



מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 1 | תשפ"ב | 2022

מבטים כתב עת לתרבות חזותית יוצא לאור מטעם המחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב

עורך ראשי: דניאל מ. אונגר

עורכת בפועל: שרה אופנברג

חברי וחברות המערכת: נועם גונן, אמה גשינסקי, בר לשם, רפאלה צרפתי, תהילה שדה

מעצבת גרפית: עינת פרלמן רוגל

עורכת לשונית: אורלי ניטיס יעקובי

ISSN 2710-480X

© כל הזכויות שמורות, מבטים: כתב עת לתרבות חזותית 2021

יש לשלוח מאמרים בעברית, כשהם ערוכים ומותקנים, כקבצי מעבד תמלילים WORD, לכתובת הדואר האלקטרונית mabatim.arts@gmail.com הוראות התקנה ניתן למצוא באתר הבית של כתב העת.

כתב העת מופץ במרשתת בגישה פתוחה: n.bgu.ac.il/humsos/art/Pages/mabatim.aspx

פייסבוק: [Mabatim.Arts](https://www.facebook.com/Mabatim.Arts)

כתובת המערכת: המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ת.ד. 653, באר שבע, 84105

תמונת השער: שרון פוליאקין, (2011) Valley, תצריב, אקוויטניה והדפס-רשת. 27.5/20 ס"מ.

תוכן עניינים

4	דבר המערכת
	מאמרים
6	חמדת כסלו משחק והבנה: השפעתם של אנרי פואנקרה ואנרי ברגסון על אמנותו של מרסל דושאן
31	דפנה נסים הסוכנות הרגשית של הדיוקן: הזדהות ועונג בקשר בין אציל ודיוקנו בשלהי ימי הביניים בספר השעות מהאג (ms.76 f 2)
58	נסים גל לא־לריק: החלל הריק באמנות פלסטינית עכשווית
77	גל סופר ארחות עקלקלות וצורות משונות: ויזואליה ככלי לשליטה בשדים
101	אושרי ברגיל מה בין אוטונומיה ליצירה עצמית בעידן המידע?
118	דוד שפרבר נידה, טבילה ומקווה באמנות היהודית־פמיניסטית: בין ישראל לארצות הברית
164	אלינור זילברמן מיני־מי: הגרסה המוקטנת שלי אופנת אימהות־בנות
189	מרים מלאכי אמנות של אחרים: לידתו של השיח האסתטי על אמנות יפנית בצרפת במפנה המאה העשרים
213	אלה קריגר ה"אמנות ההדפסית" של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט
	ביקורת ספרים
237	דליה מנור אסנת צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965–2010
243	שחר מרנין־דיסטלפלד טל דקל, נשים וזקנה: מגדר וגילנות בראי האמנות בישראל
	ביקורת תערוכה
247	שירה גוטליב דיויד הוקני: נורמנדי שלי (Ma Normandie)
	מאמר מתורגם
253	שלי ארינגטון גלובליזציה של תולדות האמנות

דבר המערכת

באולם המרכזי של ציור המאה השש-עשרה בלובר מוצג ציורו המפורסם של ליאונרדו דא-ווינצ'י, **המונה ליזה**. הציור קטן-הממדים ממוקם מול ציורו גדול-הממדים של ורונזה, **החתונה בקנה**. בראשון מוצג דיוקן אישה, בשני מתואר אירוע רב-משתתפים הכולל כמאה דמויות, וביניהן ניתן לזהות דיוקנאות של דמויות ידועות בוונציה בתקופתו של ורונזה. לאדם שנכנס כיום לאולם זה אין סיכוי להחמיץ את **המונה ליזה**, ולו רק משום שכל העיניים נשואות אליה ורבים ממתינים בתור המשתרך כל העת לפניה, תוך שהם מפנים את גבם לציורו המרשים של ורונזה. אולם כמה מן הנוכחים יתבוננו בציור שממול? אילו היו מעמידים את אותן שתי יצירות, האחת מול השנייה, בראשית המאה התשע-עשרה, סביר להניח שהקהל היה עומד בגבו ל**מונה ליזה** ונושא את עיניו אל דמויות המשתתפים הרבים ב**חתונה בקנה**; היצירה של ורונזה, שנגנבה בחסות הכיבוש של נפוליאון, הייתה זוכה למלוא תשומת הלב.

מודעות וידע מכתבים את המבט. המבט של הצופים על היצירה משתנה כפועל יוצא מהשתנות הנסיבות; כאן המקום להזכיר שגם מעמדה של **המונה ליזה** השתנה בעקבות גניבת הציור בראשית המאה העשרים. המודעות אל שתי היצירות ואופני ההסתכלות בהן הושפעו במידה ניכרת מפרסומן, שנקנה לא רק בזכות איכות היצירה אלא גם מסיבות נוספות. הסיפור שלהן מלמד על כוחה של המילה הכתובה בהכוונת המבט, ועל השפעתה על אופני ההסתכלות שלנו. אלא שלענייננו חשוב עצם העניין – המבט. בשליש האחרון של המאה העשרים הפך המבט למושג מפתח בחשיבה על האדם, ועבר תמורה מושגית-פרדיגמטית שבה איבדה הראייה את תפקידה המסורתי כ"מדיום קולט", והמבט השיל את תפקידו כאמצעי לייצוג המציאות – לטובת תפקידם של הראייה והמבט גם יחד כגורמים מכוננים בהבניה של זהות ומשמעות, כלומר כאמצעים של "כוח". עד כמה משפיעות הנסיבות ההיסטוריות על נקודת המבט של הצופה? מה תפקידם של חוקרי האמנות ופרשניה? עד כמה המחקר והידע משפיעים על המודעות שלנו ליצירות האמנות? כל אלה שאלות מהותיות במחשבת האמנות שאנחנו מקווים כי יידונו בכתב העת החדש.

מבטים הינו כתב עת אקדמי מקוון שנולד מתוך הצורך להנגיש לקוראים הישראלים מחקרים בתרבות החזותית בשפה העברית. הבחירה בשם **מבטים** נועדה להדגיש את המטרה העיקרית שלשמה הוקם – פיתוחו של שיח אקדמי פורה במגוון רחב של נושאים בתרבות החזותית, בשאיפה לשמש אכסנייה למגוון רעיונות, דעות, פרשנויות וגילויים אשר במרכזם עומדת היצירה האמנותית על שלל צורותיה. דימוי הלוגו של כתב העת מבטא את העיקרון המנחה שלו – דמות אישה (Sappho?) האוחזת בידה השמאלית אובייקט מלבני דמוי ספר, יומן או מסגרת של תמונה, ואילו הימנית היא מקרבת קצה עיפרון או מכחול אל פיה בארשת פנים מהורהרת. דימוי זה מבטא את הקשר הבלתי אמצעי שבין ההיבט החזותי להיבט המילולי. כתב העת, נועד

לעורר הרהור, מחקר ופרשנות על יצירות אמנות ותרבות חזותית, מתוך הכרה בכך שהשדה רחב, המחקר בו פורה, ודרכי ההתבוננות בו הן רבות ומגוונות.

בחרנו לפרסם בגיליון הראשון של **מבטים** מאמר מתורגם מאת חוקרת תרבות מוכרת, שבו מצאנו את הפלורליזם התרבותי והמחשבותי שביקשנו להביא לידי ביטוי בכתב העת. המאמר "גלובליזציה של תולדות האמנות" מאת שלי ארינגטון נועד להסיר את הגבולות והמגבלות אשר עלולים להגביל את המרחב האמנותי, ולברר מהן אמות המידה הנכונות ביחסנו לתרבויות חזותיות מוכרות ומוכרות פחות. הבחירה שלנו לייסד במה אקדמית חדשה בשפה העברית, במזרח התיכון דווקא, היא המעגנת את הקשר הבסיסי ביותר בין מטרותינו לבין מאמרה של ארינגטון: הממד הגלובלי מאיר את המקומי, ויחסי הגומלין בין שניהם הם המעניקים משמעות אחד לשני.

אנו שואפים להישאר רלוונטיים בתוך עולמנו ובמסגרת ההתניות התרבותיות שלנו, ולהתבונן בעולם האמנות מתוך המקום הייחודי שלנו – של המבט שלנו – ומתוך המרחב המנטלי שלנו. במה זו מעצם הגדרתה היא כללית, הטרוגנית ורחבה, ומטרתה לפרסם מחקר אקדמי איכותי בכל היבט אפשרי של התרבות החזותית – ומכאן השם, ברבים, **מבטים**.

משחק והבנה: השפעתם של אנרי פואנקרה ואנרי ברגסון על אמנותו של מרסל דושאן

חמדת כסלו, אוניברסיטת תל-אביב

תקציר

מאמר זה עוסק בחשיבותו של מושג המשחק בהתעצבות האמנות של מרסל דושאן, דרך בחינת השפעתם של שני הוגים על יצירותיו: המתמטיקאי אנרי פואנקרה (Poincaré) והפילוסוף אנרי ברגסון (Bergson), שבהגותם נדון מושג המשחק. ניתוח עבודתו של דושאן באמצעות ההמשגה התאורטית של המשחק יעזור להאיר באור חדש את גישתו לקונבנציות ואת עיסוקו בתהליכי הבנה.

תחילה תבואר במאמר משמעותו של מושג המשחק בכלל, וביטוי באמנות של דושאן בפרט. שנית יבחן מקומו של המשחק בפילוסופיית המדע של אנרי פואנקרה, והאופנים שבהם הוא חלחל לאמנותו של דושאן. בהמשך תידון תפיסת המשחק בתאוריית ההומור של אנרי הברגסון כפי שזו מופיעה בספרו **הצחוק**, ותיבחן השפעתה של המשגה זו בעבודותיו של דושאן. לבסוף יוצג האופן שבו קשר דושאן בין המשגת המשחקיות של השניים לכדי שימוש במשחק כמסגרת מושגית המניעה את תהליכי ההבנה של יצירותיו. בהשפעת פואנקרה וברגסון, שימושו של דושאן במשחק ממחיש כיצד כל תהליך של הבנה, באמנות ובכלל, אינו יכול להיות קבוע ומקובע אלא עליו להיווצר, להשתנות ולהתחדש תדיר.

♦♦♦

מאמר זה עוסק בחשיבותו של מושג המשחק בהתעצבות אמנותו של מרסל דושאן, דרך בחינת השפעתם של שני הוגים על יצירותיו: המתמטיקאי אנרי פואנקרה והפילוסוף אנרי ברגסון, שעסקו בהגותם במושג זה. ידוע ממחקרים כי דושאן קרא והכיר את כתביהם,¹ ומקורות שונים, בהם ציטוטים ישירים של דושאן ועדויות מפי

1 M. Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton 1993; L. Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton 1998.

חבריו, מראים כי הוא אכן הושפע מהשניים.² לאורך המאמר אבחן את השפעת תאוריית הקונבנציונליזם של פואנקרה ואת השפעת ספרו של ברגסון **הצחוק** (1900) על דושאן, ואראה כיצד השפעה זו קשורה לעיסוק של השניים במשחק. כמו כן אציג את ביטוייה של השפעה זו במשחקיות שבאמנותו של דושאן. בחינת ההגות של השניים תראה כי השפעתם מקבלת ביטוי בעיצוב המשחקיות באמנותו של דושאן כך שזו תעסוק בשאלות של הבנה. בהשפעת פואנקרה וברגסון, המשחק בעבודותיו של דושאן מדגיש את התהליכים שדרכם אפשר להבין אמנות, ויתרה מזו – הוא מדגיש את תהליכי ההבנה עצמם.

מובן כי פואנקרה וברגסון אינם מקורות ההשפעה היחידים על דושאן שעסקו במשחקיות והבנה. מקור השפעה בולט נוסף בהקשר זה הוא הכותב הסימבוליסטי אלפרד ז'ארי, שפעל במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה ועורר הערצה בקרב האוונגרד הפריזאי של תחילת המאה העשרים. בכתביו בולט במיוחד עניינו בפיתוחים המדעיים והטכנולוגיים של זמנו, ובשנת 1893 הוא המציא את המונח "פטיפיזיקה" שאותו הגדיר בתור "המדע של פתרונות דמיוניים" – הגדרה המגיבה לאלמנטים של הומור ודמיון שנכללו במודלים המדעיים של סוף המאה התשע-עשרה.³ מקור השפעה נוסף הוא היצירה (1900) *Impressions d'Afrique* של הסופר הצרפתי ריימונד רוסל, ספר שלו אשר הפך למחזה. את שניהם דושאן הכיר לעומק, והוא אף צפה במחזה בשנת 1912 עם חבריו פרנסיס פיקבייה וגיום אפולינר. היכרותו עם היצירה חשפה את דושאן למכונות קומיות ולהיברידים של אדם-מכונה שרוסל יצר כביקורת אירונית על הטכנולוגיה בתקופתו.⁴ כפי שנראה בהמשך, פואנקרה וברגסון, כמו ז'ארי ורוסל, גם עסקו בשאלות של מודלים מדעיים, הומור והקשר בין אדם למכונה. עם זאת, בניגוד לז'ארי ורוסל שהיו יכולים לשמש מקור להשפעה אסתטית וצורנית עבור דושאן, ההשפעה של פואנקרה וברגסון, כפי שאנסה להראות, היא בעיצוב מסגרת המחשבה של דושאן על תפיסת מקומו של המשחק בתהליך ההבנה של אמנותו, ובכך השפעתם ייחודית.

כדי לבחון איך השפיעה על דושאן המשחקיות בהגותם של פואנקרה וברגסון, עלינו להבין מהו המשחק וכיצד הוא מוצג אצל דושאן, שכן המשחק שימש עבורו נושא תוכני ובסיס אסתטי. בספרות המחקר הענפה שנכתבה על אמנותו חזרו והדגישו חוקרים שונים את השימוש של דושאן במאפיינים משחקיים כמו הומור, שחמט, מקריות וניגודים.⁵ מאפיינים אלו מוגדרים במאמר זה כמשחקיים

2 פרנסואה לה ליונה סיפר בריאיון שדושאן העריץ את פואנקרה כל ימי חייו וקרא את ספריו בנושא הפילוסופיה של המדע, ראו: F. Le Lionnais, 'Marcel Duchamp as a Chess Player and One or Two Related Matters', interview by R. Rumney, A. Hill (ed.), *Duchamp: Passim: A Marcel Duchamp Anthology*, London 1994, p. 127.

3 Dalrymple Henderson (לעיל הערה 1), עמ' 47.

4 שם, עמ' 52-53.

5 לקריאה נוספת, ראו: J. Weiss, *The Popular Culture of Modern Art Picasso: Duchamp and Avant-Gardism*, Yale 1994; J. Rudinow, 'Duchamp's Mischief', *Critical Inquiry*, 7 4 (1981), pp. 747-760; F. M. Naumann, *Marcel Duchamp: The Art of Chess*, New York 2009; F. M. Naumann, 'Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites', R. E. Kuenzli and F. M. Naumann (eds.), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge 1990, pp. 20-40; G. Parkinson, 'The Duchamp Code', D. J. Getsy (ed.), *From Diversion to*

משום שהם לוקחים חלק בעולמו המושגי של המשחק והם בעלי תכונות שאותן ניתן להגדיר כמשחקיות, כפי שאנסה להראות בהמשך. אולם מלבד כמה מחקרים מהשנים האחרונות שעוסקים ישירות במשחקיות אצל דושאן,⁶ טרם הופיע מחקר שאיגד את המאפיינים המשחקיים תחת המושג "משחק" ובחן לאורו את יצירותיו השונות. מטרתו של המאמר הנוכחי היא לספק בסיס למחקר מסוג זה על ידי הדגשת חשיבותה של המשחקיות המאפיינת את יצירותיו של דושאן. טענתי המרכזית היא כי דושאן אימץ ביצירותיו את המשחקיות כפי שהיא נדונה אצל פואנקרה וברגסון כדי להנכיח את מסגרות ההבנה והמשמעות המלוות את הצופה המביט באמנות, במטרה לדון באופני היווצרותן של אותן מסגרות. נראה כי המשחק אצל דושאן, בהשפעת פואנקרה וברגסון, ממחיש כיצד מתרחשת הבנה אנושית, וכיצד כל תהליך הבנה, באמנות ובכלל, אינו יכול להיות קבוע ומקובע אלא חייב להיווצר, להשתנות ולהתחדש תדיר.

מאמר זה מחולק לארבעה חלקים. בחלק הראשון יעלה לדיון מושג המשחק, ישורטטו מאפייני המפתח שלו ויודגם האופן שבו מאפיינים אלו באים לידי ביטוי ביצירותיו של דושאן. בחלק השני תיבחן המשחקיות שבפילוסופיית המדע של פואנקרה והאופן שבו היא השפיעה על תפיסותיו האמנותיות של דושאן, במיוחד בכל הנוגע לנושאים כמו קונבנציות ומקרייות. בחלק השלישי אעבור לניתוח תאוריית ההומור של ברגסון כפי שהיא מופיעה בספרו **הצחק**. נראה שדושאן אימץ את מסקנותיו של ברגסון לגבי הומור כדי להחדיר ליצירותיו שלו משחקיות המעודדת תהליך חשיבה רפלקסיבי על תהליכי ההבנה. לבסוף, בחלק הרביעי תיערך השוואה בין ההמשגות השונות של משחקיות אצל שני ההוגים מבחינת השפעתן על דושאן, במטרה להראות כי הוא אימץ אלמנטים שונים של משחקיות מהשניים כדי ליצור שפה משחקית ייחודית ליצירותיו שלו.

מושג המשחק והופעתו אצל דושאן

מהו משחק? נדמה שזוהי שאלה טריוויאלית, אך במחקר נודע מושג המשחק כמושג "עמום" שקשה להגדירו. רבים ניסו לבחון מושג זה ואת ביטוייו השונים כדי להבין את מאפייניו, הפונקציה שלו והמקור שלו. במאמר זה לא אנסה לתת הגדרה כוללת למשחק אלא להבין אילו תכונות אפשר לכנות "משחקיות", ובמיוחד במסגרת אמנותו של דושאן. לשם כך אתבסס על הגדרות של חוקרי משחק שונים, ומתוכן אמצה ארבעה מאפייני מפתח של המשחק: ניגודים וחידתיות, הדמייתיות, מקריות ותנועה. תכונות אלו יהפכו למעין 'מילון' לזיהוי המשחקיות ביצירותיו של דושאן, והן יודגמו דרך כמה מהיצירות. הדבר יסייע להבנת מהות המשחק בכלל, ואצל דושאן בפרט, ויספק בסיס להמשך דיון בנושא.

Subversion: Games, Play and Twentieth-Century Art, Pennsylvania 2011, pp. 25-45; H. Molderings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*, New York 2010; H. Damisch, 'The Duchamp Defense', *October*, 10 (1979), pp. 5-28; P. N. Humble, 'Marcel Duchamp: Chess Aesthete and Anartist Unreconciled', *Journal of Aesthetic Education*, 32, 2 (1998), pp. 41-55; D. Judovitz, *Drawing on Art: Duchamp and Company*, Minneapolis 2010.

6 מדובר בספרים ומאמרים של חוקרים כמו דמיש, יודביץ, פרקינסון ומולדרינגס.

ניגודים וחידתיות

המאפיין הראשון שבו נתקל כל חוקר המנסה להבין משחק הוא ניגודיות. שאלות רווחות בהגות על טיבו של המשחק הן למשל, האם המשחק הוא רציני או שעשוע בלבד? האם הוא מתאפיין בחופש או מוגבל על ידי חוקים? אין בנמצא תשובות חד-משמעיות לשאלות אלו, שכן המשחק הוא גם רציני וגם משעשע, גם חופשי וגם מוגבל על ידי חוקים ברזמנית. לכן ארצה להציע כי התכונה המאפיינת אותו ביותר היא יחס בין ניגודים. הצעה זו מבוססת על מחקרו של מיכאי ספריוז, שטען כי למשחק אין משמעות אחידה ועקבית בשל טבעו הכפול, המשלב בין הרציונלי והאי-רציונלי.⁷ טבע כפול זה מציב אותו ביחס של פנים-חוץ עם העולם – המשחק ניהן אומנם בחוקיות משלו, אך היא שונה מחוקיותו של העולם. החוקיות של המשחק יכולה להיות רציונלית במסגרת הפנימית שלו אך יש לה פוטנציאל אי-רציונלי ביחס לחוקיות של העולם, ולהפך. משום כך, המשחק מכיל תמיד ניגודים: הוא חופשי ומקרי, אבל גם מנוהל על ידי חוקים; הוא פעילות פנאי משעשעת, אבל דורש השתקעות רצינית כדי לקחת בו חלק.

הניגודיות של המשחק היא גם הסיבה לקושי להגדירו – שכן אם טבעו כפול, הוא בהכרח נותר ללא הגדרה מוחלטת. לפי בריאן סוטון-סמית,⁸ הסיבה שמשחקים נחשבים לעמומים וחידתיים היא יכולתם להשתנות ולהכיל מגוון, כך שהעמימות החידתית היא תכונה אינהרנטית שלהם. יתר על כן, העמימות אינה רק תכונה אינהרנטית של המשחק, אלא היא אף נוצרת מתוך אותה השתנות וגמישות שלו. השתנות זו ניתן לייחס ליחס בין ניגודים המאפיין את המשחק ושמאפשר לו להכיל מגוון אפשרויות, אפילו סותרות. יתרה מכך, סוטון-סמית טען כי הקושי להגדיר את המשחק מעיד כשלעצמו על הניגודים שמבנים אותו – העמימות החידתית היא תוצר של המגוון שהמשחק מכיל. לפיכך, הניגודיות שבמשחק עוזרת להבינו כתופעה חידתית במהותה.

אצל דושאן, העיסוק המשחקי בניגודים בולט במיוחד ביצירה **דלת: רחוב לאריי 11** (1927, תמונה 1). מדובר בצילום המתעד מיצב שיצר דושאן בדירתו בפריז, ובו דלת שבצירה נעשה שינוי כדי שתשרת שתי כניסות עבור שלושה חדרים. בגלל השינוי שנעשה בציר נותרת הדלת תמיד, באופן פרדוקסלי, גם פתוחה וגם סגורה. היצירה מתייחסת לפתגם הצרפתי "דלת חייבת להיות פתוחה או סגורה", שמשמעותו היא שלבעיה יש למצוא פתרון ברור לצד זה או אחר.⁹ דושאן מפר את ההיגיון שבפתגם בהשאירו את הדלת גם פתוחה וגם סגורה ברזמנית, ובכך מעלה את הטענה כי לא ניתן להגיע לפתרון חד-משמעי לבעיות. לפי הובר דמיש, בעיסוק זה בניגודים יצר דושאן למעשה חידות ללא פתרון, פרדוקסים.¹⁰ **בדלת: רחוב לאריי 11** הפרדוקס נוצר ממצבה הפתוח-סגור של הדלת, והוא מאפשר לדושאן לדחות את ההנחה הקונבנציונלית של סתירה בין ניגודים. בעזרת החידה הבלתי פתירה הוא מדגיש

7 M. I. Spariosu, *Dionysus Reborn Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Ithaca and London 1989, pp. 2-3

8 B. Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play*, Cambridge 1997, p. 221

9 Naumann (לעיל הערה 5), עמ' 34-35.

10 Damisch (לעיל הערה 5), עמ' 25.



תמונה 1. מרסל דושאן, **דלת: רחוב לאריי**
11, 1927 (רפליקה 1964), צילום, 250x100, מוזיאון ישראל, ירושלים.

צילום: © מוזיאון ישראל, ירושלים, אלי
 פוזנר / © Association Marcel Duchamp
 ADAGP, Paris and DACS, London 2022

שבעיות הן למעשה קונבנציה מחשבתית, וכי הן דורשת פתרון רק משום שאנו רגילים לתפוס אותן כבעיות.

בצורה כזו, דושאן משתמש בתכונה המשחקית של ניגודים כדי ליצור מבנה חידתי. בגלל ההסתמכות על תכונה משחקית, היצירה יכולה להפר חוקיות רציונלית של העולם, כמו התפיסה שניגודים לא יכולים להתקיים בה בעת, ולהציג כאפשרית. דושאן מגדיל ומציג כאפשרית את אי-הרציונליות של הניגודיות אשר במשחק עצמו – כמו שהמשחק הוא רציני ומשעשע ברזמנית, גם חופשי וגם מוגבל על ידי חוקים, כך גם הדלת של דושאן נותרת בה בעת פתוחה וסגורה, ובמסגרת המשחק היגיון זה הינו קביל ותקף. קיומם של הניגודים ביצירה זה לצד זה מרמז שגמישות דומה יכולה להתקיים גם במציאות היום-יומית.

הדמייתיות

התכונה השנייה של המשחק היא הדמייתיות, והיא מתמקדת ביחס שבין מציאות ובדיון במשחק. לטענת יוהן הוזינחה, המשחק מאפשר לשחקנים לצאת מהמציאות ולהיכנס למעין "מעגל קסמים", מרחב אשלייתי שבו הם מודעים להעמדת הפנים שלהם.¹¹ במהלך המשחק השחקנים אינם שרויים במציאות היום-יומית, אלא בהדמיה בדיונית המתאפשרת בזכות השהיה של הזמן, המרחב והחוקים של המציאות לטובת קבלתם של זמן, מרחב וחוקים חדשים הייחודיים למשחק. בכל הדמיית משחק השחקנים מודעים לכך שפעולותיהם מתרחשות בחיים הרגילים, אך שלמשחק מרחב ייחודי משל עצמו. מכאן שבמהלך המשחק אנו מודעים ברזמנית לשתי פרספקטיבות: פרספקטיבה פנימית אשר מקבלת את העולם ההדמייתי בדיוני של המשחק, ופרספקטיבה חיצונית אשר מודעת לכך שהמשחק מתרחש בעולם הממשי.¹² מודעות זו הכרחית לכך שנקבל ברצינות את המציאות הפנימית של המשחק, ולא נחשוב כל הזמן על כך שאנו "רק" משחקים.

דוגמה לשימוש של דושאן בהדמייתיות היא יצירתו הידועה **מזרקה** (1917, תמונה 2). יצירותיו של דושאן שופעות בביטויים הומוריסטיים כמו אירוניה, אבסורד ומשחקי מילים, ו**מזרקה** היא דוגמה מובהקת להומור זה.¹³ האירוניה ההומוריסטית מצחיקה מפני שהיא מבוססת על אי-הלימה בין הרובד המילולי של אמירה לבין הרובד הסמוי שלה, ובכך מבטאת משמעות שונה מזו של ההנחות על העולם הרגיל ונתפסת פעמים רבות כאבסורדית. אי-ההלימה גם מסיטה את משמעות האמירה האירונית מהמודל השגור של שפה והתנהגות, ובכך מובילה את קהל היעד לחפש את משמעותה במקום אחר, דהיינו ברובד הסמוי של האמירה האירונית.¹⁴ במהותן, עבודות הרדי-מייד של דושאן הן אובייקטים אירוניים, שכן החזותיות שלהן מבוססת

11 J. Huizinga, *Homo Ludens*, London 1949, p. 8, 10

12 J. Juul, *The Art of Failure An Essay on the Pain of Playing Video Games*, Cambridge 2013, p. 25

13 J. Morreall, *Comic Relief: A Comprehensive* ראו: *Philosophy of Humor*, Oxford 2009, pp. 34–38

14 M. Dynel, 'When Does Irony Tickle the Hearer? Towards Capturing the Characteristics of Humorous Irony', M. Dynel (ed.), *Developments in Linguistic Humour Theory*, Amsterdam and Philadelphia 2013, pp. 289–301, at p. 300



תמונה 2. מרסל דושאן, **מזרקה**, 1917 (רפליקה 1950), פורצלן, 45.7×38.1×30.5, מוזיאון פילדלפיה לאמנות, פילדלפיה. Philadelphia Museum of Art: 125th Anniversary Acquisition. Gift (by exchange) of Mrs. Herbert Cameron Morris, 1998, 1998-74-1© Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris and DACS, London 2022

על כפל משמעות. אלו אובייקטים יום-יומיים שבעקבות טרנספורמציה מסוימת, בדרך כלל על ידי הכותרת שדושאן נותן להם או בהוספה של פרטים לאובייקט, מקבלים רובד משמעות נוסף שאינו תלוי במשמעות הישירה של האובייקט. כפל המשמעות האירוני ביצירות הרדי-מייד נובע מן היחס שבין החזותיות למושגיות שלהן,¹⁵ כפי שמתבטא בבירור ב**מזרקה**.

מזרקה מורכבת מאובייקט יום-יומי, משתנה ציבורית, שבעקבות טרנספורמציה קיבל רובד משמעות נוסף שאינו תלוי בסטטוס המקורי שלו. ב**מזרקה** המשתנה הוצבה בהיפוך של 90 מעלות, וקיבלה כותרת וחתומה פיקטיבית של האמן. כל המחוות האלו מייצרות אובייקט שמשמעותו אינה נובעת ממובנו המוכר והיום-יומי. כדי לנסות להבין את הרדי-מייד שהתקבל ממנו צריך לבחון את המשמעות העולה מתוך כלל הפעולות ששינו את האובייקט – ההיפוך, הכותרת והחתומה. כך נגלית האירוניה המשעשעת שבהצגת המשתנה כאובייקט אסתטי שאפשר לחתום עליו ולהעניק לו כותרת פיוטית כמו "מזרקה". אירוניה זו מדגישה את ההדמיה המשחקית של האמנות בכך שהיא מבהירה כי די במחוות פשוטות כמו מתן כותרת או הצבה שונה כדי להכניס אובייקט לתוך העולם ההדמייתי של האמנות, וכך לשנות לחלוטין את משמעותו הרגילה.

A. Cook, 'The 'Meta-Irony' of Marcel Duchamp', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44, 3 (1986), pp. 263-270, at pp. 264-266



מקריות

התכונה השלישית של המשחק היא מקריות, כלומר תוצאה של סיבתיות לא ידועה, לא צפויה או מורכבת מדי. למשל, במשחק השחמט סוגי הכלים ותנועותיהם אומנם קבועים, אבל השתלשלות המשחק היא מקרית, משום שמספר המהלכים האפשריים במשחק כה רב עד שמהלכו ותוצאתו אינם צפויים מראש. לפי ג'ורג' ברכט, המקריות היא תופעה יחסית שכן דבר נחשב למקרי רק נוכח מבנה או חוקיות מסוימת, ולפיכך המקריות נובעת מהמבנה של המשחק¹⁶ – חוקיו, משך הזמן שלו והמרחב שבו הוא משוחק. שלושת האלמנטים האלה – חוקים, זמן ומרחב – מכוונים את האפשרויות המקריות שיכולות להתרחש במהלכו. מכך עולה כי מקריות במשחק איננה כאוס, אלא היא תוצר הכרחי של המבנה שלו: הלא צפוי והמקרי במשחק תלויים בקיומם של חוקים קבועים וצפויים המגדירים את פעולתו.

המקריות היא מטכניקות היצירה החשובות ביותר של דושאן, והוא אימץ אותה כחלק מגישתו המחקרית והנסיונית.¹⁷ דושאן הכניס מקריות ליצירותיו כדי לבחון את מבנה החוקים של האמנות ואת הקונבנציות של יצירת אמנות והתבוננות בה. כבר בציוריו המוקדמים אפשר למצוא היבטים של מקריות, למשל בציור **דיוקן שחקני השחמט** (1911) אשר צויר לאורה של מנורת גז כדי לשבש את מראה הצבעים ליצירת צבעוניות מקרית. אך העבודה המשמעותית ביותר של דושאן שעוסקת במקריות והקשר שלה לחוקים היא **שלושה סרגלי תקן** (1913–1914, תמונה 3). כפי שצוין,

תמונה 3. מרסל דושאן, שלושה סרגלי תקן, 1913–1914
קופסת עץ, זכוכית, בד, עץ,
28.2x129.2x22.7
גלריית האמנות של אוניברסיטת ייל,
קוניטקט. Yale University Art Gallery,
Katharine Ordway Fund © Association
Marcel Duchamp / ADAGP, Paris and DACS,
London 2022

16. G. Brecht, *Chance-Imagery*, New York 2004

17. H. Molderings, 'Objects of Modern Skepticism', T. de Duve (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Halifax 1993, pp. 243–265, at p. 265

מקריות היא תמיד תופעה יחסית התלויה בחוקיות ובמכניקה של מבנה המשחק. לכן היא גם תמיד נתונה ליחס של ניגודים: המקרי הוא תוצאה של חוקי המשחק, ובכך הוא הופך לחלק הכרחי ממנו. בשלושה סרגלי תקן היחס בין הניגודים של מקריות וחוקיות הוא אינהרנטי לתהליך היצירה, תוכנה ומשמעותה.

יצירה זו מציינת את ההתנסות המוצהרת הראשונה של דושאן במקריות. למעשה, היא מתעדת ניסוי שבו לקח דושאן שלושה חוטים באורך מטר והשליך אותם מגובה של מטר על גבי שלושה קנבסים. בתצורתם החדשה והמקרית, שמקורה בנפילה, קובעו החוטים בקנבסים והוגדרו כ"סרגלים" חדשים למדידת מרחקים. בצורה כזו, המחווה בניסוי של דושאן נועדה לדון במקריות של תהליכי קביעת חוקים וקונבנציות מדעיות.¹⁸ דושאן חזר ושינה את היצירה פעמיים בעשורים שלאחר הניסוי המקורי: ב־1918 הוא חתך שלושה סרגלים לפי קווי המטר המקריים שלו, ובשנת 1936 העביר את הקנבסים המקוריים ללוחות זכוכית. לפי הרברט מולדרינגס, השינויים בעבודה נועדו להדגיש את ההיבט הניסויי שלה,¹⁹ ומתוך כך להדגיש את המקריות של תוצאות הניסוי.

יתר על כן, דושאן לא רק שיבש את החוקיות של אמת המידה הסימבולית של המטר בעזרת מקריות, אלא אף הפך את התצורה המקרית שהתקבלה לאמת מידה חדשה למטר, "חוקיות" חדשה. אמת המידה החדשה מופיעה גם בעבודות מאוחרות יותר, כמו **רשת סרגלי תקן** (1914) ו־*Tu m'* (1918), שבהן מופיע המטר המקרי כאמת מידה, כאילו היה קונבנציה רציונלית לכל דבר. מכאן **שלושה סרגלי תקן** משבשת את החוקיות של המטר באמצעות מקריות, ומתוך כך יוצרת חוקיות חדשה. הפעולה המשחקית של דושאן ביצירה מדגישה את הקשר ההכרחי שבין חוקיות למקריות בכך שהיא מראה כי האחד הוא תולדה של השני.

הקשר בין מקריות וחוקיות בא לידי ביטוי גם בעבודה *Monte Carlo Bond* (1924), שבה פיתח דושאן שיטה לביטול המקריות של הימורים ברולטה במטרה להבטיח זכייה במשחק. לבחינת שיטתו הוא הכין שלושים עותקים של אגרות חוב ומכר אותן בעבור 500 פרנקים. האגרות הבטיחו לקונים שכספם יושקע בהימורים, וכל קונה זכאי ל־20 אחוזים מרווחי הזכיות של דושאן. בניגוד לעבודה **שלושה סרגלי תקן**, שהכפיפה חוקיות מדעית למקריות, העבודה *Monte Carlo Bond* הכפיפה את המקריות של משחק ההימורים לחוקיות כדי להשיג רווח כלכלי. דושאן ניסה בכך להתגבר על היגיון המקריות האופייני להימורים בעזרת חוקיות, או כפי שהוא תיאר זאת, "הייתי רוצה להכריח את הרולטה להפוך למשחק שחמט"²⁰ – להפוך את ההימורים למשחק חשיבה ואסטרטגיה עם חוקיות ברורה.

18 מולדרינגס מראה שהמקריות ב"שלושה סרגלי תקן" מערערת בריזמנית גם על קונבנציות מדעיות, כמו המטר, וגם על קונבנציות אמנותיות – למשל, החוטים שדושאן משתמש בהם מתייחסים לשימוש בחוטים בשיטות לציור בעזרת פרספקטיבה שהומצאו במאות החמש־עשרה והשש־עשרה. ראו: שם, עמ' 22–23.

19 שם, עמ' 51–54, 58.

20 Judovitz (לעיל הערה 5), עמ' 131.

תנועה

המאפיין הרביעי של המשחק הוא תנועה. לפי הוזינחה, כל עוד המשחק נמשך, הוא כולו תנועה ומשך.²¹ התנועיות של המשחק חשובה מפני שהיא המערבת את השחקן במתרחש בכך שהיא מאפשרת לו להניע את מהלך המשחק. כלומר, דרך התנועה חווים השחקנים את מהלך המשחק ומבינים אותו. הפילוסוף האנס גאורג גדמר טען כי לתנועה יש תפקיד חשוב בהפיכת המשחק לתהליך של הבנה. לפי גדמר, התנועה היא המאפיין המרכזי והחשוב ביותר של המשחק משום שהיא מאפשרת לו ליצור יחסי גומלין עם השחקן. עקב כך הגדיר גדמר את המשחק כתנועת הלך ושוב הנשנית ומתחדשת תמיד.²² מכאן שתנועת המשחק היא שמושכת את השחקנים לשחק, ובאמצעותה אנו חווים את המשחק ומבינים אותו.

יצירותיו של דושאן שופעות התייחסויות לתנועה, אך ברובן מופיעה תנועה תאורטית, המסומנת ביצירה כפוטנציאל לא ממומש. המטרה של התנועה התאורטית היא לגרום לצופה להניע את היצירה במחשבתו באופן המעניק לה ממד מושגי. התנועה התאורטית הזו קשורה לחשיבותו של משחק השחמט באמנותו של דושאן: עבור דושאן, השחמט הוא משחק אסתטי שיופיו עולה מתנועות הכלים בזמן המשחק. התנועה של השחמט הופכת אותו לדבר יפה במובן המחשבתי, כפי שאמר דושאן: "שחמט הוא דבר חזותי ופלסטי [...] זהו רישום, מציאות מכנית [...] מה שיפה – אם המילה 'יפה' מתאימה כאן – הוא התנועה [...] זוהי הדמיית התנועה או המחווה שיוצרת את היופי במקרה הזה. הוא נמצא לחלוטין בתאים האפורים".²³ דהיינו, אין זו התנועה הממשית של הכלים על הלוח שהופכת את המשחק לאסתטי, אלא תנועת המחשבה בראשם של השחקנים בעודם מתכננים את מהלכי המשחק שלהם.

מסיבה זו מציע דמיש את השחמט כמודל לאמנותו המושגית של דושאן. במשחק השחמט החוויה האסתטית מתרחשת באופן מנטלי, מושגי. השחקנים והצופים אמורים לשחזר את מהלכי התנועות שהתרחשו ואת אלה שאפשריים בהמשך, ובכך יוצרים דימוי שאינו נראה לעין אלא גלוי למחשבה בלבד – דימוי פלסטי אך מושגי. בעקבות כך טען דמיש כי השחמט הוא מודל לאמנות השואפת לפנות למחשבה באמצעות יצירת "דימוי" תאורטי התלוי בפעולה מושגית ולא חושנית.²⁴ דושאן אימץ את התנועה של השחמט כפרדיגמה חדשה לאמנותו ולעיצוב החוויה האסתטית,²⁵ כחלק מניסיונו להעביר את מבט הצופה מחושניות חזותית אל עבר מבט מושגי. למעשה, השחמט כמודל למבט מושגי הוא חלק מהשינוי שחולל דושאן בתחום החוויה האסתטית. בהקשרים שונים טען דושאן כי הוא אימץ גישה אדישה כלפי שיקולים של אסתטיקה, טעם והבעה אישית. למרות זאת, כפי שראינו בציטוט לעיל, בדבריו על שחמט דושאן הדגיש את יופיו של המשחק. לכן, את אדישותו כלפי האסתטיקה יש להבין כניסיון להתנער מהנחות לגבי טבעו של "הטעם הטוב"

21 Huizinga (לעיל הערה 11), עמ' 9.

22 H. G. Gadamer, *Truth and Method*, New York 2004, pp. 102-104.

23 P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London 1971, p. 18.

24 Damisch (לעיל הערה 5), עמ' 9-10.

25 Judovitz (לעיל הערה 5), עמ' 109.

בעולם האמנות של תקופתו, אף שהוא המשיך עדיין לחפש אחר סוג אחר של חוויה אסתטית. אסתטיקה זו מבוססת על המבט המושגי שהתנועות של משחק השחמט עזרה לו לפתח.



תמונה 4. מרסל

דושאן, **טרבושה**

(*Trébuchet*),

1917 (רפליקה

1964), רדי-מייד

משופר, מתלה

מעלים מעץ

ומתכת,

19x100.1x11.6,

מוזיאון ישראל,

ירושלים. צילום:

© מוזיאון ישראל,

ירושלים

Association ©

Marcel Duchamp /

ADAGP, Paris and

DACS, London

.2022

ביטוי מובהק לשימוש של דושאן במודל האסתטי-מושגי של תנועת השחמט אפשר למצוא בעבודה **טרבושה** (*Trébuchet*, 1917, תמונה 4), עבודת רדי-מייד המורכבת ממתלה בגדים הממוסמר לרצפה. המונח "טרבושה" מגיע מעולם השחמט – זהו שמו של מהלך סיום משחק נדיר שבו שני השחקנים חייבים לזוז אף שכל תזוזה שלהם תכפה עליהם להקריב את אחד מכליהם, תחליש את עמדתם במשחק ותיתן לשחקן השני פתח לניצחון. כלומר, זהו מצב שבו השחקן מעדיף שלא לנוע, אבל מחויב לכך מכורח המשחק. הטרבושה הוא מצב ללא מוצא היוצר תנועה כושלת, שפעמים רבות מניבה מעין מרדף חזרתי וחסר מטרה אחר המלך של הצד המפסיד. במשמעותה המילולית, המילה הצרפתית *Trébuchet* משמעה מעין קטפולטה, כלי בליסטי משגר סלעים ששימש ללוחמת מצור. המילה היא גם הומינים של הפועל הצרפתי *trébucher*, שמשמעו ליפול או למעוד.²⁶

מכאן שבמשמעותה המילולית, כמשחק מילים וכמושג מעולם השחמט, הכותרת "טרבושה" מתייחסת לתנועה מכשילה שגורמת לנו ליפול, כפי שהציעו כמה חוקרים.²⁷ הכותרת ביצירה של דושאן מתכתבת עם האובייקט עצמו – מתלה הממוסמר לרצפה,

26 בתרגום לעברית ולאנגלית הרדי-מייד מכונה "מלכודת" (*Trap*), רמז לכך שזהו אובייקט שאמור לגרום לנפילה.

27 כך הציעו כמה חוקרים לגבי הרדי-מייד: D. Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941*, Cambridge 1998, p. 160; J. A. Ramírez, *Duchamp Love and Death, Even*, London 1998, p. 43; D. Judovitz, *Unpacking Marcel Duchamp: Art in Transit*, Berkeley 1995, pp. 94-95.

אשר אכן עלול לגרום לנפילתו של אדם אם ייתקל בו. אך התנועות של הרדי-מייד מתרחשת רק באופן מושגי – דרך הבנת משחק המילים שבכותרת, האמורה להוביל לשחזור מנטלי של הנפילה הפוטנציאלית. יתרה מזו, המושגיות של **טרבושה** מתייחסת ישירות לתנועה של משחק השחמט, ומכאן שהעבודה מבוססת על שחזור מנטלי של התנועות והמהלכים העלולים להתרחש במהלך האינטרקציה עימה. בכך שהרדימייד פונה אל המבט המושגי ולא אל המבט החושני, הוא יוצר אסתטיקה שמקורה במודל התנועה של משחק השחמט.

“אין פתרון כי אין בעיה” – אנרי פואנקרה והשפעתו על דושאן

בשלהי המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים ניכרה כניסתו של מושג המשחק לשיח המדעי. לפי ספריו, המושח נקשר לדיון שהתקיים באותה עת על טיב פעולתו של המדען ומעמדו של הידע המדעי.²⁸ בשיח המדעי המשחק הופיע בשני אופנים: ראשית בטענה שתאוריות מדעיות הן מעין “בדיונות מדעיים”, ולכן המשחק הוא חלק מהעולם המושגי של המדע. לפי גישה זו, המבנים התאורטיים של המדע אינם שיקוף מדויק של המציאות אלא הם מבני הדמיה המאפשרים למדענים לחקור את העולם ולהבינו, והתכונה ההדמייתית מעניקה לתאוריות המדעיות ממד משחקי. הגישה השנייה רואה במשחק כלי עזר למחשבה המקדמת חקירה יצירתית שאינה מוגבלת למציאות חומרית – המשחק מניע את כושר ההמצאה של המדען ועוזר לו להגיע לחידושים מדעיים.²⁹ נקודה זו מהותית לדיונו בדושאן כיוון שאחד ממקורות ההשפעה הגדולים ביותר על יצירתו, אנרי פואנקרה, השתתף בשיח לגבי מושג המשחק בהקשרו מדעי.

עניינו של דושאן במדע הוא נושא שנחקר רבות, ובמיוחד עניינו הרב בשאלות התאורטיות שהעסיקו את הדיון הפילוסופי בתחומי המתמטיקה והגאומטריה.³⁰ מסיבה זו, מעניין במיוחד לצורך דיונו השימוש במושג המשחק בתחומי המדע התאורטיים בתחילת המאה העשרים. בצרפת של אותה תקופה התקיים דיון מדעי בדבר הנחות היסוד של הגאומטריה האוקלידית ותקפותה של הגאומטריה הלא-אוקלידית, ודיון זה עורר עניין גם מחוץ לחוגים המדעיים.³¹ בין השאר הוא סקרן רבים מאמני האוונגרד בפריז, כולל חברי החוג הקוביסטי ובהם דושאן. כבר בתחילת דרכם האמנותית בשנת 1907 חיפשו הקוביסטים אחר דרכי הבעה שיעניקו ליצירותיהם עומק מחשבתי ואמנותי. בין הנושאים שסיפקו להם מקור השראה הייתה הגאומטריה הלא-אוקלידית, שייצגה עבורם פוטנציאל לגילוי מציאות גבוהה יותר.³² בקרב אמנים אלו, כתביו של המתמטיקאי פואנקרה הפכו לפופולריים במיוחד.³³

28 Spariosu (לעיל הערה 7), עמ' 242.

29 שם, עמ' 240–290.

30 Molderings (לעיל הערה 5), עמ' 244.

31 L. Dalrymple Henderson, 'The Artists, "the Fourth Dimension", and Non Euclidean Geometry, 1900–1930: A Romance of Many Dimension', Ph.D. dissertation, Yale University, 1975, p. 67

32 A. Gleizs and J. Metzinger, 'On Cubism', M. Antliff and P. Leighton (eds.), *A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906–1914*, Chicago 2008, p. 424, 431

33 Dalrymple Henderson (לעיל הערה 1), עמ' 15, 46.

כיום, פואנקרה מוכר כמתמטיקאי חשוב שתורם להתפתחות תורת הכאוס, אך בזמנו קרנו עלתה דווקא בזכות ספריו על הפילוסופיה של המדע, שעסקו בשאלת מעמדו של הידע המדעי ונקראו בשקיקה בידי מדענים ואמנים כאחד. בספריו הציג פואנקרה את הגישה הפילוסופית שפיתח, קונבנציונליזם, העוסקת בשאלות של ידע ואמת במדע התאורטי. לפי גישת הקונבנציונליזם, תאוריות מדעיות מבוססות על קונבנציות שהכרחיות למחקר מדעי, אבל אין תאוריה שהיא אמיתית יותר מהאחרת. כך שינה פואנקרה את אופן החשיבה על תאוריות שרווח עד אז. בחלק זה נבחן את גישת הקונבנציונליזם, ונראה כיצד היא קשורה למושג המשחק ומה הייתה השפעתה על מאפייני המשחק באמנותו של דושאן. נראה שבהשפעת המשחקיות בגישתו של פואנקרה, דושאן השתמש במשחקיות ובמדע כדי לבחון תהליכי הבנה של המציאות.

משחקיות בתאוריית הקונבנציונליזם

בין השנים 1902–1908 פרסם פואנקרה שלושה ספרים בנושא הפילוסופיה של המדע, המציגים את תאוריית הקונבנציונליזם ודנים בשאלת טיבו ותוקפו של הידע המדעי.³⁴ בספריו טען פואנקרה כי על מנת שהמחקר המדעי יוכל לשמש חוקרים ככלי להבנת חוקי הטבע, עליו להישען על היפותזה – היא התאוריה המדעית. אף כי ההיפותזה הכרחית למדע ולמדענים, מידת האמת והאובייקטיביות שלה עומדות בסימן שאלה. לפיכך, מציע פואנקרה, ההיפותזות של המדע התאורטי אינן אובייקטיביות אלא מבוססות על קונבנציות. כוונתו בכך היא שהתאוריות המתפתחות במדע התאורטי נובעות מדרך הפעולה המקובלת של התודעה והמנהגים האופייניים לה. עם זאת, הוא טען שהתאוריות המדעיות הכרחיות להבנת העולם במסגרת המחקר המדעי,³⁵ והדגיש כי הקונבנציות של המדע אינן הנחות מקריות שקבעו מדענים – אלא הן נוצרות מתוך הניסיון של האדם בעולם. הניסיון מכונן אותנו להנחות הנוחות ביותר להבנה, ועליהן מדענים מבססים את התאוריות המדעיות הנוחות ביותר למחקר.³⁶

כדי להדגים את טענתו, פואנקרה בחן תאוריות גאומטריות לא־אוקלידיות ביחס לגאומטריה האוקלידית, ותהה כיצד ניתן לדעת שדווקא הגאומטריה האוקלידית היא ה"אמיתית".³⁷ לטענתו, לא ניתן להגיע לידיעה שכזו משום שהנחות היסוד של שתי התאוריות הגאומטריות מבוססות על קונבנציות, ולכן אין תאוריה גאומטרית אחת שהיא אמיתית יותר מהאחרת – מדובר בשתי שיטות המשתמשות בקונבנציות כדי לייצג את הניסיון של המדען בעולם, ולכן שתיהן "אמיתיות" באותה מידה.³⁸ באותו אופן הוא מסביר כי אפשר לתהות אם מערכות המידה והמדידה שלנו הן נכונות או שגויות. נושא המדידה מדגים עבור פואנקרה את המובן מאליו, שכן ברור כי המטר והקילוגרם אינם אמיתיים יותר מהמייל או הליברה – כולם קונבנציות המייצגות את העולם, והבחירה באחת מהן מקורה בנחות והרגל.

34. Henri Poincaré, *Science and Hypothesis*, London and Newcastle-on-Tyne 1905, p. XVI.

35. שם, עמ' XVII.

36. שם, עמ' XVIII.

37. שם, עמ' 56.

38. שם, עמ' 59.

אף כי פואנקרה הכיר בכך שהגאומטריה האוקלידית אינה אמיתית יותר מהגאומטריה הלא-אוקלידית, הוא טען שהיא עדיפה בייצוג העולם בעבור המחקר, מפני שהיא מתאימה יותר למנהגים של חושינו ותודעתנו האנושיים.³⁹ הסבר זה הוביל לטענה נוספת של פואנקרה, כי תאוריה מדעית איננה מקרית: התאוריה המועדפת תמיד תתבסס על קונבנציות שעוצבו באמצעות מבנה התודעה והניסיון שלנו בעולם.⁴⁰ מכאן שתאוריות מדעיות אינן אמיתיות לשיטתו באופן אובייקטיבי, אלא הן תוצרים של התודעה המנסה לארגן ולהבין את העולם, ולכן הן קונבנציונליות אך לא מקריות.

בספריו דן פואנקרה בנקודה משמעותית נוספת – חשיבותו של היחס המנוגד שבין רציונליות ואי-רציונליות להתקדמותו של המחקר המדעי. בספרו **ערכו של המדע** בחן פואנקרה את מקומן של הלוגיקה והאינטואיציה במדע, וטען כי מדובר בשתי נטיות מחשבתיות שהכרחיות להתקדמותו: הלוגיקה מעניקה למדע את הקפדנות והשיטתיות הנחוצות לו, אך אין ביכולתה להניב חידושים, ולשם כך נחוצה האינטואיציה – שהיא הפעולה היצירתית, הבלתי נשלטת, שמאפשרת פריצות דרך מדעיות.⁴¹ כדי להדגים את חשיבותה של האינטואיציה במדע משתמש פואנקרה בדימוי של משחק השחמט: לשם הבנת המשחק לא די לדעת את חוקי הנעת הכלים על פני הלוח, כלומר חוקי המשחק, אלא עלינו להבין גם מדוע השחקן בחר להניע את כליו בצורה מסוימת אף שפתוחות בפניו תנועות חוקיות אחרות. כלומר, עלינו לחפש אחר ההיגיון הפנימי שמארגן את רצף התנועות השלם.⁴² דרך המשחק הראה פואנקרה כי ידיעה לוגית של חוקים אינה מספיקה ליצירת דבר-מה חדש ולהבנתו, ולכן היצירתיות של האינטואיציה נחוצה לכושר ההמצאה של המדען. מכאן שעבור פואנקרה, התקדמותו של המדע ופיתוח תאוריות מדעיות תלויים ביחסי הגומלין בין ניגודים של לוגיקה ואינטואיציה, רציונליות ואי-רציונליות.

מתוך הקונבנציונליזם של פואנקרה עולים היבטים משחוקיים של הדמיותיות וניגודים. הקונבנציונליזם שלו מגדיר ידע מדעי בצורה שאופיינית למושג המשחק בשיח המדעי, לפיו תאוריות מדעיות הן הדמיותיות במובהק. עבור פואנקרה, התאוריה המדעית היא מסגרת הדמיותית וקונבנציונלית בהיותה תוצר של התודעה המאפשר את הבנת העולם וחקירתו, מה שמעניק להשערות המדעיות ממד משחקי. בנוסף, המחקר המדעי תלוי ביחס המשחקי שבין ניגודים – לוגיקה ואינטואיציה. עם זאת, פואנקרה דחה את התכונה המשחקית של מקריות, בטענתו כי קונבנציות מדעיות אינן מקריות כלל וכלל. על כן, בספריו **ערכו של המדע ומדע ומתודה** הוא טען במפורש שקונבנציות מדעיות אינן משחקיות מפני שאינן מקריות. עבורו, המקריות היא ההבדל בין מדע למשחק: חוקי המשחק הם קונבנציות שרירותיות, ובמשחקים אין הכרח לאמץ חוק זה או אחר. לעומת זאת, חוקי המדע נקבעים לפי רמת ההצלחה הנסיינית שלהם, ולכן אינם מקריים.⁴³ המדע צריך להעדיף השערות שאינן מבוססות על מקריות, ומכך נובע כי הן אינן משחקיות.⁴⁴

39 שם, עמ' 59.

40 שם, עמ' XX.

41 Henri Poincaré, *The Value of Science*, New York 1907, p. 17, 19.

42 שם, עמ' 21-23.

43 שם, עמ' 114.

44 Henri Poincaré, *Science and Method*, London 1914, p. 89.

אף כי פואנקרה דחה על הסף את אפשרות המשחקיות בקונבנציונליזם, דושאן חילץ בכל זאת עקרונות משחקיים מפילוסופיה מדעית זו. ראשית יש לציין כי על אף טענתו של פואנקרה שהקונבנציות אינן משחקיות, הוא כן אימץ את הגישה ההדמייתית-משחקית שהייתה אופיינית למדע התקופה, ובפירוש העניק למדע התאורטי מקור יצירתי – האינטואיציה. מכאן שהוא אימץ היבטים מסוימים של משחקיות בפילוסופיית המדע שלו, גם אם דחה היבטים אחרים. שנית, אף כי פואנקרה דחה את הקשר בין מדע ומשחק, דושאן ניצל את הנקודה הזו בדיוק כדי להפוך את האמנות שלו למשחקית, כפי שנראה להלן.

המשחק ביצירתו של דושאן

השפעתו של פואנקרה על המשחקיות של דושאן באה לידי ביטוי במיוחד ב"פיזיקה המשחקית" של האמן. הביטוי *Physique amusante*, המופיע כהערה באחד הפתקים מהקופסה הירוקה,⁴⁵ מתייחס לשימוש ההומוריסטי והאירוני של דושאן בעקרונות מדעיים בצורה אבסורדית. בכך הוא מציג את מערכת החוקים הרציונלית של המדע בצורה מגוחכת וחסרת היגיון, ובתוך כך יוצר מערכת חדשה עם היגיון משל עצמה.

בפיזיקה המשחקית מיישם דושאן את העקרונות המשחקיים של הקונבנציונליזם. אין דוגמה ברורה לכך יותר מאשר הניסוי האבסורדי של **שלושה סרגלי תקן**, המציג המחשה אירונית של עקרונות הקונבנציונליזם.⁴⁶ דושאן השתמש בעיקרון אי-רציונלי של מקריות כדי לקבוע אמת מידה חדשה למטר, שהופכת לקונבנציה רציונלית חדשה עבור יצירותיו ומערערת בכך את תוקפן של אמות המידה המקובלות. המקריות שבניסוי מדגישה ראשית כול את הקונבנציונליות של המטר המקורי, לאחר מכן "מגלה" באמצעים אי-רציונליים (מקריות) אמת מידה חדשה של מטר מתעקל, ולבסוף מקבעת את אמת המידה החדשה כקונבנציה אשר עצם קביעתה מקנה לה היבט רציונלי, אף כי הגיונה תקף אך ורק ליצירותיו של דושאן. בעזרת המקריות מדגיש דושאן כי כל קונבנציה היא הדמייתית, וממחיש כי היא נוצרת מתוך ניגודים של רציונליות ואי-רציונליות.

בהקשר זה מעניין לציין כי היחס המנוגד בין לוגיקה ואינטואיציה מודגם אצל פואנקרה באמצעות משחק השחמט. ביחסו של פואנקרה לשחמט מבצבצת ההנחה כי יחס בין ניגודים הוא תכונה בסיסית של המשחק. ייתכן כי ההבנה של דושאן שבכל מערכת חוקים ישנו אלמנט מקרי ואי-רציונלי שהוא תוצר ישיר של החוקיות, כפי שהוא מדגים ב**שלושה סרגלי תקן**, נובעת מדוגמה משחקית זו של פואנקרה. אצל דושאן, כמו אצל פואנקרה, האי-רציונלי הוא תוצר ישיר של מערכות חוקים רציונליות. מובן שאצל פואנקרה השאיפה הסופית היא הטמעת האי-רציונליות בלוגיקה המדעית, המאפשרת יצירה של קונבנציות, דהיינו מערכות חוקים חדשות. אולם דושאן אינו מעוניין באותה תוצאה סופית: הוא דווקא משמר את היחס בין הניגודים כהיגיון פעיל ובלתי פתיר ביצירותיו, כמעין משחק מתמשך.

⁴⁵ "הקופסה הירוקה" היא אוסף פתקים שדושאן כתב לאורך עבודתו על "הזכוכית הגדולה" M. Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, 1934, ראו: New York 1973, p. 49.

⁴⁶ Molderings (לעיל הערה 5), עמ' 44.

מתוך כך עולה נקודה נוספת בהשפעת הקונבנציונליזם על המשחקיות של דושאן. הקונבנציונליזם היה יכול ללמד את דושאן שכל תופעה רציונליות מכילה בתוכה גם אִירציונליות אינהרנטית, אך במקום להתמסר להיגיון המדעי שמעדיף את הרציונליות על פני האִירציונליות, דושאן העדיף לשמר את המתח ביניהן. מכאן שהקונבנציונליזם של פואנקרה עזר לדושאן לפתח גישה ספקנית שבוחנת מחדש הנחות יסוד ומסגרת חשיבה.⁴⁷ העמדה הספקנית שדושאן מצא בקונבנציונליזם של פואנקרה קשורה להיבט ההדמייתי של הקונבנציונליזם עצמו: כפי שראינו, לפי פואנקרה הקונבנציה נותנת למדע היבט הדמייתי, אשר קשור ליחס בין הניגודים של לוגיקה ואינטואיציה. טענות אלו של פואנקרה היו יכולות לחזק את השערותיו של דושאן לגבי אופייה הקונבנציונלי של האמנות.⁴⁸ הקונבנציונליזם הראה לדושאן שכל תאוריה, כל מערכת חוקים או מסגרת מחשבה, היא הדמיה – דרך מוסכמת לייצג ולהבין את העולם, והדבר נכון גם לקונבנציות של עולם האמנות. בעבודותיו לא ניסה דושאן להתנגח בקונבנציה כזו או אחרת, אלא הוא הציג בקדמת הבמה את עצם ההדמייתיות של הקונבנציה דרך הצגת הניגודים, רציונליות ואִירציונליות, שעליהם היא מבוססת. כשדושאן השתמש במקריות אִירציונלית כדי לקבוע קונבנציה רציונלית בשלושה סרגלי תקן, הוא לא מגחך על הרציונליות של חוקי המדע או מתמסר לאִירציונליות של המקריות, אלא הוא מראה שהשניים כרוכים זה בזה – ובכך מנכיח את אופן פעולתן של הקונבנציות כמעין משחק, שאף הוא הדמייתי ומבוסס על יחס בין ניגודים.

גישה זו של דושאן דורשת מאיתנו לבחון את תהליכי היווצרותן של עמדות ושל משמעויות. במובן הזה, הקונבנציונליזם של פואנקרה הוא המקור לטענה המפורסמת של דושאן: "אין פתרון כי אין בעיה. בעיה היא המצאה של האדם – היא חסרת היגיון".⁴⁹ הציטוט מראה את השפעת המשחקיות שבקונבנציונליזם על דושאן. על פי ההיבט ההדמייתי של הקונבנציונליזם, "בעיה" אינה תופעה אובייקטיבית שקיימת כשלעצמה, אלא היא התופעה בעולם שאותה אנו מנסים לחקור – והפתרון הוא התאוריה המדעית שמאפשרת להבין את הבעיה ולפתור אותה. אך אם לפי הקונבנציונליזם התאוריה המדעית היא קונבנציה, עולה מכך כי גם הבעיה שאנו מזהים בעולם היא קונבנציה בעצמה, שכן הקונבנציונליזם אוחז בעמדה שכל מה שניתן לדעת הוא היחס בין התופעות בעולם ליכולות התפיסה שלנו.⁵⁰ לכן כל בעיה היא הדמייתית, מפני שהיא נובעת מהתפיסה האנושית ש"ממציאה" את העולם, וכך "מוצאת" בו בעיות שהן תוצר שלה עצמה. כלומר, הן הבעיה והן הפתרון שתיהן קונבנציונליות ומשחקיות. כשדושאן מבסס את עבודותיו על היחס המשחקי שבין ניגודים, הוא הופך אותן לבעיות ללא פתרונות שעצם הניסיון להבין אותן מנכיח את הקונבנציונליות של תהליכי ההבנה שלנו. כך הוא משתמש בקונבנציונליזם של פואנקרה כדי להדגיש את המשחקיות של תהליכי ההבנה האנושיים. ראינו זאת

47 שם, עמ' 91.

48 C. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass An N-Dimensional Analysis*, Ann Arbor 1983, p. 251.

49 H. Janis and S. Janis, 'Marcel Duchamp, Anti-Artist', J. Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*, Cambridge 2002, p. 37.

50 Poincaré (לעיל הערה 34), עמ' XIX.

לדוגמה בעבודה **דלת: רחוב לאריי 11**, אשר מראה כי הניסיון לקבע משמעות אחת – לקבוע אם הדלת פתוחה או סגורה – וכך לפתור את הבעיה של הפרדוקס, הוא בלתי אפשרי. העבודה מדגימה את הקונבנציונליות המשעשעת שבמציאת "בעיות" והצורך להמציא להן פתרונות, וכך מדגימה גם את הקונבנציונליות שבתהליכי הבנת היצירה.

יתרה מזו, אף כי פואנקרה דחה את המקריות המשחקית של הקונבנציה, הגדרתו למקריות השפיעה על המשחקיות של דושאן. ביצירותיו אימץ דושאן את הטענה של פואנקרה לגבי המקריות כתכונה משחקית שאינה קשורה למדע. בהשפעת פואנקרה סבר דושאן כי תאוריות מכל סוג, מדעיות ואמנותיות כאחד, הן קונבנציות, וביקש להוכיח עד כמה התקבעות בקונבנציות היא מגוחכת ומשעשעת, דמויית משחק. לכן הוא החדיר מקריות לתוך הקונבנציות. סביר להניח שדושאן הכיר את טענותיו של פואנקרה לגבי אופיים של המדע, המקריות והמשחק, והשתמש בהן בכוונה כדי לשבשן, ומתוך כך להאיר אותן באור חדש. הדבר ניכר במיוחד ביצירות שבהן הוא משתמש בקונבנציות מדעיות והופך אותן למקריות, ובכך למעשה למשחקיות. הדבר ניכר בעבודה **רדימייד עצוב** (1919) שבה השתמש דושאן בספר גאומטריה, המסמל את הקונבנציות המדעיות, והפקיר אותו למקריות. **רדימייד עצוב** ניתן כמתנה לנישואיה של סוזן דושאן, ציירת ואחותו הצעירה של מרסל, לצייר ז'אן קרוטי. המתנה ניתנה בצורה של מכתב עם הוראות, ובו דושאן ביקש מאחותו לתלות ספר גאומטריה במרפסת ולתת לרוח ולגשם "לדפדף בספר, לבחור את הבעיות שלהם, להפוך ולקרוע את הדפים".⁵¹ התנודות האקראיות של מזג האוויר רושמות את המקריות של הטבע על החוקיות של המדע דרך השחתת האובייקט המכיל אותם, ספר הגאומטריה, וכך מציגות את הקונבנציות המדעיות באור משעשע. הכפפת הקונבנציות ליד המקרה הופכת אותן למשחקיות לפי ההוראות של פואנקרה עצמו. מכאן שדושאן מאמץ מפואנקרה את הדבר שהוא עצמו שולל ביחס למדע במטרה להעלות שאלות על תוקפן של קונבנציות בכלל.

האלמנט המשחקי בקונבנציונליזם של פואנקרה עוזר לדושאן לפתח גישה מורכבת כלפי קונבנציות, שמאפשרת לו לבחון מחדש את מעמדה של הקונבנציה בתהליכי ההבנה. בהשפעת פואנקרה הפך דושאן את המדע למשחקי, אך לא דווקא כדי לדון בשאלות מדעיות, אלא כדי להעלות שאלות של הבנה ומתן משמעות באופן כללי. המקריות עוזרת לדושאן להוכיח את המשחקיות של המדע ומאפשרת לו להדגיש את הצורך האנושי במשמעות, במסגרות חשיבה ובקונבנציות, ולהנכיח את האופן שבו הן נוצרות.

הצחק מהו? אנרי ברגסון והשפעתו על דושאן

כפי שניכר מהמקריות וההומור ביצירותיו של דושאן, הוא הושפע לא רק מתאוריית הקונבנציונליזם של פואנקרה, אלא גם ממקור נוסף – הפילוסופיה של אנרי ברגסון. הצגת הקונבנציונליזם באופן אבסורדי ביצירותיו של דושאן קשורה בפרט להשפעה זו. אך בניגוד לריבוי המחקרים שבחנו את השפעתו של פואנקרה על דושאן, חקר השפעתו של ברגסון עליו עודנו מצומצם – אף כי ידועה השפעתו החשובה של

ציור של דיוק

הטענה המרכזית של ברגסון לאורך הספר היא כי "ההומור נוצר כשהמכני מחפה על החי",⁵⁸ דהיינו שמקורו של הצחוק הוא ברגעים שבהם מתגלה מכניות או אוטומטיות בהתנהגותו של האדם. בהבחנה זו מתייחס ברגסון למצבים שבהם בני אדם עושים דברים בצורה אוטומטית, חסרת מחשבה, שאינה תואמת את סביבתם. האוטומטיות

58 שם, עמ' 28.

הזו חושפת מעין מכניות והתקבעות נוקשה המנוגדות לצורך של החיים בגמישות ויכולת הסתגלות.⁵⁹ המכניות מסמנת את נטייתו של האדם להתקבע בנוקשות במה שברגסון מכנה מסגרות "מן המוכן" (Tout fait), כלומר מסגרות החיצוניות לפנימיותו של האדם, שמובאות אלינו מבחוץ בצורה של רעיון, קונבנציה או הנחות מקובלות. מסגרות חיצוניות אלו באות לידי ביטוי בתור תבניות מכניות של התנהגות, אוטומטיות של השפה או נוקשות של המחשבה, והן חושפות מגרעת באדם שהופכת אותו למגוחך. אם כן, לפי ברגסון אנו צוחקים כשהיבטים הקונבנציונליים של החיים מתגלים במלוא המכניות והקיבעון שהם יוצרים באדם.

טענתו המרכזית של ברגסון מתכתבת עם המונח "ציור של דיוק" (Painting of Precision) של דושאן. מונח זה מתאר את סגנון הציור המכני והיבש שאימץ דושאן סביב 1911, שהוביל לעיסוק שלו בדימויים של מכוונות ולניסיונותיו להפיק אמנות בצורה מכנית.⁶⁰ החיפוש אחר ביטויים של דיוק ומכניות מקבל אצל דושאן אופי הומוריסטי, ונדמה כי העיסוק המצחיק שלו בקשר שבין מכוונות ופונקציות ביולוגיות קשור להנחותיו של ברגסון שהצחוק נוצר כשהמכני מחפה על החי.⁶¹ ביצירותיו הרבה דושאן לתאר מכוונות קומיות בעלות תכונות אנושיות או דמויות קומיות של אדם-מכונה. ביצירת המכוונות האנושיות הוא נטה לעבר הנחותיו של ברגסון, שראה בפן המכניסטי שבאדם עדות להיבט המגוחך שבו. לפי ברגסון, ההתקבעות במסגרות מן המוכן – או בקונבנציות, שהן הרגל המתקבע כדרך מחשבה ומנהג – יוצרת רגע קומי שבו נדמה שהמסגרת "תשחק בהן [בבני האדם] כבכלי משחק או תניען כהניע בובות משחק".⁶² המסגרת מן המוכן חושפת באדם היבט משחקי בלתי נשלט, שנותן לו תכונות אוטומטיות של מכונה וכלי משחק. טענותיו של ברגסון מראות כי המכני שבאדם הוא גם המשחקי שבו, ולכן הסינתזה בין מכונה ואדם מכילה בתוכה את הקשר למשחק בכלל, ולהומור בפרט.

השילוב ההומוריסטי בין מכני לחי מופיע, למשל, במכוונות המשוונות של דושאן בעבודת ההכנה **לזכוכית הגדולה**, הנקראת **מרכבה המכילה טחנת מים במתכות שכונות** (1915, תמונה 5). היצירה מתארת מכונה המורכבת ממזחלת ברזל שמחוברת לטחנת מים. **בקופסה הירוקה** דושאן מתאר את פעולתה המכנית של טחנת המים כך שהגלגל של הטחנה מונע על ידי מפל בלתי נראה, והמכונה כולה נעה קדימה ואחורה מכוח של "חיכוך מהופך", שמהפך את אנרגיית החום של התנועה קדימה כדי ליצור את תנועת המכונה אחורה, וחוזר חלילה.⁶³ תוך כדי התנועה המכונה מדקלמת מילים כמו "חיים איטיים", "מעגל אכזרי", "אוננות".⁶⁴ מסתמן מכך כי טחנת המים היא מכונה המקבלת תכונות אנושיות על ידי תנועתה החזרתית וחסרת השליטה קדימה ואחורה, המדמה פעולה של אוננות או יחסי מין, והמילים שהיא מדקלמת עוסקות בתחושות אנושיות של תשוקה בלתי מסופקת. טחנת המים לא פועלת כמכונה רגילה אלא נעה ללא פשר מכוח של "אנרגיה מינית", דבר שכמובן מאפיין בני אדם

59 שם, עמ' 17.

60 Dalrymple (לעיל הערה 1), עמ' 59.

61 Davies (לעיל הערה 54), עמ' 87.

62 ברגסון (לעיל הערה 57), עמ' 15.

63 Duchamp (לעיל הערה 45), עמ' 62.

64 שם, עמ' 56-57.

תמונה 5.

מרסל דושאן,

מרכבה המכילה**טחנת מים****במתכות שכונות,**

1913-1915, שמן

וחוט עופרת על

זכוכית,

150.8x83.7, מוזיאון

פילדלפיה לאמנות,

פילדלפיה.

Philadelphia

Museum of Art:

The Louise and

Walter Arensberg

Collection, 1950

1950-134-68

Association ©

Marcel Duchamp

/ ADAGP, Paris

and DACS,

.London 2022



ולא מכונות רציונליות. בצורה כזו, טחנת המים מיישמת את הנחותיו של ברגסון – היא משלבת בין המכני לחי וכך מצביע על הנטייה הקונבנציונליות שבצורך הכה אנושי בחושניות ותשוקה עד כדי הפיכתו למצחיק ומגוחך.

יופי של אדישות

לאחר בירור מקורו של הקומי, ברגסון פונה לברר מהו תפקידו. לטענתו, הקומי הוא סימן לנוקשות של אדם יחיד או של החברה בכלל, ולכן פעמים רבות הוא עוסק בקונבנציות, אותן מסגרות מן המוכן: "הקומי נוגע לעיתים קרובות כל-כך למנהגים ולרעיונות בקיצור – למשפטים הקדומים של איזו חברה שהיא".⁶⁵ הקומי נובע מאותם "משפטים קדומים" בדיוק כדי להביא לתשומת ליבנו את אופיים הקונבנציונלי, שהופך אותנו לנוקשים ומכניים ומתוך כך למגוחכים. לכן ברגסון טוען שתפקידו של

65 ברגסון (לעיל הערה 57), עמ' 89.

הצחוק הוא לגרום לנו לבחון באופן רפלקסיבי את עצמנו ואת סביבתנו,⁶⁶ וכך לתקן את הנטייה שגורמת לנו לצחוק מלכתחילה – ההתקבעות בקונבנציות אישיות או חברתיות. כך הקומי מאפשר לנו להסתכל על נטיית מחשבתנו האוטומטית ולהביא לביקורת ולתיקונה העצמי.⁶⁷

הרפלקסיביות של הצחוק נובעת מכך שהוא מצריך אדישות ופונה למחשבה. כאמור, ברגסון מציין שלצחוק נחוצה אדישות והשהיה זמנית של רגשותינו, שכן הקומי פונה למחשבה. עלינו להתנתק רגשית ממושא הצחוק כדי שנוכל להתרחק מהסיטואציה ולהרהר בה. הרפלקסיה שהצחוק יוצר מאפשרת לנו לראות בצורה מודעת ושכלית את הגיחוך שבהתקבעות מכנית במסגרות מן המוכן, ולכן היא נובעת מהדרישה של הצחוק לאדישות כלפי רגשות והפנייה שלו למחשבה, לשכל. התפקיד הרפלקסיבי של הצחוק קשור למונח הדושאני "יופי של אדישות" (Beauty of Indifference), המבטא את התעלמותו של דושאן מערכים של אסתטיקה, טעם והבעה אישית באמנותו, וכמו כן את זניחת קדימותה של הרטינליות – חושניות המבט – במטרה ליצור עבודות הפונות למחשבה.

סביב שנת 1912 זנח דושאן את הציור, מדיום שלטענתו נוטה ליצירת אמנות רטינלית המתמקדת בחוויה החושית של העין וכך מייצר מבט שטחי על יצירות. כדי להשתחרר מהרטינליות יצר דושאן בעבודותיו שילוב בין הרטינלי והמחשבתית,⁶⁸ וכך העביר את המבט של הצופים מהחזותי למושגי. כדי לעשות זאת נדרשה לו האדישות כלפי ערכים רטינליים, שכן האדישות מבטלת כל ערך חושני הקיים בהפקת יצירות אמנות משום שהיא פונה לתפיסה לא חושית אלא שכלית, וכך יוצרת מהלך מושגי. כדי ליצור מהלך שכזה, דושאן החדיר הומור ליצירותיו – שהרי ההומור פונה למחשבה ודורש מהצופים אדישות כדי שיוכלו לצחוק. לכן, הגישה האדישה של דושאן הייתה תלויה בהומור שינתק את הצופים מכל תפיסה רטינלית של היצירה ויכוון אותם לעבר היבטה המושגי.

את הקשר בין הומור ואדישות אפשר לראות, למשל, ברדיימייד **טרבושה**. **טרבושה** מציג את אדישותו של דושאן לערכים הרטינליים של אסתטיקה והבעה אישית, קודם כול כיוון שמדובר באובייקט נטול ערך אסתטי מקובל: זהו מתלה מעילים תעשייתי, העשוי מחומרים שגרתיים, הוא נטול מגע אישי של האמן ואיננו מושך מבחינה חזותית. כפי שנדון קודם לכן, הפעולה של **טרבושה** מסתמכת על היחס שבין הנפילה שהאובייקט יוצר לבין משחק המילים שבכותרת. האדישות של היצירה היא זו שלמעשה מאפשרת את הפעולה המחשבתית שבוחנת את היחס בין משחק המילים המשעשע לנפילה הקומית שהאובייקט יוצר. הפנייה למחשבה מעוררת גם את התהליך הרפלקסיבי של האדישות ההומוריסטית, שכן היא גורמת לנו לשים לב לתהליכי הראייה שלנו, וכך באופן מיידי הופכת אותנו לצופים תבוניים ולא חושניים בלבד. כך משתמש דושאן בהנחות של ברגסון שההומור מצריך אדישות ופונה למחשבה כדי ליצור תהליך רפלקסיבי שמתקן את הנטייה שלנו למכניות ולהתקבעות בקונבנציות בעודנו מביטים ביצירות אמנות.

