

# 28

**מחשבות מאוחרות על "דלות החומר"**  
**המימטי (היצגני) והאמולטיבי (החקייני)**  
לכנס, בצלאל MFA מרץ 16, 2014



בתקופה שבה נכתבה התזה של **דלות החומר** עדיין נשמר בשמאל הליברלי מעמד כלשהו לרעיון שהדבר שכונה פעם ה'מעבדה' הציונית, (ה'צבר', הקיבוצים, פרויקט 'בנין הארץ') צריך להיתפס במושגים של אירוע אוונגרד בקנה-מידה ומשקל עולמי. בשום מקום בעולם, כך חשבו רבים אז, לא התנגשו אוטופיות מודרניסטיות בממשות היומיום, כשאלת הגישום של המאוויים האוטופיים ולא פחות מכך בהתפרקותם המסחררת, בכזו עוצמה ובכזה שוני כמו בישראל. זה לא היה רק מבט עצמי, ובוודאי גם **לא** שבח עצמי. תחושת הייחוד לא נעלמה ולא הייתה בהכרח רק מילה גסה גם אל מול

המדינה שכבר **כוננה**, ונעשתה ישות עוד יותר קשה ואכזרית. **דלות החומר**, תזה על יחסה האתי של אמנות ישראלית לחומרים יומיומיים פשוטים ולחומריות ענייה, התעצבה בתוך הלך הרוח הזה, מתוך מעורבות אישית גבוהה, מצב שהכתיב את הפרספקטיבות בהן היא ניסתה לאפיין את הניב הספציפי של המודרניזם הלוקאלי באמנות. אמנות של בני ונכדי המקימים. המחשבה על הבנים הייתה קריטית עבור ברייטברג.

על פי הכרזתה, לא היה בכוונתה לייצר טקסט היסטורי או סוציולוגי, אלא למסור סיכום של עבודת שדה: מחשבותיה על יצירות שעליהן הרבתה להסתכל. המיקום העצמי כלא 'היסטוריה' ולא 'סוציולוגיה' נראה לי היום, במבט לאחור, כמה **שכן** יצא לו גורל קרוב לזה של טקסט סוציולוגי, כך לפחות מן ההיבט שמעסיק אותי ביחס לחשיבה על אמנות במושגים ממטיים (בעברית: יצגניים או שיקופיים), ומטפוריים. וזה יהיה הנושא שלי **הערב: הדוגמא הישירה תהיה השאלה על ההנחות הפרשניות המלוות את האינטואיציה לגבי הכוח הבבואתי של האמנות ביחסה למקומה**. היא גם חורגת מדלות החומר ומתייחסת אל מהלכים דומיננטיים בכתיבה על אמנות, זו הפרושה על פני העשורים האחרונים בחסות המחלקות ללימודי תרבות, עיתוני האמנות ומוסדותיה, בחסות השיח הקונטקסטואלי, הפוליטי-חברתי, ג'נדררי וכן הלאה. אם כן, ככותבת יחידה ברייטברג איננה הנושא שלי, אך הטקסט שלה שקיבל מעמד סמכותי ומכונן, ונלמד בלימודי חובה באקדמיות, הוא מקרה יעיל למחשבות שאני מבקשת לעורר כאן. בפתח הדברים אני מבקשת לציין את הכבוד הרב ואת ההוקרה האישית השמורים לשרה ברייטברג, על עבודתה בכל משלביה, גם אם חלקיה אינם קרובים לי. תחילה אצביע על אופי ספיגתו של טקסט **דלות החומר** מן ההיבטים שמעסיקים אותי.

אם כן ברייטברג פרשה את ההכרה – שכבר רווחה בשמאל כפי שצינתי – שהמודרניזם באמנות כאן הוא אספקט אחד של מכלול מודרניסטי, וטענה שיש קווי שיתוף שהם נתון פנימי מאוד מכונן לאירועים וצרכים כל כך שונים כמו מדינה ואמנות, וזה בגלל המצב המאוד ייחודי, האנומלי, של השיתוף הכרונולוגי – נולדו ונעשו 'יחד'. האוונגרד העולמי היה נגד השלטון, האוונגרד הישראלי הוא יוצר השלטון. המקרה הישראלי, אם כן, אמנות נטולת עבר ומסורת פלסטית בתוך מדינה שנולדה וזמן מה התפרנסה מהבנה מאוד מסוימת של אידיאל ה'דף החלק' של המודרניזם, זה נראה לשרה ברייטברג מקרה של 'ישיבה על הגדר' של המודרניזם וככזה; כמקרה מאוד מובחן, וגם קיצוני, של מעבדה מודרנית. היא חשבה שיש בו או שמתאפשר בו גם ערך עצמאי, סגולי.

לשון אחרת: שהאמנות שנוצרת כאן היא לא רק 'זנב' של המודרנה.

אני חושבת שזה הדבר שהרשים מאוד בדלות החומר: ניסיון לחשוב מודל תיאורי של אמנות לוקאלית, מבוסס על ממצאי שטח, שאינו מיוסד על בידול – לא בידול אוריינטליסטי, לא כנעני, לא רגיונלי, לא מזרחי, לא יהודי, לא סוציאליסטי וכו', ובוודאי לא גיאוגרפי, וגם לא על התבטלות. פחות או יותר פעם ראשונה הצעה לא פרובינציאלית. להניח בלי בושָה ובלי רגש נחיתות אמירת 'אני' ואולי אפילו 'אנחנו' בהקשר של יצירה. בהקשר של אותנטיות. תיאורטית לפחות, הועמד כאן סיכוי לנורמאליות; נניח, כמו שלהיקרא אמן אמריקאי או צרפתי אינו בהכרח מציין לאומני. זו הייתה נקודת המוצא: אתה מסתכל על סביבותיך ואומר, מעניין, צומח פה משהו, מה זה, איך זה נראה? זה לא מרגיש לך שווה רק כי זה דומה למה שעושים בניו-יורק, אלא שווה מעוד כמה סיבות. וברייטברג באה ואמרה, רגע אחד, יש חיה כזו, אמנות ישראלית. זה קורה. משהו שצומח מחיים במקום ונראה – ולהבנתי זה היה עיקר אצל ברייטברג – נראה כמו המקום: האמנות דומה למקומה.

### § 3.

אבל האמנות דומה למקום - הושם בטקסט שלה פחות כמו תיאוריה, כמו תזה, ובאמת יותר כמו סוג של טרואיזם; כלומר דבר מה אלמנטארי ומובן מאליו שצידוקו המרבי נובע מהצבעה ישירה על מקרים. ממש כמו לומר 'זוגות שחיים הרבה שנים יחד נעשים דומים זה לזה', או 'הציירים דומים לציוריהם', וכיוצב'. בשימוש יומיומי 'עובר' טרואיזם כזה, אפרירית ואפוסטרירית בה במידה. הוא אינו מועד להיחשד במעגליות למשל. המימד האופטי שמסגיר 'דומה ל' גם הוא אינו חשוד. אבל ברגע שמבקשים לטעון על דמיון בין אמנות למקומה, הרי שכמסד לתזה מתחייבת פרישה מתודית ותיאורטית כלשהי. לא קיים מהלך כזה בדלות החומר.

ומדוע? נדמה לי שקודם כל במובן הפשוט ביותר כלל לא בטוח שהיה כאן ניסיון להעמיד תזה. האם לומר 'בידי ממצא כזה וכזה' הוא צורת היתממות ביחס למשקל התיאורטי והאידיאולוגי שיימצא שם גם בלא כוונה מוצהרת? האם יש כלל בנמצא התעוררות אל דבר

מה מבלי שמהו מכין אותה? אין לי על כך תשובה מיידית במיוחד משום שצורת הכתיבה של טקסט דלות החומר – שהוא טקסט קצרצר בעל אופי של note book, יש לומר – לא חרגה מנורמות הכתיבה על אמנות בארץ באותן שנים ולא היו אז דרישות מיוחדות לביסוס תיאורטי, לא במוזיאון ובוודאי לא בנורמה של שיחת אמנים רווחת. ועם זאת, נכון שברבות הזמן וללא קשר לאמביציה של הטקסט הזה, הוא הפך לתזה.

§ 4.

**אמנות דומה למקום.** איך דומה? אם לא מסד תיאורטי מוצהר האם יכולה מחשבה אנלוגית לשרת את קורא טקסט דלות החומר, היום?  
אני מבקשת לבחון את השורה האהובה והקטגורית משירו של טשרנחובסקי: **הָאָדָם אֵינוֹ אֶלָּא תְּכֵנִית נוֹף־מוֹלְדָתוֹ, וְלִשְׂאוֹל, הָאֵם זֹה הַהֲנַחָה הַפִּילוֹסוֹפִית הָאֲחֹרֶית שֶׁל דְּלוֹת הַחוֹמֵר?**  
תבנית נוף המולדת אצל שרה ברייטברג היא מה ששייך לפוליס, לאדם כיצור חברתי: אתוס 'צברי', סוציאליסטי, המדינה, דור המדינה... החינוך של שנות ה-50, תנועות הנוער... מעניין לי לחשוב שדווקא אצל טשרנחובסקי יושבת השורה הזו על המסורת הפילוסופית של האידיאליזם הגרמני והשאלה מה זה בדיוק להיות תבנית נוף המולדת אינה פשוטה, אם כי מיד ברור שהיא חפה מכל הקשר אידיאולוגי.  
למשל גם כלל וכלל לא ברור אם דמיון במובן אופטי – 'היות X דומה ל Y' (כמו אמנות דומה למקום) עשוי למלא את תוכן התבנית הזו, או בכלל מציע לה משהו. וכלל אין אנו נכנסים כעת לשאלה פרסונאלית מי הם ה'אדם' האלה שממלאים את X ומה ממלא את Y?  
כך, בצורה הקטגורית - **'האדם אינו אלא'** מופיע רעיון דומה בשיר "האנקדוטה של אנשים לאלפיהם" *Anecdote of Men by the thousands* של וולאש סטיבנס, (Wallace Stevens) מספרו הראשון, "הרמוניום" (Harmonium) מ-1923 (השיר של טשרנחובסקי הוא מ-1929, הכרך השלישי) כאשר הוא שר ומכריז באופן מאוד דרמטי:

**The soul , he said, is composed of the external world:**

**There are men of the East, he said,**

**Who are the East.**

**There are men of a province**

**Who are that province.**

**There are men of a valley**

**Who are that valley.[...]**

היה רגע בו סטיבנס האמין שהשירים שלו הם ביטוי נראה לעין - גלוי - לאספקט הבלתי נראה והבלתי גלוי לעין של המקום הצפון אמריקני שלו. והאידיאה הזו התפתחה אצלו למודל סמיוטי רחב מאוד שמאוד הושפע מאבי הסמיוטיקה המודרנית באמריקה של המתמטיקאי, לוגיקן, המדען והפילוסוף צ'ארלס סאנדרס פרס ([Charles Sanders Peirce](#)) מי שפיתח תיאוריה מורכבת אודות היחסים שבין סימנים ועולם עובדתי; זו הייתה תיאוריה פרגמטיסטית שהזונה בהכרה בדבר ארעיותו המוחלטת וזמניותו הגמורה של כל גוף ידע, ומן הרעיון שוודאות מוחלטת על כל סוג של ידע היא בלתי אפשרית. כאשר רעיון אנטי פונדמנטליסטי כזה, קרי: שאינו מקבל שום דבר מהותני, עומד בלב התפיסה הפואטית של משורר הרי שהצהרתו של וולאש סטיבנס: *The soul, he said, is composed of the external world* יכולה להתבאר רק כאשר מנסים לשער את המרחב עצום של פתיחות עולמית וטרם אידיאולוגית שאליה מצביע השיר. *the external world* זה ה'חוץ' כולו, העולם כהוויה. הנשמה עשויה – היא בנויה מ- העולם, כך שר לנו סטיבנס.

אצל שטרנחובסקי מושהה ה'חוץ הגדול' לטווח של נשימת שורה, בגלל הבחירה במילה 'מולדת', אבל מי שקורא היטב את השיר כולו מבחין מיד שזו בחירה מכוונת ומתריסה דווקא: כי תבנית נוף המולדת היא כאן המשאלה, משאלת המשורר, האמן, בדיוק אל הדבר אשר הוא 'לא ארץ אבות', אשר הוא חף מכל אידיאולוגיה, חף מלאום ולאומיות, ריק מכל מדינה וכו'. הוא אפילו מבכה את גורלו בין אלה שעבורם מולדת היא מחוץ של קברים קדושים. הנה:

הייתי תועה גלמוד בעדת בני־עמי,  
עמוסי ברפת "קברים גדולים" וקללתם.  
ושירי נכרי, שירי זר ללב אִמתי,  
ערירי כי הופיע וְעירירי לך,  
בְּאֶפֶס לִבִּי קוֹלֵט אוֹתוֹ וְלֹא־בִתְּקוֹל,  
כְּאוֹתָהּ צִנְחַת נֶשֶׁר בּוֹדֵד, צִנְחַת־פְּרָא.

