים של שכיחות ההופעה שלו בעולם, ולמרות זאת, זה הוא שמנסח את המבט העמוק, המעניין, הביקורתי, המתרגש. מה שאינהרנטי למדיום בעיני הוא לא התיעוד של צילום העיתונות, אלא התיעוד במובן הבסיסי שלו: הכוח של המכונה הזאת לרשום את מה שהיא רואה, בדיוק רב, ולהיות קרובה

כמו זו של ההתעללות האמריקאית שהתרחשה בפועל. לין טילמן, הסופרת הניו יורקית המיוחדת במינה, בהתייחסותה לעבודות של ברברה קרוגר (1996), כתבה, במקום פרשנות וביקורת (!), רצף אנקדוטות תזויתיות שכותרתן *סיפורי טלוויזיה*. הנה אחת מהן: "סיפור על איש שאהב את כלבו. הכלב היה מסור לו דקה־דקה, כל הימים כולם. האור היחיד בחייו היה כלבו. חייו היו קשים. על כן, נעמד האיש על המפלס התחתון של גשר קווינסבורו וקפץ לאיסט ריוור. הוא החזיק את כלבו בזרועותיו. מצאו את הכלב בנהר גורר את גופת האיש, מנסה להגיע עם אדונו לחוף. אבל האיש היה מת ואת הכלב הכניסו לבית מחסה". על המדיום הזה יוסי ברגר עושה מניפולציה. הוא פותח את העובדתיות הסגורה למטונימיה, למערך שלא ניתן להקיפו ולסכמו, שאין לו התחלה או סוף; הוא מערער את העובדות באי־ודאויות, מוסיף רווחים לשורות הצפופות. ה"סיפור" שלו מעובה באשליה של אינטימיות, של התייחסותיות, עם הצופה: הולכה קינאסתטית שנובעת מאופן ההצבה, וחפיפה חלקית לחוויית הצפייה בטלוויזיה ביתית; על המסך הוא מציג רגעים של פמיליאריות בין־אישית. הסחף הרומנטי שבוראת ה"אינטימיות" נתקל שוב במסך הטלוויזיוני ונבלם. נשארים באמצע, באזור הדמדומים של האשליה, בין הבלחות של תשוקות ממשיות ולצד מציאות מדומה שנבנית מפיקסלים – מאינפורמציה אטומה.

ז'אן בודריאר, שאין מתאים ממנו להעמיד סייגים לחיבוק המפלצתי של האמנות את המציאות המדומה (וכדאי להדגיש – חיבוק שמיתר כל רלוונטיות לפוליטי), מציג את עמדתו כך: "הפשע המושלם הוא סילוק העולם האמיתי. [...] למעשה סילוק האשליה המקורית, הגורלית, של העולם. [...] בפשע המושלם השלמות היא הפשע. להשלים את העולם הוא לגמור אותו, להגשים אותו, לפיכך למצוא את פתרונו הסופי. [...] עולה בדעתי המשל על הנזירים הטיבטים שמאות שנים טרחו לפענח את כל שמות האלוהים, תשעה מיליארד שמות. באחד הימים הגיעו אנשי י.ב.מ. ובתוך חודש סיימו את הפענוח בעזרת מחשבים. [...] כשירדו אנשי י.ב.מ. מההר עם הקטלוג השלם, ראו שכוכבי השמים כבים אחד אחד. זה משל יפה מאוד על מחיקת העולם על ידי אישורו המוחלט בעזרת חישובים ואמיתות. [...] רק התרבות שלנו רוצה לצמצם את האשליה על ידי האמת – מעשה שכשלעצמו הוא הפנטזיה הגדולה מכול. [...] הפשע המושלם מבוצע כנגד האשליה של העולם, כלומר כנגד האי־ודאות הרדיקלית שלו, השניות שלו, האנטגוניזם שלו" (*Passwords*, Verso, 2003, pp. 61–63). ההצבה של יוסי ברגר, על התעקשותה על פיורוי סיפוריה ובאמצעות כל מרכיביה, מתריסה נגד "הפשע המושלם" המבוצע כנגד האשליה של העולם. אמיתות, אשליות של אמיתות, הזיכרון הסתמי של המסך, אינם מוציאים אלה את אלה, אלא מתקיימים בד בבד ומחבלים גם באיזו אופציה רומנטית.

### החלל כאירוע

אחד הצדדים המרתקים של אמנות וידיאו הוא מופעה כהצבה בחלל. התערוכה של יוסי ברגר אמבלמטית בדרכה למגמה הזאת. רצף הקרנות וידיאו באולם קולנוע יכול רק לעתים רחוקות להיחלץ מפרוצדורה קטלוגית, אינפורמטיבית, שהיא חסרת חיים משל עצמה. חוויית האולם החשוך, כלומר ההתמסרות המציצינית הדרמטית, הפטישיזציה – הקולקטיבית ושל כל אחד לחוד – וזה לתובענות של רבות מעבודות הווידיאו שאינן מכוונות לצופה פסיבי. גם הקרנת עבודת וידיאו על מסך בחדר סתמי מוכן מראש הרבה פחות מאתגרת



יוסי ברגר, 20 שקל כוס קפה, 2004, מראה הצבה, גלריה דביר

Yossi Bregor, 20 Shekels Cup of Coffee, 2004, installation view, Dvir Gallery, Tel Aviv

אף הקולאז' הסיפורי של ערים שונות) של טלוויזיות. אפשר לדמיין במקומן בתים. אל הבתים האלה, במעמד של אחד לאחד – במעין מכניזם תקשורתי של אינטימיות תמידית, אשליה של "ביני ובינך", במושגיו של ההוגה קלוד לפור – מוזמנים, באמצעות המסך, להציץ אל "חיים" של אחרים, לשמוע דיבורים, לראות אנקדוטות בשחור־לבן נטול קונטרסטים. טון מינורי של יומיום עירוני. סיפורים. פסבדו סיפורי טלוויזיה שאינם מצטברים לסאגה נרקיסית, אלא רסיסי כמו־חיים של אנשים ומקומות ויחסים שיוסי ברגר צילם במהלך הימים. מקטעים מטונימיים. יש משהו בעמדה הזאת שמזכיר מרחוק מאוד, מהאופק הפחות אופטימי, הפחות קונקרטי, והספקני יותר, את דוד פרלוב. סיפוריות – אמנם רומנטית יותר – אפיינה גם את עבודות הצילום של יוסי ברגר מן העבר, שעצם השימוש שלו במלים ובמשפטים ואופן ההצבה בחלל פתחו אפשרויות לשזירה אנקדוטלית.