66 שם, עמ' 95.

67 שם, עמ' 108-109.

68 H. Hamilton, 'A Radio Interview', A. Hill (ed.), *Duchamp: Passim: A Marcel Duchamp Anthology*, London 1994

אירוניה של אישור

לאחר שהבהיר את מקורו ותפקידו של הקומי, ברגסון פונה לבחינת משמעותו וטוען כי היא קשורה להיגיון קומי המיוחד להומור, המתייחד בכך שהוא מאפשר השהיה. לפי ברגסון, הנטייה האנושית לנוקשות ומכניות המקבעת אותנו בקונבנציות נובעת ממאמץ יום-יומי להתמצא בסביבתנו ולהסתגל לחוקים ולמוסכמות שלה.⁶⁹ הצחוק משהה מאמץ זה ומאפשר לנו להתנתק מההיגיון היום-יומי ולהישמע לזמן-מה להיגיון הקומי המשחרר והמגמיש. ברגסון מתאר את ההיגיון הקומי כמשחק המאפשר לנו להישמט לרגע ולהפסיק להתאים את עצמנו לקונבנציות ולמסגרות מן המוכן, ומוסיף כי ההשהיה הקומית גורמת לאדם להיראות "כמי שמשחק [...] לשעה קלה לפחות אנו נכנסים לתוך המשחק".⁷⁰ מכאן, שהמשמעות של הרפלקסיה הקומית היא ביכולת שלה ליצור השהיה של קונבנציות שנוכל להשתחרר מהן לזמן-מה, לבחון אותן ובכך להגמיש אותן ואת עצמנו. זוהי הנקודה המהותית ביותר בחיבור המשיקה בין הומור למשחק. הומור הוא משחקי כיוון שהוא הדמייתי ויוצר חוקיות משל עצמו. משום כך, ניתן לשקוע בו כבמשחק ולהשהות לזמן-מה את הקונבנציות שסביבנו, כדי לבחון אותן מחדש.

כפי שראינו קודם לכן, ההומור אצל דושאן אמור להעביר את הצפייה ביצירות אמנות מהמבט החזותי אל המושגי והמחשבתי. כך, עבודותיו מצליחות להטיל ספק בקונבנציות ובמסגרות מן המוכן. לכן ההומור של דושאן אמור לגרום לנו לשים לב לקונבנציות שאנו מקבלים כטבעיות, ומכריח אותנו להשהות אותן כדי לחשוב מחדש על הידוע לנו. את המסקנות של ברגסון לגבי משמעותו מעוררת הספק של הצחוק מבטא דושאן דרך המונח "אירוניה של אישור" (Irony of Affirmation), היחיד מבין שלושת מונחי ההומור שלו המתייחס ישירות לפרקטיקה הקומית של אירוניה.

האירוניה מוגדרת בדרך כלל כאמירה בעלת כפל משמעות הנוצר בין רובד מילולי לבין רובד סמוי, הנושא את הכוונה האמיתית של הדובר. מסיבה זו, לאירוניה יש יכולת ביקורתית מכיוון שהדובר יכול להחביא את כוונותיו האמיתיות ברובד הסמוי בציפייה שהקהל יבין אותן.⁷¹ המונח הדושאני "אירוניה של אישור" מתאר דחייה של דבר-מה דווקא מתוך קבלה ואישור שלו, כלומר ביקורת על דבר לא דרך שלילתו אלא דרך הנכחתו. תהליך זה יוצר כפל משמעות אירוני שבו הגיחוך והאבסורד של הדבר ניכרים מתוך עצמו, מבלי שהמבקר נדרש לנקוט עמדה של שלילה או התנגדות, שהרי השלילה מחייבת בחירה בצד אחד המנוגד לדבר שאותו אנו מבקרים. האישור האירוני מראה כי עצם תהליך הבחירה בעמדה כזו או אחרת, עצם השלילה או האישור של דבר-מה, הם המגוחכים. מכאן שעבור דושאן, האירוניה היא דרך קומית לערער על דבר מתוך עצמו, ייצוג עצמי של מהות מגוחכת אינהרנטית לדבר. הפרקטיקה של ביקורת דרך אישור ולא דרך שלילה נובעת מגישתו הלא דוגמטית של דושאן, שלא האמין באימוץ עמדות.⁷²

69 ברגסון (לעיל הערה 57), עמ' 117.

70 שם, עמ' 123-124.

71 K. Barbe, *Irony in Context*, Amsterdam and Philadelphia 1995, p. 94

72 "I don't believe in positions". ראו: Cabanne (לעיל הערה 23), עמ' 89.

בעזרת רעיון "האירוניה של האישור" אפשר להבין, למשל, את הפעולה הביקורתית של **מזרקה**. כפי שנאמר, השימוש באירוניה הומוריסטית נעשה בדרך כלל לשם ביקורת ממסדית. כפל המשמעות של האירוניה תורם להעברת הביקורת בצורה מרומזת, עמומה, אשר פונה ישירות אל הקהל ומנסה להתחמק מעיניו של מושא הביקורת. ביצירה כמו **מזרקה**, דושאן משתמש בכפל המשמעות של האירוניה ההומוריסטית כדי להעביר ביקורת ממסדית על עולם האמנות של תקופתו. כאמור, **מזרקה** מאמצת קונבנציות של חתימת אמן, היפוכו כביטוי להבעה אישית והצבתו בתערוכה כדי להראות שדווקא קונבנציות אלו, ולא תכונה אינהרנטית של האובייקט עצמו, מגדירות מהי אמנות. עצם קבלתה של **מזרקה** כאובייקט חשוב ומשפיע על עולם האמנות מאז ועד היום מוכיחה את הצלחת הביקורת האירונית שלה. לפי ג'ואל רודינאו, התעלול האירוני של דושאן מוכיח בדיוק את הבעיה של עולם האמנות: אם הרדי־מיד הוא בדיחה החושפת את המוסכמות של עולם האמנות והשיח האמנותי, היא מסוכנת עבורו, ולכן עולם האמנות חייב להעניק לה סטטוס של יצירת אמנות משפיעה כדי שלא לאשר את הביקורת שעולה ממנה על מוסדותיו – וכך למוטט את עצמו מבפנים.⁷³ לכן, **מזרקה** היא למעשה אירוניה של אישור על עולם האמנות. דושאן חושף בערמומיות אירונית את המבנה של עולם האמנות באמצעות אימוץ קונבנציות אמנותיות והגחכתן, וכך גורם לנו לתהות על תוקפן של ההנחות המבססות את הממסד האמנותי. פעולה זו של היצירה משהה את הקונבנציונלי ודורשת בחינה מחודשת שלו, ובכך מיישמת את המשמעות הלא דוגמטית שברגסון מעניק להומור. נוסף לכך, המונח אירוניה של אישור הוא במידה רבה המשך ישיר של שני המונחים הקודמים שנדונו לעיל. "ציור של דיוק" מתייחס לאופן יצירתו של ההומור באמנות – המפגש שהוא מייצר בין המכני לחי, "יופי של אדישות" מתייחס לאופן פעולתו ההומור – פנייתו למחשבה הרפלקסיבית, ואילו "אירוניה של אישור" היא התוצאה הסופית של תהליך זה, שמדגישה את משמעותו של הצחוק כדבר המאפשר הגמשה של הנטייה המכנית שגורמת לנו לצחוק מלכתחילה. לפי ברגסון, הומור אמור לגרום לנו לשים לב להתקבעות שלנו במסגרות מן המוכן, להשהות אותן, לבחון ולהגמיש אותן. מכאן שהומור דורש מאיתנו להיות ערים לתהליכי ההבנה ומתן המשמעות השלנו, לשים לב למסגרות שדרכן אנו מבינים ומפרשים את העולם. המשחקיות של ההומור אצל דושאן יוצרת תהליך דומה: הוא מסיט את הדגש של היצירה מערכים חושניים אל ההיבט המושגי שלה, וכך הופך אותה ליצירה רפלקסיבית שמעוררת את הצופים לשים לב לאופן הבנתם את יצירות האמנות. ההומור הוא המאפשר זאת, שכן הוא גורם לרפלקסיה והשהיה שמנכיחות את אותן מסגרות הבנה. לפיכך, דושאן מעצב את ההומור שלו לפי התאוריה הקומית של ברגסון, ובהתאם לכך ההומור לוקח חלק מרכזי בביסוס המשחקיות ביצירותיו.

סיכום: קשרים בהשפעתם של פואנקרה וברגסון על דושאן

בחינת השפעתם של פואנקרה וברגסון על דושאן העלתה כמה הקבלות ביניהם: השניים עוסקים בשאלות של הבנה וקונבנציות, ועושים זאת תוך שימוש במושגים משחקיים. מתוך כך עולה השאלה, מהו היחס בין שתי ההשפעות האלו אצל דושאן?

האם מחשבתו של האחד דומיננטית יותר ביצירותיו מאשר זו של האחר? במחקר על דושאן נהוג לראות ניגוד בין פואנקרה המדען לבין ברגסון הפילוסוף: ישנם חוקרים הגורסים שדושאן היה אמן-מהנדס-מדען שהתנגד לברגסון והושפע מפואנקרה,⁷⁴ ואילו אחרים טוענים שהוא היה אמן אנטי-מדעי שהושפע יותר מברגסון.⁷⁵ מצד אחד דושאן אכן התעניין במדע, כפי שניכר מהידע הנרחב שלו במתמטיקה ובתאוריות המדעיות של תקופתו, וקשה לומר כי בבואו להטיל ספק בתוקפם של חוקים מדעיים הוא חותר לפעולה אנטי-מדעית. מצד שני, השימוש הנרחב של דושאן במקריות והומור מראים כי לא מדובר באמן הנוקט גישה מדעית מובהקת, עובדה המתחזקת לאור ההשפעה של ברגסון הניכרת באמנותו.

טענות אלו כמו כופות עלינו להכריע אם יצירותיו של דושאן מדעיות או אנטי-מדעיות, ברגסוניות או אנטי-ברגסוניות, אך הכרעה שכזו איננה נחוצה. למעשה, האתגר אינו בהכרעה למי הייתה השפעה רבה יותר על עבודתו של דושאן, אלא בהבנת הקשר שנוצר בין שתי השפעות אלו בתהליך עיצובו של דושאן את מושג המשחק בעבודותיו. ייתכן כי מילותיו של דושאן עצמו יעזרו לברר קשר זה – כשנשאל בריאיון לגבי עניינו במדע, תשובתו הייתה: "התעניינתי בהצגת ההיבט הדייקני של המדע, מה שלא נעשה תכופות [...] לא עשיתי זאת מתוך אהבה למדע; להפך, זה היה דווקא במטרה להפריך אותו, במתינות, בקלילות, בחוסר חשיבות. האירוניה הייתה נוכחת".⁷⁶

דושאן התייחס בדברים אלה לעניינו במדע דרך שלושת המונחים הקומיים שלו: המדע סיפק לו מסגרת של דייקנות, גישתו אליו נבעה מתוך אדישות (ולא אהבה), והוא בחן אותו באמצעות שימוש באירוניה. הציטוט מלמד שדושאן לא התעניין במדע כשלעצמו, וגם לא היה מעוניין להפריך אותו לחלוטין; הוא השתמש בגישה המדעית ששאב מפואנקרה, אך יישם אותה בעזרת תאוריית ההומור של ברגסון. מתוך כך עולה כי דושאן לא היה בעד המדע או נגדו, בעד ברגסון או נגדו; אם נקבל את טענתו של מולדרינגס כי דושאן היה יותר מכול ספקן,⁷⁷ כיצד נוכל לטעון כי הוא בעד או נגד משהו? דווקא אי-נכונותו להחזיק בדעה מהותנית אחת הולמת את דושאן יותר מכל טענת בעד או נגד. הדרך הטובה ביותר להבין את יחסו של דושאן למקורות ההשפעה שלו, הן המדע של פואנקרה והן הפילוסופיה של ברגסון, היא כיחס למסגרות רעיוניות שמהן הוא יכול לשאוב עקרונות ודרכי פעולה לבחינת הנושאים שעניינו אותו. במקרה שלפנינו, בהחלט ניתן לזהות אצלו אימוץ של מאפייני המשחק במטרה לעסוק בקונבנציות ובמסגרות מן המוכן. יותר מכול, דושאן התעניין בהיבט המשחקי של תהליך ההבנה כפי שהוא התבטא בגישות של פואנקרה וברגסון לגבי קונבנציות.

עיסוקם המשחקי של פואנקרה וברגסון בקונבנציונליות השתלב באופן מעניין במחשבתו ואמנותו של דושאן. הממד המשחקי-הדמייני של התאוריות המדעיות לפי פואנקרה מצד אחד, והגדרתו של ברגסון את ההומור כמאפשר רפלקסיה

74 עמדה זו בולטת במחקר של הנדרסון, ראו: Dalrymple (לעיל הערה 1), עמ' 185.

75 זו גישתו של מולדרינגס, ראו: Molderings (לעיל הערה 5), עמ' 106.

76 Cabanne (לעיל הערה 23), עמ' 39.

77 Molderings (לעיל הערה 5), עמ' 110, 114.

ספקנית מצד שני, שימשו כמסגרות רעיוניות להמשגה של דושאן את המשחק כאמצעי לחקירה של תהליך ההבנה באמנותו. אצל ברגסון, הקומדיה עוסקת בתיקון הנטייה של האדם לקונבנציונליות, ואילו אצל פואנקרה הקונבנציונליזם מוכיח כי כל תאוריה מתמטית וגאומטרית היא "מסגרת מן המוכן" ההכרחית לחקירת הטבע ותופעותיו. אצל שניהם הקונבנציונליות קשורה למשחקיות: פואנקרה מראה דרך הקונבנציונליזם כי תאוריות מדעיות הן בעלות ממד הדמייתי-משחקי, ואילו אצל ברגסון הרפלקסיביות הספקנית של הצחוק מאפשרת לנו לבחון קונבנציות מחדש וגורמת לנו לשקוע בהומור כבתוך משחק. כמו כן, שניהם מגלים יחס מורכב כלפי קבלה ודחייה של קונבנציות: אצל ברגסון ההומור מאפשר לנו לבחון מחדש מסגרות מן המוכן כדי שנוכל להגמישן, אך לא לבטלן לחלוטין, ואצל פואנקרה כל תאוריה היא קונבנציה, אך אנו חייבים להשתמש בה כדי לחקור את העולם. היחס של שניהם כלפי קונבנציות הוא של הדמייתי משחק זמנית החיונית לאדם מסיבות שונות – כדי להצליח ליצור תאוריות מדעיות, או כדי להיות מסוגל להישאר אדם גמיש וחיוני.

לכן ברצוני להציע כי פואנקרה וברגסון משלימים זה את זה בהשפעתם על המשחקיות של דושאן. פואנקרה אפשר לדושאן לשים לב לקונבנציונליות של מסגרות המחשבה ולכך שהן נתונות ליחס שבין ניגודים, כלומר להיותן משחקיות. כפי שטענתי, דושאן משתמש בטענותיו של פואנקרה במהופך, כלומר הופך את הקונבנציות המדעיות למקורות, וכך, לפי ההיגיון של פואנקרה, הופך אותן למשחקיות. נוסף לכך, ניתן להבין את היפוך טענותיו של פואנקרה כביטוי להשפעתו של ברגסון: בתוך **הצחוק** מצא דושאן כי אלמנטים של משחק, כמו ההומור, יכולים להגמיש את הקונבנציונליזם של פואנקרה. כשהוא מכניס מקורות לניסוי מדעי והופך אותו לאירוני ומצחיק, הוא משתמש בתאוריה הקומית של ברגסון כדי להשיג שתי מטרות. ראשית הוא מסיט את הדיון משאלות של אמת מדעית גרידא, שכן המערכות המדעיות שהוא משתמש בהן מאבדות את ערכן המדעי המעשי. פעולה זו מוכיחה כי שאלת חשיבותו של הידע המדעי אינה השאלה היחידה העומדת בלב ניסיונותיו, ולמעשה הוא משתמש במדע ובטכנולוגיה כדוגמה לנטייתו הכללית של האדם להתקבע במסגרות של חשיבה ומשמעות. שנית, המשחקיות שההומור מכניס ליצירות מעבירה את הדגש מהידע או המשמעות עצמם לתהליך שבו דברים אלו נוצרים. המשחקי אצל פואנקרה מדגיש את הצורך בקונבנציות בתהליך ההבנה, ואילו המשחקי אצל ברגסון מעניק אפשרות להרהור רפלקסיבי בעצם הצורך הזה, והזדמנות לבחון בחריפות את הקונבנציות במטרה להגמישן. דושאן משלב מסקנות אלו ביצירת עבודותיו, המשתמשות במשחק כדי להפנות את תשומת ליבם של הצופים להיותם נתונים במסגרות חשיבה, קונבנציות ותהליך הבנה, ולהציע אמצעי לשחרור מהן ולו לזמן-מה.

הסוכנות הרגשית של הדיוקן: הזדהות ועונג בקשר בין אציל ודיוקנו בשלהי ימי הביניים בספר השעות מהאג (ms.76 f 2)¹

דפנה נסים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

תקציר

דיוקנאות של אנשי אצולה צרפתיים בתוך ספרי תפילה שנוצרו בשלהי ימי הביניים הפגישו את בעלי הספר עם ייצוג חזותי שכלל פרטנות ריאליסטית עם עיצוב דמות אידאלית של שליט נוצרי. מחקרים בסוגה זו העלו כי הם סימנו בעלות, שימשו ככלי להתעלות רוחנית ועזרו להפנים את התרגול הדתי האישי. מאמר זה בוחן את התקבלותם הרגשית של שמונה דיוקנאות מתוך ספר שעות (Le Tavernier, 1455, The Hague, National Library, ms.76 f 2) שהוזמן עבור פיליפ הטוב (Philippe III le Bon, 1396-1467), דוכס בורגונדי ממשפחת ולואה. בחינת האיקונוגרפיה והאמצעים האמנותיים המכוונים את הצופה לתהליכים מנטליים של השוואה וזיכרון מצביעה על מטרתם הפוטנציאלית של הדיוקנאות לעורר רגשות הזדהות ועונג. בהמשך, דיון בנובלה ג'ון הקטן מסיינטרה (Le Petit Jehan de Saintre) פרי עטו של אנטואן דה לה סאל (la Sale) מאמצע המאה החמש-עשרה מסייע להבהיר כי לרגש העונג היה תפקיד מרכזי בחינוך הפרט האציל לשיפור עצמי, וכי רגש זה יכול היה לשמש תמריץ להשגת מטרות עתידיות בחייו. מחקר הבוחן יצירות אמנות מפרספקטיבה זו חושף את היכולת של הדיוקן להוות סוכנות רגשית שתרמה לעיצוב עולמו הפנימי ומעשיו של בעליו.

♦♦♦

בשונה מעולמנו כיום, הרווי בדימויים מצולמים של היחיד המאפשרים לו לבחון את דמותו בסיטואציות שונות לאורך חייו, בעולם של סוף ימי הביניים מעטים

1 ברצוני להודות לרוני צורף, לקורא/ת האנונימי/ת ולעורכות ועורכים של מבטים על שקראו, העירו ועזרו לי להביא את המאמר לגרסתו העכשווית.

היו האנשים שזכו להתבונן בדימוי מצויר או מפוסל של עצמם. מי שזכו להחזיק בדיוקנאות כאלה היו בעיקר בני האצולה הגבוהה, שבמאות הארבע-עשרה והחמש-עשרה רכשו כתבי יד מפוארים שעל חלקם התנוסס דיוקנם. בצרפת של סוף ימי הביניים היו אלה בני משפחת ולואה (Valois), משפחת המלוכה ששלטה משנת 1328 ועד 1589. בני המשפחה הקימו ספריות פרטיות ובהן נשמרו ספרים מסוגות ספרותיות שונות: דיווחים היסטוריים, ספרות מוסר, חיי קדושים וקדושות, תרגומים של כתבים קלאסיים ועוד. ספרים מאוירים נקראו גם ביחידות וגם בפומבי, ואנשי חצר בכירים ואורחים מכובדים זכו להזין את עיניהם בתוכן החזותי והטקסטואלי של כתבי היד.

ספרי השעות, לעומת זאת, היו סוגה משמעותית בין רכישותיה של האצולה בשלהי ימי הביניים אשר נועדה בראש ובראשונה לשימוש אישי, במיוחד בקרב פטרונים ממשפחת ולואה שהיו יכולים להרשות לעצמם לרכוש ספר תפילה לכל אחד מבני המשפחה.² ספרים אלו הכילו תפילות שחולקו בהתאם לשמונה השעות הקאנוניות של היום המקובלות בליטורגיה הקתולית. תוכני הספרים סייעו למאמינים לנהל את דבקתם הדתית באופן יום-יומי, וגודלם הותאם להחזקה ביד או קרוב לגוף, דבר שסייע לבעלי הספרים לכוון קשר אינטימי מדומיין בינם ובין מושאי תפילתם.

כפי שטוענים חוקרי אמנות, דיוקן בעל הספר בתוך ספרים מסוגה זו סימן בעלות, שימש ככלי להתעלות רוחנית בזכות הימצאותם של בעלי הספר ודמויות קדושות במרחב חזותי משותף, ועזר להפנים את התרגול הדתי האיש.³ חוקרות אמנות מהשנים האחרונות דנו בין היתר בתפקיד הדיוקנאות בהגדרה העצמית של בעליהן. קתרין סמית (Smith), ג'וני הנד (Hand) ומרגו סטרומה אוזון, שחקרו איורים בספרי תפילה של נשות אצולה באנגליה ובצרפת ושל נשות המעמד הבינוני-הגבוה בצפון צרפת, וכן מייב דויל (Doyle) במאמרה העדכני על דיוקנאות גברים בספרי תפילה מהמאה השלוש-עשרה, בחנו בין היתר כיצד ביטאו הדיוקנאות את הדתיות, המגדר והמעמד של מושאיהן, וכיצד הם סייעו להבנות ולאשר את תחושת הזהות העצמית של בעליהם.⁴ אחת מהתובנות שעלתה ממחקרים אלו היא שהדיוקנאות סייעו

R. S. Wieck, 'Prayer For The People: The Book Of Hours', *A History of Prayer*, Brill's 2
.Companions to the Christian Tradition 2008, pp. 389-416.

למחקר העוסק בדיוקנאות המצוירים בתוך תחיליות בספרי תפילה במאה השלוש-עשרה כסימן 3
לבעלות, ראו: N. J. Morgan, 'Partons and their Devotions in the Historiated Initials and Full-Page Miniatures of 13th-Century English Psalters', F. O. Büttner (ed.), *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout 2004, p. 311. למחקר על תפקיד הדיוקן בספרי תפילה שנוצרו עבור הדוכס דה ברי, אחד מהפטרונים המשמעותיים של ספרי שעות ממשפחת ולואה בסוף המאה הארבע-עשרה ותחילת החמש-עשרה, ראו: M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean De Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London 1969. ראו גם: Reinburg, *French Books of Hours: Making an Archive of Prayer, c. 1400-1600*, Cambridge 2012, pp. 53-61.

K. A. Smith, *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-Century England: Three Women 4
and their Books of Hours*, Toronto 2003; 'מ' סטרומה אוזון, 'תפילת נשית: דבקות דתית ומגדר בספרי שעות מצפון צרפת בשנת 1300 בקירוב', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן גוריון, J. M. Hand, *Women, Manuscripts and Identity in North Europe, 1350-1550* Surrey; 2009 and Burlington 2013; M. K. Doyle, "Picturing Men at Prayer: Gender in Manuscript Owner Portraits around 1300", *Getty Research Journal*, 13, 1 (2021), pp. 31-62.

לבעליהם לנהל משא ומתן פנימי שנועד לשפר את התנהגות המאמין או המאמינה בהתאם לערכי הנצרות. אלכסה סנד (Sand) חידדה קו מחשבה זה כשעיגנה את הדיוקנאות בעניין הגובר והולך בנראות ובחקירה עצמית שאפיינו את החיים הדתיים של האצולה והבורגנות העשירה בסוף ימי הביניים.⁵

אף כי מחקרים אלה התמודדו עם איקונוגרפיה שייצגה מעמד ותפקידים חברתיים, לא נבחן לעומק כיצד סייע הדיוקן לבעליו לפתח דימוי עצמי המבוסס בין היתר על תפקידיו החברתיים ועל עשייתו והישגיו בזירות חברתיות ופוליטיות. מאמר זה מתמקד בדרך שבה עוררו הדיוקנאות את בעליהם להתבונן באופן מעמיק בייצוג החזותי שלהם, ובאופן שבו עודדו רגשות ומחשבות הקשורים להיותו של מושא הדיוקן אדם פעיל בעולם. על אף שבתפיסת העצמי בחברת האצולה שולבו זה לצד זה היבטים דתיים, חברתיים ואחרים, אחת מהנחות היסוד של מחקר זה היא שבשלהי ימי הביניים החלה להתרופף במידה מסוימת התלות בין דתיות ומעמד חברתי, ובני אצולה החלו נענים לקודים של נראות שלא היו מקובלים תמיד על הכנסייה.⁶

במאמר זה אדון במקרה הבוחן של שמונה דיוקנאות מתוך ספר שעות (Le 2 f 76, ms. 1455, The Hague, National Library, Tavernier), שהוזמן עבור פיליפ הטוב (Philippe III le Bon, 1396–1467), דוכס בורגונדי ממשפחת ולואה. כדוכס בעל קרבת דם למשפחת המלוכה, פיליפ הטוב היה עסוק בטיפול מעמדי הפוליטי ובניסיון ליצור דוכסות עצמאית שוות-כוח לבית המלוכה הצרפתי. לאחר בחינת ההקשר התרבותי-היסטורי שבו נוצרה קבוצת הדיוקנאות, אעבור לדון באסטרטגיות האמנותיות שנבחרו כדי לעורר בפיליפ הטוב, בעליו של ספר התפילה מהאג, תגובות רגשיות של הזדהות, עונג ושביעות רצון. לשם כך אבחן את הבחירות האיקונוגרפיות בעיצוב דמותו של פיליפ הטוב בשמונת הדיוקנאות, בעיקר תנוחות הגוף, הלבוש והבעות הפנים.⁷ כמו כן אתייחס לסגנון הציור, שמשלב פרטנות ריאליסטית עם עיצוב דמות אידאלית של שליט נוצרי, ומכוון בכך את הפטרון לערוך השוואה בין הדיוקנאות שלפניו ובין הדימוי העצמי שנשמר בזיכרונו. הניסיון של האמן ליצור נקודות דמיון חזותיות בין הייצוג הציורי ובין האדם הממשי צפוי היה לעורר תחושת הזדהות.⁸ בנוסף לכך אראה שהאיקונוגרפיה המובחנת שנבחרה לדיוקנאות צפויה הייתה לעורר עונג, בהצביעה על הישגיו של הדוכס בתחום הפוליטי ועל מידת השפעתו כאציל רב-הישגים על מנהיגי חצרות אחרים. אסיים בדיון בנובלה ג'ון **הקטן מסיינטרה** (*Le Petit Jehan de Saintré*) פרי עטו של אנטואן דה לה סאל (la Sale) מאמצע המאה החמש-עשרה, אשר יבהיר כי לרגש העונג היה תפקיד מרכזי

5 A. Sand, *Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*, New York 2014.

6 אנשי כנסייה גינו למשל כל סוג של אופנה שיצר הארכה או הגדלה של הגוף האנושי, כמו אופנת נעלי הגברים בעלי האימום הארוך והמחודד. H. Lucchino, 'Le Vêtement et la morale en France aux XIV^e et XV^e siècles', M.A. dissertation, Paris-Sorbonne, 2015, pp. 22–26.

7 אומנם יש מקום לבחון גם את החללים שבהם מוצבת דמותו של הדוכס, אך אשאיר זאת למקום אחר.

8 על הקשר בין דמיון (resemblance) ותהליכי הזדהות בקשר בין יצירה ובעליה, ראו: D. Nissim, 'Resemblance and Identification in Personal Devotion: The Images of St. Ursula', *Commissioned by Anne of Brittany, Mediaevistik*, 33 (2021), pp. 213–240.

בחינוך הפרט האציל לשיפור עצמי, וכי רגש זה יכול היה לשמש תמריץ להשגת מטרות עתידיות בעולם הזה.

במאמר על התקבלות יצירות האמנות בקרב קהלים שונים בימי הביניים טוענת מדליין קווינס (Caviness) כי מקורות כתובים המתעדים את התגובה המיידית של מתבוננים ביצירות דתיות או סקולריות הינם נדירים.⁹ אף כי אין בנמצא תיעוד של תגובה רגשית לדיוקן בתקופה הנדונה כאן, תיעוד של דיוקנאות דבוציונליים שנוצרו מאז השליש הראשון של המאה החמש-עשרה על לוחות עץ ברשימות מצאי יכול לשמש בסיס ראשוני להבנת דרכם לעורר תחושות של שביעות רצון ועונג בקרב בעליהם. כך מתואר בשנת 1523 דיוקנו של שרל הנועז (Charles le Téméraire), בנו של דוכס בורגונדי, ברשימת מצאי של חפציה של מרגרט מאוסטריה (Margaret of Austria), השליטה הממונה במאה השש-עשרה על ארצות השפלה מטעם בית הבסבורג:

ציור כפול עשיר ומעודן של גבירתנו, לבושה בבד סטין רקום בחוטי זהב, ושל האדון הדוכס שרל מבורגונדי מצויר על אחת מהכנפיים, מוצג כורע ברך, לבוש באריג מוזהב, [על] כרית שחורה ו[ספר] שעות מונח לפניו על רהיט תפילה (prie-dieu).¹⁰

אף כי לפנינו תיאור תמציתי המציין אלמנטים איקונוגרפיים בסיסיים ליצירה שאבדה זה מכבר, הוא מצביע על הפריטים החזותיים שנחשבו מהותיים לייצוגו של אציל ביצירה שנועדה לדבקות: לבוש, תנוחת גוף וחפצים נלווים. הרשומה מציינת את איכות הבד המתואר בדיוקן. דיוקנאות אחרים של שארל הנועז ורשומות משק הבית מאשרות כי הוא התהדר לעיתים קרובות בלבוש המעוצב מאריגי סטין שזורים בחוטי זהב (brocade).¹¹ טכניקת הכנת בדים מפוארים אלה הייתה מההתפתחויות האחרונות בטכנולוגיית ייצור הבדים לחוג האצולה והמלוכה, ורשומות שונות, כמו גם איורים שבהם מופיע הדוכס, מעידים על שימוש מתוחכם בפרטי לבוש מפוארים אלה. אמנים שיצרו דיוקנאות עבור בני משפחת ולואה התמקדו יותר ויותר בתיאור מפורט של פרטי לבוש וחפצים ממלתחתם וממשק הבית של המלכים והדוכסים.¹² נוכל לפיכך להסכים שהימצאותם של רכיבים ויזואליים התואמים את מציאות חיי המצויר, לצד תיאור של מחוות גוף ההולמות את מעמד המפגש עם דמויות קדושות, יכול לשמש מדד למידת שביעות רצון ותחושת ההזדהות של האציל עם דיוקנו.

9 M. H. Caviness, 'Reception of Images by Medieval Viewers', C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford 2006, pp. 66.

10 לאורך המאמר התרגומים לעברית הם שלי. לתרגום לאנגלית, ראו: A. G. Pearson, 'Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs', *Woman's Art Journal*, 22, 2 (2001), pp. 19-25.

11 על השימוש בבדים יקרים אלו בחצרות אצולה איטליה ובורגונדי, ראו: R. Duits, 'Figured Riches: The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62 (1999), 60-92.

12 A. D. Hedeman, 'Constructing Memories: Scenes of Conversation and Presentation', *Journal of the Walters Art Gallery*, 54 (1996), pp. 119-134, esp. p. 125.

כפי שטענו ברברה רוזנוויין (Rosenwein), פטר וקרול סטרנס (Stearns) ואחרים,¹³ רגשות אינם רק תופעה ביולוגית המבטאת תגובה ראשונית ופרימיטיבית לגירוי חיצוני, אלא הם קטגוריה חברתית-תרבותית: כל חברה וקהילה מחנכת את הפרט לנהל את עולמו הרגשי ולבטא את רגשותיו בהתאם לנורמות וערכים מקומיים. אך המדיום העיקרי ששימש עד כה למחקר על רגשותיהם של בני חבורות העבר היה המילה הכתובה, ואילו יצירות אמנות מימי הביניים זכו להתייחסות מועטה במחקרים שבחנו את התקבלותן הרגשית על ידי הקהל ואת הערכים שהאמנים ביקשו לקדם באמצעות רגשות אלה.¹⁴ בחינה בין-תחומית של דיוקנאות הדוכס תסייע לחשוף את האופי האקטיבי של הדיוקן, שלא רק שיקף את הזהות של האדם המתואר אלא גם תפקד כסוכנות שהשפיעה על הטמעת ערכים ונורמות הקשורים ברכיבי הזהות הנוצרית בקרב אצילים בשלהי ימי הביניים.

אלפרד גל (Gell) טען בספרו שיצירות אמנות משמשות כסוכנויות המשתתפות בתהליכים חברתיים, ובכך יש להן פוטנציאל להשפיע על המחשבות, האמונות והמעשים שלנו.¹⁵ נקודת מבטו האנתרופולוגית על חפצי אמנות מקבלת הצדקה ממקורות מימי הביניים המייחסים ליצירות אמנות יכולת לחנך את הקהל ולעצב את התנהגותו.¹⁶ אמנים שזכו לאייר כתבי יד עבור אצילי צרפת עבדו בשיתוף פעולה עם קבוצה של בעלי תפקידים בשירות האצולה, בהם אנשי כמורה, מתרגמים ומתווכים, וביחד הם דאגו להפיק יצירה שתענה על צרכים מגוונים ותשמח את הפטרו.¹⁷ אני טוענת שהיצירה המוגמרת שנוצרה בשיתוף פעולה בין בעלי התפקידים הללו ביקשה

13 P. N. Stearns and C. Z. Stearns, 'Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards', *The American Historical Review*, 90, 4 (1985), pp. 813-836; B. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca and London 2006

14 בשנים האחרונות ישנה התעוררות של מחקר הבוחן את ההשפעה הרגשית של יצירות בימי הביניים והעת החדשה המוקדמת. עם זאת, שדה זה עדיין בחיתוליו. ראו לדוגמה את המחקרים הבאים: E. Gertsman, 'The Facial Gesture: (Mis)Reading Emotion in Gothic Art', *Journal of Medieval Religious Cultures*, 36, 1 (2010), pp. 28-46; D. S. Areford, *The Art of Empathy: The Mother of Sorrows in Northern Renaissance Art and Devotion*, Jacksonville and London 2014; M. Doyle, 'Visual Pleasure and the Illuminated Prayer Book', N. Cohen-Hanegbi and P. Nagy (eds.), *Pleasure in the Middle Ages*, Turnhout 2018, pp. 77-112; M. Meyer, 'Stirring up Sundry Emotions in the Byzantine Illuminated Book: Reflections on the Female Body', S. Constantinou and M. Meyer (eds.), *Emotions and Gender in Byzantine Culture*, Cham 2019, pp. 245-279. קשר הדוק למחקר התגובה רגשית ליצירות מימי הביניים הם מחקרים המשתמשים בפרספקטיבה של תגובה סומטית, ראו: A. Pinkus, 'Visual Aggression: The Martyrs' Cycle at Schwäbisch Gmünd', *Gesta*, 52, 1 (2013), pp. 43-59; G. Shalom, 'Triple Martyrdom at Notre Dame de Mouzon', *IKON*, 12 (2019), pp. 43-54.

15 A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998

16 אלכסה סנד דנה למשל בתפקיד החינוכי של דיוקנאות בהבניית פרקטיקת הדבוציה: Sand (לעיל הערה 5), ראו במיוחד פרק 2. ראו גם: A. Kumler, *Translating Truth: Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*, New Haven 2011

17 J. Caskey, 'Whodunit? Patronage, the Canon, and the Problematics of Agency in Romanesque and Gothic Art', C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art*, Malden, Oxford, and Victoria 2006, pp. 193-212; S. Perkinson, 'Portraits and Their Patrons: Reconsidering Agency in Late Medieval Art', C. Hourihane (ed.), *Patronage: Power and Agency in Medieval Art*, Princeton 2013

לעורר בין היתר חוויה רגשית שתניע את בעליה להמשיך לדבוק בזהותו המולדת ולחתור להישגים נוספים. מחקר הבוחן את היכולת של היצירה לעורר רגשית את הצופה יכול להעמיק את ההבנה על אודות הייעוד המורכב של הדיוקנאות: לא בלבד שהם סימנו בעלות, סייעו בתרגול דבקות דתית והניעו את המאמין לנהל חקירה עצמית שתהפוך אותו לנוצרי טוב יותר, הם גם אפשרו לו להתחבר לחוויית עצמיות כוללת שכללה רבדים של זהות מעמדית, תפקידים חברתיים ושאיפות אישיות.

הדיוקנאות בהקשרם

פיליפ הטוב השתייך למשפחת ולואה, משפחת המלוכה הצרפתית. הוא היה בנו של ג'ון ללא חת (John the Fearless), שנאבק בדודיו נסיכי הדם (princes of blood) על השליטה בממשל הצרפתי בתקופת שלטונו של המלך חולה הנפש שרל השישי (Charles VI). פיליפ הטוב ירש דוכסות שהחזיקה במחוז בורגונדי ובמספר קטן של טריטוריות בארצות השפלה. בתקופת שלטונו המשיך המאבק הגלוי בינו ובין המרכז השלטוני של המלוכה הצרפתית על עוצמה והשפעה פוליטית. הוא השכיל לנווט בין הכוחות ששלטו במחוזות שונים בארצות השפלה, הרחיב את השפעתו וקיבל את השליטה על הנו, הולנד ופריזלנד (Hainaut, Holland, Friesland), ולבסוף כונן את מה שהיסטוריונים מכנים "המדינה הבורגונדית" (The Burgundian State).¹⁸ ספר השעות שבו מצויים הדיוקנאות העומדים במרכז מחקר זה הוזמן לאחר שפיליפ חיזק וביסס את מעמדו, ובחינתם מתוך פרספקטיבה שבוחנת רגשות בחברות עבר תסייע למצוא מתאם בין הישגיו כשליט ממשפחת המלוכה ובין הדרך שבה תואר דיוקנו.

לה טברנייה (Le Tavernier), אמן פלמי שפעל במחצית השנייה של המאה החמש-עשרה והפך לאחד מאמני החצר של הדוכס פיליפ הטוב, יצר ככל הנראה את רוב רובם של האיוורים בספר.¹⁹ מספר דיוקנאות של בעל ספר לא היו נפוצות ברוב ספרי השעות מתקופה זו. בספרים מאוירים שהושקע בהם ממון רב ניתן למצוא בדרך כלל דיוקן אחד של בעל/ת הספר כורע/ת ברך ומתפלל/ת, בדרך כלל לפני מריה וישוע התינוק, בצמוד לשעות של הבתולה (Hours of the Virgin) שהן לב ליבו של ספר השעות. איוורים אלה מוצגים בדרך זו או אחרת ברבים מספרי התפילה מאמצע המאה הארבע-עשרה, ונועדו לשקף עבור בעליהם התנהלות דתית נכונה ולבטא את משאלת נפשם – להגיע לחיזיון של הדמויות הקדושות, מצב שמצביע על עוררות רוחנית גבוהה ביותר. פטרונים ממשפחת ולואה נחשפו ככל הנראה לסוגה אמנותית זו, בין היתר דרך ספר השעות של סבוי (Savoy Hours), שהוזמן עבור בלאנש מבורגונדי (Blanche of Burgundy) בשנות השלושים של המאה הארבע-עשרה. את הספר ירש שרל החמישי (Charles V), מלך צרפת, ולאחר מותו מצא

18 בלוקמן ופרבניאר מתארים את השליטה של דוכסי בורגונדי בארצות השפלה כהליך של בניית יחידה פוליטית שלטונית חדשה שאותה הם מכנים 'The Burgundian state'. ראו: W. Blockmans and W. Prevenier, *The Promised Lands: The Low Countries under Burgundian Rule, 1369–1530*, Philadelphia 1999.

19 P. Schatborn, '39 Grisailles in the Book of Hours of Philip the Good in The Hague: An attribution to the Gebetbuchmeister um 1500', *Oud Holland*, 85, 1 (1970), pp. 45–48; G. Lieftinck, 'Grisailles in the Book of Hours of Philip the Good in The Hague and the Master of Mary of Burgundy', *Oud Holland*, 85, 4 (1970), 237–242.



תמונה 1. הדוכס מתפלל מול ישו על הצלב, השעות של פיליפ הטוב, 1455, האג, הספרייה הלאומית, ms. 76 f 2 עמוד 20r.

התמונה באדיבות
The Hague, KB,
nationale library
of the
Netherlands

הספר את מקומו בספרייה העשירה של ג'ון, דוכס ברי (John, Duke of Berry). ידוע כי בספר זה, שבשנת 1907 נהרס חלקית בשריפה, היו 25 דיוקנאות של בעלת הספר. שני היורשים הושפעו מהאפשרות להחזיק בכתב יד המכיל דיוקנאות של עצמם: מלך צרפת ביקש להוסיף לספר השעות של סבו מספר לא מבוטל של דיוקנאותיו, 34 במספר, וכפי שמתואר במספר מחקרים, הוא דאג להיות מתואר בכתבי יד רבים אחרים – אסטרטגיה להאדרת העצמי ולחזוקה הלגיטימציה של שושלת ולואה. גם אחיו, ג'ון, התגלה כפטרון הדואג לייצוג רב של דיוקנאותיו בכתבי היד הרבים שרכש.²⁰ אך שלא כמו בספרי התפילה של שרל החמישי ודוכס ברי, שם הוצבו הדיוקנאות בתחילות ובאיורים קטנים, הדיוקנאות בספר השעות מהאג מצוירים בפורמט גדול דיו המאפשר התבוננות בפרטים השונים ובחינתם בעיון.

בחינת מיקומם וגודלם של שמונת דיוקנאות הדוכס בספר שעות זה יכולה ללמד על מרכזיותם בתוכנית החזותית של הספר. רוב הדיוקנאות בספר מופיעים בתחילתה של תפילה, בצמוד לכותרת האדומה שבראשה. בניגוד לדיוקנאותיהם הקטנים של הבעלים המצוירים בתחילות, שהיו הסגנון הרווח במאות השלוש-עשרה ותחילת הארבע-עשרה, בספר תפילה זה אנו מוצאים טקסט שאליו מתלווה איור גדול, אשר מאפשר להציג פרטים רבים הנחוצים לעידוד מסירות דתית והתבוננות עצמית. הדיוקנאות מלווים תפילות שונות המפוזרות לאורכו של הטקסט: בראשון מביניהם הדוכס מתפלל למרגלות הצלב תוך שהוא מביט בדמותו של המשיח הסובל (תמונה 1), והאיור צמוד לתחילת התפילה ל"אדוננו התלוי על הצלב" (notre senior pendant).

R. S. Wieck, 'The Savoy Hours and Its Impact on Jean, Duc de Berry', *The Yale University Library Gazette* 66 (1991), pp. 159–80, esp. p. 166, 168



תמונה 2. הדוכס משתתף במיסה, השעות של פיליפ הטוב, 1455, האג, הספרייה הלאומית, ms.76f2, עמוד 41v.



תמונה 3. הדוכס מקבל את לחם הקודש, השעות של פיליפ הטוב, 1455, האג, הספרייה הלאומית, ms.76f2, עמוד 43v.

התמונות באדיבות
The Hague, KB,
nationale library
of the
Netherlands



תמונה 4. הדוכס מתפלל מול מזבח ריק, השעות של פיליפ הטוב, 1455, האג, הספרייה הלאומית, ms.76f2, עמוד 44v

התמונה באדיבות The Hague, KB, nationale library of the Netherlands

(a la crox). עשרים עמודים אחר כך מוצג הדוכס בשלושה איורים המלווים תפילות הנאמרות בזמן המיסה: בשתיים מהן הוא מלווה בבישוף או בכומר שמנהלים את הפולחן, ובאחרון הוא מצויר לבדו, מתפלל לפני מזבח ריק (תמונות 2-4). באיור נוסף מופיע פיליפ כשהוא מתפלל לפני מזבח מעוטר בתיבות שרידי קדושים, בצמוד לטקסט הפותח במילים "זיכרון השרידים בכנסיית סיינט שאפל בפריז" (Memoire des reliques de la sainte Chapelle a Paris) (תמונה 5).

שלושה דיוקנאות אחרים של הדוכס מוצגים לתפילות למריה: בשני הראשונים מופיע דיוקנו מתפלל לפני הבתולה וההתינוק בפתיחת התפילות "אני פונה אליך" (Obsecro te) וגם "הו [מריה] ללא רבב" (O intemerata) (תמונות 6-7). המפגש המאור האחרון שלו איתם מוצג בפתח "חמש-עשרה השמחות של הבתולה" (Fifteen Joys of the Virgin), תפילה המתארת את ההנאות שחוותה מריה באימהותה לישוע בן האלוהים (תמונה 8). את ספרי השעות לא ליווה תוכן עניינים, ועל כן התחיליות והאיורים נועדו לעזור למשתמש להתמצא בספר. פיזור הדיוקנאות במקומות שונים בספר מעיד על הרצון של בעליו להיתקל בדימוי שלו בכל מקום ובכל זמן שבו יפתח את כתב היד.



Antienne.
O Ky glorio
 se domine
 virtutū qui in
 signū preapue
 caritatis insig
 ma preclarissi
 ma redemptione
 humane fidei
 bus regni firm



התמונות באדיבות
 The Hague, KB,
 nationale library
 of the
 Netherlands

תמונה 7 (למטה משמאל).
 הדוכס מתפלל למריה וישו
 התינוק, השעות של פיליפ
 הטוב, 1455, האג, הספרייה
 הלאומית, ms.76f2, עמוד
 .48v

תמונה 6 (למטה מימין).
 הדוכס מתפלל למריה וישו
 התינוק, השעות של פיליפ
 הטוב, 1455, האג, הספרייה
 הלאומית, ms.76f2, עמוד
 .45v

תמונה 5 (למעלה). הדוכס
 מול המזבח בסיינט שאפל,
 השעות של פיליפ הטוב,
 1455, האג, הספרייה
 הלאומית, ms.76f2, עמוד
 .282v



מבט הצופה ורטוריקה חזותית

כאשר אנו בוחנים את הדרך שבה יצירת אמנות מתכתבת עם הצופה עלינו לקחת בחשבון את גודלה, חומריותה ואת מקומה במרחב. וולפג קמפ מכנה זאת "תנאי הגישה ליצירה" (conditions of access) – התנאים שמבנים את היחס הפיזי בין האובייקט לצופה.²¹ הם מאפשרים את מידת הקרבה של הצופה ליצירה ומכוננים את הדרכים שבהן היא נתפסת בחושים. ספרי תפילה כדוגמת ספר השעות של פיליפ הטוב היו אובייקטים אמנותיים שכוונו קרבה פיזית עם בעליהם. היה מצופה ממי שהחזיק ברשותו כתב יד לטובת דבקתו האישית להשתמש בו באופן קבוע בתפילותיו, לאחוז בו קרוב לגופו ולהשתמש באיורים ככלי מעורר זיכרון (mnemonic).

תמונה 8. הדוכס

מתפלל למריה

וישו התינוק,

השעות של

פיליפ הטוב,

1455, האג,

הספריה

הלאומית,

ms.76f2, עמוד

299v

התמונה באדיבות

The Hague, KB,

nationale library

of the

Netherlands

W. Kemp, 'The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception', M. A. Cheetham and M. Ann Holly (eds.), *Subjects of Art History*, Cambridge 1998, pp. 180-196, at p. 186.

(device) ונקודת מוצא להרהור ומדיטציה.²² אני טוענת כי האמן ויועציו של הדוכס שליוו את תהליך הפקת כתב היד לקחו בחשבון את התנאים לקריאה והתבוננות בספר, ובחרו באסטרטגיות אמנותיות שנועדו לכוון את פיליפ הטוב להטמיע את הדיוקנאות בחושיו, הכרתו ורגשותיו, תוך כינון אינטימיות בין היצירות ובין הדוכס.

כמו ספרי תפילה אחרים, גם ספר תפילה זה תוכנן לשימוש כשהוא מוחזק ביד או מונח קרוב לגופו של הפטרון על מדף מורם (prie-dieu), כך שהתוכן הטקסטואלי והחזותי ייצרכו בפרקטיקה של מבט משתנה. כמו שאר החושים המספקים לאדם ידע על העולם, גם העין מתורגלת בחברות שונות לאופני התבוננות מגוונים. החלטות שהתקבלו בוועידה הלטרנאית הרביעית (The Fourth Council of the Lateran) סייעו לכוון שיח שהדגיש את חשיבותו של חוש הראייה ברכישת ידע אלוהי. בוועידה זו התכנסו בישופים מרחבי העולם הנוצרי, והחליטו בין היתר לכוון את קהל המאמינים לתיקון מידותיהם ראשית כול דרך חינוך הדרגים השונים של הכמורה, דבר ששיפר את הפצת עיקרי הנצרות למאמינים שחיו חיים סקולריים. בעקבות תהליכים מורכבים אלה החלו אנשי אצולה, ובהמשך גם בורגנים בעלי יכולת כלכלית יודעי קרוא וכתוב, לאמץ משהו מסדר היום הנזירי. רבים מהם רכשו ספרים מאוירים אשר אפשרו להם להשתתף במבט על ייצוגים ויזואליים שונים.²³ גם התרבות החומרית הוויזואלית בחצרות האצולה תרמה לעיצוב המבט הממושך: חפצים מפוארים שנשתמרו ותייעדו של חגיגות חצרוניות חושפים בפנינו כי החומריות, הדימויים המורכבים שקישטו אובייקטים מסוג זה והמגוון העצום שלהם דחפו את יושבי החצר ואת האורחים להפעיל את פרקטיקת המבט המשתנה, שרק הוא יכול היה לאפשר להם לספוג את העושר והמגוון ולחשוף את משמעותו.²⁴

בציורי הדיוקנאות בספר השעות מהאג הפעיל לה טברנייה אסטרטגיות אמנותיות אשר נענו לצורך לפתות את העין למבט ממושך. הוא עיצב את החלל מזוויות מבט שונות ובכך יצר מרחב מזמין להשתתפות חושית, השתתפות רגשית והכלה. בנוסף לכך, הוא עיצב את תנוחת גופו של הדוכס כך שחלקים ממנה יפנו אל בעל הספר ויאותרו לו להשהות את מבטו. בעמוד 48v, למשל, מוצג פיליפ כורע בתפילה כך שהדוכס הנמוך שעליו פתוח ספר התפילה נמצא בסמוך לשולי גלימתה של הבתולה, היושבת על כרית בחלל ביתי ומחזיקה את ישוע התינוק (תמונה 7). אף על פי שהדוכס המצויר אינו מסתכל לעבר הצופה, הוא מתואר בתנוחת שלושה רבעים, שמשלבת את הצורך להראות אותו פונה ומתפלל למריה והתינוק לצד מימושו כדמות המזמינה את המשתמש בכתב היד להתחבר לסצנה.

תנוחת המתפלל הכורע בפרופיל של שלושה רבעים שונה מדיוקנאות רבים של אצילים שהוצגו בפרופיל, כפי שניתן לראות למשל את דוכס ברי באחד מספרי השעות של ג'ון (תמונה 9). הצייר שעיטר את כתב היד אימץ את תנוחת הפרופיל, המתכתבת עם דיוקנאות של שליטי האימפריה הרומית שהוצגו בתכשיטים אובליים

22 ראו את הדיון על תפקידם של איורים ברכישת ידע ובהטמעתו בזיכרון במאמר: B. Buettner, 'Profane Illuminations, Secular Illusions: Manuscripts in Late Medieval Courtly Society', *The Art Bulletin* 74, 1 (1992), pp. 75-90.

23 Kumler (לעיל הערה 16).

24 על המורכבות הוויזואלית של חגיגות חצרוניות, ראו: C. Normore, *A Feast for the Eyes: Art, Performance, and the Late Medieval Banquet*, Chicago and London 2015.



תמונה 9. דוכס
ברי מתפלל
למריה וישו
התינוק, השעות
של בריסל, 1390
לערך, בריסל,
הספריה
המלכותית,
ms.11060-1
עמודים 10,11.

(cameos) ובמדליונים עתיקים אשר נמצאו באוסף הדוכס.²⁵ ברבים מהייצוגים של דוכס ברי הוא מצויר במנח דומה, הרומז להזדהות העצמית ולעיצובו העצמי כממשיכו של הכוח הקיסרי. באיור מסוג זה, נקודת הגישה של הצופה לסצנה היא דרך הדמויות האחרות, כמו הדמות הקדמית של ג'ון המטביל. יתרה מכך, בדיוקנאות של בני האצולה במאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה, אם הבעלים נמצא בתנוחת שלושת רבעים – רק פניו מוצגות כך, ואילו שאר הגוף מוצג בפרופיל או בגרסה מוגבלת מאוד של תנוחת שלושה רבעים. תיאור בעל הדיוקן בתנוחה זו התאים לפטרוני אמנות בתקופה שבה לסמלים הרלדיים הייתה חשיבות רבה יותר כמייצגי הפרט האציל.²⁶ באמצע המאה החמש-עשרה, כאשר גברה החשיבות של דמיון חזותי כרכיב חשוב בזיהוי האדם, מצאו אמנים שיטות חדשות לעודד התבוננות והרהור בדמות המצוירת. מנח הגוף של פיליפ הטוב בדיוקנאותיו המפוזרים בספר השעות מעידים על התמודדות מתוחכמת עם הצורך למשוך את מבטו של הדוכס אל האזור, נקודת התחלה להשקעת זמן בהתבוננות ממושכת.

T. B. Husband, *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, New York, New Haven, and London 2008, p. 290

T. Hiltmann, 'Arms and Art in the Middle Ages: Approaching the Social and Cultural Impact of Heraldry by its Artisans and Artists', T. Hiltmann and L. Hablot (eds.), *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, Ostfildern 2018, pp. 11-23

כלי אמנותי נוסף שהקל על נגישות חזותית לתוכני היצירה היה השימוש של לה טברנייה בפרספקטיבה. מאוריץ סמייירס (Maurits Smeyers) ופרידריך וינקלר (Friedrich Winkler) דנו ביכולתו ליצור אשליית מרחב שאפשרה לו לצייר מספר התרחשויות באותה קומפוזיציה,²⁷ אך במערך הדיוקנאות הזה המרחב שימש למטרות אחרות: האמן לא יצר חלל שיכול להכיל משתתפים רבים, אלא תכנן אותו כך שישתתפו בו מספר קטן של דמויות. עיצוב המרחב שבו נמצאים הדיוקנאות אינו מבוסס על נקודת מבט בודדת של צופה העומד מול מרכז הקומפוזיציה ועל חלל המעוצב על פי עקרונות הפרספקטיבה הקווית, אלא הצייר מציע נקודות מבט שונות המספקות תמונה מוחשית וקונקרטית של המרחב, הדמויות והחפצים. בעמוד 41v מוצגים דוכן התפילה, הרצפה והמזבח מנקודת מבט גבוהה, ואילו הכומר ואיש החצר ניבטים מנקודת מבט נמוכה יותר (תמונה 2). שילוב זה של נקודות מבט עזר לבסס דימוי קריא המקל על ההשתתפות הקוגניטיבית של הצופה. זהו אלמנט נוסף המצביע על קשרי גומלין בין שטיחות הקלף ואשליית העומק, באופן שמזמין את הצופה להתבונן בציור ולהתחבר למתואר בו. לה טברנייה מתאר במספר מקרים את כף רגלו של הדוכס מונחת על גבי המסגרת העיטורית שמפרידה בין הדף שעליו כתובות התפילות ובין הציור – והרגל המבצבצת, נעולה בכפכף אופנתי, משמשת הזמנה נוספת לצופה שמושכת את מבטו פנימה.²⁸

האמן עיצב את דיוקנאותיו של פיליפ הטוב באמצעות משחק גומלין בין רכיבים ריאליסטיים ונראות אידאלית. אסטרטגיות אלה נועדו בין היתר לעורר תחושת שביעות רצון ועונג בבעל היצירה שהתבונן בייצוגים של עצמו במבט ממושך. תיאורי דיוקן כללו באופן מסורתי בעיקר סממנים סימבוליים, סמלי משפחה ומוטיבים חזותיים אישיים, אולם כפי שמתאר זאת סטיבן פרקינסון (Perkinson) – בחפשו אחר דרך להפתיע ולרגש את מזמיני היצירה, אמני חצר שעבדו עבור דוכסי ולואה בראשית המאה החמש-עשרה שילבו בתיאורי דיוקנאותיהם גם מרכיבים מציאותיים כמו תווי פנים ומבנה גוף.²⁹ מגמה זו הלכה והתפתחה במאה החמש-עשרה, עת אמנים בצפון צרפת ובארצות השפלה החלו להוסיף תיאורים דקדקניים של חפצים ופרטי לבוש מהמלתחה של פטרוניהם. לה טברנייה פעל בפלנדריה והיה מיומן בטכניקת הגריזיי (grisaille), שבה השתמש כדי לתאר בדקדקנות אלמנטים מהמציאות. בחירת האמן לתאר את לבושו של הדוכס בפרטנות בעלת מאפיינים ריאליסטיים נועדה גם

F. Winkler, *Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts: Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening*, Amsterdam 1978, pp. 59–60; M. Smeyers, *Flemish Miniatures from the 8th to the Mid-16th Century: The Medieval World on Parchment*, Turnhout 1999, p. 322

היצירות של האמן בהקשר זה תואמת את טענתו של מייקל קמיל שבמאה החמש-עשרה הגיעה לשיאה נטייתם של מאיירי כתבי יד לתהות על הדרכים השונות לייצג מציאות דרך יחסי גומלין בין איורי שוליים ואיורים מרכזיים. ראו: C. Michael, *Image on the Edge: the Margins*, of Medieval Art, London 2013, p. 154

S. Perkinson, 'Likeness, Loyalty, and Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Tres Riches Hueres', R. Duckers and P. Roelofs (eds.), *The Limbourg Brothers: Reflections on the Origins and the Legacy of Three Illuminators from Nijmegen*, Leiden and Boston 2009, pp. 51–83; Idem, *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago 2009, p. 153

היא לעודד את הדוכס להתבונן בעיון בפרטי דיוקנו ולהפעיל פעולות מנטליות של השוואה, שבה אדון בהמשך, דבר שנועד לפתח בקרבו תחושת הזדהות ועונג.

בדיוקנאות להלן מתואר הדוכס לבוש בשתי תלבושות שונות: ברוב האיורים הוא לבוש בגד ארוך אשר צמוד באזור המותניים, ובעל קפלים נפוחים היורדים מהחגורה עד לכפות הרגליים. בגד זה מעוצב כך שהטורסו מקבל צורת משולש הפוך, והשרוולים הנפוחים מעצימים את המראה החסון של הכתפיים והחזה. על גבו מונח באופן רופף כובע מעוטר בקפלים, בעל סרטים שבדרך כלל עוטפים את הסנטר. בשני דיוקנאות מבין השמונה צורת הבגד שונה במקצת: החצאית קצרה ומסתיימת מעל הברכיים, כך שהאמן יכול לתאר את הכפכפים בעלי האימום המיוחד (תמונות 2, 5). שני אביזרים המצביעים על מעמדו ומידת דתיותו של הדוכס הם פגיון שמור בנדן המחובר למותניו, ועדי מפואר של מסדר גיזת הזהב התלוי על צווארו.³⁰ הפרטנות שבה מתואר הביגוד – אמרת הפרווה בשולי החצאית, הצווארון המעוגל והנוקשה, הקפלים המסוגגנים שתואמים את הבד הנוקשה של החצאית – תואמים את סגנון הציור בארצות השפלה במהלך המאה החמש-עשרה. קרייג הרביסון (Harbison) מכנה זאת "ריאליזם דמוי פאזל", ומצביע על כך שאמני הצפון לא הקפידו על התבוננות הוליסטית בפרטי הציור ובחלל אלא בנו כל חלק בציור תוך התמקדות בפרטיו.³¹

לצד העניין הרב שמגלה האמן בפרטיהן של תלבושות הדוכס, הוא עושה שימוש גם בחזרה ובגיוון בעיצוב ייצוגי הדוכס ובכך תורם לחוויה החושית והמנטלית שמעורר הדיוקן. קהל מיומן בקריאת טקסטים ובהתבוננות בדימויים ציפה להיתקל באיורים העוסקים בנושא דומה באופן מגוון. ניתן למצוא שימוש באסטרטגיות אמנותיות אלה במגוון רחב של יצירות – ממחזור ציורי קיר ועד תיאור חיי קדושים בכתבי יד.³² לה טברנייה צייר את הדוכס באיורים שונים בגודל ובמיקום שונה: בחלק מהאיורים הוא מוצב בחלק הימני של הסצנה, ובאחרים הוא מוצב במרכז או משמאל. כמו כן, התבוננות מעמיקה חושפת כי על אף שבכל הדיוקנאות הוא כורע על ברכיו, ישנם הבדלים דקים בתנוחת הגוף ובמנח הידיים: ברבים מהדיוקנאות ידיו צמודות במנח תפילה-תחינה, אך באחרים הן פרושות או מצביעות; פיו סגור לרוב, מלבד איור אחד שבו הוא מקבל את לחם הקודש מאיש הכמורה.

הגיוון בלבוש שאותו ציינתי לעיל מודגש כשמתבוננים בשלושת האיורים שמלווים את תפילת המיסה. למרות הקביעות בזמן ומקום בשלושת האיורים, בתיאור הדוכס במהלך תפילה בחלל כנסייתי הוא מוצג בשתי תלבושות שונות. נקודה זו מבהירה כי לחזרה ולגיוון יש משמעות מרכזית בעיצוב הדיוקנאות בכתב יד זה, וכי היה ברור שהצופה יתבונן באיורים ממושכות, ישווה ביניהם ויהרהר במשמעותם המרובדת. האסטרטגיות האמנותיות שנדונו לעיל מצביעות על הרגישות של האמן להרגליו

30 המסדר נוסד על ידי פיליפ הטוב בשנת 1430.

31 C. Harbison, *The Art of the Northern Renaissance*, London 1995, p. 27.

32 C. Hahn, *Portrayed on the Heart: Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*, Berkeley 2001, pp. 39-45; A. A. Jordan, 'Seeing Stories in the Windows of the Sainte-Chapelle: The Ars poetriae and the Poetics of Visual Narrative', *Mediaevalia*, 23 (2002), pp. 39-60; R. Bartal, 'Repetition, Opposition, and Invention in an Illuminated Meditationes vitae Christi: Oxford, Corpus Christi College, MS 410', *Gesta*, 53 (2014), pp. 155-174.

של בן אצולה כשהוא משתמש בספר התפילה. הבניית המבט הממושך של הצופה בהתבוננו בדיוקן דרך עיצוב תנוחת הגוף של המצויר, החלל, החזרה והגיוון וכן סגנון הציור, היו נקודת פתיחה לתהליכי חשיבה מורכבים הקשורים בהיותו של הדיוקן ראי וסמן לחזות המצויר. כפי שנראה בהמשך, איורים אלה כיוונו את בעל הדיוקן לזהות בהם אלמנטים המצביעים על היותו אציל רב-מעלה שביכולתו לשמש דגם ומופת לאחרים.

השוואה, זיכרון ותחושת הזדהות

כאמור, בימי הביניים איור נחשב לכלי המסייע ברכישת ידע ושמירתו בזיכרון.³³ הדבר נכון הן לאיורים בכתבי יד שנועדו לחוג הנזורה, והן לייצוגים כאלה בתוך קודקסים שנוצרו עבור שכבת האצולה. עם זאת, סוגת הדיוקן מוסיפה נדבך נוסף לתקשורת שיוצר האיור עם האדם המתבונן בדיוקנו. סנד (Sand) כינתה את הייצוגים הללו דיוקנאות רפלקסיביים (reflexive portraits) – בעליו של הדיוקן מתבונן בעצמו מתפלל כשספר תפילה מונח לפניו, בשעה שהוא מבצע את אותה הפעולה ומחזיק בספר עצמו.³⁴ סוג זה של שיקוף מתקיים גם ביחס לאלמנטים נוספים בדיוקן, והסובייקט המתבונן נדרש לעבד ולהפנים אותם בעזרת כלים הכרטיים של השוואה ופרשנות.

אנשי האצולה היו מיומנים בפעילויות מנטליות אלה, שאותן רכשו כשותפים פעילים באירועים חזרוניים דוגמת פסטיבלים וטורנירים. כריסטינה נורמור (Noremore) תיארה את חוויית הפרשנות שנלוותה לאירועים אלה, וטענה כי חגיגות חזרוניות סייעו לבסס תרבות שהשקיעה רבות ביכולת ההבחנה של חבריה ובמסוגלות שלהם לפרש את המופעים האלגוריים בין מנות האוכל, האמנות המתכלה שהייתה מוצבת באולמות וכדומה. אנשי החצר היו יכולים להשוות בזמן החגיגה בין אלמנטים ויזואליים ואחרים שעברו לנגד עיניהם ובין אלמנטים דומים השמורים בזיכרונם. היה זה שלב ראשון בדרך להבנת החיזיון שסיפק שעשוע רב במהלך ההתבוננות בו, וגם בדיונים על אודותיו בין האורחים לאחר שהסתיים.³⁵

דיוקן בתוך ספר תפילה לא זימן אומנם את החוויה האסתטית והחושנית המורכבת שאפיינה את החגיגות בחצר הצרפתית, אך אותה יכולת מנטלית שהובנת בתרבות החצר של המאה החמש-עשרה נדרשה גם במקרה זה. בדיאלוג בין הדוכס ובין דיוקנו, צפוי היה פיליפ הטוב להשוות את פרטי הייצוג שיצר לה טברנייה, לדוגמה תנוחת הגוף והלבוש, לדימוי החיצוני של עצמו השמור בזיכרונו – מראהו החיצוני והתנהלותו במרחב המיועד לדבקות אישית. לצד פעולת ההקבלה בין האיור למציאות חייו של הדוכס, הוא יכול היה לזהות אלמנטים בדיוקן שמייצגים את אידאל השליט הנוצרי ולחשוב עד כמה הוא מגלם את האידאל הנדרש.³⁶

33 ראו: M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1992; Idem, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge 1998.

34 Sand (לעיל הערה 5), עמ' 2–5.

35 עוד בנושא זה ראו: Normore (לעיל הערה 24), במיוחד פרק 5.

36 דיוקנאותיו של פיליפ הטוב בכתבי יד מתאפיינים בין היתר בתיאורו כשליט אידאלי. ראו: J. Chipps Smith, 'Margaret of York and the Burgundian Portrait Tradition', T. Kren (ed.),

השוואה מאפשרת הבנה ופרשנות, אך היא גם כלי מנטלי שיכול לסייע לעורר תחושת הזדהות.³⁷ יש לזכור כי היכולת האנושית לקשר דימוי לעצמי המתבונן קשורה ביסודה ביכולת האינטלקטואלית למודעות עצמית. טקסטים מהמאה השלוש-עשרה העוסקים בניתוח הפסיכולוגיה האנושית משקפים עניין ביכולתו של הפרט להיות מודע לגופו, לרגשותיו ולמחשבותיו. פיטר ג'ון אוליבי (1248–1298) ואחרים טענו כי החלק האינטלקטואלי של הנשמה הוא המקום שבו פועלת המודעות לאחדותם של חלקים אלה.³⁸ נראה כי מעבר ליכולתו של האדם לזהות את המשכיות האני שלו בגשמיותו, פעולת ההבחנה בייצוג מצויר כדיוקן של אדם מסוים הייתה כרוכה בפרקטיקות קוגניטיביות נוספות. קהלי אצילים מימי הביניים היו בעלי אוריינות חזותית, וידעו להשתתף בפעילויות דתיות ואינטלקטואליות שכללו לרוב תמונות חזותיות. תרגול ההשוואה בשעה שאדם מתבונן בדיוקנו אפשרה לסובייקט ליצור הקבלה בין הייצוג החזותי שלו לדימויו העצמי שנבנה במהלך השנים בזיכרונו, דרך הדמיון והקשרים האישיים בין השניים.

העניין שהראו אמנים מאמצע המאה החמש-עשרה במראה הפנים, החלק שבו נמצאים מרב איברי החישה המאפשרים תקשורת עם העולם, כסמן לזהות של האדם המצויר, היה חדש יחסית באותה עת. סטפן פרקינסון תיאר בספרו את התהליך שעברו דיוקנאות מהתמקדות במראה טיפוסי המלווה בסמלי מעמד לשילוב יותר ויותר מרכיבים חזותיים המצביעים על דמיון פיזי לבעליהם. דוכס בורגונדי, כמו כל חברי שכבת העילית הצרפתית ואנשי הבורגנות העשירה, הכיר את מראה פניו כיוון שמראות קמורות קטנות היו חפץ ברה-השגה בתקופה זו. עד המאה השבע-עשרה, עת המצאת המראה המרובעת השטוחה, הסתפקו אנשים בעלי אמצעים במראות העשויות זכוכית מנופחת, שצידה השטוח כוסה בשכבת מתכת.³⁹ שיפור בתהליכי הייצור הוביל למראות שאומנם עיוותו מעט את המראה של בעליהם, אך היו צלולות מספיק כדי לשקף בבירות את מראה הפנים כפי שהוא. השימוש האינטימי והיום-יומי במראות אפשר לדוכס לקבע בראשו דימוי ויזואלי של מראה פניו. כפי שאנו מוצאים, הדיוקנאות משקפים עניין במראה הייחודי של הדוכס – שכלל אף מאורך, סנטר קטן ושיער מסופר בצורת קערה הפוכה. אותם תווי פנים מוצגים גם בדיוקנאות אחרים של הדוכס שיצר רוג'ר ואן דר וידן (Rogier van der Weyden) (לדוגמה תמונה 11).

Margaret of York, Simon Marmion, and The Visions of Tondal, Mallibu 1992, pp. 47–56, 47.

37 מספר מחקרים מהשנים האחרונות בוחנים כיצד יצירות אמנות בהקשר דתי הניעו את הצופה לשנון, לפרש ולבנות דימויים מנטליים של הנושאים שהוצגו בפניהם. החוקרים נשענים בין היתר על טקסטים שנכתבו בחלקם בידי תאולוגים שעסקו בנפש האדם, בחושים החיצוניים ובפעולות הכרתיות כמו השוואה, הערכה ועוד.

ראו לדוגמה: Bartal (לעיל הערה 32), עמ' 174–155; E. Gertsman, 'Phantoms of Emptiness: The Space of the Imaginary in Late Medieval Art', *Art History*, 41, 5 (2018), pp. 800–837.

38 M. Yrjönsuuri, 'Types of Self-Awareness in Medieval Thought', V. Hirvonen, T. J. Leiden (eds.), *Mind and Modality: Studies in the History of Philosophy in Honour of Simo Knuuttila*, Brill, 2006, pp. 153–169, 165; P. John Olivi, *Quaestiones in Secundum Librum Sententiarum*, Quaracchi 1922, 1926.

39 S. Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, trans. K. H. Jewett, New York: Routledge 2001, pp. 13–15.



תמונה 10.
שארל השביעי,
זאן פוקו, 1445-
50, לובר, פריז.

לבוש הדוכס היה אלמנט מרכזי ברזיהוי נוסף אשר סייע לו לשייך את הדיוקן לעצמו. סופי ג'וליווה (Jolivet) והאנו וייזמן (Wijsman) טוענים כי מרשומות משק הבית של הדוכס ומן התיאורים המצויירים שלו ניתן בהחלט לקבל תמונה מדויקת דיה של לבושו.⁴⁰ דוכסות בורגונדי אימצה במהרה את האופנה החדשה, שמקורה ככל הנראה בחצר הפריזאית:⁴¹ לעומת בגד היושב על הכתפיים, נופל ברכות על הגוף ומוחזק בחגורה באזור המותניים, הביגוד החדש יצר צללית גברית חדשה. דיוקן של המלך שרל השביעי (Charles VII), שצויר על ידי ז'אן פוקו מספר שנים לפני ספר השעות בהאג (Jean Fouquet, 1445-1450), מתאר אותו לבוש במעיל קטיפה מנופח

S. Jolivet and H. Wijsman, 'Dress and Illuminated Manuscripts at the Burgundian Court: 40 Complementary Sources and Fashions (1430-1455)', W. Blockmans et al. (eds.), *Staging the Court of Burgundy: Proceedings of the Conference "The Splendour of Burgundy"*, London and Turnhout 2013, pp. 279-285, at 281.

A. Van Buren and R. S. Wieck, *Illuminating Fashion: Dress in the Art of Medieval 41 France and the Netherlands, 1325-1515*, Morgan Library & Museum 2011, p. 28.



תמונה 11.
הצגת הספר לפני
פיליפ הטוב,
הכרוניקות של
הנו, 1448, בריסל,
הספריה
המלכותית,
ms.9242, עמוד
1r.

באזור החזה והכתפיים המעניק לו מראה חסון (תמונה 10). גזרה דומה נמצאת בדיוקנאות של הדוכס בספר השעות, שבהם הוא לובש מעיל בעל חצאית קצרה החושפת רגליים גבריות.⁴² יתר על כן, מרשומות חצר בורגונדי עולה כי משנת 1436 בחר פיליפ הטוב ללבוש בגדים שחורים בלבד. לבחירה זו יש סיבות מגוונות, בהן ייחודיותו של הבד השחור בשל הקושי לייצר בדים בגוון זה.⁴³ הדוכס הזמין ספרים מאוירים רבים, ובכל הדיוקנאות שבכתבי היד המוזמנים הוא לבוש בביגוד האופנתי שמזוהה עם חצרו. כך למשל, באיור הפותח את הכרוניקות של הנו (Chroniques de Hainaut, 1448) הוא מוצג כשהוא מקבל את הספר, ככל הנראה ממתרגם הטקסט, בעודו מוקף באנשי חצרו. צייר הדיוקן, ואן דר ויידן, הדגיש את דמותו הגנדרנית של הדוכס הלבוש בהתאם לאופנה שאימץ (תמונה 11). גם אם גזרתו הדקה והזוויתית של פיליפ הטוב מוקצנת מעט, דמותו מבהירה כי הוא ייחס חשיבות רבה להופעתו החיצונית.

דין וחשבון כללי המסכם את הוצאות משק הבית של הדוכס בשנים 1444-1446 מתעד הוצאה של מעל 112,000 ליבר (livres) על ביגוד עבור פיליפ הטוב ומשפחתו,

42 J. Bumke, *Courtly Culture: Chivalry and the Construction of the Middle Ages*, Univ of California Press 1991, p. 146.

43 S. Jolivet, 'La construction d'une image: Philippe le Bon et le noir (1419-1467)', I. Paresys and N. Coquery (eds.), *Se vêtir à la cour en Europe 1400-1485*, Lille and Versailles 2011, pp. 27-42.

בשעה שרק 23,500 ליבר הוצאו על כלי נשק עבור חילות הדוכס.⁴⁴ הלבוש הייחודי לדוכסות בורגונדי מדגים את חשיבות "העור החברתי", כפי שמכנים זאת פישר (Fisher) ולורן (Loren) בבחינתם את הקשר בין גוף, עטיפה וזהות בחברות עבר. הם טוענים כי באמצעות "לבוש, קישוט, יציבה, מחווה [...] לאדם ישנה היכולת 'ללבוש' עור חברתי", המאפשר הזדהות עצמית כחבר של קבוצה חברתית זו או אחרת.⁴⁵ עם זאת, לצד הצורך האנושי להפגין זהות המבטאת שייכות, בשלהי ימי הביניים התפתח איזון חדש בין הצורך לייצג שייכות ובין רצון להבדיל בין חצר אחת לאחרת. שינויים טכנולוגיים ושיפור בהליכי הייצור של בדים יקרים, לצד פיתוח אופנת עילית, הובילו לפיתוח של מגוון עיצובים חדשים שאפשרו להנכיח זהות תרבותית-פוליטית ייחודית אל מול קבוצת השווים – במקרה שלפנינו, דוכסי ולואה האחרים.⁴⁶

כיוון שלבוש נחשב לרכיב חשוב בזהות האצילית, השוואת הלבוש המתואר חזותית עם המראה שלהם במציאות יכול היה להוביל את הדוכס לתחושות של הזדהות והנאה מורכבות אף יותר. הרצון להפגין עוצמה וייחודיות בעזרת צורת לבוש עוקב אחר הוראתו של המלומד האוגוסטיני ג'יל מרומא (1247-1316), שחיבר טקסט מסוגת **מראת הנסיכים** (*De regimine principum*) עבור פיליפ הרביעי (Philip IV), יורש העצר הצרפתי בשנת 1280. ספר זה זכה לתפוצה רחבה ונמצא בספריותיהם של שליטי אירופה מאז המאה השלוש-עשרה. ג'יל מתייחס בחלק הראשון של חיבורו לסגולת הפאר (*magnificence*), ומציין כי הנסיך "חייב להזמין עבודות גדולות ומפוארות, כמו ארמונות ובתים שבבעלותו במהלך חייו, ועליו להשיג לא רק נראות יפה, עוצמתית ובת קיימא".⁴⁷ משנתו של ג'יל על מעלת ההדר והחשיבות שלה קודמה על ידי תאולוגים שביקשו לשמר את המבנה ההיררכי של החברה, ששיקף על פי אמונתם את הסדר האלוהי. תומס אקווינס (Aquinas) הקדיש ארבע הפניות לסגולה זו **בסומה תאולוגיה** (*Summa Theologiae*, 1265-1274), והצהיר כי פאר דורש אמצעים פיננסיים הנמצאים בידי האצולה, וכי אנשיה בלבד ראויים להפגין אותו.⁴⁸

44 Van Buren and Wieck (לעיל הערה 419), עמ' 8 והערה 39.

45 G. Fisher and D. D. Loren, 'Embodying Identity in Archaeology', *Cambridge Archaeological Journal* 13, 2 (2003), pp. 225-230, at p. 225.