באחד ההספדים ליצחק רבין הקריא אחד מאלופי צה"ל את **קְאָדָם אֵינוֹ אֶלָּא** כדוגמא לשיר שרצוי לחנך את החיילים הצברים מגני המדינה לאורו, כלומר: שיר ציוני-פטריוטי, וקשה להעלות על הדעת חירשות גדולה מזו למילים של שטרנחובסקי. אני חושבת עכשיו על הליכתם של מוזיקאים מודרניים כמו בראמס וסטרווינסקי לחיפוש תבניות מוזיקליות שהן **בנות מקום** או **דפוס של מקום**, או על הרגעים בהם הסופר האוסטרי רוברט מוסיל תוהה באחד מסיפוריו על מקור הולדתו של הדגם הפרחוני במטפחות הראש של פועלות יוגוסלביות, או על המחקרים המודרניסטים ביסודותיהם של ריקודי העמים וכו' וכו'. כל האבחנות הללו, עצם הסקרנות האדירה לגבי בחינה כזו של יחס בין תרבות ומקום,

בין יצירה ומקומה, ישבו על פילוסופיה, על גישות סמיוטיות מגוונות, שונות זו מזו, מתנגחות...סטרוקטורליזם לכל זניו, תפיסות פנומנולוגיות, אונטיות, פסיכולוגיסטיות, מטאפיזיות... תמיד נדרש ליבון והסבר: - מה רוצים, על מה חושבים ומה מבינים כשאומרים: **האמנות דומה למקום, הקאדם אינו אלא תבנית נוף-מולדתו?** מתוך כך אני רוצה להעלות מחדש את השאלה מי הם אלה, אחרי ככלות הכול, הצברים התל אביביים שאוגד הטקסט של **דלות החומר?** האם אלה חניכי ה'שמוץ' ובניין ה'ארץ' או אולי הם דווקא 'חניכי' שטרנחובסקי? כי זה מאוד שונה: אומנם כמו שטרנחובסקי גם השומר הצעיר הולדתו באידיאליזם הגרמני, אבל ההבדל בהבנותיו תהומי... אם להיתפס למינוח של שטרנחובסקי אז חניכי השמוץ ובני הפלמחני"ים הם 'לב' אותה עדה של בני העם... ציונים כשרים. אבל האם האמנים התל אביביים שכינסה ברייטברג בדלות החומר הם אנשים כאלה, מ'לב האומה', או שהם אולי תועים גלמודים בעדת בני עמם ושירים נוכרי, זר ללב אומתם, ואפס לבב קולט אותם?

חיבה מקומית לחומרים דלים בגלל האתוס, אומרת ברייטברג. איזה אתוס, ניתן לשאול, זה של הפוליס או זה של המרחב?

הנה עוד מתבנית המולדת של הקאדם אינו אלא:

[---] רק מה־שפגה אָננו עוֹדָה רַעֲנָה,  
רק מה־שפגה עֵינו טָרם שְׂכָעָה לְרֵאוֹת,  
כָּל אֲשֶׁר פָּגַע בְּמִשְׁעוֹל־יְטָלִים יָלֵד  
מִתְלַבֵּט, נִכְשָׁל עַל כָּל גּוֹשׁ וְעֵרְאֵלָה,  
בְּעוֹד בְּסִתְרֵנוּ נִפְשׁוּ וּלְבַאֲדַע עָרוּךְ  
מִזְבָּח, עֲלֵיו יִקְטֹר מְדֵי יוֹם בְּיוֹמוֹ  
לְמִלְכַת־הַשָּׁמַיִם [---]

ועוד אחזור לנקודה זו בהמשך, 'פוליס' או 'מרחב'. יש עוד הרבה שאלות. אם כן 'איך דומים למקום' כל זה כלל איננו מובן מאיליו וזועק להבהרה. והאינטואיציות מן הסוג הזה טעונות ביותר, במיוחד משום שבאופן היסטורי, לאורך המאה העשרים, הן תפסו כמו אש בקוצים, וכמובן שהן אומצו מיידית בכל אידיאולוגיה לאומית ולאומנית והפכו – בכל העולם, במהירות עצומה, לקרדום לחפור בו. הרעיון הכי אנטי רגיונלי ואנטי פונדמנטליסטי וא-לאומי מיסודו כמו 'האדם אינו אלא' נעקר כליל מרקעו הפילוסופי ונהפך פשוט על פיו.

אם כן, הדבר שזועק להנמקה תיאורטית: מהו המודל הסמיוטי של הטקסט? חצה את הפתיחה של טקסט דלות החומר באופן ממלאי כאינטואיציה שמקורה רושם, אישי, של ברייטברג, וצידוקה יספק בהחלט בהצבעה על

X מקרים. על ה'טיבעיות' והנושלוטיות הזו שאז לא עלה בדעתו של איש לחשוד בה בכשרים, שולם מחיר כבד.

#### § 5.5

מובן שאני נוקטת במילים 'סביבותיך', 'מקום', 'בכוונת מכוון'. 'הסביבה' – היא המילה שאליה כיוונה שרה חניסקי את מירב חיצייה בשתיקת הדגים, הטקסט שהתעמת בחריפות עם דלות החומר ועשה לעצמו הון עתק מהטבעיות שתיארתי. לדעתה ישראל כ'סביבה', ישראל כאירוע סנסואלי, חומרי, טקטילי, מה שאפשר היה לחלץ בערמומיות מהאוטונומיה האונטית של המודרניזם (כך חניסקי!), הוא ולא אחר הביטוי התמציתי של ההתעוורות הקולקטיבית: ה'סביבה' הזו היא הבלוף הראשי, הדבק החילוני, החולה והדביק, עצמות הקונצנזוס ביחס למי ומה זו כאמת ה'סביבה' הזו, קרי: הכיבוש והדיכוי. מעתה החלו להאשים את דלות החומר בכל דבר; מיסטיפיקציה עצמית, עיוורון, ביזוי מושג האוונגרד, הדרה עדתית, ימניות, לאומנות ... נטו לשכוח ולהשכיח שהתזה הזו היא בסופו של דבר הניסיון הראשוני לדבר על אמנות ישראלית מתוך מבט על שדה שכבר לא חי בשלום עם אידיאולוגיה, ולא נוח לו לקשור את האמנות עם המדינה בשום צורה. במובן הזה מבט עצמי לא חייב להיות זהה או בלעדי להלקאה עצמית. אבל זו אבחנה שכמובן לא מעניינת צדיקים... בכל אופן העיקר שהחמץ במכת הגרזן של חניסקי היה הסיכוי לפתוח דיון מעניין, בונה, פולח דמיון ולב בשאלה על 'האמנות דומה למקומה', למשל מתוך שיעור מרחב של פתיחות טרום אידיאולוגית, כפי שמנסח זאת הפילוסוף האמריקני סטנלי קאבל. (ניסוח שעוזר לי להבין את השירים של טשרנחובסקי ושל סטיבנס יחד.)

#### § 6.6

מעתה ובמובנים רבים נעשו דלות החומר ושתיקת הדגים לדיון בלתי נפרד בשאלת האתוס. לשתי השרות, יש לפחות עניין אחד משותף הקשור במבטן על מכלול האמנות והרעיונות המנחים ומשקפים את התנהלותה של חברה מסוימת, אומה, אידיאולוגיה או תרבות, וכן ובעיקר את התנהלות הפרטים המרכיבים את אותה קבוצה.

האתוס של קבוצה מסוימת - כך ממשיך המילון - יכול להתפתח כתוצאה מאירוע היסטורי שהתרחש במציאות או כפיתוח של עלילה דמיונית. המכנה המשותף לשני מקורות האתוס הללו, הוא האמונה המשותפת לחברי הקבוצה החולקים אותו בהווה, כי הם עצמם מהווים את ממשיכי דרכם של אבותיהם, גיבורי האירוע ההיסטורי, ונוטלים על עצמם מחויבות להמשיך ולפעול בעתיד על פי הדרך שהתוו משתפי האירוע המקורי.

עד שרה ב' ושרה ח', (ואז גם שרה ש'), היו הרבה ניסיונות לשאול איך נראית האמנות הלוקאלית. למעשה, אם לומר בפשטות, בכלל, מעולם לא ממש היו שאלות אחרות! כתיבה

אחרת היא נדירה בישראל. מהתחלה עמדה כאן שאלה קרדינאלית אודות הזהות התרבותית. ...כי חברות צעירות עסוקות בשאלות כאלה באופן אינטנסיבי, אבל בהחלט לא רק; 'לאן פנינו' היא שאלה פעילה של כל חברה; קהילה ניכרת בחובתה לאקט בנייה מתמשך.

## § 7.

מה זה אתוס של מקום אל מול יצירות אמנות? מהן התכונות, מה הן הג'סטות שאותן בדיעבד - רק בדיעבד - משנעשו - אפשר להבין כבעלות פוטנציאל ללכוד אופי? השאלה מסובכת כבר אצל אריסטו. המילה 'אתוס' באה מן המילה היוונית 'איתיאה', והמילה 'איתיאה' מציינת את מקום משכנם של הסוסים, המקום הכי שלהם... היכן שהם מרגישים 'בבית'. (לא באורווה בהכרח).

'איתיאה' - איפה הכי טוב לו, לסוס.

שלושה רכיבים מונה אריסטו כאשר הוא מאפיין את כוח השכנוע הרטורי של ארגומנט. אלה הם: הלוגוס, הפאתוס וד'אתוס'. ה'אתוס' - שמקורו ה'איתיאה', אותו אופן של השתכנות סוסית, הוא - בתרגום מודרני - הפרופיל המוסרי של הארגומנט: המאזינים מקשיבים לנואם וחשים באינטגרטי, ביושרה, של דבריו.

הרווח המזדקר לעין שבין ברייטברג לחינסקי מתבאר במה שמציין את ההבדל המשמעותי שבין המבט היווני בשאלה האתית, ה'סוסי', זה המבט החשוב של ברייטברג, והלטיני, המשמש אותנו כיום, זה שניקז את שאלת האתוס לקטגוריה של מוסר, של צדק חברתי בפרספקטיבה הפוליטית-תקנית שהציעה חינסקי, פריזמה בעלת עניין מוגבל לדיון באמנות.

שתי שאלות מתייצבות כעת: האם יצירה היא בכלל ארגומנט, או 'שווה ארגומנט'? האם לשיר או ציור יכול להיות פרופיל מוסרי? ואם לשים את השאלות הללו בתוך דוגמא: אם מבקשים לדון במארסל דושאן או בואן גוך האם מתחילים מפשעי הקולוניאליזם הצרפתי או ההולנדי?

חינסקי, למשל, לא הייתה מסוגלת להעניק אף מחשבה אינטלקטואלית רצינית לשאלת הדיון באתוס מול אמנות. מדוע? כי היא אפילו לא זיהתה בעיה. מלכתחילה הכול אצלה ארגומנטים; בעד/נגד, או זיהוי תבניות של הכחשה. לחלוטין אין זה מקרה שלא הייתה לה מילה ולו אחת על אמנות, רק מה אמרו עליה, אוצרים או אמנים. כי מראש אין לה כל צורך באמנות: אין פרט, אף לא תכונה אחת ביצירה, ולו הזעירה ביותר, שחומקת אצלה מהנחה על לגיביליות טהורה - הכל במלואו שקוף לחלוטין וקריא. לא רק זאת, הטקסט, ה'פשר', מצוי כולו מחוץ ליצירות, והוא תמיד דוקומנט של עולות שאין כלל ויכוח על חומרן, לפחות לא עם איש מן המותקפים של המאמר. במצב כזה היא יכולה להכריז "איזה מן אוונגרד זה שמזוהה עם השלטון"? ! דנציגר, אביטל גבע וגם אני הם המשתפ"ים, ברייטברג בכלל תוארה כפאשיסטית או משהו בכיוון... וכו' וכו', הכול בסגנון הויכוחים



המכוערים והמשעממים בתוך השמאל, וכך גם נקבע שהשיחה הראויה היחידה אודות הציונות היא זו שתעסוק בלעדית בתיאורה כפרקטיקה של דיכוי ונישול. זו תביעה אשר היא איננה הרבה יותר מוצלחת או עמוקה, או אתית, מלהסתובב עם שלט שעליו כתוב *אני הנס שעל הים התיכון*. וכל זה, בכל מקרה, כבר לא שייך יותר לדיון באמנות. זו הוצאה מן הדיון.

#### § 8.

תפיסת האידיאולוגיה אצל חניסקי היא אלטוסריאנית; מעמדה היחיד הוא כמבנה על כוונת, או ממסך; אין לאידיאולוגיה שום קיום מעבר לצורות ואופני הסתרה של *הממשי*. ואילו ברייטברג, שהיא פיגורה תיאורטית הרבה יותר מורכבת ומעודנת מחניסקי כן הסתבכה בשאלת החומר. היא חשה בעומק הקושי של שאלת אתוס *באמנות*. מה זה? איך בדיוק?