סיפורי טלוויזיה הם הרי ז'אנר משטיח, למרות הפעלתנות הדרמטית, ומתעתע, למרות הדיווח הליניארי; מידע אטום של מצבים קיצוניים. השיגרה הפטאלית במחסומים או בפעילות משטרת ההגירה נדחקת מפני אירועים מיוחדים שמתרחשים בעיטים. מצמרר לנסות לדווח, למשל, את הצילומים הקשים מכלא אבו־ראייב בעירק. באיזו קלות מזוועה הם הופכים ל"סיפורי טלוויזיה". יתר על כן, עד לרגע שבו צילומי ההתעללות הבריטית בעירק הוכחו כמוזיפים (הרובה שנראה בהם במטושטש כבר אינו בשימוש צבאי), הם היוו עדות כבדת משקל

## עיר המסכים של יוסי ברגר נגד הפשע המושלם

#### אסתר דותן

*"עשרים שקל כוס קפה", גלריה דביר (7 באוקטובר – 13 בנובמבר 2004)*

התערוכה "עשרים שקל כוס קפה" של יוסי ברגר היא אחת התערוכות המנומקות מתוך מרכיביהן. מה עושה אותה כל כך לא צפויה, לא עוד מוצר מובן מאליו, המכלה ערך סימבולי של מדיום־עובר־לסוחר (וידאו)?

### עיר

שנים־עשר מוניטורים, כמעט אנכרוניסטיים, מפוזרים על הרצפה וליד כל אחד מהם כיסא אחד. הצבה בחלל מואר. הפיתוי אינו בא מצד הטכנולוגיה. אין מסכי פלזמה. אין אווירה היי טקית. אבל יש עיר (על

מאוד לפעולת העין. בכל סוגי הצילום, בכל הז'אנרים וגם באמנות משתמשים באותם כלים טכניים. השאלה היא על מה אתה מסתכל, איך אתה מסתכל, איזו בעיה אתה מעלה. האם אתה מודע לאופי שלו, של הצילום, לתכונות שלו, לאופני ההופעה שלו, לאופני השימוש בו בכל תחומי השימוש בו, ולהיסטוריית אופני השימוש בו, והאם אחרי הכל אתה עושה בכל אלה שימוש מושכל. כל מה שאינהרנטי למדיום הוא השפה, והאמנות היא יכולת ההתנסחות בשפה הזאת. המטרה של בית ספר לצילום היא ללמוד להשתמש בשפה, לקרוא ולכתוב אותה.

לצילום יש תפקיד תרבותי, חברתי והיסטורי ברישום של המקום הזה, מעבר לתרומה שלו לשדה האמנות. הייתי מאוד רוצה לראות שהמוזיאון לתולדות תל-אביב יציג תערוכות של צילום עכשווי. הרי כל מה שנעשה בה הוא מאוד שלה, גם אם הוא צילום של רגל כיסא בבית קפה ברחוב פרישמן, וגם האתמול הוא תולדות.

זה היופי בצילום. קשה לברוח מהמקום, מהאור שלו ומהנוכחות של הדבר שהיה שם, בפרטים הכי קטנים. לצילום יש ערך עצום בשימור מבט על מקום ברגע מסוים באופן שבו הזמן, כלומר ההיסטורי, נכנס לתמונה באמצעות האור ורושם נוכחות ספציפית. התכונה הטריטוריאלית הזאת של הצילום מאוד עקרונית. האמנות ברגע מסוים יכולה להחליט שהצילום פחות מעניין אותה, וזה בסדר גמור, אבל הצילום כבעל ערך חוץ-אמנותי לא יכול להרשות את זה לעצמו. מחלקות לאמנות הן מחלקות לאמנות, הן לא מחויבות למדיום ספציפי. אנחנו מחויבים לצילום בכלל ולצילום הישראלי בפרט.

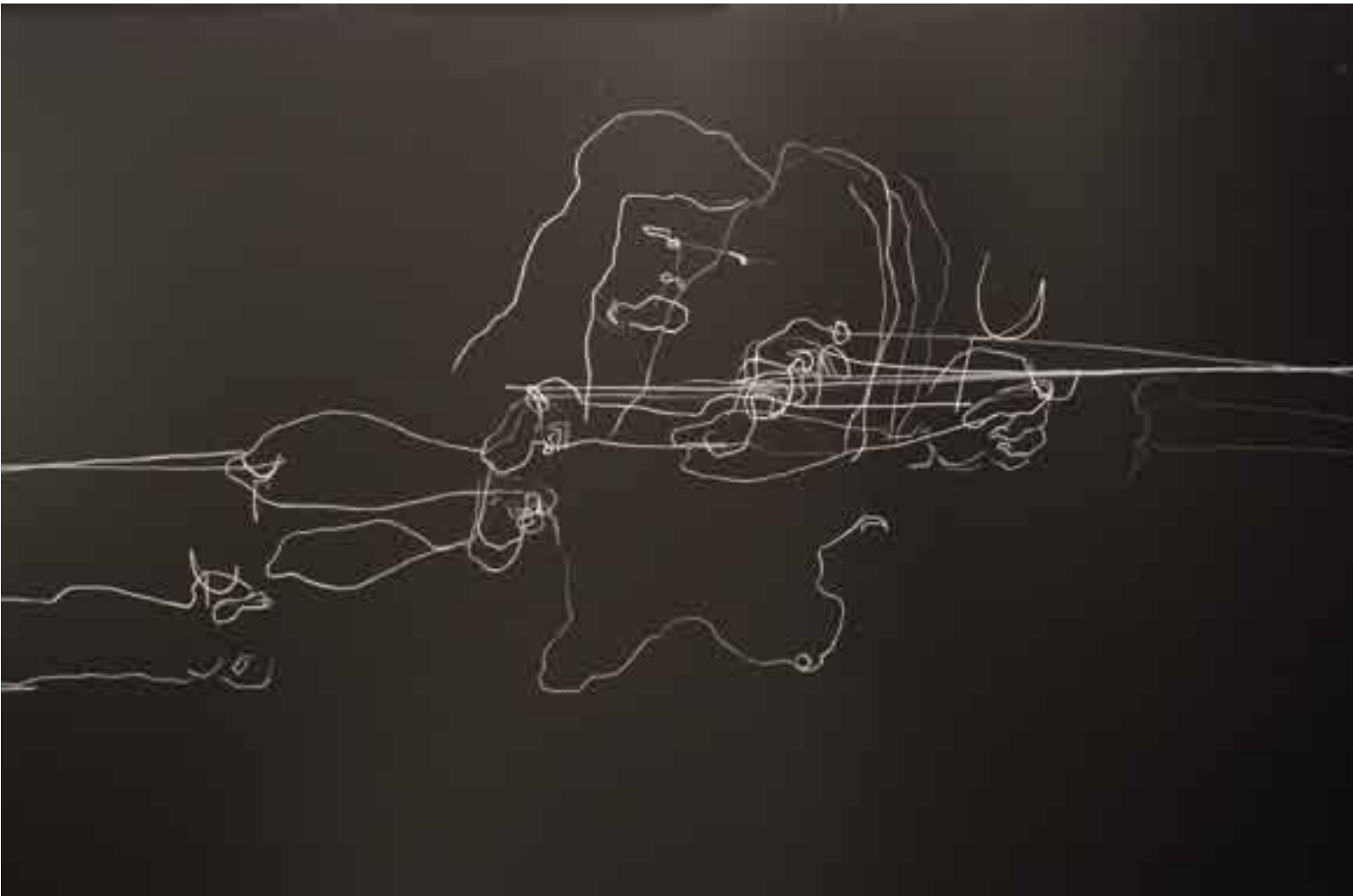
ואפרופו מקום והרישום שלו, באמנות הישראלית יש תחושה שבהרבה מקרים העבודות מנסות לברוח מהנוכחות של המקום, גם אם זו היתה עושה אותן הרבה יותר מעניינות ויותר מחוברות ומרובדות וגם יותר משכנעות, ואני חושב שהצילום הישראלי משוחרר מהבעיה הזאת.