46 הדוכס נקט דרכים מגוונות לבסס כוח פוליטי חברתי נפרד מהחצר הצרפתית, בהן החלטתו לבוא בקשר נישואין עם איזבלה מפורטוגל (Isabella of Portugal, 1397-1471) ולא עם אחת המועמדות מהשושלת הצרפתית. ראו: Blockmans and Prevenier (לעיל הערה 18), עמ' 73.

47 "il doit fere granz euvres, si comme granz chasteus et granz mesons qui durent toute sa vie, et les doit fere forz et beles et durables et non pas seulement de granz appearance" – Molenaer, *Li livres du gouvernement des rois*, Book 1, Part 2, p. XIX, 66.

48 S. Theologiae, *Second part of the second part*, question 134, article 3, newadvent.org/summa/3134.htm. רוב האנשים משדרות החברה הנמוכות כיבדו את הכלל הזה, אך היו כמובן יוצאים מן הכלל. כריסטין דה פיזאן (Christine de Pizan) מתלוננת בחיבורה **האוצר של עיר הנשים** שנשים רבות מתלבשות בבגדים המשוויכים למעמד גבוה משלהן. ראו: C. de Pizan, *The Treasure of the City of Ladies or The Book of the Three Virtues*, trans. S. Lawson, Middlesex 1985, book 2 c. 11, book 3 c. 2; M. T. Lorcin, 'Les Echos de La Mode Dans Le Livre Des Trois Vertus de Christine de Pisan', *Razo*, 7 (1987), pp. 89-94.

יומנים ומכתבים של אורחים בחצר מתארים הוצאות על לבוש מפואר ומהללים את הערכים האסתטיים של מראה הדוכס. מכתב מפיירו פנירולה (Panigarola), שגריר דוכסות מילנו, המופנה לאדוניו, מדגים הערצה זו:

הוד מלכותו [שרל הנועז] הגיע לכנסייה כשהוא לבוש בגלימה ארוכה, תפורה מבד זהב ומעוטר בפרוות צובל, בגד מפואר ביותר, שבו חוטי כסף החליפו את השימוש במשי. על ראשו היה כובע קטיפה שחור עם ציצת זהב שהיה עמוס באבני אודם וביהלומים גדולים ביותר ועם פנינים גדולות [...] והפנינים ואבני החן היו תפורים בצפיפות עד שלא ניתן היה לראות [מזווית מסוימת] את ציצת הזהב.⁴⁹

תיאור זה נכתב לרגל אירוע ההכרזה על הברית בין דוכסויות בורגונדי, סבוי ומילאנו באפריל 1475, והוא מתאר את כניסתו המפוארת של שרל הנועז. באירועים רשמיים שכאלו, שסימנו את כוחה של בורגונדי, בחרו הדוכסים בלבוש המדהים ביותר מתוך מלתחתם. אף כי מכתב זה אינו עוסק בפיליפ הטוב, אנו יכולים ללמוד ממנו על מידת העניין וההשפעה שעורר לבושם של דוכסי בורגונדי בקרב קהלם. הדיוקנאות של פיליפ הטוב בספר התפילה נועדו אומנם בראש ובראשונה לעניין שלו ומתארים רגעים אישיים ללא קהל מתבונן, אך תיאורי הביגוד המגוונים מביאים לידי ביטוי את מעלת ההדר שהשפיעה כל כך על הקהל שצפה בדוכס באירועים פומביים יותר.

דיוקנאות אנשי האצולה והמלכים בתקופה זו עוצבו כך שימחישו באופן חזותי גם מעלות נוספות אשר נחשבו מהותיות עבור שליט נוצרי. דמותו של השליט הנוצרי האידאלי עוצבה בטקסטים מסוגות שונות כשילוב בין אתוס אבירי לרעיונות דתיים נוצריים. חיבורים המתארים את ההיסטוריה של מלכי צרפת בימי הביניים, כמו **הכרוניקות הגדולות של צרפת** (The Grandes Chroniques de France) שנמצאו בספרייתיהם של נסיכי הדם למשפחת המלוכה, מתארים את מעשיהם של מלכים גדולים מהעבר שהוכיחו מעלות שעל השליטים הבאים לחקות.⁵⁰ גם ג'יל מרומא הקדיש חלק משמעותי מ**מראת הנסיכים** לשיח על תכונות שהשליט צריך לאמץ, במסגרת אמונתו כי בני האצולה צריכים להתחנך מילדות לניהול מיטבי של ענייני האוכלוסייה שעליה הם מופקדים. הדיון במעלות נמצא בחלק שהמחבר מקדיש לשיח על שליטת הנסיך בגופו, ברגשותיו ובהתנהגותו. בפתח חיבורו הוא דן בטבעה של אידאת הטוב הנעלה, וקושר בינה לבין אהבת האדם הנוצרי לאל; לאחר מכן הוא פונה לדון בקשרים בין המידות הטובות, הנפש והחושים, ומפרט את עליונותן של כמה מעלות על פני אחרות. הרשימה של ג'יל עוקבת אחר ארבע המידות הקרדינליות – חוכמה, מתינות, אומץ וצדק – אשר פורטו גם **ברפובליקה** של אפלטון (Plato, *De Republica*, 390 BC), ועובדו כך שישתלבו באופן מושלם

49 תרגום לאנגלית של המכתב נתן למצוא אצל: M. Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*, New York 2012, p. 53.

50 לדיון על השימוש שעשו בני משפחת ולואה בהזמנת עותקים מאוירים של כתב היד שחובר על ידי נזירים ממנזר סיינט דני, ראו: A. D. Hedeman, *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley 1991. לדיון בתפוצה ובהתקבלות של הכרוניקות הגדולות של צרפת על יד קהלים שונים, ראו: A. Brix, 'Aux marges des manuscrits. Éléments pour une étude de la réception des Grandes Chroniques de France', *Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, 36 (2017), pp. 59-83.

במחשבה הנוצרית על ידי אבות הכנסייה ותאולוגים לאורך ימי הביניים.⁵¹ בהתבסס בין היתר גם על **על החובות** של קיקרו (Cicero, *De Officiis*, 44 BC), מעלות אלה הפכו למרכיבים חיוניים באידאת השליט האציל, והמחשבה הפוליטית של התקופה העניקה להם יכולת להשפיע מהותית על ביצועיו בתחומים החברתיים והפוליטיים שהיו באחריותו.⁵²

מעלת החוכמה של השליט מתבטאת באופן מרומז בדיוקנאות. מאז תחילת המאה החמש-עשרה, לצד תיאור אנשי אצולה צרפתיים בלבוש המשקף את סמכותם הסקולרית, רבים מהם תוארו כאבירים לבושים בשריון ומאובזרים במגן ובחנית.⁵³ דיוקן מסוג זה מסמן את יכולתו של האדם המתואר להפעיל עוצמה צבאית ובמקביל לשמש כמגן הכנסייה.⁵⁴ מול מודל התיאור הזה, התכשיט מסדר גיזת הזהב המוצג בדיוקנו של הדוכס והפגיון שעל מותניו משקפים דווקא את כוחו האזרחי. דיון בסיבות לכך שעל הנסיך לטפח את מעלת החוכמה מקבל מקום נרחב **במראת הנסיכים**: גיל מציע לקהל האצילי להטיל את מרותו ולנהל את ענייני העם במסגרת החוק, ההיגיון והצדק, וטוען כי "אם המלך איננו חכם, הוא איננו מלך על פי [אידאת] האמת", וכי עליו להקדיש את חייו לשיקול עניינים שיהיו לטובת הממלכה.⁵⁵

בעשרים השנים הראשונות לשלטונו לא הצליח הדוכס להפגין את כוחו באופן מספק. הוא ירש דוכסות המפוזרת על פני אזורים גאוגרפיים בצרפת ומצפון לה, והללו היו בעלי אופי תרבותי, כלכלי וחברתי שונה. לפיכך, במקביל למהלכים הדיפלומטיים והצבאיים שעזרו לשפר את הרצף הטריטוריאלי בארצות השפלה בשנים 1425-1435, כונן הדוכס גם מוסדות מנהיגותיים וארגוניים ששיפרו את אחידות המנהל הפנימי ביחידות הפוליטיות השונות תחת שלטונו. דוגמה אחת לכך היא החלפת בתי הדין העירוניים בבתי מועצה בסמכות הדוכס שפעלו בכל עיר מרכזית.⁵⁶ הצגת פיליפ בלבוש אזרחי, ולא כאביר מוכן לשדה הקרב, מצביעה על שאיפתו של הדוכס להיחשב לשליט בעל הישגים שנובעים מתבונתו הפוליטית, שבזכות מעלת החוכמה היה ביכולתו להצליח גם בתמרונים הצבאיים וגם בשדה הפוליטיקה המקומית והבין-לאומית – וכעת היה ביכולתו ליהנות מפירות מאמציו.

A. Scaglione, *Knights at Court: Courtliness, Chivalry, and Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, Berkeley, Los Angeles, and Oxford 1991, p. 68

Q. Skinner, 'Sir Thomas More's Utopia and the Language of Renaissance Humanism', Anthony Pagden (ed.), *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*, Vol. 4, Cambridge 1990, pp. 123-158, at 129

53 שרל האמיין, בנו של פיליפ הטוב, מתואר למשל בספר השעות שהזמין כשהוא לבוש בשריון ומוצג על ידי ג'ורג' הקדוש. אנטואן דה שריבר (Schryver) טוען שדמותו של הקדוש היא דיוקן מראה לדוכס, כיוון שהצייר דאג להעניק לשניהם תווי פנים דומים. A. De Schryver, *The Prayer Book of Charles the Bold: A Study of a Flemish Masterpiece from the Burgundian Court*, Las Angeles 2008

54 אתוס זה פותח תחילה בידי ראשי הכנסייה מתוך דאגה כי האלימות שנמצאת בבסיס עבודתו של אביר עלולה להיות מופנית כלפי הכוח הפוליטי והחברתי של הכנסייה. A. Wang, *Der "Miles Christianus" im 16. Und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition*, Frankfurt/Bern 1975; ראו גם Scaglione (לעיל הערה 51), עמ' 69.

55 se li rois n'est sages, il ne sera pas rois selon verité" – Molenaer, *Li livres du gouvernement des rois*, Book 1, Part 2, p. IX, 38, 41

56 Blockmans and Prevenier (לעיל הערה 18), עמ' 94.

הדוכס נקט פעולה נוספת המעידה על טיב מעלת החוכמה שניחן בה. ג'יל מציין שאם השליט אינו מכלכל את צעדיו בהתאם למעלת החוכמה, למעשה הוא פועל כעריץ שאיננו דואג לעם אלא רק לטובתו הוא.⁵⁷ ואכן בתקופה שקדמה לשנת 1455, השנה שבה הזמין פיליפ הטוב את ספר השעות, וכמעט עד מותו בשנת 1467, נהנתה דוכסות בורגונדי משגשוג יוצא דופן. החלטות שונות של הדוכס, בהן החלטתו להקטין את המיסוי המוטל על נתיניו, העלו את איכות החיים של האוכלוסייה המקומית ותרמו לשגשוג הכלכלי של כל הנוגעים בדבר.⁵⁸ עיון בדיוקנאות הדוכס מגלה שכמו באיורים אחרים של חסידים בתפילה, גם כאן היציבה שלו משקפת מתינות וענווה. ייצוגי בעלים בתפילה חולקים צורות חזותיות דומות – הגוף נשען על שתי הברכיים, הידיים מקופלות, והאדם המתואר מרים את מבטו לצפות בדמויות הקדושות. היציבה של הדוכס בכל דיוקנאותיו בספר השעות מהאג עוקבת אחר הנוסחה המוכרת. נראה שהוא שולט בהתפזרות גופו במרחב כך שזרועותיו נוגעות במותניו, כפות ידיו מקופלות ורגליו אינן משתרעות מעבר לרוחב פלג גופו.

שליטה נכונה בתנועות גופניות הייתה חלק עיקרי בתהליך החברות של נסיכים ונסיכות. מחוות גוף באירוע נתון נדרשה להתאים לאופי הראוי של התנועה בחלל ולמשך הזמן שלה. הנחיות לחינוך נסיכים להתנהגות נאותה בזמן אכילה יכולות להדגים את השליטה הזאת: ג'יל מזכיר לקוראיו כי אנשים ממעמד האצולה לא יחטפו את האוכל לצלחתם מייד כשיוגש לשולחן, משום שמעלת המתינות "דואגת שהאדם ילך בעקבות הנאותות הגופניות בהתאם לשכל הישר ויברח מכל מה שמניע אותו שמנוגד למחשבה הגיונית".⁵⁹ התנהגות זו מבוססת בין היתר על תורת המידות של אריסטו, המציג דרך של חיים אתיים שבה האדם צועד בשביל הזהב שעובר בין המעטה להגזמה ברגש מסוים או פעולה מסוימת.⁶⁰ לפיכך, גם אם במציאות חייו של הדוכס הוא היה רוצה להשתחוות, לבכות או להתחנן, ואולי הוא אף עשה זאת לעיתים בזמן התפילה, האיורים מתארים מחוות גוף אידאלית שמעידה על שליטתו במעלת המתינות.

הדיוקנאות בספר התפילה, אם כן, שיקפו לא רק את המציאות היומיומית של הדוכס – לדוגמה ההקפדה שנקט על טיפוח מראהו, אלא גם את היותו סמל ודוגמה לשליט נוצרי, דמות ראויה לחיקוי. החצר של פיליפ הטוב הייתה אחד המקומות שאפשרו לו להפגין את דמות השליט בעל המעלות. רישומי משק הבית של חצר בורגונדי מעידים כי היא הייתה אבן שואבת לדיפלומטים, נסיכי הדם ואורחים נוספים, וכן מצביעים על גידול במספר אנשי החצר, העסקנים והאורחים לאורך שנות שלטונו של פיליפ הטוב. בשנות העשרים של המאה החמש-עשרה נרשמו 234 בעלי משרות בחצר, ואילו לקראת מותו של הדוכס סיפקה החצר עבודה לכאלף בני אדם. גודל החצר הרשים את המבקרים, ואחד מהם, פרו תפור (Tafur) – אציל ומטייל מקסטיליה – כתב כי החצר הבורגונדית אירחה באופן קבוע אצילים ואצילות רבים,

57 Molenaer, *Li livres du gouvernement des rois*, Book 1, Part 2, p. IX, 39.

58 שם, עמ' 141-173.

59 "Donc la vertu d'attemprance fet l'omme ensuivre les deliz du cor[p]s selon reason et fuir ceus qui sont contre reason" – Ibid., book 1, part II, chap. XV, p. 55.

60 תאוריה זו באה לידי ביטוי אצל אריסטו, ראו: Aristotle, *Nicomachean ethics*, trans. T. Irwin (third edition), Indianapolis 2019.

חלקם בעלי שם, שנהגו מהכנסת האורחים המכובדת.⁶¹ בנוסף קיים תיעוד לנוכחותם של צאצאי שליטים זרים בחצר בורגונדי. הם עברו תהליך חניכה המתאימה למעמדם, ופיליפ הטוב שימש דוגמה חיה לאציל המופתי.

עונג ולמידה

לצד ההדגשה כי פיליפ הטוב שימש דוגמה בעבור אחרים, הדיוקנאות נועדו לעורר גם תחושת שביעות רצון לנוכח הצלחותיו של הדוכס שפורטו לעיל. מחקרים בתחום מדעי המוח מהשנים האחרונות בחנו עוררות מוחית בעקבות מפגש בין הסובייקט ובין אדם אחר, אובייקט או אירוע,⁶² והעלו כי מנגנון העונג קשור בין היתר בהערכה של חוויה מסוימת: אם אדם מעריך את האינטראקציה כחיובית, תחושת הנאה נרשמת במוח. אותו תהליך מתרחש גם כאשר אדם מעלה בעיני רוחו זיכרונות מספקים או מהנים. כאשר אדם מהרהר במעשיו ומסיק כי השיג מטרה רצויה, יתעוררו בו רגשות של שביעות רצון ועונג והם ישמשו תמריץ להשגת מטרות עתידיות.⁶³ אף כי בני התקופה לא הכירו מחקרים אלה, עונג הובן בחברה החצרנית של סוף ימי הביניים כרגש המעודד למידה ותורם להבניית העצמי. לפי ספרות המחקר על הפסיכולוגיה של העצמי, תהליך זה נמשך לאורך חיים שלמים ומגובה בפעילויות יום-יומיות המקבלות תוקף גם מתגובותיהם השונות של אנשים בסביבת האינדיבידואל על מראהו, מעשיו והתנהלותו.

נובלה בשם **ג'ון הקטן מסיינטרה** (Le Petit Jehan de Saintré) פרי עטו של אנטואן דה לה סאל (la Sale) מאמצע המאה החמש-עשרה, המתיימרת להיות ביוגרפיה של אביר אמיתי, מדגימה את התגובה המקובלת באותה עת לתהליך עיצוב הזהות בחברת העילית.⁶⁴ יצירה זו אומנם מתארת את סיפור חניכתו של נער ממוצא אצילי נמוך בחצרו של מלך בוהמיה, אך היא מעידה על הקשר בין עונג ללמידה בתפיסה בת התקופה. הסיפור מתאר כיצד אלמנה צעירה ומכובדת הציעה לג'ון הקטן את הדרכתה כדי לעזור לו להפוך לאביר בעל שם. סיפור התבגרותו תוך רכישת הזהות האבירית והאצילית משופע בביטויי הנאה של אנשים שונים בחצר הבוהמיאנית לנוכח השתנותו. חינוכו של הנער כולל מספר שלבים, ואחד הראשונים בהם היה שיפור לבושו. לשם כך הוא נזקק למשאבים כספיים משמעותיים. האלמנה צידדה אותו בארנק המכיל סכום כסף נאה, והנחתה אותו לרכוש ארבעה זוגות תחתוני פשתן, ארבע מטפחות משובחות, מקטורן אופנתי מאריג משובח, שני זוגות גרבוניים, נעלים עשויות היטב וכפכפים מיוחדים להגנה על הנעליים מבוכ (pattens). הפריטים

61 W. Paravicini, 'The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe?', R. G. Asch and A. M. Birke (eds.), *Princes, Patronage, and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, Oxford 1991, pp. 69-102, at p. 70, 76-77.

62 ראו למשל: K. C. Berridge and M. L. Kringelbach, 'Neuroscience of Affect: Brain Mechanisms of Pleasure and Displeasure', *Current Opinion in Neurobiology*, 23, 3 (2013), pp. 294-303.

63 N. H. Frijda, 'On the Nature and Function of Pleasure', M. L. Kringelbach and K. C. Berridge (eds.), *Pleasures of the Brain. Series in Affective Science*, Oxford 2010, pp. 99-112, at p. 103.

64 A. de La Sale, J. H. M. Taylor, and R. L. Krueger, *Jehan de Saintré: A Late Medieval Education in Love and Chivalry*, Philadelphia 2014.

המבוקשים מעידים על טעם טוב והיכרות של האצילה עם אופנת הגברים של אמצע המאה החמש-עשרה, וההוראות המפורטות שלה לרכישת פריטי הלבוש, מספרם והחומרים שמהם הם עשויים מעידות על חשיבותו של לבוש אצילי.

סיינטרה ביטא סיפוק והתלהבות מקבלת הארנק: "הוא שמח. ליבו היה כה מרוצה משמחה [...] הוא תכנן הרבה תוכניות קטנות ומאושרות כיצד הוא יעשה את מה שמדאם פקדה עליו וחשב מחשבות קטנות ושמחות על המראה האלגנטי שלו ביום ראשון הבא".⁶⁵ עבורו, השגת הכסף הייתה הצעד הראשון בדרך להפוך לאציל מכובד. ביטויים של הנאה ועונג מצד אנשי החצר והמלך עצמו מהתהליך שעובר הנער מתוארים כבר בשלב ראשון זה, והם מדגישים ומחזקים את התקדמותו. בני גילו או האנשים הקרובים לעמדתו בהיררכיה של החצר מגיבים לעיתים קרובות להתקדמותו בהערכה מוגברת. המלך מגיב בהנאה כשהוא מבחין בשינוי התלבושת של הנער, וכשהוא מביע את הפתעתו מכך, אחד מאנשי החצר מתאר לו פרטים מהתרחשות הבוקר – אז הגיעו אל החצר כל העוסקים בהכנת הביגוד של הנער כדי להלבישו. בעקבות כך המלך מצהיר: "הלוואי שהיה מבוגר יותר בשלוש או ארבע שנים; הוא יכול היה להיות חותך הבשר שלי".⁶⁶ גם האצילה שעמדה מאחורי השינוי הביעה את התרגשותה והתפעמותה מההשתנות של הנער. הכותב מספר כי באחת מהסעודות המלוות בריקודים התבוננה האלמנה בנער ששר ורקד יפה כל כך: "ככל שהרבתה להתבונן בו כך נשא חן בעיניה יותר – מכיוון שלא היה איש או אישה בחצר שלא חשב שהוא אציל ראוי".⁶⁷ סיינטרה אכן הופך במהלך הנובלה לאביר מוערך בעל שם טוב, שמשפיע לטובה על סובביו. ביטויי העונג שמבטאות הדמויות השונות בסיפור מהתקדמותו בתהליך השינוי מעלים כי קוד הלבוש ואופן ההתנהגות בחצר הבוהמית היו מבחן הלקמוס של הפרסונה הרצויה של האביר הצעיר.

ביטויי העונג לנוכח השתנותו של הנער מעידים על קשר בין הנאה ולמידה. ברור כי הכותב, שהיה איש חצר בכיר בחצרו של רנה דוכס אנג'ו (René of Anjou), הכיר את השיח שמקורו בעת העתיקה כי חלק מהסוגות הספרותיות מבקשות ללמד ולענג את קוראיהן. אריסטו הביע זאת במפורש בחיבורו **הפואטיקה** (Aristotle, *De Poetica*, c. 335 BC) בדיון על סוגת הטרגדיה.⁶⁸ לטענתו, התגובה הרגשית של קהל להמחזת טרגדיה כוללת תחושות של הנאה עקב השילוב האינטלקטואלי שנוצר בקרב הצופה בין הבנת העלילה לבין הלמידה על חיים אתיים. אמצעים רטוריים שהכותב או הדובר משתמש בהם כדי לשכנע את הקהל ולעורר את רגשותיו נדונו בשיח ער באוניברסיטאות, וחלחלו גם לחצרות האצולה דרך טקסטים סקולריים ובזכות יועצים, שחלקם היו מלומדים שרכשו השכלה גבוהה. דוכס אנג'ו, ששלט בנאפולי והיה ידוע כפטרון אמנויות וגם כצייר וכותב, קיים קשר מתמיד עם הומניסטים

65 שם, עמ' 38.

66 תפקיד זה, שנקרא *Valet trenchant*, היה אחד התפקידים שניתנו לאחד מעתודת האבירים הצעירה בחצר. כיוון שהיה כאן שימוש בסכין בקרבת האציל, היה זה תפקיד שניתן באופן אישי לאחד מהצעירים שעליהם סמך האציל. ראו: שם, עמ' 38.

67 שם, עמ' 38–39.

68 Aristoteles, Longinus, and Demetrius, *The poetics*, Cambridge 1965

ואמנים איטלקיים.⁶⁹ החצר שלו, שבה שימש לה סאל בתפקיד בכיר, שילבה באופן מובהק בין ערכים נוצריים, קודים של אבירות וידע הומניסטי.

ג'ון הקטן מסיינטה מדגים את האווירה ששררה בחצרות אצילי אירופה, שבה הבעת העונג מילאה תפקיד מרכזי בעידוד הפרט לקיים ולתחזק את זהותו המולדת. הדיוקנאות משקפים אינטראקציה דומה: הם כוננו מערכת יחסים בעלת פוטנציאל לעוררות רגשית חיובית עם בעליהם דרך ממשק המשלב בין סגנון מחקה למראה אידיאלי ואיקונוגרפיה מובחנת, שחיזקה מודעות עצמית. הם גם העבירו את מושג ההתנהגות והנראות האידיאליים שרכישתם נועדה לעורר רגשות חיוביים בבעלי הדיוקן.

♦♦♦

מחקר הבוחן את כוחם של ייצוגים אמנותיים לעורר רגשית את המתבוננים בהם מצביע על הדרכים המורכבות שבהן השתמשו אמנים כדי לעודד רגשות שונים. מה שעל פניו נראה כתגובה טבעית למפגש עם יצירה, הולך ומתברר כמניפולציה מתוכננת שיש באפשרותנו לחלץ מעבודת האמנות עצמה. כפי שמציעה שרה ליפטון (Lipton), בחינתם של אובייקטים אמנותיים יכולה לתרום למחקר העכשווי על חברות עבר בהיותם מקור ראשוני להבנת הכלכלה, החברה, התרבות והדת בתקופות קדומות.⁷⁰ במחקר זה שימשו הדיוקנאות כמקור ראשוני לבחינת הדרך שבה אצילים בימי הביניים המאוחרים עיצבו את זהותם. התמקדות ביכולת של הדיוקנאות לעורר רגשות ותגובה הכרתית אצל הצופה מאפשרת להבין את הייעוד המורכב של היצירות: הן אומנם מוצגות בכתב יד דתי, אך טמונה בהן כוונה להשפיע על תחומים נוספים בחייו של בעליהן.

יתרה מכך, מחקר זה מעלה שלדיוקנאות מימי הביניים המאוחרים בכתבי יד שנועדו למסירות דתית היה תחביר פנימי שסייע לסובייקט המתבונן בהם לברר את מידת הקרבה שלו לדמות האידאלית של השליט הנוצרי. בתפיסה חברתית של ימי הביניים, כל אדם נולד לשכבה חברתית בעלת סטטוס חוקי משלה. בין אם היה אציל, איש כמורה או עמל, היה עליו לציית למערכת חוקים ולהתנהג בהתאם לנומרות של השדרה שאלה השתייך. בחברה הנוצרית של מערב אירופה החלוקה המעמדית נתפסה כשיקוף של הסדר השמימי וכתוצר של חוק אלוהי.⁷¹ לדברי אנתוני גידנס (Giddens), סוציולוג שהציע תאוריה של הבניה חברתית (Theory of Structuration), בני האדם נוטים ליצור ולשמר את מבנה היחסים החברתיים שלהם, כלומר את תרבותם. תאוריה זו בוחנת את הקשר בין בני אדם למבנים חברתיים, למשל מצבי אמונה והתנהגות, אשר חוזרים על עצמם לאורך זמן, ומדגישה את הדואליות של הדפוסים החברתיים. לטענת גידנס, בני האדם יוצרים את המבנים החברתיים בה

69 על יצירות קלסיות והומניסטיות בספריה של הדוכס, ראו: M. L. Kekewich, *The Good King*, *René of Anjou and Fifteenth Century Europe*, New York 2008, p. 20

70 S. Lipton, 'Images and Objects as Sources for Medieval History', J. Thomas Rosenthal (ed.), *Understanding Medieval Primary Sources: Using Historical Sources to Discover Medieval Europe*, London 2012, pp. 225-242

71 G. Duby, *The Three Orders: Feudal Society Imagined*, Chicago 1982

בעת שהם נוצרים על ידם.⁷² מוצרים אנושיים כמו יצירות אמנות הם סוכנויות שיכולות להשפיע על הצופה לאשר בכל עת את הנורמות החברתיות של קהילתו. במקביל, כיצירות שהיו שייכות לבני אדם שחשבו, עיצבו ויצרו אותן, הן משקפות את המבנים החברתיים שהיו אחראים למראה החזותי והחומרי שלהם. מחקר זה מאשר את תפקידם הכפול של דיוקנאות בחברה המאוחרת של ימי הביניים: הם נענו לנורמות סוציו-תרבותיות של היררכיה חברתית, ובמקביל גם היו מעורבים ביצירתן. בדומה ליכולתו של אדם להשתמש בשפה מדוברת ללא מודעות מלאה לחוקיה, כך הצופים של ימי הביניים המאוחרים היו יכולים לצרוך את דיוקנאותיהם ולהיענות להם מבלי לשים לב לאסטרטגיות האמנותיות ששימשו בתהליך יצירתם. עם זאת, מערכת אמונות היוצרת את הסינטקס האמנותי הפנימי לדיוקנאות מאפשרת צורת חשיבה מסוימת וברזמנית גם קובעות את גבולותיה. דיוקנאות המשקפים דפוסים חברתיים-תרבותיים מעוררים סוג מסוים של מודעות עצמית, אך יחד עם זאת גם מונעים אפשרות של תפיסות אחרות. המסגרת התרבותית של דיוקנאות המוצגים בתוך כתבי יד יצרה מגוון נושאים להרהור בעבור הסובייקט המתבונן בעצמו, כמו צורת הביטוי של דתיותו, זהותו האצילית ומראהו האידאלי, ובכך כוננה שיח פנימי המשקף את עליונותם החברתית של בעלי כתבי היד.

מהמקום שבו אנו עומדים במאה העשרים ואחת, יכול אדם לנהל משא ומתן על הקשר בין שיוכו המשפחתי, האתני או הלאומי לבין מושגים תרבותיים חדשים על גיבוש זהותו. פרטים רבים בחברה המערבית העכשווית מחזיקים בידיהם חופש רב יותר לעצב קריירה שונה מזו של הוריהם, לבחור תסרוקת, לחיות בצורת גוף אחרת וליהנות מסוג אחר של מיניות. מגמה זו כונתה על ידי קרלו שטרנגר "העצמי המעוצב".⁷³ רק בחושבנו על ההזדמנויות העומדות בפנינו כיום ליצור זהויות משלנו, נוכל להבין באופן מעמיק יותר על דרך הניגוד את השפעתם של הדיוקנאות בימי הביניים המאוחרים: הם ניתבו את בעליהם להמשיך לדבוק בזהות המבוססת על שיוך משפחתי, דתי, מגדרי ומעמדי, ומנעו כל אפשרות לסטות מגורל שנקבע בעבורם.

A. Giddens, *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, 72
Cambridge 1984.

73 ק' שטרנגר, העצמי כפרויקט עיצוב: הפסיכואנליזה של זהויות בנות זמננו, תרגום א' זילברשטיין,
תל אביב 2005.

aniconism [...] creates a void.

(Titus Burckhardt)

לא-לריק: החלל הריק באמנות פלסטינית עכשווית

נסים גל

תקציר

המאמר דן במרכזיותו של הריק באמנות הפלסטינית העכשווית על רקע מה שאופיין במחקר כ"אימת החלל הריק" באמנות המוסלמית, וזאת דרך שילוב של פרספקטיבות פרשניות מתחומי האמנות, הפילוסופיה והמחשבה הפוליטית. המאמר מציג עבודות אמנות שטרם זכו למחקר אקדמי שיטתי כדי לנסח מחשבה חדשה, המגדירה את הריק כגורם אקטיבי הנושא משמעויות אסתטיות ואתיות. הדיון מציג מודל לפיענוח אמנות המיצב הפלסטינית. תחילה יוצג מקומו המרכזי של הריק בפעולתו ובעיצובו של עבודות המיצב, ובהמשך ייערך דיון באופן שבו החלל הריק קושר בין המיצבים לבין אמנות מינימליסטית מערבית, ובפרט זיקתה לפנומנולוגיה של מוריס מרלור-פונטי (Merleau-Ponty). השיח הפנומנולוגי ישמש פתח להבנתו של הריק בהקשר למה שמקובל לכנות "מפנה האפקט" (Affect) בשיח של תולדות האמנות ומדעי הרוח. בהמשך להקשר האוניברסליסטי-מערבי של הדיון בריק, תתברר משמעותו הפוליטית בעבודות המיצב הפלסטיניות שבהן עוסק המאמר אל מול השיח בתחום תולדות האמנות שעוסק באמנות מוסלמית, ובפרט בהתייחס למושגים "אימת החלל הריק" ו"אהבת האינסוף".

♦♦♦

המרחב, או החלל הריק שמשכן את הדמויות, החפצים והאובייקטים ביצירת האמנות, הוגדר לעיתים כ"חלל נגטיבי" – חלל שנושא קונוטציות חושיות ורגשיות. חלל זה נתפס כמעטפת של עולם הדברים בציורי הטבע הדומם, כמסגרת המאפשרת את הופעתם. כשדות הלבנים במגילות אמנות סיניות ויפניות, וכמצע הריק והחשוף המגדיר את הרישום כמדיום מובחן, לריק יש מעמד חומרי, צבעוני וקומפוזיציוני משמעותי. הציור הרומנטי המוקדם הציג אזורים "ריקים" שיוצרים תחושת רוגע, בדידות או התעלות של חוויה דתית. לדוגמה, החלל הריק ביצירתם של ציירי שדות הצבע באסכולת ניו יורק מעורר בצופה שאלות על אודות משמעות הריקון של הציור מאובייקטים מזוהים. נוף-ריק יכול ליצור תחושה של ניתוק וריחוק מחד גיסא, אבל

יכול גם לשמש כפלטפורמה להתגלות מאידך גיסא. המרחב הריק עשוי להיתפס כגילום של ציפייה או תנאי להופעה, להתרחשות, לשינוי או להתחלה חדשה. הריק משמש אפוא מאפיין פורמלי ונושא משמעותי בתולדות האמנות. בכך אין הוא מהווה ניגוד קוטבי של היש, והוא גם אינו ביטוי פשוט של היעדר; הריק יכול להיתפס כתוכן בפני עצמו, הנושא משמעות וסולל את הדרך לנוכחות, לאירוע, להתהוות.

להלן מוצע דיון ממוקד בנוכחות הריק באמנות העכשווית דרך מקרה המבחן של עבודות המיצב של האמן מחמוד קייס, **ערבסק 1, 2, 3** (תמונות 1-3). הדיון יטען לחשיבות הריק באמנות העכשווית דרך חשיפת מעמדו המכריע בעיצוב היצירה והחוויה האמנותית. המאמר יחשוף את חשיבותו של הריק כאמצעי לקעקע הבחנות מסורתיות בין אמנות מערבית לאמנות מוסלמית, ובין אמנות פלסטינית עכשווית לאמנות מוסלמית מוקדמת. כן ייערך ניתוח של תופעת הריק בניסיון לקדם את הבנתו כמושג משמעותי ורב-ממדי מהפרספקטיבה האמנותית, הפנומנולוגית, החומרית (מטריאלית) והאתית.

ערבסקות

העבודות **ערבסק 1, 2, 3** הן מיצבים שמתפשטים בסביבה ועורכים בה שינוי. נקודת המוצא שלהם היא הכלאה בין דימויים מוקדמים של ערבסק גאומטרי בצורת כוכב/כוכבים, המוכרים מעולם הצורות הדו-ממדי של האמנות המוסלמית המוקדמת, לבין חלל ריק. צורות הערבסק מתורגמות לאובייקטים/תלת-ממדיים, שעשויים מוטות דיקט (עץ לבד) חשופים התלויים או נטועים בחלל.

ההגדרה המסורתית של הערבסק היא מערכת צורות המתהווה על פי חוקיות של התפצלות והתפשטות אינסופית. לרוב היא הופיעה כדימוי דו-ממדי בחיפויי מבנים, כעיטור דקורטיבי של חפצים ופסלים או כנושא לציורים.¹ אצל קייס הערבסקה אינה תוספת או חיפוי של דבר אחר, אלא היא נדבך משמעותי בפני עצמו במערכת האמנותית, גורם מרכזי שמגדיר את האובייקט. יתרה מכך, הרקע האטום שעליו הופיעה לעיתים הערבסקה הפך למרחב אוורירי – סימני הערבסקה, "הרשומים" באמצעות מוטות הדיקט, מצויים בעבודות שלפנינו בריק, מרחפים או תלויים בתוכן, מרווחים ולא מסתירים אותו. בכך הם מסמנים את השפע החללי ומגדירים אותו. מיצבי **ערבסק 1, 2, 3** עורכים אפוא דה-קונסטרוקציה לצורה המסורתית של ייצוג ערבסקה, ובעקבות זאת גם לעולם התכנים המסורתי שלה. במקרה של **ערבסק 1 ו-2** אפשר אף להרחיק לכת ולטעון שהערבסקה אינה מוצגת כדימוי אפריורי הנתון לבחינת הצופה, אלא שהצופה הוא שבוחר להרכיב אותה בעיני רוחו, או לחוות אותה על פי תווי התנועה ונקודה התצפית שיבחר. נקודה מכרעת נוספת שרלוונטית לשלושת מיצבי **ערבסק** היא הרחקת דימוי הערבסקה מההקשר של המרחב המוסלמי המסורתי, ומיקומו בלב מה שהחברה הישראלית מזהה כממסד המודרני, המערבי, העכשווי.²

1 A. Schimmel, 'The Arabesque and the Islamic View of the World', M. Bruderlin (ed.), *Ornament and Abstraction: the Dialogue between None-Western, Modern and Contemporary Art*, New haven 2002, p. 30

2 **ערבסק 1** (2012) הוצג במסגרת תערוכת בוגרים באוניברסיטת חיפה, **ערבסק 2** (2014) במוזאון הרצליה לאמנות ו**ערבסק 3** (2015) במוזאון תל אביב לאמנות.

ערבסק 1 ו-2 הן עבודות מבוססות חלל-ריק – מרחבי תצוגה שלמים שמתפקדים כמיכלים הם מרכיב בלתי נפרד מהאובייקטים השונים שתלויים בתוכם. המוטות התלויים בחלל אינם עומדים בפני עצמם, אין להם חשיבות כמו שיש לפסל או לציור עצמאי, אלא הם מקבלים את משמעותם כחלק מהמכלול המשלב בין חלל ריק לאובייקטים הממוקמים בתוכו. עבודות אמנות מסוג זה מוגדרות כמיצב, מכלול המשלב בין החלל לבין החפצים הנתונים בו.³

בערבסק 1 ו-2 המיצבים מבוססים על חללים שבהם מוטות העץ מרווחים את החלל, ואילו **בערבסק 3** מרבית הגלריה נותרה ריקה ורק בחלק האחורי נבנתה חומה אוורירית, שמעוצבת על פי דגם מתוך מסורת האורנמנט המוסלמי. גם כאן לריק ישנה משמעות מכרעת, לא רק בהגדרת מרחב העבודה כסביבת מיצב, אלא גם כאלמנט שעוטף כל יחידה קומפוזיציונית שמרכיבה בסופו של דבר מעין חומה



תמונה 1. מחמוד קייס, *ערבסק 1*, מראה הצבה בתערוכת בוגרים, אוניברסיטת חיפה

דקורטיבית. הצופה יכול לנוע במרחב בחופשיות – הוא לא רק ניצב אל מול החומה האוורירית, אלא ביכולתו להתהלך בחופשיות לפני החומה ומאחוריה. התקנת החומה בצורה לא סימטרית, כך שהיא מוסטת מעט לכיוון אחד הצדדים או הקירות, כמו מעידה על הרצון להימנע ממרכז סטטי "נכון" במרכז החלל אשר יאפשר להתבונן בכל מראה החומה ולצרוך אותה בזמנית. החומה הדקורטיבית היא לא האובייקט שמוצג בחלל הגלריה, אלא כל המרחב כולו – והחומה הדקורטיבית בתוכו – הם מרכיבי היצירה עצמה; לריק העוטף את החומה ומרווח את חלקיה יש משמעות מכרעת בהגדרת היצירה.

הריק הוא תנאי הכרחי בהבנה שלחוויה הגופנית יש סטטוס מיוחד בעבודה: הוא מגדיר את התנועה והדינמיות ביצירה דרך זימון התנועה של הצופה בתוך המרחב,

והאפשרות שהוא מספק עבורו לבחון ולבחור את נתיב התקדמותו בחלל. כך, חלל התצוגה המואפל הריק בערבסק 1 ומרחב הגלריה המפוסק/מפוצל בערבסק 2 הופכים את הצופה לגשש התר אחרי השלם. החלל הריק פותח את העבודה להגדרה של שדה, שבו הצופה יכול לצפות במכלול או בפרטים ממגוון זוויות שונות. אין נקודת מבט אחת ואין נקודת התכנסות אחת של הדימוי;⁴ הריק מאפשר תנועה ומבטים



תמונה 2. מחמוד קייס, ערבסק 2, 2014, מראה הצבה, מוזאון הרצליה לאמנות.

חטופים מזוויות שונות, בעמידה או בתנועה. הצופה מפעיל את גופו ואת דמיונו כדי להרכיב ולפרק ערבסק פוטנציאלי מתוך מגוון המוטות המפוזרים בחלל, כלומר הוא בוחר מרכיב ומפרק את הצורה כראות עיניו, בעצמו. כפי שמעיד קייס: "עם ההפיכה של הערבסקה לתלת-ממד, בזווית מסוימת הצורה מתפרקת מול עיני הצופה. במידה מסוימת הוא זה שהורס ובונה את עבודת האמנות".⁵

ריק מינימליסטי או גילוי "חלל הניסיון"

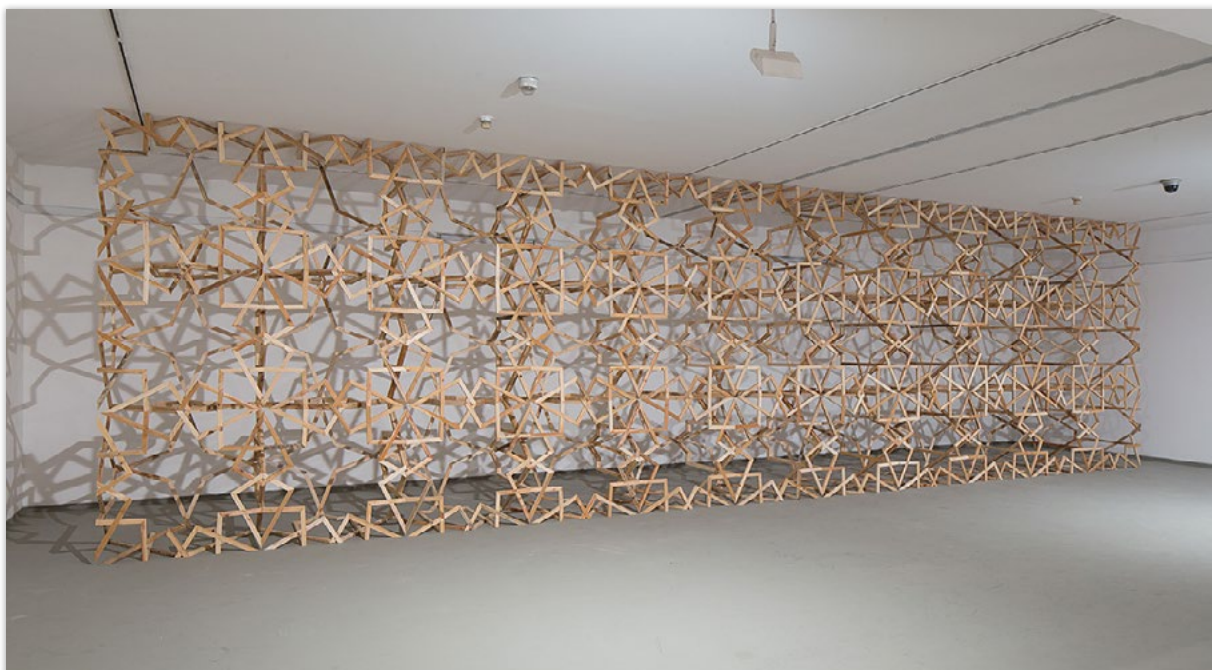
ערבסק 1, 2, 3 הם מיצבים עכשוויים שנוצרו בשלהי הפוסט-מודרניזם. עבודות אלה מבקשות להגביר את המודעות של הצופה לאופן ההצבה של האובייקט. מעמדם של חלקי העבודה עצמם הוא מינורי בלבד, וחשיבותם נעוצה בהיותם חלק ממכלול שלם שאליו הצופה נכנס פיזית. הצופה במיצבים הוא נוכחות גופנית ממשית בעלת תודעה

4 במקרה של **ערבסק 1** יש נקודה אחת מיטבית, שבה אפשר לראות לכאורה את הצורה השלמה. דא עקא, שהשתילה של כל המכלול בחלל האפל, הפיזור של מרכיבי הדימוי באופן שמתפרש במרחב, ופוטנציאל ההתפרשות של הדימוי לצדדים שכמו נקטע – כל אלה מערערים על התפיסה של דימוי מרכזני המזמן נקודת תצפית סטטית ואידיאלית.

5 'א' ערמון אזולאי, 'ביקור סטודיו אצל מחמוד קייס', הארץ, 13.7.2012, <https://www.haaretz.co.il/gallery/art/studio/1.1780608>

וחושים פעילים, והעבודה כופה עליו להיות מודע לחלל, לסביבה ולצופים אחרים – ובכך משנה את תנאי התצפית והחווייה המוקדמים של יצירות אמנות.

ארווין פנופסקי (Panofsky) ניתח בחיבורו על הפרספקטיבה ברנסנס את האמנות כמנגנון של ייצוג וראייה המבוסס על צופה ממורכז, שהעולם נתון למבטו. הצופה מתייצב אל מול נקודת מגזז שנטועה בלב התמונה ומכנסת אליה את מכלול היצירה.⁶ מיצבי **ערבסק**, לעומת זאת, מזכירים את נקודת המגזז אך מערפלים אותה: **ערבסק 1** מטשטש אותה, **ערבסק 2** מפזר אותה, ולבסוף **ערבסק 3** חוסם אותה. שלושת המיצבים מפזרים את המבט של הצופה בין החלקים השונים בחלל, הריקים והמלאים כאחד, ומעמתים בין המבט לחווייה הגופנית שמערערת על מרכזיותו ושליטתו של המתבונן מרחוק. הצופה המוזמן אל תוך הריק מתבקש להפעיל את כל חושי: להתבונן בחלל, במוטות, בעיצוב ובפערים שמרווחים את העבודה – החלל הריק שבין החלקים השונים.



תמונה 3. מחמוד קייס, **ערבסק 3**, 2015, מראה הצבה, מחזאון תל אביב לאמנות.

בשנות השישים החלו עבודות בעלות מאפיינים משותפים לצבור תאוצה בפיסול המינימליסטי. השיח שליווה את המינימליזם התבסס בין היתר על כתביו של מרלו-פונטי, שהפילוסופיה שלו עיגנה את ה"אני" בגוף ובחוויית החושים, בעצם הניסיון.⁷ רוזלינד קראוס (Krauss) טבעה את הביטוי "חלל הניסיון" (space of experience), שנועד להבחין בין החלל האקספרסיוניסטי, האידיאלי והמופשט לבין החלל שבו נטוע הצופה ובו הוא חווה את יצירת האמנות המינימליסטית. בעקבות מרלו-פונטי, שטען כי העצמי מגיע לכדי שלמות רק לאחר שהתמצע

6 E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (1927), New York 1991

7 ראו: R. Krauss, 'Sense and Sensibility: Reflections on Post 60s Sculpture', *Artforum*, 12, 1977; R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge 1973, pp. 43-53; S. Best, 'Minimalism, Subjectivity, and Aesthetics: Rethinking the Anti-Aesthetic Tradition in Late-Modern Art', *Journal of Visual Art Practice*, 5, 3 (2006), pp. 127-142

בעולם ("it has surfaced into the world"), קראוס ראתה בפיסול המינימליסטי היגד מטאפורי המעיד על כך שאת העצמי אפשר להבין רק בניסיון.⁸

מרלר-פונטי יכול לסייע בפענוח הקשר של המיצבים **ערבסק 1, 2, 3** לאמנות המערבית, מהמינימליזם והלאה, כמו גם ללמד אותנו על משמעותו של הריק. הוא כתב: "אני לא רואה [חלל] בהתאם למעטפת החיצונית שלו; אני חי אותו מבפנים; אני שקוע בתוכו. אחרי הכול, העולם סובב את כולי, ולא נוכח רק לפניי".⁹ בדבריו אלה הוא מערער על ההבחנה החדה בין הסובייקט לאובייקט, ולשיטתו "הדבר הוא בלתי נפרד מהאדם שתופס אותו, ולעולם הוא לא יכול, בעצם, לעמוד כשלעצמו".¹⁰ ההבנה הזאת כי הדברים קשורים, וכי האדם משוקע בסביבתו, מתבטאת גם במיצבים **ערבסק 1, 2, 3**: הם מדגישים את חשיבות הצופה מחד גיסא, ומנשלים אותו מעמדה של שליטה במרחב מאידך גיסא. המיצבים מדגישים את חשיבותו של המרחב, את התנועה בתוך הריק – החלל שפנוי לתנועה ודינמיות, ואגב כך מבליטים את ההיבט הפנומנולוגי שקושר אותם להצבות של הפיסול המודרני המינימליסטי משנות השישים.

אך למרות החשיבות שמקנה העבודה המינימליסטית לחלל הריק של הניסיון (ולא לחלל האידיאלי), כמו גם לאינטראקציה שבין גוף הצופה לאובייקטים ולמרחב, הפסלים המינימליסטיים התלויים או המונחים במרחב הגלריה עודם בעלי גשטאלט מובהק – הם עומדים כשלעצמם כאובייקטים בעלי אוטונומיה יחסית, אשר קושרת אותם למסורת הפיסול המודרני ומבטיחה את העדיפות שלהם על פני הסביבה או החלל הריק.

החלל הריק כאפקט

הפירוק והפיזור של דגמי הערבסקות במרחב, או לחילופין בנייתו של מרחב העבודה כחלל ריק המפוסק תחבירית באמצעות מוטות העץ, מכוונים להדגשת הסביבה האמנותית כמרחב רוחש ואקטיבי שמתבסס על אינטראקציות ופעולה. ההכרה ביכולת הפעולה של הסביבה, של החלל, של החפצים, של האובייקטים ושל יצירות האמנות, כלומר ההכרה בסוכנות שלהם או בהיותם גורמים פעילים במרחב, נובעת מהתפתחות תאורטית בפרשנות האמנות כחלק ממה שמכונה במדעי הרוח "מפנה האפקט" (Affect) בשנות האלפיים.¹¹

8 Krauss, 'Sense and Sensibility' (לעיל הערה 7), עמ' 49–50.

9 "I do not see [space] according to its exterior envelope; I live in it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me..." — M. Merleau-Ponty, 'Eye and the Mind', T. Baldwin (ed.), *Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*, trans. C. Dallery, London and New York 2004, p. 309.

10 "The thing is inseparable from a person perceiving it, and can never be actually in itself" — M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith, London 2003, p. 373.

11 להלן בכל פעם שאשתמש בתעתיק אפקט הכוונה היא ל-"Affect" ולא ל-"Effect". למפנה האפקט במדעי הרוח, ובפרט בתולדות האמנות, ראו: S. O'Sullivan, 'The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation', *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 6, 3 (2001), pp. 125–135.

מושג האפקט מתייחס לממד ההיפעלות של הניסיון, והוא מאפשר להבין למשל כיצד מזמן החלל הריק במיצבים את הפעולה של הגוף האנושי במרחב, את המפגש עם גופים אנושיים אחרים או עם גופים דוממים. החלל הריק הוא גורם מכריע בהבנת הממשק החומרי בין גוף לגוף, בין צופה לאובייקט ובין גוף למרחב.¹² האפקט עוסק ברגעים של אינטנסיביות שמתחוללת בתוך הגוף או מופעלת עליו. ליצירת האמנות, בדומה לחיים עצמם, יש איכות אינטנסיבית שיכולה להיחשב למשמעות העבודה עצמה, אינטנסיביות שצפה ועולה בפרט במפגש שנוצר בין גופים.

כל יצירת אמנות היא צרור של אפקטים, או כפי שז'יל דלז (Deleuze) הגדיר זאת – "בלוק של רשמים", שפועלים ומופעלים על ידי הצופה או המשתמש. האפקט על פי דלז הוא מושג אימננטי לניסיון.¹³ הריק בערבסק 1, 2, 3 מזמן למעשה את הצופה לפעולה, לאירוע, והוא כדשן שמזין את האפקט. כמו היה המצע להופעה שלו, הריק מתווה את פוטנציאל התנועה במרחב, ובכך מנטרל את החוויה האמנותית הפסיבית של הצופה אשר מתבונן מרחוק ביצירת אמנות במבט מעין תבוני, רציונלי ומרוחק. הריק מערער על נקודת מבט אפשרית אחת ועל נקודת מוקד אחת להתבונן בה, ובכך מדגיש את האפקט, שמציגו מדגיש את הבנת האמנות כאירוע וכהתרחשות. תנועת הגוף בחלל הריק מזמנת את מה שנייג'ל תריפט (Thrift) כינה "מפגשים מתמשכים",¹⁴ מעברים של הגוף בין קישורים ועוצמות (connections and intensities) שונים שיש במרחב. הריק הוא מסגרת שמאפשרת תנועה בין מצבים עבור הגופים שנמצאים במצב טרנסנטיבי, והם פונים ומועדים להשתנות ללא הרף.

מיצבי ערבסק אינם מכוונים אפוא להביא יופי במובן של צורה טהורה ומוסדרת מראש, אלא מזמנים עירוב בין גופים – אנושיים וחפציים, נראים ובלתי נראים, וכן הלאה. חלל התערוכה נושא בחובו פוטנציאל להתרחשות של אירועים וחוויות בהתאם לתנועה של הצופה במרחב. תצורתן של הערבסקות שרויה במצב תדיר של השתנות בהתאם לתנועה של הצופה, והחוויה האמנותית מותנית בבחירות שהמשתתף עורך במרחב. ההגדרה הדינמית של היצירה/מיצב משפיעה על משמעותה, ומעידה לא רק על "גילוי היצירה" תוך כדי תנועה אלא גם על האופן שבו הצופה מגלה את עצמו, את חוויותיו ואת העוצמות והחיוניות שלו תוך כדי תנועה והתרחשות לנוכח החלל ובתוכו. החלל הריק הוא מעין "איזור של אי-הגדרה", מרחב שבו מזנת האנרגיה של העבודות ומוקרנת על הצופים, והם בתורם חשים את האנרגיה הזו

V. Thielemans, 'Beyond Visuality: Review on Materiality and Affect' (Au-delà de la visibilité: retours critiques sur la matérialité et l'affect), *Perspective*, 2 (2015), pp. 141–147.

12 חשוב לציין שהריק בהקשר שלנו אין פירושו איננות, אי-מציאות, אי-קיום או מצב של היעדר יש או אובייקטים, אלא הריק עוסק ביחס לעולם, בפער, בחלל שבין הדברים ומסביבם. בכך הוא נושא משמעות אתית, פוליטית ואסתטית.

13 "(The) work of art is [...] a bloc of sensations, that is to say, a compound of percepts and affects. Percepts are no longer perceptions; they are independent of a state of those who experience them. Affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are *beings* whose validity lies in themselves and exceeds any lived" – G. Deleuze and F. Guattari, *What is Philosophy*, trans. H. Tomlinson and G. Burchell, London and New York 1994, p. 164.

14 N. Thrift, 'The Still Point: Resistance, Expressive Embodiment and Dance', S. Pile and M. Keith (eds.), *Geographies of Resistance*, London 1997, p. 133.

ומניעים אותה חזרה בתנועתם ובפעולתם. בכך משמש מרחב האמנות כמרחב של התהוות¹⁵, שבו נשברים גבולות הזהות אשר מיינים ומבחינים באופן קשיח בין הסוכנים הפועלים במרחב – צופים, אובייקטים וחלל – ובמקומם מתפתחים אזורים של אי־ודאות ושל גבולות נזילים. חלל התערוכה כמוהו כחלל האפקט, שדה של כוחות בתנועה הנוצר בתהליך של התהוות, ואיננו כקופסה או ישות שהוגדרה זה מכבר. חשיבותו של הריק בהקשר הזה היא באופן שבו הוא מבטא, או לחילופין מחולל, מציאות שבה האמנות אינה רק אובייקט אלא גם חלל, מרחב או מקום להתרחשות דבר־מה, כפי שהגדיר אותה אלן באדיו (Badiou).¹⁶ המרחב הזה הוא מקום המפגש עם האפקט.

הדיון באפקט פונה לתפיסה מכלילה שלעיתים מבקשת להתרחק משיח פוליטי, אידיאולוגי. אבל האפקט הוא לא רק אותה "היפעלות" חומרית וגופנית שקודמת לסובייקט – גם כשהוא קשור לגוף הוא משמש בכל זאת כמעין דבק הקושר בין רעיונות, ערכים ואובייקטים, או משמש את היחס ביניהם.¹⁷ יתרה מכך, גם כשאנו מודעים לאפקט שמתחולל במפגש בין גופים איננו יכולים להתעלם מהספציפיות של זווית ההתבוננות שבה בוחר כל צופה, לנוכח המכלול החזותי־חומרי שהעבודות החלליות הללו מציעות. רוצה לומר, היחס והקשר המובהק של עבודות המיצב העומדות בלב הדיון הנוכחי לאמנות המערבית ולמושגים שנקשרו בה – דוגמת חושים וגוף, ובעקבותיהם מינימליזם, פנומנולוגיה ואפקט – אין פירושה הדחקה או חוסר רלוונטיות של ההקשר הפלסטיני־מוסלמי שבמסגרתו נוצרו העבודות.

צופה משמעותי, ספציפי, גם אם לא היחיד או המועדף, שצריך לתת עליו את הדעת, הוא האמן מחמד קייס בעצמו, יוצר המיצבים. קייס הוא אמן פלסטיני הפועל בישראל, מוסלמי מאמין המתפלל באופן קבוע במסגד באזור מגוריו. את דימויי הערבסקה הספציפיים, שאותם אימץ מהאינטרנט כמודל ראשוני לעיצוב המבנים הגיאומטריים בחללי המיצבים **ערבסק 1, 2, 3**, הוא יצר בהשראת דימויים שאליהם נחשף במסגד שבו הוא מתפלל. יש לראות את ההיבטים הפנומנולוגיים והאפקטיביים ביצירתו של קייס מתוך זיקה משמעותית אל התפיסה המוסלמית, ולא במנותק ממנה.¹⁸

15 "Becoming is an extreme contiguity within a coupling of two sensations without resemblance or, on the contrary, in the distance of a light that captures both of them in a single reflection. André Dhotel knew how to place his characters in strange plant-becomings, becoming tree or aster: this is not the transformation of one into the other, he says, but something passing from one to the other. This something can be specified only as sensation. It is a zone of indetermination, of indiscernibility, as if things, beasts, and persons [...] endlessly reach that point that immediately precedes their natural differentiation. This is what is called an affect [...] art itself lives on these zones of indetermination." — G. Deleuze and F. Guattari, *Indetermination* (לעיל הערה 13), עמ' 173.

16 A. Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*, trans. L. Burchill, Minneapolis 1999, p. 84.

17 S. Ahmed, 'Happy Objects', M. Gregg and G. J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham and London 2010, pp. 29–51.

18 בהמשך לדברים אלה אפשר היה, במסגרת אחרת, לשרשר את יצירתו של קייס גם לשדה האמנות הישראלית, ובאופן ספציפי לשדה המינימליסטי והפוסט־מינימליסטי של בני אפרת, פנחס כהן־גן, יהושע נוישטיין, ובפרט ליצירות המיצב המורכבות של נחום טבת. כמו כן, יש מקום לראות

העניין בגוף, בחלל ובפרספציה כמחוללי אירועים וכמגלמי הכרה עולה למשל במסורת הסופית (Sufism),¹⁹ שבה החושים ואמצעי הפרספציה לא נתפסים רק כיכולות אלא כאמצעים לגילוי האמת. תרגול החושים, להבדיל מהמשגה שלהם, קשור בתנועה מתמדת ונחשב חיוני לרכישה של ידע במוחלט. ההבנה הזאת רלוונטית לא רק לאמנות המיצב כדוגמת מיצבי הערבסק, שבאופן מובהק מערבת את הצופה בהפעלה של הגוף, אלא לכל מעשה אמנות. אפשר להביא כאן את דברי אבן סינא (Avicenna): "דע כי הפתח שבאמצעותו נפשנו הופכת לבעלת ידיעה הוא החושים".²⁰ העבודה של קייס גם מדגימה, בנוסף לפרדיגמות שבהן עסקנו, את התובנה המוסלמית כי העולם נתפס מנקודות מבט משתנות שנמצאות בתנועה מתמדת – כלומר, שהפרספציה שלנו משתנה תדיר. אפשר לראות הדגמה לתפיסה זו באמנות המוסלמית המוקדמת דרך האפיון של קאפר צ'לבי (Cafer Çelebi) בדברי ההערכה שלו למסגד הכחול באיסטנבול: "כשהוא נראה מזווית אחת, מתגלה סוג אחד של צורות או מחזור, וכאשר מתבוננים שוב מזווית אחרת, מתגלים סוגים אחרים של עיצובים ותבניות, וצורות אחרות הופיעו. ככל שהשתנתה נקודת המבט, כך השתנו הצורות לתצורות אחרות".²¹ בקצרה נאמר שיש הלימה בין התפיסה המערבית שהוצגה קודם לעיל לבין המאפיינים של היצירה המוסלמית. אך בטרם תמָצָה האנלוגיה הזאת, ייבחן האופן שבו הוצגה תפיסת החלל ביצירה המוסלמית בשיח תולדות האמנות, וזאת כדי להבין את חשיבות יצירתו של קייס על רקע יחסו המורכב למסורת היצירה המוסלמית.

"אימת החלל הריק" או "אהבת האינסוף"

ריצ'ארד אטינגהאוזן (Ettinghausen), במאמרו משנת 1979 "אילוף החלל-הריק באמנות מוסלמית", טען שהאמנות המוסלמית המוקדמת נרתעת מלהותיר חללים ריקים ביצירות האמנות.²² כשמסתכלים ביצירה מוסלמית, מה שמושך את תשומת הלב הוא בעצם כל פרטי היצירה, האנסמבל כולו, או כפי שכינה זאת אטינגהאוזן –

את התפתחות היצירה שלו לנוכח הדומיננטיות של המיצב באמנות הישראלית והבין-לאומית משנות התשעים והלאה ביצירות של סיגלית לנדאו ואחרים.

19 סופיזם, או כפי שהוא מכונה בעולם הערבי – "תווסף", היא סוג של מיסטיציזם אסלאמי המדגיש התבוננות פנימית וקרבה רוחנית לאלוהים. התרגול הסופי מתמקד בוויטור על דברים ארציים, טיהור הנפש והתבוננות מיסטית בטבע האל.

20 'Know that access to that by which our soul becomes knowing begins by way of the senses'. תרגום שלי מתוך המאמר: J. N. Erzen, 'Islamic Aesthetics: An Alternative Way to Knowledge', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, 1 (2007), pp. 69–75, at p. 71.

21 "When looked at from one angle, one type of form or circle was seen, and when one looked again from another angle, other types of designs and patterns emerged, and other forms appeared. However much of the point of view changed, that many times forms were transformed into other shapes". מתוך דבריו של צ'לבי על עבודתו של אדריכל המסגד הכחול (Sultan Ahmet Mosque in Istanbul, c. 1605) מחמד אגה (Mehmet Aga). התרגום לדבריו של צ'לבי לעברית הוא שלי על פי הדברים המובאים אצל Erzen (לעיל הערה 20), עמ' 70.

22 R. Ettinghausen, 'The Taming of the Horror Vacui in Islamic Art', *Proceedings of the American Philosophical Society*, 123, 1 (1979), p. 1528.

הגשטאלט. האנסמבל הוא שמטביע את חותמו על החושים ומחולל בנו הצופים את החוויה האסתטית. הרתיעה מן הריק מוליכה לדבריו את האמן המוסלמי לנקוט שורה של אסטרטגיות כדי להיאבק בו. טענות אלה מתגלות בחולשתו, ואכן אוליבר לימן (Leaman) הקדיש בספרו **אסתטיקה מוסלמית** דיון נרחב לדחיית הטענות של אטינגהאוזן, לא רק משום שיש לא מעט יצירות מוסלמיות בתחום האדריכלות, האמנות השימושית ודומיהן שרחקות מלהיות צפופות, אלא גם משום השרירותיות בקביעותו של אטינגהאוזן.²³

המערכת הדקורטיבית המופשטת **בערבסק 1, 2, 3** לא רק שאינה מסתירה את הריק, אלא היא אף מאששת אותו על ידי חשיפתו כתרז שמרווח את העבודה. הדגמים שפזורים במרחב יוצרים מארג אינסופי המשמר את הקצב והתנועה של הצופה בתוך החלל של **ערבסק 1 ו-2** ויוצרים דינמיות ויצירתיות דרך ההיחשפות להתפרשותן של העבודות, ולפוטנציאל הגלום בקווים שמסמנים המוטות בחלל. מוטות העץ התלויים בחלל נתפסים לעיתים כמו פרגמנטים מתוך קו, קרניים פוטנציאליות שמתפרשות בחלל; גם המוקדים הגאומטריים המרובים בחומה האווירית של **ערבסק 3** מסמנים פוטנציאל של קרינת קווים והתפשטות בתוך המרחב המועצם שפועל בעבודה.

הקידום וההדגשה של הריק כגורם אקטיבי, נוכח וקונטינגנטי במיצבי **ערבסק** עומד בניגוד לטענותיו של אטינגהאוזן. יחד עם זאת, הריק במיצבים אינו מנוגד למלאות, לשפע ולכיסוי האינטנסיבי של המערכות האורנמנטליות באמנות המוסלמית המוקדמת. מנקודת מוצא תאולוגית אפשר לומר כי הריק **בערבסק 1, 2, 3**, כמו הכיסוי האינטנסיבי בחלק מהעבודות המוקדמות של האסלאם, הוא עדות לחשיבותו של פוטנציאל ההתפרשות האינסופי ביצירה המוסלמית. את המהלך הזה אפשר לראות כבר באופן שבו "אימת החלל הריק", בניסוחו של אטינגהאוזן, הפכה במילותיו האוהדות של ארנסט גומבריק (Gombrich) ל"אהבת האינסוף" (amor infinity).²⁴

על חשיבות החלל הריק והסביבה באמנות מוסלמית אפשר ללמוד מדבריו של טיטוס בורקהארט (Burckhardt), שהסביר את התפיסה האנאיקונית של אמנות האסלאם אשר מתרחקת מתפיסה סימבוליסטית-ייצוגית של חפצים ו/או אנשים קדושים בנוסח הנוצרי. לטענת בורקהארט, האמנות המוסלמית הקדושה מחצינה מצב קונטמפלטיבי – הווה אומר, במקום להתמקד בדימוי קונקרטי, פיגורטיבי וייצוגי אחד, אמנות האסלאם תציג שינוי איכותי של הסביבה. לדבריו, הסביבה בארכיטקטורה המוסלמית נתפסת כמתאחדת בשיווי-משקל רוחני שמרכז כוח הכבידה שלו בלתי נראה.²⁵ **ערבסק 1, 2, 3** מציעים מרחב ריק של חלל, שאין בו דימוי מקבע אחד אלא רצף של אלמנטים שאינם מתכנסים במובהק לדימוי ייצוגי/פיגורטיבי מזוהה מסוים. המיצבים מהדהדים את הקביעה של בורקהארט שהארכיטקטורה והאמנות המוסלמית מבקשות להרחיק כל דימוי שיגרום לאדם לקבע את תודעתו: במקום

23. O. Leaman, *Islamic Aesthetics: An Introduction*, Notre Dame 2004

24. E. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of the Decorative Arts*, Ithaca 1979, p. 80

25. T. Burckhardt, 'The Void in Islamic Art', *Studies in Comparative Religion*, 4, 2 (1970), p. 1.

שהצופה ישתקע בצורה המוכרת ויקבל אשורור לאינדיבידואליות שלו דרך זיהויה ואישוש תהליך החשיבה האישי שלו, האמנות המוסלמית "יוצרת ריק", במילותיו של בורקהארט. על חלל המסגד המוסלמי הוא כתב: "הריק שלו הוא כמו תבנית או רחם של שפע נייח ובלתי-מובחן".²⁶

עם זאת, הריק הדתי שמאפיין בורקהארט הוא סטטי – האדם מתמקם במרכז האונטולוגי שלו, ונתפס בו גם כעבד של האל וגם כנציגו עלי-אדמות – ואילו מיצבי הערבסק מזמינים את הצופה לגלות את עצמיותו דרך תנועה ודינמיות בחלל. הווה אומר, אין במרחב האמנותי המוצע נקודת התכנסות אחת שכל המיצב מוביל אליה ושממנה אפשר לצפות בדימוי בשלמותו, "לצרוך" או "לעכל" אותו כפי שלכאורה התכוון היוצר, אלא מוצעות בו אינסוף נקודות מבט, מרחבים שונים להתנועע בהם ונקודות תצפית משתנות. המיצב האמנותי מציע מראות משתנים וחוויית נדידה בתוך המרחב האמנותי של הערבסקה, היצירה. כך הצופה מגלה לא רק מיצב או דימוי ערבסקה קונקרטי "מן המוכן", אלא במובן מסוים מרכיב אותו בעצמו באקט התצפית, ומגדיר בנקודות המבט הסטטיות והניידות שהוא בוחר את מושא ההתבוננות שלו. אמנות מהסוג הזה לא מציעה רק דימויים או אובייקטים לרפלקסיה אסתטית וכיוצא בזה, אלא מוסרת לידיה של הצופה הפעיל נוכח המיצב ובתוכו חלק מ"האחריות" לעולם התכנים, החוויות והאירועים האסתטיים שקשורים בערבסקה. הצופה מוזמן להרכיב ולפרק את דימוי הערבסקה, ולחולל בעצמו את אירוע הופעת הדימוי דרך המפגש עם החלל הריק הקונטינגנטי²⁷ והלא-מוחלט, ועם האובייקטים הנתונים במרחב.

הפוליטיקה של הריק

מחמוד קייס אינו מתייחס לריק רק כתנאי עבודה ליצירת אמנות, כהיבט פנומנולוגי, אפקטואלי או דתי. כשבוחנים את מיצבי הערבסק על רקע עבודות אחרות שלו, הריק נצבע גם בהקשרים מקומיים ופוליטיים. הצילומים שליוו את המיצבים של קייס מציגים לעתים קרובות, באופן מעניין, דמות שנחקת או נמצאת במצב שאפשר לתארו כ"בדרך להיעלמות".²⁸ נדמה שהצילומים מסגירים נוכחות חסרה ומחוקה אשר מזכירה את ההיבט הֶשְׁדִי של האורנמנט המוסלמי, כפי שמופיע בשם שנתן אולג גרבר (Grabar) לסדרת ההרצאות שלו על אודותיו: "Intermediary Demons",

26 שם.

27 הטענה שהחלל קונטינגנטי מכוונת לכך שמשמעותו אינה מובנת מאליה ואינה מוחלטת, אלא תלויה (contingent) בתהליך, באירועים ובעובדות שלוקחים חלק בהבנייתו ובפרשנותו. בכך שרוי החלל הקונטינגנטי במתח מול החלל האבסולוטי, הדתי. בהקשר המורכב של המיצבים ערבסק 1, 2 ו-3 אפשר לומר שהחלל האבסולוטי הוא אחד ההיבטים האפשריים של החלל הקונטינגנטי של העבודות, שכן המיצבים הנדונים מרפררים ללא ספק גם לחלל הרליגיוזי של מסורת היצירה המוסלמית.

28 ראו לדוגמה התמונה שמלווה את רשימתו של יונתן ה' משעל, 'פריוויו תערוכות 1.1.2015', מגזין בנדיטקה, ללא תאריך,

https://annabershtansky.com/%D7%A4%D7%A8%D7%99%D7%95%D7%95%D7%99-%D7%95-1-1-2015-%D7%9E%D7%90%D7%AA-%D7%99%D7%95%D7%A0%D7%AA%D7%9F-%D7%94-%D7%9E%D7%A9%D7%A2%D7%9C/#.YfVvy_VByBd

"Toward a Theory of Ornament" ²⁹ גרבר מציג את האורנמנט כאמצעי תיווך במפגש עם אובייקט, במפגש בין צופה ליצירה או במפגש בין אדם לאדם. המחשבה הזו ממקמת את האורנמנט בלב השדה האתי. גרבר קושר בין הכוח התיווכי, השד, של האורנמנט, לבין האהבה, כפי שמוגדר בסימפוזיום לאפלטון. האורנמנט והאהבה אליבא דגרבר נמצאים בתווך, שניהם מתקיימים בין תחומים. ³⁰ נשאלת השאלה כיצד יש לפענח את ההיבט השד של האורנמנט במיצבי הערבסק של קייס: כמשתתפים-צופים ישראלים ופלסטינים ברור שהעבודות לא רק מחוללות יופי ואהבה, אלא שהן מתווכות ומספרות את הריק גם כנוכחות חסרה; האורנמנט, כפי שמציין גרבר, לובש משמעות של יופי אבל גם של רוע. ³¹

בעבודה **ללא כותרת** (2015) יצק קייס מטבע מבטון על פי מודל של מטבע ברונזה מתקופת טרום ההכרזה על קום מדינת ישראל וטרם תוכנית החלוקה. ³² המטבע המקורי מולבש בשחזור האמנותי באורנמנט, והיציקה כמו מכסה אותו בטקסטיל, מסמנת את ימי טרום-המלחמה, טרום-הנכבה. ³³ בשנת 2015 הציג מחמוד קייס בתערוכת הבוגרים של לימודי האמנות באוניברסיטת חיפה סלון יצוק מבטון, ומשטחיו היצוקים מעלים בדמיון הצופים את חומות ההפרדה. הבטון היצוק נדמה לחומר שהופך את הבית והטבע לדומם, את החיים להיעדר ואת החמימות המשפחתית לניכור מריר. העבודה הוצגה שוב במסגרת התערוכה **הסגה** ביפו, ³⁴ כתגובה למלחמת עזה (2014, "מבצע צוק איתן") שבמהלכה נהרסו בתיהם וחייהם של רבים מתושבי עזה. קייס מביים מרחב חיים שכמו עבר חניטה לאחר המוות. את החניטה הוא עושה בבטון, חומר שלא רק הפך למסמן הברוטליזם בסגנון אדריכלי ישראלי גאה, אלא שימש גם כדי "להלביש" את הארץ "הריקה", את מה שלכאורה היו רק חורבות פלסטיניות. הבטון לא היה רק אמצעי ליצירה, פריחה וצמיחה מודרניסטית מקומית ובין-לאומית, אלא, כפי שכותבת אוצרת התערוכה, הוא היה גם כלי שרת ל"ניכוס המרחב הערבי בארץ ויהודו". ³⁵ כך, מה שהיה חי הוצג כשומם וצחיח, מה שהיה מלא הוצג כריק, ומה שהיה לכאורה ריק ועירום הולבש במילותיו של נתן אלתרמן "שלמת בטון ומלט". המיצב שהוצג ב**הסגה**, כמו יצירותיו האחרות של קייס, נושא בחובו עקבות של עקירה, היעדר וזיכרון טראומטי.

29 גרבר נתן ב-1989 סדרת הרצאות על שם A. W. Mellon, שהתקיימה בגלריה הלאומית לאמנות וושינגטון, ופורסמה בהמשך כספר. ראו: O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton, 1992.

30 שם, פרק "A theory of Intermediaries in Art", עמ' 9-46.

31 שם.

32 מחמוד קייס, "ללא כותרת", 2015, יציקות בטון, אקריל ושמן על בטון, קוטר 76 ס"מ, ראו: <https://www.artsy.net/artwork/mahmood-kaiss-untitled-3>

33 אפרת לבני טוענת כי מחמוד קייס ביקש בסדרת המטבעות שלו, שעל חלקם כתובה המילה פלסטין בעברית, ערבית ובאנגלית, "לחזור לרגע שלפני 48", טרם הנכבה, במעין געגוע כואב ואבסורדי לשלטון קולוניאלי [...] [שבו אפשר היה] לדמיין יהודים וערבים חיים במשותף". א' לבני, 'שאלה של הקשר: על ערבסק #3 של מחמוד קייס', ערבסק #3 (קטלוג תערוכה), אוצרת א' לבני, תל אביב 2015, עמ' 18.

34 התערוכה באוצרותה של דבי פרבר הוצגה בבית ברחוב רזיאל 3 ביפו, והיתה חלק מהפרויקט "בתים מעבר למקף" שהתקיימה ביפריאפא בין 14-16 במאי.