דווקא הצד הפנטסטי, ההזוי, התיאטרלי, החושני, התמוני, של האידיאולוגיה – כוחה לייצר סמלים ואיקונות – נתפס אצל ברייטברג כחלק פנימי ומהותי של *הממשי* במובן הכי עמוק של משמעות החיים האינטימיים ביותר של כל פרט בחברה, במובן של עצם היקבעותם בפועל של דפוסי חיים, כפי שטענו הוגים הומניסטים מודרניים – לדוגמא – כמו אצל יוהאן האוזינחה אשר בעקבות הרומנטיקנים הגרמנים תפס את הסמל כקטגוריה אסתטית בה המשמעות מוכלת בעצם המבנה, כאשר התוכן והצורה זהים לחלוטין. כלומר: כאשר המשמעות מגולמת כולה ללא שיור בתוך הצורה. תפיסה כזו של הסמלי מתלכדת היטב עם האונטיות של האוטונומיזם המודרניסטי ומכאן להבנתי מובנה המהלך של ברייטברג כולו: כי מתוך תפיסה כזו הסמל תמיד מציג אידיאל של *גודש תוכני ופוטנציאל לגמישות ולקישורים אינסופיים בין דברים*. כך נעשים החומרים הפשוטים של הציור של רפי לביא (או 'דלים' אחרים), 'שוים', בעלי *ערך*.  
(לתאור מעמד הסמל אצל האוזינחה: דרור ק' לוי עמ' 38 בהקדמה לסתיו ימי הביניים של יוהאן האוזינחה)

מכאן אפשר להבין גם מדוע ה'פוליטי' של ברייטברג בזהות גמורה עם ה'אתי' מגלמים מלכתחילה מודוסים של הבנייה אסתטית. כאשר הפוליס והמרזב אינם מתלכדים בצורה משכנעת מספיק, או אינם מתלכדים כלל, (כמו בשיר של טשרנחובסקי) הרי שהם ממירים זה את זה: כך מוחלפת האידיאולוגיה הציונית בסנסואליזם מקומי, וזה מצידו מקבל תוקף סימלי; הגודש התוכני הזה, שהוא תנאי אתי אצל ברייטברג ואשר הוא תמיד מצופה בפנימיות וגם במלנכוליה של פרט חווה, הוא על כן העושר שמחפה על אידיאולוגיה (הציונית) שכבר התרוששה, כפי שתארתי בפתח דברי. הסמל הרומנטי שאותו מתאר גם בנימין מאפשר לצורה לתפקד היטב בשדה של שיח רציונלי במובן זה שהוא מניח את הכושר להחליף סימן *במובן*, וזה בדיוק גם כוחו וחשיבותו בפרשנות היצגנית של ברייטברג; כוחו תמיד יהיה נעוץ באחדות ובמידות של המסר הגלום בו ובפנטזיה האוטופית שהוא מייצר בפועל או פוטנציאלי. אצל בנימין זו סיבה לגינוי הסמל, אצל ברייטברג – חיובו.

אופניותו הממטית (היצגנית) של שרשור המסמנים הזה מציב תפיסת אמנות אלגית בהגדרה. במוכן הזה **דלות החומר** הוא אקורד הפתיחה לשורה ארוכה של תערוכות וטקסטים, כולם סביב המילים 'מקום', 'מקומיות'. השיא של האלגיה הזו היה ב'נדודים' של שרית שפירא.

בשלב של דלות החומר, רפי לביא היה הדמות והאמנות שמילאה עבור ברייטברג היטב את המעמד ואת התפקיד, או את הפונקציה הסימלית הזו. זו אצלה, להבנתי, המהות של תפקוד **חברתי** של אמן. בשלב הזה רפי לביא יכול היה למצק עבורה דגם חזק של אזרח מוסרי **מבעד** לשיריון האסתטיזציה של מעשה האמנות שלו; כלומר: האסתטיזציה (האמנות האוטונומית, האונטיות המודרניסטית) היא-היא המאפשרת את האזרחיות הטובה. במודל הסופר בורגני הזה (אני משתמשת כאן במילה 'בורגני' באופן דסקריפטיבי) רפי לביא הגדיר לה בו זמנית את **הרוחק האסתטי** מהחיים, קרי; את הפרטיות ואת הפנימיות של אינדיבידואל - האזור הנתפס כחסום לאידיאולוגיה (וזה ערכו) - ואת **מקומו הציבורי** בפוליס. לשניהם אותה הכרחיות קיומית ואתית עבור ברייטברג. כל דאגתה, כך ניתן לומר, מתמצת ב'וו' חיבור כזה.

## § 9.

בעקבות מודל רפי בנה טקסט דלות החומר את הפרופיל של 'כל רעיו ותלמידיו'. אבל צריך לשים לב אל כך שהציור של רפי לביא מעודו, מעולם לא החזיק במודל ה'פנימיות' והעבירות שמכוננים את התפיסה המימטית הזו של הסמל. אצל רפי 'מאחורי הציור יש קיר'. הליטרליזם של ההשטחה, הככות ה'ראליסטית' של הרדי מייד, המודעה בכל ממדי חיפצונה, החל באיסוף הפטישיסטי הטהור שלה וכלה בטקס המדוקדק של ההדבקה המושלמת שלה בגוף הציור, בדיוק כמו מדביק עירוני שזו אומנותו, כך גם המיידיות הגופנית של השרבוט, הקונקרטיות של הצגת עצם פעולת היד במקום 'תוכן', כל הסממנים הרבים האלה הצביעו על סירוב מוחלט וטוטלי וגם פורע ואנארכי (כפי שהציג זאת בנימין) לתפיסה של 'עומק סימבולי', של 'מעבר ל' כלשהו; כל רכיבי ההשטחה של רפי לביא בנויים בצורה מחמירה מתוך וכלפי תפיסה קונקרטי ונטי מטאפורית של המעשה האמנותי; אמן יוצר צורה ויוצר קומפוזיציה שכוחותיהן יוצאים אל הפועל מתוקף המסמנים עצמם. המסר הוא המדיום. בבלימה הזו של עומק סימבולי, או הכושר להחליף סימן במוכן, מתוחזק פער קשה ובלתי ניתן לגישור בין הדימוי המסמן לבין המסומן. זהו עולם המסמנים המתים אותו מתאר בנימין, עולם של אובדן הקשר בין הדברים למילים, בין ה'פיזיס' למשמעות, התפרקות המעלה רק עולם חסר מובן, או בעל קרעי מובנים ואמיתות יחסיות, ובעיקר – וכאן, מה שבעיני שייך לרפי לביא יותר מכול: בעיקר עולם שאין בו לא חסד ולא נחמה, רק סגידה עיקשת לחפצי מתוך דחף הערעור על כזב ה'פנימיות' ההומניסטית הישנה, אשר ביקשה להתגונן מפני המודרניות (למשל הטכנולוגיה) בהפיכת

החפצי לראי העצמי, למיתונימיה או סינקדוחה שלו. (יורגן נירגד "התוודעות אל ולטר בנימין כרך א' המשוטט עמ' 135)

רפי לביא אכן לקח על עצמו את פרויקט ההשטחה הזה. ללא חסד וללא נחמה. לטוב ולרע זה כוחו של האמן הזה. (מבחינתי האישית: בתוך תרבות הרגש הירודה והעלובה והמשעממת והסנטימנטלית להחריד של הישראליות' שהקיפה מסביב, היובש נטול הטראגיות של רפי היה גילוי אדיר של דמיון, של חופש, של יושרה.)

בתוך כך קשה לדמיין ציור וצייר נטול געגוע ממנו, אדיש יותר לעבר, או ל'עבריות' כלשהי, יותר שווה נפש לאלגיה, לרסטורציה של משהו שנשאר מאחור. אף שלמות אבודה לא עומדת ברקע אחורי של הציור של רפי חסר המרקעים והמטוהר מחורבות ואין לו לא חלומות אבודים ולא חלומות מנופצים. .... אכן, בהמשך, ניסו בכל הכוח להעניק לו כאלה. אבל בכל האופציות הללו של תצורות היחס לאתוס המוכרות בתרבות רפי לביא מתגלה כאמן חף מטראגיות.

מוזר, אם כן, טקסט דלות החומר היה הראשון להרכיב טופס דיון אלגי למודרניזם הישראלי והדוגמא הבכירה שלו היא של אמן חף מטראגיות. בהמשך תוקן הכשל הזה כאשר הטופס האלגי נשאר והדוגמא הבכירה הוחלפה; מלביא לגרשוני העמיקה ברייטברג את הנאמנות שלה לתפיסת הסמל שתיארתי; עומקם של חיי הנפש, הרוחק האסתטי, העבירות הממטית - החלפת הסימן במובן, התפקוד בשיח הרציונלי, ואיתו, מעל לכול - אידיאל הגודש התוכני.

מרגע מסוים רפי ייצג עבורה את צורת המודרניות שבעיניה קרסה.

## §10.

גם ההשתלשלות ההיסטורית הייתה כזו שמי שהיה או לא היה אותו 'סוס בביתו' — האמנים התל-אביביים — אלה שאיישו את הקטגוריה ה'ישראלית' והאתית של דלות החומר — הסוס הזה, "השמין ויבעט" כמו שאומרים. וכבר אז היו אלה ששאלו ולא בלי צדק, מי אומר שהוא היה 'רזה' אי-פעם? ובכל מקרה, לא רק שבאו תל אביביים חדשים שלא היה להם מעולם עניין כלשהו בחומריות 'דלה' דווקא, והם לא היו פחות 'תל-אביביים', או פחות או יותר 'ישראליים', כל הרעיון לחשוב את החומריות הרזה של רפי לביא ושל אחדים מן הקולגות שלו על רקע אתוס ציוני לא החזיק מעמד, לא אצל החדשים ולא בקבוצת המבחן של התזה. זה התרוקן לפני שזה נסק.

ולא בלי שברייטברג הייתה בין הראשונים להבחין בכך. יש לסמן את הדבר כי הוא שייך לאינטגרטי, לרצינות ולכובד של שאלותיה, ועומד מעבר למידת ההצלחה של התשובות. התערוכה "רוח אחרת" באה לציין הבנה זו.

אבל בסופו של תהליך ארוך שרה ברייטברג הלכה — כך ניתן לאייר זאת - לקראת שרה חינוסקי (וגם הוגים יותר נכבדים, כמובן) בשאלת ביקורת המודרניות ומתוכה קיבלה את הרעיון שהמקור האסתטי של האמנות, והאוטונומיה שתבעה לעצמה לא מעניקים לה שום

כוח חברתי. החברתי, זה הכוח שנעשה יותר ויותר הכרחי בעיניה של ברייטברג, מי שאכן גם מלכתחילה כבר יצאה משאלה אודות אתוס; מבחינתה, אפוא, **אזרחית ותיאורטיקנית** של האמנות המוטרדת באופן עמוק מן המתרחש במדינה שלה, הכוח החברתי של אמן - קולו אל מול קהילתו - קולו האמנותי(!) - כפי שתיארתי בהרחבה והדגשתי - אל מולה - הוא המציין הגבוה, מה שייתן לאמן להיות ראוי לשמו - *be worth his salt*. זה הדבר שהיה מונח גם בזעקתה של שרה השנייה: **"איזה מן אוונגרד זה?!"** וזה לא פלא, אפוא, שהיצירה המפורסמת של גרשוני **"מי ציוני ומי לא"** נעשתה ברבות הזמן מרכז כובד רעיוני של שרה ברייטברג בדלות החומר בוורסיה המאוחרת שהיא אכן המחקר על גרשוני.

**אז שתייהן, בעצם, עם כל המרחק ביניהן, יוצאות מנקודת ההנחה המשותפת שהאדם הוא קודם כל בעל חי פוליטי ושהוא חלק מן הפוליס.** ושתייהן ידידותיות לרעיון שעל 'ור' החיבור בין 'אזרח' ו'תיאורטיקן של אמנות' להיעלם. שזו צריכה, בעיקרו **האתית** של הדבר, להיות אותה ישות. והמבקר והאמן באותה סירה. המהלך הזה נעשה גם מהלך עולמי באידיאת הכתיבה אודות אמנות, כמו גם האידיאה של אופן הצגתה.

[ וגם מעבר לכך, ביסודו של דבר מדובר בתביעה נושנה; תמיד הייתה וגם עכשיו יש **ציפייה** מאמנות. היא אחת ויחידה ומעוגנת באידיאה שסובלנות ואהבת אדם תכריע ותקבע ותדריך בכל אתר ואתר של הפעילות האנושית. ציפייה שהופכת את האמן לבוכה: אם ברצונו להחשב 'חתרן'... או **'אוונ - גרדיסט'** עליו לדעת על מה הוא צריך לחשוב, איך הוא אמור להרגיש, ומה עליו לומר...  
... יש לה לשפה את יכולותיה והאבסורד משמיע עצמו לא רע, אבל אמשיך ואבאר עניינים אחדים.]