איך עקרון ה"היה שם" מתמודד עם עידן הפוסט-צילום, עם פברוקי המחשב?

המחשב הביא לדרדרור מסוים באמינות של צילומים, ולא בטוח שזה רע. תמיד היה צריך להסתכל בספקנות ולכלל הפחות לסרוק את גבולות הפריים כדי להבין שזה אף פעם לא באמת "היה שם", ובכל זאת משהו ממנו. תוכנות המחשב יצרו בין היתר גם אפשרות למניפולציות פוליטיות וקרימינליות של שימוש בצילומים, וזהו תוצר לוואי, רע אמנם, של טכנולוגיה. עם זאת, תמיד ישאר הצילום שיש בו את ה"היה שם"; הרי זה מה שהיא יודעת, המצלמה, היא תמיד תייצר את קובץ ה"היה שם" הבתולי. באמנות, שאלת ה"היה שם" או לא "היה שם" לא עקרונית להערכת העבודה, אבל חשובה להבנה שלה.

יוסי ברגר, מתוך 20 שקל כוס קפה, 2004

Yossi Breger, from 20 Shekels Cup of Coffee, 2004



תמר גטר, נערת רוגטקה, 2004, ציור קיר Tamar Getter, Slingshot Girl, 2004, wall painting

## “חצי גורל אכזר, אבני מרגמותיו”

שאל סתר

תמר גטר, “נערת רוגטקה”, גלריה גורדון (11 בנובמבר – 13 בדצמבר 2004)

שתי היצירות המהממות שהציגה תמר גטר בחלל הכניסה של גלריה גורדון דוחקות את הדיון בעבודת האמנות אל גבולותיה. עבודת הווידאו היא כוריאוגרפיה של הכנה מתמשכת, פוטנציאל משתכלל: סצינה קצרה מתוך סרט קונג'פו, שאורכה המקורי שניות ספורות, ובה נערה עזת מבע נערכת לקראת הטלת אבן קלע. נפרטת לדקות רבות של שברי תנועה משובשת. מחול הרוגטקה הוא ריקוד מועצם של הימתחות: גופה השפוף בתחילה של הנערה נמתח בהסבה ומתרוםם לאיטו, עיניה רושפות, שפתייה נפתחות ומגלות שורות שיניים חשוקות, ידה מושכת בגומי המתוח בעץ, דורכת ונדרכת. הליווי המוזיקלי, “רומנסה ספרדית” במשקל משולש, לוקח גם הוא חלק בריקוד המרוסק של הגוף והעץ: האצבעות שסותמות את פתחי יציאת האוויר בחלילים, היד שמנענעת את פלחי הקסטנייטות המותכים זה בזה. בצד השני של הגלריה נמתח פוליסטרן שחור על קיר שלם, ורישומי גיר עבה, שנעשו בעיניים מכוסות, מכפילים אינספור פעמים, משמאל לימין, למעלה ולמטה, את קווי המתאר של הרוגטקה;

בה בעת הם מהדהדים את טורסו קשור עיניים, דמות אישה מרחפת במאוזן בעיניים קשורות, שהיה לחותמה של האמנית מאז הטבעתו הראשונה בסוף שנות השבעים. הגוף מתגלגל לכלי קלע, האבן לעין מכוסה. במרכזו של הקיר שני עיגולים גדולים, המורכבים מקווי גיר דקים שנעשו בטכניקת “הצלפה” על חוט מתוח, קווים שחגים סביב מרכז לא מסומן, ריק, שחור כצבעו של המשטח; שתי מאורות עיניים, שמהן ואליהן קורנים הקווים.

פעולת המתיחה של הרוגטקה, אגירת הכוח והציפייה המתעוררת להוצאתו אל הפועל, מתקדמות ככל שגוף הנערה נרכן בנטייה לאחור והרוגטקה שבידיה נמשכת מעלה. גם בעבודת הווידאו אבן הקלע מוסטת אט-אט אל גובה העין. כדי ליידות את האבן יש לראותה בעין, אולם כשתגיע האבן אל העין, תהפוך היא עצמה לעין, וכשתהיה לעין, לא נוכל עוד לראותה: את האבן המשוחררת, הנעה בחטף בסיומה של העבודה, לא רואים. עוורונה של הציירת (טכניקת העיוורון). עוורונה של הדמות (סימנו של העיוורון). עוורונה של העין-אבן (עוורון המצע) – כולם עוורונו של כן השילוח ברגע שבו הוא עצמו משולח, ורגע זה איננו פוסק מלהתרחש. פרישת הציפייה לרגע התרה בודד לאורך יצירה שלמה מובילה למימוש הציפייה בכל רגע ורגע; מתיחת ההשהיה עד הקצה מכנסת את קצותיה פנימה; ההמתנה לשילוח העתידי היחיד נפרטת לשרשרת של שילוחים שמניעה את היצירה. השחרור והרפיון הופכים ממשאת נפש לדפוס פעולה, כאילו התשוקה להשתוקק היא התשוקה היחידה שבנמצא.

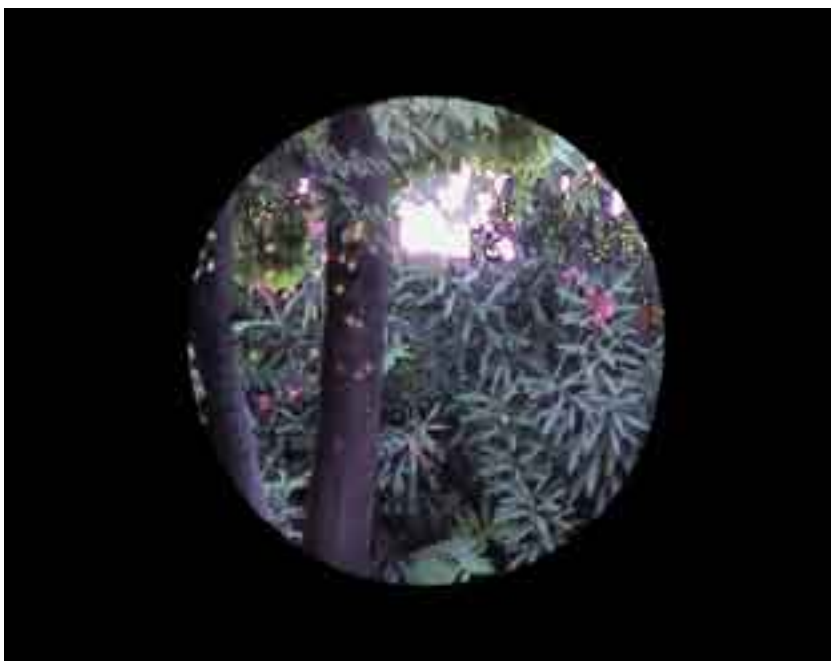
עבודתה של גטר היא רדיקלית באופן שבו היא בוקעת את האיכויות המדיומליות השונות על דרך הסמכתן. הדקות המרומזות