35 ראו ד' פרבר, דף התערוכה "הסגה", זוכרות, <https://zochrot.org/he/gallery/55850>

בעבודתו **צמיחה** (2017) הריק לובש אופי נועז וביקורתי באמצעות קונסטרוקציית מדפים המוצגת עירומה, ריקה מתכולה. קווי האורך והרוחב של המבנה נושאים שרידים בודדים של פרחים; את מרבדי הפריחה המוכרים בתיאורי גן העדן באמנות האסלאם מחליפים אובייקטים שנראים כגדמים. במקום פרחים שמתרבים לאינסוף מופיעים פרחי זיכרון שקפאו, פרחים שנחנטו בבטון. היצירה התרוקנה מחיים. העבודה הזאת הייתה חלק מהתערוכה **מהכפר באת ואל הכפר תשוב** שאצר ראפת חטאב, והיא מתייחסת להיסטוריה של עין הוד. כפר האמנים הפסטורלי הוא למעשה כפר ערבי שננטש בבריחה או בגירוש. הריק הוא מה שנותר אחרי המלחמה.

העיסוק של קייס בריק בנושא משמעות פוליטית חובר למה שאפשר לכנות מסורת או סוגיה מרכזית באמנות הפלסטינית שלאחר הנכבה. אפשר לעקוב אחר מסורת הייצוג של הריק ביצירות של וליד אבו־שקרה, אוסמה סעיד ואבראהים נובאני, המתארים נופים אלגוריים וקונקרטיים שמציגים לעיתים את מה שנותר לאחר הנכבה: אזורים צחיחים או עצים כרותים כרמיזות לחיים שנגדעו, לאסון שהתחולל. עבד עאבדי, המציג פליטים במרחבים צחיחים בעבודות הדפוס שלו בשנות השישים והשבעים, מרוקן את גיליון הנייר שבו מיוצגות הדמויות, וכך המרחב הצחיח והשומם מעצים את תחושת הפליטות והעקירה.

הריק נוכח כחומר, כעקבה של מי שהתגוררו בבתי הפלסטינים, כפי שצולמו בוואדי סאליב על ידי אחלאם שיבלי בסדרה **ואדי סאליב בתשעה שנים** (1999) למשל. הצלמת פולשת לבתים חסומים ואסורים, ומתעדת אותם כשרידים למבנים שהתרוקנו מזרימת החיים של בעליהם המקוריים. הריק שאופף את החפצים המצולמים שנותרו בבתים מייצג נטישה, אובדן ואלים מוטאפוריים וקונקרטיים שהופנו כלפי דרי הבית. דוראר בכרי, בסדרת **ציורים ללא כותרת** (2008), מציג מראות אורבניים ביפו שהנוכחות האנושית חסרה בהם. עבודתו **סירת דיג טרופה בנמל יפו** (2008) מציגה גוף של סירה כשלד שנותר אחרי התכלות הבשר, גוף שהתרוקן מחיים.³⁶ בתצלום שיצר חנא פרח כפר בָּרָעַם, **ללא כותרת** (2004–2005), ניצבת דמותו שלו מתחת לקשת אדריכלית, שריד לבית סבו בכפר שממנו גורשו תושביו. בפרשנותה לתצלום מביאה בן צבי את דבריו של המשורר מחמוד דרוויש בשירו **החסרנו הווה**: "אם תביטי לאחור לא תראי / דבר זולת גלות".³⁷ עבודת הווידאו **פסאטין** (2002) של ראידה אדון מציגה כפר שבין בתי האבן שלו תלויות שמלות (פסאטין) שחורות שמתנועעות ברוח, כך שנדמה כי הסרט, והמיצב שהיה חלק ממנו, מציגים את רוחות הרפאים של מי שהתגוררו בכפר. הריק המרחבי כאן הוא תוצר של פעולת הגירוש שהובילה להתרוקנות של הכפר ליפתא שבפאתי ירושלים מתושביו הפלסטינים.³⁸

סאהר מיעארי מציג במסגרת התערוכה/מיצב שלו באוניברסיטת חיפה, **בניה בתהליך** (2020), קישור טעון בין הנכבה לשואה. בצד ימין של המיצב מוצג מבנה בית ריק או נטוש שפתחו חסומים בבלוקים, והוא נדמה כשריד למבנים של הפלסטינים

36 ט' בן צבי, וח' פרח, גברים בשמש, הרצליה 2009, עמ' 121–123.

37 ט' בן צבי, סֶבְּחָה: ייצוגי הנכבה באמנות הפלסטינית בישראל, תל אביב 2014, עמ' 185.

38 ספרה של טל בן צבי, "סֶבְּחָה: ייצוגי הנכבה באמנות הפלסטינית בישראל", מוקדש כולו לייצוגי הנכבה באמנות הפלסטינית בישראל ומביא דוגמאות וניתוחים רבים של יצירות אמנות פלסטיניות כייצוג של תהליך ריקון המרחב הפלסטיני מחיים. ראו גם: P. Johnson and R. Shehadeh, "Traces of the Nakba", *Jerusalem Quarterly*, 80 (2019), pp. 99–107.

שנמלטו או גורשו באירועי הנכבה ונחסמו כדי למנוע את כניסתם של הפולשים. במרכז המיצב מבנה רבוע גאומטרי אופקי, מעין באר לבנה, שבתוכה נזל שחור, והיא מרפררת לאנדרטת **הספרייה הריקה** (1994/5) של מיכה אולמן הממוקמת בכיכר בבל בברלין, שם נשרפו בליל ה-10 במאי 1933 עשרות אלפי ספרים. בסמך לאנדרטה מופיע לוח עם דבריו של המשורר היינריך היינה מ-1820: "במקום שבו שורפים ספרים, ישרפו בסוף גם בני אדם". ברב-השיח שנערך בעקבות התערוכה אמר מיערי שהוא מוצא הקבלה בין הפעולה של מחיקת ושלילת התרבות שנערכה בגרמניה הנאצית, לבין ההדרה של הזהות התרבותית הערבית במדינת ישראל. גם במיצב של מיעארי וגם באנדרטה של אולמן נמצאו ביטויים של אלימות, נטישה, אובדן ושרירותיות-הכוח דרך ניסיון להנכיח את מי שאינם, דרך הריק.

דוגמה מובהקת לפוליטיות של הריק בתפיסה, המתגלה בעבודות של קייס, היא העבודה **עקירה** (2012). קייס הקים שובך על מרפסת בית הגפן בחיפה וגידל בו יונים. לפני התערוכה הוא פתח את הכלוב והיונים נמלטו. מה שהוצג בתערוכה הוא בעצם חלל נטוש המייצג את העדרם של מי שנמלטו או גורשו והותירו אחריהם חלל ריק, הפליטים הפלסטינים.³⁹ לפתע הנייטרליות והפרפורמליזם היצירתי של מיצבי **הערבסק** מקבלים אופי אחר; נדמה שהמסה של החלל הריק שבה משתרגים מוטות העץ **בערבסק 1, 2, 3** הופכת את הנוכחות של דימוי הערבסק המוסלמי המוקדם לפגיעה. אם נקבל את עמדתו של גרבר לגבי המעמד השדי של האורנמנט, נאמר שהמיצבים הדקורטיביים הנדונים מתווכים כיום בין מי שצופים ומשתתפים בחללי האמנות הישראלית – באוניברסיטת חיפה, במוזאון הרצליה לאמנות, במוזאון תל אביב או בבית הגפן בחיפה, שם הוצגו העבודות – לבין רוחות הרפאים של מי שהיו והותירו אחריהם חלל ריק ומלא משמעות אנושית, פנומנולוגית, אפקטיבית, דתית ופוליטית.

אמנות תלוית-מקום

יש לראות את הערבסקות של קייס לא רק לנוכח הקריאה הפנים-פלסטינית האסלאמית, אלא גם לנוכח המרחבים הישראליים שבהם היא מוצגת. הווה אומר, יש לקרוא את משמעות העבודות לנוכח ההקשר המקומי הקונקרטי שבו הוצגו עבודות אלה. חלל העבודה הופך טעון בסיפורים, הוא הופך מודל למערך חברתי, תרבותי ופוליטי. קריאה שכזאת תאפשר לעמוד על הממשק שנוצר בין היצירה הפלסטינית-אסלאמית לבין המרחבים הישראליים שבהם היא מוצגת.

ערבסק 1 הוצג באוניברסיטת חיפה במסגרת מרחב הלמידה וההוראה של קייס. המאפיין האדריכלי-מרחבי המובהק והבולט ביותר של האוניברסיטה הוא גורד השחקים שבלב הקמפוס, שנקרא על שמו של ראש הממשלה השלישי של מדינת ישראל – מגדל אשכול. המגדל הוקם על בסיס הצעתו של האדריכל אוסקר נימאייר (Niemeyer), שהיה אחד האדריכלים המרכזיים של הסגנון המודרניסטי ודמות חשובה במה שמכונה באדריכלות הסגנון הבין-לאומי. באנכיות החרیגה שלו במרחב

39 ראו ר' חורי, טקסט לתערוכה "מצב מיצוי", אוצרת ר' חורי, חיפה 2012, <https://www.beit-hagefen.com/BeitHagefenSubCategoryID.aspx?BeitHagefenSubCategoryID=39&BeitHagefenCategoryID=4&lang=1>

מסכם מגדל אשכול את הפרויקט הציוני: הוא מזדקר מהכרמל מעל להיסטוריה, לזמן ולתרבות. כך כתב עליו אילן גור זאב:

הציונות המגשימה סילקה מהכרמל את סייגי התרבויות האחרות, מחקה את זכרון או כלאה אותן במוזיאונים ובספרי היסטוריה של עצמה, הגלתה את התושבים, סילקה את השמות, בנתה מגדלי בטון על ה"שממה" הבלתי מטרורה, והפכה את הבתים שנותרו לאתרי תיירות ולמושבים של אמנים המחפשים טבע נקי מקלקלות תרבות האספלט [...] על פסגת ההר נבנה מגדל גבוה המכריז, בכל 31 קומותיו, על הצלחת המפעל הציוני, וחושף את מחירו.⁴⁰

ערבסק 1 של קייס מהווה קונטרה-פונקט מרחבי לפעולות המחיקה והריקון הגלומה בתפיסה האדריכלית דלעיל, ומציע פעולה של התנגדות לקולוניאליזם המרחבי שמשתקף במגדל. המיצב הפלסטיני-מוסלמי מציע מול הפאלוצנטריזם הציוני את חזרתו של דימוי ומעשה האמנות, שהם בעלי רובד אתי ויצירתי המבקר את הנרטיב הדומיננטי. במקום פיקוח ושליטה מרחביים, אלימות, דומיננטיות, תחרות וריקון המרחב מעקבותיו ההיסטוריים, מציע המיצב האופקי של קייס אמנות שיש בה החייאה של הגוף, התנועה, היצירה, החופש וההרכבה, כאלה שיש בהם דקדוק אורגמנטלי, מוסלמי ופלסטיני, אך הוא מציע גם מרחב פעולה של תנועה והזדהות אופקית המקוטבת למחיקת העבר שהסתמנה במגדל.

ערבסק 2 הוקם במוזאון הרצליה, מוזאון שבגנטיקה האדריכלית שלו מקננת מוטציה של מבנה הנצחה לזכרם של לוחמים לצד מרחב הצגה אמנותי. העירייה ביקשה להקים בניין המשלב מוזאון ובית יד לבנים. "העושים במלאכה", כך נכתב בדף המוזאון, "ביקשו לפרוץ את הסטטיות של אנדרטת הנצחה ולשלב את זיכרון האובדן והשכול במרחב המיועד לפעילות תרבותית חילונית לטובת הקהילה, וכך להצביע על בחירה בהמשך קיומם של חיים נורמליים".⁴¹ ב-1975 נחנך המבנה הברוטליסטי של המוזאון, ובשנות האלפיים, בעקבות חשיבה מחדש שבהתאם לה שופץ המבנה, נבנתה כניסה נפרדת למוזאון במטרה להדגיש את האוטונומיה שלו. בשנת 2017 קבוצת המחקר מונדי_לאב מהפקולטה לארכיטקטורה שבטכניון בחיפה, בראשות ד"ר דוד בהר-פרחיה, ביטלה את ההפרדה שבין אזור יד לבנים למוזאון. התפר הזה שימש שוב ושוב מושא חקירה במוזאון החל משנת 2017. בית יד לבנים הוא בית זיכרון ללוחמים, מרחב לקידוש מי שנפלו על חרבם למען המדינה וכך הבטיחו את אלמוות האומה. את פעולת הזיכרון שמציע הבית-מוזאון יש לראות אל נוכח פעולת הלוחם, ואת פעולתו עצמה יש לראות לנוכח פעולותיו של הקולוניאליסט. אלה הם גוונים של מיליטריזם שפשט בחברה הישראלית: באורחותיה, באידיאולוגיה שלה ובתפיסתה את קיומה שלה. התמהיל בין מוזאון לחלל הנצחה ללוחמים הוא ביטוי מובהק למיליטריזם תרבותי, שבו הצבא והסכסוך המלחמתי המתמיד נוכחים כאלמנטים מרכזיים בחוויה ובזהות הקולקטיבית.⁴²

40 א' גור זאב, 'הקומה ה-31: מגדל האוניברסיטה והפאלוגוצנטריזם הציוני', תיאוריה וביקורת, 16 (2000), עמ' 239-243, בעמ' 239.

41 אודות מוזיאון הרצליה, אתר מוזיאון הרצליה www.herzliyamuseum.co.il/אודות

42 ב' קימרלינג, 'מיליטריזם בחברה הישראלית', תיאוריה וביקורת, 4 (1993), עמ' 123-140, בעמ' 127.

ערבסק 2 הוא עצם זר בהמשגה המחברת בין אמנות למלחמה במבנה של מוזאון הרצליה. קייס איננו חלק מהכוחות המזוינים, הוא איננו חבר בצבא העם, והיצירה שלו היא תשובה אזרחית מרתקת לחברה מיליטריסטית החיה על חרבה. **ערבסק 2** מבקש לנתק את האמנות משיח הלוחמים: העבודה מדבררת את הסכנה "הפלסטינית" שבחוץ מבלי לייצר סביבה אלימה, מלחמתית ועוינת; הריק שלה יכול לסמן את האפשרות להכיל. המיצב הדינמי מזמין את הצופה להשתתף בו על בסיס הבחירה הרציונלית או האמוטיבית שלו, ולא על בסיס עקרונות הכוח ושפת הכוח של החברה הצבאית. אם הפלסטיניות היא מה שיוגדר כסכנה ביטחונית קיומית, הרי שהמיצב מציע מרחב מלא-ריק המבטא חופש, תקשורת ורציונליות, תכונות שלכאורה אינן שייכות למגזר שאינו חלק מהלאומיות היהודית. שיר ההלל במיצב שלפנינו לא מופנה כלפי המלחמה אלא כלפי האדם ויחסו אל המקום ואל הסביבה, הכולל בתוכו אחרים קונקרטיים ואמוניים. הביטוי "לא ינום ולא יישן שומר ישראל" מבטא התקה מתחום הקדושה הדתית לקדושת הצבא, ואצל קייס הערבסקה קשורה דווקא במרחב האמוני הלא-צבאי. הציבור הפלסטיני, שהובנה על ידי המדינה ללא הצלחה החל מ-1948 כציבור ה"ערבי-ישראלי", שהוצא מחוץ לגדר כמי שאינו שותף לביטחון הלאומי הישראלי, מבקש לפרוץ בערבסק 2 את חומות הנידוי והסטיגמה.

מוזאון תל אביב הוא מרכז תרבות מקומי מוערך לאמנות מודרנית ועכשווית. ההקמה שלו כמוזאון העיר העברית הראשונה לא מנותקת מגווונים לאומיים אתניים. כך תיאר את חזונו ראש עיריית תל-אביב דאז, מאיר דיזינגוף:

כשתל אביב קיבלה פיקדון של עיר בנויה עם סיכויים לקריה גדולה ייחודית, עם נטייה להיות מרכז היהדות המודרנית של הארץ ושל התפוצות, החילוננו להרגיש את הצורך בפיתוח היופי וכל האמנויות התלויות בו. הוברר לנו שאי-אפשר לבנות בתים, לסלול רחובות ולשכלל עיר מבלי שנדאג לאסתטיקה ולהרמוניה, ומבלי לפתח בתוך האוכלוסייה את הטעם הטוב לכל יצירת אנוש. תחת לחץ ההשקפה הזו נוסד מוזיאון תל אביב.⁴³

מוזאון תל אביב קשור גם לתקומה הלאומית הצינונית – ביום שישי, ה' באייר תש"ח, 14 במאי 1948, נערך טקס הכרזת העצמאות של מדינת ישראל בבניין המוזאון שבשדרות רוטשילד 16 בתל אביב.

הצבת **ערבסק 3** בחלל מוזאון תל אביב היא לא רק נוכחות "לא קרואה", שלא נועדה להשתתף בחגיגה האתנו-לאומית של היופי, אלא גם עדות לכך שבאופן פרדוקסלי האמנות הפלסטינית, בנוסף לזיקתה למסורת ולהיסטוריה של האמנות המוסלמית, הולמת במובנים רבים גם את הנרטיב הפורמליסטי של המודרניזם.

מרכוס ברודרלין (Brüderlin), העוסק ביחס שבין אורנמנט להפשטה, הציע בעקבות אלויס ריגל (Riegl) כי במקביל למסורת המימטית המערבית, שהתבססה על ייצוג הטבע, התקיימה גם מסורת שפנתה לצורות טהורות. הוא כותב: "העידן הפוסט מודרני היה זה שמוסס בסופו של דבר את ההנגדה [...] שבין האוונגארד לאורנמנט,

43 אפשר להביא כאן גם את דברי המבקר יוסף קלוזנר מתוך רשימתו "בית-נכאת לתל-אביב" שפרסם במאזניים (12.3.1931): "תל-אביב הולכת ונעשית 'עיר ואם בארץ-ישראל', מטרופולין של מחוז יהודי שלם [...] עיר זו אי-אפשר לה בלא בית נכאת עירוני". לדברי דיזינגוף וקלוזנר ראו: ת' כץ-פרימן, 'יסוד מוזיאון תל אביב', שנתון מוזיאון תל אביב, 1 (1982), עמ' 9, 11.

כשהוא מתיר להם להיות מעורבים בדיאלקטיקה יצרנית של איבה ופיוס". לדידו "אורנמנט מציע מפתח פורמלי, מושגי ותמטי להבנה של האמנות המופשטת של שנות השמונים והתשעים", ויש לו תפקיד משמעותי בכינונה ובהבנתה של האמנות המודרניסטית.⁴⁴ כך הזיקה בין הפורמליזם והעיצוב של היצירה האורנמנטלית הפלסטינית-אסלאמית לבין הפורמליזם המודרניסטי, שניצב בתשתית האמנות המודרנית והוא חלק מהאמנות העכשווית, מערערת על ההבחנות הבינאריות והגזעניות המקטבות בין חברת כפר פלסטינית-ערבית מסורתית, שמרנית, מוגבלת, רגשנית ואקזוטית לבין חברה מודרנית, מפותחת, מתקדמת ופרוגרסיבית.

ערבסקות בהקשר (האמנותי) הפלסטיני

את העיסוק של קייס באורנמנט ובריק יש מקום לקשור בין היתר להיותו אדם מאמין, ששאב השראה מהמסגד שבו הוא מתפלל בדרכו ליצירת המיצבים. הקשר זה אינו מפתיע ואינו נדיר באמנות הפלסטינית, אם מעלים על הדעת את הנרטיב שפרש האמן והיסטוריון האמנות הפלסטיני כאמל בולטה (Boullata), לפיו האמנות הפלסטינית נולדה ביצירתם של אמנים שניזונו סגנונית ותמטית מציורי איקונות מוקדמים,⁴⁵ שהתגלגלו למשל עד לדיוקנאות המרטירים באמנות הפלסטינית העכשווית. יש כמובן הקשרים אמוניים ליצירתם של אמנים פלסטינים עכשוויים יותר שפועלים בישראל, כפי שנכתב למשל על תערוכתה של אניסה אשקר במוזאון האסלאם:

בתערוכה של אשקר, התרבות שבה אל הדת: עבודותיה מבררות את האיסור על העמדת הדמות, עסוקות בשלילת הדימוי. ההיצג האמנותי הוא כאן מעשה של חילול קודש. אבל בהתחבטות בשאלות הללו, בתנועה אל הדמות וממנה, הוא גם מעשה של אמונה.⁴⁶

אך העניין של קייס בדיון הנוכחי הוא לא רק הסוגיה האמונית ביצירה שלו, אלא חיבורה למסורת האורנמנט באמנות המוסלמית.

יש באמנות הפלסטינית העכשווית עדות לתחייה של יצירה אורנמנטלית, הקשורה באופן מובהק למסורת הדקורטיביות האופיינית לעולם היצירה המוסלמי. אפשר לציין דוגמאות רבות למסורת זאת במרחב הגאוגרפי הערבי הקרוב: עיטורים בכיפת הסלע, פסיפסים בארמון הישאם (חירבת אל מפג'ר), קרמיקה בכנסייה הארמנית-

M. Brüderlin, 'Introduction', M. Brüderlin (ed.), *Ornament and Abstraction: The Dialogue between Non-Western, Modern and Contemporary Art*, Cologne 2001, p. 18, 19.

K. Boullata, 'From Religious to Secular Iconography', *Palestinian Art 1850-2005*, ראו: 45 London, San Francisco and Beirut 2009, pp. 41-103.

ש' סתר, 'אניסה אשקר לא מתעלמת מכך שהמוזיאון שבו היא מציגה היה פעם מסגד', הארץ, 16.11.2017, www.haaretz.co.il/gallery/art/artreview/premium-1.4604142. אפשר לציין 46 כאן גם את פאהד חלאבי, שריף וואקד ואחרים, וראו: ח' אלח'טיב שחאדה, 'טופוגרפיה של זהב - אניסה אשקר', ד' מנור (עורכת), אניסה אשקר - זהב שחור (קטלוג תערוכה, מוזיאון לתרבות האסלאם ועמי ערב), באר שבע 2018, עמ' 22-13; K. Ben-Simhon, "Dangling Man", 11.7.2008, www.fahed-halabi.de/about/short-facts/press. Ha'aretz,

אורתודוכסית על שם המושיע הקדוש בירושלים ועוד. באופן ספציפי, יש כבר שושלת ארוכה של אמנים פלסטינים שעושים שימוש בשפת האורנמנט, ובהם ג'מאל בדראן, קמאל בולאטה, אסד עזי, עסאם אבו שקרה, פריד אבו שקרה, פטמה אברומי ואניסה אשקר. אחד המקרים המובהקים שאפשר לציין בהקשר הנוכחי הוא זה של האמן ואליד אבו שקרה, שיצירתו משקפת בצורה חזקה את החיבור של אמנות פלסטינית עכשווית עם יצירה רפטיבית אורנמנטלית, שיש לה זיקה עמוקה ליסודות אמוניים באסלאם. אבו שקרה הדגיש את השפעת המחשבה הסופית על יצירתו הספוגה בתכנים דתיים. החזרה וההישנות של אובייקט, נוף, דימוי ומוטיב באמנותו פורשו על ידי חוקר האמנות פריד אבו שקרה, אחיו של האמן, כעדות לכמיהה הסופית לחבור אל המוחלט במעגל של הישנות אינסופית. "וליד אבו שקרה", הוא כתב, "חתר לתפוס את האמת האלוהית המוחלטת דרך האמנות, כדוגמת הסופי אשר חותר להתמזג עם אללה באמצעות עבודה שכלית ונפשית. כמו המאמין הסופי, כך גם האמן המודרני פונה אל ההפשטה כדי להיפגש ישירות עם הרעיונות המוחלטים שאין בלתם".⁴⁷

קייס אימץ את העקרונות והחזות האורנמנטלית של האמנות המוסלמית, אך עשה בהם שימוש סלקטיבי. יצירותיו האורנמנטליות, ובפרט סדרת מיצבי **ערבסק**, להבדיל מאמנות העיטור המוסלמית המוקדמת, לא כיסו לרוב את פני השטח של האובייקט. הדגם האורנמנטלי הופך ביצירתו למבנה, ליצירה, לאובייקט, למיצב, ובכך הוא משתחרר מהמצע ומאפשר לו לקיים מערכת יחסים סבוכה עם החלל.⁴⁸ בדומה לאורנמנט המוסלמי המוכר, יצירתו מתבססת על חזרה והכפלה של צורה במסגרת הקומפוזיציה ושומרת על החוקיות הכמו מתמטית-גאומטרית שניצבת בתשתית המבנה. בנוסף היא מציעה לצופה תנאי תצפית דינמיים המאפשרים לו לראות אותה מפרספקטיבות משתנות, וכך הוא הופך מצופה פסיבי שנתפס במונחים של מבט או עין וירטואלית למשתתף אקטיבי בעל גוף. במרכז החדשנות והמעוף היצירתי של יצירת האורנמנט, והחווייה הייחודית המוצעת במיצב המוסלמי-פלסטיני-מערבי הזה של קייס לצופה, מקנן ריק משמעותי, שעליו מבקשים הדברים המובאים כאן לתת את הדעת.

הריק ביצירה של קייס, כפי שהוא נקרא כאן, אינו משמש רק מקום לבנייה אמנותית – הוא לא רק חלל התצוגה לאירוע האמנותי, מרחב לפעולת הצופה והאינטראקציה שלו עם אלמנטים שמפוזרים במרחב. הריק הזה הוא גם מוקד עיוור, מרכז לרפלקסיה והשלכה, מקום לבנייה והופעה, עדות למצבים של חוסר ועודף. הוא מוקד שעליו מושלכים נרטיבים אישיים, היסטוריים, תרבותיים וחברתיים, מוקד המכנס אל תוכו הקשרים דתיים וחילוניים, לאומיים ורב-לאומיים.

המיצבים הנדונים כאן אינם סימנים פשוטים המאירים את ההיסטוריה של האמנות ו/או הלאומיות הפלסטינית כסיפור שגבולותיו ההיסטוריים, האמנותיים והגאוגרפיים חתומים ומוגדרים. הריק הוא בדיוק מה שכופה עלינו להבין את הסטטוס המשתנה והנבנה של הנרטיב הפלסטיני באופן מתמיד מן ההווה אל עקבות חומריים בהיסטוריה, ואל מחשבות עתידיות במרחב ובזמן הרב-לאומי. הריק

47 ראו: פ' אבו שקרה, 'הגלוי והנסתר בדימויי נוף המולדת של האמן וליד אבו שקרה', דברים, 5 (2012), עמ' 109–126, בעמ' 113.

48 יש לקיים גם עבודות דרמטיות שבהן האורמנט מתפקד אחרת.

המתגלה במיצבים של קייס מהדהד את הריק האקטיבי, המשמש בהגדרת כל לאומיות באשר היא. באשיר מח'ול (Makhoul) וגורדון הון (Hon) מסבירים בעקבות בנדיקט אנדרסון (Anderson) שהלאומיות הפלסטינית, ככל לאומיות, מבוססת על פעולת דמיון אקטיבי שמתקיים סביב למקור, למרכז ריק:⁴⁹ חברי הקהילה משליכים דימויים וסמלים בתהליך יצירתה של אומה, תהליך שמעורבים בו זיכרון ושכחה.

ניתן היה לחשוב כאן על שרטוט המרחב הריק כאמצעי של קייס להשתתף בתהליך בנייתה של האומה הפלסטינית כאילו היו גבולותיה, מרחביה ותושביה נבדלים ומובחנים מכל אומה/חברה אחרת. השפה, החומרים, המקורות החזותיים, הדימויים של קייס – כל אלה נעוצים עמוק באמנות המוסלמית והפלסטינית, וככאלה הם בעלי זהות תרבותית ברורה ומובהקת. מהחומרים הללו בנה קייס עולם חזותי המושך ומעכל אל תוכו אסטרטגיות מינימליסטיות, ומיקם את עבודותיו במרחבים אחרים. הוא השית על הצופים את החובה לראות, לבחון ולהבין שהגדרת עצמם והגדרת המרחב שלהם תלויות בגופים קיימים בתוך המרחב הגאוגרפי, האמנותי, האתי והפוליטי. ברמה הפוליטית הישירה, הריק הוא מה שנותר אחרי הגירוש והבריחה, אבל לא פחות מכך הוא גם מהדהד את דימוי הארץ הריקה: במובנים מסוימים פלסטין ההיסטורית הייתה צריכה להימחק בדמיון הציוני כדי שתתאפשר גאולתו של היהודי על פי הנרטיב הלאומי הציוני.⁵⁰

עם זאת, צריך לזכור שהמיצבים לא מוקדשים לתיעוד העבר אלא גם מאפשרים לדמיין ולפנטז את העתיד. יש בהם כוח גנרטיבי המוליך את המשתתפים להתפכחות, להתיילדות פוטנציאלית של תערובת רב-תרבותית ורב-לאומית השואבת את השראתה מהעולם האמוני המוסלמי. הרעיון העומד מאחורי היצירה המרחבית של קייס הוא להציע פלטפורמה פתוחה מספיק, זמינה דיה, וריקה באופן המזמין את הקרנתם של תכנים, היסטוריות, תרבויות, מחשבות ופרגמנטים שמתרחשים בנפרד אבל יכולים להצטלב, להתקיים בו-זמנית ולהרכיב נרטיב משותף ורב-קהילתי. יש לראות בערבסקות של קייס סדרת מיצבים אורנמנטליים, שמאחורי החזות והמקור ההיסטורי המובהק שלהם עומדת המחויבות להכנסת אורחים שמעדת או דוחקת את הדומיננטיות של החד-לאומיות על ידי גיוס אסתטיקה ואתיקה ששורשיהן במערכת אמונית אפשרית, וששפתן מדברת עם מגוון של תרבויות.

B. Makhoul and G. Hon, 'The problem of the origin', *The origins of Palestinian art*, 49
Liverpool 2013, pp. 32-72.

50 על תרומתם של היסטוריונים לשיח הלאומי של "הזכות על הארץ" לנוכח תושביה הערבים ראו:
א' רם, 'הימים ההם והזמן הזה: ההיסטוריוגרפיה הציונית והמצאת הנרטיב הלאומי היהודי – בן-
ציון דינור וזמנו', פ' גינוסר וא' בראלי (עורכים), ציונות: פולמוס בן זמננו, באר שבע 1996, עמ'
159-126.

ארחות עקלקלות וצורות משונות: ויזואליה ככלי לשליטה בשדים

גל סופר, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב*

תקציר

בחיבורים רבים העוסקים בשיטות לזימון שדים נתקלים הקוראים בתיאור פיזי של הישויות המזומנות. לעיתים לתיאור הפיזי מצורפים ייצוגים חזותיים אחרים, אשר חלקם מיועדים מפורשות לשלוט בשדים המזומנים. במאמר זה אבחן מספר חיבורים כאלו הקשורים זה בזה, ואדון בהיבטים החזותיים שבאים בהם לידי ביטוי. מה מקומם של היבטים אלו בטקסט? האם לאלו ערך אסתטי בלבד? במאמר אראה כי קריאה צמודה של הטקסטים מחייבת אותנו לדון בכוח הטמון בייצוגים החזותיים, ובאופן שבו אלו משמשים בפרקטיקות לזימון שדים ולשליטה בהם.

מבוא: היבטים חזותיים במאגיה

מבלי להידרש להגדרה מדויקת, אם זו בכלל אפשרית, ניתן לומר כי החיבורים שאנו משייכים לספרות המאגיה משלבים לעיתים רבות טקסט ותמונה.¹ שילוב מעניין של

* מאמר זה נכתב בעזרת תמיכתה הנדיבה של קרן עזריאלי, שעם עמיתיה אני נמנה. ברצוני להודות למנחים שלי לעבודת הדוקטור, פרופ' יובל הררי ופרופ' בועז הוס, על תמיכתם, עידודם ונדיבותם הרבה. תודתי נתונה גם לפרופ' גדעון בוק על שיחות רבות בנושא, שסייעו לי לחדד את המובא במאמר. תודה מיוחדת לפרופ' שרה אופנברג שעודדה אותי לכתוב את המאמר והעירה על טיטה מוקדמת שלו, לד"ר אביגיל מנקין-במברגר על הערות מאלפות וחשובות שתרמו רבות לי ולמאמר, ולגב' אנה ניצא ממוזאון ישראל שבירושלים, אשר הביאה לידיעתי את דבר קיומו של כתב יד רלוונטי למאמר זה באוספי המוזאון. כמו כן, תודה מקרב לב לקוראות/ים האנונימיות/ים על הערותיהן/ם.

1 על בעייתיות הגדרת המונח "מאגיה" נכתב רבות. ראו לדוגמה, י' הררי, הכישוף היהודי הקדום, ירושלים תש"ע, עמ' 134-122; B.C. Otto and M. Stausberg (eds.), *Defining Magic: A Reader*, Sheffield 2013. בעניין זה ראו גם את ניסיונו של אוטו לנקוט את הגישה ההיסטורית לניתוח שיח ביקורתי לצורך בחינת מאגיה מלומדת בימי הביניים – קטגוריה המכילה בספרות המחקרית את חיבורי "מפתח שלמה". ראו idem, 'A Discourse Historical Approach towards Medieval Learned Magic', S. Page and C. Rider (eds.), *The Routledge History of Medieval Magic*, London and New York 2019, pp. 37-47.



איור 1. דמותו של המלך מודיאט, אחד ממלכי השדים בכתב היד Clavicula Salomonis.

דימויים מופיע בחלק מכתבי היד של **מפתח שלמה**, קבוצה של חיבורים מן המאה החמש-עשרה ואילך. חיבורים אלו נכתבו בשפות שונות – לטינית, איטלקית, עברית, צרפתית ועוד, ומציעים שיטות לזימון שדים ושליטה בהם, לעיתים בליווי איורים. פעמים רבות מתוארים שדים אלו בכתבי היד כמלכים (כמו המלך מודיאט, ראו איור 1), ומאירים באופן המשקף תיאור זה. מה תפקידם של איורי השדים בחיבורים מן הסוג הזה?

במאמרי האחרונים ביקש יובל הררי לאפיין את ההיבטים החזותיים בספרות המאגיה היהודית, ובאופן ספציפי בספרי מרשמים מאגיים, תוך שימוש במונח "Paratext" של ז'נט.² במאמרו אלו הוא דן בשלוש קבוצות עיקריות של פראטקסטים מאגיים: פונקציונליים, ביצועיים ואסתטיים. הראשונים "קשורים בתפקודה של הרשימה המאגית כמאגר של יחידות מידע שנקבצו יחד לשם אחזור עתידי על פי

2 על פי ז'נט, המונח "פראטקסט" מצביע על כלל הרכיבים הקיימים ביצירה שאינם גוף הטקסט עצמו: איורים, כותרות, הערות שוליים וכדומה. ראו G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge 1997. לשימוש שעושה הררי בפראטקסט ראו י' הררי, 'פראטקסטים מאגיים: כתב יד לונדון, הספרייה הבריטית Or. 12362 ("עץ הדעת") כמקרה בוחן', קבלה: כתב עת לחקר כתבי המיסטיקה היהודית, מב (תשע"ח), עמ' 268–237. Idem, 'Functional Paratexts', in M. Kupfer, A. S. Cohen and J. H. Chajes (eds.), *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Jewish Manuscripts of Magic*, M. Kupfer, A. S. Cohen and J. H. Chajes (eds.), *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout 2020, pp. 183–210.

הצורך" (לדוגמה: אינדקס אשר מקל על ההתמצאות בכתב היד). פראטקסטים ביצועיים, על פי הררי, הם רכיבים המבטאים שפה ויזואלית פרפורמטיבית הנלווית לשפה המילולית (לדוגמה: עיצוב גרפי של שם קודש). הפראטקסטים האסתטיים, לעומתם, נדירים יותר, ומשקפים שאיפה אסתטית של המחברים (לדוגמה: עיטורים בראש דפי כתב היד).

במאמר זה אבקש לבחון סוג מיוחד של פראטקסטים ביצועיים, המאפיין קבוצת חיבורים בשם **חכמת שלמה**. חיבורים אלה, אשר זכו עד כה להתייחסות מועטה בלבד במחקר,³ קשורים ברשת ענפה של חיבורים משלהי ימי הביניים ועד ימינו אנו אשר זכו במחקר לכינוי "Solomonic Magic" (להלן: מאגיה סולמונית).⁴ מונח זה משמש, באופן כללי, לתיאור חיבורים שמציגים שיטות לזימון שדים ולשליטה בהם לצורך מימוש משאלות ליבו של המאגיקון, והם מיוחסים לשלמה המלך. חיבורי **חכמת שלמה** נוצרו על רקע טקסטים אחרים של זימון שדים, דוגמת חיבורי **האידאה של שלמה** שבהם מונחה המאגיקון לייצר כלי ובו ייצוגים חזותיים של השד (הקשור), של עצמו ושל כוחות מסייעים. לעומת **האידאה של שלמה**, בחיבורי **חכמת שלמה** המאגיקון מאייר מונחה לייצר קטלוג של שדים שאותו, כפי שנראה, הוא מקדש, ובאמצעותו ביכולתו לשלוט בשדים המוזכרים בו. לצד פראטקסטים ביצועיים נפוצים, כמו חותמות של שדים,⁵ לעיתים מופיעות בחיבורי **חכמת שלמה** דמויותיהם של השדים. אלו, כפי שאבקש להראות, אינן נמצאות שם לצרכים אסתטיים, והשימוש בהן מסגיר תפיסה המייחסת כוח רב – קטלני, אך חיוני – להיבטיו החזותיים של טקס הזימון. תפיסה זו, כך נראה, באה לידי ביטוי בטקסט ובתמונה במשולב. באמצעות בחינה של ההיבטים החזותיים בחיבורים שונים הקשורים זה בזה בקשרים טקסטואליים והיסטוריים, אראה כי הם אוצרים משמעות ביצועית המשקפת את יחסי הכוחות בין המאגיקון לבין השד.

ציורים ותיאורים של שדים כבולים: קערות ההשבעה והאידאה של שלמה

ציורי שדים שלא בהקשר פרקטי זכו למחקר ענף.⁶ בהקשרים פרקטיים (או מאגיים), וכרכיבים ביצועיים, דומה שציורי השדים בקערות ההשבעה מבבל הם דוגמה טובה לשימוש ברכיב חזותי באופן ביצועי. מדובר במאות, ואולי אלפי, קערות חרס מן המאות השישית והשביעית לספירה, המכילות השבעות ותפילות למטרות שונות,

3 ראו התייחסויות ראשונות אצל ג' סופר, "חותם בילט ומקומו בספרות הקביצה וחוג מפתח שלמה", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן גוריון, תשע"ו, עמ' 53–54.

4 הבעייתיות בשימוש במונח דורש עבודה נרחבת שאלה אתייחס במקום אחר, אך בקצרה אבהיר כי באמצעות חקירה גניאולוגית זהירה ניתן להבחין שבקטגוריה זו, המשמשת בשדה המחקר כמסמן של חיבורים שונים מתקופות שונות, נעשה שימוש מגוון מכדי להיות ברור וחד. אף על פי כן, לשם הנוחות בלבד, אעשה שימוש במונח במאמר זה, תוך מודעות לבעייתיות בו.

5 חותמות שדים הן סמלים המזוהים עם השדים, ולרוב נראים אקראיים למדי. עם זאת, קיימת שיטה ליצירת חותמות מאותיות שמותיהם של השדים. ראו להלן.

6 ראו, לדוגמה, D. Gallant, 'Into the Desert: Demons, Spiritual Focus, and the Eremitic Ideal', in Morgan MS M.626, *Gesta*, 60 (2021), pp. 101–119.

חלקן להגנה מפני שדים ולהרחקתם.⁷ על קערות מסוימות מופיעות דמויות המזוהות, לרוב, כשדים. לאחרונה הולכת וגוברת תשומת הלב לדימויים שבקערות ההשבעה: נעמה וילוז'ני חקרה את הדימויים השונים על קערות ההשבעה מבבל, והראתה כי המכנה המשותף בין הטקסטים והציורים שעליהן הוא ביטויי כבילה וקשירה של שדים, הגם שהציורים כשלעצמם הם בעלי מעמד נפרד ועצמאי.⁸ לציורי השדים על הקערות, כך נראה, הייתה משמעות כובלת. השדים מצוירים פעמים רבות כשהם אזוקים בשלשלאות, ולעיתים "כלואים" בתוך טקסט שנועד לכבול אותם, העושה לרוב שימוש בשפה משפטית.⁹ בקערות אחדות, מלבד ציורי השדים מופיעים גם תיאורים מילוליים שלהם.¹⁰ מקרה לדוגמה הוא קערה מספר 13 בקורפוס הקערות שפרסמו נוח ושקד, שעליה תיאור מפורט (וייחודי, לדברי המחברים) של מראה השד בגדנא – ראשו ראש אריה, שיניו כשיני נמר, מעיניו יוצאים ברקים, רקותיו סדן ברזל וכיוצא בזה.¹¹ קשה לטעון כי יש בתיאורים טקסטואליים אלו מעין הנחיות למאייר דמויות השדים, או שהאיורים מייצגים את הכתוב בטקסט, שכן הקשר בין הטקסט לדמויות המצוירות על גבי הקערות אינו מובהק.¹²

אם ציורי השדים על קערות ההשבעה הבבליות הם בעלי משמעות נלווית לשימוש האסתטי, הרי שבחיבורי המאגיה הסולומונית אפילו לתיאורי השדים ישנה חשיבות נלווית כזו. אנו למדים על משמעות תיאור השדים ממקורות שונים, חלקם מוקדמים למדי, ביחס להתפתחות הטקסטואלית של חיבורים אלו. בשנת 1364 בפרפניאן, אז חלק מממלכת אראגון, השלים המלומד ברנגאריוס גאנלוס את כתיבתו של כרך עב כרס אשר עוסק כולו במאגיה הקדושה – *Summa Sacre Magice*. המאגיה, על פי גאנלוס, היא מדע המילים (*scientia verborum*), והיא נועדה לכבול רוחות רעות וטובות באמצעות שימוש בשם האל.¹³ כבילת הרוחות כוללת זימון שלהן ושליחתן לבצע משימות. כיאה לסומה, ובהתאם לז'אנר, גאנלוס ריכז בכרך שיטות שונות, העמיד דעות שונות זו מול זו והציע דרכים לפשר ביניהן. כך, לדוגמה, הוא מתאר את דעתו של שלמה המלך בעניין מסוים, ואת דעתו של תות' היווני (*Toç Grecus*)

7 מחקר קערות ההשבעה קיבל תשומת לב משמעותית בעשורים האחרונים. לסקירה מחקרית בנושא ראו נ' וילוז'ני, שערות לילית וקרני אשמדאי: דמות וצורה במאגיה ובאמנות העממית בין בבל לארץ-ישראל בשלהי העת העתיקה, ירושלים תשע"ז, עמ' 11-18. וראו גם: G. Bohak, *Ancient Jewish Magic: A History*, Cambridge 2008, pp. 183-193.

8 וילוז'ני (לעיל הערה 7), 165-198.

9 לדיון חשוב אודות זהות כתבי קערות ההשבעה ראו A. Manekin-Bamberger, 'Who were the Jewish 'magicians' behind the Aramaic incantation bowls?', *Journal of Jewish Studies*, 71 (2020), pp. 235-254.

10 ברצוני להודות לאביגיל מנקין-במברגר אשר הסבה תשומת ליבי לתיאורים אחדים מסוג זה.

11 ראו J. Naveh and S. Shaked, *Amulets and Magic Bowls: Aramaic Incantations of Late Antiquity*, Jerusalem 1985, pp. 198-214. וראו גם אצל וילוז'ני (לעיל הערה 7), עמ' 412.

12 שם, עמ' 165-198.

13 ראו Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° ms. astron. 3 (מעתה ואילך: SSM), דף 3א: *Magica est scientia artandi spiritus malignos et benignos per nomen dei*.

כפרשנות, או הרחבה, לדברי המלך.¹⁴ לטענת גאנלוס, בעניינים מסוימים אין זה ברור כי המקור בהכרח עולה על הפרשן.¹⁵

הסומה של גאנלוס מורכבת מחמישה ספרים ומספר משתנה של חיבורים (Tractatus) ופרקים. מדובר במקור היסטורי חשוב ביותר לפרקטיקות של זימון שדים, או מאגיה סולומונית, במאה הארבע-עשרה, שכן מיעוט המקורות בתקופה מוקדמת זו ניכר מאוד במחקר.¹⁶ מבלי לפרט את מקורותיו השונים – לכך יידרשו עוד שנות מחקר רבות – אציין כי בכתיבתו הוא עשה שימוש במקורות לטיניים, עבריים, ערביים ויווניים. כולם, ככל הנראה, היו זמינים לו בלטינית.¹⁷ אחד מן המקורות הללו הוא ה-*Liber Officiorum* (מילולית: ספר התפקידים) או *Liber Officiorum Spirituum* (ספר תפקידי הרוחות), המוזכר אצל גאנלוס בספר השני של הסומה. ה-*Liber Officiorum*, כפי ששמו מרמז, מונה את שמות הרוחות ותפקידיהן, כלומר, יכולותיהן. הרוח המכונה דאגאם (Dagam), למשל, מסוגלת לבצע טרנספורמציות מסוגים שונים – המרת מתכות, בני אדם ונוזלים, ואילו הרוח המכונה ארפאס (Arpas) מסוגלת לבנות מגדלים, אוניות, מצודות ועוד.¹⁸ זהו למעשה קטלוג של רוחות שאותן יכול המאגיקון לזמן לצרכיו.¹⁹

14 תות' היווני נתפס במקורות הנדונים בטקסטים אשר משויכים למאגיה הסולומונית כתלמידו וממשיך דרכו של שלמה המלך. ת'ורנדייק טען שתות' הוא האל המצרי (המזוהה גם עם הרמס טריסמגיסטוס), ואילו פינגרי סבר שתות' הוא עיוות של Ta'us (מערבית, טווס) – דמות המצוטטת בטקסט הערבי הימיינימי המשפיע Ghāyat al-Ḥakīm (המוכר בתרגומים לעברית כ"תכלית החכם"). ראו L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. 2, New York and London 1923, p. 227; D. Pingree, 'The Diffusion of Arabic Magical Texts in Western Europe', B. Scarcia Amoretti (ed.), *La diffusione delle scienze islamiche nel medio evo Europeo*, Roma 1987, p. 76.

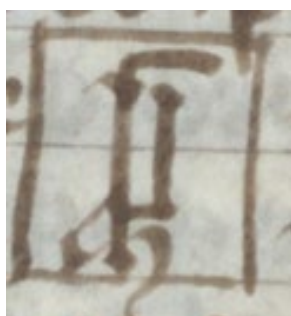
15 ראו, לדוגמה, את הדיון בעניין מראהו של השד Admoday, שאותו שלמה מתאר כאציל יפה (pulchri domicelli), ואילו תות' מתאר בדמות אריה. בדיון זה נראה כי גאנלוס מתחמק מהכרעה (SSM, דף 245). הדיונים אצל גאנלוס נשענים על ציטוטים מרובים, אך יש ראיות לכך ששיטת הציטוט של המאגיקון בן המאה הארבע-עשרה רחוקה מאוד מהמקבילה המודרנית, וכי לפחות בחלק מהמקרים אין מדובר בציטוטים ממש.

16 מיעוט המקורות המוקדמים הוא מן החולשות הבולטות בשדה המחקר. ראו על כך גם J. Veronèse, 'La transmission groupée des textes de magie salomonienne de l'Antiquité au Moyen âge: bilan historiographique, inconnues et pistes de recherche', S. Gioanni and B. Grevin (eds.), *L'antiquité tardive dans les collections médiévales*, Rome 2008, pp. 193–223. עם זאת, לאחרונה מתגלים עוד ועוד חיבורים מוקדמים. ראו, למשל, V. Regan, 'The De Consecratione Lapidum: A Previously Unknown Thirteenth-Century Version of the Liber Almandal Salomonis, Newly Introduced with a Critical Edition and Translation', *The Journal of Medieval Latin*, 28 (2018), pp. 277–333.

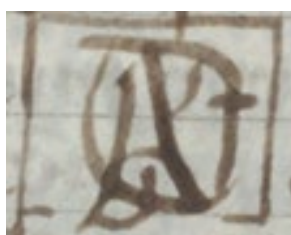
17 לא פעם גאנלוס ניתח מילים עבריות באופן מוטעה ותרגם צירופים עבריים בצורה שגויה. ראו, לדוגמה, SSM, דף 243. על חלק מהמקורות העבריים שהיו זמינים לגאנלוס בלטינית בכוונתי לפרסם בנפרד. לעת עתה אציין כי זיהיתי מעל לארבע מקורות כאלו, אשר יש יסוד להניח כי הופיעו בקודקס אחד. ראו G. Sofer, 'Wearing God, Consecrating Organs: Berengar Ganell's Summa sacre magice and Shi'ur Qomah', *Magic, Ritual, and Witchcraft* (forthcoming).

18 ראו SSM, דף 249.

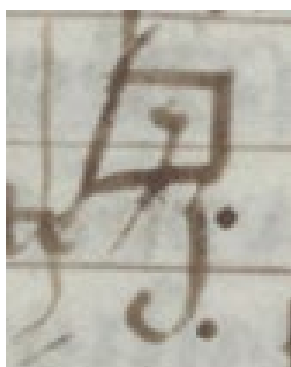
19 על קטלוגים של שדים, ובכללם ה-*Liber Officiorum*, ראו J.P. Boudet, 'Les who's who démonologiques de la Renaissance et leurs ancêtres médiévaux', *Médiévales*, 44 (2003), pp. 117–139. על קטלוגים של שדים בכתיב יד עבריים ראו סופר, חותם בילט, עמ' 57–60.



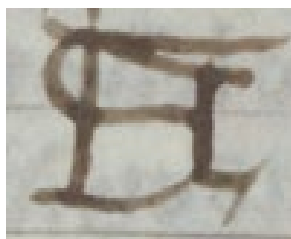
SATHANAS



סאטנס



ساتناس



ΣΑΤΝΑΣ

איור 2. חותם
השטן בלטינית,
עברית, ערבית
ויוונית.

אך מחברו של *Liber Officiorum* לא הסתפק רק בתיאור תפקידי הרוחות, אלא הוסיף גם את תיאור המראה שלהן. כך לדוגמה מתואר מראהו של דאגאם כשור בעל כנפי גריפין, ואילו דמותו של ארפאס היא חסידה בעלת בקול צורם (voce raucida).²⁰ אם אנו מניחים כי לפנינו מדריך מעשי, מהי התועלת המעשית בתיאור מראה השד המזומן? גאנלוס מבהיר – כדי לזמן שד ולשלוט בו, על המאגיקון להצטייד בכלי (למעשה, פיסת קלף) המכונה אידאה (Ydea) ומיוחס לשלמה המלך:

על יצירת האידאה [...] האידאה היא צורה ודמות (forma et figura) המכילה את צלמית (ymaginibus) מראה הרוח [...] אף שלמה ב[ספר ה] ראשון אומר שחייב להיות חלל באידאה או בייצוג (effigies) של מראהו, ובו ייכתב הקשר (ligamen) שלו והשבעתו (coniurium).²¹

האידאה הוא כלי המכיל ייצוג חזותי של הרוח/שד, ובאמצעותו הוא מזומן ונקשר. הקשירה מתבצעת על ידי "קשר" (נוסחה המכילה שמות קודש) והשבעה הכתובה על האידאה.²² גם שם הרוח/שד, וכן שמו של המאגיקון, מקבלים ייצוג חזותי באידאה על ידי יצירה של חותם – סמל המשמש בפרקטיקה ומורכב מאותיות, כלומר מונוגרמה.²³ כך נראים, לדוגמה, חותמי השטן (Sathanas) בשפות שונות, שמהם נדרש המאגיקון לבחור בחותם המורכב מאותיות שפתו (איור 2).²⁴

כל חותם מורכב מאותיות של הדמות SATHANAS, בהשמטת אותיות כפולות. כך, לדוגמה, החותם בלטינית מורכב מאותיות SATHN זו על גבי זו (איור 3).²⁵

20 ראו SSM, דף 46א.

21 ראו SSM, דפים 45א-ב.

22 השימוש במונח "קשר" כאובייקט המייצג צירוף של שמות קדושים מעניין ודורש חקירה נפרדת. עם זאת, ראוי לציין כי זו אינה הפעם היחידה שבה אובייקט (בדרך כלל מאיים) משמש לתיאור נוסחאות מילוליות. לדוגמה, שלשלת שלמה (Vinculum Salomonis) היא נוסחה המכילה שמות קדושים ונועדה להכניע שדים בחיבורים של המאגיה הסולמונית, כולל בסומה של גאנלוס (ראו SSM, דף 58א). ייתכן כי שלשלת של שלמה המלך, המופיעה בסיפור התלמודי על שלמה ואשמדאי (בבלי, גיטין סח ע"ב) ועליה "חקוק שם", יש קשר להתפתחות השימוש באובייקטים פיזיים כמייצגי נוסחאות. על כך יש להוסיף את העובדה כי נוסחאות רבות מזכירות חפצים פיזיים כבעלי כוח, ומחברים רבים משתמשים בהם כבשמות קודש. דוגמה לכך היא השבעה "בטבעת של שלמה" – הן בעולם דובר הלטינית והן בטקסטים בארמית, בעברית וביוונית.

23 חותם (sigillum, σφραῖς) הוא כינוי גנרי לסמל המשמש בפרקטיקה מאגית. ייתכן שהאגדות על טבעת החותם של שלמה המלך, שליט השדים, קשורות בהתפתחות המונח בטקסטים מאגיים.

24 ראו SSM, דף 44ב.

25 לפרקטיקה של יצירת חותם מאותיות יש, כמובן, הקשרים היסטוריים רחבים יותר. מונוגרמות היו צורה נפוצה לייצוג מלכותי או דתי, והן עיטרו טבעות וסמלים הרלדיים. על שימוש בסמלים ומונוגרמות בטקסטים מאגיים ראו את מחקרם המקיף של B. Grévin and J. Véronèse, 'Les caractères magiques au Moyen Âge (XIIe–XIVe siècle)', *Bibliothèque de l'école des chartes*, 162 (2004), pp. 305–379.

בפרק אחר בספר השני של הסומה אנו מגלים כי לא רק שמו של המאגיקון מקבל ייצוג חזותי, אלא גם מראהו, לצד דמותו של האל ודמותו של ישוע:



איור 3. אותיות SATHN בחותם השטן. באדום – S, בכחול – A, בירוק – T, בצהוב – H, בשחור – N.

עשה קלף עגול אחד [עור של] גדי שחור או בר [...] ושם, מלבד העיגול, יהיה ריבוע עם דמותו של המשביע (exorciste)²⁶ בתוכו, עומד על רגליו עם חרב בידו, וישים את ראשו של לוציפר תחת רגליו.²⁷ ובצד הצפוני דמות האל, תחת העיגול. וצריך שתהיה הדמות מכובדת ביותר, וכצורת חציו העליון של בן אדם. ויש להוסיף בצידו הימני כמו מילים אלו: Fortissimus simplex.²⁸ ובשמאלי: Tagathon eloe.²⁹ ובצד הדרומי שים את דמות כריסטוס, כלומר חציו העליון של בן אדם, עם צלב בראשו, בעומדו תחת מעגל אחד, וישים בחלק הקדמי בינו למעגל מילים אלו: Simplex sanctissimus.³⁰ ובאחורי: headolnoch buzyn.³¹ ובכל אחד מארבע הצדדים [כתוב] השבעתך.³²

מערך הדמויות שבאידיאה, הכולל מצד אחד את השד ומן הצד השני את המאגיקון שלצדדיו דמות האל ודמות ישוע,³³ מנבא את הסצנה העתידה להתרחש בטקס: המאגיקון אוחז בחרב, קורא לאל ולישוע בהשבעותיו כדי שיסייעו

26 בימינו, הוראת המילה Exorcism שמורה לפעולת גירוש שדים או רוחות, אולי בהשפעה הוליוודית (כמו The Exorcist של פרידקין, 1973). עם זאת, מילה זו הגיעה אל הלטינית מיוונית, ובכתבי יד רבים משמשת לציון פעולת ההשבעה. כך, Exorcist הוא משביע. על המילה Exorcism ושימושה בהקשר זה ראו S. Clucas, 'Exorcism, Conjuraton and the Historiography of Early Modern Ritual Magic', S. Schneider (ed.), *Aesthetics of the Spirits: Spirits in Early Modern Science, Religion, Literature and Music*, Göttingen 2015, pp. 261–285.

27 העמדת ראשו של לוציפר תחת רגלי המשביע היא, כמובן, ביטוי לשליטה. יוחנן אלימנו, מקובל ופילוסוף איטלקי בן המאה החמש-עשרה שהכיר טקסטים של המאגיה הסולמונית, עשה שימוש בביטוי דומה כשניגש לתאר את מערכת היחסים בין המשביע לבין השדים ("העם המר והנמהר"): "נהללה ונתפללה בתחינה אל ה' אלהינו הוא יחננו להפוך לבבנו אליו באהבה באימה וביראה ופחד לעבדו בלב שלם ולהכניע תחת כפות רגליו את כל העם המר והנמהר הבאים באש ובמים וברוח ואש עפר" (כתב יד פריז, הספרייה הלאומית 49 849 hēb). על אלימנו וכתב יד זה ראו ג' סופר, 'מאהב בן ונביא: מאגיה וקבלה באוטוביוגרפיה של יוחנן אלימנו', תרביץ, פו (תשע"ט), עמ' 663–694.

28 כלומר, תיאור האל כטוב (או, הפשוט) החזק ביותר.

29 זהו שילוב של יוונית ועברית – הטוב (τάγαθόν) אלוה (eloe).

30 כלומר, הטוב הקדוש ביותר.

31 משמעות המילים אינה ברורה לי. האם ייתכן כי buzyn הוא βυζίν, פטמה? הדימוי של ישוע כמי שמניק היה רווח בימי הביניים, ושימוש במילה זו נראה סביר בעיניי. ראו C. Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley 1984, pp. 113–125. לאחרונה טענה יהודית וייס כי השיח על אודות ישוע כבעל מאפיינים נקביים, אשר צמח מתהליכים תרבותיים שבאו לידי ביטוי בהתגברות השיח הדתי על אודות נשים קדושות, השפיע על התפתחות תיאור הצד הנקבי במערכת הספירות הקבלית. ראו י' וייס, "'אותו קדוש חלץ פטמה": תפיסות מגדריות נוצריות ביחס לקדוש ולאלוהי כרקע לעליית העיסוק בשכינה בספרות הקבלה בימי הביניים', מחשבת ישראל, ב (תשפ"א), עמ' 337–375.

32 SSM, דף 351. התפיסה האנתרופומורפית של האל אצל גאנלוס מקורה, בין היתר, בטקסטים עבריים. על כך בכוונתי לפרט במקום אחר.

33 דמותו של ישוע באידיאה מושפעת, לדעתי, מהאיקונוגרפיה בת הזמן (כדוגמת ישוע כשליט העולם – Christ Pantocrator). בעומדו מתחת למעגל, כשעל ראשו צלב, ישוע באידיאה דומה לישוע שסביב ראשו הילה מוצלבת (cruciform halo).

לו, ומזמן את השד שדמותו מצוירת באידאה. על ידי ייצוגים חזותיים האידאה מביאה לידי ביטוי את המצב הרצוי למזמן השדים.

מראה השדים ומראה המזמן ככלי שליטה

תיאור מראה השדים חשוב לא רק לצורך הייצוג החזותי שלהם, אלא זהו יסוד חשוב באינטראקציה שבין המאגיקון לשדים, שכן האחרונים משתמשים בו להפחדה ואילו הראשון משתמש בו לריסון. למעשה, על פי גאנלוס, יש שמות מפורשים שעל המאגיקון לדעת כדי לשלוט בשלושה היבטים שונים של זימון השדים:

ותלמד בעל-פה שם מפורש (Shemamforash) קצר שגורם להופעה [של הרוחות] אחרי שהם יגיעו. ואחד אחר לגרום להם לדבר אחרי שיופיעו. ואחד אחר לגרום להם לעצור ולהיות ממושמצים אם הם כועסים.

שלושת ההיבטים של זימון שדים – ההופעה, הדיבור והמשמעת שלהם – מודגשים היטב בטקסטים העוסקים בזימוןם. אנו יודעים כי חלק מהחומרים של גאנלוס הגיעו לאיטליה,³⁴ ועל כן אין זה מפתיע למצוא שלישייה זו (כחלק ממבנה משולש) בכתביו של יוחנן אלימנו, מקובל ופילוסוף איטלקי בן המאה החמש-עשרה שהכיר טקסטים של המאגיה הסולומונית:

והיה אם לא יענוך ובקולם יבהילוך ובאור פניהם יפילוך, הנה אנכי עולה משולשת בשר רוח נשמה כח חפץ ידיעה. המה יביטו יראו בי את שלשת אלה לי: כחי ובשרי יניעם להשיבני, חפצי ורוחי יכניעם להשביח שאון קולם כקולי, דעתי ונשמת יביאם להלביש אותם בגדים שרוקים חמוצים נקודים וברודים. ככל אשר ישאלו עיני לא יאצלו מהם.³⁵

הדוברת בפסקה זו, המזוהה כתורה וכאימו של המחבר, מאיימת על הישויות המזומנות להשתמש בכוחותיה כדי להכריח אותם להשיב (משמעת) באמצעות קול מסוים (דיבור) ומראה מסוים (הופעה). אלימנו לא נדרש להכיר את החומרים של גאנלוס כדי להיחשף להיבטים אלו של טקסי זימון שדים – השבעות השדים בנות הזמן והמקום הכילו רכיבים אלו.³⁶ מן אלו עולה תמונה ברורה: המראה של השדים והשליטה בו חיוניים להצלחתו של המאגיקון.

34 ראו D. Gehr, "Spiritus et Angeli Sunt a Deo Submissi Sapienti et Puro": il frammento del Magisterium eumantice artis sive scientiae magicalis. Edizione e attribuzione a Berengario Ganello', *Aries*, 11 (2011), pp. 189-217.

35 על היכרותו של אלימנו עם טקסטים של המאגיה הסולומונית ולדיון על המבנה המשולש הזה ראו G. Sofer, 'The Magical Cosmos of Yohanan Alemanno: Christian and Jewish Magic in the Service of a Kabbalist', *Jewish Thought*, 2 (2020), pp. 65-92, esp. 86-91.

36 ראו, לדוגמה, את המובא בכתב יד איטלקי בן המאה החמש-עשרה – כתב יד פריז, הספרייה הלאומית, Ital. 1524, דף 195א. לפני מספר שנים זכה כתב היד למהדורה מדעית. ראו F. Gal, J. P. Boudet, and L. Moulinier-Brogi, *vedrai mirabilia: Un libro di magia del quattrocento*, Roma 2017. בכתב יד יווני בן התקופה מופיעה השבעה המופנית לשדים ולרוחות מארבע רוחות העולם, ובה אלו נדרשים להופיע בצורה אנושית יפה בפני המשיביע:

גאנלוס פירט שבע שיטות שונות לשימוש באידאה, ואחדות מהן התגלגלו גם לכתבי יד עבריים. מאבק הכוח בין השדים למזמן, וכן השימוש בהיבטים חזותיים לצורכי שליטה, מובעים בחלק מהן. כך, לדוגמה, עולה מטקסט בן המאה השמונה-עשרה שחולק יחידות טקסטואליות משותפות עם טקסטים שהיו ברשות גאנלוס:

ואז ראה והבין ואל יחרד לבך, ותחזיק לב משרתיך, כי טרם שיתגלו אליך תראה לפעמים אש גדול ונורא כאלו ירצה ליפול עליך, או כדור אש כמו הרים גבוהים יבאו במהומה רבה כאלו יעלו עליך. ולפעמים יבאו ק[ו]לות ולפידים חזקים ונוראים, וחושך רב, ורעמים, ורעש גדול, ורתת, ורעד שכל הארץ תרעש. לפעמים תבקע הארץ תחתך עד שתראה השמים מתחת לארץ. אבל כל אלו העניינים לא יגיעו למקום העגול. לפעמים תראה כאלו נפתחו השמים ושיעלה כל הארץ לשמים, לפעמים תראה שיבאו כמו חיות רעות ונוראים עד אצל העגול, לפעמים תראה שיבאו נחשים שרפים גדולים ונוראים, ועופ[ו]ת גדולים, ואנשים בדמות משונה – גדולים וקטנים. לפעמים תראה שיבאו אביך או אמך או בןך או אחיך או רעיך וכל כה"ג [כהאי גוונא] וירצו לקרא אליך שתבוא אליהם – אז השמר ושמור את נפשך מאד פן תצא, כי כולם דמיונות. ולפעמים תראה אחד או שאר קרוביך שירוצו, ובורחים כי הם נרדפים מן אויבים בחרבות שלופים ורמחים ויצעקו בעד עזרה. ולפעמים תראה כמו נהר ונחל שוטף שבא במהומה גדולה כאלו ירצה לשטוף ולעבור. לפעמים יתראו לך כאלו יבאו עבדיו של מושל המדינה ושוטרים ונוגשים כדי לתפוש (!) אותך – מכל זה לא תחוש, כי בטוח אתה שלא יקרב איש זה, רק כולם דמיונות. סוף דבר: כל מה שהפה יוכל לדבר והאוזן לשמוע, הכל אפשר שיעשוהו כדי להביא מורך בלבבכם [...] ואם יש מן התלמידים שלא יוכל לסבול על שהוא ירא ורך הלבב, אז יסתום עיניו ואזניו. אבל כל אחד ישב על מקומו בלי פחד, על אבן או עניין אחר באופן שלא יזיק לעגול. רק הרב לבדו יעמוד כגבור חיל בלי פחד ואימה.³⁷

"[...] εἰς ταῦτα τὰ ὀνόματά σας ὀρκίζω ὃ ἐσεῖς, δαίμονες καὶ πνεύματα τῶν τεσσάρων μερῶν τοῦ κόσμου, νὰ σωματοθῆτε, νὰ πάρετε πρόσοψιν ἀνθρωπίνην, ἡμερον καὶ εὔμορφον, νὰ ἐρχεσθε ἔμπροσθέν μου νὰ ποιήσετε τὸ θέλω".

טקסט זה פורסם על ידי דלאט. ראו A. Delatte, *Anecdota Atheniensia*, vol. 1, Liège and Paris 1927, p. 428.

37 כתב יד לונדון, הספרייה הבריטית, האוסף המזרחי 14759, 15 (להלן: כתב יד לונדון). במהלך הטקסט, נדרש המאגיקן להציג בפני השדים את "המשל", צורה עברית מאוחרת של האידאה. כבר בימי הביניים תורגמה המילה אידאה, בהקשר האפלטוני, כ"המשל". ראו, לדוגמה, מאמר ההמשלים (האידאות) כתב יד פארמה, ספריית פאלאטינה, Cod. Parm. 2629, דף 84א: "נשלם המאמר בהמשלים הנקראים [ם] אידיאי לפי הלשון היונית". ברי, אם כן, שהתרגום "המשל" שימש את המחבר שלפנינו שלא בהקשר האפלטוני, ושהוא המשך ישיר למסורת "האידאה של שלמה". בכוונתי לפרסם בעתיד חיבור "אידאה" מעין זה המצוי בגניזה הקהירית, שם נשתמרה הצורה "אידיא". את השיטה המופיעה כאן ראוי להשוות לשיטה השישית המפורטת אצל גאנלוס (SSM, דף 53א). על כתב יד לונדון הנ"ל ותוכנו ראו ג' סופר, 'כתבי היד העבריים של מפתח שלמה ופרק על המאגיה של השבתאים', קבלה, 32 (2014), עמ' 153-160; C. Rohrbacher-Sticker, 'Maftaḥ Shelomoh: A New Acquisition of the British Library', *Jewish Studies Quarterly*, 1 (1993), pp. 263-270. על הופעתן של דמויות באוויר למטרת בידור, אשר נתפסה לעיתים כפעילות דמונית, ראו S. Dupré, 'Images in The Air: Optical Games, Magic and Imagination', C. Göttler and W. Neuber (eds.), *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden and Boston 2008, pp. 71-92.

המשביע (המכונה כאן "הרב") מתואר כמי שצריך לנהוג כגיבור חיל, וכמי שאינו מושפע מהמראות שהשדים מציגים לפניו.³⁸ למעשה, זהו ראשיתו של מאבק כוח שסופו בשיעבוד השדים: המשביע יהיה אדונם, והם עבדיו. עמדתו זו של המשביע במאבק הכוח מושפעת מדמותו של שלמה המלך – דימוי זה הוא ככל הנראה מה שעומד מאחורי ההנחיות להתלבש כמלך.

כך הבין זאת יוחנן אלימנו בבואו להסביר את חלקי הלבוש של מזמן השדים, הכוללים גם בגדים לבנים חדשים וכתר:



איור 4. מזמן השדים
עומד במרכז המעגל, עם כלי המלאכה מונחים לפניו. סביב המעגל שמות קדושים וחותמות.

הבגדים חדשים כי יכבדוך בהם כי אם היו בגדי בלאות או מחלצות מטולאות יבזוך כאחד הנבלים האמללים. ולבנים – מפני היותם מהדברים הקדושים וייראוך ויכנעו אליך, כי השחורים הם מחלקם ויבקשו להשכינך בתוכם [...] כי בקראך אותם יבאו בארחות עקלקלות ובצורות שונות מהבילות (!) ובשאלות מטרידות ודברים רבים מרגיזים ומטריפים השכלים. ואתה הבט נא בארץ ולא תענם [...] והכתרים – כמלך תמלוך עליהם ותצום בדברך עמם לקראם בשם קריאה רמה ועל פה ובלב אמיץ ואבירות לב וזריזות וזכרון כמלכי קדם גדולי הנפש. ולא תרוץ פן תכשל,

כי אם תקראם עם שמות אלהיות ואבירות לבב כנגד מצוה לאומים המה יבאו באימה ופחד וישיבו לך בקול רם וברור כיום ולא יעלימוך דבר [...] ובבואם כעבדים משתחווים למלכם וכתר מלכות בראשו ויכרעו אל השמות והחותמות הקדושים אף אתה תביאם כמלך מקבל עבדיו בסבר פנים יפות ויהיו חשובים בעיניך כעבדים אל אדוניהם.³⁹

ציור מאחד מכתבי היד של ה־*Clavicula Salomonis*, מן החיבורים המפורסמים ביותר של המאגיה הסולמונית, מציג את המאגיקון באופן מלכותי כזה בדיוק: בציור

38 בהמשך הפסקה מתוארים השדים כמי שמנסים לפתות את המאגיקונים לצאת אל מחוץ למעגל. כך, לדוגמה: "ועמו חיל גדול מאד מפזזים ומכרכרים בכל כלי שיר". בטקסט אחר בכתב היד, העוסק גם הוא בזימון שדים, מתוארים אלו (226): "ואחר השלמת זה יתראו חזיונות ודברי שחוק אין מספר כמשוורים בכנור וכל מיני כלי שיר וניגון, ויעשו למען יצאו החברים חוץ לעגולה לפזז ו[ל]כרכר עמהם". שדים שרוקדים על מנת לפתות מאגיקונים שפעלו בטולדו לצאת מחוץ למעגל מתוארים כבר אצל צזאריוס מהייסטרבאך (1180-1240) ב־*Dialogus Miraculorum*. על כוחו המפתה של הריקוד, ולדיון בתיאורים הנ"ל של צזאריוס, ראו K. Dickason, *Ringleaders of* *Redemption: How Medieval Dance Became Sacred*, New York 2021, pp. 107-110. S. Roblin-Dulin, 'L'École de magie de Tolède: histoire et légende', D. Buschinger (ed.), *Histoire et Littérature au Moyen Âge*, Göppingen 1991, pp. 419-434.

39 כתב יד פריז, הספרייה הלאומית 849, heb A52-A51.

מוצג המאגיקון עומד במרכז מעגל בעודו לבוש גלימה, כתר על ראשו, מטה בידו, וחרבו ושאר כליו – כלי קטורת, סכין, קולמוס וקסת – מונחים לפניו יחד עם ספר ההשבעות שלו (איור 4).⁴⁰ במעגלים סביבו כתובים שמות קדושים בעברית ובלטינית, כמו גם שמות שדים (כמו Paymon) וסמלים אחרים, בהם הקסגרמה וצורות נוספות. בגרסה של האידאה של שלמה המופיעה בכתב יד פירנצה, הספרייה הלאומית, II.III.214 (להלן: **כתב יד פירנצה**) מן המאה החמש-עשרה, על הכתר של המאגיקון מופיע כיתוב המדגיש את מערכת היחסים בינו לבין השדים המזומנים (27v): "אני מלך חזק כארי הנלחם בשדים" (Rex ego sum fortis sicut Leo ad pugnandum) (contra demones).

לבוש זה של המאגיקון אמור, במידה מסוימת, לאיים על השדים. אנחנו למדים על כך גם מהפצרות המחברים לנהוג באומץ אל מול האיום המתרגש לבוא. במאה התשע-עשרה, עם ההתעניינות ההולכת וגוברת של ספיריטואליסטים בשיח הפסיכולוגי, ההיבטים החומריים והחזותיים קיבלו פרשנות חדשה: הם נתפסו כעת ככלי המסייע למאגיקון לעורר רגשות מסוימים, כמו התלהבות. אחדים מהם גרסו כי מאבק הכוח בין המאגיקון לשדים היה חיוני להחזרת האיזון לעולם, ואחרים תפסו את הופעת השדים כעוררות של חלקים מסוימים במוח.⁴¹

חכמת שלמה

המונח "אידאה" אינו בלעדי לגאנלוס, וקיימים מספר חיבורים על האידאה של שלמה החולקים יחידות טקסטואליות רבות, הגם שאינם זהים.⁴² אך למרות השוני בין החיבורים הללו לבין מה שמתאר גאנלוס⁴³ קשה להתעלם מהדמיון ביניהם – כמו שניכר למשל בתיאור הבא מחיבור האידאה של שלמה ב**כתב יד פירנצה**, שבו מתבקש המאגיקון לייצר קטלוג של שדים עם דמויותיהם והזדהות שלהם בגוף ראשון (ב28):

באותו העמוד מופיעה דמותו של לוציפר עם 7 ראשים, וסביבה הכתובת הזו: "אני הוא לוציפר, ראש השדים בארץ, בשאול, ובכל מקום בו הם שוכנים". בעמוד השני מאחור מצוירת דמות השטן, שראשו הראשון הוא אריה, השני אדם, השלישי עז, זנבו [זנב] נחש, כשהוא יורק אש מפיו, וסביבו הכתובת הזאת: "אני הוא שטן...".

גם אצל גאנלוס אנו מוצאים תיאורים בגוף ראשון של הדמויות המזומנות באידאה.⁴⁴ בשונה מהאידאה של גאנלוס, חיבור האידאה כאן מנחה את המאגיקון להכין קטלוג

40 כתב יד בודפשט, האקדמיה ההונגרית למדעים, קאופמן 256, 121.

41 ראו G. Sofer, 'The Reception of Ritual Magic in Max Théon's Circles', J. Chajes and B. Huss (eds.), *The Cosmic Movement: Sources, Contexts, Impact*, Beer Sheva 2020, pp. 169–197.

42 ראו סופר (לעיל הערה 35), עמ' 89 הערה 73, וביבליוגרפיה שם.

43 חיבורי האידאה השונים, למעט חיבור האידאה בכתב יד פירנצה, מקבילים לחומר אחר שקיים אצל גאנלוס – הטבעות של שלמה (SSM, דפים 451–249).

44 לדוגמה, תיאור לוציפר (SSM, דף 47): "אני הוא לוציפר, אשר שולט על כולם, ומביא אותם אליך מכל הצדדים [של העולם]. צווה ויעשה". קטלוג עם תיאורים דומים, גם כן בגוף ראשון, מופיע בחיבורים העבריים של "חותם בילט". ראו סופר (לעיל הערה 3), עמ' 55–56.

שדים,⁴⁵ המקבל את כוחו מההשבעות. יתרה מזו, על כריכתו של הספר המאגיקון אמור לצייר דימוי המבטא באופן מובהק את מאבק הכוח בינו לבין השדים – הם, מלכי השדים, ללא הכתר שלהם, אזוקים, ואילו הוא עם כתר, מחזיק בשלשלאות הכובלות אותם.⁴⁶ אף אחד מן הקטלוגים המוזכרים עד כה לא מציג את הדמויות המזומנות. בכך נבדלים מספר כתבי יד של החיבור **חכמת שלמה**.

שישה כתבי יד עבריים של **חכמת שלמה** הגיעו לידינו, כולם מסוף המאה השמונה-עשרה ואילך.⁴⁷ המוקדמים שבהם כתובים בכתיבה אשכנזית רהוטה, וככל הנראה מוצאם ממזרח אירופה. שניים מכתבי היד האלו מאוירים, והם יעסיקו אותנו בהמשך. בשנת 1623 הואשם המרקז בלדאסארה ראנגוני בהחזקה אסורה של מספר חיבורים, בהם ה-*Clavicula Salomonis* וה-*Liber Sapientiae Salomonis*, שייתכן והוא החיבור שבו נעסוק.⁴⁸ עותק של **חכמת שלמה** הסתובב גם בטולצ'ין שבאוקראינה במאה התשע-עשרה, לפי עדותו של יצחק בר לוויןזון שהכיר את החיבור בכתיבת יד אשכנזית רהוטה ("משיטא"), ואף העתיק אותו.⁴⁹ כלל כתבי היד משמרים אזכור למקור לטיני, שכן כותרתם היא תעתיק מלטינית – **ספיאנציאה סלומוניס**, היינו *Sapientia Salomonis*, חכמת שלמה.⁵⁰ החיבורים מציגים מאה שדים (או שטנים) לצד פירוט יכולותיהם, חותמיהם, לגיונותיהם ולעיתים דמויותיהם, שאותם המשיבי יכול לזמן לאחר שהכין לעצמו קטלוג וזימן את מלכי השדים שיתנו בו כוח.