## § 11.

אידאית (לא כרונולוגית), בין עולם המושגים של דלות החומר לזה של שתיקת הדגים צומח מחקר גרשוני. הוא זימן לברייטברג אפשרות לחסל שתי ציפורים במכה אחת: מכיוון שהיא הפנימה בסופו של דבר את דרישת חינסקי: "לפרק פעם אחת את הנרטיב הציוני עצמו זה שחולל את השיח ההגמוני, ופעם שנייה לפרק את המתודה הפרשנית עצמה", הרי שמעתה, הפכה המודרנה - בכלל - לא רק הלוקאלית, לאירוע שלטוני דיקטטורי, ואילו את המזור לליקוי הבינלאומי והלוקאלי הנגזר ממנו, מעלה - לדוגמא - פרסונה אמנותית כמו זו של גרשוני. (בפרשנות של ברייטברג, כוונתי).

איך זה מתרחש? ובכן, עדיין מוחזקת התשוקה אל הערך הסגולי של אמנות מקומית, ואל פוטנציאל ה'ראש' ולא ה'זנב': על כן אנחנו מקבלים מחדש את כל האפראט הטקטילי של דלות החומר - למשל: את ה'ארום-דם' של מוישל'ה במקום ה'דיקט השרוט' של

רפי - - אבל עכשיו ה'עוני' וה'דלות' שביחס הליטראלי הישיר לחומר מועמדים כגרסה *חתרנית*, גרסה של *כיקורת תרבות*, ובלשון שכבר הפנימה את חינוסקי כמו גם את הנוסחה הפוסט מודרנית: אז לא עוד הפוזיטיביזם הצברי אשר סומן בנימרוך הכנעני מאז, לא הקיבוצניק ולא היורש האשכנזי העירוני, אלא מן ישות כלבו; כל האפראט התדמיתי הישן אבל עכשיו מיוהד פלוס: צבר וחקלאי אבל עם עבר, עם גלות, עם אושוויץ, בנוסף גם דמות שוליים, 'אחרת', מתוקף הומוסקסואליות, מתוקף חיבת ההתבזות, פרסונה שגם יודעת להיות בהמית ומטומטמת, וכך הלאה והלאה. כלומר; אוסף תכונות שאמור לבסס סגולה רוחנית ממשית, אמיתית, אותנטית. זו הפרסונה העצובה, האלגית, שיכולה, שתוכל, להעניק זוג עיניים לאלה המעוורות של הגורגונה המודרנית, ו - הציונית - כמובן. וכך נשארנו, חרף תרומתה של חינוסקי, שהלוקאלי אנוס כתמיד להיקרא כשאלה של מיקום לאומי, כלומר, פלוס-מינוס מיקום אידיאולוגי...

על מנת שחפץ יהפוך לאוטנטי, ציינה חינוסקי בחדות האופיינית לה, עליו להיות מצועף בצעיף העגמומי של ה'אחרות'. כי רק האחרות מייצרת אובייקטים אותנטיים. גרשוני המתפלש אומנם מספק באר ללא תחתית של האותנטיות הזו, זו שרפי והקולגות שלו נכשלים בה, בסיבוב האחרון; כי, כך מתקבל, אין הם 'סגוליים' מספיק בנבדלות שלהם מן המודרנה העולמית. השאלה המטרידה אותי כאן בוודאי איננה מי הם, או מי היו נבחרים ה'דלות' אלא מנגנון ההנמקה. והמנגנון הוא מימטי ואלגי והוא פעיל הרבה מעבר לדלות החומר, ומעבר לברייטברג והוא מבנה טקסטים רבים אחרים, כאן ובמקומות אחרים בה במידה.

יוצא אפוא שברייטברג היוונית של *האית'אה* נדדה אל האתי הלטיני (המוסרי), ושוב נותרה מיותרת השאלה האריסטוטלית העתיקה מהו הדבר, ואיך לחשוב את 'האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו'?

§ 12.

"הנאראטיב הגדול של המודרניות באסתטיקה" - ציינה חינוסקי - "האוטונומיה של האמנות, או התפיסה של אמנות לשם אמנות, שימר עבורה מעמד של אמנות כקטגוריה שלילית במובן כלשהו, כביקורת על החברה". בחריץ הזה, של "החשד כלפי הסדר החברתי", כאן, נכנסה ברייטברג עם גרשוני החומרי והטקטילי והאוטונומיסטי כמו בשער הגאולה.

פה תעבור דלות החומר את הרדיקליזציה ההכרחית, עדכניות ומינוף. כותבים אחרים עשו מהלך מקביל לחלוטין עם הצרוף הפלשתיני והטקטילי של דויד ריב, למשל. אותו חריץ גואל שבעדו יעברו ה'אמנותי' גום ה'פוליטי'. האמן וגם האזרח.

אידיאה מדיומלית ע תפיסת האמנות כצורה ופרקטיקה ארגומנטטיבית היא מהילה של שמן ומים. אם האמנות היא אירוע, אירוע מדיומלי, אז אין לה ארגומנט. הוא 'מקופח' לא כי האמן הוא אדם חסר השקפות בעניינים שונים של החיים, אלא מפני שבאופן אימננטי אין לאירוע מדיומלי כוח טענתי, אין הדבר מתחומו. משיחת מכחול איננה דעה על שום דבר, וגם נורות הניאון של דן פלבין הן 'חסרות טיעון'. ואם האמנות היא פרקטיקה טענתית, אז היא איננה אירוע מדיומלי. היא נעשית מסר, קומוניקציה, רטוריקה... ואיש לא יתווכח על כך שרטוריקה טובה, משכנעת, אכן עושה שימוש בשפע של אספקטים טקטיליים, **כולם אינסטרומנטליים**. אריסטו גם תיאר אותם מצוין: לוגוס, פאתוס, אתוס... אבל מה לזה ולאמנות?

וכבר הרבה-הרבה מעבר לדלות החומר, מזה עשורים אחדים גולש הדיון על אמנות בישראל בנוחיות ובטבעיות מאמנות לתקשורת, מתקשורת לאמנות, מבלי להבחין שבדיוק המהילה הזו היא שמשחררת את השיחה על אמנות ממחויבות תיאורטית. אם לחזור למקרה של דלות החומר, אז אפשר לומר שהאינטואיציה המגששת אבל הרצינית של הטקסט, אותה שאלת 'איתאה' היוונית, הסוס ומרחבו, נלכדה באתוס במשמעות המאוחרת שלו, ה'צדק'. וכך התקבל שמן ההכלאה שנועדה לחלץ דיון מחודש, אקוטי, בשאלה של אתוס, עם אמנות חדשה, אחראית ומחויבת לחברה, כזו שעברה ניקוי וחיטוי מ'אמנותיות' עודפת, מכל מה שהביא לאיטומה וגם לאטימותה לעולם, התקבל ובמשנה תוקף, שתוקף המקומי האתי הוא - הציונות. גם פרקנו סופסוף את השיח ההגמוני וגם נשארנו ציוניים. החולשה המתודית שציננה את דלות החומר הועצמה. ומה והאם הרוויח הציור של גרשוני משנעצה בו המדליה הלאומית? גם את זה אפשר להעיז לשאול כאן.

#### § 13.

ועדיין לאינטואיציה האתית של ברייטברג יש משקל כבד יותר שראוי לעיין בו. תומאס מאן כתב בזמנו שאחד המציינים הראשיים של העידן המודרני הוא המצב הנורא בו גורל ופוליטיקה נעשו מילים נרדפות. גורל האדם המודרני הוא גורל פוליטי. אם במקום **המייידה** היוונית, יש פוליטיקה, אז בחיים המודרניים נצטרך לשאול על סיכויי ה'איתאה' - איפה שטוב לו לסוס - שאלות חדשות.

בלא מעט הקבלה לאוצרת הראשית של הדוקומנטה האחרונה, 2013, קרולייין כריסטוף-באקארג'יף, אשר ביססה את המגה תערוכה העולמית הזו על "**חפצים מוכי טראומה**", ביקשה ברייטברג של דלות החומר להציב את תחום הגורל/הפוליטי, (הגורל הישראלי, היהודי, הציונות, השואה, כקריטריון לתצורת דברים מיוחדת או אקסמפלרית של האמנות. ה'לא אמנותי' או 'חוץ אמנותי' לצורך איפיון של אמנות.

גורל, הווה אומר שהפרטיקולאריות של מעשה, או התצורה של מבנה מסוים, נקבעת 'בלעדיך' או 'לפניך', ובאופן עמוק, הרבה לפני שהיא נקבעת כ'תוכנית' או 'רעיון' של יצירה כלשהי.

ברייטברג וגם אוצרת הדוקומנטה האחרונה אינן אומרות שאין ליצירה נתונים פורמליים חשובים ומכוננים, אדרבא, האינטואיציה המובילה כאן גורסת שאלה יראו היטב, במלוא התאורה, ואולי בכלל "לאן", רק כאשר ייחשף המשהו הנוסף, האדיר, הגדול, שמכתיב וחולש עליהם, ואולי אפילו מייצר ואחראי בפועל על ממדיהם הקונקרטיים. וכבר הדגשתי בכמה אופנים שזה המהלך הרעיוני שהועצם במעבר מהמבט על רפי לביא למבט בגרשוני. אבל הבעיה היא שחפץ מוכה טראומה, עשוי להיוולד, למשל, ברגע שבו מייצרים חוסר חשיבות גמור להכרעה בין 'אמנות' ל'לא אמנות'. הוויתור על הכרעה כזו מייתר אותה כליל. והרי גם ברייטברג וגם באקארג'יף חיפשו איך להגדיל ולהעמיק את חריץ המודעות הפוליטית אשר אותו שימר הנאראטיב הגדול של המודרניות רק בדוחק. (הסיפא, אין ספק, איננה המהלך של ברייטברג אף על פי שהטראומה הלאומית והאישית קובעים את צירי המבט שלה, ואצל באקארג'יף הרעיון של החפץ מוכה הטראומה מקבל את המסקנות המרחיקות לכת של הדוקומנטה האחרונה – הוויתור הכולל על שאלת הגבול בין אמנות ללא אמנות.)

#### § 14.

עם חפץ מוכה טראומה כמו גם עם אדם מוכה טראומה, אין עוסקים באסתטי, אלא בטראומה עצמה. כאשר מישוהו צורח מכאב לא עוסקים בניואנסים הווקאליים של הצרחו. כזו אפוא הייתה המשאלה; להיפטר מה'אומנותי', ה-arty. אבל כלל לא ברור איך ניתן להציל את הוויתור על ההכרעה (אמנות/לא אמנות) מפני ניאגרה טקטילית, שיטפון, הצפה טוטלית, טיבוע והחנקה של העולם כולו בשום דבר חוץ מאשר במפרטים אינסופיים של חושניות? !

כזה היה עיקר פועלה של הדוקומנטה ה-13 בהביאה לחזית במת ה'אמנות', את ה'לא' או את ה'נון' אמנותי, פעם בצורת ציורי התפוחים ממחקרו הבוטני של אסיר מחנה ריכוז, הכומר-הגנן קורביניאן אייגנר, או את "חיים או תיאטרון" של שארלוט סאלומון גם היא קורבן מאושוויץ, או להבדיל, את ראיון הווידאו המפלצתי עם רוצח בעל גאווה מקצועית שהפך כוכב טלוויזיוני, ציורים של סנדלר מפקיסטן, אריגה של גברת אבוריג'ינית שנישאה ללבן ונחשפה לאמנות מערבית, וכיוצב'. כל הדוקומנטים הללו – ועשרות מסוגם היו בתערוכה זו - הם מכמירי לב, גם מדהימים ומזעזעים, ללא כל ספק. אבל כל דבר בעולם הוא חפץ מוכה טראומה, ולכן 'מעניין'... המציאות עולה על כל דמיון, אומרים. ה'מעניין' איפשר לזגזג בין אמנות לתקשורת בספקטקולאריות של החלקה אולימפית על הקרח...

מה הרווחנו? כמו עם ה'אחרים', כשכולם 'אחרים' אין 'אחרות'. אבל האמנות, האמנות חיה מאחרות. יש לנסות להכיל את האקסיומה הזו, לא רק להבינה. כי תשוקתה לסינגולארי. למובהק. לספציפי. אמנות היא פעולה של צמצום, לא של התרחבות.