## מרחק הליכה

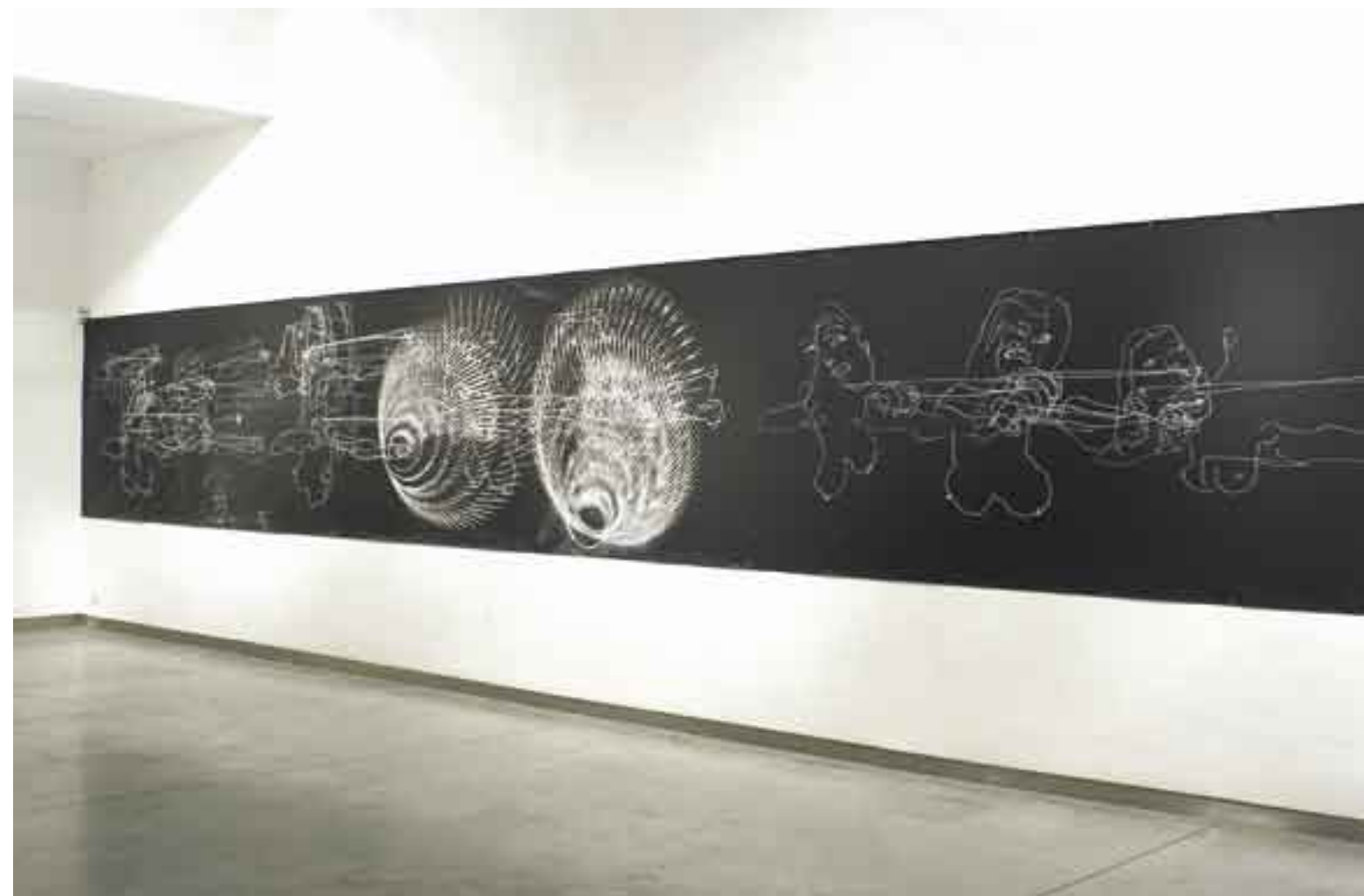
שאל סתר

טליה קינן, "מרחק הליכה", גלריה נגא (21 באוקטובר - 23 בנובמבר 2004)

התערוכה של טליה קינן בגלריה נגא היתה תרגיל מעניין בשידוד מערכות אמנותי: כמעט כל צימוד שגור של מכשיר ואופני פעולתו התערער. בפינה אחת הטיל מקרן שקופיות, בהדרגה ולסירוגין, אור לעבר שרטוט נוף שצויר על בד. לידו הפיץ מכשיר הדיו.די. קולות של כלי רכב עובר, שסונכרונו עם עוצמת האור המתחלפת. נוצר שילוב מבע של דימוי-תאורה-צליל, שיש בו הסטות של תפקודי המכשירים: הדיו.די. נאטם ולא ייצר דימוי נע; היה ניתן להחליפו בטייפ. המקרן נותר פתוח לחלוטין ולא השליך דימוי; הוא היה יכול להיות מוחלף בזרקור. בצמוד להם שידר מכשיר וידיאו על קיר אחר סרט כמעט קפוא של טבע כמעט דומם, כאילו היה מקרן. ודווקא על שולחן הפיקניק התרחשה פעילות סוערת, ומים שנשפכו מכוסות פלסטיק מוטלות פיכו הודות לעזרים חשמליים. אפילו ברישומים העדינים שנתלו ברחבי הגלריה היה נדמה שהיחסים בין הלבן לשחור - ובמשתמע, בין ריק המחכה נואשות להתמלאות לבין צפיפות חנוקה, חסרת יכולת תנועה - הם שארגנו את הנוסטלגיה המפוכחת שנשענה על פירוק פורמליסטי, יותר מהדימויים עצמם. אבל נדמה שכדאי גם לערער על הצימוד המעט שחוק של קיפאון מרוקן ועיסוק צורני, ולחשוב כיצד הפעולה על המכשיר יכולה להיות תחילתה של יצירה, לא סיומה: עיקרון מחולל, שמשנה לחלוטין את תכניה של היצירה. ללא התקווה היצירתית לטרנספורמציה סוחפת ומחויבת יותר, נותרת הסכנה שהשינוי יהפוך לשעשוע, הצפיפות לצפידות, המחנק לחנק.