45 לאחרונה טען ברנט כי תיאור הכנת הספר הוא מבין התיאורים הראשונים של הכנת ספרי מרשמים (Grimoires). ראו C. Burnett, 'Inscriptio characterum: Solomonian Magic and Paleography', J. Rodríguez-Arribas and D. Gieseler Greenbaum (eds.), *Unveiling the Hidden – Anticipating the Future: Divinatory Practices Among Jews Between Qumran and the Modern Period*, Leiden & Boston 2021, pp. 311–332.

46 המובאה הרלוונטית מכתב היד תורגמה על ידי ברנט שם, עמ' 325–326.

47 לצורך נוחות, קבעתי את סימנם כך: חש 1 – ניו יורק, בית המדרש ללימודי יהדות, כתב יד 1870 (שנת 1789/90); חש 2 – ירושלים, מוזאון ישראל, כתב יד B90.0129 (שנת 1793/4); חש 3 – ירושלים, מוזאון ישראל, כתב יד B45.06.1487 (המחצית השנייה של המאה השמונה-עשרה); חש 4 – ירושלים, הספרייה הלאומית, כתב יד Heb 8°6276 (המאה התשע-עשרה); חש 5 – ירושלים, הספרייה הלאומית, כתב יד Heb 28°1875 (המאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה); חש 6 – רמת גן, ספריית אוניברסיטת בר אילן, כתב יד 1210 (לשעבר כתב יד מוסיוף 62, המאה התשע-עשרה). אבקש להודות לגב' אנה ניצא ממוזאון ישראל שבירושלים על שחלקה עימי את דבר קיומו של כתב יד חש 2 במוזאון ישראל, ואף שלחה לי צילומים איכותיים שלו שאפשרו לי ללמדו כראוי. אלא אם נכתב אחרת, כל המובאות מחכמת שלמה הן מכתב יד חש 1.

48 ראו F. Francesconi, *Invisible Enlighteners: The Jewish Merchants of Modena, from the Renaissance to the Emancipation*, Pennsylvania 2021, 82.

49 וכך הוא כותב בספרו בית יהודה: "ומזה המין הוא הספר הנמצא עד הנה בכתיבת יד הנקרא בשם סאפיענציא סאלאמנא או חכמת שלמה (המלך) (סאפיענציא בלשון רומית חכמה), והספר הזה הוא השבעות נגד השטנים, עם צורות משונות מהשטנים, והיה הספר הזה בידי בכתיבת יד משיטא שלנו (העתקתיו בעיר טולטשין במחזור אוקריינא)". ראו י"ב לוויןזון, בית יהודה, ווילנא תרי"ח, הערת שוליים בעמ' 130. ברצוני להודות לפרופ' יונתן מאיר על שהסב את תשומת ליבי למובאה זו. מעדותו של הפולקלוריסט אברהם רכטמן עולה כי החיבור הסתובב גם בעיירה לטיצ'ב שבאוקראינה, והיה ברשות הרב זלמן שלומוביץ'. החיבור, לפי עדותו של רכטמן, נכתב על קלף. ראו A. Rechtman, *The Lost World of Russia's Jews: Ethnography and Folklore in the Pale of Settlement*, Indiana 2021, 251–252. אבקש להודות לסאם גלאובר-זמורה שהסב את תשומת ליבי לעדות זו.

50 בכתב יד חש 4 השתמש המחבר בתעתיק יידי – זאפיענטיא.

לפני מספר שנים עלה בידי למצוא חיבור לטיני-איטלקי בן המאה החמש-עשרה ובו הטקסט המופיע בחיבורים העבריים של **חכמת שלמה**, אך לרוע המזל עמודיו הראשונים של המקור חסרים – ואין בידינו כותרת. למעשה, בכתב היד נשתמרו תיאוריהם של שמונה-עשר שדים מתוך המאה.⁵¹ מדובר בכתב יד פירנצה, ספריית הלורנציאנה, Plut.89.sup.38 (להלן: **כתב יד לורנציאנה**). חשוב להדגיש כי על אף קיומו של טקסט מקורי בחזקת urtext. למעשה, בטקסט לטיני-איטלקי זה אנו מוצאים נוסחאות רבות שמקורן בעברית, והחיבור עצמו מורכב מיחידות טקסטואליות ממקורות שונים.⁵² טקסט אחר המשמר יחידות טקסטואליות של חיבור **חכמת שלמה** הוא קטלוג שדים בצרפתית ולטינית מן המאה השש-עשרה שעליו כתב בודה,⁵³ אם כי הוא לא התייחס לעובדה כי ההשבעות שבחיבור זה זהות לאלו שב**כתב יד לורנציאנה**, והמקבילות החשובות לא נחקרו כלל.⁵⁴

אופיים האקלקטי של קבוצת חיבורים אלו, הנשענת על מסורות שונות, נרמז בנרטיב הגיבוש של הטקסט כפי שהוא מובא לידי ביטוי במרבית כתבי היד העבריים.⁵⁵ נרטיב זה מסופר בגוף ראשון מפי תלמידו של שלמה המלך, אסתירות:

אלה דברי אסתירות,⁵⁶ תלמיד של שלמה המלך ע"ה [עליו השלום]: בשנת תשע למלכות שישק מלך מצרים, היא שנת החמישית למלכות רחבעם בן שלמה, בהיות אני אסתירות מלוני בירושלים, עלה שישק על אוצרות רחבעם בעם חיל גדול ולקח כל כסף וזהב שמצא שם באוצרות שלמה המלך.⁵⁷ ולקח ג"כ [גם כן] הרבה ספרים

51 ברור כי בצורתו הראשונית כתב היד הכיל את תיאור שאר השדים, שכן בהמשך כתב היד אנו מוצאים את חותמיהם של כל מאה השדים הללו, החל מ־Belzabuh (צורה של Beelzebub) וכלה ב־Lucifer. קטלוג נוסף שמצאתי, ושלא אדון בו במאמר, מצוי בלייפציג, ספריית אוניברסיטת לייפציג, Cod.mag.6.

52 אין בכוונתי למצות כאן את החקירה הפילולוגית-היסטורית – על כך אני מתכנן לכתוב במקום אחר. לעת עתה אציין כי במהלך טקס הכנת הקטלוג, המאגיקון נדרש לומר את ברכת שמע ישראל (בתרגום לאיטלקית שאינו מוכר ממקורות אחרים, ואינו נשען על תרגום איטלקי קיים לתנ"ך, וייתכן ונשען על תרגום יהודי), וכן מונחה לברך את ברכת התורה (גם הוא, בתרגום לאיטלקית) ולהתייחס לקטלוג כקדוש.

53 מדובר בכתב יד קיימברידג', טריניטי קולג', כתב יד O.8.29 (להלן: כתב יד קיימברידג'). ראו בודה (לעיל הערה 19).

54 די לציין כאן כי בכתב היד שחקר בודה מצויים רכיבים נוצריים שלא קיימים בכתב יד לורנציאנה ובכתבי היד העבריים של חכמת שלמה. יתרה מזו, בכתב יד לורנציאנה נמצאים תעתיקים לטיניים של צורות עבריות, ואילו בכתב יד קיימברידג' אלו נשתמרו כתרגומים לטיניים. כך, לדוגמה, המילה tifereth בכתב יד לורנציאנה (41ב), היא תפארת, מופיעה בכתב יד קיימברידג' כ־gloria (184ב).

55 על נרטיבים של טקסטים המשויכים למאגיה הסולומונית, והמשמשים לעיתים כעוגן לתיארוך, ראו J.P. Boudet and J. Véronèse, 'Le secret dans la magie rituelle médiévale', *Micrologus*, 14 (2006), pp. 101–150. וראו גם J.P. Boudet, 'Le modèle du roi sage aux XIIIe et XVIe siècles : Salomon, Alphonse X et Charles V', *Revue Historique*, 310 (2008), pp. 545–566.

56 בכתב יד חש5, עמ' 1ב – אסתירס, "תלמיד מובהק של שלמה". ייתכן שהמחבר שילב כאן את שמו של השד אסתירות (Astaroth).

57 מל"א יד 25–26: "ויהי בשנה החמישית למלך רחבעם עלה שישק מלך מצרים על ירושלים. ויקח את אוצרות בית יהוה ואת אוצרות בית המלך ואת הכל לקח ויקח את כל מגני הזהב אשר עשה שלמה".

מכמה לשונות וחכמות, ופריצי עמינו הגידו לשרי שישק שאני היתי(!) תלמידו של שלהע"ה, ועל ידי יוכל לשמוע ולהבין בינה והשכל בכל חכמת הכתובים בספרים ההם. ובגזירת המלך נלכדתי ויביאיני למצרים, ועמדתי הרבה ימים במשמר עד כי נזכרתי לפניו ויוציאיני מאפילה, ויעמידני לפני המלך וגזר לי שאפרש לו באר היטב בכל הנמצא בספרים ההם. ובתוכם ראיתי הספר הזה והבנתי גדולתו ומעלתו, ושמתי אותו בחדרי לבי, כי כבר ידעתי כי אין כמוהו בכל הארץ. ומתוכו נתחכמתי גם אני והוספתי חכמה ועושר וממשלה ודעת, ובקשתי לגנוז את המרגליות הזה כדי שלא יבא לידי חכמי אומות אשר לא בשם ישראל יכנה, ויהיה לקוץ לעיני עמינו, ולא יכולתי – יען ראיתי כי עונותינו גרמנו(!) לנו גדולות אויבינו,⁵⁸ ועל ידי הספר הזה יבינו שלשה אמונות כוזבות ברעות הפוכות שהם פורה ראש ולענה, ויעצרו ג' רוחות בשלשה ערי מלכותם – בדרום, ובצפון ובמזרח – עד כי ישוב ה' שארית עמו ואז הספר הזה שאסר וקשר יהרס ויחריב על ידי צאת צדיק,⁵⁹ ברוך שרצונו כך.⁶⁰

שלמה המלך אסף ספרים ממקומות רבים בלשונות שונות, והבין אותם באמצעות תלמידו.⁶¹ אסתירות מגלה לנו שהוא נאסר והובל למצרים כדי שיוכל לפרש את הספרים עבור המלך. את הספר הזה, **הספיאנציאה סלמוניס**, הסתיר אסתירות כי מצא בו חוכמה רבה. בשלב מסוים הוא ביקש לגנוז את הספר, אך נכשל. סביר כי תיאור כישלון גניזת הספר הוא דרכו של המחבר להסביר לעצמו ולקורא את קיומו של החיבור ואת תרגומו לשפות זרות, או הגעתו "לידי חכמי אומות". מניין לשלמה הספר הזה? על כך משיב המחבר – "ספר מקודש ממלכת שבא".⁶² מהו, אם כן, הידע המוצע ב**חכמת שלמה**? אפרט בקצרה את שלבי הטקס השונים.

58 דה"ב יב 2: "ויהי בשנה החמישית למלך רחבעם עלה שישק מלך מצרים על ירושלם כי מעלו ביהוה".

59 בכתב יד חש5 – צאת הצדק.

60 כתב יד חש1, דף ב1.

61 אסתירות ב"חכמת שלמה" משחק את התפקיד שמשחק קלירפאטון ב"ספר רזיאל" (Liber Razielis), המתואר שם כסופרו של שלמה, שהיה בקיא בלשונות ובכך סייע למלך להבין את הכתוב בספר.

62 כתב יד חש1, דף ב1. מלכת שבא נתפסה, לעיתים רבות, כסוכנת ידע. אף מסופר כי מלכת שבא העניקה לשלמה המלך את אבן החכמים. ראו S. Iles Johnston, 'The Testament of Solomon from Late Antiquity to the Renaissance', J.N. Bremmer and J.R. Veenstra (eds.), *The Metamorphosis of Magic: from Late Antiquity to the Early Modern Period*, Leuven 2002, p. 41. גם הקשר בין מלכת שבא לדמונולוגיה כבר מצוי במסורות מסוימות, הרואות במלכת שבא שדה. ראו J. Lassner, *Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture*, Chicago 1993. הקשר בין שלמה למלכת שבא מופיע בהקשר זה גם בספרות מאגיה מוסלמית. ראו, לדוגמה, T. Zadeh, 'Commanding Demons and Jinns: The Sorcerer in Early Islamic Thought', A. Korangy and D.J. Sheffield (eds.), *No Tapping around Philology: A Festschrift in Honor of Wheeler McIntosh Thackston Jr.'s 70th Birthday*, Wiesbaden 2014, p. 148. מעניין לראות כי באחד מכתבי היד של "חכמת שלמה", כתב יד חש3, מצויים מרשמים נוספים מלבד החיבור. באחד מהם מופיעה השבעה שבה המחבר מזמן את מלכת שבא כשדה לילית או איגרת בת מחלת (170ב): "אשבענא אנא עליך איגרת בת מחלת או מלכת שבא או לילית [...] בואי בואי את איגרת בת מחלת או מלכת שבא או לילית".

ראשית, על המזמן (או, "האומן") להכין ספר ממאה קלפים העשויים עור של שלושים גדיים (בכתב יד לורנציאנה – מעור גדי שחור או שה) במועד אסטרולוגי מדויק,⁶³ ועליו לפשוט בעצמו את עורם ולעבד אותו "לשם קדושת סת"ם".⁶⁴ על כל דף כזה על המזמן לכתוב שם של שטן אחד⁶⁵ עם חותמו ויכולותיו באמצעות קולמוס מנוצת טווס. כמו כן (א2): "ובראש הספר תשים שם הקיסר הראשון וסמוך לשם הנ"ל צ[י]ר בצבע כרכום"⁶⁶ הראש מהקיסר הנז[כר] מעוטר בעטרה, ובצד אחר שים החותם שלו וכן תעשה בכל קלף וקלף עם שמות המאה מלכים". כאשר נמצא ברשותו הספר, המשמש הלכה למעשה כקטלוג שדים שממנו הוא רשאי לבחור את השד אשר יזמן לשם מימוש משאלותיו, המזמן מונחה לקדש את הספר באמצעות טקס שראשיתו בחישוב השעה האסטרולוגית המתאימה. לאחר טבילה ותענית של שלושה ימים, עליו ללבוש בגדי פשתן לבנים ולפתוח את הספר. בשלב זה מתחיל טקס ארוך הכולל יצירת מעגל, קריאת פרקי תהילים והשבעות שונות, הכוללות את ברכות התורה ואת תפילת שמע ישראל – שכולן נועדו "לקדש הספר" (א107), כדי שיוכל "לקבל הסגולה הראוי לו לקשור הרוחות הנז[כרות] הן ברצונם והן בע"כ [בעל כורחן] שיהיו שומעים לכל שאלותי וישיבו מהרה" (א108).⁶⁷

בסופו של הטקס מתוארת הגעתו של קיסר השדים, שממנו מבקש המזמן להביא את ארבעת ראשי השדים. או אז מגיעים ראשי השדים מכל צדדי העולם, עם חילותיהם ומשרתיהם. לכל אחד מהם מועבר הקטלוג, לפי הסדר, באמצעות מטה שהוכן מבעוד מועד מ"עץ לאווראו", דהיינו lauro, דפנה – כל זאת מבלי לצאת מהמעגל. לדוגמה, לראש השדים שמגיע מצד מזרח אומר האומן:

הנה צורתיך שריך וחבירך במקומם ומעלתם. וקח הספר הזה והמטה הזה ותן לו כח הכתוב בו כאשר השבעתי אותך. [ו]הוא [י]קח הספר והמטה ויעמדו במקום א' כולם יעשו עצה וישימו הכח בספר ויחזרו אותו לאומן. ותחזור ותשביעהו המלך

63 פירנצה, ספריית הלורנציאנה, Plut.89.sup.38, דף 246: de ayno o nero capretto. וכבר הראה ארמליני, בהקשר אחר, כי ayno היא תעתיק איטלקי של agnus הלטיני, שה. ראו, M. Armellini, *Le Chiese di Roma dal Secolo IV al XIX*, Roma 1891, p. 419.

64 הנחיה זו היא רמז ראשון לכך שלספר המקודש יש להתייחס כאל ספר תורה. הנחיה זו לא מופיעה בכתב יד לורנציאנה (שבהחלט מנחה את המאגיקון לעבד את הקלף בעצמו), ולדעתי היא תוספת מאוחרת. עם זאת, התפיסה של הספר המקודש כספר תורה קיימת כבר בכתב יד לורנציאנה, שם המאגיקון נדרש לצטט את ברכות התורה באיטלקית.

65 בכתב יד לורנציאנה – spirito.

66 בכתב יד לורנציאנה דווקא zaffaranno, כלומר zafferano. מעניין לראות כי בכתב יד אחר (מן המאה החמש-עשרה) שבו נשתמרה גרסה של האידאה של שלמה, המשביע פונה אל השד אוריאנס כמלך ושליט המזרח, וכמי שחייב להיות מצויר עם כתר זהב: O Oriens, principes egregie, qui in oriente regnas et imperas, et debet depingi cum corona auri. ראו כתב יד אמסטרדם, Bibliotheca Philosophica Hermetica 114 (כעת באוסף פרטי, Cox 25), עמ' 45.

67 השווה Liber Consecrationum המוכר כבר מן המאה החמש-עשרה. בניגוד לקטלוג שבו אנו עוסקים, המקבל את כוחו הן מההשבעות לאל והן ממלכי השדים המזומנים, ה-Liber Consecrationum מקבל את כוחו אך ורק מהשבעות לאל ולישוע. על ה-Liber Consecrationum R. Kieckhefer, *Forbidden Rites: A Necromancer's Manual of the Fifteenth Century*, Pennsylvania 1998, p. 8-10.

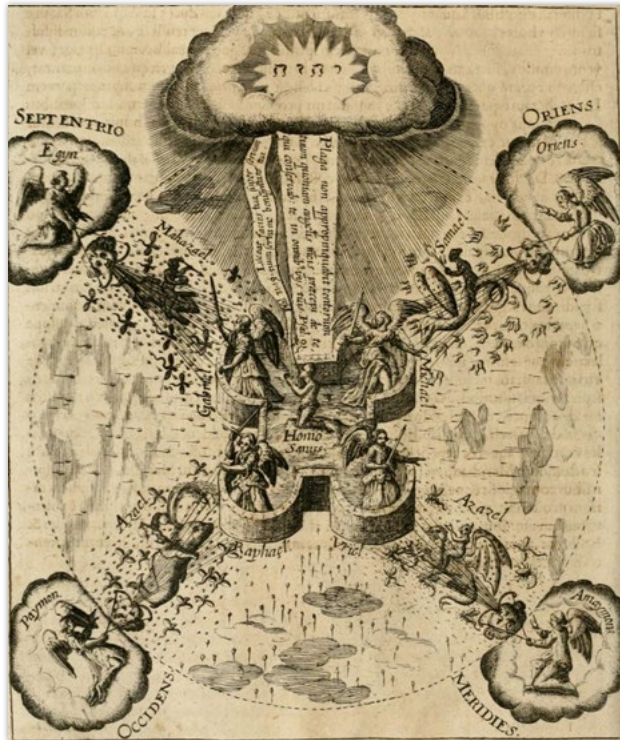
הנ"ל עם כל חברתו ישבעו לו בנאמנות שלעולם יהי[ו] מוכנים לעשות מצותיך והם יעשו שבועה בחיי העולמים.⁶⁸

כך משביע המזמן את ראשי השדים לפי הסדר – מזרח, מערב, צפון ודרום – תוך שהוא מציג להם את "צורתם", כלומר דמותם המצוירת בקטלוג שיצר. ראש השדים מתכנס עם שריו ("יעשו עצה"), והם נותנים כוח (בכתב יד לורנציאנה – virtue) לספר, תוך שהם נשבעים לקיים את מצוות המזמן. ההירכיה הדמונית בחכמת שלמה מורכבת מקיסר – בילזיבוט – וארבעה מלכים, הממונים כל אחד על צד אחר של העולם:

אורינס, פאונון, אגין ואמיימון, השולטים בהתאמה על המזרח, המערב, הצפון והדרום.⁶⁹ קוסמולוגיה זו אינה ייחודית – מסורת אירופית ארוכת-שנים קושרת בין שמות מלכים אלו לארבע רוחות השמיים. מסורת זו מצויה כבר אצל צ'קו ד'אסקולי (1257-1327), והיא חוזרת לספרות המאגיה אצל גאנלוס (שם מלכים אלו מוזכרים כמשרתיו של שטן),⁷⁰ ומאוחר יותר גם בחיבור האידאה של שלמה בכתב יד פירנצה.⁷¹ בספרו של רוברט פלוד, ה- *Medicinae Catholicae* (1631), אלו מופיעים כישויות השולחות שליחים בדמות מפלצות מכונפות להזיק ל-*homo sanus*, האדם הבריא, המוגן במבצר מלאכי ומקבל את כוחו מן האל שאליו הוא מתפלל (איור 5).⁷²

שניים מבין כתבי יד של חכמת שלמה הם מאוירים – חש1 וחש2. בשונה משאר כתבי היד, כתב יד חש1 עשוי קלף, והאיורים בו צבעוניים. לפיכך יש יסוד להניח שהוא שימש

לא רק כספר הנחיה, אלא גם כקטלוג עצמו. אם אכן כך, הרי שזהו מקרה נדיר למדי שבו עומד לפנינו תוצר של הפרקטיקה המוצעת בחכמת שלמה. מסקנה זו מתחזקת לאור העובדה כי ההנחיות לטקס בכתב היד, בניגוד לשאר הקטלוג, נכתבו על נייר ולא



איור 5. האדם הבריא וארבעת מלכי השדים, מתוך ה-*Medicinae Catholicae* של רוברט פלוד.

68 חש1, דף 110א.

69 הוראת Oriens, בלטינית, היא מזרח. גם בקערות ההשבעה הבבליות שנדונו לעיל מוזכרים שדים המשוויכים (או ממונים?) על ארבע רוחות השמיים. לדוגמה ראו את הדין אצל D. Levene and G. Bohak, 'A Babylonian Jewish Aramaic Incantation Bowl with a List of Deities and Toponyms', *Jewish Studies Quarterly* 19 (2012), pp. 69-70.

70 ראו SSM, דף 40א. ושם שמותיהם Egin, Oriennens, Amaymon, Paymon.

71 על צ'קו ד'אסקולי ראו ת'ורנדייק (לעיל הערה 14), עמ' 964. מאוחר יותר, מסורת זו מופיע אף אצל קורנליוס אגריפה, שחומריו היו ועודם פופולריים ביותר. ראו C. Agrippa, *De Occulta Philosophia*, Cologne 1533, p. 111. שם "פאונון" של השד המולך על המערב נפוץ יותר דווקא בצורה Paymon.

72 ראו R. Fludd, *Integrvm morborvm mysterivm, siue, Medicinae catholicae*, Francofurti 1631, p. 338.



אורינס ופאמירסאל



אמימון וסימאל



פאונון ומלגארס



אגין וראיסאל

איור 6. ארבעת מלכי השדים "עם צורתם".

החל מן השד הארבעים ושתשעה חוזר המעתיק למלא את הכתר בצבע, אך צבעו של מתאר הכתר מתחלף לאדום. מתחת לאיורי השדים מופיעים שמותיהם, המורכבים מאותיות מערכת הכתב

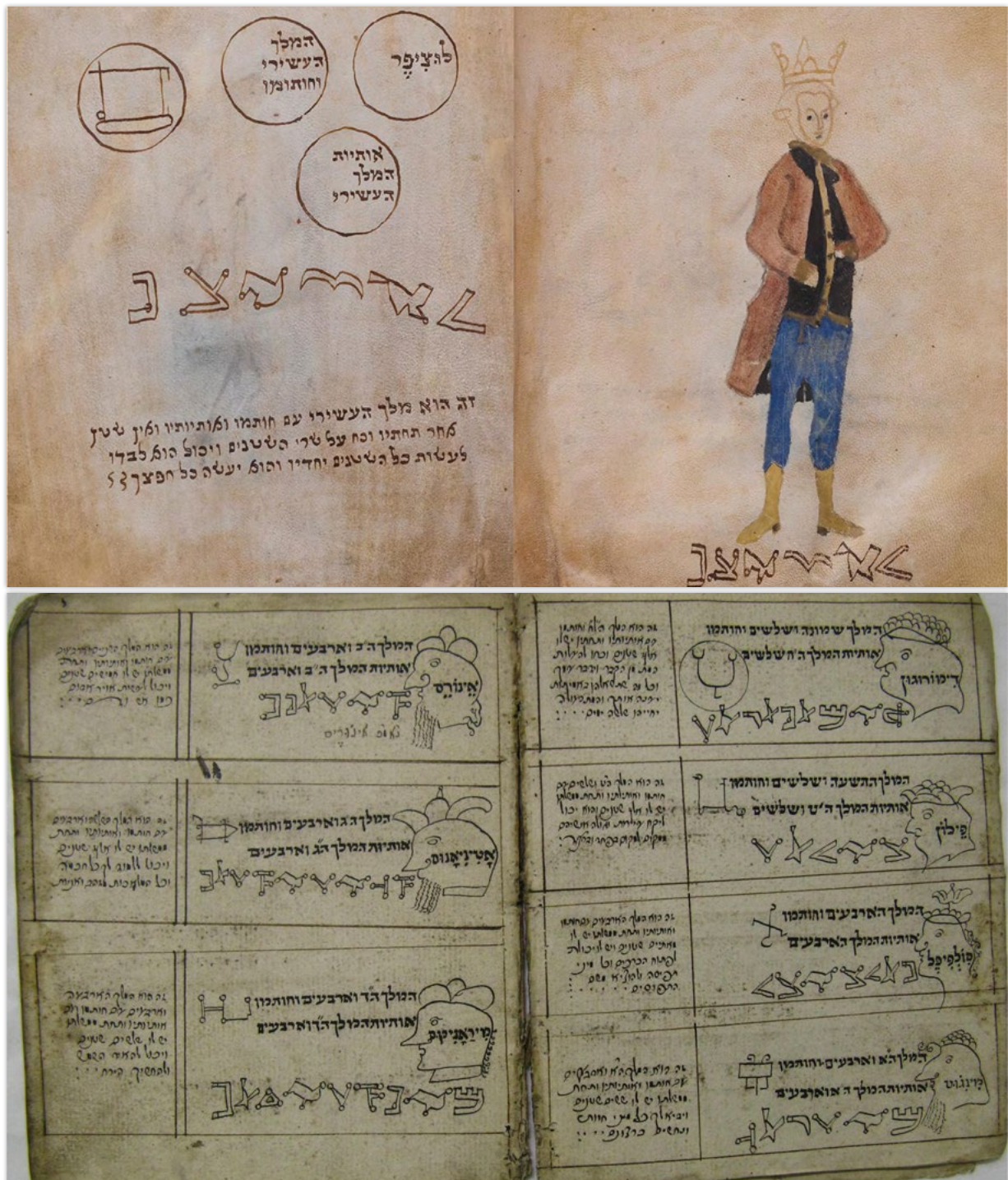
על קלף. נראה, אם כן, כי למחבר היה עניין להכין את הקטלוג בדיוק לפי ההוראות המופיעות בחיבור, וסביר להניח כי כוונתו הייתה מעשית.

כלל הדמויות בכתב היד חש1 הן בעלות מוטיבים חוזרים של לבוש אריסטוקרטי הכולל מספר פריטים. חלקם לבושים מכנף (tailcoat), אחדים אוחזים במקלות הליכה, ומיעוטם גם נושאים חרבות. רוב הדמויות לבושות אברקיים (breeches), וכן מגפיים או נעלי אבזם (buckled shoes) צבעוניים. מעטים מהם לבושי פראק מלא, חגורים רצועת בד, ועל ראשם – במקום כתר – מונחת קסדה עם עיטור פרחוני, מעין באסבי (busby), מה שמקנה להם מראה מיליטנטי. אך בניגוד לגיוון בין הדמויות הראשונות, אשר ביניהן מוצגים יותר מעשרה טיפוסים חוזרים, ככל שהחיבור מתקדם הדמויות מתגוונות פחות ומתקבעים בו ארבעה טיפוסים. השימוש בצבעים שונים מבדיל בין הדמויות השונות הללו. דמויות מסוימות מקבלות טיפוס מיוחד משלהן, שלא מופיע יותר בחיבור – אלו הם אשמדאי (334) ואשטרוט (10ב), שדים פופולריים מאוד בספרות זו ביחס ליתר השדים המופיעים בחיבור.

בניגוד לכל המלכים, הקיסר בילזיבוט וארבעת הממונים על צידי העולם מופיעים באיורים, כל אחד מהם, יחד עם דמות נוספת המזוהה כ"צורתם". כך, לדוגמה, "צורתו" של בילזיבוט הוא סמאל, והזוג מופיע יחד באיור – אך לא ניתן לזהות מי הוא מי, אם כי סביר כי הדמות הגבוהה יותר היא בילזיבוט. גם ארבעת המלכים מופיעים עם "צורתם" – אורינס עם פאמירסאל (5ב), פאונון עם מלגארס (7א), אגין עם ראיסאל (8ב) ואמימון עם סימאל (10א). הזוג הראשון והשלישי מצוירים באופן דומה, כמו גם הזוג השני והרביעי. שתיים מהדמויות הללו לבושות במכנסי שרוואל, בניגוד לשאר הדמויות, וחגורות רצועת בד רחבה – פריטי לבוש המזוהים עם התרבות העות'מאנית.⁷³ הגיוון הבולט בלבוש הדמויות עשוי לשקף את הגיוון שראה המחבר לנגד עיניו, בהתחשב באפשרות הסבירה ששהה במזרח אירופה (איור 6).

בהתאם להנחיה שבראשית הספר, כתריהם של השדים הם בצבע כרכום. אך אם בראשית החיבור הכתר שלראש הדמויות כולו צבוע, ככל שהתקדם החיבור ייתכן שהמחבר חס על הדיו

73 C. Jirousek, *şalvar* הטורקי נעשה שימוש הן על ידי גברים והן על ידי נשים. ראו, לדוגמה, *Ottoman Dress and Design in the West: A Visual History of Cultural Exchange*, Indiana University Press, 2019, pp. 12–13.

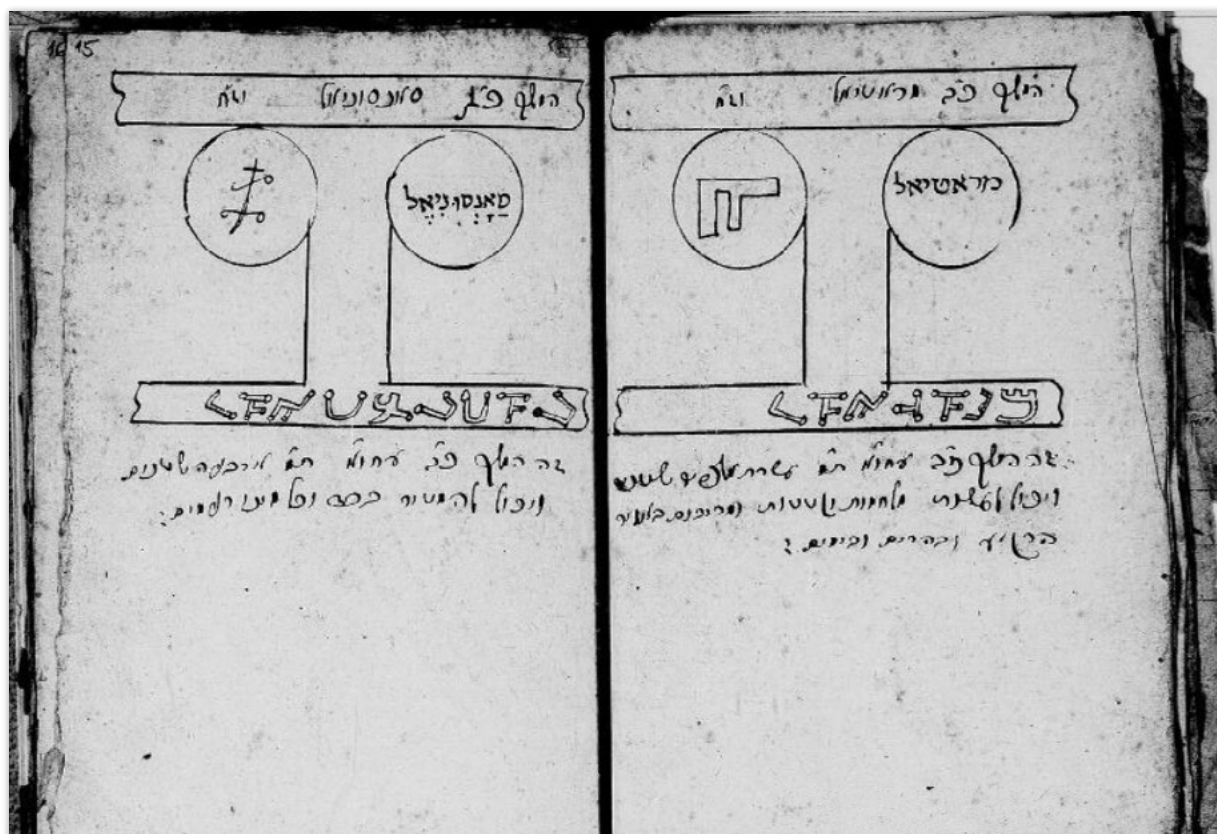


איור 7, למעלה.
כתב יד חש1.
לוציפר, המלך
העשירי.

איור 8, למטה.
כתב יד חש2.
בטור הימני
שמות השדים
עם דיוקנם
וחותמיהם. בטור
השמאלי תיאור
יכולותיהם.

שמחברי **חכמת שלמה** יצרו. כך, לדוגמה, לוציפר מתואר כמלך העשירי בקטלוג, המסוגל לעשות את כל מה ששאר השטנים מסוגלים לבצע. תחת דמותו של לוציפר מצד שמאל מופיעות אותיות שמו במערכת כתב האופיינית ל**חכמת שלמה** ומתוארת בחיבור (איור 7).⁷⁴ מערכת כתב זו לא קיימת בכתב **יד לורנציאנה**, והמחבר לא מזכיר אותיות אלו כלל. לעומת כתב יד **חש1**, כתב יד **חש2** איננו צבעוני והמאייר הסתפק בדיוקן ראשיהם של השדים, המעוטרים בכתרים (איור 8).

⁷⁴ מערכות כתב שונות מהמקובל מופיעות לא רק ב"חכמת שלמה", אלא גם בגרסאות מסוימות של "מפתח שלמה". ראו, לדוגמה, כתב יד ירושלים, הספריה הלאומית, Var. 223. כאשר סמואל מאת'רס הביא לדפוס את המהדורה שלו של "מפתח שלמה", הוא צירף לה נספח עם טבלה של מערכות כתב שונות. כלל מערכות הכתב הללו מכונות אצלו The Mystical Alphabets. ראו S. Liddell MacGregor Mathers, *The Key of Solomon The King*, London 1889, plate 15



איור 9. כתב יד
חש5.

כאמור, מלבד כתבי היד **חש1** ו**חש2**, שאר כתבי היד אינם מכילים איורי שדים. עם זאת, ראוי לציין כי כתב יד **חש5** נטול הנחיות, ומכיל אך ורק את ההקדמה (סיפורו של אסתירות) ואת הקטלוג עצמו, כלומר שמות השדים, חותמיהם ותפקידיהם. גם בכתובת תיאור השדים המחבר משתמש בלשון מקוצרת למדי, לדוגמה: "זה המלך [ה]כ"ב [העשרים ושניים] עחו"א [עם חותמו ואותיותיו], ת"מ [תחת ממשלתו] עשרת אלפים שטנים, ויכול לעשות מלחמות וקטטות ומריבות באויר הרקיע ובהרים ובימים". האם זו גרסה צנועה של קטלוג שנועד לטקס? קשה לקבוע (איור 9). אף על פי שאין בכוונתי כאן להעמיק בהשוואת נוסחי **חכמת שלמה** השונים, ראוי להבהיר כי השוואה כזו מלמדת על רמת שונות גבוהה, גם אם המבנה והתוכן קרובים. חלק משונות זו ניתן להסביר בקלות.⁷⁵ בכל מקרה, בכל החיבורים שבהם קיימות הנחיות להכנת הספר ואין איורי שדים, קיימת גם הנחיה לאייר את דמות השדים ולהשתמש בצבע כרכום לציון כתריהם.

איורי שדים מלכותיים אינם ייחודיים ל**חכמת שלמה**. גם בכתבי יד אחרים שנחקרים כמאגיה סולמונית אנו מוצאים איורים מהסוג הזה. דוגמה לכך היא חיבור **מפתח שלמה** לטיני-איטלקי (Clavicula Salomonis) בן המאה השמונה-עשרה מהספרייה הלאומית בירושלים, שבו מופיעות דמויותיהם של שבעת מלכי השדים – עם גלימות מלכותיות, כתרים ושרביטים (איור 10).⁷⁶ מלכי

⁷⁵ לדוגמה, בכל כתבי היד העבריים אנו למדים כי השד אנגליקוס בעל מאתיים שטנים, ואילו בכתב יד לורנציאנה לשד זה ארבעה לגיונות. קל להסביר את הפער באמצעות קיומו של טקסט עברי שבו ד' לגיונות או שטנים, אשר הפכו בעקבות הדמיון האורתוגרפי ליד' (כלומר, מאתיים). דוגמה להשוואת נוסחים כזו ניתן לראות בנספח.

⁷⁶ כתב יד ירושלים, הספרייה הלאומית, Var. 223.

השדים בכתב יד ירושלים של מפתח שלמה מופיעים כחלק מ"הספר הקדוש", Libro Sacro, בפרק המסביר כיצד יש להכין ספר זה (78ב): "פרק 11: [ה]שיטה להכין את הספר הקדוש עם שבעת הנסיכים והמלכים, ועם שבעת מזמורי התשובה". זהו, למעשה, קטלוג של שבעת מלכי השדים עם שמותיהם, דמויותיהם, חותמיהם ואחד משבעת מזמורי התשובה הנוצריים (septem psalmi poenitentiales) מספר תהילים (המובאים בלטינית).⁷⁷ כל אחד משבעת מלכי השדים ניתן לזמן ביום אחר בשבוע באמצעות נוסחת השבעה אחרת.



איור 10. דמותו של המלך מימון, אחד ממלכי השדים בכתב יד Clavicula Salomonis.

חיבורי האידאה של שלמה אשר נדונו קודם לא היו זרים למחבר/ים של חכמת שלמה. לפחות במקרה אחד, המוקדם ביותר שברשותנו, החיבורים נכרכו יחד באותו קודקס (כתב יד לורנציאנה). גם חיבורי *Clavicula Salomonis* (המוכרים בעברית כמפתח שלמה) לא היו זרים כלל, שכן מחבר חכמת שלמה בכתב יד לורנציאנה אף מפנה למפתח שלמה כאל ספר הנחיות שיש להתבסס עליו במהלך הטקס.⁷⁸ המחברים של חיבורי מפתח שלמה עבריים הכירו והעתיקו גרסאות של האידאה של שלמה, כמו גם טקסטים אחרים שמצויים בכתב יד לורנציאנה וכתב יד פירנצה. ברי כי לפנינו תמונה טקסטואלית מורכבת, שאינה עולה בקנה אחד עם תיאורים

⁷⁷ על שימוש בליטורגיה בחיבורי "מפתח שלמה", ובאופן ספציפי מזמורי תהילים ומזמורי התשובה, ראו J. Haines and J. Véronèse, 'De quelques usages du chant liturgique dans les textes latins de magie rituelle à la fin du Moyen Âge', *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 30 (2020–1), pp. 293–320.

⁷⁸ ראו כתב יד לורנציאנה, דף 45א–ב.

לינאריים פשטניים.⁷⁹ כלל הטקסטים הללו, יחד עם ה-*Liber Officiorum*, שאף גרסה שלו מופיעה בכתב יד לורנציאנה (303ב–314א), כרוכים זה בזה וקשורים זה לזה באמצעות יחידות טקסטואליות רבות שאותן ניתן לדמות למבנה דמוי-רשת. יחידות אלו משקפות היסטוריה טקסטואלית ענפה ומסועפת. לפיכך, כאשר ניגשים לקרוא אחד מן החיבורים, יש להביא בחשבון גם חיבורים אחרים העשויים לסייע בהבנת היבט זה או אחר בחיבור, תוך נקיטת משנה זהירות בכל הנוגע לפרשנות אנכרוניסטית.

דוגמה מובהקת לקשרים הללו ניתן לראות בכתב יד המכיל גלגול מאוחר של האידאה, דומה לזו שמופיע אצל גאנלוס, ואשר הוזכר במאמר זה – **כתב יד לונדון**. גם שם מגיעים ראשי השדים, הקיסרים אוריניש (מזרח), פיימון (מערב), אמיימון (דרום) ואיגים (צפון). בדיוק כפי שמתואר ב**חכמת שלמה**, ראשי השדים הללו מושבעים לפי הסדר מן המזרח לצפון, והמזמן מונחה למסור להם באמצעות מטה את הספר שהוא מעוניין לברכו:⁸⁰

ואז תקח האגרת אשר בו כתבת התנאים, והספר שתמצא לברך, ותקשור בקצה המטה שלך ותושיט אותו מחוץ לעגול לקיסר מזרחי, ותאמר שיקיים כל הכתוב על ספר התנאים. והשמר שלא תצא מן העיגולים. אז יבאו משרתי ויקחו האגרות והספר, ויביאהו לקיסר. ואז הקיסר יוציא רוק מפיו ויכתוב תוך הספר, והוא יתהווה שחור. וכשגמר לחתום הספר, אז יחזירוהו עבדיו ויקשרוהו בקצה המטה. והשמר שלא תניח המטה מידך, רק תחזק אותו בטוב, כי לא יוכלו לקחת בחוזק.

אי אפשר לקשור בין הדימויים המתוארים ב-*Liber Officiorum*⁸¹ לבין אלו המופיעים ב**חכמת שלמה**: שם התיאורים מפלצתיים ברובם, ואילו הציורים המופיעים ב**חכמת שלמה** – הן בכתב יד **חש1** והן בכתב יד **חש2** – הם של בני אנוש, ואף של דמויות מלכותיות מתוכם. עם זאת, הקשרים הטקסטואליים המוכחים, כמו גם העובדה שהלבשת השד בדמות אדם היא אחד מאמצעי השליטה בו, עשויים ללמד אותנו כי האיורים ב**חכמת שלמה** הם כלי שליטה: כך המזמן רוצה שהשדים יופיעו מולו. אנו למדים על כך באופן מפורש מהשבעה המצויה ב**חכמת שלמה**: "בכל עת שתפתח הספר וכשתקרא אותו לבא אליך בצורת אדם או בהמה כמו שתמצא עם חבורתו ולעשות כל מצוא חפצך בלי נזק ובלי פחד".⁸²

מן המובאה הזו אנו למדים כי הופעתם של השדים תלויה ברצונו של המזמן. גם השוני המשמעותי בין האיורים שבכתב יד **חש1** לעומת **חש2** מצביע על אופיים האישי של הדימויים. על כן, ייתכן כי בציורי השדים שלפנינו מובלעת דרישתו של

79 כוונתי כאן לשיטה המיוחסת לקארל לחמן (1793–1851), וליצירה של *stemma codicum*. על שיטה זו, הביקורת עליה והתפתחויות מאוחרות שלה נכתבו ספרים ומאמרים רבים. ראו, לדוגמה, S. Timpanaro, *The Genesis of Lachmann's Method*, Chicago 2005; P. Trovato, *Everything you always wanted to know about Lachmann's method*, Padova 2014.

80 אומנם לא מתואר מאיזה עץ עשוי המטה, אך שני עצים מוזכרים בחיבור בהקשר אחר – לאוראנו (כלומר, דפנה) ולוז.

81 תיאורים אלו הגיעו אחר כך ליוהן וואייר (1515–1588), והם נפוצים מאוד גם במה שמכונה ספרות ה-*Goetia*. ראו סופר (לעיל הערה 3), עמ' 54–56.

82 חש1, דף א2.

המזמן להופעתם בדמות אדם. עם זאת, לאור תיאור השדים כמלכים והאופן שבו הם משמשים בהיררכיה הדמונית, נדרש המזמן להתאים את לבושם – לבוש מלכותי, כיאה לאלו המתוארים כמלכים, נסיכים או דוכסים. ציורים אלו, אני סבור, הם פראטקסטים ביצועיים המשמשים ככלי לשליטה בשדים.

סיכום

שדים הם ישויות מאיימות ומפחידות. בחיבורים אשר תוארו במאמר זה הם מוצגים כממירי-צורה, וכמי שיעשו כל שביכולתם כדי להפחיד את המשביע שמבקש לרתום את כוחותיהם. לשם כך הם ינצלו תכונות אנושיות כאימת המוות וכדאגה לזולת – "הכל אפשר שיעשוהו כדי להביא מורך בלבבכם". מתוך הבנה זו, החיבורים מתייחסים להופעת השדים ולהתגלמות שלהם במציאות ככלי שניתן לשלוט בו ולעשות בו שימוש.

בניגוד לאידאה של שלמה כפי שהוא מופיע אצל גאנלוס, ובו המאגיקון מצייר מערך שלם של כוחות העומדים מול השד המפלצתי שנקשר באמצעות נוסחה כתובה המכונה "קשר", חיבור **האידאה של שלמה בכתב יד פירנצה** מנחה את המאגיקון להדגיש את פער המעמדות והקשירה גם באופן לא-מילולי: השדים יצוירו אזוקים בשלשלאות, ללא הכתר שלהם, ואילו המאגיקון יופיע עם כתר בעודו אוחז בשלשלאות. בחיבורי **חכמת שלמה** המאוירים השדים הם מלכתחילה דמויי-אדם, ושאיפתו של האומן לזמן אותם ככאלו באה לידי ביטוי בטקסט ובתמונה. כוחו של המזמן על השדים בא לידי ביטוי ביכולתו להכריח אותם להופיע בדמות אדם, הגם שדמות זו עודנה מלכותית, כיאה להיררכיה הדמונית.

איור השדים הוא לא כלי השליטה היחיד בהם, וקיימים עוד פראטקסטים ביצועיים בחיבורים שהוזכרו במאמר זה. דוגמה מעניינת ביותר לכך הם ה"אותות", או הפנטקלים (Pentacles) – סמלים מורכבים יותר המופיעים באיורים, אשר התפתחו מהאידאה של שלמה ובפרט מסמלי "קנדרירי" המוצגים בה, ושימשו בפרקטיקות לזימון שדים. התפתחות זו היא מעניינת ביותר, שכן התפיסה כי כוחם של הפנטקלים פועל במציאות היא רבת-השפעה גם מעבר לגבולות ימי הביניים וראשית העת החדשה. למעשה, תפיסה זו קיימת אף בימינו: פנטקלים נמכרים כיום בחנויות ניר-אייג' כמדליונים מגשימי משאלות, במנותק מהקשר הדמוני. הפנטקלים הנמכרים מופיעים בחיבורים רבים של **מפתח שלמה**, ובין היתר במהדורה שהביא לדפוס סמואל מאת'רס, מראשי מסדר שחר הזהב.⁸³ מאת'רס הוסיף במהדורתו פירושים ותיקונים לפנטקלים הללו כראות עיניו, והם שמשמשים כיום כמודל למדליוני המתכת הנמכרים ברחבי העולם (איור 11). אולם האותות אצל מאת'רס, כמו גם בשאר חיבורי **מפתח שלמה**, נועדו לשימוש במהלך טקס זימון שדים, ואין להם שימוש עצמאי. למעשה, המאגיקון מונחה להציג את הפנטקלים בפני השדים המזומנים:

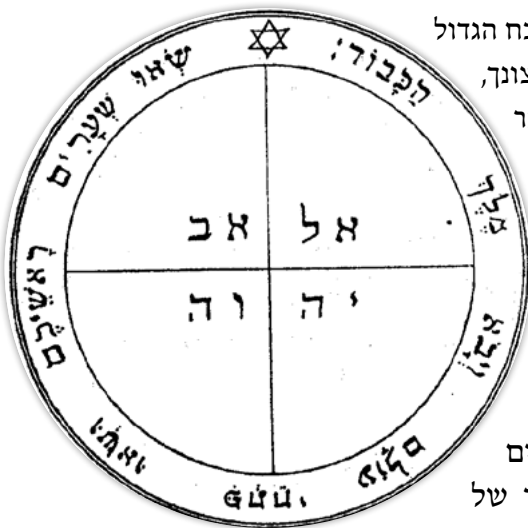
"... אנו מצווים אתכם וגוזרים עליכם בעוצמה, בשמות החזקים והעוצמתיים ביותר של האל [...] שלא תאחרו יותר, אלא שתופיעו בפנינו ללא שום רעש או המולה,

83 על עבודתו של מאת'רס ראו: F. Silva, 'Mathers' Translation of the Clavicula Salomonis: The Relationship Between Translator, Text and Transmission of A "Religious Text"', Ph.D. dissertation, Harvard University, 2009.

אלא להיפך, עם כבוד גדול ונימוס, בצורה יפה ואנושית". אם הם יופיעו, הראה להם את הפנטקלים ואמור: "צייתו, צייתו, הביטו בסמלים ובשמות של הבורא. היו עדינים ושלווים, וצייתו לכל הדברים שאנו נצווה אתכם".⁸⁴

לאחר הופעת השדים, המאגיקון מונחה לכתוב את ההשבעות על קלף ולמסור אותו לשדים כדי שיישבעו להגיע בכל פעם שהספר יפתח.⁸⁵ בספר זה יופיעו כל הפנטקלים. תיאור דומה מצוי בחיבור עברי שצוטט לעיל (**כתב יד לונדון**), ובו לאחר הגעת השדים מונחה המזמן:

ואז תפתח לנגדם הפינטוקולי,⁸⁶ ר"ל [רוצה לומר] ההמשל, ומיד יכרעו וישתחוו לנגדך [...] ויאמרו לך: אתה המשביע, אין אפשר שאינך מזרעו של שלמה המלך ע"ה [עליו השלום] או אתה אחד מן תלמידיו, כי מימי שלמה המלך לא הי' אדם שראה אותנו זולתך, ואלמלא הכח הגדול והיד החזקה של השמות שהשבעתנו בו, אז היינו קורעים אותך וכל חבריך(!). ומאז שהשבעתנו בכח הגדול ובשמו[ת] הקדושים, אז אנו מוכרחים לעשות כל בקשתך ורצונך, לכן תצוה אותנו מה נעשה. ואז תצוה להם שישבו כנ"ל [כנזכר לעיל]. ואז תקח האגרת אשר בו כתבת התנאים, והספר שתצוה לברך, ותקשור בקצה המטה שלך.⁸⁷



גם כאן, לאחר הצגת הפנטקל ("ההמשל") לשדים, ולאחר הפיכתם לממושמים, מונחה המזמן למסור להם את הספר שאותו הוא רוצה לברך – הספר הקדוש. מדליוני חותמי שלמה, כשם הפופולרי של הפנטקלים בחנויות וברחבי הרשת, הם גלגול מאוחר של האידאה. פראטקסטים ביצועיים אלו, המיועדים לשליטה בשדים, נותקו מהקשרם בתהליך של פופולריזציה והפכו למדליונים עצמאיים המיוחסים לחכם באדם אשר בלט בכוחו על השדים. לפנינו תפיסה ארוכת-שנים המייחסת לייצוג חזותי כוח לפעול במציאות, וכן מייחסת להיבטים החזותיים בטקסי זימון השדים משקל מכריע בהצלחתם. שדים מבהילים המופיעים בארחות עקלקלות וצורות משונות סרים למרותו של המאגיקון. דרך היכרות עם המראה שלהם, הוא מכריח אותם להופיע בצורה יפה ואנושית. סמכותו מובעת באמצעות בגדיו המלכותיים, ובאמצעות כלים המייצגים את הדיאלוג האנושי-דמוני: מן האידאה העוטפת את המאגיקון בכוחות אלוהיים, דרך קטלוגים שבהם השדים מאוירים באופן אנושי, ועד למדליונים עמוסי ידע המוצגים לשדים ומכריעים אותם.

איור 11. אחד מן הפנטקלים המיוחס למרקורי, ובאמצעותו ניתן לפקוד על הרוחות של מרקורי ולפתוח דלתות.⁸⁸

84 מאת'רס (לעיל הערה 74), עמ' 32.

85 שם, עמ' 38.

86 כלומר, Pentacoli, צורת רבים איטלקית של Pentacle. פנטקל זה מזוהה בטקסט כ"ההמשל", כלומר האידאה. זוהי עדות נוספת לקשרים הטקסטואליים המורכבים.

87 המשכו של הטקסט מצוי לעיל, ליד הערה 80.

88 מאת'רס (לעיל הערה 74), plate 6.

חש1	חש2	חש3	חש4
סאדון: זה הוא המלך החמשה ותשעים עם חותמו ואותיותיו, ותחת ממשלתו יש לו אלף שטנים ויכול לעשות מזכוכית אבנים טובות ומרגליות, וישא אותך על כל ראשיה(!) ההרים הגבוהים ובכל מקום נמוך כחפצך.	זה הוא המלך החמשה ותשעים עם חותמו ואותיותיו, ותחת ממשלתו יש לו אלף שטנים, ויכול לעלות(!) מזכוכית אבנים טובות ומרגליות, וישא אותך על ראשי הרים והגבעות ובכל מקום שתרצה.	מלך צ"ה סאדון וחותרו <חותם> ותחת ממשלתו אלף שטנים ויכול לעשות מזכוכית אבנים טובות ומרגליות, וישא אותך על כל ההרים ולמקום נמוך כחפצך.	צ"ה סאדון: אלף שט[נים], לעשות מזכוכ[ית] אבנ[ים] טוב[ות] ולנשאך על כל ההר[ים] וגבעו[ת] ומקו[ם] נמוך כמו שתרצה.
חש5	חש6	לורנציאנה – מקור	לורנציאנה – תרגום
סאדון: זה המלך צ"ה עם חו"א [חותמו ואותיותיו], תחת ממשלתו אלף שטנים ויכול לעשות מזכוכית אבנים טובים, וישא אותך על רושי(!) ההרים.	סאדון: זה מלך צ"ה ע"ח [עם חותמו], ת"מ [תחת ממשלתו] אלף שטנים, ויכול לעשות מזכוכית אבנים טובים, וישא אותך על ראשי ההרים.	Saton è grande re et possente fa tuoto quello che le comandato. Ha in suo dominio mille legione.	סאטון הוא מלך גדול וחזק, עושה כל מה שתצווה. יש בממלכתו אלף ליגיונות.

חש1	חש2 ⁸⁹	חש3	חש4
אנדריאנוס: זה הוא המלך והשנים ותשעים עם חותמו ואותיותיו, ותחת ממשל[תו] יש לו שמונה עשר מלכים, והוא יכול ללמד אותך כל חכמות וכל סגולות, ולתת לך זה(!) כמוצא שפתיך.	-	מלך צ"ב אנריאנוס וחותמו <חותם>, ותחת ממשלתו י"ח מלכים, והוא יכול ללמוד אותך כל החכמות וכל הסגולות, ולתת לך כל חפצך.	צ"ב אנוראנוס: ח"י מלכ[ים], ללמוד כל החכמו[ת] וסגול[ות] ולעשות לך כל חפצך.
חש5	חש6	לורנציאנה – מקור	לורנציאנה – תרגום
אנדריאנוס: זה המלך צ"ב עחו"א [עם חותמו ואותיותיו], ת"מ [תחת ממשלתו] י"ח מלכים, ויכול ללמוד אותך כל חכמות, ויתן לך זהב.	אנדריאנוס: זה מלך צ"ב ע"ח [עם חותמו], ת"מ [תחת ממשלתו] י"ח מלכים, ויכול ללמוד אותך כל מיני תכונות, ויתן לך זהב.	Adrianus è duca magno et possente. Insegna compitame[n]te ogne scientia, et dona l'horor. Ha in suo dmoinio 18 re .de corona	אדריאנוס הוא דוכס גדול וחזק. מלמד בנימוס כל מדע, ונותן זהב. יש בממלכתו 18 מלכי כתר.

מה בין אוטונומיה ליצירה עצמית בעידן המידע?

אושרי בר-גיל, אוניברסיטת בר אילן

תקציר

שירותי הטכנולוגיה של גוגל מציעים לנו הצעה מפתה: אנחנו נאציל להם מן המידע והאוטונומיה שלנו, ובתמורה הם יסייעו לנו ליצור תמונות וסרטונים, ובכך יספקו עבורנו יצירת אמנות ב"התאמה אישית" לדרך היצירה שלנו. במאמר זה אדון במצלמת קליפס (Clips) של גוגל, מוצר השייך לשדה הצילום האוטונומי, על מנת להדגים כיצד משתנה תפיסת היצירה העצמית בעידן המידע.

היצירה באמצעות המצלמה מדגימה את השינוי בתהליך היצירה בעידן הדיגיטלי והשפעותיו, שבו משתנה לא רק הטכניקה של היצירה אלא היוצר עצמו. הדבר ניכר בפרט בתהליך האצלתם של חלקים מהעצמי שלנו אל ה"עצמי של גוגל", שנוצר באמצעות המידע שאנו מספקים לו ושהוא בה בעת שלנו ולא שלנו, נמצא איתנו אך שייך לענן של גוגל. לטובת תהליך היצירה עלינו להאציל חלקים אשר נהוג לשייך באופן בלעדי לעצמי היוצר – כוונת היצירה (intention), הסוכנות (agency) והרציונליות. לטובת המחקר דגמתי את ביקורות המשתמשים במצלמת הקליפס, כדי להבין באופן פנומנולוגי את חוויית השימוש בה ואת מה שהיא מלמדת על תפיסת העצמי היוצר בעידן המידע.

מבוא

מה אם יכולנו לבנות מוצר שיעזור לנו להיות יותר נוכחים עם האנשים שאנחנו אוהבים? מה אם יכולנו להיות בתוך התמונה במקום מאחורי המצלמה? מה אם יכולנו לחזור חזרה בזמן ולצלם את התמונות שצילמנו מבלי שהיינו צריכים להפסיק, להוציא את הטלפון, לגלול את המצלמה, לכוון את התמונה ולהפריע לרגע? מה אם היה לנו צלם לצידנו שביכולתו לתפוס יותר רגעים אותנטיים ואמיתיים של חיינו?

גוגל הציעה למשתמשיה הצעה מפתה מאוד: מצלמה המצוידת במיטב הטכנולוגיה והאלגוריתמיקה שתצלם בשבילם, כך שיוכלו להיות נוכחים יותר ברגע האמת, להימצא בתמונות במקום להציב את עצמם מאחורי העדשה. מי לא היה רוצה שה"אני המצלם" שלו יתגלם בדמות צלם הניצב לצידו ודואג לתייעוד מתמיד של הרגעים החשובים לו לכדי תמונות ש"גורפות לייקים" – מבלי שיצטרך לחשוב על עצם הצילום, לבחור קומפוזיציה או הגדרות צמצם, ולוודא שהמצולמים מופיעים בתמונה באופן הולם ומחמיא, או לפחות מפתיע ויצירתי? אך מה קורה למשתמש כיוצר כאשר הוא מאפשר למצלמה שכזו יצירה אוטונומית בשמו ועבורו?

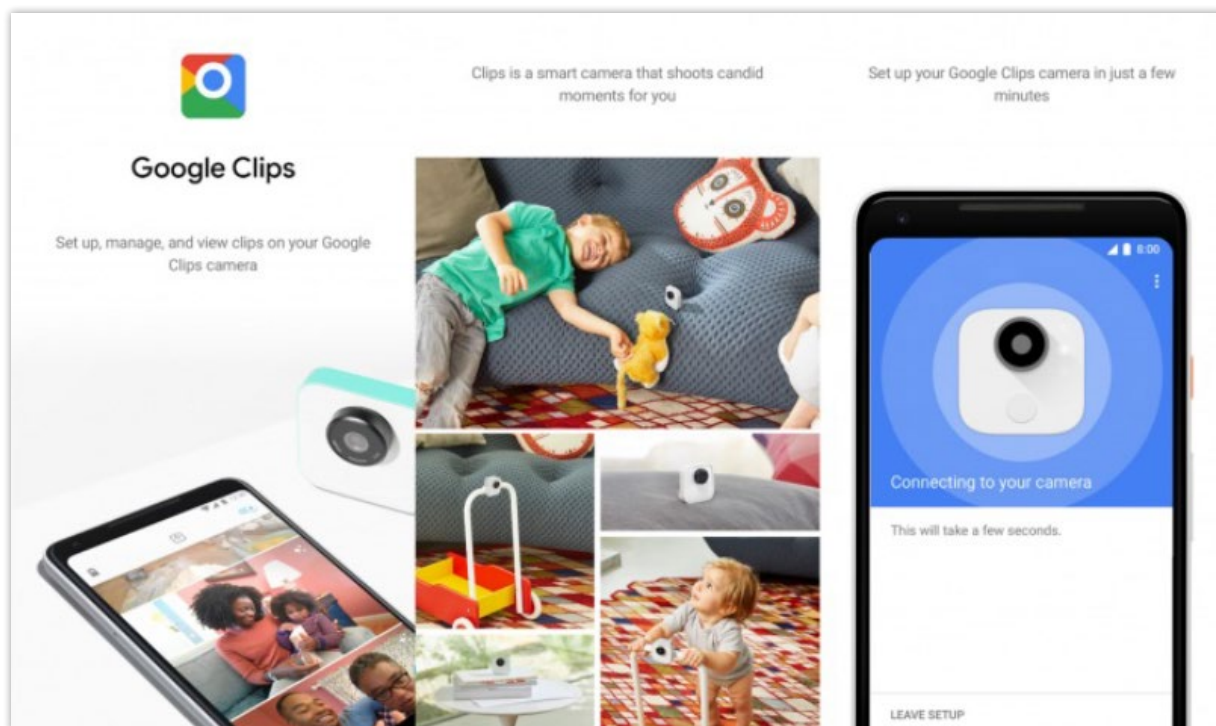
מאמר זה בוחן את מצלמת הקליפס (Clips) של גוגל, מוצר השייך לשדה הצילום האוטונומי, לשם בחינת השינויים בתפיסת העצמי היוצר בעידן המידע. הטענה המרכזית העולה במאמר היא שהיצירה בעידן המידע עוברת פיצול בעקבות שינוי העצמי היוצר לכדי (אינ)דיווידואל (אני + מכונה). השפעותיו של פיצול זה משפיעות לא רק על טכניקת היצירה אלא מתבטאות גם בתהליך ההאצלה של חלקים מהעצמי היוצר הפרטי אל **העצמי היוצר של גוגל**, שהוא בה בעת שייך למשתמש ולא שייך לו, נמצא איתו אך ממוקם בענן מקוון. כדי לאפשר למצלמה של גוגל ליצור כמוהו או עבורו נדרשת האצלה של חלקים אשר נהוג לשייך באופן בלעדי לעצמי היוצר – כוונת היצירה (intention), הסוכנות היוצרת (agency) והרציונליות של העצמי. לטובת המחקר נדגמו ביקורות המשתמשים במצלמה כדי להבין באופן פנומנולוגי את חוויית השימוש במצלמה, ומה היא מלמדת על השתנות תפיסת העצמי היוצר לאור התיווך של המצלמה האוטונומית.

ראשית תוסבר במאמר מהותה של מצלמת הקליפס, והאופן שבו הצילום האוטונומי מחדש את פעולת היצירה באמצעים טכנולוגיים. בהמשך תידון תפיסת העצמי היוצר, והאופן שבו שינוי בתהליך היצירה משפיע עליה. ניתוח שאלת המחקר המרכזית יתבסס על תאוריות מתחום הפילוסופיה של הטכנולוגיה, ובפרט התאוריה הפוסט-פנומנולוגית שמשמשת במאמר זה כתפיסה פרשנית מובילה. לאחר מכן יידונו משמעויות השימוש במצלמה לפי התאוריה הפוסט-פנומנולוגית, והשאלות שהן מעלות לגבי תפיסת היצירה בעידן המידע. ולבסוף תידון השאלה המרכזית אשר עולה מן הממצאים – האם ניתן להאציל את הכוונה ליצירה לידי מצלמה אוטונומית, ומה תהיה המשמעות של יצירה כזו.

מצלמת הקליפס

באוקטובר 2017, לאחר פיתוח של שלוש שנים, חשפה גוגל מוצר חדש המכונה "קליפס" – מצלמה קטנה, בגודל 2 אינץ', המשתמשת באינטליגנציה מלאכותית על מנת לצלם אוטונומית את התמונות הטובות ביותר כאשר היא מזהה התרחשות שאותה היא מסווגת כ"מעניינת". המצלמה מוצבת במקומה ומחכה לתזמון המתאים ביותר לצילום, מעבדת בעצמה את התמונות הטובות ביותר על בסיס החומרה והאלגוריתמים שלה, ואינה דורשת חיבור לשרתי גוגל ואף לא אינטראקציה עם המפעיל.² בשנת 2019 הופסק השיווק של המצלמה, לא בגלל סיבות טכניות

A. Liptak, 'Google Begins Selling Its Clips Camera,' *The Verge*, 27.1.2018, www.theverge.com/2018/1/27/16940002/google-clips-ai-camera-on-sale-today-waitlist; Lovejoy, "The UX of AI – Library" (לעיל הערה 1).



איור 1: מהי
מצלמת הקליפס

או ביקורת חברתית, אלא מכיוון שהיא לא עמדה בציפיות המשתמשים. לטענתי המצלמה לא עמדה בציפיות המשתמשים ממנה לצלם תמונות כמוהם ובשבילם.

המאמר בוחן את מצלמת הקליפס ואת העמדות של משתמשיה המוקדמים על מנת ללמוד מהן כיצד השימוש במצלמה אוטונומית משנה את התפיסה של העצמי היוצר ואת תפיסת היצירה האמנותית.

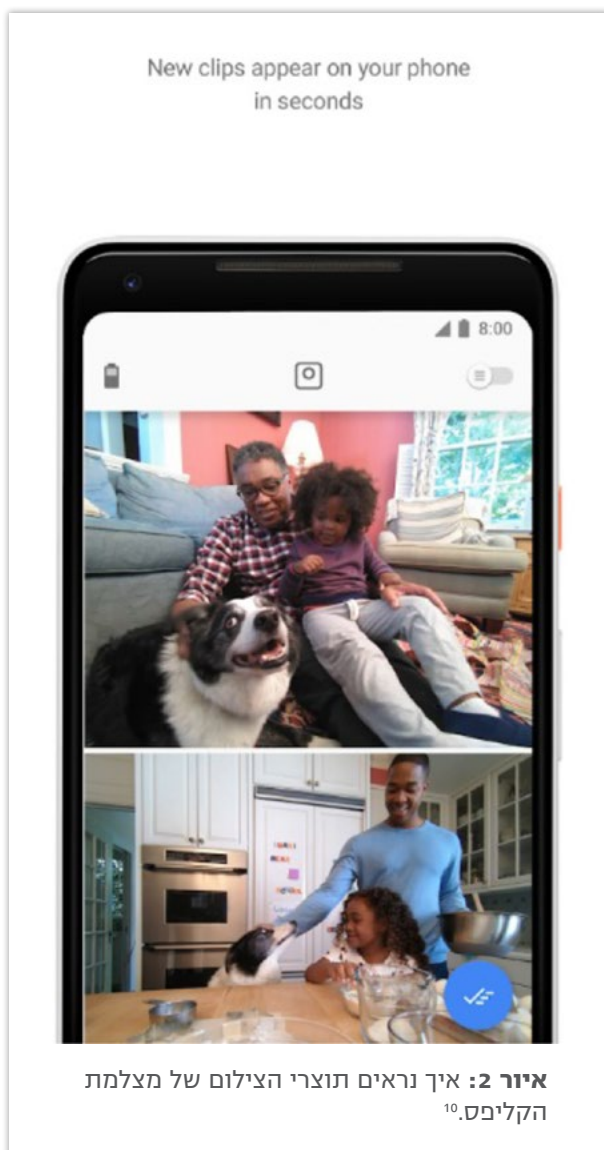
תפיסת העצמי והעצמי היוצר

המשמעות של ה"עצמי" משתנה באופן תדיר ומאותגרת ללא הרף על ידי שינויים חברתיים, תרבותיים וטכנולוגיים. כפי שטען גידנס, לשינויים באפשרויות הטכנולוגיות יש משקל רב בגיבוש תפיסת העצמי בחברה.³ במאמר זה נבחנת ההשתנות בתפיסת העצמי היוצר, אשר מורכבת מ"אמונותיו של העצמי על אודות העצמי וגבולותיו",⁴ ובייחוד בשאלת האוטונומיה ביחס שבין עצמי לטכנולוגיה בתהליך היצירה. בעקבות כתביהם של סרל וממשיכיו, לבחינת האוטונומיה המשתנה אני נעזר במונח "כוונה" (intentionality), שהיא "המצב הפסיכולוגי המייצר ומכווין את העשייה",⁵ ומציג כיצד היא משתנה ביצירה המשולבת במצלמה אוטונומית.

A. Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, 3
Stanford 1991.

R. F. Baumeister, 'Self-Concept, Self-Esteem, and Identity', *Personality: Contemporary* 4
Theory and Research, Chicago 1999, pp. 339-375.

J. R. Searle, *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*, Oxford and 5
New York 2010, p. 20.



מפילוסופיה של טכנולוגיה לתיווך טכנולוגי

הוגים רבים ניתחו בתקופות שונות את השפעת הטכנולוגיה של זמנם על תפיסת העצמי ויחסו לסביבה. הוגים כמו מרקס, ניטשה ויאספרס ציירו עתיד דיסטופי וראו בטכנולוגיה כוח חברתי משמעותי אשר יהפוך בסופו של דבר את בני האדם לברגים במכונה החברתית, יגדיל את ההומוגניזציה של החברה והאוניברסליות של האדם, ויגביר את הניכור והריחוק בין האדם לעולם החיצוני ולעולמם הפנימי.⁶ היידגר, על אף אמונתו בדטרמיניזם טכנולוגי, ייחד את היצירה האמנותית כפעילות המבדילה את האדם ומאפשרת לו להתגבר על הניכור והראיפיקציה הנובעים מההתקדמות הטכנולוגית.⁷ בהמשך לכך טען ז'ק אלול⁸ כי הטכנולוגיה תקטין את הספונטניות ותהדק את מנגנוני הדומיננטיות והשליטה הקיימים בחברה. לעומת העמדות הדיסטופיות הללו, וולטר בנימין הציג בספרו **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**⁹ עמדה מורכבת יותר כלפי הטכנולוגיה: לדידו, היא מאפשרת חירות ודמוקרטיזציה רבה בתהליך היצירה האנושי, אך מנגד גם תרמה לגיבוש החברה הפאשיסטית של ימיו.

הוגים אלו הורישו לנו תובנות חשובות, רבות ומעניינות על יחסו של האדם לטכנולוגיה. אך במרוצת השנים בחנו מחקרים אמפיריים

ממוקדים יותר את התפתחותן של טכנולוגיות ספציפיות ואת השימוש בהן, והראו כי לטכנולוגיות שונות יש השפעות שונות בהקשרים שונים.¹¹ חוקרים עכשוויים

6 A. Feenberg, *The Philosophy of Praxis: Marx, Lukács, and the Frankfurt School* (New edition), Brooklyn 2014; A.R. Kroker, *The Will to Technology and the Culture of Nihilism: Heidegger, Nietzsche and Marx*, Toronto 2004; J. Ellul, *The Technological Society*, trans. J. Wilkinson, New York 2011.

7 M. Heidegger, 'The Question Concerning Technology', *Basic Writings*, New York 2008; M. Heidegger, *Being and Time: A Translation of Sein Und Zeit*, trans. J. Stambaugh, New York 1996; H. L. Dreyfus and M. A. Wrathall, (eds.), *A Companion to Heidegger*, Malden 2005.

8 Ellul, *The Technological Society* (לעיל הערה 6).

9 ו' בנימין, 'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', תרגום ש' ברמן, תל אביב 1983.

10 תמונה זו מתוך 9to5google.com/2018/02/26/google-clips-app-play-store-android/.

11 A. Borgmann, *Holding On to Reality: The Nature of Information at the Turn of the Millennium*, Chicago 1999; D. Ihde, *Technology and the Lifeworld: From Garden to*

טענו כי הדור הקודם של החוקרים והתאורטיקנים לקה בהכללת יתר ובדטרמיניזם שגוי כלפי הטכנולוגיה והתפתחות מערכת היחסים שלה עם האדם והחברה, והדגישו את הצורך בגישה רגישה ומדויקת יותר לחקר יחסי החברה והטכנולוגיה. חוקרים אלו טענו שדרוש שינוי במוקד של חקר הטכנולוגיה, מתפיסתה ככוח מונוליטי אשר מקדם את מצב העניינים האנושי לעתיד דיסטופי ודטרמיניסטי, אל ניתוח מנגנוני ההבניה ההדדיים בין הטכנולוגיה לאדם ולחברה.¹² במקרה המדובר כאן נבחן התיווך של הטכנולוגיה את תהליך היצירה עבור האדם, והשפעתה על מהותו בעקבות כך.

פילוסופים של הטכנולוגיה כגון לאטור,¹³ איידי¹⁴ בורגמן¹⁵ ומיטשם¹⁶ ביקרו את התפיסות הדיסטופיות של קודמיהם בשיח הביקורתי על הטכנולוגיה, ואת ניסיונם לכפות מודל אחיד של התייחסות כלפיה. הוגים אלו ביקשו לבחון מחדש את הדרכים שבהן הטכנולוגיה משנה את הווייתנו על ידי התמקדות באופן שבו התיווך הטכנולוגי מבנה את הקשר של האדם עם העולם ומעצב את מערכת היחסים בינו לבין סביבתו.¹⁷ התאוריות שמציגות את הטכנולוגיה כאמצעי תיווך מראות כי היא ממלאת תפקיד אקטיבי בהתמרת יחסי האדם עם העולם, ובנוסף מצליחות להתמודד עם הביקורת על דטרמיניזם טכנולוגי בהדגשה שהטכנולוגיה איננה כוח בפני עצמו, אלא תיווך של מערכות יחסים אשר משתנה בין שימושים, הקשרים ומשמעויות.

התאוריות שעליהן מתבסס מחקר זה נשענות על נקודת המבט הפנומנולוגית, לפיה הסובייקט (האדם) והאובייקטים (הטכנולוגיות) שלובים זה בזה ומכוננים זה את זה באופן הדדי. נקודת מבט זו נתמכת על ידי זרמים פילוסופיים אחרים, בהם המפנה הלשוני וזרם הביקורת הפוסט-הומניסטי. הפילוסוף האמריקאי של המדע והטכנולוגיה דון איידי כינה תיאוריות אלו בשם "פוסט-פנומנולוגיה".¹⁸ איידי מצא ארבעה סוגי יחסים בין רכיבי המשולש אני-טכנולוגיה-עולם: הראשון מכונה **יחס של**

.Earth, Bloomington 1990

W. E. Bijker, T. Parke Hughes, and T. Pinch (eds.), *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge 2012; R. Rosenberger and P. P. Verbeek, *Postphenomenological Investigations: Essays on Human – Technology Relations*, Lanham 2015

B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor–Network–Theory*, 13 Clarendon Lectures in Management Studies, Oxford and New York 2005; B. Latour, "On Actor–Network Theory: A Few Clarifications", *Soziale Welt*, 47, 4 (1996), 369–381

D. Ihde, *Postphenomenology and Technoscience: The Peking*; (לעיל הערה 11) 14 *University Lectures*, Albany 2009

Borgmann (לעיל הערה 11). 15

C. Mitcham, *Thinking Through Technology: The Path Between Engineering and Philosophy*, Chicago 1994 16

M. Coeckelbergh, *Human Being Risk: Enhancement, Technology and the Evaluation of Vulnerability Transformations*, *Philosophy of Engineering and Technology* 12, Dordrecht 2013, p. 41; A. Feenberg, *Heidegger and Marcuse: The Catastrophe and Redemption of History*, New York 2005; ז' בודריאר, סימולקרות וסימולציה, תרגום א' אזולאי, תל אביב 2007; Ihde (לעיל הערה 14). 17

Ihde (לעיל הערה 14), עמ' 30. 18

הגפנה¹⁹ (embodiment), ובו אנו חשים את הטכנולוגיה כאילו הייתה חלק מגופנו. במצב זה חובר האני לטכנולוגיה, והאני המורחב-טכנולוגית פועל אל מול העולם. איידי ממחיש זאת, בעקבות מרלר-פונטי (1945), בדוגמת מקלו של העיוור אשר הופך למעין חוש נוסף שלו. ההצרנה של איידי למצב עניינים זה היא (אני-טכנולוגיה) < עולם.²⁰ היחס השני נקרא **יחס פרשני (הרמנויטי)**, ובו הטכנולוגיה מאפשרת לאדם "לקרוא" את העולם טוב יותר. דוגמה ליחס זה היא מד-טמפרטורה, אשר עוזר לנו "לחוש" אם חם או קר בחוץ. ההצרנה של איידי למצב עניינים זה אני < (טכנולוגיה-עולם). היחס השלישי, **יחס של אחרות** (alterity), רואה בטכנולוגיה עצמה כמעין אובייקט (quasi-object) או מעין אחר (quasi-other). כך לדוגמה ניתן לראות רובוטים דמויי-אדם שהאדם מנהל עימם תקשורת. ההצרנה היא אני < טכנולוגיה (עולם). היחס האחרון הוא **יחס רקע** (background), ובו הטכנולוגיה פועלת ברקע מבלי שנקדיש לה תשומת לב, כך שאנו חיים ופועלים בסביבה רוויה באין-ספור טכנולוגיות. יחס זה מיוצג בהיפוך של יחס האחרות: אני-טכנולוגיה-עולם.²¹

עם הזמן התפתחו טכנולוגיות מידע חדשות אשר מקיימות יחסים אינטימיים יותר עם האדם, לדוגמה שתלים המספקים מידע על מצבו הגופני של מטופל. טכנולוגיות אלה אינן ממוצות בארבעת סוגי היחסים המתוארים לעיל, ובעקבות פיתוחן הוצע להוסיף לתאוריה של איידי שלושה דפוסים חדשים של יחסי תיווך. פיטר-פול ורבייק,²² תלמידו ההולנדי של איידי, תיאר יחס זה **כסיבורג**: אני/טכנולוגיה < עולם. טכנולוגיות אחרות משפיעות על סביבתנו ומשנות אותה כך שתגיב בהתאמה אלינו: הן יודעות לקרוא לנו בשמנו או להציג פרסומת שתתאים לנו ולמצב רוחני הנוכחי. טכנולוגיות אלו משנות את סביבתנו והופכות אותה לאינטראקטיבית, ובכך משנות את יחס הרקע שהציע איידי. ורבייק מכנה יחס זה **הישקעות** (immersion): אני < טכנולוגיה/עולם. טכנולוגיות "לבישות", למשל משקפי גוגל (Google glass), מייצרות קונפיגורציית יחסים מורכבת אשר מתאפיינת בפיצול של החוויה: מצד אחד המשקפיים המוגפנים מעשירים את החוויה הנוכחית של האדם, ומצד שני הם פותחים חלון לסביבת עולם (טכנולוגי) המקבילה לעולם שמוכר לאדם. ורבייק כינה יחס זה **ריבוד** (augmentation): (אני-טכנולוגיה) < עולם + אני < (טכנולוגיה-עולם).