טראומה ואלימות אין להם את היכולת להיות מונחים של תיאוריה של אמנות. **ומדוע?** משום שיצירות אמנות בניגוד מוחלט להנחת העבודה של קרולין כריסטוף-באקארג'ייף אינן חוות את ההיסטוריה שלהן מתוכן. זוהי לא יותר מפרוייקציה מביכה לחשוב שכן. הוא הדין לגבי מעמד הדיקט, מצע למודעה, שרוט או חרוט בצירוף של רפי לביא, או מעמד הקירות ה'מדממים' בהצבת הבינאלה של משה גרשוני. (ושוב, אינני דנה בציירים הללו, אלא במבנה היצגני של הנמקה פרשנית)

אפשר להצביע כאן על קרבה בין ברייטברג לבאקארג'ייף: הראשונה מונעת מן המימטי והשנייה מהאמולטיבי; התחקות במקומו של ה'חיקוי' הותיק יותר. היצירה מוכת הטראומה מתחקה לסובייקט מוכה הטראומה שעשה אותה. אין ספק שהדוקומנטה האחרונה לוקחת את הרעיון האמולטיבי לקיצוניות שברייטברג לא דמינה ולא הגתה בה ולא חפצה בה מעולם. אבל אני מציגה לכם דרגות על ציר פרשני אחד.

#### § 15.

**הרעיון האמולטיבי** מבוסס על רמייה או הולכת שולל מכאנית; כמו שמסבירים אמולציה במחשבים, כאשר מתקיימת יכולת של תוכנה או התקן חומרה לחקות תוכנה או התקן אחרים. למשל מדפסות של חברות שונות שיכולות להדמות למדפסות לייזר של HP ובכך לנצל תמיכה על ידי תוכנות פרימיטיביות שונות אשר נכתבו במקור לתמיכה במדפסות של HP.

אם מקשים מחדש: מה זאת אומרת שהאובייקט הוא מוכה טראומה? אנחנו אומרים שאנשים עוברים טראומה, לא חפצים.

איזה רווח ניתן להפיק בהיפוך שכזה?

למשל מרוויחים את מעקף השיחה הנומינליסטית על אמנות. כלומר: אנו נשארים בנומינליזם מוחלט אבל מספיגים את האובייקט האמנותי בסובייקטיביות, ואז במקום השיחה הסגורה והתובענית על לוגיקה מבנית של יצירות, יש לנו מן סלון תרבותי, ארכי דמוקרטי – זה הממד הרגשני ועל כן הפופולארי של העניין – ששום מודוס מקצועי לא ממש מחייב אותו: מדברים על יצירות כמו שיחת אנשים על אנשים.

#### § 16.



אנתרופומורפיזם כזה – היצירה קיא סובייקט – בדיוק מאפשר תשומת לב אסוציאטיבית ואמפאטית: המשקפיים של צ'רצ'יל, המגבת של היטלר... הכול מדובב. הכול מדובר- מתכתב עם טופס כלשהו של פעולה אתית, כביכול. זו דרך מנומסת, עקיפה, מסותרת, לשים את הצופה, או את צרכן האמנות תחת מחויבות מוסרית. יתר על כן, כזו שהינה כבר ידועה וקבועה מראש. כי הרי הכול ממילא כבר ערוך מראש כרשת סימנים קריאה, בעלת קריאות. זה המצב המנוון שבו תדמית ודימוי נעשים מילים נרדפות. הצופה מועסק במראה, ב-LOOK, ב'אימאג', ובלגיביליזציה של LOOK בהיסטוריה, זה היה הלהיט הגדול של הדוקומנטה האחרונה; HISTORY פלוס STORY. זוהי תבנית אולטרה ממטית, וקשה לחשוב על דבר מה מהופך יותר לתשוקת המעשה האמנותי. העמדת הפנים האתית גלומה בכך שהנתון הזה של קריא מבחון ומראש נקבר בדוקומנטה ו'נגנב' מתחת לעומס הדוגמאות הרעננות כביכול של ה'לא-אמן', 'אנטי-אמן', drop outs, 'אמן-נכשל', אמן מנודה... משוגע, סוטה וכו'. מעולם לא הסתווה הדקדנס במראית מוצלחת יותר של ה'ראשוני'.

דומה כי איש לא יעלה בדעתו להתווכח על חולשת הקריטריון האסתטי אל מול צרות האנושות. הוא חלש. אף פעם לא היה לאמנות מה להציע אל מול סבל. אבל דבר אחד ברור ואין סיבה להתפשר עליו: לא ניתן לעקוף את חולשת הקריטריון האסתטי, בכך שיבחרו אמנות לפי גודל המום: קשה מאוד לחשוב על משהו יותר הרסני וטוטליטרי מן הפלורליזם הסובלני הזה. אבל המומים והמוזרויות נעשו לערך עליון בדוקומנטה, לצד הפסבדו ראשוניות של ה'לא אמן', או ה'לא אמנותי'. עוד ועוד עבודות התכנסו לתבנית קומפוזיציונית המרכזית שלה – זו שנעה בין אספנות של תערוכות תחביב לאנתרופולוגים סטנדרטי של 'חדרי הפלאות' של המאה ה-18 וה-19, ה-Cabinet of curiosities, או ה-WUNDERKAMMER כפי שכונו בגרמנית, שם רוכזו זרויות העולם וסטיותיו, טבע ותרבות ללא הבחנה; פיסות אמנות לא מערבית, קרקפות של אינדיאנים, מאובנים מיוחדים, פוחלצים, אלמוגים וצמחים נדירים, תכשיטים וכתבי יד וכו' וכו'.

§17.

עוד הערה לתיאור העיקרון האמולטיבי בדוקומנטה :

אמרתי שהתביעה האתית, לא להכנע לאסתטיציזם, (אמרנו שזה הוא המוקש המודרני הגדול) הביאה את הדוקומנטה לכינוס חפצים תחת גג הטרואמה - קריטריון סוציאלי ביסודו, 'חוץ אמנותי', או 'נון-אמנותי'. ה'נון אמנותי' מצידו הוריד על הדוקומנטה מבול טקטילי וחושני נטול כל הרארכייה שכמוהו לא נראה זה זמן רב. מה עוד אפשרה השיפעה הזו לאוצרת? היא אפשרה לה להמציא מחדש את הדין ה'אוטונומי' הישן. כי אם האובייקטים עצמם הם מוכי טראומה, אז עדיין אנו יכולים לשמר דיון אשר בו כביכול אנו מתבקשים להיצמד ולחשוב את ה'עבודות' (או איך שלא נרצה לכנות את הדוקומנטים

והמסמכים הללו שממלאים את התערוכה...) מנקודת המבט שלהן 'עצמן' – כמו בימים הטובים של המודרנה כאשר העבודות עצמן (!) ודבר לא מבלעדיהן עולות לדיון פורמאלי. יוצא אפוא שדווקא בזה, באקארג'יף מתחזקת את כל הבחירות שלה כמי שמחונך היטב-היטב על ברכי האמנות המודרנית, אוטונומיה וכיוצב' ולא יעלה בדעתה לחרוג אף לא במעט מן האקסיומות המקודשות של האמנות המודרנית, כולל הטעם המודרניסטי המוכר כל כך: הנוגשלוטיות... דלות החומר... טקטיליות מהוהה על כל האפארט הקלאסי הישן שכבר בפופ קראו לו ניאו דאדא – שוב פסולת עירונית, כעת היא כבר פסולת דגיטלית על צבעוניות הקומיקס, אול-אוברנס של גוגל, אינסטאגראם, פייס בוק וכיוצב'. קשה מאוד להעלות על הדעת אירוע יותר קונצנזואלי: עושים את כל הסיבוב וחוזרים עיפים אך מרוצים לנקודת המוצא.

במעשה האוצרותי הזה אנו בעצם מתייפים כחפץ מוכה הטראומה; כאילו לא הוצע לנו 'סתם' או 'עוד' דיון סוציולוגי באמנות. הרי לא לכאן מועדות פנינו, וגם לא אל דיון אנתרופולוגי! כך מעכסת ומתפתלת הדוקומנטה: מחייבת מבעד לקדושת האוטונומי את 'אטימות' החפץ. בזה התחכום. ולכן עבור באקארג'יף שאלת החפץ מוכה הטראומה איננה אלא, והיא אך ורק שאלה של אמנות, ושל תיאוריה של אמנות. זו האמביציה.

משהו מזה אני מזהה כאמביציה המסותרת שכיוונה גם את דלות החומר ועוד יותר מכך את פיתוחי ההמשך של התזה. באקארג'יף וגם ברייטברג הן שתי אוצרות שמונעות משאלות אתיות ושתייהן מבינות היטב שלדיון סוציולוגי אין מה להציע בשאלת ההתקלות בחומר, בפזיקה, של יצירת האמנות. ועדיין הסוציאלי, הגורל הפוליטי במרכז החשיבה שלהן - מכאן, כזכור, אמור לבצבץ האקסמפלוארי. לכן שתייהן מחייבות מבעד לקדושת האוטונומי המודרניסטי את 'אטימות' החפץ. על כגון זה יאמר: גם וגם. ללכת עם ולהרגיש בלי...

מכל מקום, אצל קרוליין כריסטוף באקארג'יף זו הצהרה חזיתית: טראומה, אלימות או ריפוי - [וכאן, היצירות עצמן הן בעלות כושר ריפוי עצמי] - הם עבודה לפני כל דבר אחר מונחים של תיאוריה של אמנות, לא תיאורים של מצבי עניינים בעולם וגם לא סיטואציות פסיכולוגיות או פוליטיות. היא מבקשת להצביע על טראומות או אלימות שעברו עבודות האמנות עצמן. לדעתה עבודות אמנות חונות את ההיסטוריה שלהן וגם את הדרכים אשר בהן אנו עוסקים, או מוזמנים לעסוק בהן, מתוכן. האמולטיביות הזו מאפשרת לה להציע להתייחס אל עבודות כאל בעלות יכולת תגובה כתוצאה מתצורת עימודן ביחס לתנאי התחוללותן. נניח הרס שלהן, או ההרס העתידי שלהן, או 'עילגותן', או הקושי ל'מדף' אותן.

כזה הוא אפוא הרקע למהלך הפנומנולוגי שהעמידה הדוקומנטה: שיחזור האוטונומיזם המודרניסטי על כל הדגנרציה האסתטציסטית שלו, בחסות מטאפוריזציה

אמולטיבית, והוצאת מסקנה ליצנית מעקרון הפתיחות חסרת הגבולות של הרדי מייד הדושאני או הצהרותיו של בוויס: ה'כל אמנות', 'כולם אמנים'.

#### § 18.

אבל גם אם נלך בשיטתה של ק.כ.ב, ונגיד, אדרכא, אנחנו ממש בתוככי האובייקט עצמו, שום דבר חוץ ממנו, הוא ורק הוא בעיצומה של זרותו, דווקא כאן מתוך ההרחבה המוחלטת של התחום האסתטי על ה'כל' בכל, נראה כי לא התקדמנו הרבה מעבר למחשבה שהפעולות שלנו אמורות לעבור אסתטיזציה, שעליהן להיות 'כמו' אמנות. זו אחת המסקנות הבלתי נמנעות מן הטענה שלחפצי האמנות יש סובייקטיביות, וזו מחשבה מאמלת למדי בעולם שבו ממילא קציצות בטלוויזיה זוכות לתשומת לב ושבחים שרמברנדט ומיכאלאנג'לו לא זכו להן.

היצירות אצל באקארגייף אינן 'חפצים' או 'אובייקטים' שמתקיימים בזמן ומשועבדים לו, אלא הן יצירות מתוך כך ורק מתוך כך שיש להן יכולת. יכולת, אבל, זו התכונה הכי מהותית לסובייקטיביות. לגבי האוצרת, לתפוחים של אייגנר יש יכולת מיוחדת, להתייחס לטבע הטמפורלי והקונטקסטואלי שלהם. וכך הוא מפני שיש בכושרם לתרחש המשגה עצמית. כך בדיוק עובד האנתרופומורפיזם של האובייקט מוכה הטראומה.

אבל אובייקט ש'עבר' או 'סבל' טראומה, שנהרס, או נדחה וכו' וכו' דורש מאיתנו דבר אחר מאוד ממה שדורשת יצירת אמנות. זה פשוט כך. ריכטר ידע את הדבר הזה מצוין כאשר החליט בזמנו להפוך את הפטפון מהתא בו התאבד אנדריאס באדר, לאובייקט של ציור. אפשר לקבל בלי התנגדות שהאמנות היא צורה של פעולה אקסמפלארית, אבל מה רב המרחק מכאן ומן הרעיון שאובייקטים אמנותיים פועלים! אין להם סוכנות כזו ואין להם אמצעים.

הייתי רוצה להדגיש עוד את זכר מחזור 'אוקטובר' של גרהרד ריכטר שעסק בטרוריסטים של קבוצת באדר-מיינהוף, ולומר שכוחו האדיר וחשיבותו העצומה של ציור הפטפון של הטרוריסט אנדריאס באדר מן התא בו התאבד, היה בדיוק האופן בו ריכטר בלם ולא הרשה את הפוטנציאל המטאפורי שלו. אבל עוז רוח ויושרה בעוצמה כזו נדירים יותר ויותר בעולם האמנות שתמיד יעדיף סנטימנטליות על פני רגש.