טליה קינן, מרחק הליכה, 2004, גלריה נגא  
Talia Keinan, Walking Distance, 2004, Noga Gallery, Tel Aviv



תמר גטר, נערת רוגטקה, 2004, מראה הצבה, גלריה גורדון  
Tamar Getter, Slingshot Girl, 2004, installation view, Gordon Gallery, Tel Aviv



של הרישום והגודש המעובה של הווידאו כאילו מתחלפים: הרישום עולה על גדותיו, מתפקע, מוכבר; הווידאו מתפרק לרכיביו, נרקע. בכל אחד מהם מתגלמת אי-אפשריות הא-פריורית: שטף התנועה על גבי משטח הרישום, כתמי הבוקים עצורים בפנים המסך. במעבר מן הסרט אל הווידאו הרצף לא רק נפרץ למקטעים-מקטעים, אלא עצם השתלשלותו הליניארית של הזמן מופרת: במהלך העבודה, שהיא מעין סלואו-מושן אדיר, ישנם רגעים שבהם הסרט דווקא מורץ קדימה במהירות, רגעים המטרימים למעשה את סיומה של העבודה, שבו פגיעת האבן בגבר מוקרנת במהירות כה גבוהה עד שכמעט אינה נחרתת במסך. המתחה והכיווץ של הזמן, הפעירה והדחיסה של התנועה, ממצים עקרון עבודה שאין בו עוד רצון לייצר אובייקטים, ולו במובנם הכללי ביותר (לא רק מרחביים, לא רק ממשיים). ואפילו לא רצון לשנות את אופני הצגתם וקליטתם, כי אם רצון לפעול בקדחתנות על דפוסי הן של המסגרות המתנות את קיומם של האובייקטים ביצירה. לכן אין דבר חדש בנערת רוגטקה - סרט, בליל דימויים, טכניקת עבודה - פרט למעבדת הפעולה על אמצעי הפעולה האמנותית, פעולה שאף היא משולחת שוב ושוב - כמו האבן, העין, הגוף - אל הצופה, בבלימות התנועה שצופנות תנועה מסדר אחר.

## לרגלי הביקורתיות

אורי דסאו

גלעד רטמן, "או שתחזיר לי אותה או שתיקח גם אותי", סדנאות האמנים (אוקטובר-נובמבר 2004)

ברוב המקרים, המפגש הראשון שתערוכה מציעה הוא עם שמה. האסוציאציה הראשונה שעולה עם הגיית השם שנתן גלעד רטמן לתערוכתו, "או שתחזיר לי אותה או שתיקח גם אותי", היא של מופעי בידור בנוסח "אני עם אשתך גמרת", או "גברת תפתחי זה אני". הפסקול העממי בעבודתו של רטמן שימש כבר כשקולו של ליאור יניני שר את "בדומייה" באחוזות לובלין, הסרט שהפיץ את שמו כיוצר צעיר שזה עתה סיים את לימודיו בבצלאל. הפנייה הישירה שבשם התערוכה הנוכחית מבליעה הנחה בדבר היעדרותו האפשרית של הפונה, האמן במקרה זה, מהסיטואציה התקשורתית של פנייתו ("... או שתיקח גם אותי"). אבל נוכח התערוכה עצמה, האינטונציה השואו-ביזנסית-נהנתנית של השם משתנה למשפט שטווח תכניו מונע על ידי חסך והעדר. מגרש המשחקים של התערוכה נראה כמו לאחר נטישה, משובץ בתוצאות של ניסוי/משחק שנזנח, המציג אפקט אופטי שלא הושלם. תחת כותרת הניסויים האופטיים ניתן לכנס את הבריכה

השחורה שבפנים החלל ואת השולחן שבנה רטמן, שרגליו הן מעין דגם של רכס הרים ומשטח הזכוכית שלו מונח על פסגותיהם. צורתו של משטח הזכוכית נדמית כצורתו של אגם או ים, דוגמת הכינרת או ים המלח. ביחס לדגם הרכס, משטח הזכוכית מתקשר לנסיגות אשליתיים שונים - ולהכשלתם המכוונת - על קו התפר שבין דר-ממד לתלת-ממד ומסביב לייצוגים של עומק ושל טופוגרפיה.

הציר טבע-תרבות מתנסח בתערוכה דרך כמה פריזמות: העיסוק בעיצוב (שולחן הרכס), האיכויות הקליפיות של הווידאו שמוצג בתערוכה, והמוטיבים התעשייתיים בתערוכה - הנוזל השחור בבריכה העגולה, ביצת השפכים בווידיאו, הכמיהה לחצרות אחריות של אזורי תעשייה כזרות של אותנטיות חברתית, סממנים פוסט-סמית'סוניים לצד כאלה של אתר חירייה המשתקם. המסמנים "עיצוב" ו"תעשייה", שמרכיבים את ציר ההתייחסויות טבע-תרבות שהתערוכה מפתחת, מסגירים הצעה סותרת של עבודה עם חומר: נטיות איסטניסיות, שמוזהות עם ריחוק טכנולוגי אך בפועל מובילות למצג-שווא של חוסר מחויבות, מול פלירטוט עם תפיסות של חומר טהור; גימור דקדקני מול רישול מכוון.

הדיסולבים המתמידים בין שני פריימים בלופ הווידאו, השיגור המתמיד שלהם ממקום אחד למקום אחר וחזרו חלילה, הם חלק מהתמריצים שעניינם ניהול גוף הצופה במהלך הצפייה. פריים אחד חוזר: אדם מצולם מלמעלה נצפה מגבו, שכוב על מעין חזיר בר,



גלעד רטמן, "או שתחזיר לי אותה או שתיקח גם אותי", 2004, גלריה סדנאות האמנים, צילום: עורד לבל  
Gilad Retman, "Give her back or take me too", 2004, Tel Aviv Artists Studio Gallery, photographs: Oded Löbl

ושניהם צפים בביצת שפכים. מדובר באינטראקציה הבין-גופית המפורשת היחידה שמיוצגת בתערוכה, ומכיוון שכך, ניתן לקשר בינה לבין סוג הפנייה שמתקיים בשם התערוכה: האם חזיר הבר הוא זה שהדובר נלקח איתו מכיוון שהוא לא החזיר לו אותה, או שמא חזירת הבר היא זו שהחזירה? התשובה נעוצה בהחלטה על טמפרמנט הביצוע. סוגיית ההיעדרות מתבהרת בתערוכה במונחים של אובדן מובנה, של לקיחה ללא רשות, של עמידה מנגד, של כישלון השימור. רטמן כמו נזקק לרטוריקה של דו-קרב, ועם זאת, כחייל מן השורה, הוא אינו מסגיר מוטיבציה גבוהה מדי. אבל משהו מאוירת הזוהר ממשיך לרחף בחלל כאקלים עשייה. הריחוף של אווירה זו מבקש להעיד על ריסון רגשי ועל נשיאה בעול, והריסון הרגשי מבקש לעגון לרגלי הביקורתיות, כלומר להתפרש כאסטרטגיה ביקורתית. רק כך ניתן לקבל את מה שרטמן עושה, אבל כאן בדיוק נשאלת השאלה, האם עבודתו של רטמן עולה על המסלול שמסתמן מתוכה ועשוי להציל אותה.