שיטת המחקר

כל ניסיון להתמודד עם השפעת השירותים של טכנולוגית המידע על תפיסת העצמי נדרש להתמודד עם שתי בעיות מרכזיות: המספר העצום של שירותים

19 מלשון גוף, כפי שמופיע בתרגומה של גלית ולנר לספרו של ד' איידי, פוסטפנומולוגיה וטכנומדע, תרגום ג' וולנר, תל אביב 2016.

20 לפי אופן הייצוג של איידי, הסוגריים מייצגים את היחידה הפועלת, המקף מסמן יחסים סימביוטיים והחץ את כיוון הפעולה. ניתן לקרוא את סוג היחס הראשון כ"אדם וטכנולוגיה יחד פועלים כלפי העולם".

21 Ihde (לעיל הערה 11), עמ' 72-108; Ihde (לעיל הערה 13), עמ' 87-92.

22 P. P. Verbeek, 'Beyond Interaction: A Short Introduction to Mediation Theory', *Interactions*, 22, 3 (2015), pp. 26-31; P. P. Verbeek, 'Cyborg Intentionality: Rethinking the Phenomenology of Human - Technology Relations', *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 7, 3 (2008), pp. 387-95.

ומוצרים המוצעים למשתמשים, ומספר המשתמשים הרב, אשר בחלק מהמוצרים עובר את המיליארד.²³ הדבר נכון במיוחד במאמץ לנתח את ההשפעות של מוצרי גוגל כפלטפורמה מובילה אשר מאגדת תחתיה מגוון שירותים הפועלים יחדיו, ומשתמשים זה בנתוניו של זה כדי לבנות פרופיל מידע מרוכז על אודות המשתמשים. בהמשך לביקורת שהעלו הוגי המפנה האמפירי בחקר הטכנולוגיה, על מנת להימנע מדיון מופשט יתר על המידה בחרתי לבצע ניתוח תוכן של חוות הדעת על אודות המצלמה האוטונומית וללמוד ממנו על תפיסות המשתמשים לגביה. הניתוח התבסס על נטווגרפיה, שיטה ייחודית לניתוח תוכן אשר מכוונת לבחון תופעות דרך ניתוח השיח על אודותיהן ברשתות וקהילות וירטואליות. שיטה זו מאפשרת לאסוף מידע מהרשת תוך התערבות מינימלית מצד החוקר, ובכך מספקת מגוון אפשרויות לניתוח המידע.²⁴

עקב גודלה של קהילת המשתמשים במקרה הנדון, המאמר התמקד בקהילת המשתמשים המוקדמים (early adopters) אשר מפעילים בלוגים של סקירת מוצרים טכנולוגיים וכותבים חוות דעת על אודותיהם. לצורך המחקר נאסף תוכן על אודות מצלמת קליפס מחמשת הבלוגים המובילים בקהילת הסקירות הטכנולוגיות: The Verge²⁵, Wired²⁶, Engadget²⁷, Ars Technica²⁸ והבלוג של גוגל עצמה The keyword²⁹. כריית המידע – פרסומי הבלוגים העוסקים במצלמה והתגובות להם – נעשתה באופן ידני, והנתונים נשמרו כמסמכי PDF. מסמכים אלו נותחו באמצעות תוכנת עזר לניתוח מידע איכותני (CAQDAS) [Atlas.ti](https://atlas.ti.com/)³⁰ גרסה 8.31. הנתונים נותחו בהתאם לתאוריה הפוסט-פנומנולוגית של דון איידי, ועל פי מושגי הכוונה, האוטונומיה והרציונליות של סרל וממשיכיו שאציג בהמשך.

מצילום דיגיטלי ליצירה ויזואלית אוטונומית

הבנת הדוגמה שמספקת מצלמת הקליפס מחייבת להרחיב את המבט כדי לראות את מקומה במארג הטכנולוגיות והשירותים שמציעה גוגל למשתמשיה. עולם הצילום השתנה באופן משמעותי בעקבות תחילת הצילום הדיגיטלי. האפשרויות

T. Mogg, 'Gmail Joins the Billion Users Club', *Digital Trends*, 2.2.2016, <http://www.digitaltrends.com/web/gmail-joins-the-billion-users-club> 23

R. Kozinets, *Netnography: Redefined*, London 2015 24

arstechnica.com 25

www.engadget.com 26

www.wired.com 27

www.theverge.com 28

www.blog.google 29

ATLAS.ti= Archiv für Technik, Lebenswelt und Alltagssprache 30
(Archive for Technology, Lifeworld and Everyday Language.text interpretation)

N. H. Woolf and C. Silver, *Qualitative Analysis Using ATLAS.Ti: The Five-Level QDATM Method*, New York 2017; S. Friese, *Qualitative Data Analysis with ATLAS. Ti*, London 2014; 'ATLAS.Ti', B. B. Frey (ed.), *The SAGE Encyclopedia of Educational Research, Measurement, and Evaluation* Thousand Oaks 2018 31

הטכנו-חברתיות (affordances)³² שנוצרו בעקבות הצילום הדיגיטלי הובילו לשינויים רבים בדרכי העריכה והמניפולציה, אמצעי האחסון והאחזור ועוד. השלב הבא של עידן המידע ניצל את האפשרויות שסיפקו הגידול בהיקף הנתונים, האחסון בענן, השיפורים באלגוריתמיקה, קצב הרישום הגבוה ושיפורי החומרה על מנת לשנות את השימוש בצילום כחלק מהזיכרון האישי והקולקטיבי שלנו ולהופכו למחובר יותר, זמין לכולם ומכל מקום, ופתוח לשינוי ועריכה – כפי שכינה זאת אנדרו הוסקינס, "זיכרון קונקטיבי"³³.

האפשרויות החדשות בעולם המחשוב והאלגוריתמים המתקדמים, בייחוד אלגוריתמים של למידת מכונה, הובילו לכך שבעשורים האחרונים קבוצות של אמנים ומדענים כתבו תוכנות מחשב שיכולות "ליצור" אמנות. חלק מהתוכנות יועדו לכך מראש, וחלקן נכתבו למטרות אחרות ואומצו בהמשך לטובת יצירת אמנות. בעקבות זאת אף התפתח המושג "אמנות אלגוריתמית", שמשמעו אמנות אשר משתמשת בלמידת מכונה.³⁴ מילון מרים-וובסטר מגדיר אמנות כ"שימוש מודע במיומנות ובדמיון יצירתי במיוחד בייצור אובייקטים אסתטיים"³⁵, אך יצירת האומנות מסתמכת לא רק על כלים ומיומנויות אלא גם על כוונתו של היוצר. מאמרים רבים בחנו כיצד משתנה **פעולת** היצירה בעקבות האפשרויות הטכנולוגיות השונות, אולם החידוש של מאמר זה הוא בדיון על האצלת ה**כוונה** ליצירה של העצמי היוצר – ולא דווקא את המיומנויות והאוטומציה שאלגוריתמים אלו מאפשרים לשכלל.

הצילום הדיגיטלי הניע מהפכות רבות בעולם הצילום. אחת מהן הייתה ירידה בעלות השולית של כל צילום בעקבות ירידה במחירי מדיות האחסון השונות. מגמה זו נמשכת ביתר שאת גם כיום: משתמשי האינטרנט מצלמים כמות עצומה ובלתי נתפסת כמעט של 20.5 מיליארד תמונות ביום,³⁶ ואת הטובות והחשובות מביניהן הם גם מגבים, לעיתים קרובות בשירותי הענן של גוגל. בתהליך של זחילה הדרגתית התרגלו המשתמשים לתת לגוגל גישה לתמונות הטובות והחשובות שלהם, לעיתים קרובות אלו אשר נחשבות אינטימיות במיוחד ושאותן לא היו חולקים עם אף אחד אחר. בעיניי זוהי עדות לאמון ולנוחות הרבה שהמשתמשים נוטים לחוש כלפי הפלטפורמה של גוגל.³⁷

המשתמשים עושים זאת כי השימוש בפלטפורמה של גוגל עוזר להם למצוא, ליצור ולהפיץ את התמונות הטובות ביותר שלהם. הדבר מתבצע בפועל בתהליך דו-שלבי של למידת מכונה (Machine learning). בשלב הראשון הם מתייגים את התמונות שלהם,

J. J. Gibson, *The Ecological Approach To Visual Perception*, Boston 1979 32

A. Hoskins, 'Memory of the Multitude: The End of Collective Memory', A. Hoskins (ed.), *Digital Memory Studies: Media Past in Transition*, London 2017 33

M. Mazzone and A. Elgammal, 'Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence', *Arts*, 8, 1 (2019), p. 26 34

ART', *Merriam-Webster Dictionary*, 9.6.2021, www.merriam-webster.com/dictionary/art 35

C. Cakebread, 'People Will Take 1.2 Trillion Digital Photos This Year - Thanks to Smartphones', *Business Insider*, 31.8.2017, www.businessinsider.com/12-trillion-photos-to-be-taken-in-2017-thanks-to-smartphones-chart-2017-8 36

O. Bar-Gil, 'Untangling the Privacy Paradox', *PHTR - Philosophy of Human-Technology Relations*, Twente 2020 37

בין אם בתיג אקטיבי – חלוקה לאלבומים, סימון תמונות כמועדפות (favorites), מחיקת תמונות לא רצויות, שליחת תמונות לאחרים, התבוננות חוזרת בתמונות ועוד – או בתיג פאסיבי דרך נתונים שאוספת הפלטפורמה באופן אוטומטי בעבור הצילום, בהם מיקום, שעת הצילום, נתוני הצילום (אורך מוקד, מפתח הצמצם, ISO) ונתוני המצלמה. כך המשתמשים מלמדים את הכפיל האלגוריתמי שלהם בשירותי גוגל אילו תמונות הם אוהבים וכיצד הם נוטים להשתמש בהן, כדי שבהמשך יוכל לייצר, לערוך, לאחזר ולהפיץ אותן במקומם בדרך המועדפת עליהם.

האלגוריתמים השונים של גוגל מאפשרים אוטומציה של פונקציות אלו: למשל היישום גוגל תמונות (Google Photos) התפתח כך שיוכל להכין למשתמשים אלבומים או קולאז'ים, להציע תמונות של אדם (המופיע במאגרים) ביום הולדתו, לבצע תיקונים אוטומטיים בתמונות, לערוך סרטונים קצרים לפי נושאים ועוד – כל זאת בצורה אוטומטית לגמרי, כך שהמשתמשים רק מקבלים הודעת עדכון בדיעבד שהתמונה מוכנה. באופן זה יישום התמונות של גוגל הצליח לייצר פרסונליזציה של הצילום ושל אופן שמירת התמונות, אחזורן והשיתוף בהן, ולהתמיר יחסי תיווך טכנולוגיים של **הישקעות** (immersion) ביצירת עולם מותאם³⁸ ליחסי תיווך של **רקע**³⁹, שבהם רוב הפונקציות הנדרשות לעריכת התמונה, הניתוח והשימוש בה מתבצעות אוטומטית עבור המשתמשים. בכך הוא מאפשר **להאציל** את הפונקציות הללו לעצמי היוצר של הגוגל ללא דאגה. לאחר שהמשתמשים השקיעו זמן ומאמץ בלימוד האלגוריתם של גוגל לזהות את התמונות הטובות ביותר שלהם ולהכיר את דרכי השימוש המועדפות עליהם, באמצעות שלל נתונים שעזרו לאלגוריתם לאסוף – לרבות נתונים שהם אינם מודעים להם כלל – המעבר לשלב הבא היה טבעי עבורם. בשלב הזה פותחה מצלמה אוטונומית אשר זמינה להם בכל רגע, ויכולה לקבל את ההחלטה את מי לצלם ומתי כמעט כמוהם.

התמרת פעילות הצילום מפעילות גופנית וקוגניטיבית לפעילות רקע

כאמור, המצלמות הדיגיטליות הראשונות הופיעו לקראת סוף שנות התשעים, כך שהצילום הדיגיטלי אינו חדש ובוודאי שאינו יציר כפיה של גוגל. עם זאת, השימוש במוצרי גוגל שינה את הזיכרון הצילומי בכך שהוא אפשר אחסון בלתי מוגבל של תמונות ושינה את יכולות הניתוח, האחזור והעריכה של תמונות דיגיטליות עם מעורבות המשתמשים או בלעדיה. כיום עדיין נדרשת אינטראקציה פיזית עם המצלמה, בין אם מדובר במצלמת כיס, מצלמה מקצועית או מצלמת הטלפון הסלולרי. המשתמשים זקוקים לכישורי צילום ונדרשים להחליט על בניית הקומפוזיציה, התזמון ועוד. מצלמת הקליפס אפשרה למשתמשים להאציל את **כוונת** הצילום, פעולת הצילום על שלל ההחלטות שהיא דורשת, הזיכרון, העיבוד, הניתוח, עריכת התמונה ואחסונה לאחד ממוצרי גוגל.

38 Verbeek (לעיל הערה 21); P. P. Verbeek, 'Toward a Theory of Technological Mediation: A Program for Postphenomenological Research', J. K. Berg, O. Friis, and R. C. Crease (eds.), *Technoscience and Postphenomenology: The Manhattan Papers*, London 2016, pp. 189-204.

39 Ihde (לעיל הערה 13); Verbeek (לעיל הערה 21).

במונחיו של דון איידי, ניתן לראות במצלמת הקליפס את התנועה מיחס של אחרות (alterity), שדורש מאמץ מכוון ביחס לאובייקט השימוש במצלמה, העלאת התמונות לאלבום דיגיטלי ועוד, ליחס של רקע (background), שבו הטכנולוגיה פועלת עבור המשתמש "מאחורי הקלעים" מבלי שיקדיש לה תשומת לב, בעודו חי, נע ופועל בסביבתו. סביבה זו רוויה באינספור טכנולוגיות, אשר פעילות תמיד ונראה כי הן רק ממתינות להזדמנות לסייע למשתמשים.⁴⁰

מימוש ההאצלה של פעולת היצירה

מצלמת הקליפס מאפשרת הצצה ייחודית לאופן מימוש ההאצלה של הפונקציות היצירתיות הללו, שבעבר היו חלק מהעצמי, אל הפלטפורמה הטכנולוגית של גוגל. לפי תאוריית השחקן-רשת של הפילוסוף הצרפתי ברונו לאטור, האצלה (delegation) היא אחד מאופני התיווך של הטכנולוגיה בין האדם לעולם, והיא מתבצעת דרך צירוף של גורמים מתווכים המאפשרים את הפעולה של האדם.⁴¹ בחברת הפלטפורמות של עידן המידע⁴² המשתמשים מבצעים האצלה ייחודית של פונקציות עצמי מרכזיות – העצמי היוצר בתהליך היצירה, וגם מבצעים אותה בצורה ייחודית.

הרצון להיות נוכח בעולם מתבטא בעידן טכנולוגיות המידע ביצירת תוכן המחבר בין המרחב הממשי, הטבעי בזיכרון והפצתו במרחב הווירטואלי, למשל ברשתות החברתיות. רצון זה מעורר גודש של פעילויות הכרוכות בייצור מידע מתמיד ודורשות קשב ומאמץ.⁴³ במקרה של יצירת תוכן חזותי, הדבר דורש צילום תמונות ללא הרף, עיבודן והעלאת הטובות שבהן לרשת. מאידך גיסא, באופן טבעי המשתמשים רוצים לחיות חיים נטולי חיכוך (Frictionless) ולהסיר מרכיבים של אי-ודאות מחייהם,⁴⁴ ולכן הם שואפים להאציל כוונותיהם, החלטותיהם ומשימותיהם השונות לאחרים שיעשו זאת עבורם כפי שהיו עושים בעצמם. לשם כך באים לעזרתם יכולת ההתאמה האישית (פרסונליזציה) של המוצרים והשירותים בפלטפורמות השונות, ובמקרה שלפנינו – שירותי הצילום של גוגל.

מצלמת הקליפס הציעה למשתמשיה אלגוריתמיקה מתקדמת של למידת מכונה לטובת זיהוי ועיבוד תמונה, אשר מאפשרת פרסונליזציה של הצילום עצמו – מי, מה ואיך לצלם: אילו אנשים והתרחשויות חשובים למשתמש? איזה סגנון צילום

40 Ihde (לעיל הערה 13).

41 B. Latour, 'Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts', W. Bijker and J. Law (eds.), *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge 1992, pp. 225-258; B. Latour, 'On Technical Mediation – Philosophy, Sociology, Genealogy', *Common Knowledge*, 3, 2 (1994), pp. 29-64; Latour (לעיל הערה 12).

42 J. Van Dijck, *The Platform Society: Public Values in a Connective World*, Oxford 2018; D. Boyd, *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*, New Haven 2015; S. Turkle, 'The Tethered Self: Technology Reinvents Intimacy and Solitude', *Continuing Higher Education Review*, 75 (2011), pp. 28-31; S. Turkle, *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York 2012.

44 G. Campitelli and F. Gobet, 'Herbert Simon's Decision-Making Approach: Investigation of Cognitive Processes in Experts', *Review of General Psychology*, 14, 4 (2010), pp. 354-364.

הוא מעדיף? כאמור, בשלב הראשון המכונה לומדת מהמשתמשים. הם משקיעים זמן ומאמץ רב בהכשרתה מכיוון שהם סבורים שהדבר ישרת אותם ויחסוך להם זמן בהמשך. בשלב השני, כאשר הם מפתחים אמון במערכת ובתוצריה, הם מאצילים לידיה פונקציות נרחבות יותר. באמצעות קבלת מידע והרשאות מהמשתמשים, וככל שהגנותיהם הולכות ומוסרות, כך לומדת המערכת להרחיב עוד את הפונקציות שלה. המעבר ליחס "רקע", כפי שמכנה אותו אידי, הוא התוצר, ובו האצלה הופכת למעין מיקור חוץ. אך לא מדובר במיקור חוץ של פעילויות גופניות, מכניות או קוגניטיביות כפי שהיה בטכנולוגיות מוקדמות יותר, אלא מיקור חוץ של תהליכי היצירה המאפיינים את העצמי: תהליכי החשיבה של המשתמש עצמו, קבלת החלטות שלו והבקרה עליהן. מיקור חוץ זה לא ניתן לאובייקט ייחודי אשר נמצא בשליטה מלאה של המשתמש, אלא לפלטפורמה טכנולוגית מסחרית – חברת גוגל.

מכיוון שהתמונה המשתקפת מכך היא היעדר מודעות של המשתמש לתהליכים המתבצעים בעבורו, האם עדיין ניתן להמשיג אותם כתהליכים של תיווך טכנולוגי – למשל תוך שימוש במונח האצלה ששימש את לאטור? האם כאשר המשתמש מעביר לגוגל חלק מהכוונות (intentions) שלו, האם עדיין ניתן לראות בו כמי שמתווך לעולם באמצעות "תרגום" את כוונתו המקורית?⁴⁵ ובהמשך לכך, האם ניתן לראות במצלמה אוטונומית כדוגמת הקליפס הרחבה של העצמי היוצר של המשתמש?⁴⁶ לטענתי מדובר בדפוס האצלה ייחודי שאינו מוסבר על ידי התאוריה הקיימת של תיווך טכנולוגי או הרחבת העצמי. בנוסף, בשונה מהמוכר בספרות המחקר בתחום הפרטיות ופיתוי ההתמכרות של הגאדג'טים החדשים, לטענתי המשתמשים מקבלים את ההחלטה על האצלת העצמי לטכנולוגיה באופן מבוקר, מתוך בחירה אישית, כדי להיעזר בכפיל המידע הטכנולוגי ביצירת תכנים חדשים.⁴⁷ עם זאת, השאלה מה בדיוק המשתמש מאציל מעצמו על מנת ליצור מחייבת התייחסות נוספת.

האם ניתן "להאציל" את הכוונה לפעולה? לשם הבנת הסוכנות (agency) האנושית דרושה ראשית כול הבהרה של מושג הכוונה (intentionality), מושג מפתח בפילוסופיה של העצמי אשר קיבל פרשנויות ומובנים רבים עם השנים.⁴⁸ הפילוסוף האמריקאי של התודעה, ג'ון רוג'רס סרל, הגדיר את הכוונה כ"תכונה של מצב או אירוע מנטלי המופנים אל/על אירועים ומצבים המתקיימים בעולם".⁴⁹ ממשיכו, ברטמן,⁵⁰ לא ראה בכוונה דחף אלא אמצעי של העצמי להסדיר פעילות ארוכת-טווח לאורך זמן במסגרת מגוון אינטראקציות, כלומר הסדרת פעילות העצמי שבהן הן במישור הסינכרוני והן במישור הדיאכרוני. בעקבות ברטמן, סמית' הגדיר את הכוונה

45 Latour (לעיל הערה 40).

46 A. Clark and D. J. Chalmers, 'The Extended Mind', *Analysis*, 58, 1 (1998), pp. 7-19.

47 Bar-Gil (לעיל הערה 36).

48 G. E. M. Anscombe, *Intention*, Cambridge 1957; J. R. Searle, *Intentionality, an Essay in the Philosophy of Mind* New York 1983; K. Setiya, 'Intention', E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Metaphysics Research Lab, Stanford 2018, plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/intention/); M. N. Smith, 'Intentions: Past, Present, Future', *Philosophical Explorations*, 20, sup2 (2017), pp. 1-12.

49 Searle (לעיל הערה 47), עמ' 1.

50 M. Bratman, *Intention, Plans, and Practical Reason*, Cambridge 1987.

כ"מצב מנטלי אשר מייצר ומכוון פעולה", ולפי הגדרתו ניתן להבין את הכוונה כ"סיבה היעילה והרציונלית ביותר לפעולה, כזו אשר מאפשרת לגרום לפעילויות מורכבות לקרות בעקביות לאורך זמן ובין סוכנים שונים".⁵¹ מהגדרות אלו ניתן לראות שבפועל, כאשר המשתמש מאציל את כוונתו לבצע צילום למצלמת הקליפס, הוא מאציל לידיה לפחות חלקית מצב מנטלי מסוים. אם קודם לכן הוא נזקק למצב מנטלי של כוונה לצלם כדי לבצע צילום, כעת הוא יכול להאציל אותו למצלמת הקליפס והצילום "יקרה מעצמו". כך ניתן ליצור רציפות של הפעולה לאורך זמן על ידי הצבת המצלמה האוטונומית במרחב והגדרת הפרסונליזציה שלה כדי שתצלם בהתאם לרצון המשתמש.

סרל הבדיל בין שני סוגים שונים של כוונה: את הכוונה המטרימה פעולה, למשל כוונה להרים את היד בעוד שלושים שניות, הוא כינה "כוונה מוקדמת" (prior intention), ואילו את הפעולה עצמה – הרמת היד – הוא כינה "כוונת הפעולה" (intention in action). כלומר, כשהמשתמש מחליט לבצע משהו בהמשך, הוא יוצר כוונה מוקדמת לגביו. סרל הכיר בכך שבכל כוונת פעולה אנחנו לוקחים כמובן מאליו את ההקשר החברתי שבו אנו שרויים, אשר מורכב מאמונות, יכולות ואפשרויות, אך למרות זאת הוא ציין שלא ניתן ליצור פעולה ללא כוונת פעולה.⁵²

הגדרות אלו של סרל למושג הכוונה מאפשרות להשוות בין פעולת הצילום השגרית – שבה המשתמש מתכוון לצלם דמות או אירוע משפחתי, מכוון את המצלמה, בוחר את האובייקט, מעריך את התמונה ומפעיל את הצמצם ככוונת פעולה – לעומת השימוש במצלמת הקליפס, המאפשר להאציל את כוונת הצילום של המשתמש. הכוונה המוקדמת במקרה השני מעוררת במשתמש כוונת פעולה שונה – לרכוש מצלמה, להציב אותה, ללמד אותה את אופני הצילום המועדפים עליו ועוד. בכך הוא מוותר על כוונת הפעולה שהייתה דרושה עד היום לצילום תמונות משפחתיות, ומאציל את הכוונות לגבי מושא הצילום, הקומפוזיציה ואופן הצילום למצלמת הקליפס שתעשה זאת בשבילו. כפי שכותב אחד המשתמשים בביקורות שנסקרו: "גוגל בהחלט עלתה על משהו כאן. זה רעיון ראוי להערכה שמהווה צעד ראשון לסוג חדש של מצלמה שלא תעמוד ביני ובין ילדיי".⁵³

המצלמה מייצרת אפשרויות חדשות שלא נמצאות בידי האדם ואף לא בידי המצלמה, אלא טמונות באפשרויות המשותפת לשניהם.⁵⁴ לבצע פרסונליזציה עבור המצלמה כך שתיצור כמו האדם. אפשרות זו מאצילה את כוונות העצמי למצלמה ומייצרת בקרבה כוונות חדשות **במקום העצמי**, שיאפשרו לה למשל לצלם את ילדיו של המשתמש במקומו. יתרה מכך, באופן פרדוקסלי, המשתמשים טוענים שהמצלמה מאפשרת להם לממש את הכוונה המוקדמת העמוקה יותר שלהם – לבלות יותר זמן עם הילדים, ופחות עם המכשירים: "קליפס נותנת לך לבלות יותר זמן עם הילדים

51 Smith (לעיל הערה 47), עמ' 2.

52 Searle (לעיל הערה 5), עמ' 47-48.

53 D. Seifert, 'Google Clips Review: A Smart Camera That Doesn't Make the Grade', *The Verge*, 27.2.2018, www.theverge.com/2018/2/27/17055618/google-clips-smart-camera-review

54 Gibson (לעיל הערה 31).

ישירות, בלי טלפון או מצלמה שמפרידים ביניכם, ועדיין מאפשרת לך לצלם כמה תמונות".⁵⁵

ניתן לראות דרך הדוגמה של מצלמת הקליפס את פתיחתה של אפשרות להאציל אספקטים מסוימים לידי התיווך הטכנולוגי ב"כוונה מוקדמת": הצבת המצלמה, פרסונליזציה שלה ועוד, ולאחר מכן מימוש הכוונה על ידי המצלמה שעליה המשתמש סומך שתצלם כמוהו. כוונה מוקדמת זו מעודדת אותו ללמד את המצלמה כיצד לקבל החלטות צילום כמוהו, שכן הוא מאציל אליה את אותה כוונה. מבחינה פרגמטית, הדבר מרחיק יותר ויותר את הכוונה המוקדמת מכוונת הפעולה: כוונת הפעולה איננה עוד מצב מנטלי פנימי, אלא הופכת לכוונה "מעורבת" שאיננה רק אנושית, אלא כרוכה ב"ריקוד הסוכנויות" בין המשתמש לבין הטכנולוגיה המגולמת במוצרי גוגל – למשל מצלמת הקליפס.

הכוונה המוקדמת של המשתמש מתגשמת ב"חניכה" ו"לימוד" המצלמה כרכיב העצמי של גוגל שיצלם במקום המשתמש, בדומה לו ולפי טעמו, אם יארגן את הסביבה הפיזית בצורה שתתאים לה – הצבתה במקום המתאים, נשיאתה איתו, חיבורה לרשת. כלומר, המשתמש מלמד את רכיב הצילום שלו בגוגל להתנהג כמוהו למטרת הפרסונליזציה, ובכך מייצר אוטומציה של תהליכים שניתן לתארם כ"יחסי רקע". מצד שני, בכך הוא מאפשר אוטונומיה של חלקי העצמי היוצר השוכנים באלגוריתמים של גוגל, כך שלא יצטרך לדייק בכוונותיו מולו ואף מאפשר לו ליצור כוונות חדשות עבורו.

מצלמת הקליפס של גוגל מתווכת את הכוונה של המשתמש, ובכך מקבלת "סוכנות ביניים" משלה.⁵⁶ מצד אחד היא מתווכת אקטיבית מאוד בינו לבין העולם, בשונה מהמקובל בתאוריה הפוסט-פנומנולוגית מבית מדרשו של איידי:⁵⁷ המצלמה מקבלת משקל משמעותי בתהליך בשל העובדה שהיא מפעילה סוכנות וכוונה משל עצמה, לרבות סוכנות וכוונות זרות, אלגוריתמיות, המוטמעות בה. מצד שני אין היא סוכנות עצמאית לחלוטין, שכן בד בבד עם השפעתה על המשתמש, הוא שמלמד אותה את העדפותיו ומתווך עבורה את המציאות כדי שהיא תוכל להתמודד איתה "כמוהו" על ידי תהליך הפרסונליזציה. בכך האצלת הכוונה משנה את מובן המילה – במקום "חריטה" (inscription) היא משמשת כמרשם או תוכנית (Prescription), המאפשרים למשתמש להאציל חלק הולך וגודל מהכוונה המוקדמת שלו ליצור, ולאובייקט ההאצלה להשפיע על תהליך ההאצלה עוד ועוד דרך הרחבת ההאצלה לשלבי הכוונה המוקדמת.⁵⁸

בחינת מושג הכוונה כפי שמתגלם בפעולת הצילום דרך מצלמת הגוגל קליפס מלמדת על השינוי בסוכנות היצריתית בין המשתמש לבין הטכנולוגיה של גוגל. דפוס השינוי של סוכנות היוצר בתהליך היצירה הוא מורכב, אך באופן כללי הוא מתבטא בהאצלה הולכת וגדלה של הסוכנות אל "העצמי של גוגל" – אותו כפיל מידע שגוגל

55 Seifert (לעיל הערה 52).

56 Bratman (לעיל הערה 49).

57 Ihde (לעיל הערה 13).

M. Erofeeva, 'On Multiple Agencies: When Do Things Matter?', *Information, Communication & Society*, 18.1.2019, doi.org/10.1080/1369118X.2019.1566486; ; Latour (לעיל הערה 40).

מחזיקה על אודות המשתמש ובעבורו, ומכילה את העדפותיו ובחירותיו.⁵⁹ דפוס זה מספק תיאור מפורט מעבר להתייחסות הרגילה בספרות, המתארת בפשטות סוכנות מעורבת כ"ריקוד של סוכנויות" בין הסובייקט לאובייקטים הטכנולוגיים,⁶⁰ ומדגים כיצד בדיוק מתקיימים צעדי הריקוד הללו בתהליך היצירה.

לקראת יצירה רציונלית יותר? מרציונליות אנושית מוגבלת להיפר רציונליות של ה(אינ)דיוידואל

משהבדלנו בין כוונה מוקדמת של הסוכנות האנושית לכוונת פעולה המתגלמת בפעולה כלפי חוץ בעולם, שאותה ניתן להאציל והיא מתגשמת ברובה בסוכנות הטכנולוגית, מימוש ה"כוונה המוקדמת" על ידי "כוונת פעולה" טכנולוגית הופך לפער שהמשתמש והטכנולוגיה שואפים לסגור. סרל כינה אותו "פער הסיבתיות", וראה בו אשליה הנגזרת מאשליית הרצון החופשי. לדידו, לאחר שהוצבו במקומן הסיבות לפעולה המתגלמות בכוונה המוקדמת, אי-מימוש הכוונה המוקדמת מאפשר למשתמש לשמר את אשליית הרצון החופשי, וכפי שנראה במקרה הנדון – לא ניתן להתנער ממנה בקלות.⁶¹ שאלת המקום של (אשליית) הרצון החופשי והשפעותיה על תפיסת העצמי היוצר הינה מרכזית בהיבטי הכוונה: במקרה של מצלמת הקליפס, המשתמש אומנם יכול להסיר את המצלמה כאקט של רצון חופשי, אך משזו הוצבה היא תחתור למימוש תוכנית הפעולה הקיימת שלה.

בעקבות סרל, ברטמן⁶² פירש את הכוונה המקודמת כתוכנית פנימית לפעולה (plan), בעלת גמישות או מידת דיוק תחומות ומוגבלות. התבוננות זו על הכוונה המוקדמת, כעמדה פנימית המובילה לפעולה בעלת אפשרויות והסתברויות מימוש שונות, מאפשרת לקיים הערכה סדורה באשר למימושה. בעקבות כך מימוש הכוונה הופך לשאלה רציונלית של אפשרויות ויכולת המימוש במציאות. האלגוריתמים של גוגל, הפועלים באמצעות העצמי של גוגל ומתווים את מימוש כוונת המשתמש על ידי תוכנית מיטבית המתוכננת ומוססת באמצעות הררי הנתונים הקיימים ברשות החברה, מבוססת על לוגיקה סדורה ולו רק משום שכך אלגוריתמים עובדים.⁶³ באופן הזה, מימוש התוכנית בידי הטכנולוגיות השונות המרכיבות את העצמי של גוגל הופך את המשתמש ויצירתו לרציונליים יותר.

גם המשתמשים עצמם חווים את המצלמה האוטונומית כאמצעי מימוש מדויק ויעיל יותר לכוונה המוקדמת שלהם – לצלם בצורה "אותנטית" את הילדים או את חיות המחמד שלהם בעת ביצוע פעילויות שונות. משתמע מכך כי המימוש הרציונלי,

O. Bar-Gil, 'Defining Our Google Self: How Information Technology Mediates Self-Perception For Technology and Self Session at PHTR 2018 Conference', *Technology and Self (Philosophy of Human-Technology Relations)*, Twente, 2018

A. Pickering, 'Material Culture and the Dance of Agency', *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, 2010, doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199218714.013.0007

Searle (לעיל הערה 5), עמ' 133.

Bratman (לעיל הערה 49).

E. Fisher, 'The Ledger and the Diary: Algorithmic Knowledge and Subjectivity', *Continuum*, 34, 3 (2020), pp. 378-397; S. Krasmann, 'The Logic of the Surface: On the Epistemology of Algorithms in Times of Big Data', *Information, Communication & Society*, 23, 14 (2020), pp. 2096-2109

היעיל והמדויק ביותר לכוונה המוקדמת שלהם יהיה לרכוש את המצלמה ולהציב אותה כך שהיא תוכל לצלם באופן אוטונומי. כך עולה לדוגמה בציטוט הבא:

דמיין את זה: אתה נהנה עם הילדים או חיות המחמד שלך והם ספונטנית עושים משהו מעניין או חמוד שאתה רוצה לתעד ולשמר. אבל עד שהוצאת את הטלפון ופתחת את המצלמה הרגע חלף ופספסת את ההזדמנות ללכוד אותו.⁶⁴

על פי הרציונליות של הלוגיקה האלגוריתמית אשר שולטת בהררי הנתונים שמספקים המשתמשים לגוגל, הנתונים מכוונים את הכוונה ה"לא מוצהרת" של המשתמשים, שהיא "אמיתית" יותר מהכוונה שנחשפת באמצעות האמת האלגוריתמית. היא מבטאת את מה המשתמש אוהב "באמת", באילו סדרות הוא צופה בטלוויזיה ומה הוא מחפש במנוע החיפוש של גוגל, ולא מה המשתמש טוען שהוא אוהב או מודה שהוא מחפש.⁶⁵ במקרה של מצלמת הקליפס, היא לא מצלמת את התמונות שהמשתמש מצהיר שחשובות לו אלא את התמונות שהוא באמת מעלה לרשת ומסמן כמועדפות, ובוחרת את הקומפוזיציות והגדרות התאורה שהוא מעדיף בפועל. מכאן עולה כי שיפור הרציונליות של תוכנית הפעולה מממש את הכוונות המוקדמות לפעולה במישור מוקדם יותר, ומעודד את המשתמש להאציל חלק גדול יותר מהן לעצמי של גוגל בתהליך זוחל זה – על אף הסיכון לאובדן גבולות העצמי בהאצלת כוונות הפעולה שלו לעצמי הטכנולוגי, אשר בסופו של דבר נמצא בשליטתה של גוגל ומותאם לכוונותיה, ולא רק לכוונותיו.

מה עוד יכול ללמד אותנו השימוש במצלמת הקליפס על העצמי היוצר בעידן המידע? לפי הנתונים שנבדקו, עיקר הביקורת של המשתמשים לא הייתה על הקושי להאציל יותר ויותר תכולות של העצמי היוצר אל הטכנולוגיה, או על הצורך המייגע ללמד את המצלמה "להתנהג" כמוהם, אלא על איכות הביצועים של המצלמה:

אני יכול להאמין שלאורך יותר זמן ויותר שימוש, הקליפס יכולה בנחת לתפוס רגעים ממש מיוחדים. אבל בתוך מספר שבועות של שימוש היא לא [...] אני בטוח שיכולתי להשתפר בשימוש במצלמה עם קצת אימון – לקבל פרופורציה על שדה הצילום האולטרה-רחב שלה, למצוא את הזווית והמיקומים הטובים ביותר עבורה ועוד – אבל אני לא משוכנע שהמאמץ הזה יתגמל אותי בתוצאות טובות.⁶⁶

המצלמה מאכזבת בהבטחתה הרשמית ליצור חיים נטולי חיכוך בתמורה להאצלת כוונת הצילום:

למרות שגוגל עשתה מאמצים אדירים להוציא תמונות ממצלמת הקליפס בצורה חלקה עד כמה שניתן, זה עדיין תהליך שמערב זמן רב בציפייה שהמצלמה תסתנכרן

64 Seifert (לעיל הערה 52).

65 J. Cheney-Lippold, *We Are Data: Algorithms and The Making of Our Digital Selves*, New York 2017; S. Stephens-Davidowitz, *Everybody Lies: Big Data, New Data, and What the Internet Can Tell Us about Who We Really Are*, New York, NY 2017.

66 Seifert (לעיל הערה 52).

עם האפליקציה בטלפון, תנפה את התמונות שצולמו ואז תעביר אותן לטלפון שלי כך שאוכל לראות ולשתף אותן.⁶⁷

כך, מההאצלה שמטרתה הייתה להקל על חיי המשתמש ולאפשר לו יצירה נטולת חיכוך נותרה בעיקר אכזבה. אחד המבקרים טען ל"חוסר באותנטיות" של תמונות המצלמה לעומת התמונות שהוא היה מצלם בעצמו, כלומר המצלמה לא הצליחה לעמוד בציפיות לצלם "כמוהו". בהתאם לדטרמיניזם הטכנולוגי השולט בשיח, הכותב מייחס זאת בעיקר לבחירות טכניות של יצרנית המצלמה – אורך המוקד של העדשה, מהירות הצמצם וכדומה:

בדקתי את מצלמת הקליפס עם שני הילדים שלי בשבועות האחרונים, למרות שאני מעריך את מאמצי גוגל בפרויקט הזה (באמת, כל דבר שגורם לי להניח את הטלפון הוא יותר ממבורך), אני לא יכול לומר שאני מתרשם במיוחד או מרוצה מהתוצאות. רוב התמונות והסרטונים שתפסתי לא נראו טובות או אותנטיות יותר מאשר אלו שהיית יכול לצלם עם הטלפון שלי או עם מצלמה ייעודית.⁶⁸

בהתאם לכך, במענה לשאלה אם האצלת הכוונה המוקדמת לצילום הועילה לו, המשתמש מסכם שמדובר בשאלה של אמון – עד כמה אתה סומך על המצלמה, אם כי לא במובן האישי או האינטימי אלא במובן הטכנולוגי: האם החומרה מספיק טובה והאלגוריתם מספיק מוצלח כך שאפשר יהיה לסמוך עליהם: "בסופו של דבר, השאלה היא עד כמה אתה סומך של מצלמת הקליפס והאלגוריתמים שלה כדי לתעד את הרגעים שאחרת היית מחמיץ?"⁶⁹

דרך אחרת להבנת החיבור בין תהליך ההאצלה של הכוונה המוקדמת לבין הגברת הרציונליות של המשתמשים על ידי אלגוריתם העצמי של גוגל היא הבנת הכוונה המוקדמת ככוונה אישית להשתתף בקולקטיב, או "כוונה קולקטיבית". כוונה זו איננה סכום הכוונות האישיות של כל אחד, אלא היא מורכבת מ"רשת מורכבת של כוונות והתנהגויות בהן האדם איננו יודע בהכרח מה האחרים עושים, אלא שהוא מאמין ופועל על בסיס מטרה וכוונה משותפות לקולקטיב".⁷⁰

סיכום

המאמר השתמש בדוגמה של המצלמה האוטונומית של גוגל, מצלמת הקליפס, על מנת לבחון כיצד פעולת היצירה משתנה בעקבות הטכנולוגיות הדיגיטליות החדשות. ניתוח ההשתנות של פעולת הצילום באמצעות התאוריה הפוסט-פנומנולוגית מאפשר להדגיש את אופן השתנותה של פעולה זו. ההשתנות המוצגת במאמר אינה נובעת רק מהאצלה או אוטומציה של פעולות גופניות או קוגניטיביות פשוטות, אלא מהאצלה של כוונת היצירה עצמה. המשתמש עובר ליצור מתוך "כוונה מוקדמת"

67 שם.

68 שם.

69 שם.

70 Searle (לעיל הערה 5), עמ' 60; E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959.

המתבטאת ברכישה של המצלמה, הצבתה, חיבורה ו"חניכתה", ולא מתוך "כוונת פעולה" ישירה ליצירה. שינוי זה של הכוונה ליצירה הופך גם את היצירה עצמה לאקט רציונלי, אשר נמדד ביכולת המימוש הטובה ביותר של הכוונה המוקדמת של המשתמש. כך משתנה הסוכנות ליצירה והופכת לסוכנות מעורבת, הכוללת מידה רבה יותר של סוכנות מצד המצלמה האוטונומית עצמה. המצלמה מצידה משתמשת בטכנולוגיות שונות המחברות אותה לפרופיל המשתמש בגוגל, ובכך היא בה בעת שייכת למשתמש ולא שייכת לו, נמצאת איתו אך למעשה משתייכת לענן המקוון.

למאמר זה כמה מגבלות. התחשבות בהאצלת היבטים של העצמי היוצר דורשת להתחשב גם בהיבטים של יחסי כוח שלא ניתן היה להקיפם במאמר זה – בייחוד בנושאים הנוגעים לתחום המתפתח של "קפיטליזם מעקב"⁷¹ והחיבור לפרטיות הנובע ממנו.⁷² נושאים אלו נדונו אומנם במחקרים אחרים, אך בהמשך יש לבחון גם את השפעותיהם האפשריות.

מצלמת הקליפס היא דוגמה מעניינת לדיון בנושא האצלת הכוונות, משום שהיא מדגימה את התפתחות ההאצלה של פונקציות העצמי כאשר השלבים השונים מתבצעים בטכנולוגיות שונות של אותה הפלטפורמה בתהליך של זחילה מתמדת. מצלמת הקליפס של גוגל נוצרה בזכות התקדמות היכולות הטכנולוגיות של גוגל, אבל לא פחות מכך בשל הציפייה התרבותית של המשתמשים לפשט את תהליך היצירה עצמו – במקרה הזה צילום – ולהאצילו לכפיל דיגיטלי אוטונומי. האצלה שכזו משנה מרכיבים משמעותיים בתהליך היצירה, בראשם כוונת היצירה של העצמי, ומתמירה את כוונת הפעולה ליצירה לכוונה מוקדמת. יש שיטענו שבכך היא משנה אף את היצירה עצמה, אך מאמר זה לא עסק בכך.

בסופו של דבר גוגל החליטה בשנת 2019 להפסיק את שיווק מצלמת הקליפס. בשונה משיווק מוצרים אחרים, כגון משקפי גוגל (Google glass), הדבר לא נעשה עקב חששות המשתמשים מפגיעה בפרטיות, אלא מסיבות פשוטות יותר – המצלמה לא ענתה על ציפיות המשתמשים, ואיכותה הטכנית לא הייתה מספקת כדי להחליף אותם בפעולת הצילום.⁷³ המשתמשים סברו כי המצלמה "בלתי צפויה",⁷⁴ ועל כן היא לא ענתה על ציפיותיהם לממש את כוונותיהם כמוהם ובשבילם. אך על אף הופעתה הקצרה בשוק, מחקר המקרה של מצלמת הקליפס ניתן ללמוד על שינויים נוספים הצפויים לעצמי היוצר בעקבות פיתוח מוצרים דומים – בראשם שינויים בממד הכוונה והסוכנות בעקבות האצלה הולכת וגוברת של חלקים מתהליך היצירה למכונות אוטונומיות אלו ואחרות.

71 S. Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2018.

72 J. Kupfer, 'Privacy, Autonomy, and Self-Concept', *American Bar-Gil* (לעיל הערה 36); *Philosophical Quarterly*, 24, 1 (1987), pp. 81-89.

73 Seifert (לעיל הערה 52).

74 C. Low, 'Google Clips Review: A Smart, but Unpredictable Camera', *Engadget*, 27.2.2018, www.engadget.com/2018-02-27-google-clips-ai-camera-review.html

נידה, טבילה ומקווה באמנות היהודית-פמיניסטית: בין ישראל לארצות הברית*

דוד שפרבר, מכון שכטר למדעי היהדות והיברו יוניון קולג', ירושלים

תקציר

פריצת תפיסות טאבו ביחס לגופן של נשים ולמיניותן רווחה ביצירות של אמניות פמיניסטיות אמריקאיות שפעלו בשנות השבעים של המאה העשרים. ענף פרטיקולרי של נושא זה הוא העיסוק בנידה, בטבילה ובמקווה. מאמר זה בוחן אמנות העוסקת בהלכות ובטקסים של הנידה והטבילה, ודן בהבדלים בין העשייה האמנותית בנושא זה בשני המרכזים היהודיים הגדולים – ארה"ב וישראל. לשם כך נבחנות במאמר עבודותיהן של שתי אמניות בולטות בתחום זה, חגית מולגן בישראל (נ. 1972) ומרל לדרמן-יוקלס (Ukeles) בארצות הברית (נ. 1939). אף כי שתיהן גדלו בחברה אורתודוקסית מודרנית ומשייכות את עצמן אליה גם היום, יחסן להלכות הנידה שונה לחלוטין. בחינת ההבדלים בין היצירות, התקבלותן והשיח הפרשני על אודותן לאור השיחים השונים של הפמיניזם היהודי, והשוואתן ליצירות נוספות של אמניות יהודיות שפועלות במרחבים השונים, יתרמו להבנה מורכבת יותר של ההקשר שבו נוצרת האמנות ושל קווי הדמיון וההבדלים בין מרחבי יצירה שונים. אף כי חקר ההגות, האקטיביזם והאמנות הפמיניסטית הוא תחום מפותח, האמנות הפמיניסטית הדתית טרם נחקרה לעומקה. בחינתה של אמנות פמיניסטית העוסקת בנושאים דתיים תחדד תובנות על תרומתה הייחודית לעולמות האמנות ולתנועת הפמיניזם שבה פועלות האמניות.

* במאמר זה נעשו עיבוד והרחבה לחלקים מעבודת הדוקטורט שלי, אמנות יהודית פמיניסטית בישראל ובארה"ב, 1990-2017, ומהספר שהרחיב אותה, ביקורת נאמנה: אמנות יהודית-פמיניסטית בישראל ובארצות הברית (ירושלים: מאגנס, 2021). עבודת הדוקטורט נכתבה במסגרת התוכנית ללימודי מגדר באוניברסיטת בראילן בהנחיית פרופ' רות איסקין מהמחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ונתמכה על ידי מלגת הנשיא באוניברסיטת בראילן ומלגת רוטנשטריך לדוקטורנטים מצטיינים בתחומי מדעי הרוח מטעם המועצה להשכלה גבוהה וה-Memorial Foundation for Jewish Culture Doctoral Scholarship, New York. המחבר מבקש גם להודות לפרוץ לחקר ההתחדשות היהודית והיהדות הליברלית בישראל, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, שמסגרתו עובד מאמר זה לפרסום.

התנועות הפמיניסטיות היהודיות הדתיות שהתפתחו מאז שנות השבעים בארצות הברית, ומאוחר יותר בישראל, מציעות הזדמנות לבחון את הקונפליקט הקיים בתנועות ההתחדשות היהודית בין שמירה או החיאה של מסורות דתיות שנתפסות לעיתים כדכאניות לבין חתירה לתיקון. באמצעות האמנות, הפמיניזם של העולמות היהודיים בישראל ובארצות הברית מנכס ריטואלים מהעבר ומספק להם משמעות חדשה, בד בבד שהוא מבקר את האופי הפטריארכלי של המסורת היהודית, ההלכה והמוסדות הדתיים שלה.¹

למרות מקומן המרכזי של הוגות ואמניות יהודיות בתנועת הפמיניזם האמריקאי מאז שנות השבעים של המאה העשרים,² רק משנות השמונים והלאה – ובעיקר מתחילת שנות התשעים – הפכו התרבות והדת היהודית למושא מובהק של הביקורת הפמיניסטית באמנות האמריקאית.³ בישראל נראו אומנם כבר בשנות השבעים ניצנים בודדים של אמנות העוסקת ביהדות מנקודת מבט מגדרית, אך רק בשנות התשעים סומן הפמיניזם כמגמה אמנותית מקומית.⁴ באותה עת, עם התבססות שיח הפוליטיקה של הזהויות וכחלק ממגמת השיבה אל ארון הספרים היהודי, התגברו הקולות ה"יהודיים" בעולם האמנות הישראלי.⁵ בד בבד החלו נשים אורתודוקסיות-

1 ראו ד' שפרבר, ביקורת נאמנה: אמנות יהודית-פמיניסטית בישראל ובארצות הברית, ירושלים P. J. Birnbaum, 'Modern Orthodox Feminism: Art, Jewish Law, and the Quest for Equality', F. E. Greenspahn (ed.), *Contemporary Israel: New Insights and Scholarship*, New York 2016, pp. 131-165; E. Sicher, *Re-envisioning Jewish Identities: Reflections on Contemporary Culture in Israel and the Diaspora*, Leiden; Boston 2021, pp. 89-134; D. Sperber, 'Contemporary Orthodox Jewish Feminist Art in Israel: Institutional Criticism of the Rabbinical Establishment', *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 38, 2 (2020), pp. 191-227; T. Anh Tran and C. Halberstam, "'I Think God Is a Feminist': Art and Action by Orthodox Jewish Women", *Journal of Feminist Studies in Religion*, 37, 2 (2021), pp. 5-24.

2 על מקומן המרכזי של נשים יהודיות בתנועה הפמיניסטית בארצות הברית ראו J. Antler, *Jewish Radical Feminism: Voices from the Women's Liberation Movement*, New York 2018. לסקירה ולדין נרחב על תרומתן של נשים יהודיות לאמנות הפמיניסטית ראו Z. Amishai-Maisels and G. Ankori, 'Art', P. E. Hyman & D. Dash-Moore (eds.), *Jewish Women in America: An Historical Encyclopedia*, New York 1997, pp. 68-79. וראו עוד Z. Amishai-Maisels and G. Ankori, 'Art in the United States', *JWA – Jewish Women's Archive*, Web.

3 L. E. Bloom, *Jewish Identities in American Feminist Art: Ghosts of Ethnicity*, New York 2006, p. 3. וראו עוד M. Baigell, *American Artists, Jewish Images*, New York 2006, 153-154; M. Baigell, *Jewish Art in America: An Introduction*, Lanham 2007, p. 213. לעיסוק של אמניות פמיניסטיות אמריקאיות בדת היהודית הן התייחסו לעבר המזרח-אירופי, לדימויי גוף בהקשר היהודי, לאסימילציה, לאתניות, לגזע ולאנטישמיות.

4 ראו על כך להלן.

5 ראו ד' שפרבר, 'ידישקייט, שמן על בד, 2003', דעות, 16 (תשס"ג), עמ' 30-33 [קיים גם במהדורה מקוונת באתר נאמני תורה ועבודה]. וראו בעקבות מאמר זה דיון של צ'רלס ליבמן ויעקב ידגר: C. S. Liebman & Y. Yadgar, 'Secular-Jewish Identity and the Condition of Secular Judaism in Israel', Z. Gitelman (ed.), *Religion or Ethnicity? Jewish Identities in Evolution*, New Brunswick 2009, pp. 149-170. וראו עוד ג' עפרת, 'כן תעשה לך': תחיית היהדות באמנות הישראלית (קטלוג), תל אביב תשס"ג, עמ' 30; י' צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, ירושלים תש"ע, עמ' 466-452; י' צלמונה, שעון חול: עבודתו של מיכה אולמן (קטלוג), ירושלים תשע"א, עמ' 453-452. ראו גם ג' עפרת, השיבה אל השטעטל: יהדות כדימוי באמנות ישראל, ירושלים תשע"א, עמ' 28-27; י' גילעת, 'מגדר, ריטואל ווידוארט', י' ידגר, ג' כ"ץ ו' רצבי (עורכים),

מודרניות בישראל להשתתף בזירת האמנות ולעמת בתוכה את עולמן הדתי עם זה הפמיניסטי.⁶

פריצת תפיסות טאבו לגבי גופן ומיניותן של נשים רווחה ביצירות של אמניות פמיניסטיות אמריקאיות שפעלו בשנות השבעים של המאה העשרים – שניסו, בלשונה של האמנית האמריקאית קרולי שנימן (Schneemann), "להחזיר את גופן לעצמן".⁷ עשייתן התקבלה ונדונה כתרומתה המשמעותית ביותר של האמנות לפמיניזם.⁸ ענף פריטיקולרי של נושא זה הוא העיסוק בנידה, בטבילה ובמקווה, אפיקים אשר הטרימו את העיסוק בגוף ובמיניות בחברות היהודיות האורתודוקסיות-מודרניות – תחום שבו מתחוללת כעת מהפכה.⁹

מאמר זה בוחן את העיסוק בהלכות ובטקסים של הנידה והטבילה ודן בהבדלים בין האמנות בתחום זה בשני המרכזים היהודיים הגדולים, ארה"ב וישראל. לשם כך נבחנות במאמר עבודותיהן של שתי אמניות אורתודוקסיות בולטות בתחום זה, חגית מולגן בישראל (נ. 1972), ומרל לדרמן-יוקלס (Ukeles) בארצות הברית (נ. 1939). אף כי שתיהן גדלו בחברה אורתודוקסית-מודרנית ומשייכות את עצמן אליה גם היום, יחסן להלכות הנידה שונה לחלוטין: יוקלס מהללת את ריטואל הנידה, ואילו מולגן מבטאת ביקורת חשופה ובלתי מתפשרת כלפיו. בחינת ההבדלים בין היצירות לאור השיחים השונים של הפמיניזם היהודי מחדדת תובנות על תרומתן הייחודית של האמניות לעולמות האמנות ולתנועת הפמיניזם היהודי שבה הן פועלות.¹⁰

מעבר להלכה: מסורתיות, חילוניות ותרבות העידן החדש בישראל [עיונים בתקומת ישראל – סדרת נושא 7], שדה בוקר תשע"ד, עמ' 581-580.

6 המונח "אורתודוקסיה מודרנית" עוסק ביהודים דתיים המנסים לשמר את ההלכה ללא בידוד תרבותי וחברתי מן העולם המודרני. ראו י' ליבמן, 'התפתחות הניאורמסורתיות בקרב יהודים אורתודוקסים בישראל', מגמות, 27 (1982), עמ' 231-250, בעמ' 233.

7 J. de Hart Mathews, 'Art and Politics in Cold War America', *American Historical Review*, 81 (1976), pp. 762-787, at p. 774.

8 ראו על כך: L. Meyer, 'Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain', A. Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Oxford 2006, pp. 317-342.

9 ח' ארצי סרוך, הדתיות החדשות, ראשון לציון 2018, עמ' 179-200.

10 עד כה רוב המחקרים שעסקו באמנות הנידה והמקווה התמקדו בניסיון לאפיין אותה באופן תמטי, בעיקר באמצעות פרשנות של העבודות. ראו למשל: ד' שפרבר, 'הבזות: נידה, טומאה וטהרה באמנות יהודית-פמיניסטית', היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים, 22 (2011) [קיים היום באתר בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחומרית]; ד' שפרבר, "'המוקצה': נידה, טומאה וטהרה באמנות יהודית פמיניסטית' מטרונות: אמנות יהודית פמיניסטית (קטלוג), עין חרוד, ירושלים ותל אביב תשע"ב; א' אוריין, 'הבזות הנשית כשפה אמנותית-תרבותית חדשה', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תש"ע; א' אוריין, דם גופך: דם באמנות הבזות של נשים בשנות השבעים והשמונים, תל אביב תשע"ג; א' אוריין, 'אמני(ד)ות בלכלוכן ובטהרתן', ע"א סיקורל ואחרות (עורכות), תמונת מחזור: עיונים בשיח הווסת בישראל, שדרות תשע"ז, עמ' 106-136; ר' צורף, 'מעבר לבזות: הנידה באמנות העכשווית, דיון מגדרי-הלכתי', מוזה, 1 (2017), עמ' 88-103;

R. Tzoref, 'She Writes in White Ink: On Aesthetic, Religious and Gender Perceptions in the Work of Jacqueline Nicholls', *Ars Judaica: The Bar Ilan Journal of Jewish Art*, 14 (2018), pp. 93-110 (לעיל הערה 1), עמ' 136-141; Sicher (לעיל הערה 1), עמ' 118-114.

כדי לחלק מהדיון תובנות רחבות על ההבדל או הדמיון בין היצירה בישראל בתחום זה לרעותה בארצות הברית, מרחיב המאמר את הדיון ההשוואתי ליצירות נוספות של אמניות בישראל ובארצות הברית העוסקות בנושאי נידה ומקווה. חוקרי אמנות ואוצרים בישראל ובארצות הברית נוהגים להפריד בין האמנות היהודית-ישראלית לאמנות היהודית הנוצרת מחוץ לגבולות ישראל, ובשל כך לא נחקר כמעט היחס בין האמנות היהודית בישראל – ובכללה האמנות היהודית-פמיניסטית – לרעותיה במרחבים אחרים בעולם. חקר האמנות מנקודת מבט טרנס-לאומית (transnational)¹¹ בהקשר לתפוצות (diasporism),¹² והדיון המשולב באמנות הנוצרת במרחבים היהודיים השונים, יתרמו לפיתוח הבנה מורכבת יותר על ההקשר של האמנות הנדונה ועל קווי הדמיון וההבדלים המתקיימים בשדות השונים שבהם היא פועלת.¹³

הבחנה נוספת המקובלת בעולם האמנות ובשיח הפמיניסטי מציגה ניגוד בין האמנות והפמיניזם לבין הדת. השיח הפמיניסטי נוטה לשלול את הדת ולראות בה מרחב המשקף, מייצר ומנציח את הפטריארכליות,¹⁴ ואילו בשיח האמנות דומיננטית עדיין תזת החילון המודרנית, הרואה בחילון ביטוי לקדמה.¹⁵ כך למשל, חוקר התרבות החזותית קג'רי ג'ין (Jane) ביטא תפיסה המפרידה בין אמנות עכשווית לדת באומרו "אני חושב שאמנות עכשווית פשוט לא 'עושה' דת".¹⁶ מאמר זה מערער על הדיכוטומיות הללו ומצביע על חיבור בין אמנות לדת באמצעות ביקורת פמיניסטית. באופן מפתיע, גם מבקרים ואוצרים העוסקים באמנות יהודית נמנעו עד לאחרונה מלחקור ולהציג אמנות עכשווית הנוגעת בדת. בארצות הברית של שנות השבעים והשמונים, נושאים דתיים ודימויים יהודיים ישירים נחשבו לקיטש והודרו מתצוגות של אמנות יהודית עכשווית. האוצר נורמן קליבלט (Kleeblatt) הבחין שהדימויים ה"מקראיים" שיצר האמן ארצ'י רנד (Rand) נתפסו "יהודיים מדי" לתצוגה במוזאון היהודי בניו יורק. בעקבות כך הוא אצר בשנת 1996 את התערוכה החשובה too Jewish? Challenging Traditional Identities, שבה ביקש לנתח את הפרדוקס

11 מצבים טרנס-לאומיים הם תהליכים המתרחשים בריזמית במקומות שונים ונוגעים בזהות הנמתחת על פני מרחקים גאוגרפיים. ראו S. J. Maler & P. R. Pesser, 'Gendered Geographies of Power: Analyzing Gender across Transnational Spaces', *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 7, 4 (2001), pp. 441-459.

12 בעקבות הסוציולוג רובין כהן, מציעים דניאל ויונתן בויראין להבין את המושג "תפוצה" כמצב תרבותי סינכרוני שבו שרויים בני אדם המשתייכים בריזמית גם לתרבות מקום מגוריהם וגם לתרבות של קבוצה אחרת שאינה מקומית. זהות כפולה זו והמצב הטרנס-לאומי המאפיין את התרבות העכשווית, מוביל אותם להתייחס לאומה היהודית כאל "תפוצה". ראו D. Boyarin & J. Boyarin, *Powers of Diaspora: Two Essays on The Relevance of Jewish Culture*, Minneapolis 2002.

13 ראו על כך בהרחבה בתוך שפרבר (לעיל הערה 1), עמ' 181.

14 ר' עיר-שי וציון-וולדקס, 'הפמיניזם האורתודוקסי-המודרני בישראל: בין נומוס לנרטיב', משפט וממשל, טו (תשע"ג), עמ' 246; מ' שגיב, "עת לפרוץ ועת לבנות" – פמיניזם הלכתי בישראל בין משפט לחברה, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב 2018, עמ' 18.

15 ראו הפניות לספרות המחקרית בתחום בתוך S. M. Promey, 'The Return of Religion in the Scholarship of American Art', *The Art Bulletin*, 85, 3 (2003), pp. 581-603, at p. 601, n. 56.

16 דבריו של ג'ין מצוטטים בתוך J. Elkins & D. Morgan (eds.), *Re-Enchantment*, New York 2000, p. 112.

ולהבין את אי-הנוחות שלו בעומדו מול העבודות הללו.¹⁷ גם כיום נושאים הקשורים לדת היהודית אינם עומדים בלב עיסוקו של המוזאון היהודי בניו יורק, אחד ממוסדות האמנות היהודיים החשובים בעולם.¹⁸ מאמר זה מבקש למלא את החלל שנוצר בשדה האמנות היהודית העכשווית ולהצביע על אמנות יהודית עכשווית העוסקת גם בדת. נוסף על כך, המאמר מבקש לערער על תפיסה רווחת בעולם היצירה והאמנות הישראלי המציבה את העבודות של ה"אחרת" וה"אחר" הדתיים כעשייה לא-ביקורתית ולא-חופשית, שכל עניינה הוא אשרור רעיונות וצורות יהודיים מסורתיים.¹⁹ חוקר האמנות הישראלית גדעון עפרת הציב בשנת 2017 חיץ מהותני ברור בין אמונה לאמנות: "הנשמה האמונית אינה מתיישבת עד תום עם עשייה אמנותית חופשית, בהיות זו האחרונה מחויבת לכפירה לא פחות מאשר לאמונה".²⁰ הקביעות הללו נובטות לא פעם על מצע של בוז ביחס לעולמות הדתיים, אפילו אלה הליברליים ביותר,²¹ ומיושמות כאמיתות שאין להטיל בהן ספק.²² בניגוד להן, מאמר זה מבקש לחשוף את איכותה של היצירה האמנותית הנוצרת מתוך החברות היהודיות הדתיות, ומראה שדווקא עבודותיהן של אמניות יהודיות אורתודוקסיות הן שהביאו לשדה האמנות הישראלי ביקורת פמיניסטית רעננה ובוועטת כלפי היהדות והדת.

17 ראו קליבלט בתוך *The Jewish too Jewish? Challenging traditional identities* [Catalogue: The Jewish Museum, New York], curator Norman L. Kleeblatt (New York & New Brunswick 1996), p. X.

18 על הדת היהדות ממוזיאונים יהודיים בארצות הברית ראו R. R. Seldin, 'American Jewish Museums: Trends and Issues', *American Jewish Year Book*, 91 (1991), pp. 71-117; T. L. Freudenheim, 'The Jewish Museum's Discomfort with Religion', *Mosaic: Advancing Jewish Thought*, May 13, 2019, Web.

19 למשל דבריו של הסופר יורם קניוק, שטען שלא תיתכן שירה עכשווית ראויה בקרב היהדות הדתית משום ששירה מחייבת הבעה אותנטית של חוויה הנובעת מחופש פנימי, וכל הבעה שיש בה צד דתי תהיה תמיד מגויסת ומלאכותית; וכן דבריו של צקי רוזנפלד, מנהל גלריה רוזנפלד בתל אביב: "אמנות שמושתתת על ערכים דתיים היא נטולת חשיבה עצמאית. חוקי הדת לא מאפשרים למאמין לחרוג מהחוקים אותם הדת יוצרת וזה הופך להיות אמנות מטעם". כך גם אמירתו הנחרצת של עפרת, שטען שהאמנות הנוצרת במרחב הדתי היא כמעט תמיד מגויסת אידיאולוגית ולכן רדודה ונחשלת: "אמנים שומרי מצוות [...] מאשרים ברובם אמנות שתכניה האמוניים והאידיאולוגיים מטביעים אותה בביצה רדודה, אשר בינה לבין המורכבות הצורנית-תכנית של מאה וחמישים שנות האמנות המודרנית (שלא לומר הפוסט-מודרנית) אין ולא כלום". וברוח מכלילה וסטריאוטיפית כזו הגדיל לעשות גלעד מלצר שכתב: "השאלה בעיניי אינה מדוע אמני הימין ואמנים דתיים אינם מקובלים על ידי הממסד והשיח, אלא מדוע ברובם המכריע הם עושים אמנות גרועה". ראו ההפניות המלאות ודיון במקורות אלה בתוך שפרבר (לעיל הערה 1), עמ' 4-6.

20 הדיסוננס שחווים מבקרי אמנות בישראל נוכח אמנות טובה המוצגת בחללים בעלי אוריינטציה דתית קיבלה גם היא ביטוי בשנים האחרונות. ראו גלעד מלצר: "החיבור בין [...] חלל התערוכה בנווה שכטר השייך לתנועה ליהדות מסורתית-קונסרבטיבית [...] גרם לי להתנער בבז מהמזמנות היח"צ". ראו ג' מלצר, 'במעיי הסימבול הגדול', הארץ: גלריה, 15 ביולי 2020. וראו גם ש' סתר, 'בין חנה ארנדט לבן של הרצל: האמן שי עבאדי מערביל את ההיסטוריה היהודית', הארץ: גלריה, 7 באוגוסט 2017.

21 ראו ג' עפרת, 'דָּבָר אל רָעִי, אמני הימין', אתר המחסן של גדעון עפרת, 9.5.2017.

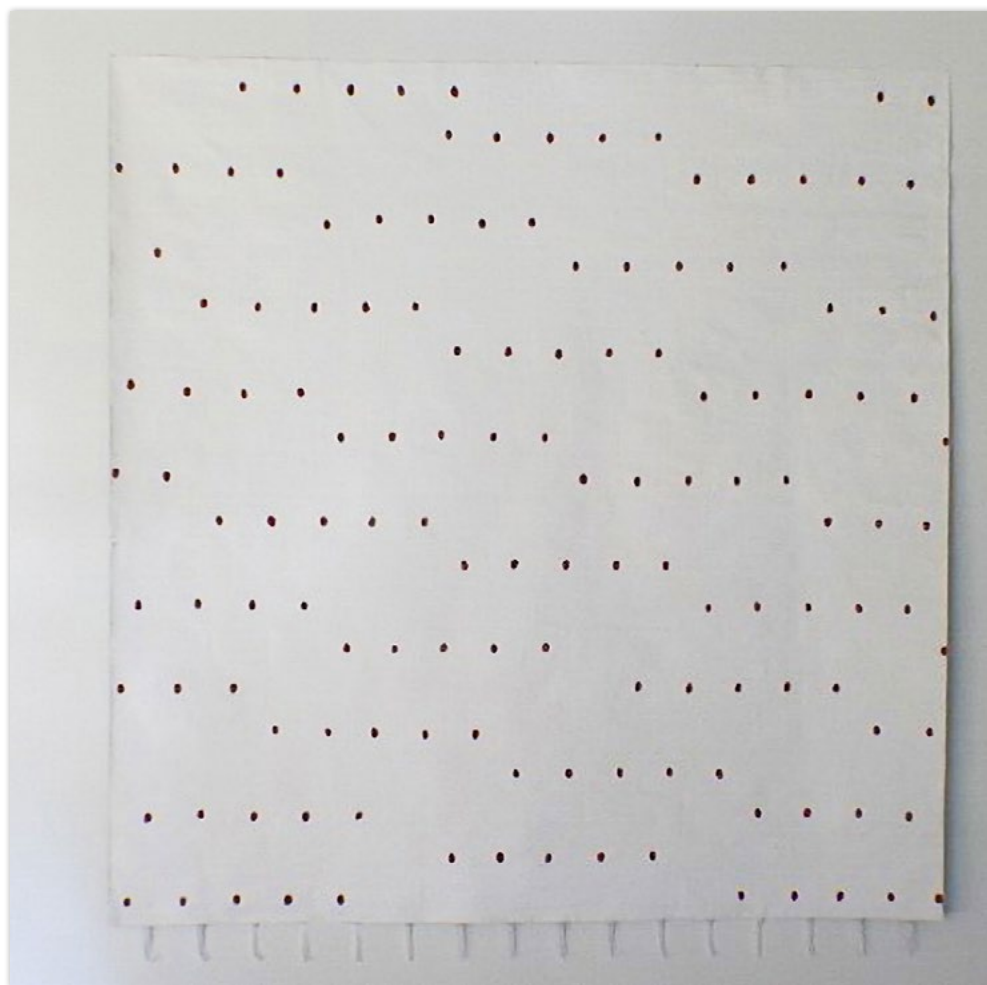
22 כותרת ספרו של חוקר האמנות הישראלית אליק מישורי, לחלן את הקדוש: *Secularizing the Sacred: Aspects of Israeli Visual Culture* – אופיינית לשיח האמנות בישראל יותר מאשר האפשרות ההפוכה של "קידוש החול".

"לא מוכנה": חגית מולגן

חגית מולגן היא האמנית הישראלית הבולטת ביותר העוסקת ביחסה של היהדות לנשים בתקופת המחזור החודשי. מולגן נולדה בשנת 1972 למשפחה מזרחית-דתית בפתח תקווה, למדה במדרשה לאמנות בבית ברל, ועברה להתגורר בקיבוץ הדתי סעד לאחר נישואיה לבן הקיבוץ. בשנת 2004, שנים ספורות לאחר שסיימה את לימודיה במדרשה, היא הציגה את התערוכה **לא מוכנה** בגלריה בקיבוץ בארי הסמוך לקיבוצה (אוצרת: זיוה ילין). התערוכה הוצגה שוב בשנת 2006 בגלריית זילכה שבמרכז האמנויות באוניברסיטת ווסליאן (Wesleyan) בקונטיקט שבארצות הברית.²³

תמונה 1. חגית

מולגן, שמיכת הטלאים שלי, 2004. אקריליק ובדי כותנה ('בדי בדיקה') על בד, 220x210 ס"מ. אוסף האמנית.



אחת העבודות הבולטות של מולגן, **שמיכת הטלאים שלי** (2004, תמונה 1), מורכבת מ"בדי בדיקה" לבנים תעשייתיים עשויים כותנה - פיסות בד קטנות מרובעות המשמשות לבדיקה וגילית פנימית בשבוע שלאחר הווסת, כדי לוודא שהדימום אכן פסק לחלוטין. במשך שבעה ימים מתום המחזור צריכה האישה להחדיר מדי בוקר ובין ערביים פיסת בד לנרתיק, ולבחון אותו: אם מתגלה כתם דם, עליה לספור מחדש עד שתגיע לשבעה ימים "נקיים"; אם לא ברור מה טיב הכתם, נהוג להעבירו לבדיקה אצל מורה הלכה, שיפסוק אם הוא מטמא (דם נידה) או טהור (הפרשה אחרת).

23 שם התערוכה: *Not Prepared*, אוצרת: נינה פלשין (Felshin).

בכל אותם ימי נידה ובשבעת הימים הנקיים שאחריהם אסורים בני הזוג בכל מגע פיזי ביניהם, ואף במעשה העלול להביא לידי מגע כזה. בסיום שבעת הימים הנקיים האישה טובלת במקווה, ומרגע זה היא "מותרת לבעלה".



בעבודת הגריד הלבן שלה סידרה מולגן בשורות, זה לצד זה, את הבדים הרבועים שפאותיהם משוננות. בשורה התחתונה נראים שובלי הבדים, כמו גדילים המעטרים שמיכת טלאים. חלק מהבדים הוכתמו בנקודות או טביעות אצבע אדומות, ברצפים קבועים: חמישה בדים מנוקדים ושבעה בדים לבנים, בהתאם להגדרות ההלכתיות של ספירת חמישה ימי נידה ושבעה ימים נקיים. רצפי כתמים אלה יצרו דוגמה על שמיכת הטלאים הלבנה. בכתבה לרגל התערוכה שפורסמה בעיתון הארץ סיפרה מולגן על החוויות שהביאו אותה ליצור את העבודה:

עד שפגשתי את מדריכת הכלות לפני החתונה לא ידעתי במה מדובר. זה דבר שנשמר בסוד, האימהות לא מדברות על זה עם הבנות. אני פוגשת בתערוכה נערות צעירות דתיות שאין להן מושג מהן הלכות נידה. אלה חוקים שכתבו גברים על פי הפרשנות שלהם להלכה, והחוקים האלה גורמים לאישה להרגיש מחצית מחייה נחותה וטמאה.²⁴

במקום אחר היא אמרה:

בכל פעם ששלחתי לרב בדיקה במעטפה הרגשתי פגועה ופגומה. הרגשתי לא נכון שאני נותנת לאדם זר לקבוע האם אני טמאה או טהורה. חשתי חוסר נוחות וחרדה מההתנהגות שנכפתה עלי, שבגינה עלי לוותר על השליטה והבחירה הנוגעת בי, בגופי שלי. חשתי שותפה למהלך מעוות שיפוטי ולא שוויוני, המאפשר לרב אלמוני לפסוק האם אני טמאה או טהורה.²⁵



תמונות 2. חגית מולגן, *כשר... כשר...*, 2004. אקריליק ובדי כותנה ('בדי בדיקה') על קנבס וחוטמות כשרות אדומות, 210x220 ס"מ. אוסף האמנית.

עבור מולגן מייצג בד הבדיקה את החדירה, הפלישה, של הממסד הדתי אל תוך הגוף הנשי, המקום האינטימי ביותר שלה. חווית הפניית בד הבדיקה לשאלת רב משפילה וכרוכה בויתור על אוטונומיה ושליטה.

עבודה דומה שלה, *כשר... כשר...* (2004, תמונות 2), עסקה גם היא בבדי בדיקה. על שולחן הציבה מולגן חותמות עם דיו אדומה ובהן תבניות "הכשר" שונות, והזמינה את המבקרים בתערוכה לחתום באמצעותן על יריעה לבנה המורכבת מבדי בדיקה. בכך

24 ד' גילרמן, 'אדום מזעזע', הארץ: גלריה, 3.2.2004.