ומדוע להזיל ולצמצם את המרחב הרוחני האדיר והחופשי של האמנות ל'שונות' או ל'אחרות' של הדף טראומטי? ! האם להציע לאמנות את האקסמפלריות של אובייקט שעבר טראומה, אינו אלא לקבוע לה גדר, להציע לה אג'נדה? ואם מלכתחילה הניסיון כולו היה לבטל כל גבול בין האמנותי ללא אמנותי אזי מדוע לייצר מיטת סדום גרועה מזה בדמות הטראומה??

והשאלה יפה גם לרפי לביא ולגרשוני בתזות של ברייטברג: כמה מזדכה הדיקט של רפי, בעיר "של טיח נופל, קיר מתייפח" ? !

## § 19.

בהבנה המימטית את היחס שבין האמן לעולם, האמן הוא מדוות, או מפרש סביבה, או מקום. הוא מי שמשיש את המצע ביחס לפירוש הזה. זה היחס שברייטברג מתארת בין רפי לביא לעיר תל-אביב. זה מצב שבו הציור מגלם יחס קנייני, או יחס של אגירה, הוספה אל הדברים אשר מחוצה לו. כך מאפשרת ההבנה המימטית לראות בציור ביטוי ישיר והמשכי לצבריות, הורסיה החושנית של האתוס הציוני.

אולם בהצהרתו של רפי על העיר כעל המשך הגוף שלו - כך סיפר לשרה, (וכמובן כפי שזה גם עומד בתוך הציורים עצמם - המפות, הפתקאות וכו') - אני שומעת ורואה משהו מהופך: את קולו של מי שלא מחפש שום פוזיטיביות שתמלא את הריק שלו. אני שומעת

את קולו של שאול טשרנחובסקי מה'האדם אינו אלא', ואת קולו של סטיבנס: **The soul, he said, is composed of the external world** - מימד הפתיחות שדיברתי עליו בהתחלה.

העיפות והסלידה העמוקה מהציונות היו אל מול היומרה שלה להשתלט על המרחב הקיומי שלך כולו, להעניק פוזיטיביות, למלא בזוכן את הריק של המרחב הזה. זה ולא אחר הוא הסרוב שאני שמעתי בדבריו של רפי לביא. זה הוא עבורי ה'מרד' של רפי לביא: שחררו את המרחב! זה מה שאני שומעת: אל תמלאו אותו בשום דבר. כמה רחוק בעיני הדבר הזה מחושניות או טקטיליות כלשהיא, 'דלה' או 'עשירה'. וכמובן שגם שום צבריות, מעולם, לא סיפקה כאן 'תוכן' משום סוג שהוא. אין מעבר מטיח מתקלף או לוח מודעות לציור של רפי לביא כי יצירה מלכתחילה איננה פלט של רשמים על נתוני ראייה. היא כרוכה בעצם האפשרות של הופעתה. אינך מסביר את הפרח בדשן שלו, אמר היידגר.

## § 20.

על כן השאלה על המרווח שתבע רפי לביא בין ה'ארץ' ל'מדינה' היא אותה תהייה מטאפיזית, על מה הוא בכלל היות ה'אמן' בעולם, כמו בשיר של טשרנחובסקי. סטנלי קאבל עמד על גדולתו של ה'אתוס' האמריקאי בכך שידע תמיד להניח את העמדתו של האמן לפני המדינה, קודם לכל תנאי הייצור הסוציולוגי, קודם באופן מטאפיזי. קאבל הראה שאין ולא יכולה כלל להיווצר אמנות בלעדי רעיון הפתיחות האינסופית לעולם. ואכן זו תביעה שרוחה זרה מאוד לקלגסות ההומניסטית שהופעלה בדוקומנטה ה-13, וגם זרה למקום בו ה'איתאיה' של ברייטברג מתגשמת ברעיון חומרי, או של 'חומריות', המגולגלים מצידם בגורל פוליטי.

כנגד תאוות הנחשלות, המומים, הסטייה, הפרברסיה, הקוויריות, וככלל תאוות החולשה שהפכה לכזה מופת אינטרנציונאלי של מוסר בעשור האחרון (הדוקומנטה היא רק הקרנבל האחרון של המוסריות הזו) צריך לחוש בכובדו של הרעיון החוץ-מודרני, או הסופרה - מודרני: אותו רעיון שביטא גם קאבל, רעיון הפתיחה וההיפתחות של האמנות ל'אחרות'

גדולה: ולא קשה להיזכר שדווקא לאמנות יש מתמיד את היכולת להשגבה ותמיד – מטבעה זו המילה הארוכה הזו – מטבעה שצריך להתעקש עליה ולא לוותר עליה בגלגול עיניים של ספקנות בפרוטרה, או מתוך הרברנות של חסר האמונה – אני אומרת לכם: האמנות מטבעה משוכנת לה בכל סוג של פריפרייה. יותר מכך: היא הפריפריאליות בסגולתה. על כן הרי כמעט מגוחך להציע טראומה או לגלות טראומה בפרקטיקה – כך ניתן לומר – של טראומה... האמנות מחוברת מאז ומעולם לסובלימציה... הסובלימציה היא מכישוריה המכוננים. במובן זה הדוקומנטה נראתה כמו מפעל חלמאי שמנסה לא רק למכור קרח לאסקימוסים, אלא לגלות להם את השמועה אודות עצם קיומו של קרח.

§ 21.

לאחר ההרחבה הזו על הדרדור הקיצוני של אנתרופומורפיזם ואמולטיביכות אני מבקשת לשוב פעם נוספת לשאלת ההנחות המימטיות של דלות החומר. בסופו של דבר הבעיה יותר עמוקה משאלת הרחבת החרין הפוליטי שהותיר הנאראטיב הגדול של 'האוטונומיה' של האמנות. הבעיה היא איך בכלל רוצים להבין את האידיאה ה'אוטונומיסטית'. למה בעצם כיוונה הבנת היסוד המודרניסטית בקביעה שמשמעויות הדברים מגולמות כבר במרחב ההופעה, במרחב הופעתם עצמו? Kill time between corpses היא עוד שורה משיר של וולאש סטיבנס. אני מציעה כאן למחשבה את צירי הזמן הכפולים שלה, את הציר האינסופי; 'להרוג זמן', Kill time, ואת הציר האולטרה סופי; 'בין גוויות', between corpses. המשפט מציע הפשטה קשה להכלה: מה הם הזמן והחלל של 'להרוג זמן בין גוויות'? ונראה לי שמה שהוא קריטי במשפט הזה אינו מושג מכך שהצלחנו לממש גיא הרגה, שדה קרב או זירת רצח אשר שם מסתובב מישהו בין החללים, אבוד, דהום, אולי משועמם, אולי מובטל... כך או אחרת – הורג זמן... התמונה הזו (במשמעות העולם הבדוי), כלומר – מקום, דמויות, אירוע, גוויות, בין אם היא מעורפלת או בהירה, היא משנית, וחשוב מכך – זניחה לגמרי לכוח ההפשטה המטאפיזי האדיר של המשפט; הכוח שבא לו אך ורק מהעולם אבל הוא לא תלוי בו. הוא תלוי בתחביר. ה'בין', ה- between המטורף הזה. כי לאירוע כשלעצמו, למקום, לגוויות, אין כל וקטור של זמן, לא סופי ולא אינסופי, עד שהגיע המשורר ומתח צירים כאלה. כלומר: המשפט מגיח כחותמת של המבט של סטיבנס; זו מחווה של חלל שדרכו עבר המבט הזה. כלומר: הנתון החושי עצמו הוא כבר תוצר של הפשטה. לכן אין הוא אירוע פריק. אין דרך אחורה, אין דרך להחזיר אותו לעולם. במילים אחרות: אין התקרבות אל המשפט הזה אם להבינו יידרש ממני תחילה לייצר שדה גוויות ואחר-כך רפלקסיה מסוימת עליו. כמו שמסביר פונטי, אין שום נתק בין חוץ ופנים, בין 'טבע' וביטוי. "הראייה אינה אופן מסוים של חשיבה או נוכחות עצמית; היא האמצעי הניתן לי כדי להיעדר מעצמי,

להיות עד מבפנים לביקוע ההוויה, שרק בסופו אני נסגר על עצמי". עמ' 74 העין והרוח, מוריס מרלו-פונטי, רסלינג

**כך**, להבין את הרעיון שהמשמעות **כבר** מגולמת במרחב ההופעה עצמו הוא דבר **מהופך** לניסיון להתייחס אל המשפט הזה כאל מסך שיש להרימו על מנת להגיע אל משמעות אשר שייכת לעולם, ולא לו, (למשפט) כנתינתו. (כך התנסח חגי כנען בהצגת מרלו פונטי). אם אתם רוצים, בדוגמא הזו מטיבנס מגולמת כל הביקורת שאותה אני מציגה הערב לפניכם על המתודה של פרשנות יצגנית וסמלנית. ורק מכאן אני מבינה מדוע שר סטיבנס : **The soul[-]** **is composed of the external world** ומדוע שר טשרנחובסקי את **'האדם אינו אלא [-]**, ובדומה מדוע הצהיר רפי על העיר תל אביב כהמשך ישיר של גופו. נקודת הכובד המכריעה כאן איננה מדינה ואפילו לא העיר, אלא הרעיון נטול הטווח וחסר המיקום הזה של **is composed of** : ו- **'אינו אלא'**. ציונות סנסואלית טקטילית יש אולי **בחורשת האקליפטוס** של נעמי שמר, לא אצל רפי לביא, אני סבורה, גם לא במחזור עבודות **תל-חי שלי**.

## § 22.

אם כן: המרחב 'הפתוח' הם חייך, גופך, אופניות קיומך בחלל, אופן הפעולה שלך, הדברים שהם לא סימן ולא מסמן של שום דבר, מה שהוא חסר משמעות, חסר יעד, שאין בו כל תוכן, שאין מה לפרש בו, שהוא אינו סמל ואינו מטאפורה ואינו דימוי ואינו שם תואר, ואינו ערך, ואשר הוא מתקיים מחוץ לכל אידיאולוגיה, ואשר הוא קודם לתמטי וקודם לרפלקטיבי. פה, במקום ששרה חניסקי שללה כליל את קיומו או תיארה אותו כקיום של הכחשה בלבד, פה ופה בלבד אומר וולאש סטיבנס, מצוי סיכוי הדמיון לפגוש את חירותו, להיות. פה הוא יבקיע ויפלא את **המציאות** – זו המילה - מבלי לייצג דבר ומבלי להפוך לתדמית של משהו.

עוד דוגמא עבור 'פילוח' ועבור 'מציאות':

אדגים עם ואן גוך הצעיר, האיש שהלך לגור בביצות ושם הוא חי והסתכל על אנשים שעורמים ומעמיסים כבול. באופן הרגלי, יום-יום, הוא רשם את הפעולות ההרגליות שלהם. ודרך מאות האטיודים הללו, בשדות, בקעה אט-אט הגופניות העליונה **של הציור**, נלמדה דרך הסופרה-אנטומיה של עבדי הכבול. מדוע אני אומרת 'סופרה', מעל? כי מה שמוביל אינו העוני הטהור ולא הקטסטרופה של הזנחה פושעת, ולא מה הוא מצב הפרקים, האגן והגב של עוד סגמנט תת-מעמדי אומלל ערב המהפכה, לא מחקר בסבל,

ולא פסיכולוגיה - - מה שמצוי ומוביל באטיודים הללו הינו מעל לאנטומיה, אבל האנטומיה **ליא** הגילום שלו: מה שאני רואה הוא איך היד המציירת לימדה עצמה מהפועל את כוליות התנועה ואת ההתאמה החללית שבין החופר והנחפר. אני רואה קינאה לכוליות הזו.

את זה אני רואה: איזה קו יקטוף אותה? מה יורד על הנייר מן המצב הזה של עמידתך מול גוש סמרטוטים שבתוכו דמות שחוחה מעל לבור ואשר היא זזה בהתאמה מוחלטת עם את החפירה והכבול? במשך כמה שנים טובות נעל ואן גוך את עיניו על חבילות סמרטוטים ואתי חפירה, ודרש מאחיו שישלח לו עוד נייר ועוד עפרונות. מה היה העיסוק? ייצוג? רשמים מן הביצות? תיאור חייהם של אנשים מסכנים? אני אומרת שלא. רק בדיעבד מתגלה: זרימת הציור של ואן גוך למדה כאן וקיבלה כאן את המוחלטות של הגוף שמותאם לכלי. כמו שאומנם רואים בסוף; בציורי החמניות, בפריחת השקדיות, הפורטרטים... הנעליים... כך מגיע אלי הרעיון האוטונומי של האמנות – שהמציאות, הממשות **כבר** מגולמת במוחש, בחזותי.