# Shooting

על מעמדה של המצלמה ב"דרך 181" של איל סיון ומישל ח'לייפי וב"פרטים" של אבי מוגרבי

שאל סתר

מתקפת ההסרטה של הסכסוך הישראלי-פלסטיני - על הטשטוש הנמשך של ההבחנות בין דיווח, תיעוד, יצירה ואמנות שבבסיסה - נשענת לרוב על האיכות המשקפת, החושפת, הבלתי אמצעית, שנושאת לכאורה המצלמה. אך מה בדבר המצלמה כמוקד של כוח פוליטי בתוך מעשה ההסרטה? דרך 181 ופרטים מציגים שתי התייחסויות למנגנון ההצגה. בכל אחת מהן קיימת התביעה והתקווה להתעלמות מהמצלמה, אבל כל אחת מהן גם חושפת את עוצמת פעולתה.

לפתע מגיעות שתי יצירות שונות כל כך - מסעם המתמשך, היסודי, ארבע וחצי שעות אורכו, של מישל ח'לייפי ואיל סיון והבלחות הפרטים הקצרים, החדים, של אבי מוגרבי - לנקודה כמעט זהה: עימות חזיתי בין הצלם-במאי לחייל במחסום. החייל דורש להפסיק לצלם, הבמאי לא נענה ומתווכח איתו. גופו של החייל ממלא את הפריים, בעוד שבוניו הבמאי מופיע בקולו בלבד ובאצבעו המורה, המשולחת, המאשימה, שחוצה קווים וחודרת לתחומי של החייל, אל מרכז הפריים. דברי הבמאי נושאים אופי של נאום תוכחה, חינוך מחדש: "יש בעברית מילה שנקראת בבקשה... [תביא לי כרטיס, מפציר החייל] תביא לי כרטיס, בבקשה. תחזור אחרי, בבקשה תביא לי כרטיס" (דרך 181, חלק שני; מרכז, במחסום קלנדיה); "נמותר לכם לצלם, תהיו בריאים, ואמר החייל] סליחה, שמעת על סליחה, בחור?" (פרט 2, במחסום לפני שבי שומרון). קולו של הבמאי מתרעם. דומה שהוא מאבד את עשתונותו. גופו הבלתי-נראה נרעד, מצלמתו קפואה בידו.

הסכסוך הישראלי-פלסטיני עובר בשנים האחרונות, עם כניסתו לשלב הקרדינלי והאלים ביותר (עד כה), מהלך של הסרטה מועצמת. אל מצלמותיהן של רשתות הטלוויזיה, מקומיות וזרות, וסוכנויות הידיעות השונות, נוספות מצלמות של פעילים פוליטיים, חוקרים ויוצרי סרטים דוקומנטריים. אדמת המריבה מְלָאָה מצלמות כמעט במידה שבה היא מְלָאָה דמים; תנובתו היצרנית המרשימה, אם לא היחידה, של הכיבוש היא שלל דימויי המופצים לכל עבר. העין הממוכנת חולשת על מרחב ההתרחשות ותובעת עליו חזקה, כאילו אין אירוע שאין לו תיעוד. בה בעת, מכיוון שאין אירוע בהעדר תיעוד, המצלמה הופכת למרכיב עקרוני, בטבורה של ההתרחשות ולא בפאתיה: נוכחותו רבת העוצמה של כלי השכפול והשימור מעצבת את ההתרחשות הנקלטת בעדשתו ומוקרנת מעדשתו הלאה. אבל ההבטחה והאיום שאצורים במצלמה כאמצעי של פעולה נשענים לרוב דווקא על האפשרות לחשיפה בלתי אמצעית שטבועה בכיכול במצלמה - חשיפת המצב לאשורו, בהווייתו, בהשתקפותו. במהלכו של האירוע נטענת המצלמה כתווך שקוף כדי שתוכל למלא תפקיד מועדף בדיון הפוליטי לאחר מכן. אך מה משמעותן של התקווה והתביעה למחיקת ההתייחסות למצלמה - מכשיר, מנגנון, עוצמה - כגורם מארגן של האירוע המצולם וגורם מרכזי בתוכו, הדרישה להעלים את אמצעי היצירה, להכחיש את אמצעותה?



סרטם של מישל ח'לייפי ואיל סיון - שהוצג בפסטיבלים ברחבי העולם וזכה בפרסים רבים, בהם פרס ראשון בפסטיבל זכויות האדם בפריס, ובישראל הוקרן עד עתה רק בפסטיבל הסרטים האחרון בחיפה - מתחקה אחר תוואי דרך נשכה, קו חלוקת הארץ כפי שנקבע בהחלטת האו"ם מס' 181 מנובמבר 1947, גבול בין המדינה היהודית למדינה הערבית שלא קיים מעולם ונותר שרטוט-סתם נוסף במפות הרפאים שנערמות בארכיוני ההיסטוריה הדחוייה. אולם גאולת הגבול מהנשייה לא נעשית בשם הרצון לשוב ולהציבו כנקודת התייחסות אחרונה, כמאחזו של הצדק ההיסטורי, כמושא הקצה של התייחסות הפוליטיות. גם גבול 181 - זה שלפני הגירוש של 1948, ודאי שלפני ההתנחלות בגדה המערבית - מתריע בעיני יוצרי הסרט על הדפוס ששולט בסכסוך הישראלי-פלסטיני מראשיתו, על פתרונותיו השונים המוצעים חליפות: לחלק את הארץ ולא לחלוק אותה. ארכונות של הסרט, ההשתהויות הממושכות על מקטעי נוף דמומים או על הרצאות של מדריכי מוזיאונים, הזרימה הרציפה שהסרט כולו מאופיין בה, מממשות במשהו את ההתנגדות החמורה להיגיון החלוקתי, חושפת טפח מבשרתו האחדותית של הסרט. מכאן עולה בחריפות השאלה על תפקידה של המצלמה בסרט, במהלכו הנרטיב ובתהליך עשייתו. המצלמה היא כלי של בצינת המרחב - יצירת העדפות, כינון בלתי פוסק של חציצות והברלות; היא אמצעי הבחירה בין הנראה ללא-נראה, בין גילוי להסתרה, פנייה תוך כדי דחייה - ולכן היא חוצבת גבולות. כיצד נקשרת, אם כן, המצלמה לדרישה לאיחוי? איל סיון משווה מספר פעמים במהלך הסרט את החלטת חלוקת הארץ למשפט שלמה, ולכן רואה את הסכמתו של היישוב היהודי לתוכנית החלוקה כהוכחה לאי-בעלותו על הארץ. דווקא מתוך תפיסתה של האדמה כגוף חי ושל חלוקתו כקריעה בבשר אפשר לגזור את מעמדה של המצלמה: מלאכותיותה, זרותה, חיתוכיה, אלימותה. בתחומי של הקולנוע המצלמה היא האם המתחזה.

גם המונומנטליות של הסרט תורמת לאיחוי השברים, וגם בה יש משום הכחשת התווך, כאילו נפער בפני הצופים חלק ממש ממהלכו של הקולנויאלים עצמו. אולם הסתרת העין הנעלמה, חסימת כל חרך של ערער על סמכותה נטולת הפניות, מבססת את כוחה הכללי, הלא-מאותר, ויכולה להטביע גם את העשייה האמנותית המתנגדת נחרצות לתכניו של הקולנויאלים בחותמו הצורני, כאילו הסרט רואה הכל, פרט לתוקפם ותוקפנותם של אמצעיו. רטוריקת השרירותיות שהסרט עושה בה שימוש - ההיתקלויות המקריות באנשים שהופכות אותם באחת לגיבורים ספונטניים, המתמודדים לכאורה בפעם הראשונה עם גזל האדמות ודחיקת העבר - ממצה את אשליית הגולמיות והטבעיות, שאיננה מידברת עם מנגנוני הצילום והעריכה שבתשתית עשיית הסרט.