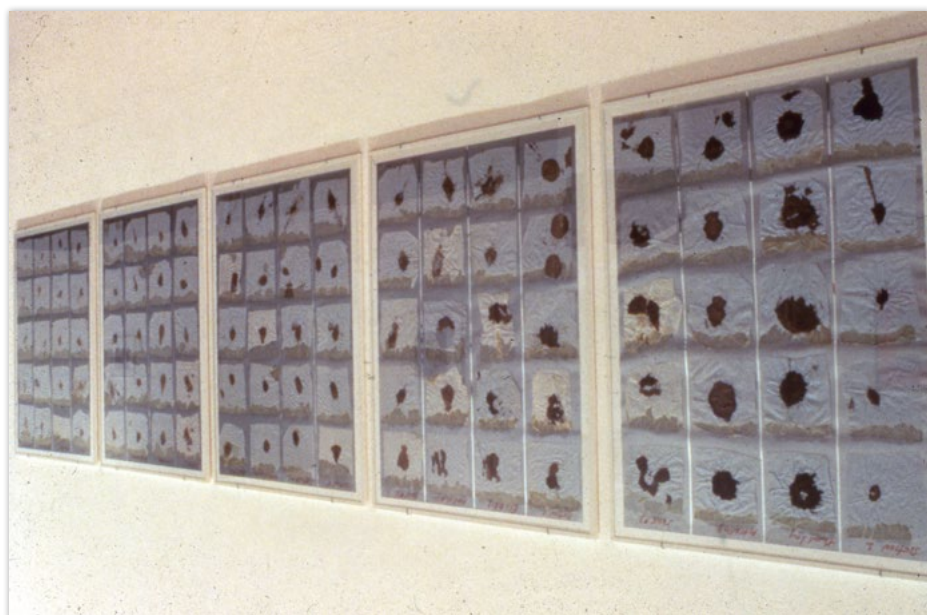
25 ז' ילון, חגית מולגן 'לא מוכנה' (טקסט תערוכה), קיבוץ בארי תשס"ד.

תמונה 3

(מימיו). קרולי
 שנימן, יומן
 עבודת דם
Blood Work
 (Diary), 1972.
 חמישה לוחות
 ממוסגרים של
 כתמי דם וסת על
 נייר טישו עם
 כתובות בכתב יד,
 58.42x73.66 ס"מ
 כל אחד, אוסף
 האמנות וגלריה
 P.O.P.O.W, ניו
 יורק, צילום
 אנטוני מק'קאל.

היא ביקשה לאתגר את המבקרים ולבחון את עמדתם לגבי אקט המשטור המוטמע בפרקטיקת השימוש בבדי הבדיקה. ואכן, מבקרת האמנות דנה גילרמן ציינה שנשים מעטות בלבד נענו להזמנה, ורוב החותמים בגלריה היו גברים.²⁶

פריצות טאבו ביחס לגופן של נשים ולמיניותן מאפיינות יצירות של אמניות פמיניסטיות שפעלו בשנות השבעים של המאה העשרים בארה"ב, אשר הציגו מבט חדש על הגוף הנשי שחתר תחת התפיסות הפטריארכליות המקובלות וערער על שליטת המבט הגברי בנשים לאורך תולדות האמנות. עבודות בדי הבדיקה של מולגן מתקשרות לענף אחד של מסורת אמנותית זו, אשר עסק בדם הווסת – כך למשל בעבודתה של ג'ודי שיקגו *Red Flag* (Chicago) משנת 1971, ועבודות מאוחרות יותר כגון עבודות הווידאו *Blutclip* של פיפילוטי ריסט (Rist) משנת 1993, והמיצב **רכבת** של קיקי סמית' (Smith) מאותה שנה. באופן ספציפי, העבודות של מולגן מהדהדות בעיקר את יצירתה של שנימן משנת 1972, *Blood Work Diary* (תמונות 4-3). שנימן חקרה את מרקמו וצבעו של דם הווסת שלה, והספיגה אותו בפיסות

**תמונה 4**

(משמאל). קרולי
 שנימן, יומן
 עבודת דם
Blood Work
 (Diary), 1972. לוח
 מס' 9 מתוך
 חמישה לוחות
 ממוסגרים של
 כתמי דם וסת על
 נייר טישו עם
 כתובות בכתב יד,
 58.42x73.66 ס"מ.
 אוסף
 האמנות וגלריה
 P.O.P.O.W, ניו
 יורק, צילום
 אנטוני מק'קאל.

נייר טואלט שהודבקו באמצעות חלמון ביצה על בד קנבס לבן. היצירה שלה מורכבת מחמישה לוחות מלבניים המזכירים לוח שנה, כל מלבן מייצג יום אחד ומציג כתם דם בעל צורה ייחודית. שנימן הסבירה שאופן ההצגה של חומרי גופה מעיד על דינמיקה של אסתטיקה נשית אוטונומית, שאינה מקוטלגת או נשפטת דרך הדיכויטומיות של טמא/טהור.²⁷ כמו יצירתה של שנימן, גם עבודותיה של מולגן מאזכרות מערך של גריד; אך שנימן כיוונה בעבודתה לנכס לעצמה מחדש את דם הווסת, שסומן בתרבות הפטריארכלית במונחים שליליים, ואילו מולגן לא עוסקת בדם עצמו אלא מבקשת לחשוף הבניות הלכתיות דכאניות המשפיעות על מהלך חייה של האישה בדת היהודית. כדבריה: "אנחנו לא מזדעזעות מהאדום שעל הבד, אלא מהבד עצמו".²⁸

26 גילרמן (לעיל הערה 24).

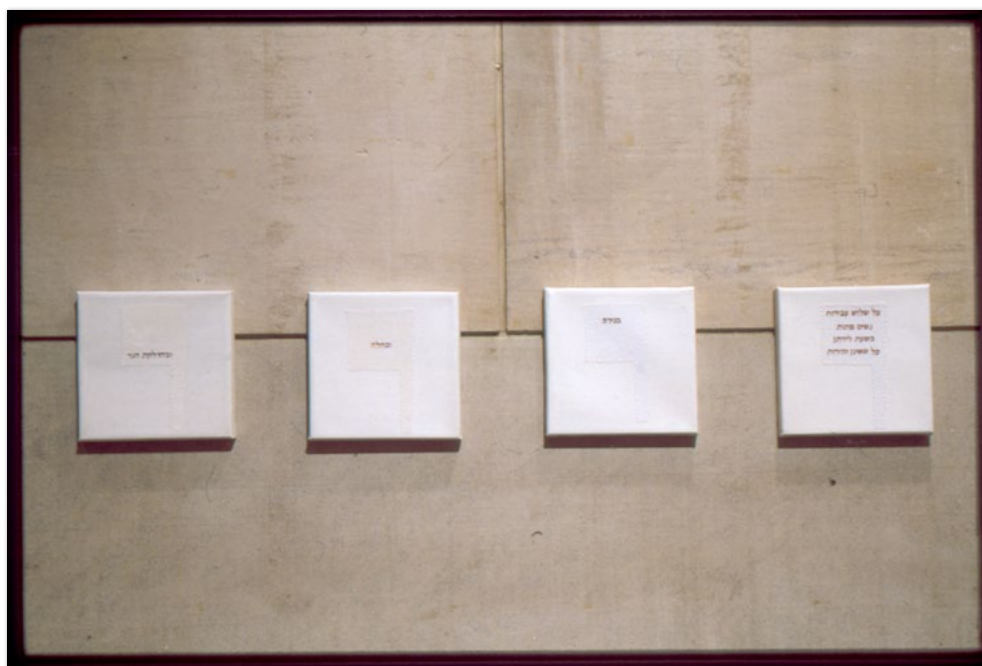
27 L. Weintraub, A. C. Danto and T. McEvilly, *Art on the Edge and Over: Searching for Art's meaning in Contemporary Society, 1970s-1990s*, Litchfield 1996, p. 167

28 בתוך גילרמן (לעיל הערה 24).

אף שמולגן ושנימן עושות שימוש בתחביר האמנותי המוסדי השגור של הגריד המודרניסטי,²⁹ הן פועלות כך במטרה לחתור תחתיו ולייצר אמנות שאינה מתגדרת בגבולות המוזאון והגלריה, אלא מכוונת לפעול במציאות החברתית. למרות השוני בין עבודותיהן, ההשוואה ביניהן מבהירה עד כמה היצירות של מולגן פועלות ברוח אותה אמנות פמיניסטית-אמריקאית של שנות השבעים, שראתה עצמה שותפה בביקורת החברתית.³⁰ לדברי לואי ליפארד (Lippard), האמנות הפמיניסטית מתרכזת בתוכן ובייצוג ההתנסויות והחוויית של נשים בתוך עולם פטריארכלי, ולא בפורמליזם ובצורה פנים-אמנותיים.³¹ מולגן רואה באופן זה בדיוק את האמנות שלה, כעשייה פמיניסטית אקטיביסטית המכוונת לפרוץ את קירות הגלריה ולייצר שינוי ממשי בעולם היהודי:

יש איזה מעגל פנימי של האמנים בישראל שאני מאוד מעריכה אותם – חלק מהם היו המורים שלי, חלק מהם היו סטודנטים שלמדו איתי במדרשה. הם בוחנים את גבולות השפה של האמנות [...], אני, לעומת זאת, עוסקת במשהו שקשור לאמנות חברתית, מחאתית, שיוצא מארבע הקירות של ה"אני".³²

תמונה 5. חגית מולגן, 'על שלוש עברות'.
טוש על בדי כותנה ('בדי בדיקה') ושלושה מסגרות קנבס, 20x20 ס"מ כל אחד, אוסף האמנית.



בעבודה נוספת בשם **על שלוש עברות** (2004, תמונה 5) הדביקה מולגן ארבעה בדי בדיקה על קנבס וכתבה עליהם בטוש שחור את המשנה הנקראת מדי ליל שבת בבית

29 ראו R. Krauss, 'Grids', *October* (1979), pp. 51-64.

30 ראו על כך L. R. Lippard, 'Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s', *Art Journal*, 40, 1 (1980), pp. 362-365. מגמה זו הוצגה באופן נרחב בשנת 2016 בתערוכה *Agitprop!* במוזאון ברוקלין לאמנות.

31 שם.

32 כך היא כתבה בעלון קיבוץ סעד, 'עלים', בכתבה 'מאחורי הקלעים של התערוכה "לא מוכנה"', 16 בינואר 2004.

הכנסת: "על שלוש עברות נשים מתות בשעת לידתן: על שאינן זהירות בנידה ובחלה ובהדלקת הנר" (שבת ב ו). את החיבור בין בדי הבדיקה לטקסט היא הסבירה:

אני נחרדת מהטקסט של המשנה המדבר עליי, על אמי, על כל הנשים שאני מוקירה, אוטמת את אוזניי, כי הוא מקבע אותי – על ידי איומי עונש מוות בלידה – בתפקיד אישה צנועה וחסודה, אם בלבד. אני מתמרדת.³³

מולגן מחברת את העבודה לתהליך ההדרה הכללי של נשים בחברה האורתודוקסית ולשוליות שלהן בריטואל היהודי. כילדה, היא מספרת, אהבה מאוד לעמוד לצד אביה בתפילה, והייתה מהילדות המתמידות שאהבו לעזור לגבאי בית הכנסת. רגע סילוקה מבית הכנסת עם התבגרותה, כאשר אביה הודיע לה שהיא כבר גדולה ועליה לעבור לעזרת הנשים, היה כואב: "נראה כי כולם גמרו ואמר שתמו ימי החסד והתום, וכעת אני מורחקת כדי ללמוד את התפקיד החדש שיועד לי – בת ישראל צנועה וחסודה".³⁴ אם כן, לשיטתה, החיבור בין המשנה לבדי הבדיקה מציב את פרקטיקת הטהרה המגולמת בבדים בתוך ההקשר הרחב של הדרת נשים מתחומי הפולחן הציבוריים ומשטורן בתפקידי מגדר מסורתיים, וזאת באמצעות איומים בעונשים חמורים (מוות בלידה). מולגן מדברת על כך בגילוי לב:

הכאב וכל התחושה של התסכול מהמצוות האלה, ששמות אותי בצד ואומרות עלי דברים שאני לא מסכימה איתם. אני לא מסכימה שידברו על הדימום שלי כעל דבר דחוי, אני לא מסכימה שיקראו לי טמאה.³⁵

במקום אחר היא מחדדת את הניסוח במילים חריפות עוד יותר: "בעיניי מנגנון הבדיקה המופעל על ידי הבדים והמעטפות הוא פרוורסיה חברתית, עיוות שמשרת את משטור המיניות, את החפצת האישה ואת היחס הפולשני כלפיה".³⁶ כותרת התערוכה, **לא מוכנה**, מסכמת את עמדתה הישירה והלא מתפשרת: "לפני הבדיקה [במקווה] שואלת הבלנית את הנבדקת, 'האם את מוכנה?', ואני באה ואומרת שאני לא מוכנה יותר, שהצורה שבה העולם מתנהל לא נראית לי".³⁷

התקבלות העבודות בפמיניזם האורתודוקסי

כשהתערוכה הוצגה בקיבוץ בארי בשנת 2004 היא התקבלה בקולות מעורבים. היו שראו בה אמירה פמיניסטית פורצת דרך ועודדו את האמנית, אך רבים ראו בה חילול קודש ופריצת טאבו גסה. בריאיון שנתנה לרדיו **קול ישראל** עם הצגת התערוכה סיפרה מולגן על שיחה שקיימה עם אישה אורתודוקסית, שבעקבות התערוכה דיברה

33 בתוך ל' שקדיאל, 'אישה משוחררת: בת של אבא או בת של אמא? הרהורים בעקבות התערוכה "לא מוכנה" של חגית מולגן, על העצמה הנשית המוכרת להתרחש', דעות, 19 (תשס"ד), עמ' 22.

34 ז' ילון, 'תעודת זהות: ייצוגים ביקורתיים של זהויות באמנות ישראלית עכשווית', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תשע"ז, עמ' 152.

35 צ' דוקדיוק, בעבודתה הסמינריונית 'תערוכתה של חגית מולגן "לא מוכנה"', אוניברסיטת בן-גוריון תשס"ו, עמ' 29-30.

36 ב' אילת וידר-כהן, 'דברים בכנס נעילה של מטרונותא', אתר קולך: פורום נשים דתיות, 11.4.2012.

37 בתוך גילרמן (לעיל הערה 24).

לראשונה בחיי נישואיה על הלכות הנידה עם בן זוגה. לדברי האישה, "אם את שמת את הכאב הזה על הקיר, אז אני יכולה להגיד אותו בפה".³⁸ מולגן העידה גם כי "נשים מהרבה סוגים, מסגנונות חיים שונים רצו ממש לדבר על זה".³⁹ מנגד, היא הודתה גם כי "בכל שיחת גלריה עם נשים דתיות היו נשים מגויסות והן חיכו בסבלנות להגיד שזה לא בסדר שנעשתה תערוכה כזו".⁴⁰ חברה אחרת כתבה בעלון **עלים** של קיבוץ סעד שלא נכון להוציא את הנושא החוצה ולהציגו בפני העולם החילוני:

לא מכבר הוצגה מצוות טהרת המשפחה בביקורת ואירוניה בפני שכנינו החילוניים ואוטובוסים מסעד נהרו לחזות בפלא, שבעיניי, סלחו לי, הייתה בו מידה של חילול השם. חשבתי אז כי לבטים וביקורת שכזו יש ללבן בינינו בטרם נציגה כמנהג ברברי של שבטים, בפני יהודים שאינם מצויים בעומקם של הדברים ועלולים להסיק מסקנות ולפתח דמיונות הזויים לגבי תורתנו הקדושה.⁴¹

רוב ההתייחסויות של חברי סעד היו, לדברי מולגן, שליליות:

רוב התגובות בעלות המשקל הכבד היו קשות והפנו כלפיי ביקורת נוקבת. הטענה המרכזית של המתקוממים הייתה כי גרמתי לחילול השם. כעסו עלי שאני מתווכחת עם ההלכה.⁴²

בתחילת שנות האלפיים, עת הוצגה התערוכה, הפמיניזם האורתודוקסי בישראל עדיין לא היה בשל לעסוק בנושא רגיש זה, אשר נחשב בגדר טאבו. כדברי קציעה עלון:

הרענונות הבלתי מצויה הטמונה ביצירות הללו [של מולגן] מעידה כמאה עדים כי הפמיניזם העמוק, המהותי, טרם חלחל לשדרות הרחבות של העם, ועד כמה [דיבור על] המחזור הנשי נותר עדיין בגדר טאבו.⁴³

כך לדוגמה מציינת תמר רוס בספרה משנת 2004 ש"נשים פמיניסטיות מקשות על חומרתן של ההנחות שעומדות ביסוד דיני טהרת המשפחה", אבל לא מערערת על טענותיהן.⁴⁴ באותה תקופה התמקד הפמיניזם האורתודוקסי בעיקר בגבולותיהן של הלכות הנידה, וקידם ניסיונות לספק תוקף הלכתי להקלות בתחום זה. בקובץ דברי הכנס החמישי של הארגון הפמיניסטי האורתודוקסי **קולך** (2009) יוחד לראשונה מקום נכבד לנושא הנידה, אך לא נעשה בו שום ניסיון לערער על עצם ההלכות או

38 הריאיון עם מירי קרימולובסקי בתוכנית הרדיו 'מה יהיה' של יואב גינאי, קול ישראל, 23.1.2004.

39 בתוך דוק־דיוק (לעיל הערה 35), עמ' 32.

40 דוק־דיוק (לעיל הערה 35), עמ' 31.

41 דליה רועי, 'תגובה לתגובה' לתגובה..., 'עלים', קיבוץ סעד 2004.

42 בתוך א' וידר־כהן, 'להחזיר את האוטונומיה לנשים, בתגובה ל"להרבות טהרה" מאת יעל לוי', מקור ראשון, 1.5.2012.

43 ק' עלון, 'השמים האדימו וכהו', ערב רב, 8.10.2011.

44 ת' רוס, ארמון התורה ממעל לה: על אורתודוקסיה ופמיניזם (תרגמה: ר' בר־אילן), תל אביב תשס"ז, עמ' 404.

על הבנייתן מנקודת המבט של רבנים גברים.⁴⁵ בספר קובצו כמה מאמרים המשיאים עצות להדרכת כלות ידידותיות,⁴⁶ ולצידם דיון בבעיית "העקרות ההלכתית",⁴⁷ אשר בעקבותיה עלתה הצעה לבטל את שבעת הימים הנקיים ולהעמיד את הלכות הנדה על דין תורה בלבד – כחמישה ימים שבהם יש דימום.

למעשה, את הביקורת העיונית על הלכות הנדה ופרקטיקות הטבילה הקדימה התרבות. הסרט **טהורה** של ענת צוריה שיצא בשנת 2002, ההצגה **מקווה** של נורית-הדר פוירשטיין (גלרון) בשנת 2003, מופע המחול *NIKBA* של הרכב הריקוד והתנועה טרנטולה בשנת 2005, וכמובן התערוכה של מולגן בשנת 2004 – כל אלה הנכחו את הנושא במרחב הציבורי ופרצו את השתיקה סביבו.⁴⁸ כפי שאמרה יעל שנקר על הסרט **טהורה**: "אפשר היה להבחין בשיח שהולך ונפתח בקהילה הדתית-לאומית בישראל – ושהסרט הפך להיות חלק ממנו – שיח על נשיות ומיניות וגוף ומעמד בקהילה הדתית בישראל".⁴⁹ אכן, בשנות האלפיים הפך העיסוק בגוף ובמיניות לנפוץ בקולנוע הדתי.⁵⁰ הסרטים **שירה** (מרים אדלר, 2009) ו**שתזכי** (הדס כהנא-שליסל, 2010) של בוגרות בית הספר הדתי לקולנוע מעלה היו הסרטים הראשונים שבהם נראתה על המסך בדיקת הטהרה באמצעות בדי הבדיקה. אם כן, יצירתה של מולגן משתלבת במגמה של פריצת הטאבו שהייתה דומיננטית באותה עת בעיקר בעולמות התרבות. אך לעומת סרטי הקולנוע, שיכולים להתפרש באופנים שונים, האמנית ביטאה אמירה ברורה ונוקבת נגד ההבניה הגברית של הלכות נידה.

בשנת 2004, בזמן הצגת התערוכה, היא עוררה דיון בעיקר בתוך הקיבוץ הדתי. הדיון גלש מאוחר יותר לציבור האורתודוקסי הרחב הודות למאמרה של לאה שקדיאל, מחלוצות הפמיניזם האורתודוקסי בישראל, שהתפרסם בכתב העת **דעות** בהוצאת תנועת נאמני תורה ועבודה ומרכז יעקב הרצוג של הקיבוץ הדתי. ואולם בהתאם לשיח הפמיניסטי בן התקופה, המאמר של שקדיאל לא עמד על הרדיקליות

45 ראו למשל ר' שמעון, 'טהרת המשפחה בדורנו', ט' כהן (עורכת), להיות אישה יהודייה: דברי הכנס הבינלאומי החמישי 'אישה ויהדותה', ירושלים תשס"ט, עמ' 165-182. בקובץ זה החלו ניצני העיסוק בנושא, שבהמשך הלכו וגברו.

46 על פי חוק, כל אישה יהודייה בישראל לפני נישואין מחויבת לעבור "הדרכת כלות" הכוללת לימוד של עיקרי הלכות נידה.

47 "עקרות הלכתית" היא מצב שבו אישה בעלת מחזור וסת קצר או ארוך מכפי שנדון בהלכה אינה יכולה להרות בשל שמירת הלכות נידה, כלומר, העקרות לא נובעת מבעיה פיזיולוגית אלא משמירת ההלכה.

48 ע' קורן, 'קול ברמה נשמע: נשים דתיות מאתגרות את טקס הנישואין האורתודוקסי', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תשס"ו, עמ' 87; O. Avishai, 'Imagining the Orthodox in Emuna Elon's Novel Heaven Rejoices: Voyeuristic, Reformist and Pedagogical Orthodox Artistic Expression', *Israel Studies*, 12, 2 (2007), pp. 48-73, at p. 51.

49 י' שנקר, 'לטבול, לבדוק, לנהוג, להתגרש, לחגוג את הרמדאן, לנסוע באוטובוס, לחיות את חיך כאישה על פי ההלכה: על נשים בעולם דתי בקולנוע של ענת יוטה-צוריה', תקריב, 5 (2012); וראו Y. Shenker, 'Capturing the Gaze in Film: Feminist Critiques of Jewish and Islamic Orthodoxy in Israel and Iran', *Critical Research on Religion*, 6, 2 (2018), pp. 113-131.

50 ראו V. Seigelsheifer, 'Israeli Orthodox Women Filmmakers: Devotion and Resistance', Ph.D. Dissertation, Bar Ilan University 2019, pp. 197-198, 202; V. Seigelsheifer and T. Hartman, 'Staying and Critiquing: Israeli Orthodox Women Filmmakers', *Israel Studies Review*, 34 (2019), pp. 110-130, at p. 113.

של התערוכה אלא הציג אותה כשיח של "העצמה נשית". תחת הכותרת **אישה משוחררת** [...] וכותרת המשנה הרהורים בעקבות התערוכה "לא מוכנה" של חגית מולגן – על ההעצמה הנשית המוכרחה להתרחש, דנה שקדיאל בתערוכה של מולגן מנקודת מבט פמיניסטית-מרקסיסטית, המזמינה לבחון את חוויות הקיום של נשים בעולם פטריארכלי.⁵¹ היא התרכזה בניתוח הטקסט שכתבה מולגן לרגל התערוכה, ובו תיארה את חווייתה כילדה בעזרת הגברים בבית הכנסת ואת סילוקה משם עם התבגרותה. שקדיאל הציגה את המרד של מולגן כתובנה על כך שהמבט הגברי מכונן את המציאות, וכי הוא "מתיימר לכלול את הפרספקטיבה שלה [של האישה] וגם מדיר ומקבע אותה בעמדה נחותה הכפופה לו". היא שאלה "מתי יפסיק הגבר להיות הנציג של המין האנושי בעוד האישה מסמנת רק את הנקבה?", וטענה שהעבודות של מולגן נחוות על ידי צופים דתיים כמערערות על הסדר החברתי דווקא משום שהן מותירות אותם במקום של כעס. היא הטעימה: "מולגן לא מציעה לנו פתרון שישקט את הצעקה וטוב שכך [...] אמניות חלוצות כמו מולגן יושבות על הגדר בשביל כולנו [...] כדי שנשים לב אל הבעיה". מסקנתה הייתה שיש לפתח קבוצות להעלאת המודעות שיתרמו למיצובן מחדש של נשים במקום מרכזי יותר בחברה הדתית. את דבריה היא סיימה בהצהרה כי "מולגן ואחרות חייבות להמשיך לנסח בעיות כדי שכולנו נמשיך לבדוק את האפקטיביות של מעגלי תידוע כאלה ואחרים". אך כאמור, שקדיאל התעלמה לחלוטין מהביקורת הספציפית של מולגן על הלכות נידה, ולא הזכירה כלל את בדי הבדיקה.

כעשור מאוחר יותר, השיח הפמיניסטי הדתי בתחום הנידה, המקווה והגוף הפך רווח ומחודד יותר. בשנת 2012, בכנס סגירת התערוכה **מטרוניטא: אמנות יהודית פמיניסטית** שבה הוצגו שוב עבודותיה של מולגן,⁵² אפיינה יו"ר הארגון הפמיניסטי האורתודוקסי **קולך** דאז, אילת וידר־כהן, את התערוכה כ"אוסף של יצירות שנוצרו בדם, שנוצרו והפציעו מתוך פצע עמוק, פצע בן אלפי שנים של דיכוי והשתקה ושליטה, חודרנות ומחיקה".⁵³ וידר־כהן סיכמה את דבריה בשאלה מתריסה: "האם גברים יכולים להמשיך ולייעד לנו מסגרות רגשיות וחברתיות הנוגעות לקיומנו הבסיסי כנשים? [...] יש לאפשר לנשים להיות מעורבות בכתובה המחודשת של ההלכה הנוגעת באופן ישיר אליהן". מאוחר יותר, בפולמוס שהתקיים בעיתון **מקור ראשון** בין נשים אורתודוקסיות בנושא הטבילה, עשתה וידר־כהן שימוש בעבודות של מולגן כדי להציג את הבעייתיות שהלכות אלה מעוררות:

מי שרוצה להבין את הקשיים העומדים בפני אישה בנוגע לכך [להלכות נידה] מוזמן להטות אוזן לשיח האמנותי ולשיח הפמיניסטי בהקשר זה [...] בתערוכת מטרוניטא הוצגו עבודות המתייחסות לטבילה ועבודות העושות שימוש בבדי הבדיקה. התערוכה, כדרכה של אמנות, מעוררת שאלות רבות: איפה אני נמצאת מול ההלכות המיועדות לי כאישה? איך אנו כחברה מתעצבים דרך ההלכות הללו?⁵⁴

51 שקדיאל (לעיל הערה 33) עמ' 20-25. הציטוטים הבאים משם.

52 משכן לאמנות, עין חרוד. אוצרים: דבורה ליס ודוד שפרבר.

53 וידר־כהן (לעיל הערה 36). הציטוטים הבאים משם.

54 וידר־כהן (לעיל הערה 42). הציטוטים הבאים משם.

כיאה לפעילה פמיניסטית, הכניסה וידר-כהן את העבודות להקשר אקטיביסטי: היא טענה ש"שינוי ההלכה דורש ככל הנראה הבקעה של חומות פלדה", ולכן סביר להניח שתביעתה של מולגן עדיין רחוקה מלהתגשם במציאות. ובכל זאת הדגישה: "לקיחת אוטונומיה על הגוף אינה דורשת מאומה חוץ מאשר מודעות ושימוש בחופש הבחירה, במבט חדש. מבט חדש שייב את החירות ואת השייכות לעצמנו, לגופנו".⁵⁵

השוואה בין שתי מנהיגות בולטות של הפמיניזם האורתודוקסי בישראל ממחישה את השינוי העצום שהתרחש בתוך עשור ביחס אל הלכות הנידה. הפער ביניהן מחדד את ההבנה כי הקריאה הפרשנית של אמנות אחוזה בשיח הקיים, וכי גבולות הפרשנות של היצירות הן כגבולות השיח הביקורתי של תקופתה. השינוי שעבר השיח הפמיניסטי האורתודוקסי בעשור השני של המאה העשרים ואחת ביחס לנידה, מנושא שלא נדון כלל בפרהסיה לשיח ישיר המבקר את ההלכות והממסדים הרבניים המייצרים אותם, מסביר את ההתייחסויות השונות בקרב הפמיניזם הדתי לעבודות של מולגן.

תקדימים לעבודות הנידה של מולגן באמנות הישראלית

התקדים הבולט ביותר של עיסוק בנושא הנידה באמנות הישראלית הוא עבודתה של יוכבד וינפלד, המכונה לא פעם מיצג נידה (1976).⁵⁶ וינפלד, מדמויות המפתח באמנות הישראלית של שנות השבעים ומחלוצות אמניות הגוף בישראל,⁵⁷ שילבה במיצג הלכות טהרה ואבלות יהודיות.⁵⁸ המיצג הוצג בשנת 1976 בגלריה דבל בירושלים ולאחר מכן הוצג שוב באותה שנה באירוע מיצג 76 בבית האמנים בתל אביב (אוצר: גדעון עפרת). עבודה זו נחשבת אבן-דרך באמנות הישראלית, וצילומי סטילס ממנה מופיעים כמעט בכל הטקסטים והתערוכות שמסכמים את התקופה.⁵⁹ במיצג שילבה וינפלד טקסטים מדיניי אבלות וטהרה מתוך הקודקס ההלכתי **קיצור שולחן ערוך** עם מחוות מטקסים יהודיים אחרים הקשורים בנידוי ואף מטקסים נוצריים, וכן אזכורים להבניות חברתיות כלליות של יופי ומשטור בחברה.⁶⁰ האמנית במיצג הופיעה כאישה פסיבית שעל גופה מתבצעות פעולות משפילות, כמה מהן על גבול ההתעללות: הוא נפתח כשווינפלד, לבושה בשחור, יושבת על כיסא ורגליה מונחות בקערות מים,

55 שם.

56 למעשה שם העבודה הוא "ללא כותרת".

57 א' ברוך, 'הנשים המגיחות מקופסת הטאבו', ידיעות אחרונות: 7 ימים, 14.3.1978, עמ' 41.

58 בדומה לכך, בעבודה **קריעה** מופיע טקסט הלכתי המגדיר את חובות הקריעה במסגרת דיני האבלות. גם **מוכת עץ**, כותרת עבודה אחרת של וינפלד משנת 1979, מזכירה מונח תלמודי הקשור לאובדן הבתולין. עבודה נוספת של וינפלד, עסקה במיתוס "החור בסדין".

59 ראו למשל מ' עומר, '60 שנות אמנות בישראל (העשור השלישי: 1968-1978): גופי עצמי, אמנות בישראל, 1968-1978 (קטלוג), תל אביב תשס"ח, עמ' 142-143; צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית (לעיל הערה 5), עמ' 311.

60 עוד על עבודותיה החלוציות של וינפלד ראו א' טננבאום, ZERO - כתוב בגוף - פעולה בשידור חי, הדימוי המוקרן: העשור הראשון (קטלוג), חיפה תשס"ו, עמ' 35-36; G. Ankori, 'Yocheved', *Weinfeld's Portraits of the Self*, *Womens Art Journal*, 10 (1989), pp. 22-27; G. Ankori, 'The Jewish Venus', M. Baigell & M. Heyd (eds.), *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, New Brunswick 2001, pp. 247-250; T. Dekel, 'Feminist Art Hitting the Shores of Israel: Three Case Studies in Impossible Times', *Frontiers* 33, 2 (2012), pp. 113-117.

מקריאה מתוך **הקיצור שולחן ערוך** איסורים הלכתיים שונים, כמו איסור המגע בין בני הזוג בזמן הנידה. בין השאר היא מקריאה שם:

כל אשה שנעקר ממקורה טיפת דם, אפילו כל שהוא, יהיה באיזה אופן שיהיה, בין בטבעה, כדרך הנשים לראות בזמנים ידועים, או שלא בזמנה, ואפילו אירע לה איזה אונס אשר מחמת זה יצא ממקורה דם, הרי היא טמאה נדה, עד שתספור שבעה נקיים ותטבול כראוי. וכל הבא עליה בטומאתה, חייב כרת, וכן היא חייבת כרת. ועל הנגיעה דרך חיבה, חייבים מלקות (**קיצור שולחן ערוך** קנ"א).

בהמשך היא עושה אקט של קריעה בבגדיה, טקס המזכיר קריעה על מת, או לחילופין קריעת בגדי אישה סוטה ופריעת שער ראשה (תמונה 6).⁶¹ אישה נוספת, אשר לבושה בלבן ומשמשת כבלנית, מנגבת את רגליה בסמרטוט רטוב, שאותו וינפלד מעבירה אחרי כן בין רגליה בפעולה המזכירה את טקס בדיקת הטהרה (תמונות 7-8). לאחר מכן תוחבת האישה את הבד לפיה של וינפלד ומכסה את שפתיה בפלסטר, כמשתיקה אותה (תמונות 9-10). וינפלד שומטת את ידיה בחוזקה, האישה מוזגת עליהן מיץ לימון, ווינפלד טובלת את פניה במיץ הלימון ומתחילה לבכות. בשלב הבא הבלנית מוציאה את הסמרטוט מפיה של וינפלד, צובעת את שפתיה ולחייה באודם, גוזזת שערות מראשה במספרים וחובשת לה פאה ועליה הינומת כלה (תמונה 11). היא מאפרת אותה ומושחת את ציפורניה בלכה, כמכינה כלה לחופתה. אוראז בועטת האישה בלבן בקערות המים שלרגלי וינפלד וגורבת לרגליה גרביים חומים עם גומיות (תמונה 12). היא מניחה בידה מגש ומניחה עליו שערות שטואטאו מהרצפה לצד כוס יין שנמזג מבקבוק ישן ומלוכלך (תמונה 13). בסוף המיצג ניגשת וינפלד אל הקהל כשבידיה המגש ומציעה לו ללגום מהיין. הכוס עוברת בין הנוכחים כמו בקידוש של שבת.⁶²

באותה תקופה יצרה וינפלד גם סרט 8 מ"מ בשם **חציצה**, שגם הוא יוחד לנושא הטומאה ודיני הטבילה. סרט זה כלל פסקול של הגדרות הלכתיות לחציצה במקווה המופיעות ב**קיצור שולחן ערוך**. בשלב מסוים הופיעו בו שלושה טמפונים הנמשכים מווגינה בזה אחר זה, כמו גם תחבושות ונייר דבק שהוסרו מחלקי גוף שונים.⁶³

מבקרי אמנות אחדים פירשו את עבודותיה של וינפלד כמכוונות נגד הדת הפטריארכלית,⁶⁴ אך האמנית עצמה לא ראתה כך את עבודותיה. גם כיום, למעלה משלושים שנה אחרי העלאת המיצג, היא עדיין מכחישה כל השפעה פמיניסטית על יצירתה, ומעמידה אותה רק סביב נושא הפורמליזם והמושגיות.⁶⁵ וינפלד הייתה נשואה לדוד וינפלד, מתרגם שירה פולנית, שהיה אדם דתי. האוצרת שרה בריטברג-סמל העריכה כי נישואים אלה הפגישו אותה, מטבע הדברים, עם התביעה לטקסי

61 דיני הסוטה מופיעים בתורה בספר במדבר ה', במשנה ובתלמודים במסכת סוטה.

62 תיאור המיצג והקטעים ההלכתיים שקראה האמנית מצוטטים בחוברת שתיעדה אותו. ראו ג' עפרת, מיצג 76: אגודת הציירים והפסלים בישראל (טקסט תערוכה), תל אביב תשל"ו.

63 התיאור כאן ובהמשך על פי דברי האוצרת שרה בריטברג-סמל בתכתובת אלקטרונית איתי, 10.11.2013.

64 למשל, המבקר אילן נחשון כתב בעיתון **ידיעות אחרונות** שהאמנית "תוקפת את יחס הדת והדתיים לבנות מינה". ראו א' נחשון, 'לא בובה מותק', ידיעות אחרונות, 5.6.1998.

65 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 95.



תמונות 6-13, מימין לשמאל,
מלמעלה למטה. יוכבד וינפלד, ללא
כותרת, 1976. תצלום שחור לבן:
תיעוד מיצג, גלריה דבל ירושלים.
אוסף האמנית. צילום: דוד דרום.

הנידה, "ומהפגישה הטראומטית הזו נולד המיצג".⁶⁶ אך וינפלד עצמה מכחישה זאת. היא הסבירה לי בתכתובת דוא"ל משנת 2011 כי המיצג ניסה לייצר ביטוי ויזואלי למיתוסים: "זה היה ניסיון לדמיין דברים שנראו כאקזוטיים ורחוקים מאוד, ועליהם שמעתי כמיתוסים בילדותי".⁶⁷ היא סיפרה שבשנות השבעים היא גילתה את **הקיצור שולחן ערוך**, "יופיו של הטקסט ועיסוקו בחומרים שמהם יצרתי עבודות באותה תקופה, הביאו אותי לשלבם יחד במיצג בגלריה דבל". לאורך השנים המשיכה האמנית לשלול כל קריאה פמיניסטית של עבודתה. בשנת 1991 היא צוטטה בעיתון **מעריב**:

אמנם עסקתי בנידה כחלק מהעיסוק ב**שולחן ערוך** אבל לא הייתי עושה את המשוואה אישה=נידה. זה פשוט מדי [...] הגעתי לשולחן ערוך כדרך להשתחרר מהפורמליזם – מהנחיות האב התרבותיות של רפי לביא. מצאתי טקסט זמין. אבל העיסוק שלי היה ספונטני. לא ביקשתי להגיש דיווח אינטלקטואלי על מצבה של האישה במשפט העברי.⁶⁸

גם אנשי אמנות עסקו בעבודה בעיקר בהקשרים הפורמליסטיים שלה, ולא כביקורת פמיניסטית על הדת.⁶⁹ ואולם ההתכחשות של האמנית לפרשנות הפמיניסטית של עבודותיה תמוהה לנוכח העובדה שבשנת 1979 היא הציגה עבודות ב-A.I.R. Gallery, אחת הגלריות הפמיניסטיות הראשונות בארצות הברית וקראופרטיב האמנות הפמיניסטי הראשון, וכן בגלריה Magers בבון שגרמניה (1976-1977) יחד עם אמניות פמיניסטיות חשובות כגון שיקגו, מרינה אברמוביץ' (Abramovic), ואלִי אקספוט (Export) וג'ינה פאן (Pane).⁷⁰

השיח שרווח בעולם האמנות בישראל עד סוף המאה העשרים יכול להסביר את התכחשותה העיקשת של וינפלד לפמיניזם בעבודותיה. אמניות ואוצרות ישראליות רבות התכחשו לפמיניזם באותה תקופה, ועד שנות התשעים אף לא הייתה בשיח האמנות הישראלי קטגוריה מובחנת של אמנות פמיניסטית.⁷¹ באמצע שנות התשעים שחזרה האוצרת טלי טמיר תערוכה שהוצגה בשנות השבעים בגלריה הקיבוץ בתל

66 על פי דברי האוצרת שרה בריטברג-סמל בתכתובת אלקטרונית איתי, 10.11.2013.

67 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 96-97.

68 עמנואל בר קדמא, 'מקרה אישה', מעריב, 18.1.1991.

69 ראו גילעת (לעיל הערה 5), עמ' 586.

70 ראו עוד Ankori, 'Yocheved Weinfeld' (לעיל הערה 59), עמ' 22-27.

71 ראו T. Dekel, 'Center-Periphery Relations: Women's Art in Israel during the 1970s, the Case of Miriam Sharon', *Consciousness, Literature and the Arts*, 8, 3 (2007), pp. 1-22. על הדחיקת הפמיניזם בעולם האמנות הישראלי ראו א' גינתון, הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים (קטלוג), תל אביב תש"ן, עמ' 7-10; א' אזולאי, אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאלית, תל אביב תש"ס, עמ' 200-203; י' גילעת, 'איפה הייתן ומה עשיתן? שיח מגדרי בתחילת שנות התשעים ומקומו בעיתון "הארץ"', ישראל, 10 (2006), עמ' 199-225, בעמ' 224; ש' גולן, 'מטא-נוכחות: פמיניזם ומגדר באמנות הישראלית – שני מקרי מבחן אוצרותיים', המדרשה, 10 (2007), עמ' 155-175, בעמ' 176; ט' דקל וס' בכר, 'הקפיצה הקוונטית: אמנות פמיניסטית – מגל ראשון לגל שלישי', המדרשה, 10 (2010), עמ' 127-152, בעמ' 132; ד' שפרבר, 'לנפש אין מין? על ספרה של טל דקל, (מ)מוגדרות: אמנות והגות פמיניסטית, הקיבוץ המאוחד / קו אדום – אמנות, 2011, מגדר, 2 (2013), עמ' 11-21; T. Dekel, 'From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel: A Quantum Leap', *Israel Studies*, 16, 1 (2011), pp. 149-178.

אביב, ועמדה על כך ש"מה שנתפס בשנות השבעים כעיסוק בכתיבה ובאותיות [בעבודות של מיכל נאמן], מתבהר כעיסוק ישיר בתכנים פמיניסטיים".⁷² האוצרות אילנה טננבאום ועינת אמיר סיכמו את הדברים כך: "בשנות השבעים, צמד המילים [פמיניזם ואמנות] לא היה לגיטימי ועל פי רוב נדחה גם על ידי אמניות שבפועל עסקו באמנות 'נשית' או מגדרית מובהקת".⁷³ בשנת 1990, כשהוצגה התערוכה **הנוכחות הנשית באמנות ישראל** במוזאון תל אביב לאמנות (אוצרת: אלן גינתון), ביקש מיכה לוין, המנהל האמנותי והאוצר הראשי של המוזאון, להרגיע את הציבור שלא מדובר בתערוכה של נשים "פמיניסטיות הלוחמות להשגת זכויות שוות לנשים בתחום האמנות הפלסטיות".⁷⁴ האמנית אריאלה פלוטקין העידה כי אפילו בעשור השני של המאה העשרים ואחת בישראל "פמיניזם זאת מילה גסה [...] ובגלל זה אמניות נזהרות ממנו כמו מאש".⁷⁵ גם היום מבקרי אמנות אחדים בישראל נמנעים מלבחון אמנות, ובעקר אמנות פמיניסטית, כעשייה ביקורתית או אקטיביסטית, ומבכרים תפיסה מודרניסטית טהרנית.⁷⁶ כך או כך, וינפלד טוענת בתוקף שלא כיוונה לייצר ביקורת פמיניסטית ישירה על העולם היהודי, ולא היתה מודעת לשיח הפמיניסטי באמנות התקופה, ויצירתה מושמעה בדרך כלל כעיסוק אישי וחושפני בעצמה, בחומרים ובתהליכי עבודה.⁷⁷ הצהרה זו מעניקה עוצמה יתרה להצהרה המפורשת של מולגן כי עבודתה נוצרה מתוך מניעים פמיניסטיים ביקורתיים, ואף נדונה ומושמעה כביקורת ישירה על הלכות הנידה.

תקדים נוסף לעבודה של מולגן הוא עבודה יחידאית של עיינה פרידמן, **בד צח** (1996, תמונה 14). העבודה, שעשתה גם היא שימוש בבדי הבדיקה, הוצגה בשנת 1996 בגלריה ירושלמית שהייתה חלק ממשרדי הארגון הפמיניסטי אישה לאישה (אוצרת: טליה בירקאן). העבודה מורכבת מתצלומי עירום של אישה ורצועות העשויות מבדי בדיקה לבנים התפורים זה לזה בחוט של זהב, כך שבכל שורת בדים כתם צבע בגוון שונה: ברונזה, זהב ושנהב. פרידמן מספרת:

72 ט' תמיר, 'יולי 74-יולי 95: שיחזור, או: השנה העשרים ואחת', האתר של טלי תמיר: אוצרת וחוקרת אמנות ישראלית (1995).

73 א' טננבאום וע' אמיר, מרוץ שליחות: ארבעה עשורים של פמיניזם באמנות הישראלית (טקסט תערוכה), חיפה תשס"ז. וראו עוד מ' גל עזר, "'המפסיד מרוויח': סגנון חיים של אמנים בשדה האמנות הפלסטית בישראל", דברים אחדים, 2 (1997), עמ' 90-115; נ' טופלברג, 'איקונוגרפיית קרבן המלחמות בישראל בראי שלוש אמניות: מינה זיסלמן, ביאנקה אשל גרשוני ותמר גטר, בשנות השבעים של המאה העשרים', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תשע"ז, עמ' 3-11.

74 א' אזולאי, 'על אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ועל מצבה', תיאוריה וביקורת, 2 (1992), עמ' 89-118, בעמ' 102 הערה 22.

75 בתוך מ' רז, 'פרובוקטורית בדימוס: אחרי הקיפאון - תערוכה חדשה לאריאלה פלוטקין', *TIME OUT* תל אביב: תרבות, אמנות, 9.5.2017.

76 הקול הבולט בישראל בתחום זה הוא אבי פיטשון הכותב ביקורות אמנות בעיתון **הארץ**.

77 מבקרת האמנות ניצה בהרוזי תיארה זאת במילים "הבלטת האגואיזם שלה". נ' בהרוזי, 'אמנות בסימן טקסט', דבר, 1.10.1976.



תמונה 14. עיינה
פרידמן, בד צח,
1996. תצלום,
צבע אקרילי על
בדי כותנה לבנים
וחוטי זהב,
220x148 ס"מ.
אוסף האמנית

האישה שבתצלום הייתה דוגמנית שצילמתי בסן פרנסיסקו בשנות השמונים. בתמונה מופיעה דמותה כמה פעמים, כשבכל פעם היא הולכת ונמוגה. גם הכתמים על הבדים הולכים ונמוגים [...] המחשבה מאחורי הדימויים היא שככל שהאישה מתמרקת, היא גם נעלמת. היא דוהה לתוך ציויים דתיים וחברתיים התובעים ממנה הוכחה על צחותה וניקיונה, תוך פלישה למעמקי גופה, לחפש את ההוכחה לטהרתה או לטומאתה.⁷⁸

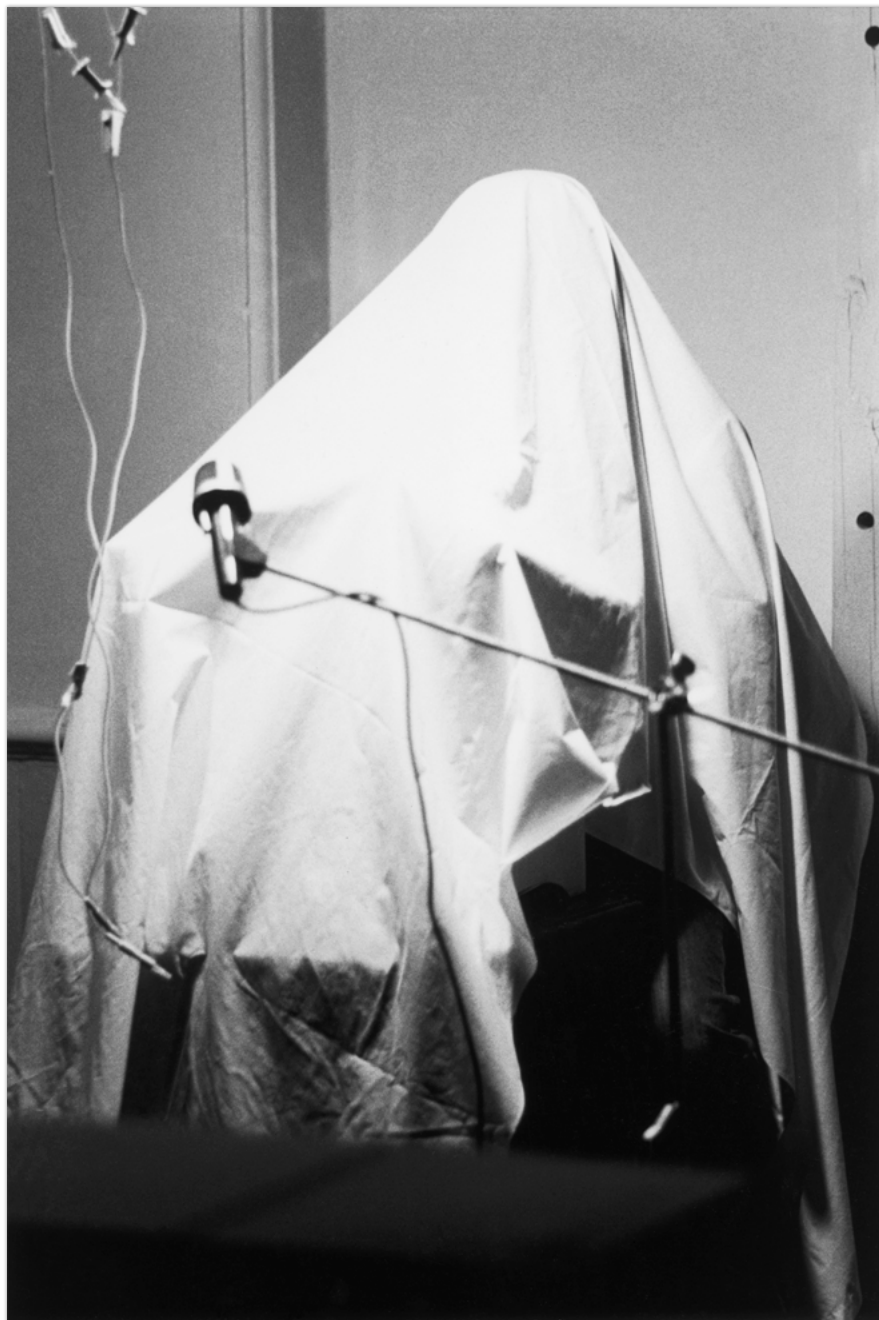
בשונה מהעבודות של מולגן, העבודה של פרידמן לא הכתה גלים ולא נדונה בעולם האמנות בעת הצגתה, ועל כן מטבע הדברים לא עוררה שיח ציבורי בנושא – זאת בניגוד לעבודות אחרות שלה, שדווקא קיבלו הד ונדונו בשיח האמנותי. שני התקדימים שנסקרו לעיל מחדדים את הייחודיות בעבודתה של מולגן ובישיח שהיא הצליחה לחולל – שיח ציבורי, ישיר וביקורתי, שהיה פמיניסטי במוצהר.

חלומות מקווה: מרל לדרמן-יוקלס

ממש באותה תקופה שבה הציגה וינפלד את מיצג הנידה שלה, עסקה בארצות הברית מרל לדרמן-יוקלס (Ukeles) בנושא הטבילה במקווה. אך בשונה מהרוח הקודרת שנשבה בישראל ממיצג הנידה של וינפלד ומעבודותיה של מולגן בשנות האלפיים, שעסקו בדקדוקי הלכות פולשניות דרך בדי הבדיקה, יוקלס עסקה בטבילה עצמה והציגה אותה כפולחן נשי נשגב. יוקלס היא מהאמניות היהודיות האורתודוקסיות

78 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10). על עבודה זו ראו: Z. Amishai-Maisels, 'Ayana Friedman: על עבודה זו ראו', *Layers of Feminist Struggle*, *Journal of Modern Jewish Studies*, 15, 1 (2016), pp. 143-144, 157-131.

תמונה 15
(מימין). מרל
 לדרמן-יוקלס,
 חלומות מקווה
 (Mikvah)
 (Dreams), 1977.
 תצלום שחור לבן:
 תיעוד מיצג,
 גלריה פרנקלין
 פורנס, ניו יורק
 (Franklin Furnace)
 גאסר, אוסף
 האמנית וגלריה
 רונלד פלדמן, ניו
 יורק.



הבודדות שפעלו בתנועת האמנות הפמיניסטית בארצות הברית בשנות השבעים של המאה העשרים, והיא מסומנת כאחת האמניות המרכזיות והחשובות בתחום זה. עשייתה התרכזה בעיקר ביצירת אמנות ציבורית וסביבתית ברוח האקו־פמיניזם, ופרסומה בא לה בעקבות **אמנות התחזוקה** שיצרה. בעבודתיה התייחסה האמנית היהודייה גם לעולמה האורתודוקסי, ובתוך כך היא הביאה לראשונה למרחב האמנות האמריקאי את מנהגי הטבילה של נשים יהודיות במקווה.⁷⁹

המיצג **חלומות מקווה** (תמונה 15) הוא אחת העבודות היחידות מאותה תקופה שעסקו בחיבור שבין פמיניזם ויהדות. היה זה שיר הלל לטבילה, שהובאה לראשונה

79 להרחבה על יצירות המקווה של יוקלס משנות השבעים והשמונים ראו D. Sperber, "Mikva Dreams": Judaism, Feminism, and Maintenance in the Art of Mierle Laderman Ukeles', *Panorama* (2019), Web.

פרידמן.

Wm. Lusk Upel

P. C. Phillips, 'Making Necessity Art: Collisions of Maintenance and Freedom', *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* [Catalogue: Queens Museum, New York], curator Patricia C. Phillips (New York 2016), p. 80

בגבה למצלמה, שיערה פזור והיא עומדת עטופה בסדין על גדות הנהר. התמונה ממוסגרת במילים "טבלי שוב" החוזרות 210 פעמים, כמספר הפעמים שעל פי חישוביה הייתה אמורה לטבול במקווה במהלך כל שנות הפוריות שלה. כמו במיצג בגלריה פרנקלין פורנס, בטקסט הנלווה קראה יוקלס ל"אחיותיה" להיוולד מחדש כנשים יהודיות ופמיניסטיות.

במיצגים אלה תיארה יוקלס כיצד בונים מקווה ומהם גדרי ההלכתיים והטכנולוגיים, והוסיפה לכך תיאור של חוויותיה האישיות המרוממות במהלך ההכנות לטבילה ובטבילה עצמה. בתחילת המיצג היא הכריזה: "אחיותיי! בעת חדשה זו עבור כולנו, הגיעה העת לספר לכן מעט על אודות עניינים סודיים אלה".⁸² היא היללה את הטבילה במקווה כאקט של לידה מחדש וכחזרה לגן העדן ולימי בראשית: "אם גן העדן הוא מעונם של חיי הנצח [...] המקווה הוא אחד החדרים בגן העדן". במהלך המיצג תיארה האמנית בפרוטרוט את הצדדים הטכניים של בניית המקווה, והציגה את ההכנות לטבילה כפולחן המחבר את האישה לעצמה:

היא [הטובלת] נכנסת, עירומה, כל הקצוות המתים הוסרו – קצוות ומשטחים שבאו במגע עם העולם החיצוני. ציפורניים, שיער פזור. היא קרצפה את עצמה. כל חומר זר הוסר [...] המקווה נועד לנקות את העצמי הפנימי. העצמי הממשי. שום דבר אחר, לא מגע עם העולם ולא איפור. דמי המחזור הפסיקו לזרום מזה שבוע. היא הירח.⁸³

יוקלס עמדה גם על הצדדים הביצועיים של הטבילה והציגה אותה כפולחן בעל מאפיינים ארוטיים:

היא הולכת למקווה בעדנה הבאה מאהבה מתמשכת. מי המקווה מגיעים עד מעל לשדיה כשהיא עומדת. למים יש כוח. היא דוחפת בהתנגדות [את המים] בעודה יורדת במדרגות. כשהיא עוזבת, נדמה כי המים דוחפים אותה ברכות בחזרה לחיק העולם. לא, היא לא מעוניינת לספר לכם על זה. מדובר בסוד בין מושא אהבתה לבין עצמה. המקווה מרובע. המים חמימים, בטמפרטורת גוף. לעתים, ניתן לחוש בשכבות של מים קרירים קרוב לתחתית. המקווה הינו רחם מרובע של מים חיים.⁸⁴

הבלנית של יוקלס איננה סוכנת של הממסד הפטריארכלי, כמו זו של מולגן שהוצגה לעיל, אלא היא שותפתה של האישה בפולחן הלידה מחדש, מעין מיילדת או כוהנת של "דת נשית": "הבלנית היא המלאך בגן העדן הזה. מלאך אמיתי שמסייע לשמור על האיזון בין המקום הסודי והמסתורי הזה לבין העולם שבחוץ". ברוח מרוממת זו היא מתארת את האינטראקציה בין שתי הנשים במקווה:

82 התרגומים המובאים כאן נעשו על ידי דבורה פרידמן לקראת התערוכה 'מטרוניטא: אמנות יהודית פמיניסטית' (2012, משכן לאמנות, עין חרוד, אוצרים: דבורה ליס ודוד שפרבר). הציטוטים הבאים משם. המקור האנגלי מופיע בהערה הקודמת.

83 שם.

84 שם.

"כשר", אומרת הבלנית [לטובלת].⁸⁵ היא [הטובלת] מהללת את ה', שומר החיים והמוות, שהיה ויהיה לנצח נצחים. פעמיים נוספות היא תטבול במים. היא תראה את אצבעותיה מבעד למים, תפרוש את גפיה; המים יזרמו כנגד סוגריה; היא תיפתח בפני המים. "כשר", תאמר הבלנית. ואז היא תיוולד מחדש. המים החיים ישיבו אותה לחיים.⁸⁶

את המיצג חתמה האמנית, כאמור, באקט מדיטיבי שבו היא חזרה על המילים "טבלי שוב" 210 פעמים. חלומות מקווה הנכיח את המקווה ואת אקט הטבילה כפולחן מרומם, ניכס אותו מחדש לידי האישה והביא לקדמת הבמה פולחני נשים, ובכך חיבר בין תודעה פמיניסטית של חיבור לגוף ולנשיות לבין ריטואל יהודי עתיק. יוקלס אומנם הציגה את הטבילה כאקט אישי ואינטימי, אולם המיצג הכיל גם קריאה לאחיותיה "בעת חדשה זו [...] לבחור בחיים", כלשונה, ולהיוולד מחדש כנשים פמיניסטיות ויהודיות.⁸⁷

אך בניגוד לעבודות התחזוקה של יוקלס, אשר זכו לשבחים וקיבלו הד ציבורי, לעבודות המקווה שלה לא הייתה השפעה משמעותית על עולם האמנות והן לא זכו כמעט לתשומת לב תקשורתית. העבודות לא קיבלו שום התייחסות גם בחוג הפמיניזם היהודי בארצות הברית בעת הצגתן. רק מאוחר יותר, בשנות התשעים, נכלל הטקסט של המיצג חלומות מקווה באנתולוגיה היהודית הפמיניסטית ארבעה עשורים של רוחניות בקרב נשים יהודיות שערכו דיאן אשטון ואלן אומנסקי.⁸⁸

השתיקה של עולם האמנות האמריקאי בכל עיסוק בנושאים דתיים יכולה להסביר את הפער המתואר. סמנתה בסקינד (Baskind) מצאה כי עבודות של אמנים אמריקאים נחשבים ממוצא יהודי, שעסקו בזוהר היהודית, הודרו מהקנון.⁸⁹ סאלי פרומי (Promy) הראתה שעד שנות התשעים שלטה באמנות האמריקאית תזת החילון המודרנית הקושרת בין חילון לקדמה, ועקב כך הודרה ממנה אמנות שעסקה בתכנים דתיים.⁹⁰ בהמשך לכך היא הראתה שעד שנות התשעים אמנות דתית נדונה במחקר רק במקרים שבהם אפשר היה למשמע אותה במושגים חילוניים.⁹¹ בשנת 2004 פרסם

85 תפקידה של הבלנית במקווה הוא לסייע לטובלות לקיים את מצוות הטבילה לפי כללי ההלכה, ובעיקר לדאוג שדבר לא יחצוץ בין הטובלת למי המקווה ושכל שערותיה של הטובלת יטבלו במים. לאחר כל טבילה מכריזה הבלנית "כשר" או "לא כשר".

86 שם.

87 לימים, בשנת 1986, בנתה יוקלס מיצב של מקווה טהרה במוזאון היהודי בניו יורק בשם **מקווה: מקום של מים נושקים ודלתות כפולות של תמורה, מוכנה? מוכנה!** ביצירה זו היא עסקה במבנה הפיזי של מקווה טהרה ובחווית הטרנספורמציה שהוא מייצר. כמו במיצגיה הקודמים, הטבילה הוצגה גם כאן כפעולה המחברת בין התודעה הפמיניסטית המתחדשת לטקסים דתיים קדומים של נשים. ראו על כך Sperber (לעיל הערה 78).

88 M. Laderman Ukeles, 'Mikvah Dreams: A Performance (1978)', D. Ashton & E. M. Umansky (eds.), *Four Centuries of Jewish Women's Spirituality: A Sourcebook*, Boston 1992, pp. 234-237.

89 S. Baskind, *Jewish Artists and the Bible in Twentieth-Century America*, Philadelphia 2014. בסקינד טוענת שקנון האמנות האמריקאי מתאפיין בהעדפתו לא רק אמנים גברים לבנים, אלא גם, באופן מובהק, אמנים נוצרים. ראו שם, עמ' 179.

90 Promey (לעיל הערה 15), עמ' 583-585.

91 שם, עמ' 600 הערה 49.

חוקר האמנות ג'יימס אלקינס (Kelkins) את ספרו **על המקום המשונה של הדת באמנות העכשווית**,⁹² ובו הצביע על ההדרה וההדחקה של הקשרים בין האמנות לדת בשיח האמנות העכשווית. ואולם עם השנים התמתנו הדברים, וחוקרי אמנות החלו לעסוק גם בקשרים שבין אמנות עכשווית לדת. מאז שנות התשעים הדת תפסה מקום נרחב יותר ויותר בחקר האמנות האמריקאית,⁹³ וגם התכנים היהודיים של יוקלס זכו לנראות רבה יותר מאשר בעבר. כך למשל, בשנת 2016 כתב מבקר האמנות של הניו יורק טיימס, הולנד קוטר (Cotter), על תערוכת הרטרופקטיבה של האמנית שהוצגה במוזאון קווינס לאמנות,⁹⁴ וציין במפורש את ההקשרים היהודיים של יצירתה.⁹⁵ כך עשתה גם ליפארד במאמרה שפורסם בספר התערוכה.⁹⁶ למעשה, המאמר המרכזי המופיע בספר התערוכה, שכתבה מבקרת האמנות והאוצרת פטרישיה פיליפס, סוקר את האמנות היהודית של יוקלס ומצביע על הקשרים יהודיים ודתיים של עבודות אמנות התחזוקה שלה אשר לא נדונו בעבר.⁹⁷

פמיניזם רוחני ושיח האלות הגדולות

עבודות המקווה של יוקלס מתפענחות לאור תנועת הפמיניזם הרוחני של שנות השבעים במאה העשרים.⁹⁸ פולחני האלות הגדולות העסיקו באותה תקופה ענף של האמנות הפמיניסטית האמריקאית, ואמניות כגון שנימן, מרי בת' אדלסון (Edelson), אנה מנדיאטה (Mendieta), בטסי דיימון (Damon) (תמונות 17) ודונה הנס (Henes) פנו אליהם כמקור השראה⁹⁹ ואימצו רעיונות מטריארכאליים קדומים כדי להפרות את השיח הפמיניסטי שלהן.¹⁰⁰ דרך רעיונות אלה הן ביקשו להתחבר לגוף הנשי

James Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, London: Routledge, 2004. 92

Promey (לעיל הערה 15), עמ' 591. 93

94 התערוכה הרטרופקטיבית 'מרל לדרמן-יוקלס: אמנות תחזוקה' (Mierle Laderman Ukeles: *Maintenance Art*), הוצגה במוזאון קווינס לאמנות בשנים 2016–2017, אוצרות: לריסה הריס (Harris) ופטרישיה פיליפס (Phillips).

H. Cotter, 'An Artist Redefines Power. With Sanitation Equipment', *The New York Times*, 15.9.2016. 95

L. R. Lippard, 'Never Done: Women's Work by Mierle Laderman Ukeles', *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* [Catalogue: Queens Museum, New York], curator Patricia C. Phillips (New York 2016), p. 20. 96

Phillips (לעיל הערה 80), עמ' 60, 70, 74–80. 97

98 על הפמיניזם הרוחני ראו C. Eller, *Living in The Lap of Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, Boston 1995, pp. 38–61. וראו עוד ש' פרו, 'הפוליטיקה של האלה: הפמיניזם הרדיקלי/תרבותי ותנועת הרוחניות הפמיניסטית בארצות הברית', עבודת מוסמך, אוניברסיטת חיפה תש"ע.

99 ראו G. F. Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, New York 1990.

J. Klein, 'Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s', *Feminist Studies*, 35, 3 100 (2009), pp. 575–602; C. Eller, 'Divine Objectification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality', *Journal of Feminist Studies in Religion*, 16, 1 (2000), pp. 23–44, at p. 30. בישראל עסקו באותה תקופה בתחום זה האמניות מרים שרון ורחל גלעד, ובארצות הברית, בהקשר יהודי-קבלי, בת' אמס שוורץ. ראו Dekel (לעיל הערה 70); M. Baigell, *Jewish Identity in American Art: A Golden Age since the 1970s*, New York 2020, pp. 37–39.



תמונות 17. בטסי דיימון, האישה בת 7,000 שנה (The 7000 Year Old Woman), 1977. תצלום שחור לבן: תיעוד מיצג, ניו יורק. צילום: סו פריידריך, אוסף הצלמת.

ולעלות מתהום הנשייה תרבות של נשים שהודחקה, כמו הרעיון של אלוהות נשית שאינה טרנסנדנטית אלא אימננטית לעולם. כמה מאמניות אלה, ויקלס ביניהן, יצרו מיצגים פמיניסטיים,¹⁰¹ ואף שאמנות המיצג עסקה בחיבור בין אמנות לחיי היום-יום, הן העניקו ביצירתן מקום מרכזי לטקס מתוך רצון להשיב לאמנות את תחושת הקודש שאבדה לה בעת המודרנית.¹⁰²

על רקע זה מתבהר כי גם המיצג **חלומות מקווה** פנה לפולחני נשים והשגיב אותם. למעשה, הוא התנהל באופן המזכיר את מעגלי הנשים שרווחו בשנות השבעים בארצות הברית, שכיוונו לחדש את דתות האלות הגדולות. במסגרת זו, "כוהנת" או "מכשפה" הנחתה טקס ציבורי שבו שילבה דיון בנשיות עם ביקורת על הדתות הפטריארכליות.¹⁰³ היו אלה מיצגים ריטואליים שעשו שימוש במחוות, במלבושים ובעיקר בגופה של ה"כוהנת" במטרה להתחבר לחוויות הנובעות מגופן של נשים, וכך לייצר ידע נשי לא-הגמוני. המיצג של יוקלס השתלב במגמה זו והילל את אקט הטבילה בשפה שרווחה בשיח האלות הגדולות – ניכוס מחדש פולחנים קדומים של נשים. האמנית ציינה במיצג כינויי אלוהות נשיים שמופיעים במסורת היהודית וחיברה אותם לריטואל הטבילה:

כמו מרבית המסורות אשר שמורות לאלות, מטרונות, שכינה, אלת הנשיות היהודית, תוארה מאז ימי קדם כדמות המשלבת בין כל ההיבטים הבאים: בתולה מתחדשת נצחית, מאהבת מלאת תשוקה תמידית ואפילו אם בוראת נצחית. המקווה הנו הצומת בו מתקיימות כל האנרגיות הקדושות הללו בו זמנית.¹⁰⁴

פולחני הטבילה היהודיים הוצגו כמקור של אנרגיות קדושות המועברות מאם לבת, דור אחר דור. ואכן, חלומות מקווה התפרש עם הצגתו ברוח שיח האלות, ופורסם כאמור בליווי הטקסט בגיליון של כתב העת הפמיניסטי Heresies שהוקדש כולו לשיח האלות.¹⁰⁵

את הפנייה של יוקלס למקווה אפשר להבין גם כחלק ממהלך רחב יותר בן התקופה – פיתוח האיקונוגרפיה של התנועה הפמיניסטית הרוחנית שנעשתה בהשראת אמנות הגוף הפמיניסטית, בכוונה לערב את גוף האמנית הממשי ביצירה.¹⁰⁶ אמניות רבות שפעלו בשנות השישים והשבעים הציגו את הגוף הנשי כסמל לשחרור

J. Withers, 'Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming 101 Ourselves', N. Broude & M. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1994, pp. 158-173

102 ט' דקל, (מ)מוגדרות: אמנות והגות פמיניסטית, תל אביב תשע"א, עמ' 23-24; וראו באתר *The Art Story* את הכתבה 'Performance Art'.

W. Griffin, 'The Embodied Goddess: Feminist Witchcraft and Female Divinity', 103 *Sociology of Religion*, 56, 1 (1995), pp. 35-48, at p. 46. למבט ביקורתי על הקשר בין הפמיניזם הרוחני, שיח האלות הגדולות והאמנות הפמיניסטית של שנות השבעים ראו Eller (לעיל, הערה 94).

104 שם.

M. Laderman Ukeles, 'Mikva Dreams: A Performance', *Heresies: The Great Goddess*, 5 105 (1978), pp. 52-54. בשנת 2020 הוצגה במוזיאון היהודי בפרנקפורט התערוכה 'הצד הנשי של אלוהים' (*The Female Side of God*), ובעצתי הוצגה שם העבודה **חלומות מקווה** של יוקלס.

106 Eller (לעיל הערה 94), עמ' 29.

האישה וכהתנגדות לסדר הפטריארכלי המדכא.¹⁰⁷ עבודותיהן של האמניות ג'ואן סמל (Semmel), אלינור אנטין (Antin), שיקגו, חנה וילקה (Wilke), לינדה בנגליס



(Benglis), טי קורין (Corinne), סוזן סנטורו (Santoro) וקרן לה-קוק (Le Cocq) התמקדו במיניות נשית כהיבט חיוני ורב-ערך של חוויה נשית.¹⁰⁸ אמניות המיצג ברברה טרנר סמית (Turner Smith), יוקו אונו (Ono), שנימן (Schneemann), אברמוביץ', אדריאן פייפר (Piper) ומנדיאטה עשו שימוש בגופן ובדקו את גבולות הטאבו כדי לחשוף את החפצת הנשים בחברה.¹⁰⁹

יוקלס, כמו כמה מהאמניות הפמיניסטיות בנות תקופתה, עסקה גם היא בנושאי טאבו כגון דם הווסת, ופעלה להמרתו כאתר של כוח ולא של בושה.¹¹⁰ שיקגו יצרה בשנת 1971 פוטוליטוגרפיה שכותרתה *Red Flag*, ובה היא נראית ממותנה ומטה מוציאה טמפון ספוג דם מנרתיקה.¹¹¹ בשנת 1972 היא הציגה את המיצב שירותי וסת בתערוכה *Womanhouse* (תמונה 18) בלוס אנג'לס, ובו נראה, בין היתר,

פח אשפה מלא בטמפונים ופדים ספוגים באדום דם, ובלשונה: "את כל מה שצריך להישאר נסתר אך הפך כאן לגלוי".¹¹²

באופן דומה התמודדה פייט וולדינג (Wilding) עם הבניית הבושה החברתית של הווסת בעבודתה *Sacrifice* (1971): לפני מזבח שעליו הוצבו מוצרי היגיינה לנשים

תמונה 18: ג'ודי שיקגו, שירותי וסת, 1972. מראה הצבה בתערוכת 'ביתאשה' (Womanhouse), אוסף מכון האמנויות של קליפורניה (CalArts)

E. Heartney, 'Bad Girls', E. Heartney, et al. (eds.), *The Reckoning: Women Artists of the 1970s*, New Millennium, Munich 2013, pp. 15-23

A. Jones, 'Sexual Politics: Feminist Strategies, Feminist Conflicts, Feminist Histories', 108 *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* [Catalogue: UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center], curator Amelia Jones (Berkeley, Los Angeles & London 1996), pp. 20-38; R. Middleman, *Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s*, Berkeley 2018

J. Forte, 'Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism', *Theatre Journal*, 109, 40, 2 (1988), pp. 217-235

L. C. Jones, 'Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies', 110 *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art, Selections from the Permanent Collection* [Catalogue: Whitney Museum of American Art, New York], curators J. Ben-Levi, L. C. Jones, S. Taylor & C. Houser (New York 1993), pp. 33-58

L. Nead, *The Female Nude*, New York 1992; H. Reckitt, 'Personalizing the Political', H. 111 Reckitt (ed.), *Art and Feminism*, London & New York 2001, p. 34

C. Lauzon, *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, Toronto 2017, p. 34 112

הוצב שולחן, ועליו דמות שעווה של האמנית שוכבת ומכוסה במעיים של בעלי חיים ודם.¹¹³ שנימן, כפי שראינו לעיל, שילבה את דם הווסת שלה בעבודותיה ובחנה את מרקמו וצבעו. האופן שבו הציגה את חומרי גופה, כך הסבירה, מעיד על דינמיקה של אסתטיקה נשית אוטונומית שאינה מסווגת או נשפטת באמצעות הדיכויטומיות של טומאה/טהרה.¹¹⁴ שנימן ואמניות פמיניסטיות אחרות קשרו את פעילותן האמנותית לאלה הגדולה, וראו בה מקור של ידע נשי קדוש המחובר ללידה ולטרנספורמציה.¹¹⁵ היצירות הללו התקבלו ונדונו כתרומתה המשמעותית ביותר של האמנות לפמיניזם,¹¹⁶ ויצירותיהן אומצו על ידי תנועת הפמיניזם הרוחני.

אף כי עבודות המקווה של יוקלס לא נכנסו לקנון האמנות הפמיניסטית, יש לראותן בהקשר של תנועה זו. יוקלס בחנה את מחזורי גופה של אישה באמצעות הטיפול במקווה והפכה את הטקס הפרטי והנסתר לציבורי וגלוי. עם זאת, עבודותיה נבדלות מאלה שנוצרו במסגרת שיח האלות הפמיניסטי, שהתאפיינה במגמת "הילדות הרעות" (Bad Girls) ורווחה בה "אמנות הכוס" (Cunt Art).¹¹⁷ יוקלס לא הציגה את גופה העירום ולא עסקה בחידוש פולחנים קדומים שאבדו מן העולם, אלא הציגה פולחן חי שמתקיים עד היום. אך בניגוד לרוח אמנות האלות, שהוקיעה ריטואלים של דתות מונותאיסטיות וייחסה להם פטריארכליות, יוקלס ניכסה לעצמה מחדש את הפולחן היהודי.¹¹⁸ בהתאם לכך, היא התנגדה לביקורת של השיח הפמיניסטי באותן שנים על דיני הטהרה היהודיים כייצוג לתפיסות פטריארכליות המייחסות טומאה או לכלוך לדם הווסת.¹¹⁹ בריאיון עימה שהתפרסם בשנת 2000 בספרה של לינדה מונטנו (Montano) **אמניות מיצג מדברות בשנות השמונים** הסבירה יוקלס כי אף שנשים פמיניסטיות רבות התנגדו לריטואל המקווה ופירשו אותו כפרימיטיבי, היא עצמה רואה בו המשך לדת מטריארכלית קדומה.¹²⁰ במיצג עצמו היא הבהירה את עמדתה זו: "כפי שעלוקות נוטות לדבוק בגורם מארח מזין, כך דבקו אי-הבנות גם ברעיון ובכוח של המקווה. לא עוד. המקווה אינו בא לסמן את האישה כגורם

Meyer 113 (לעיל הערה 8).

Weintraub 114 (לעיל הערה 27); Withers (לעיל הערה 97), עמ' 161-163. על העבודה **מגילה פנימית** ראו עוד Nead (לעיל הערה 106), עמ' 67; A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis 1998, p. 3; H. Reckitt, 'Personalizing the Political', H. Reckitt (ed.), *Art and Feminism*, London & New York 2001, pp. 82.

Weintraub 115 (לעיל הערה 27) עמ' 169.

Meyer 116 (לעיל הערה 8), עמ' 342-317.

Heartney 117 (לעיל הערה 102), עמ' 23-15.

G. F. Orenstein, 'The Sister Chapel', *Womanart*, 1, 3 (1977), pp. 12-21.

119 ראו על כך E. Kantorovitz, 'Bloom, Lisa E. Jewish Identities in American Feminist Art: Ghosts of Ethnicity. New York and London: Routledge, 2006', *Women in Judaism*, 5, 1 (2007), 1-5.

L. Montano, *Performance Artists Talking in the Eighties: Sex, Food, Money/Fame*, 120 *Ritual/Death*, Berkeley 2000, p. 257.

מלוכלך".¹²¹ בדרך זו היא ביקשה לחבר בין פמיניזם ליהדות, וסירבה לראות בטבילה אקט דכאני.¹²²

היבט נוסף הנמצא ברקע ניכוס ריטואל הטבילה של יוקלס הוא הפער בין השיח הפמיניסטי הנוצרי לשיח הפמיניסטי היהודי בארצות הברית באותן שנים. בשיח הפמיניסטי הנוצרי נוצר פיצול בין פמיניסטיות שניסו לתקן את הדת מבפנים למי שמאסו ברעיון זה וקראו לצאת מן הכנסייה ולכונן דת חדשה שתתבסס על רוחניות נשית.¹²³ לעומת זאת, בפמיניזם היהודי על ענפיו השונים לא הופיעה כמעט דרישה להתנתק מן המסורת או להקים דת בתרייהודית,¹²⁴ והוגות מזרמים שונים ביקרו את הריטואלים והטקסטים היהודיים באמצעות פעולה פרשנית ותוך ניכוס מחודש של אלמנטים נשיים מתוך המסורת. הביקורת הנוקבת שלהן לא גרמה להן לצאת מבית הכנסת אלא לבנות לדת קומה נוספת שתקדם אותה, על פי תפיסתן.¹²⁵ יוקלס חיברה במידה רבה בין שתי המגמות שסבבו אותה: השיח הפמיניסטי של פולחן האלות וההגות הפמיניסטית היהודית, אשר עסקה בפרשנות מחודשת של הלכות הנידה מתוך כוונה לשחרר אותן מהתפיסה הדיכוטומית של טומאה/טהרה ולעצב אותן מחדש כפרקטיקה מעצימה עבור נשים.