המוחלטות של הגוף שמותאם לכלי. ומהו ה'אוניברסאלי'? זה אוניברסאלי. אלה אשר ביקשו להעמיד כנגד ה'אוניברסאלי' את ה'קונטקסטואלי' החמיצו משהו. עקפו את העיקר, הייתי אומרת. התבלבלו. ומה הוא ה'אתי' באמנות? זה הינו האתי: איך, בסוף, הציור של ואן גוך זורם. ריצוד הקווים, התאפשרותו, הימצאותו, שהוא 'ישנו', זו אתיקה במובן העתיק, היווני, זה איפה הכי טוב לו, לסוס; לא סימן, לא מסמן, לא יעד ולא ייעוד. בוודאי לא שום ארגומנט, רעיון, תגובה, ביקורת, לא כלום. אפס. אפס תוכן מחוץ לעצם ההופעה המיוחדת הזו.

המודרניזם השכיל לייקר ולגונן על האלמנטאריות הזו של מעשה האמנות. אבל זמן לא מאוד רב, 122 שנה אחרי הנעליים של ואן גוך מגיעה אל העולם הגב' באקארג'ייף ובדעתה הרעיון הפוסט מודרני שאפילו מוח סופר אלסטי פשוט נקרע ממנו; להציע לעולם האמנות את הרעיון של אובייקטים מוכי טראומה... על כך הייתי אומרת שזיכרון של חתול בית ממוצע מרשים אותי יותר מזיכרון של אנשי עולם האמנות.

כמו הרומנטיקנים האנגלים והגרמנים בשעתם, גם סטיבנס קרא לכוח המדמה **מפתח המציאות**. היחיד, הוא אמר, ואשר הוא עומד מעל לפילוסופיה, כגלל החומר. אבל 'חומר' כאן הוא מושג שונה בתכלית ממה שמבינה דלות החומר ב'חומריות' או ממה שהדוקומנטה רוצה להבין במושג 'חומר'.

כי בניגוד גמור ואפילו מוחלט למרבית תיאוריות האמנות שהגיעו מדיסציפלינות של היסטוריה של אמנות, וגם פילוסופיה, ובוודאי מכל דיסציפלינה של ביקורת תרבות, העיון של סטיבנס בדמיון לא מושתת על עיקרון מימטי, וגם מה שהצגתי כקנאותו של ואן גוך

לתואם שבין הגוף לכלי, גם היא איננה שאלה רטינלית. אפשר לומר ש'מפתח המציאות' בשתי הדוגמאות המודרניות הללו, מציור ומשירה, עם כל המרחק של עשרות שנים ביניהם, לא מיוסד על אידיאה של שיקוף, אף סוג של יצגנות, 'עבירות' או התמרה או תחלוף בין יצירת אמנות ל'עולם'.

המישלים הכבדים, הרציניים, גם המהפכניים, של המודרניזם מעולם לא הבינו את הרעיון של 'אמנות לשם אמנות' כאוטונומיזם של חומר, או חומריות. אבל כזה – טקטילי- הוא השיבוש של ההבנה על פיה המשמעויות מגולמות כבר במרחב ההופעה. השיבוש נוצר במקום שבו מזהים 'מרחב הופעה' עם מרחב 'אופטי, רטינלי'.

האידיאה האוטונומית מעולם לא הייתה אידיאה רטינלית. היא שובשה להבנה כזו. אין זה המודרניזם, אלא זו ההבנה המדורדרת שלו.

ההצפה הרטינלית-טקטילית של ה**דוקומנטה** בכל מיני אובייקטים משונים שזורתם תפוצח כמו שמפצחים טראומה היא הדוגמא הישירה לשיבוש כזה. אפילו אצל פרויד, אם חושבים על כך, ערך 'פני השטח' בפיצוח של טראומות (הקאטאקריזיס, או פליטת הפה) עומד במרחק אינסופי ממש מן ההבנות של ה**דוקומנטה**.

זה לא שקיבלנו הבנה 'חדשה' או "חתרנית" של אמנות, אלא קיבלנו שיבוש ישן, עוד פעם; שיבוש משובש. לא זזנו מילימטר, לא מן העקרונות השטוחה של המישושיות (כאילו בזה העצמאות הבלתי תלויה של האמנותי) ולא מן הרפלקסיות האידיאליות. הדוקומנטה איננה אלא סנסואליזציה של הקריאה הקונספטואלית הכי ירודה שהייתה אי פעם במארסל דושאן, עוד יותר משעמם ועוד יותר שיטחי מהקונספטואליזם ההיסטורי של ג'וזף קוסוט, דמות שהיום כמעט אפשר להתגעגע אליה כאל גילום של איזו יושרה אבודה אל מול הפטפטת הנוכחית.

#### § 23.

אל מול שיבוש כזה, הדבר הבסיסי והאקטואלי שאפשר לקחת מסטיבנס ניתן להשמיע במשפט שלו "שאין כזה דבר כמו מטאפורה של מטאפורה. שלא מתקדמים דרך מטאפורות. לכן מציאות היא האלמנט ההכרחי indispensable של כל מטאפורה". "אם אני אומר - כך סטיבנס – "שהאדם הוא אלוהים, זה קל מאוד לראות שאם אני אומר גם שאלוהים הוא משהו אחר, אלוהים נעשה מציאות".

צריך לחשוב, האמנות צריכה לחשוב את אותם אירועים שהם **בלתי קריאים**, שהם לא ברורים, שהם illegible. למשל, מה זה **להרוג זמן בין גוויות**? כי השירה, או האמנות, היא האירוע שתר או מבקש את היחס שבין אנשים לעובדות.

אלה, והם באמת רבים מאוד, שהפכו את המודרניות לסיסמא מרוקנת, עבורם 'אמנות לשם אמנות', או **חומר הנושא את עצמו חל על עצמו**, אינם ביטויים המנסחים מחשבה על אופן התקלות ואופן התקיימות בעובדות, במציאות. בשביל אלה **חלות עצמית של חומר**



היא שאלה טקטילית; רמת חושניות של חומרים כלשהם, רגישויות... וכו' ועל כן הם גם שרויים באמת בצרה צרורה: כי אם מציאות פירושה מלחמות, רעב, בעיות, הרי שאל מול אלה האמן עם הרגישויות הטקטיליות שלו באמת איננו הצעה מפתה במיוחד. או מוטב: כלל איננו הצעה! בה במידה לעשות אמנות נעשה עניין מטופש לחלוטין, ממש ירוד, אם האמן והרגישויות החומריות שלו אינו אלא תגובה עיצובית על מצבי החומרים מסביבו. על אלה, המשמשניים, הביא דושאן ביטוי מבטל שכבר היה נפוץ במאה ה-19 (!), 'bête', 'comme un peintre' או מטומטם כמו צייר...

#### § 24.

אבל עבור סטיבנס, סזאן, ואן גוך, טשרנחובסקי, רפי לביא... זו רק שורה אפשרית אחת של אבות מודרניים, שאלת החומר איננה שאלה של חלות עצמית. מרלו פונטי היטיב לנסח אותה כצורה של השתכנות אקטיבית בתוך מרחב ההופעה של דברים אשר הם נסתרים מן העין אבל נוכחים במעבה הנראות עצמו. (חגי כנען, 'העין והרוח', מרלו פונטי.)

זו אידיאה של 'חומר'; ההשתכנות האקטיבית בתוך מרחב ההופעה: To kill time between corpses. אידיאה כזו של 'חומר' אין לה קשר לנורמה חושית, היא איננה מדד סנסואלי או טקטילי. ובדומה סביבה או מקום - הקטגוריה של מרחב חומרי היא בדיוק לא מה שמקבל ייצוג סמלי של מיפוי חברתי. זה לפני כל מיפוי וכל המשגה שר לנו השיר "האדם אינו אלא":

[---] רק מה־שִׁפְּגָה אֶזְנוּ עוֹדָה רַעֲנָה,  
רק מה־שִׁפְּגָה עֵינוּ טָרַם שְׂבָעָה לְרֵאוֹת,  
כָּל אֲשֶׁר פָּגַע בְּמִשְׁעוֹלֵי־טָלְלִים יִלְד  
מִתְלַבֵּט, נִכְשֵׁל עַל כָּל גּוֹשׁ וְעֵי־אֲדָמָה,

אין סדר של משמעויות קבועות מראש למימד אונטי. גם לא משמעויות משתחזרות או נרמזות. כל העניין הוא שאצל סטיבנס אין לאונטיות של מקום או סביבה שום חליפין סימבוליים וגם אין כל ערכיות מונחת, משוערת או מצופה משום מעמד אוטונומי של האמנות. ה'מקום' הוא בדיוק הלא מובן מאיליו. הוא בשום צורה שהיא איננו אוסף של תכנים. ולכן, כשם שאין הוא אוסף של תכנים ציוניים "כשרים" כך גם הוא איננו אוסף של תכני כיבוש. דומה כי זה הדבר אשר שב ונשמט הן בחשיבה של ברייטברג והן בזו של חינסקי ושל כותבים וכותבות רבים מאוד אחרים. סטיבנס מדבר ושר ללא הרף על כך שאתה מכיר את המציאות רק דרך אקט שגורם לה להופיע. היא איננה בלעדי האקט הזה. רעיון זה מאוד קרוב לפונטי אשר אצלו האמן הוא מי שמשחרר ממד של אי-נראות אשר הוא מצידו אימננטי לתחום הנראה.

על כך, ב1893, 3 שנים לאחר מות ואן-גוך, כתב רוברט לואיס סטיבנסון, אז עוד בנעוריו, מכתב נרגש ועז מבע לסופר הנערץ עליו הנרי ג'יימס: שתיים הן הרעות החולות שיש לסלק, לעקור מן השורש הוא כותב, האחת שמות התואר, *War to the adjective!* והשנייה: מוות לעצב האופטי! *Death to the Optic Nerve!*

## § 25.

מחשבות כאלה על האופטיקה והמציאות בנו גם את הבנת האמנות שלי ומתוך כך מזדקק לי הכשל המימטי של דלות החומר ושל טקסטים כה רבים אחרים אחריו. יש ציונות ויש מדינה ויש אמנים, והאמנים האלה צריכים להסתדר או ניסו או מנסים להסתדר עם ה'מציאות' הנו, והם עושים את זה במינון של חושניות... *רמת החושניות - הייתה הנושא וגם המסר של דלות החומר: האמנות הישראלית מתאפיינת ביחס אתי ואסתטי עמוק לאמצעים אמנותיים - לחומרים - בעלי נוכחות דלה, עלובה, והסיבה לעומק הזה נעוצה בחיים הדלים שלנו במעבדה ציונית אקס סוציאליסטית שזקנה וקרסה עם שיחי הצבר שלה, נשחתה באמצע נעוריה. אסון שכולנו מתייחסים אליו ברגשות מאוד מעורבים, מי בזעם, מי בחמלה וכו'. ניסיתי בכל כוחי להסביר לכם הערב לא מה בלתי אפשרי בסיפור הזה, אלא מה בתפיסת האמנות שלי מביא אותי לתהות עליו: להבין את התופעה החזותית של האמנות, כדבר מה המיוסד על פלט פרשני של רשמים, תמיד כיחס כלשהו בין האמן, לקליפה של דברים, למעטפות אשר כלפיהן מתהווים כל מיני תכנים מנטאליים - רפלקסיביים - הבאים מן ה'פנים' ה'חוצה'; מתוך העולם הפנימי של האמן אליהן, זה הוא הדבר אשר המודרניות פירקה. על כן היה ונשאר מדכדך מאוד לחשוב שדווקא מה שהמודרניות פירקה, ובתוכנה כל כך עמוקה, מפתיעה, מעוררת, יחזור על כנו ויהפוך לתוכן האתי והלוקאלי של רפי לביא, של אחרים... ושזה בתורו יהיה גם הממד הסגולי בתוך המודרנה הגלובלית בין אם יקראו לו פעם 'רפי לביא' וזמן מה אחר כך 'משה גרשוני'.*

## § 26.

בשאלת היחס שבין אנשים לעובדות מתגלה אצל סטיבנס כוחו של הכוח המדמה, של הדמיון, כמה שעומד מעל לטבע, מעבר לטבע, ויותר מהטבע. ולמה ואיך? משום שהוא יוצר או מייצר את היחס בין אנשים לעובדות. זה כוח פעיל, וכוח שמוציא לפועל, לא כוח סביל. הדמיון אינו פעילות ראקטיבית, תגובתית. והאמן אינו אחד ש'מסתדר' עם איזו מציאות קשה או קלה. הדימיון ממציא. יש מאין. הוא אירוע לעצמו. דימיון ממציא מידה. קובע מידה. מורה מידה. נותן מידה. אבל, וזה הכי חשוב לסטיבנס: הדימיון לא מוסיף שום דבר למציאות.

מי שקורא את דלות החומר בעיון עשוי לקבל את הרושם שהדמיון הוא אקט של העשרה.