בפרטים שמשחרר אבי מוגרבי מסרטו הבא, נקם אחת משתי עיני, ומוצגים כעבודות וידיאו בודדות (1 Detail הוקרן בגלריה גבעון במאי האחרון, Details 2&3 בפסטיבל וידיאו-זון 2), נושאת המצלמה, בשל מעמדה הכפול, מצוקה מוסרית שממוענת אל הצופה: כמו בדרך 181, הבמאי ניצב מאחורי המצלמה, מוסתר מטווח הראייה שנפרש בסרט. אבל כמו בסרטיו האחרים של מוגרבי, ולא כמו בסרטם של ח'לייפי וסיון, הבמאי-צלם הוא גם הגיבור הראשי של הסיטואציה המצולמת. הוא בא במגע עם החיילים במחסום, מתווכח איתם, צועק ומקלל. גופו אמנם עקור מהסרט, אבל קולו חולש עליו. נוכחותו מורת האימה, הפרובוקטיבית, טורדת, אינה ניתנת להסתרה ויוצרת שיבוש במערך ההזדהות שבו הצופה-המתבונן תופס את עמדתו של הבמאי-המתבונן. בפיוצולו למתעד פעולה וסוכן פעולה, מוגרבי מוביל



למעלה ובעמוד הקודם: איל סיון ומישל ח'ליפי, דרך 181 - רסיסי מסע בפלשתיין־ישראל, 2004, מופץ בישראל ע"י חברת אנדולוס  
Above and previous page: Eyal Sivan & Michel Kleifi, Route 181 - Fragments of a Journey in Palestine-Israel, 2004, distributed by Memento

את צופיו להתמודדות עם (חוסר) פעולתם שלהם.

פרט 2 מציב את המצלמה ואת האוחז בה כטוטם שהכל טובב אותו. בכך הוא מתחקה לכאורה אחר המהלך שהוביל עמוס גיתאי ביומן שדה (1982), אבל בעוד גיתאי ניהל את הוויכוח על תפקודה של המצלמה למולה, כשהוא עצמו מנותק ממנה ומצולם על ידה, מוגרבי יוצר זיהוי בין המצלמה לבמאי־צלם, וכך הוויכוח הוא בין המצלמה למה שנקלט בעדשתה. העבודה נפתחת בניסיעה מהירה של רכב צבאי בכיוון המצלמה. התנועה הפרועה לעברה מבססת את נייחותה של המצלמה כנקודת מוצא נצחית. כך יתייחס אליה מוגרבי גם בדבריו לאורך העבודה כולה. אולם העימות הקולני שמתפתח בין מוגרבי ובין אחד החיילים, ובמרכזו שאלות של קדימות, שליטה ואלימות, מצליח לערער את יציבותה של המצלמה: "כבה את זה בבקשה. תכבה ונדבר", דורש החייל ממוגרבי, מסמן את המכשיר כגורם פועל בתוך הסיטואציה ובכך מרחיב את גבולותיה: לא יעמדו על הפרק היחסים בין הצבא הכובש לנתיניו בלי שייבחנו גם היחסים בין הצלם למושאי. "המצלמה מכובית, אל תיגע בה", משיב מוגרבי, משקר כמובן, ובשקרו מציב את הכחשת תפקודה של המצלמה כתווך פעיל, לא רק כחפץ־סתם (שנוגעים בו). כעומדת בראשית מעשה התייעוד ובתשתית כל צפייה בתייעוד: הבמאי והצופה מסכימים לדמות שהמצלמה היא ישות לא פועלת, דווקא משום שהיא זו שמכוננת את מעמדם כמתבוננים. "אל תכוון את זה אלי", צועק החייל, מתייחס אל המצלמה כאל כלי נשק, משאיל למוגרבי את תפקידו, מהפך את כיוון האלימות ואת כיוון הטענה נגדה. מוגרבי לא יכול להיכנע לשינוי הפרשני שכופה עליו החייל, אבל גם אינו יכול להיאחז עוד במעמדה הנייטרלי של המצלמה משעה שהוא ומצלמתו הושלכו אל לוע הסיטואציה. וכך עם כניסתו, ובהעדר פלסטינים ברקע, תופס מוגרבי את מקומם, נעתר לקבל את תפקידם - איש חלש שנרדף על לא עוול בכפו, קורבן תם של קשיות לב: "אין שום סיבה שתתחיל לשלוח ידיים למצלמה", אומר

מוגרבי, "אתה אל תיגע במצלמה שלי, אל תיגע במצלמה, תזוז. תן לי אוויר. די, תעזבו אותי... מה עשיתי לך?" מוגרבי פועל בשני ערוצים מקבילים: פעם הוא מתחנן בפני החיילים על נפשו, כיליד נחמס, נתינו של צבא ברברי ("תעזבו אותי, תנו לי אוויר"). ופעם הוא מעליב אותם ומזלזל בהם, כמחנכם הרגול והמוזעזע של הילידים הברבריים ("מאיפה באת? מאיזה חור הוציאו אותך? מאיזה אשפה שלו אותך?"). בשני הערוצים מצלמתו היא התהום שנפצרת בינו ובין החיילים: בזכותה הוא ניתק מהם, מישראליותם, ישראליותו, ועומד כנגדם ("מאיפה באתם, מאיפה?", הוא שואל את החיילים), אבל דווקא בעטיה מובנת ישראליותו, מכיוון שבסרטיו מוגרבי מבצע חיקוי, פארודי במידה זו או אחרת, של החייל הישראלי הכובש: התפרצויות הזעם, הילדותיות, הצדקנות, הפטרונות ובה במידה ההיצמדות לחוק ולנהל, לאישורים ולתקנות. אבל מוגרבי מגלם בוויטואוזיות לא רק את הקלישאה של חייל הכיבוש, אלא גם את תמצית מחשבת הכיבוש, המתבטאת בתמיהתו "מה עשיתי לך?", או בהצהרתו "אני לא מפריע לא לגיף ולא לך". מחיקת כוחה של המצלמה, ההתכחשות למעמדה כמארגנת הראשית של הסיטואציה, מקבילה במידה רבה לתימהון שבו מקדם הציבור הישראלי את ההתקוממות הפלסטינית נגד הכיבוש ורואה בה אלימות נטולת סיבה ברורה. סרטו של מוגרבי מעלה בחדות את מה שמוגרבי־הגיבור מסרב לקבל: אין אפשרות לעסוק ביחסי כוח בלי לבחון את הכוח המופעל בעיסוק זה עצמו.

מצלמתם של סיון וח'ליפי תמימה ביציבותה; מצלמתו של מוגרבי נרקיסיסטית בתווותיה. כוחה של הראשונה בפנייה החוצה, אל מסלולי הדיון המקיפים אותה; כוחה של השנייה בהתכנסות פנימה, אל תוך הדיון הנובע ממנה. אלה הן גם חולשותיהן. המרחב שנפער בין שתי העבודות, בין המצלמה כנושא למצלמה כמושא, נותר לא מטופל. הוא קורא לעבודה עתידית שתציב אותו בתשתיתה.

## נערת הפינג־פונג

אהל עדן, תלמידת שנה ג' במדרשה, "שם מה", גלריה המדרשה לאמנות בתל־אביב, אוצר: דרון רבינא (23 בדצמבר 2004 - 23 בינואר 2005)

הגלריה של המדרשה לאמנות היא *rape zone* אמנותי תל־אביבי טיפוסי. היא אמנם שוכנת במעלה הדי מגוונר של רחוב דיזנגוף, בין הסנטר לביתן הלנה רובינשטיין, אבל כמו רוב הגלריות בתל־אביב היא תקועה עמוק מאחור, בחצר מוזנחת וידידותית לאנשים. אמנות ישראלית כנאנסת, או אולי כהומלסית, מתחת לקו העוני. המחשבה המרחבית הראשונה שלי היתה להתחכם לחצר האחורית הזאת ולברוא אותה מחדש כחצר עם אגו של ממש, ליצור דיסאוריינטציה של המרחב.

החלטתי לבנות בה פסל בגובה ארבעה מטרים, שקצהו נראה מהרחוב, של שלושה שלדי עגורים שמסתבכים אחד בשני ובעץ מעליהם. העגור הלבן הוא לדעתי הציפור היפה ביותר בטבע, אבל למרבה האירוניה אחת היחידות שלא עפות מעל ישראל, ונראה לי חשוב לביית אותו במרחב שלי. והמרחב שלי הוא רמת הגולן, שם נולדתי וגדלתי. אם תשאלו אותי מה זה רמת הגולן, אומר לכם שזה המקום שמרוחק מכל מקום אחר. כילדים לקחו אותנו הרבה לטייל בטבע; הטבע של רמת הגולן הוא אנדרטאות ומצבות, טנקים נושעים, מוצבים נושעים, אדמת מוות. רמת הגולן היא בית קברות. הדרך היחידה לשעבר את העגורים הלבנים לסביבה שלי היתה לעקוד אותם למוט ברזל, אלא שמהר מאוד התברר לי שכמו שאני מבקשת ללמד את החצר שיעור, גם היא מכינה לי כמה הפתעות. שלושה פתחי ביוב, שבדיעבד התברר שהם מבעבעים שם במפלס נמוך כבר כמה שנים, פרצו כגלי צונאמי אחרי שהתחלתי לעבוד ושטפו את האזור בסירחון בלתי נסבל. אחרי שנפלתי פעמיים לתוך הביוב וטבלתי בו עד הירכיים, הבנתי שהתערוכה הזאת היא בעצם מלחמה על תשתיות. על טריטוריות. אהל עדן

סקסט התערוכה

בשר הדג, האידרה ורוח הנכאים / דרון רבינא

בשיר קטן של חנוך לוין מברך נער עגמומי את הבורא שהמציא לו תה ודג מלוח ("ברוך אתה בורא דג מלוח ותה"). את השיר הרוזה הזה עוטפים רקמה שומנית עבה של גלותיות ודוק יידישאי. זהו הקסם המגונה, הדוחה ומכמיר הלב שנוצר מהמפגש בין מעטה הויקנה העיריית ובין השלד הדק של הנערות. כל עומקי הדכרוך, כל אוקיינוס הבדידות והעוובה הדחוסים בשיר,



אהל עדן, "שם מה", גלריה המדרשה בתל־אביב  
Ahal Eden, "Sham Ma", The Midrasha Gallery, Tel Aviv

תלויים על פיגומים של פרוזאיות מודגשת, רוזן רטורי וצמצום לשוני. כמו מתבגרת אנוקטית מתחת לשמיכת פוך, תערוכתה של אהל עדן נשענת על רב־משמעיות סמיכה הנתלית על שלד דק. התערוכה בעלת האופק האקספרסיבי, הרווי ספרותית וחומרית, מדובבת דרך הקצנה של המעט. היא לא נוגסת בבשר הדג אלא מתענגת על האידרה.

לא מדובר בציות לאתוס מינימליסטי וגם לא בהידור הקשור בצמצום. אוסף ההכרעות שעליהן מושתתת התערוכה נדמה יותר כניסיון לייצר הד, לברוא שארית, לייצר פגישה מאוחרת, כזו הקשורה בהחמצה, עם זן מסוים של יופי, של רומנטיקה, של זכרון ילדות, של שפע ושעינות רגשית המופיעים כשריד לא פעיל; שריד חלוד מפגעי הזמן - געגוע שנתעיף, אירוניה ופיכחון. אבל זאת לא תערוכה מקוננת, ואין לה דבר עם הנוסטלגי.

בצד אחד של המשוואה היא אפילו רוצה להקסים באמת.

אהל עדן הופכת את הגלריה כגרב ומייצרת אותה מחדש כ"חוף" מועלה בחזקה. היא מגלענת את החלל וזורעת אותו בחצר בדמות "פסל חוף". מה שהיה חלל הגלריה נחסם בקיר והופך ל"חוף" מדומיין. גשום ומואר, ואליו מביט הצופה ממה שבליית ברירה הופך לסוג של פנים (גשם על חלון הנראה מתוך הבית). ובכל זאת - אנחנו עדיין בחוף.

אם נחשוב על מעשה האמנות כיציקה של משמעות אל תוך תבנית של "אובייקט אמנותי", תתגלה עבודתה של אהל עדן כתבנית דולפת, כזו שלא יכולה לתת גבולות וקירות מוצקים ל"חוכך". לגוף העבודה אין עור מגונן, מגדיר, והוא ניצב מבזר, פרוץ לכל, פומבי ותרבותי ולכן גם משולל אינטימיות - שלד. פסל העגורים המשורגים זה בזה משורג גם ברטוריקה של פיסול מודרניסטי מקולקל או בדיחה על פוטוריזם. כמו החלון שעליו ניתכים מי הגשם, הוא כבול במעמד של "מראית", של חזיון מוכר. העבודה בוראת את מה שקיים ממילא וטוענת למבט ייחודי באמצעות הבעלות על התחביר.

החורף בתערוכה הוא לא רק דימוי זמן ממשי של תצוגה. החורף מייצר תדר רגשי שפוגש בצרימה את המכונסות האינטימיות שהשילה התערוכה מעל עצמה. אבל מעל לכל, החורפיות של התערוכה נחוצה ליצירה של הזרה גיאוגרפית. הרומנטיות של שני הדימויים המרכזיים, התנודה בין אזכור של פסלי חוף ואנדרטות ברמת הגולן ובין הדהוד של גנים יפניים ומראות קולנועיים של גשם בחלון, דורשת - בעידון - פוויציה של ריחוק. רוח הנכאים, כמו כל רוח, נושבת הלאה למקום אחר.