הלשון הפיגורטיבית; כלומר המטאפורות, שמות התואר, אלה, הקלות היתרה שלהם היא המהירות הנוראה בה הם מתדרדרים לפיגורטיביזם, כלומר, ל'אמנותיות', קישוטים גרידא, נעשים 'תוספות', נניח כמו בדיון המודרניסטי שהעלה אדולף לוס ב"אורנמנט ופשע".  
כמובן אני מזכירה אותו כאן בגלל השם – אורנמנט ופשע. אני מעוניינת בממד הזה של משגה, של חטא, של פשיעה, שגלום בפיגורטיביזם ואשר המודרניזם היטיב להבין ולנסח מכל עת אחרת. את כל אלה סטיבנס זורק החוצה מהדיון שלו בכוח המדמה; מאתר והדבר הראשון שניתן לומר אודות הדמיון הוא שכוחו איננו בתוספות פואטיות, שאין הוא מתבחן במינוח חושני, טקטילי.

§ 27.

הבאתי את ואן גוך ואמרתי 'אין ארגומנט' למשיחת מכחול. מה קורה כאשר הנושא הנומינלי של הציור הוא לא 'חמנייה', אלא שם של אירוע היסטורי, כמו נניח 'תל חי' וגם תרשים של מבנה היסטורי?

בשיחה מאוחרת עם שרה ברייטברג, בסוף שנות התשעים, בעיתון סטודיו, התפתח בנו ויכוח על ההתחלות שלי בשנות ה-70 וברגע מסוים התפרצתי בקריאה: "אין דבר כזה, תל חי. המצאתי את תל חי!" הדברים לא הובנו. כי את המפתח לדיון בעבודות מחזור תל חי חיפשה שרה, וכמובן שכמוה ללא כל הבדל מהותי גם אחרים, בהיסטוריה, בציונות, בלוקאלי, בישראלי, בפוליטי, באידיאולוגי, במיתי ואנטי מיתי, בזהות, ביהדות, בסכסוך..... כשכל זה נאגד בטקטילי, ובקיצור: בממטי, בשיקוף, ביצגני. כל מה שהבינו אז תחת המילה 'קונטקסט' ו'קונטקסטואליות'. אין ולא יכול להיות גורל אחר לדיון סוציאלי. זה מה שיש לו להציע – ממזיס. אבל אירוע האמנות איננו נעשה יצגני פחות או יותר מכך שכתוב בו השם 'תל חי'. גם החמנייה של ואן גוך לא מתבארת ולא מתמשעת מתוקף הפרח.

אז מה כן עשו מציורי מחזור תל חי? עשו מהם דעות מעוצבות. מה זה אומר? זה אומר שיש צורות ושצריך לפרש אותן. המשמעות של הצורות אגורה במשהו חיצוני להן ושגם קודם להן ושגם יודעים אותה מראש לפני שהגיעו הצורות האלה. ואז, אחרי שאמרנו מה המשמעות אנחנו עדיין תקועים עם הצורות הארורות. מה יש להגיד על ברווז בקונטור שראשו נקטם על קצה הפורמט? שותקים. ומה יש להגיד על שתי שקתות שניצבות אחת על יד השנייה בפרספקטיבה שאיננה מאפשרת את מימושן בתוך חלל פיזי רציף? שותקים. מדוע שותקים? כי זה לא לגיבילי. זה לא קריא. אבל זה הדבר!! זה המעשה. אין שם כלום חוץ מזה. יוצא שהדבר, המעשה כולו, המעשה היחיד, נותר מחוץ לפרשנות.

אבל מצילים משהו. את מה? את השארית, או את התוספת. מהי התוספת? התוספת היא כמובן ה'חומריות', הטקטיליות. קרי: האמן לא רק אמר את דעתו על משהו, נניח, 'טוב או רע למות בעד ארצנו', הוא גם אמר את זה יפה מאוד, עם "סטייל". בגיר. רזה. "קו מתאר רב נוכחות", כך שב ונכתב עלי בידי כותבים שונים, ותמיד באהדה, 'זה מאוד-מאוד לוקאלי, כתבו. 'מאוד, הכי ... 'ישראלי'... וכיוצב'. אני סבורה שככה עושים מאמנות ועדת קישוט. מסר מעוצב; יש תוכן ויש אמצעי הבעה. התהייה על עצם אפשרות פריקת תל חי למרחב פרה אידיאולוגי, פרה סימבולי איננה אפשרית בתוך שיח מימטי. וצריך לקבל החלטה. אני אומרת בפשטות: אמנות איננה הבעת דעה על שום דבר. הצלחה טקטילית איננה סרח של מסר ולא שיקופו.

#### § 28.

אם אומנם האמן הוא מי שמגיש לנו דעות או התרשמויות מעוצבות בחומר, אזי הפרויקט הפוזיטיבי של פרשנות מימטית משוכן בהנחה שבהליכים מילוליים ניתן יהיה לגאול את הטקטיליות מהסתמיות של החפצי או הצורני גרידא, וזה באמצעות המטאפוריזציה, בדיוק זו של עצם המעשה התרגומי, הפרשני, ולהשיבה כביכול אל 'מציאות'; זה הרגע שבו הדיקט יפסיק להיות סתם קרש ויתחיל להתכתב עם הדלות הקיומית בתל אביב, בישראל, נניח... או זה הרגע בו החושניות המוגבלת של הדיקט תסומן מצד אחד כביטוי לאתוס סוציאליסטי של מהותנות מחוספסת ומצד שני כאנטי-חומר, רוחני יהודי מסורתי. כך גם העיר החילונית המודרנית האלימה תזכה את הקו של רפי באלומות, ב'קישקושיות'... וכו', כל אלה הם מעשים פרשניים שתכליתם לגאול את ה"קרש" מעצמו – לגאול את האמנות מעצמה. 'הוי, הטרנספורמציה הגואלת של הבנאלי' אמר בכעס אחד הסופרים המודרניים כנגד הניסיון הפרשני, **קאנוקד**, לעזור לו להתרומם מ'מי אפסיים' באמצעות המשל. בלי טובות, לא רוצה משל, הוא ענה, אני **רוצה** את הבנאלי במימדיו. אבל הפרשנות בשלה: רשימות החליפין ההמרות, ההתקות וההסעות של תכונות מהעיר אל הציור של בן העיר, מהמדינה, מהאידיאולוגיה... הם אוטוסטראדה שאפשר להסיע עליה פחות או יותר כל מה שרוצים. ובמהירות, קרי – זה מאוד קליט. זה עממי. להבנתי מדובר בשרות רע לאמנות. צריך להבין שאינך מקרב את האמנות לשום נפש חיה בכך שאתה מארגן לה מרקעים סוגסטיביים. זו רק הדרך הבטוחה לחסום כל גישה אליה – לתמיד; אונס המופשט ליצגני.

#### § 29.

העיקשות הגרעינית של המודרניות אומרת שהלגיביליזציה המטאפורית - לעשות דבר מה שאין לו קריאות לקריא, היא מה שחוסם והורס את הפגישה עם יצירת אמנות. לולא זו

הייתה הנקודה, לא הייתה ההתעקשות המודרנית על הפרוזאי, ומותר לשער שגם ואן גוך לא היה נתקע כל כך הרבה זמן על החפירות בכיחות הכבול. הענתק האתוס הציוני לדיקט של רפי היא מעשה מיותר כזה של טרנספורמציה גואלת של הבנאלי באמצעות המשל, ואני אומרת שבצורה הזו, בסופו של דבר, שום דבר לא נאמר על הדיקט המצויר וגם שום דבר לא נאמר על הדלות הקיומית. (אם היא בכלל 'דלה'...)

### § 30.

ההערות האחרונות לערב זה נוגעות לאופן בו דימוי מתקיל את הדמיון, את החשיבה. מה מעמדו? **בדלות החומר** ובעשרות מאמרים אחרים המיוסדים על הנחות קרובות, המעמד האחד ויחיד הוא של חליפין. לב התזה הוא שאיך שרפי לביא מדביק כרזה בעברית על רקע של דיקט לבן זה אקט של הזדהות עם תל אביב. מה שאני טענתי כנגד זה הוא שהחשיבה המודרניסטית הקריטית אודות הדימוי נלחמת כבר מאה וחמישים שנה בערך להבין את הדימוי האמנותי כנוגד 'חליפין' או המרה. רפי לביא אמר בזמנו את המשפט המפורסם שלו ש"מאחורי הציור יש קיר", אמר והתכוון בשיא הרצינות. זו לא הייתה הכרזה על אודות טקטיליות.

הסיכום הוא שקיבלנו תזה מכוננת על מודרניזם ישראלי עם התעוזה המופלאה לדרוש ולחלום אתוס, אשר במובן עמוק היא מתחוללת מחוץ לדיון המודרני והפוך לו! זה התוצר של התזה: **לקרוא** את מה שמסרב להיקרא ולהפוך לתקשורת ולקומוניקציה את מה שביקש להתבדל ככל הניתן ממודל תקשורת.

מטאפורה ושאלת החליפין - החולשה היא החקיינות. החקיינות היא בעיה פנימית לדימוי/מטאפורה. למה? משום שכל מטאפורה בנויה על השלכות אנתרופומורפיות של התודעה על העולם: (בזה היא המכשיר ההומניסטי פאר אקסלאנס); 'מזג האויר קפריזי', 'היום קודר' והשמש חסרת רחמים... נכון לומר על המטאפורה שהיא תמיד עונדת על עצמה את העולם, מביינת אותו. (הקירות מדממים... אצל גרשוני "ברזים ערופי שפתיים" אצל אבידן. זה מיוסד על מעשה עקירה של כל דבר מידי או ליטרלי; במובן זה מטאפורה איננה אלא הסעה, העתקה והתקה ממקום למקום. היא תמיד מרהטת את העולם בסימנים, מספקת לו מפתחות, מניחה קומוניקציה, לגיבילית, מאמינה בפרשנות (קריאות). לכן מדובר בפרוצדורה שלעולם אין היא תמימה. והיא לא תמימה בזה שהיא שקולה להנחה שנתון וניתן ללכוד ולהלכיד את העולם. שהעולם זה דבר 'קריא' או בר קריאה או 'מתפרש'. לכן זה חוזר כל כך הרבה פעמים אצל כל כך הרבה אמנים מודרניים בשפע אדיר של התבטאויות למה המטאפורה היא הדרך הבטוחה לא לגלות אותו בכלל. בשביל זה סזאן זורק סימבוליזם, ואן גוך בילה בכיחות הכבול, ומאטיס מפשיט מהרקדניות את הסמרטוטים המיתולוגיים. סביב הבעייתיות הזו של הדימוי מתחולל הויכוח המודרני כולו. זו לא בעיה של חומרים. זו לא בעיה של מראה. וזה מחוץ לכל שאלה של מינון חושני.



תקציר:

את קריאתה המאוחרת בטקסט התערוכה "דלות החומר" משנת 1986 מצרפת גטר לעיונה בטקסט המאוחר של ברייטברג על משה גרשוני אשר בו היא רואה העמקה וחידוד של ההנחה הפרשנית היצגנית (המימטית) אשר נפרשה ב"דלות החומר". את המודל הפרשני הזה תעמת גטר עם "דלות החומר" של הדוקומנטה 2013 בגישתה הדומה של האוצרת קרוליין כריסטוף באקארג'ייף אשר העמידה במרכז תערוכתה את הרעיון של "חפצים מוכי טראומה". שתי האוצרות, ברייטברג ובאקארג'ייף, כל אחת בדרכה, האחת בפריזמה לוקאלית, השנייה – עולמית, מבקשות להציב את גורלה הפוליטי של שאלת הגורל בחיים המודרניים כקריטריון לתצורה המיוחדת או האקסמפלרית של האמנות; את מעמדו של ה'לא אמנותי' או 'חוץ אמנותי' לצורך איפיון של אמנות. שתי האוצרות הנאמנות למודרניזם אורתודוקסי מבקשות להרחיב את החרוץ הפוליטי שהותיר הנאראטיב הגדול של 'האוטונומיה' של האמנות. גטר תבקר את עצם הבנת האידיאה ה'אוטונומיסטית' שלהן, תשאל שאלות על הרעיון המודרני המגולם בקביעה שמשמעויות הדברים מגולמות כבר במרחב הופעתם, ותטען כי המשלבים הכבדים, הרציניים, גם המהפכניים, של המודרניזם מעולם לא הבינו את הרעיון של 'אמנות לשם אמנות' כאוטונומיזם של חומר, או חומריות. העניין הטקטילי, כך תטען גטר, אשר הוא בלב תערוכותיהן של שתי האוצרות, הוא השיבוש של ההבנה על פיה המשמעויות מגולמות כבר במרחב ההופעה. השיבוש לדעת גטר נוצר במקום שבו זוהה 'מרחב הופעה' עם מרחב 'אופטי, רטינלי'.