יוקלס טענה שהדחקת פולחני הטבילה והסתרתם היא עצמה הבניה פטריארכלית. במיצג שהעלתה היא הכריזה שפולחן הווסת שרד "בקושי רב" את "הסלידה הרווחת בימינו מכל דבר הקשור במחזור החודשי כשלעצמו. אמונות טפלות שהן לאמיתו של דבר שנאה ופחד ממשי מגוף האישה המופלא וממחזור הפוריות הקסום שמתחולל בגופה". היא הציבה אלטרנטיבה להתייחסות לדם הווסת כטמא ומלוכלך, וביקשה לחלץ מריטואל הטבילה היהודי התייחסות אחרת אליו.¹²⁶ היא ציטטה במיצג את התאולוגית הפמיניסטית היהודייה-אמריקאית רחל אדלר, שעסקה גם היא בתחילת דרכה בהלכות הנידה באופן חיובי ואמפתי וראתה במקווה מקום קדוש.¹²⁷ גם ההוגה הפמיניסטית האורתודוקסית בלו גרינברג כתבה באותה עת שיר הלל לטבילה ולאחווה הנשית (sisterhood) הנוצרת בין הטובלת לבלנית. הטקסט במיצג של יוקלס מזכיר מאוד שיר זה ביחס לפרקטיקות הטהרה ולבלנית.¹²⁸

121 ביקורת על השיח השליט ביחס לפולחני הנידה, מעין זו שהציעה יוקלס, הציגו מאוחר יותר האנתרופולוגים תומס באקלי ואלמה גוטליב. ראו T. Buckley & A. Gottlieb, *Blood Magic: The Anthropology of Menstruation*, Berkeley 1988.

122 על האפשרות לערער על התפיסה הרואה בדיני הנידה רק ביטויים של דכאנות פטריארכלית ראו רוס (לעיל הערה 44), עמ' 235-237, 248.

123 ראו על כך, S. S. Sered, *Priestess, Mother, Sacred Sister: Religions Dominated by Women*, New York 1994, p. 27.

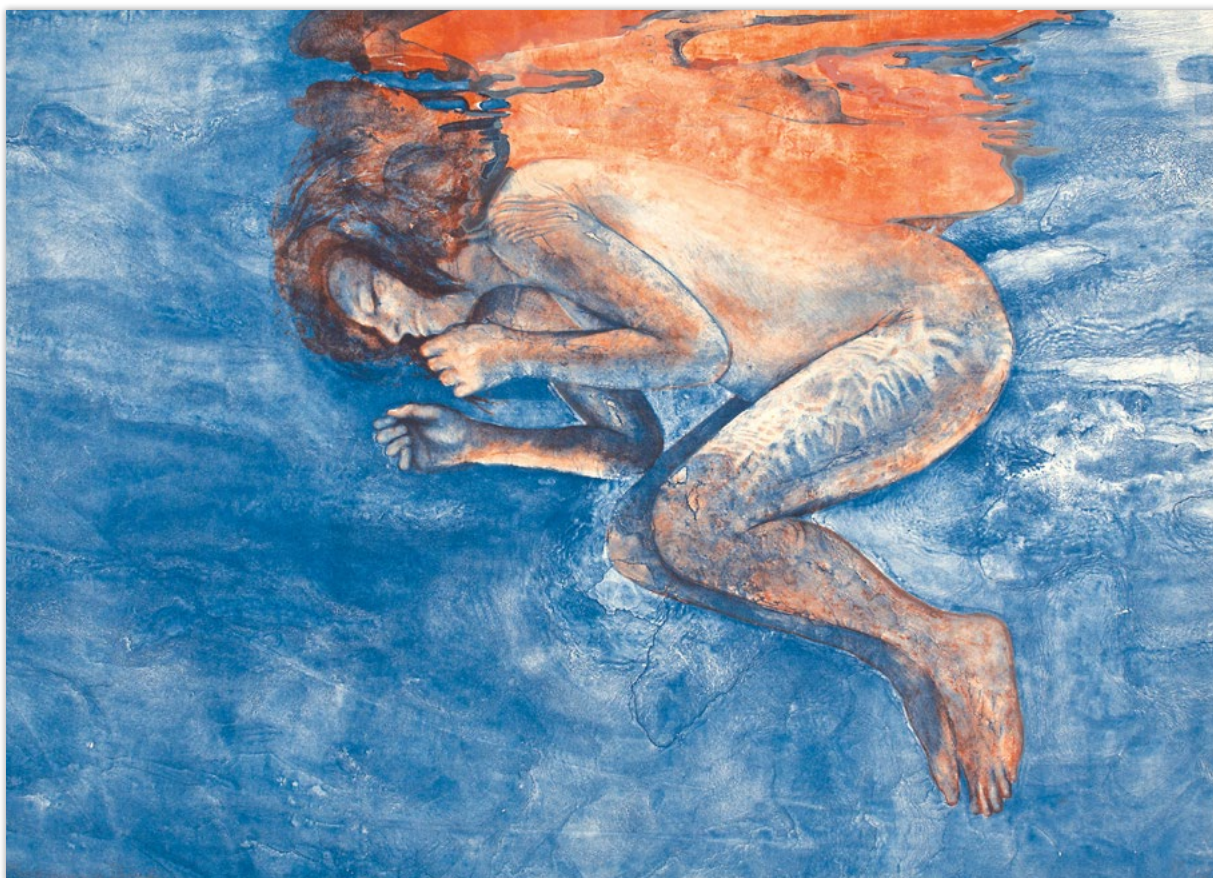
124 עירשי וציון-וולדקס (לעיל הערה 14), עמ' 247 הערה 21.

125 שם, עמ' 247.

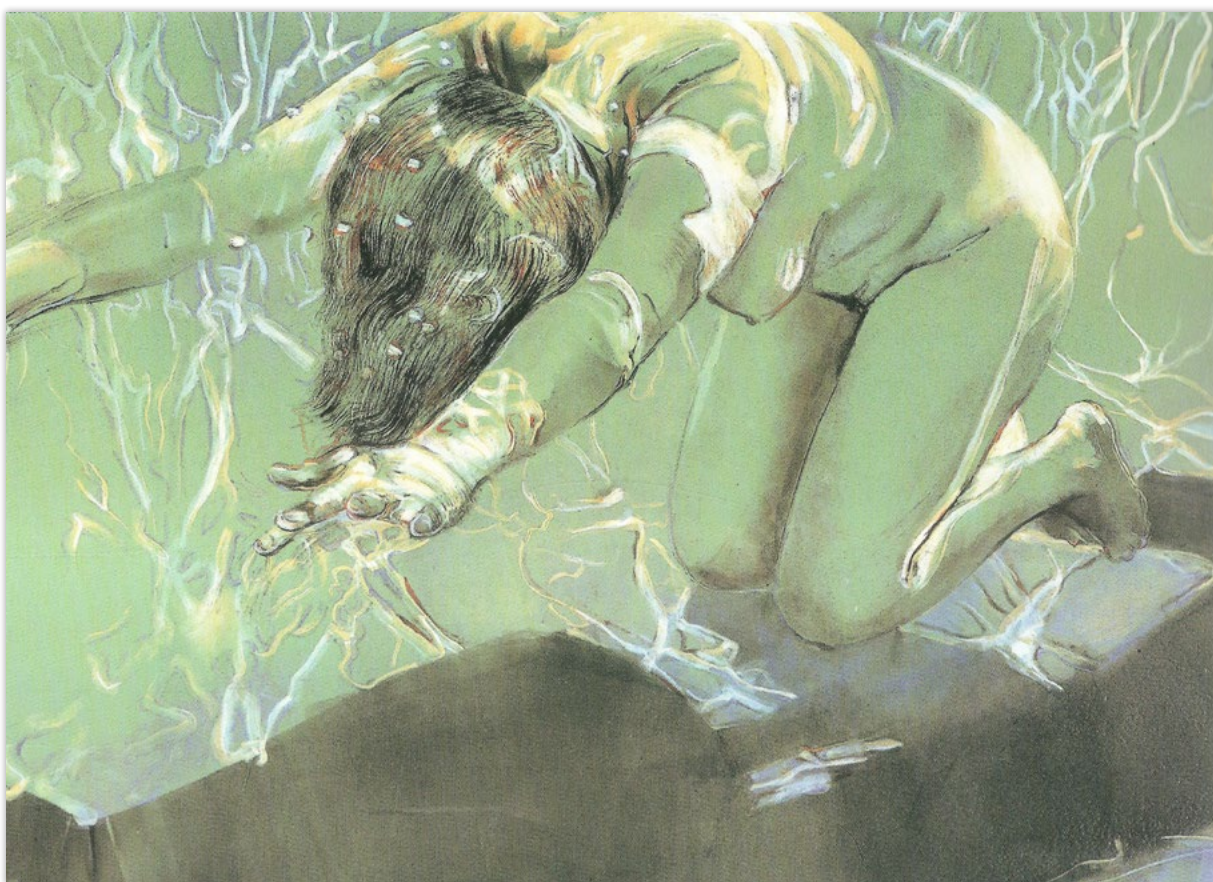
126 טענה זו הופכת לדומיננטית יותר ויותר בשיח הפמיניסטי האורתודוקסי של ימינו.

127 ראו R. Adler, 'Tum'ah and Taharah: Ends and Beginnings', E. Koltun (ed.), *The Jewish Woman*, New York 1976, pp. 63-71.

128 B. Greenberg, 'The Mikvah', D. Ashton & E. M. Umansky (eds.), *Four Centuries of Jewish Women's Spirituality: A Sourcebook*, Boston 1992, p. 314; B. Greenberg, 'Integrating Mikveh and Modernity', *Sh'ma*, 11 (1980), pp. 37-38.



תמונה 19 (למעלה). רות וייסברג, לידת מים
(Waterbourn), 1973. ליטוגרפיה, 106x76
ס"מ. אוסף Jack Rutberg Fine Arts



תמונה 20 (למטה). רות וייסברג, הבדלת
המים 2 (Separating the Waters II), 1996.
מונוטייפ, 50x76 ס"מ. אוסף האמנית

אם כן, עבודתה של יוקלס תואמת לתפיסה שביקשה לחבר בין הפמיניזם ליהדות ולנכס מחדש את פרקטיקות הטבילה כפולחנים מעצימים עבור נשים.¹²⁹ ברגע מכריע זה של הגל השני בפמיניזם האמריקאי, וכבת הדור הראשון של האמניות הפמיניסטיות, הציעה יוקלס לעולם האמנות הפמיניסטי עיסוק ייחודי בטקסים נשיים המהלל את הדת, ואימצה מבט יוצא דופן על המקווה והלכותיו.

עבודתה של יוקלס לאור האמנות היהודית-פמיניסטית בארצות הברית

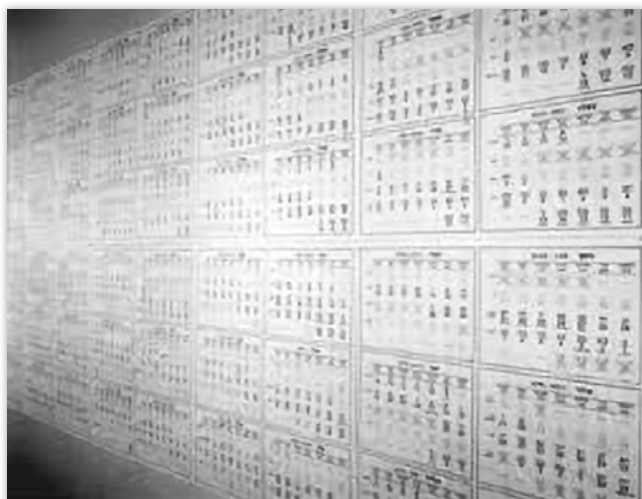
החיבור שיצרה יוקלס בין היהדות לפמיניזם מתחבר לאור השוואתו לעבודות של אמניות יהודיות-אמריקאיות נוספות שעסקו בטבילה: רות וייסברג בשנות השבעים והלן אילון בשנות האלפיים. בדומה ליוקלס, גם וייסברג עסקה בטבילה במסגרת השיח הפמיניסטי של לידה מחדש, אם כי לכתחילה היא לא דיברה על כך בהקשר דתי. בעבודותיה מתחילת שנות השבעים והלאה נראית אישה עירומה טובלת במקווה-מים. באחת מהן היא נראית במבט מן הצד כורעת בתנוחה עוברית, ומעליה בצבעי כתום-אדום חמים השתקפות של אור הבא מלמעלה ומשגיב את הסצנה (תמונה 19, וראו גם תמונה 20). חוקר האמנות היהודית מת'יו ביגל (Baigell) חיבר בין עבודות אלה של וייסברג, שפעלה בשנות השבעים והשמונים בקליפורניה, לעבודותיהן של אמניות פמיניסטיות בנות הדור הראשון שעסקו בלידה.¹³⁰ בשנות השמונים יצרה שיקו דימיוניים של נשים יולדות במסגרת *The Birth Project* שלה. באותה תקופה, קבוצת האמניות שפעלו עם שיקו ומרים שפירו בלוס אנג'לס העלו את המיצג *Birth Trilogy* (1972). ביגל טוען שבדומה להן, גם וייסברג עסקה בלידה במסגרת ניסיון לחבר מחדש את הנשים לעצמן, וכמטפורה ללידתן העצמית מחדש כנשים פמיניסטיות.¹³¹ אך בשונה מהן, וייסברג ויוקלס לא עסקו בלידה עצמה, אלא בטבילה ובמקווי מים. שתיהן גם התבדלו מזרם האמנות הפמיניסטית בארה"ב בכך שהן לא נרתעו מלעסוק בנושאים יהודיים-דתיים. ואולם למרות עיסוקה הישיר של וייסברג בטבילה, בזמן יצירת העבודות היא לא פירשה את הדימויים שבהן בהקשר לטבילה יהודית דווקא, אלא הציגה אותם כחיבור בין אישה ומים וכאקט של לידה עצמית מחדש, תוך הדגשת החושניות שבסצנה. רק מאוחר יותר, בשנות האלפיים, היא דיברה על העבודות הללו בהקשר לריטואל הטבילה הדתי וחיברה בינן לבין מיתוס הבריאה המקראי.¹³² אם כן, עבודות הטבילה של וייסברג דומות למיצגי המקווה של יוקלס בעיסוקן במקווי מים כמטפורה ללידתן מחדש כנשים פמיניסטיות ויהודיות. אך יוקלס הציגה בשנות השבעים את הטבילה בהקשר היהודי, ובכך חיברה באופן

L. Rachel Niderberg, 'The Response of Contemporary American Jewish Female Artists 129 to the Absence of Women in Traditional Jewish Text and Ritual', Thesis Dissertation, Stern College for Women, Yeshiva University 2013, p. 7

M. Baigell, 'The Scroll in Context', *Ruth Weisberg: Unfurled* [Catalogue: Skirbal 130 Cultural Center, Los Angeles], Consulting Curator Barbara C. Gilbert (Los Angeles 2007), p. 16

J. Chicago & Miriam Schapiro, 'Female Imagery', *Womanspace Journal*, 1 כרך 131 (1973), pp. 11-14

Ruth Weisberg: Unfurled [Catalogue: Skirbal Cultural Center, Los Angeles], Consulting 132 R. Weisberg, 'A Life in Art', *Nashim*, 7 (2004), pp. 217-235, at pp. 231-232



מובהק וגלוי בין פמיניזם ליהדות, ואילו וייסברג לא הדגישה באותה תקופה את ההקשרים היהודיים של עבודותיה אלה.

בתחילת שנות האלפיים הציגה הלן אילון מבט אמביוולנטי יותר על סוגיית הטבילה. המיצב שלה **חדר כלולות** (2001–2000) כלל בגרסאותיו השונות כמה עבודות, בין השאר **מיטת כלולות** ו**ימי הנקיים** (תמונה 21).¹³³ במיצב זה כיסתה אילון מיטה במפיות לבנות, מהסוג ששימש בעבר כבד בדקה, והקרנה עליה דימויים מהמיצב **ימי הנקיים** שהוצג לצידה, אשר הורכב מלוחות שנה המציינים את עשר שנות נישואיה (תמונה 22). על הלוחות סימנה אילון את כל הימים שבהם הייתה טהורה ו"מותרת לבעלה" (תמונה 23). בדומה למיצג של יוקלס, שבו היא חזרה ודקלמה מאות פעמים את המילים "טבלי שוב, טבלי שוב", גם אילון הדגישה בעבודתה את הממד הביצועי הרפסטיבי בפרקטיקה של ריטואל הטהרה – בדמות הלוח המסמן את ימי הטומאה והטהרה במהלך עשר שנות נישואיה. ובדומה ליוקלס, גם היא תיארה בטקסט הנלווה למיצב את פעולות הטהרה במקווה כפולחן נשי קדום המחבר בין האישה למחזור הירחי. כמו יוקלס, גם אילון התנגדה להצבה הדיכוטומית של פרקטיקת הטבילה

133 המיצבים הללו הוצגו לראשונה בשנת 2001 בגלריה בורפמן בווינגטון, ומאוחר יותר בגלריית ובמוזאונים שונים. בשנת 2012 הם הוצגו בארץ בתערוכה **מטרוניטא**. על עבודותיה של אילון ראו: D. Sperber, "The Liberation of G-d: Helène Aylon's Jewish Feminist Art", *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, 12 (2019), pp. 122–133.

תמונה 21

(מימין). הלן אילון,
חדר כלולות (My
Bridal Chamber),
2000–2001:

1. מיטת כלולות (My
Marriage)
(Bed), מיטה, בד
גזה והקרנת וידאו,
6 דקות בלופ.

2. ימי הנקיים (My
Clean Days),
מרקר שחור על
תצלומי זירוקס.
אוסף האמנית

תמונות 22

(למעלה משמאל)
23 (למטה)

משמאל). הלן
אילון, ימי הנקיים
(My Clean Days),
מרקר שחור על
תצלומי זירוקס.
אוסף האמנית

במושגים טומאה/טהרה, ובטקסט שכתבה לצד העבודות ציינה ש"הטבילה היא רעיון שהיה חייב לבוא מנשים, לא מאלה שאינם מדממים [גברים]"¹³⁴. היא הוסיפה ש"השימוש במונח 'טומאה' בהקשר של המחזור הנשי הגיע מאלה שאינם מדממים". אילון הציגה מבט מורכב על הלכות הטהרה – את הטבילה עצמה היא ראתה כפולחן נשי קדום ומרומם, אך משטורה בעולם היהודי נעשה במסגרת שיח פטריארכלי. דבריה בכללותם כוונו לבקר את ההלכות הללו:¹³⁵

אני סבורה שנשים בעת העתיקה ייסדו את מוסד המקווה הרבה לפני שהוא הוזכר בספר ויקרא, אבל הן מעולם לא קיבלו את הקרדיט על כך. במקום זאת הרעיון העומד בבסיס המקווה עוות בפסיקה ההלכתית הפטריארכלית.¹³⁶

גישתה הביקורתית של אילון דומה לתפיסתה המאוחרת של אדלר, שבשנות השבעים הציגה כאמור מבט אמפתי על פולחני הטבילה, אולם בשנת 1993 היא חזרה בה וביקרה את הלכות הנידה.¹³⁷ אומנם מבטה הביקורתי של אילון אינו כה נחרץ ביחס למקווה, אבל בדומה לעמדתה המאוחרת של אדלר גם היא ביקרה את משטור אקט הטהרה על ידי הממסד הפטריארכלי. כמו מולגן בעבודתה **שמיכת הטלאים שלי** שנדונה לעיל, גם אילון ביקשה לחשוף הבניות חברתיות ממשטרות; אך בשונה ממולגן ובדומה לווייסברג וליוקלס, היא לא ביקרה את מנהגי הטהרה עצמם ולא הציגה אותם כדכאניים.

ההשוואה בין העבודות השונות של יוקלס, ווייסברג ואילון מתבהרת מתוך מבט היסטורי רחב של שינוי יחסו של הפמיניזם הדתי לדיני הטהרה של נשים, ומשקפת את רוח התקופה שבה פעלה יוקלס – אשר הפנתה מבט אמפתי לפרקטיקות הטהרה, ואף ניכסה אותן מחדש כפולחני נשים מעצימים המציעים להן חיבור חיובי לגופן.

הממד החתרני בעבודות המקווה של יוקלס

אף כי במבט ראשון נדמה שעבודות המקווה של יוקלס אינן ביקורתיות, במבט מעמיק יותר ניכר כי הן טומנות בחובן ממד חתרני. מנהגים ומסורות של נשים יהודיות לא קיבלו מקום של כבוד בהיסטוריה היהודית, ורבים מהם אף נשכחו, בהיותם עניין פרטי ואינטימי. ההיסטוריון יעקב כ"ץ כתב בשנת 1996 שהואיל ולנשים בחברה המסורתית לא היה תפקיד פעיל בעיצוב עולם התרבות, אין מקום לדון בהן במסגרת מחקר היסטורי.¹³⁸ אך חוקרות פמיניסטיות העמידו כבר מאז שנות השמונים ביקורת

H. Aylon, *Whatever is Contained Must Be Released: My Jewish Orthodox Girlhood, My* 134 *Life as a Feminist Artist*, New York 2012, p. 51. תרגום שלי וכן בהמשך.

N. J. Ruane, 'Bathing, וטהרה מקראיים ויחסי המגדר שהם מייצגים ראו, Status and Gender in Priestly Ritual', D. W. Rook (ed.), *A Question of Sex: Gender and Difference in the Hebrew Bible and Beyond*, Sheffield 2007, pp. 66-81.

136 ראו באתר הבית של אילון.

R. Adler, "'In Your Blood Live': Re-vision of a Theology of Purity", *Tikkun*, 8, 1 (1993), 137-41. pp. 38-41. על שינוי העמדה של אדלר ביחס למקווה ראו M. Farrell-Bednarowski, *The Religious Imagination of American Women*, Bloomington 1999, pp. 39-41.

J. Katz & C. Weissler, 'On Law, Spirituality and Society in Judaism: An Exchange between Jacob Katz & Chava Weissler', *Jewish Social Studies*, 2, 2 (1996), pp. 87-115.

על הנרטיבים ההיסטוריים המקובלים שנכתבו מנקודת מבטם של גברים בלבד, והראו כי מגדר הוא קטגוריה הכרחית למחקר ההיסטורי.¹³⁹ מאז שנות האלפיים חשף המחקר כי לא רק שנשים יהודיות בעבר ניהלו חיי דת ורוח עשירים, אלא אף שהעשייה הדתית שלהן התאפיינה בקולקטיביות, ולמעשה הייתה להן "דת משלהן" וטקסים שהן ניהלו וביצעו בנפרד מהגברים.¹⁴⁰ יוקלס הקדימה מחקר זה בכמה עשורים, והעיסוק שלה בניהול ביקש להציג בקדמת הבמה את הטבילה ולייחס לה יוקרה וקדושה. לעומת התפיסה המקובלת של הטבילה, הרואה בה רק אקט שמטהר את האישה מזיהום ומתיר לה לקיים יחסי מין,¹⁴¹ הפכה יוקלס את הטבילה לאקט ריטואלי מרומם. במעשה זה היא ביקשה למצב את טבילת הנשים בתחום הקודש,¹⁴² ועבודות המקווה שלה ערערו על הצבת פולחני נשים בשוליים כנעדר יוקרה.¹⁴³

יתרה מכך, יוקלס התיקה תחום שנתפס בעולם היהודי כצנוע ופרטי והציבה אותו בפרהסיה. חשיפת הטבילה והמקווה הצנועים לעיני כול במרחבים ציבוריים, בגלריות ובמוזאונים, מנוגדת באופן רדיקלי לשיח היהודי האשכנזי המסורתי, שרואה בה טאבו שאינו נתון לדיון ציבורי מחוץ לבית המדרש הגברי.¹⁴⁴ בריאיון עימה בשנות האלפיים הדגישה יוקלס במבט לאחור את פריצת הטאבו בעבודתה: "את לא מספרת למשפחה, את לא מספרת לילדים, אינך אומרת להם לאן את הולכת [למקווה]. והנה, בניגוד לכך, יש לי את יצירת האמנות שמאפשרת לי לדבר על הכול".¹⁴⁵

השיח הפמיניסטי הרדיקלי בארצות הברית של שנות השבעים טען שהחלוקה הדיכוטומית בין הציבורי והפרטי מייצרת הייררכיות בעייתיות: הגברים משויכים לתחום הציבורי ובכך נהנים מייצירת הון סימבולי, ואילו הנשים משויכות לתחום הפרטי ובכך מוסללות לעמדות של חולשה ושוליות חברתית.¹⁴⁶ עבודות המקווה של

139 ראו J. Wallach Scott, 'Gender: A Useful Category of Historical Analysis', *American Historical Review*, 91, 5 (1986), pp. 1053-1075; W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York 1988.

140 ראו למשל י' חובב, עלמות אהבון: חיי הדת והרוח של נשים בחברה האשכנזית בראשית העת החדשה, ירושלים 2009; מחקרה של אלישבע באומגרטרן, למשל: א' באומגרטרן, אמהות וילדים: חיי משפחה באשכנז בימי הביניים, ירושלים 2005. וראו עוד א' גרוסמן, חסידות ומורדות: נשים יהודיות באירופה בימי הביניים, ירושלים 2003.

141 על תפיסות של זיהום מיני כפרקטיקות של הפעלת כוח ודיכוי ראו מ' דאגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, תל אביב 2004, עמ' 157-175; ד' בוירין, הבשר שברוח: שיח המיניות בתלמוד (תרגום: עדי אופיר), תל אביב 2001, עמ' 170-197.

142 Bloom (לעיל הערה 3), עמ' 52.

143 האנתרופולוגית מרגרט מיד ציינה כי יש חברות שבהן הגברים אורגים והנשים עוסקות בדיג, ויש חברות שבהן הנשים אורגות והגברים עוסקים בדיג – אך בשני המקרים, עבודת הנשים נופלת בחשיבותה מעבודת הגברים. ראו מ' מיד, גבר ואישה (תרגום: אברהם בירמן), תל אביב 1968, עמ' 112.

144 ראו על כך ח' רודריגז-גארסיה, 'מופעים של ידע: החוויה הפנימית של טהרת המשפחה בקרב נשים דתיות לאומיות מעקבות גיל שונות', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן גוריון בנגב תשע"ז.

145 בתוך Bloom (לעיל הערה 3), עמ' 52. תרגום שלי. עוד על הטאבו ביחס לווסת בעולם היהודי, ראו ורדה פולק-סאם, בית הסתרים: סודות מן המקווה, בן שמן: מודן, תשס"ה, עמ' 168.

146 הבחנות אלה הוצגו בשנות השבעים על ידי האנתרופולוגיות קרן זקס, מישל רוזלדו ואחרות. ראו על כך ח' הרצוג, נשים ריאליות: נשים בפוליטיקה המקומית, ירושלים 1994, עמ' 27-34. לניתוח ביקורתי ביחס להבחנה בין פרטי/ציבורי בכתיבה הפמיניסטית, ראו R. Gavison, 'Feminism and the Public/Private Distinction', *Stanford Law Review*, 45, 1 (1992), pp. 1-45; T. E. Higgins,

יוקלס שחררו מתחום צנעת הפרט את הלכות הטהרה והטבילה, והציגו אותן בריש גלי כפולחן נשי מרומם. בפעולה זו ערערה האמנית על ההבניות ההיררכיות של האורתודוקסיה, הדוחקות את הפולחן הנשי מהמרחב הציבורי אל זה הפרטי. כבר בסוף שנות השבעים הציגה יוקלס פעולת עומק של ערעור על המבנה הפטריארכלי של החברה היהודית המסורתית. ברגע מכריע זה, של הגל השני לפמיניזם בארצות הברית, עשייתה זו הייתה למעשה קריאה נרגשת לנשים להיולד מחדש כפמיניסטיות וכיהודיות גם יחד.

פריצת הטאבו באמנות, בשיח הפמיניסטי ובחברה היהודית האורתודוקסית

שתי האמניות שבהן עסקנו, מולגן בישראל ויוקלס בארצות הברית, גדלו בחברה אורתודוקסית-מודרנית, ושתייהן משייכות את עצמן אליה גם היום. על אף המרחבים הגאוגרפיים והתרבותיים השונים שבהם הן פועלות, שתייהן חוו על בשרן את הפער שבין השיח הדומיננטי המגביל בחברה הדתית שבה הן חיות לבין השפה האמנותית החופשית שבה הן יוצרות, המאפשרת להן להביע בריש גלי את מה שאסור להיאמר. בריאיון שהתקיים שנים ספורות לאחר הצגת תערוכתה, מולגן סיפרה כי האמנות אפשרה לה לפרוץ את הגבולות האסורים בדיבור על הלכות נידה: "כנראה שבמחשבות זה התחיל לפני הרבה זמן, לפני שעשיתי את זה [עבודות הנידה], אבל האמנות אפשרה לי להוציא את זה החוצה".¹⁴⁷ במבט רטרוספקטיבי משנות האלפיים היא העמיקה בדבריה על הקושי שלה כאמנית בחברה האורתודוקסית: "תביעות החברה הדתית מהאישה לא מאפשרות לה לנהל אורח חיים של אמנית, ליצור, להעלות נושאים לדיון פתוח".¹⁴⁸ אך למרות זאת היא הדגישה: "אני לא יכולה לוותר, היא [החברה האורתודוקסית] חלק ממני. אני לא יכולה לחתוך את היד שלי כדי לבוא לשם [לעולם האמנות]. מצד שני כשאני באה לדתיים, אני צריכה לוותר על האמנות שלי". בכך היא תיארה זהות מפוצלת:

זה הפיצול הזהותי הכי כואב בליצור בשדה הזה. כדי לחיות בחברה הדתית אני צריכה לוותר על האמנות שלי. [...] אני לא מסכימה, אני אומרת את זה בקול רם. אבל אני יודעת שלעשות על זה עבודה ולתת לזה ייצוג במרחב החילוני, זה בא יחד עם מחיר.¹⁴⁹

'Reviving the Public/Private Distinction in Feminist Theorizing', *Chicago-Kent Law Review*, 75, 3 (2000), pp. 847-867; Endnotes, *The Logic of Gender: On the Separation of Spheres and the Process of Abjection*, 2013.

147 הציטוט מתוך דוק-דיוק (לעיל הערה 35), עמ' 30.

148 ילין (לעיל הערה 34), עמ' 21.

149 ילין, שם, עמ' 147-148. וראו עוד כעין זה בדבריה של האמנית האורתודוקסית נעמה סניטקוף-לוטן בתוך D. Sperber, 'The Vagina and De Facto Feminism in the Artwork of Na'ama Snitkoff-Lotan', *Journal of Middle East Women's Studies*, 13, 1 (2017), pp. 143-153, at pp. 149.



גם יוקלס חידדה במבט לאחור את הפער בין המרחב שמאפשרת לה זירת האמנות, לבין הטאבו ששולט בעולמה האורתודוקסי סביב נושא טבילת הטהרה במקווה.¹⁵⁰ כפי שראינו לעיל, בריאיון עימה בשנות האלפיים היא הדגישה את פריצת הטאבו בעבודתה. מכך עולה כי היכולת לפרוץ את הטאבו הדתי באמצעות האמנות היא המחברת בין השתיים, למרות ההבדלים ביניהן בזמן ובמקום.

תמונה 24. אילת ויל-נבנצל, נשים קטנות, 2011. בד כותנה ('בד בדיקה'), חוטים, 20x30 ס"מ. אוסף האמנית

המקווה – זירה של חוויות נשיות מנוגדות

על אף הדמיון בין העבודות, יחסן של שתי האמניות להלכות הנידה שונה לחלוטין והן ניצבות למעשה בשני קטבים מנוגדים: בעיסוקה של יוקלס במקווה ובטבילה היא מהללת את הלכות הנידה, ואילו מולגן מציגה בפרהסיה את בדי הבדיקה ומבטאת בכך ביקורת חשופה ובלתי מתפשרת על הלכות אלה. הבדל מובהק זה מוסבר בפער הגאוגרפי והתרבותי שבין שני המרכזים: בישראל, ביקורת או מבט חשדני על הלכות נידה בשדה האמנות נפוצים מאוד, והחלו כבר בעבודתה של וינפלד בשנות השבעים. למעשה, מאז שנות האלפיים התגברו העבודות הביקורתיות כלפי הלכות נידה של יוצרות אורתודוקסיות, כגון זו של אילת ויל-נבנצל, שהדפיסה על בדי בדיקה תמונות של נשים חשובות – גולדה מאיר, אילנה דיין וגילה אלמגור. הבדים נתפרו למעין כריות קטנות, שבצידן האחר מופיע דימוי של נמלה (תמונה 24). היא הסבירה: "הנוהג של בדיקה עצמית בבדים נחוזה אצלי כהקטנה וכצמצום של מהות האישה"

150 פיליפס מציינת שהעיסוק של יוקלס בהלכות נידה ובפרקטיקות הטהרה זכה לביקורת על פריצת הטאבו שלו. ראו Phillips (לעיל הערה 80), עמ' 80. על הטאבו סביב המקווה ובניגוד לכך, על האפשרות להפוך את אקט הטבילה מאקט פרטי לאקט חברתי-ציבורי, ראו S. Luria, 'Mikveh: Both Private and Shared', *Sh'ma*, 45, 713 (2014), pp. 11-12.

[...] בעבודה רציתי להצביע על כך שמילוי אחר הטקסים שקשורים למצוות הנידה מקטין ומצמצם את האישה".¹⁵¹

באמנות היהודית האמריקאית, לעומת זאת, כמעט שאין בנמצא עבודות על טבילה מנקודת מבט ביקורתית. כפי שראינו לעיל, בשנות השבעים בישראל וינפלד הציגה את המיצג הטורד שלה, ובאותה העת בארצות הברית יוקלס היללה את הטבילה. גם מאוחר יותר עסקו יוצרות יהודיות אמריקאיות בטבילה ובמקווה במבט חיובי, כמו שניכר בעבודותיהן של ג'ניס רובין (Robin) ושרי רותפרב-מקונן (Rothfarb Mekonen) – אשר מתחילת שנות האלפיים הציגו את המקווה כחלק מ"דת נשית" נפרדת המתפתחת במתחם סגור ומוגן מפני חדירה גברית, ללא כל קשר לעובדה שהטבילה מכשירה את קיום יחסי המין בתפיסה המסורתית.¹⁵² ביצירות הללו מסומנת הארוטיקה הדתית שבמקווה, והטבילה מוצגת כרגע מפרה וכנגיעה בימי בראשית. פרויקט המקווה של רובין כלל תצלומים של נשים במקווה, והציע מנעד רחב של משמעויות לטקס: מאקט חודשי של טהרה הלכתית ועד הצהרה של זהות לסבית יהודית.¹⁵³ בדומה לכך, רותפרב-מקונן (Rothfarb Mekonen) הציגה בשנת 1999 במוזאון היהודי בניו יורק מיצב וידאו דוקומנטרי בשם *Water Rites*, ובו מספרות נשים יהודיות מעולמות שונים – בהן חרדיות, פמיניסטיות ולסביות – על יחסן החיובי למקווה ועל המקום שהוא תופס בחייהן.¹⁵⁴

הבדלים בשיח הפרשני בישראל ובארצות הברית – הטיה או שיקוף מציאות

גם השיח הפרשני על אמנות זו שונה בישראל ובארצות הברית. השיח האמריקאי נוטה שלא לפרש את עבודות המקווה כיצירות ביקורתיות גם כאשר ניתן למצוא בהן ממדים ביקורתיים, ואילו השיח בישראל מעניק פרשנות רדיקלית גם לעבודות אשר במבט פשוט אינן כאלה. כך למשל, כשעבודותיה של אילון מיטת כלולותיי וימיי הנקיים הוצגו בארצות הברית הן לא התפרשו כביקורתיות למרות הביקורת המפורשת שהוצגה בטקסט הנלווה למיצב,¹⁵⁵ ואילו כשהן הוצגו בישראל הן מושמעו מייד כביקורת על הלכות הנידה. מבקרת האמנות סמדר שפי פירשה את ימיי הנקיים כתייעוד פסימי: "צורבת כאן ההתייחסות למשטור האינטימיות, לחלוקה הדיכוטומית

151 הציטוט מתוך שפרבר, המוקצה (לעיל, הערה 10), עמ' 101-102.

D. Ruttenberg, 'Heaven and Earth: Some Notes on New Jewish Ritual', *Reinventing Ritual: Contemporary Design for Jewish Life* [Catalogue: The Jewish Museum, New York], curator Daniel Belasco (New Haven & London 2010), p. 87. למעשה, אמניות רבות עוסקות בעשורים האחרונים במקווה. ראו על כך שפרבר, המוקצה (לעיל, הערה 10), עמ' 103-110.

153 הפרויקט הוצג במוזאונים ובמרזמים יהודיים ברחבי ארצות הברית מאז שנת 2001, ולאחר מכן ברחבי אירופה. הוא מופיע באתר האינטרנט: www.mikvahproject.com.

154 ראו www.hiddenline.com/immersion/water-rites/water-rites-d.html. סרטה *Ocean Avenue* שהוצג גם הוא במוזאון היהודי, הציג סיפור של דמות פיקטיבית הטובלת במקווה בפעם האחרונה בחייה והעלה יחס חיובי למקווה ואת המקום המשמעותי שהוא תופס בחייהן של נשים רבות. ראו באתר המוזאון: thejewishmuseum.org/collection/27465-ocean-avenue.

155 ראו למשל Baigell (לעיל, הערה 3), עמ' 128.



תמונה 25
(מימין). הילה
קרבלניקוב-פז,
טבילה במקווה,
2009. טאפטים
ומסקינגטייפ על
בד, 140x160
ס"מ. אוסף
האמנית.

תמונה 26
(משמאל). הילה
קרבלניקוב-פז,
אישה חייבת,
2010. טאפטים
ומסקינגטייפ על
בד, 110x70 ס"מ.
אוסף האמנית.



לטהור וטמא בהתייחס לגוף האישה. הלוחות נראים כלוחות ייאוש, כמעקב אחר מהלך זמן שאין בסופו שחרור".¹⁵⁶

באותו האופן פורשו בישראל עבודות של הילה קרבלניקוב-פז ושל רות קסטנבאום בן-דוב כעבודות ביקורתיות, אף שהן כלל לא כיוונו לכך. קרבלניקוב-פז, אשר יוצרת קולאז'ים ריאליסטיים במסקינגטייפ, עסקה במשך שנים רבות בדימויים של טקסים יהודיים, ובהמשך התמקדה במקווי מים ובשימושים החברתיים והדתיים שלהם, כגון החוף הדתי הנפרד בתל אביב. במסגרת זו היא יצרה דימויים של חדר המקווה, ועליהם כתבה שמדובר בניסיון לנכס לעצמה את חלל המקווה ולהפוך אותו ממנוכר לאינטימי (תמונות 25-26).¹⁵⁷ אך אורנה אוריין פירשה אותן כביקורת מבפנים: "האמנית מתארת את מצב הנידה בחיפצונה, בבדידותה ובפסיביות שלה".¹⁵⁸ בדומה לכך, קסטנבאום בן-דוב כתבה על ציוריה של אישה טובלת במקווה (תמונות 27-28) שהם מבטאים ניסיון לבחון את גבולות האפשרות לצייר גוף עירום בהקשר הדתי,¹⁵⁹ ואוריין פירשה גם אותם כביקורת ישירה נגד הלכות הנידה.¹⁶⁰ הנטייה הביקורתית של השיח על אמנות יהודית-פמיניסטית בישראל מותאמת אם כן למאפייני הכתיבה

156 ס' שפי, 'לא שומרות נגיעה: על התערוכה "מטרוניטא"', הארץ: גלריה, 17.17.2.2012.

157 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 107.

158 אוריין, אמני(ד)ות (לעיל הערה 10), עמ' 125.

159 בתוך שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 106.

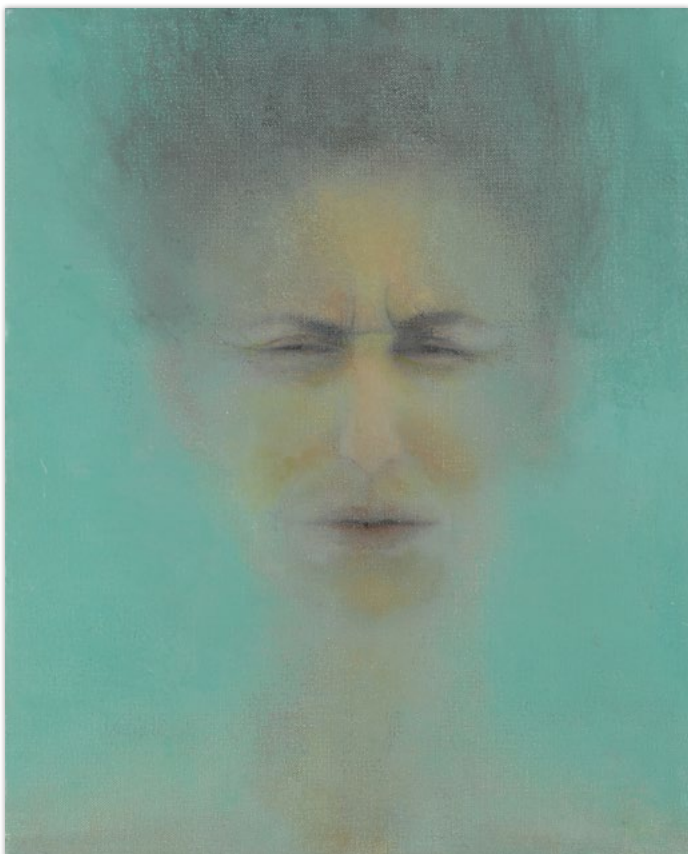
160 אוריין, אמני(ד)ות (לעיל הערה 10), עמ' 117-120.

**תמונה 27**

(מימין). רות
קסטנבאום
בן-דב, טבילה I,
1997. שמן על
בד, 130x90 ס"מ.
אוסף מרלין
ומרטין שטיין, סן
פרנסיסקו.

תמונה 28

(משמאל). רות
קסטנבאום
בן-דב, טבילה II,
1996. שמן על
בד, 32x40 ס"מ.
אוסף פרטי,
ירושלים.



הנפוצים בישראל לפרש אמנות כביטוי ביקורתי ומרדני.¹⁶¹ בכך מתחדדים גבולות מסגרת המחשבה הדומיננטית בעולם האמנות הישראלי, המושתתים על דיכטומיות חדות בין דתיות לחילוניות ומתקשים להבין ולמשמע ריטואל דתי הנובע מבחירה ומבטא שחרור.

אך למרות הטיה זו במשמוע העבודות בישראל ובארצות הברית, הפער ביניהן ללא ספק קיים: לפי הבחנתה של אוריין,¹⁶² עבודות שנוצרו בארצות הברית מעבירות מסר חיובי המעמיד במרכז את היש, מתרכז בממד הרוחני שבמקווה ומדגיש את הטרגספורמציה החיובית שעוברות נשים בטבילה. בישראל, לעומת זאת, התמונה מורכבת יותר: לעתים המקווה מוצג כמרכז של העצמה נשית, כמו בעבודת הווידאו **טבילה** של שולי נחשון משנת 2006 (תמונה 29) – המציגה את הטבילה כחלק מטרנספורמציה וחיבור אל מסורת טקסית-פולחנית של יהודי המזרח;¹⁶³ ולעתים העבודות מבליטות דווקא את האין – האישה הנידה כחסרת ריבונות, שגופה מופקע ממנה בידי משטר חברתי דכאני. באותו האופן, יש העושות שימוש בבדי הבדיקה כמצע לביקורת נגד הלכות נידה, כמו מולגן וויל-נבנצל – ויש העושות בהם שימוש כדי לבטא אינטימיות או יחסים בתוך המשפחה, ללא כוונה לקעקע פרקטיקות דתיות.¹⁶⁴

161 ראו ד' מנור, 'גאוה ודעה קדומה – או דגמים שכיחים בהיסטוריוגרפיה של האמנות בישראל', היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים, 1 (2005); ש' חנסקי, מלכות ענווי ארץ: הדקדוק החברתי של שדה האמנות הישראלי, תל אביב 2015, עמ' 39.

162 אוריין, אמני(ד)ות (לעיל הערה 10), עמ' 131–133.

163 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 106.

164 למשל בעבודות של צופיה לונסקי, אנדי ארנובין, נעמה סניטקוף-לוטון, מרי קוסהילביץ, יעל אזולאי ואביטל ירון.



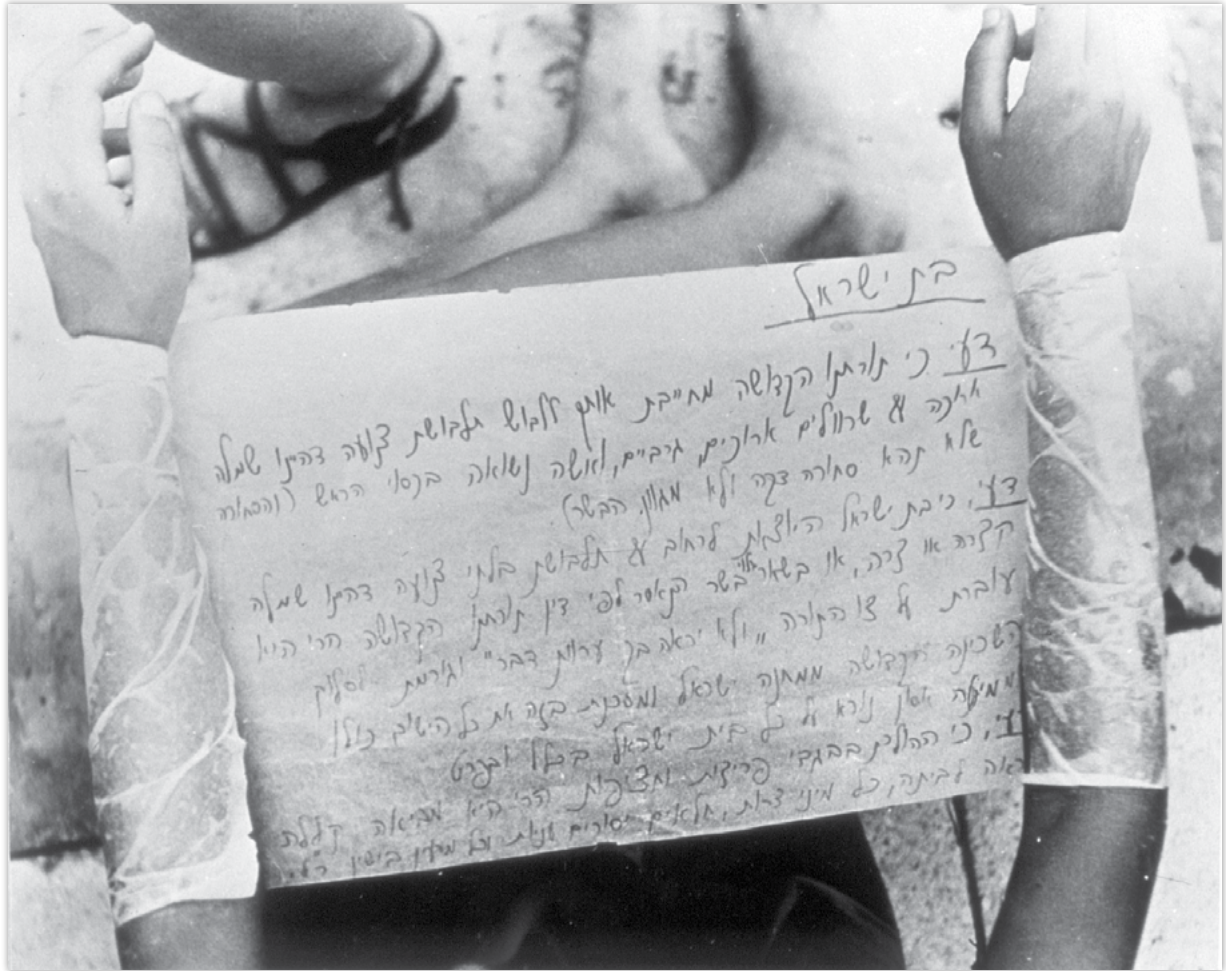
תמונה 29. שולי

נחשון, טבילה,
2006. מיצב
וידאו, 10 דקות,
אוסף האמנית.

בתוך הזרם ונגדו

הסבר תרבותי רחב לפער זה יכול להתבסס על ההבדלים הפוליטיים, החברתיים, התרבותיים והדתיים שבין שני המרכזים היהודיים.¹⁶⁵ יוקלס, כפי שראינו, היא אמנית ייחודית ויוצאת דופן בקרב האמניות הפמיניסטיות היהודיות שפעלו בארצות הברית בשנות השבעים. בניגוד לחברותיה, שלרוב לא עסקו בדת היהודית, היא עסקה בדת ישירות. גם בהקשר הפמיניסטי הכללי היא הייתה יוצאת דופן ביחס החיובי שהפגינה לעולמה הדתי ולמקווה, שכן הגישה הנפוצה בשיח זה בשנות השבעים הייתה לראות ביהדות מרחב פטריארכלי ואנטי-פמיניסטי המדכא נשים, בין השאר באמצעות הלכות נידה. יחד עם זאת, עשייתה של יוקלס תואמת את תפיסת העולם של הפמיניסטיות האורתודוקסיות בנות תקופתה, אשר ערערו על הציפייה מהן להתנתק לחלוטין מהדת. בשנות השבעים שלטה בארצות הברית יודופוביה: נשים יהודיות דתיות נתפסו כמנותקות מגופן וכמדוכאות מינית על ידי הלכות נידה, והצירוף "יהודייה

165 על הבדלים אלה ראו למשל ק' נוימן, 'בין אורתודוקסיה מודרנית בארצות הברית לציונות דתית בישראל: השפעת הרב סולובייצ'יק על עמדות הציבור הדתי בישראל', א' רוזנק וג' רוטנברג (עורכים), רב בעולם החדש: עיונים בהשפעתו של הרב יוסף דוב סולובייצ'יק על תרבות, על חינוך ועל מחשבה יהודית, ירושלים 2011, עמ' 489-471; A. Shalvi, 'Geopolitics of Jewish Feminism', T. M. Rudavsky (ed.), *Gender and Judaism: The Transformation of Tradition*, New York & London 1995, pp. 231-243; R. Furstenberg, *The Women's Movement in Israel*, New York 1994, pp. 20-22; E. Maryles-Sztokman, *Orthodox Feminist Movements in Israel and the United States: Community Struggle versus State Struggle*, Ramat Gan 2014; T. Ross, 'Radical Feminism and a Theology of Jewish Autonomy: An Anatomy of Unexpected Alliances', *Jewish studies quarterly*, 23 (2016), pp. 374-401.



תמונה 30. מיכל נאמן, בת ישראל (סנדל תנכ"י), 1974. תצלום שחור לבן, 30x40 ס"מ. אוסף גלריה גורדון, תל אביב.

דתייה ופמיניסטית" נתפס כסתירה.¹⁶⁶ ככלל, היהודים מוצבו כ"אחרים" ביחס לתרבות ההגמונית, ותוארו במונחים גזעיים ואף גזעניים.¹⁶⁷ נימות אנטישמיות מובהקות רווחו גם בשיח הפמיניסטי. דווקא משום כך בחרו פמיניסטיות יהודיות להתייחס ישירות לעולמן היהודי ולנכס אותו לעצמן מחדש, ולא להתנתק ממנו.¹⁶⁸ על רקע זה ביקשה יוקלס לגלות פנים לא מוכרות בעולם היהודי. בעשותה כן היא פעלה כעוף חריג במרחב הפמיניסטי הכללי ואף הייתה יוצאת דופן בין האמניות הפמיניסטיות

S. Gubar, 'Eating the Bread of Affliction: Judaism and Feminist Criticism', *Tulsa Studies* 166 Kantorovitz; in *Women's Literature*, 13, 2 (1994), pp. 293-316 (לעיל הערה 114).

N. L. Kleeblatt, 'Passing into Multiculturalism', too Jewish? *Challenging Traditional Identities* [Catalogue: The Jewish Museum, New York], curator Norman L. Kleeblatt (New York & New Brunswick 1996), pp. 5-6; Bloom, (לעיל הערה 3), עמ' 22-23, 84-85. המחקר החשוב ביותר ביחס לתפיסות האמריקאיות של היהודים כאחרים והשינויים ההיסטוריים שחלו בתחום זה הוא: E. Goldstein, *The Price of Whiteness: Jews, Race, and American Identity*, Oxford 2006. וראו עוד K. Brodtkin, *How the Jews Became White Folks and What That Says About Race in America*, New Brunswick 1998.

E. M. Umansky, 'Feminism and the Revaluation of Women's Roles within American Jewish Life', Y. Yazbeck Haddad & E. Banks Findly (eds.), *Women, Religion and Social Change*, Albany & New York 1985, pp. 478. וראו על כך עוד: S. Barack-Fishman, *A Breath of Life: Feminism in the American Jewish Community*, New York 1993, pp. 1-15; D. B. Pinsky, *Jewish Feminists: Complex Identities and Activist Lives*, Chicago 2010, pp. 67-68, 74-77 (לעיל הערה 2), עמ' 315-348.



תמונות 31.

חיים מאור,
ללא כותרת,
1976-1975.
סדרת הדפסים
דיגיטליים,
אוסף גלריה
גורדון, תל
אביב.



היהודיות, שיישרו קו עם מרחב זה ונמנעו מלעסוק ישירות בזהותן היהודית. היא הייתה מודעת לכך שהלכה נגד הזרם בבחירתה לעסוק ביהדותה בפרהסיה.

בניגוד לכך, מיצג הנידה הקנוני של וינפלד בישראל לא היה חריג כלל. אמנים ישראלים שפעלו בשנות השבעים ונכנסו לקנון האמנות הישראלית עסקו ביהדות באופן מובהק וישיר, והציגו מבטים קודרים או לפחות אמביוולנטיים ביחס אליה. בעבודות רבות מאותה תקופה נכרכה נוכחות גופנית עם סמלים יהודיים, למשל ביצירותיהם של מיכל נאמן (תמונה 30), חיים מאור (תמונות 31), מיכאל דרוקס ומוטי מזרחי.¹⁶⁹ אדם ברוך כתב שבעבודותיהם ניכר מבט ביקורתי מאופק, המפרק את הסמלים והחוויה הדתית, יוצר הזרה שלהם ואז מחבר אותם מחדש בתוך הקשרים מושגיים-צורניים. הסמלים היהודיים שימשו לדבריו כחומר גלם למהלך אישי-אמנותי של "גירוש שדים".¹⁷⁰

אם כן, יש לבחון את ההבדלים בין העבודות של יוקלס בארצות הברית לעבודה של וינפלד בישראל באותה תקופה נוכח ההקשר הקהילתי והתרבותי השונה שבהן נוצרו. וינפלד פעלה ברוח שנשבה בשדה האמנות הישראלי והתייחסה לדת באופן מסויג, ואילו יוקלס פעלה בניגוד לרוח שנשבה בשדה האמנות הפמיניסטית בארצות הברית, הציעה לו אלטרנטיבה לעומתית מנקודת המבט של מיעוט יהודי בחברת הרוב האמריקאית, וביקשה להעצים את זהותה כאישה יהודייה ודתיה.

הפמיניסטיות האורתודוקסיות בחזית המאבק בישראל

בישראל עצמה ניתן להבחין בין הביקורת שמותחות אמניות אורתודוקסיות מאז תחילת שנות האלפיים על הלכות נידה, לבין המבט החיובי בדרך כלל שמביעות אמניות חילוניות או מסורתיות כלפי המקווה. אמניות כמו נחשון הציגו כאמור מבט אמפתי, ואילו מולגן וויל-נבנצל האורתודוקסיות הציגו מבט ביקורתי. יעל גילעת מצאה שעבודות וידאו של אמניות לא-אורתודוקסיות בישראל שנוצרו מאז תחילת שנות האלפיים לא עוסקות בביקורת על המסורת, אלא ביחסים שבין הלכה למנהג ובהשפעתם של אלה על התרבות ועל המרחב המשותפים בישראל: "העבודות מאשרות את המסורת ואת טקסיה או לכל הפחות בוחנות אותם לפי ההלכה והמנהג".¹⁷¹ לעומת זאת, האמניות האורתודוקסיות שותפות במאבק של אחיותיהן הפמיניסטיות האורתודוקסיות נגד הממסד הרבני שפועל בישראל בחסות המדינה,¹⁷²

169 ראו מ' עומר, היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים: תיקון (קטלוג), תל אביב 2006, עמ' 22-23; ג' עפרת, 'האמנות הישראלית והמסורת היהודית', מחניים, 11 (1995), עמ' 240-255, בעמ' 252; י' גילעת, "וארשתוך לי": תשמישי קדושה כדימויים גופנים וארוטיים ביצירותיהם של אמנים יהודים ישראלים ואמריקאים, ספר התקצירים: הכנס המדעי ה-7, חוקרים באורנים, טבעון תשס"ה, עמ' 75-81; י' גילעת, 'מפנה היודאיקה ושאלת גבולות שדה האמנות', מפנה, 54 (2017), עמ' 37-43; גילעת (לעיל הערה 5), עמ' 584.

170 א' ברוך, 'הם יורים בזיכרון – אמנים ישראלים צעירים מגיבים לחוויה הדתית: האם תגובה זו היא אנטי-דתית?', מוניטין, 27 (1980), עמ' 56-58, 128.

171 גילעת (לעיל הערה 5), עמ' 595.

172 על מקומן המרכזי של נשים אורתודוקסיות מודרניות בתנועת הפמיניזם הישראלית ראו S. Barack-Fishman, 'Women's Transformations of Contemporary Jewish Life', F. Greenspahn (ed.), *Women and Judaism: New Insights and Scholarship*, New York 2010, pp. 190-191; R. Halperin-Kaddari & Y. Yagdari, 'Between Universal Feminism and

המתחולל בעיקר בזירה הדתית. הפמיניסטיות הדתיות הן היום ראש החץ במאבק נגד שליטת הממסד הרבני בישראל בדיני המעמד האישי בכלל, ובמקוואות בפרט.¹⁷³

הגישה האמפתית יותר של אמניות עכשוויות לא־אורתודוקסיות בארצות הברית, וכן של אמניות חילוניות ומסורתיות הפועלות היום בישראל – אף שיש קווי דמיון בינה לבין עשייתה של יוקלס בעבר – מונעת למעשה מתוך שיח פמיניסטי אחר. יוקלס פעלה מתוך שיח חתרני שהציע אלטרנטיבה לתפיסה ששלטה בתקופתה, ואילו האמניות הפועלות ברוחה היום עושות זאת במסגרת הקונצנזוס של השיח הפמיניסטי המרכזי. הגל השלישי של הפמיניזם מכוון לריבוי קולות ולהעצמת חוויותיהן השונות והפרטיקולריות של נשים מקבוצות ומתרבויות שונות.¹⁷⁴ בהתאם לכך, בפמיניזם היהודי האורתודוקסי והלא־אורתודוקסי, בארצות הברית כמו בישראל, רווחת היום תפיסה נחרצת פחות ביחס לדיני הטבילה. כך למשל, טובה הרטמן ונעמי מרמון הציעו לבחון את חוויותיהן השונות של נשים ולהציגן על גווניהן השונים מבלי להיכנע לדיכטומיה של מדכא/מדוכאת, שכן עבור נשים רבות, שמירת הלכות הנידה והטבילה נתפסת כחוויה מעצימה ומרגשת.¹⁷⁵ לאור זאת, מתבקש לטעון שדווקא הדומיננטיות של האמנות המנכסת כיום מחדדת את המבט החתרני ואת פעולת ההתנגדות שיצרו בעבר מולגן ויוקלס, גם אם באופיין הן היו שונות מאוד זו מזו.

ההבדל הבולט בין הטון החתרני של אמניות אורתודוקסיות בישראל לבין העשייה המנכסת של אמניות יהודיות בארצות הברית מתפענח גם לאור ההבדלים ביחסי דת ומדינה בין שני המרכזים, וכן נוכח ההבדלים התאולוגיים ביניהם. בארצות הברית קיימת הפרדה בין דת למדינה ואין בה ממסד דתי הכופה את ההלכה על הכלל, ואילו בישראל חוקי המדינה מעניקים למוסדות האורתודוקסיים שליטה בלעדית על דיני המעמד האישי, ועל כן ההתערבות של הממסד הדתי בסוגיות של מעמד האישה מדרבנת גישה חתרנית וביקורתית בקרב פמיניסטיות דתיות – ובתוכן גם האמניות האורתודוקסיות, המתגייסות למאבק לתיקון העוולות הנגזרות מחיבור זה.

Particular Nationalism: politics religion and gender (in) equality in Israel', *Third World Quarterly*, 31, 6 (2010), pp. 905–920.

173 ט' ברנר, 'הפמיניזם הדתי – התחלות וכיוונים', בתוך מטרוניתא (לעיל הערה 10), עמ' 57–58; א' ששורלוי וח' משגב, 'חקר מגדר בישראל בתחילת המאה ה-21: בין נאו־ליברליזם לבין נאו־קולוניאליזם', מגמות, נא (2) (2017), עמ' 165–206, בעמ' 176.

174 כחלק ממפנה זה התחדדה התובנה הפמיניסטית הפוסט־חילונית החדשה, שלדידה דווקא בכוחה של הזהות הדתית לכוון סובייקט נשי הנאבק לשחרור. היום פמיניסטיות רבות מכות על חטא על האימוץ האוטומטי של החילוניות על ידי הפמיניזם המערבי. ראו למשל, R. Braidotti, 'In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Society', *Theory, Culture & Society*, 25, 6 (2008), pp. 1–24.

T. Hartman & N. Marmon, 'Lived Regulations, Systemic Attributions: Menstrual Separation and Ritual Immersion in the Experience of Orthodox Jewish Women', *Gender & Society*, 18, 3 (2004), pp. 389–408; A. Rubenstein, 'Jewish Women Open Up About Getting Their Periods', *Teen Vogue*, 18.9.2017. וראו עוד ע"א סיקורל ונ' סילמן, 'גבולות שבדם: מקרי בוחן של שימושים נשיים במנהגי נידה', סיקורל ואחרות, עורכות (לעיל הערה 10), עמ' 175–198. שיח זה אינו אופייני רק לפמיניזם היהודי האורתודוקסי, אלא מקבל ביטוי מובהק בכתיבה הענפה המערערת על התפיסות המערביות, אשר רואות בפולחני הווסת רק אקטים המדכאים נשים. ראו על כך Buckley & Gottlieb (לעיל, הערה 117); ל' פרידמן, 'כוחות האימה: ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה', נ' ינאי ואחרות (עורכות), דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר, רעננה 2007, עמ' 317–343.

בהיבט התאולוגי, תמר רוס עמדה על כך שבישראל התפתח מאז שנות השמונים שיח רדיקלי בפמיניזם האורתודוקסי, לעומת שיח ליברלי יותר שהתפתח באורתודוקסיה המודרנית בארצות הברית. לדבריה, בארצות הברית ישנו חשש מכריע מטמיעה והתבוללות של מיעוט יהודי בתוך רוב לא יהודי, ולכן רווח בה העיסוק בחדירתם של ערכים מודרניים חילוניים ולא-יהודיים לתוך החברה היהודית. השיח התאולוגי הדומיננטי שם מכוון למתן ולסייג חדירה זו, ולכן נמנע מביקורת נוקבת על היהדות. בניגוד לכך, בישראל פועלת הציונות הדתית מתוך עמדת כוח של חברת רוב הבטוחה בעצמה, ולכן תפיסה הוליסטית יותר ומבקשת לחבר בין הקודש והחול ובין הדתי לחילוני. דווקא בשל השיח ההגמוני והבטוח בעצמו יכול הפמיניזם האורתודוקסי בישראל להרשות לעצמו להיות ביקורתי יותר, ואף רדיקלי.¹⁷⁶ בהינתן התפיסה המקובלת על מקומן המרכזי של הלכות הטהרה ושמירת הנדה כיסודות קיומו של העם היהודי,¹⁷⁷ מתחדדת החשיבות שניתנת להן בקרב היהדות האמריקאית ומובן הרצון לשמרן ולא לבקר אותן. לעומת זאת, בישראל חברת הרוב היא יהודית והיהדות האורתודוקסית זוכה למעמד פריויליגי, ולכן יכולות נשים פמיניסטיות אורתודוקסיות לאמץ מבט ביקורתי על הלכות הנדה והטבילה ולפעול לתיקון העיוותים שמייצר החיבור בין דת למדינה בישראל.

פריצת הטאבו

דוב שוורץ, חוקר מחשבת ישראל, טוען שהעיסוק המאוחר בגוף ובמיניות בשירה, בספרות, בקולנוע, בטלוויזיה ובמחול בקרב המגזר האורתודוקסי בישראל הוא שאפשר את התפתחות הדיון התורני בתחום זה.¹⁷⁸ לדעתו קיימת זיקה בין היצירה האסתטית לפסיקה ההלכה, כפי שניכר לדוגמה בדיונים הלכתיים לגבי להט"ב לאחר תיאורם ברומנים של יוצרים אורתודוקסים. ולריה סייגלשיפר מצאה גם היא שסרטים של במאיות קולנוע דתיות פרצו את שיח המיניות בחברה הדתית, אשר כעת נמצאת בעיצומה של מהפכה בתחום זה.¹⁷⁹ באותו האופן, יצירותיהן של מולגן ויוקלס פרצו את הטאבו הדומיננטי בתחום דיני הנדה והטהרה, כל אחת בעולמה: יוקלס הקדימה את זמנה בדיבור פתוח על גוף, מיניות וטבילת נשים בעולם האורתודוקסי בארצות הברית, ומולגן הטרימה בעשור את התפתחות השיח ההגותי והאקטיביסטי של הפמיניזם האורתודוקסי בישראל בתחומי הנדה והטבילה.

במאמר זה חשפתי מבטים שונים וקוטביים על הלכות הנדה והטבילה, אשר חידדו את חשיבות הבנת הרקע התרבותי, הגאוגרפי והפוליטי שבתוכו צומחים תנועות

176 Ross (לעיל הערה 160).

N. Lamm, *A Hedge of Roses*, New York 1966; T. Abramov, *The Secret of Jewish 177 Femininity*, Michigan 1988; R. Wasserfall, *Women and Water: Menstruation in Jewish life and law*, Hanover 1999; N. Marmon-Grumet, 'The Intersection of Tradition and Modernity: An Examination of the Interface of Taharat Hamishpacha and Identity Among Modern Orthodox Women and Men', Ph.D. Dissertation, Bar Ilan University 2008, p. 4.

178 ד' שוורץ, 'קיצור תולדות המיניות בציונות הדתית: בעקבות ספרם של יקיר אנגלנדר ואבי שגיא "גוף ומיניות בשיח הציוני-דתי החדש"', אקדמות, כט (2014), עמ' 177-181.

179 Seigelsheifer (לעיל הערה 50), עמ' 197-198; Seigelsheifer and Hartman (לעיל הערה 50), עמ' 116.

התחדשות ומבעים אמנותיים. הדיון ביצירות מבהיר את ההכרח במבט ביקורתי ביחס למושגי הביקורת עצמם: לא פעם, מה שנדמה במבט ראשוני ככניעה וכשימור הסדר הפטריארכלי הקיים, יכול להתפרש גם כביטוי לפמיניזם שמקדם העצמת נשים.¹⁸⁰ דווקא אדיקות דתית יכולה להעצים נשים המפרשות ומייצרות מחדש טקסטים וחוקים פטריארכליים והופכות אותם למקורות השראה ופרקטיקות בעלות משמעות עבורן.¹⁸¹ למעשה, לפמיניזם בכלל, ולפמיניזם הדתי וההלכתי בפרט, אין פרצוף אחד והוא מורכב מפסיפס של עמדות, לעיתים אף קוטביות. יוקלס, במבטה החיובי על המקווה, חתרה לשחרר נשים יהודיות מהדרישה להתכחש ליהדותן ולוותר על חלק מרכזי בזהותן; ולעומתה, מולגן ביקרה את ריטואל הטבילה והבדיקה המשמש בישראל זירה לפלישת הממסד הרבני לאינטימיות הנשית. שתיהן פעלו לשחרור נשים מהמבט החברתי הכופה, באותה זירה ממש.

כפרפרזה על **חדר משלך**, כותרת ספרה של וירג'יניה וולף, קרא הסוציולוג הגרמני אולריך בק לספרו **אלוהים משלך**,¹⁸² והסביר: "לאישה היכולה לסגור את הדלת מאחוריה יש הזדמנות לשבור מוסכמות. מנעול על הדלת משמעו החופש לפתח רעיונות משל עצמה".¹⁸³ בבסיס התאוריה שלו, העוסקת בהתמוטטות תזת החילון המודרנית, עומדת הטענה שהאורתודוקסיה מוצאת היום אחיזה אפילו בקרב בני אדם מודרניים בגלל החופש שיש לאדם הפרטי ליצור "אלוהים משל עצמו", באופן שמתיישב גם עם רעיונות דתיים וגם עם תפיסות מודרניות ליברליות המציבות את הפרט במרכז. רשתות המשמעות השונות שמקיימות האמניות היהודיות הפמיניסטיות שעבודותיהן נדונו במאמר זה, ו"המרחב השלישי" שהן מכוננות לעצמן כמקום מפגש ושאיכות,¹⁸⁴ מאפשרים להן ליצור אמנות שהיא גם ביקורתית וגם מסורתית ללא סתירה בין השניים. במושגים של בק, היכולת שלהן "לסגור את הדלת מאחוריהן" ולהתנתק מהאוטוריטה הדתית הממסדית מאפשרת להן לשבור מוסכמות; אוֹאז, זירת האמנות משמשת כאמצעי לתיקון עולמן הדתי ולגאולתו.

180 ראו למשל G. Manolson, *Outside, Inside: A Fresh Look at Tzniut*, Jerusalem: Targum, 1997; C. Talpade Mohanty, 'Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses', *boundary*, 12-13 (1984), pp. 333-358; J. I. Smith, 'Islam', A. Sharma (ed.), *Women in World Religions*, Albany 1987, p. 242; S. Amer, *What is Veiling?* Chapel Hill 2014.

181 ראו למשל L. Abu-Lughod, 'The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women', *American Ethnologist*, 17, 1 (1990), pp. 41-55; S. Mahmood, *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton 2005; O. Avishai, "'Doing Religion" In a Secular World: Women in Conservative Religions and the Question of Agency', *Gender & Society*, 22, 4 (2008), pp. 409-433.

182 U. Beck, *A God of One's Own*, Cambridge 2010.

183 שם, עמ' 14. התרגום מתוך צופיה מאלב-גולדברג, 'וְשִׁכְנִיתִי בְּתוֹכָן: נפש וגוף בתפיסה המתחדשת של נשים ציוניות-דתיות', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית תשע"ג, עמ' 18.

184 "מרחב שלישי" הוא מושג שטבע הומי באבא ומשמעו מרחב היברידי לא מקובע, שיש בו ריבוי אפשרויות והוא תמיד אמביוולנטי. במרחב זה נעשה תהליך של משמוע מחדש של מושגים וסימנים. ראו H. K. Bhabha, 'The Third Space: Interview with Homi Bhabha', J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London 1990, pp. 19-40.

מינימי:

הגרסה המוקטנת שלי אופנת אימהות־בנות

אלינור זילברמן, האוניברסיטה העברית

תקציר

מאמר זה בוחן את התנאים שהובילו לעלייתה של אופנת אימהות־בנות, מגמה הזוכה לפופולריות רבה בשנים האחרונות. אופנת אימהות־בנות משלבת בין מערכת הלבוש והאביזרים של האם לזו של בתה, ובכך יוצרת תיאום המאחד בין לבושן של השתיים. לעיתים פריטי הלבוש של הצמד זהים לחלוטין, כך שהבת נראית כתמונת מראה מוקטנת של האם מכף רגל ועד ראש, ולעיתים מאחדים ביניהם רק מאפיינים משותפים של שפה עיצובית. זיהוי המגמה כתופעה חוזרת לאורך המאה העשרים והמאה העשרים ואחת מאפשר לבחון, דרך התהפוכות שחלו באופנת אימהות־בנות, שינויים חברתיים וערכיים שהשפיעו ישירות על מעמדן של נשים ועל תפיסות שעיצבו את מוסד האימהות.

♦♦♦

חופשת קיץ 2019 של היזמית ומובילת דעת הקהל קיילי ג'נר (Kylie Jenner), שסומנה בשנת 2018 בכתב העת הכלכלי *Forbes* כמיליארדרית בעלת ההון העצמי הצעירה בהיסטוריה, זכתה לסיקור נרחב. ספינת הפאר שבה התארחו בני משפחתה, הפעילויות השונות שקיימו בדרום איטליה ופריטי הלבוש שהחליפה ג'נר בקצב מסחרר דווחו בפירוט ברשתות החברתיות ובכתבות שפורסמו בכתבי עת לענייני אופנה וסגנון חיים. שיאה התקשורתי של החופשה נחגג בסדרת צילומים שבהם ג'נר ובתה בת השנה וחצי, סטורמי ובסטר (Stormi Webster), דגמנו יחדיו פריטי לבוש תואמים – שמלות כחולות מקושטות־כיווצים ונעלי סניקס לבנות. הצילומים,

* תודה רבה מקרב לב לפרופ' גל ונטורה על התמיכה ועל הערותיה המחכימות שתורמו רבות לכתיבתו של מאמר זה. כמו כן, תודה לקוראים האנונימיים מטעם המערכת על העצות המועילות.

שפורסמו בעמוד האינסטגרם של ג'נר, לוו בכיתוב "האהבה הכי מתוקה שהכרתי אי פעם" וזכו למעל תשעה מיליון לייקים.¹

הופעתן של ג'נר ובתה בלבוש תואם במהלך החופשה, ולעיתים גם לאורך השנה החולפת, מצטרפת לשורה של נשים מפורסמות בנות זמננו שתועדו בפריטי לבוש תואמים לצד בנותיהן, וסימנו בכך את שובה של אופנת ה"מיני-מי" (Mini-Me) – מגמה שגם בגלגולה הנוכחי ממשיכה להיתפס כנחשקת, ועדיין לא איבדה מהשפעתה. אופנת ה"מיני-מי" מגלמת בתוכה ערכים שקושרים בין אימהות טובה ומאושרת למראה אופנתי ומטופח, בדומה למגמת ה"יאמי מאמי" (Yummy Mummy) מהעשור האחרון, שמקדמת אידאל של אישה המצליחה להישאר מטופחת ומושכת בהופעתה לאורך כל תקופת ההיריון, ובהמשך בהיותה אם.²

דימויים של אימהות ובנות בלבוש דומה הופיעו לאורך ההיסטוריה, אם כי לא בהכרח תחת הכותרת "אופנה" או "מגמה". במאות הקודמות הנוהג להלביש ילדים בדומה למבוגרים נבע בין היתר ממעמדם ותפקידם של הילדים בין בני המשפחה וממניעים כלכליים. בני המעמדות הנמוכים שנאלצו לנהוג בחסכנות הלבישו את ילדיהם בבגדים דומים, ואילו משפחות ממעמדות גבוהים הציגו את ההון המשפחתי דרך השקעה בילדי המשפחה, שהולבשו בפריטי לבוש יוקרתיים המשקפים את רמת החיים הגבוהה של בני הבית.³ נקודת מפנה משמעותית במגמת האופנה של אימהות-בנות הייתה העידן התעשייתי-קפיטליסטי, שהתבטא במעבר לערים, שינויים במבנה המשפחה והתפתחות תרבות צריכה. שינויים אלו קשרו בין האם כמודל חינוכי ומוסרי לבין סגנון חיים צרכני שמשקף אימהות וילדות אידאלית.

לפני המאה התשע-עשרה הגזרות של פריטי לבוש לילדים היו זהות לאלו של מבוגרים, ללא התחשבות מיוחדת בהבדלים במבנה גופם ובצורכיהם. דיוקנאות משפחה מהמאות הקודמות מתעדים ילדים בתלבושות מפוארות הנראות כגרסאות מיניאטוריות של בגדי המבוגרים, ומעידות על מעמדם הגבוה של בני המשפחה.⁴ גם הורים וילדים ממעמדות נמוכים נהגו ללבוש בגדים דומים, מכיוון שחומרי גלם זמינים שימשו לתפירת בגדיהם של כל בני הבית, והבגדים שהתבלו תוקנו ועברו בדרך כלל מילד לילד. ההיסטוריון הצרפתי פיליפ אריאס גרס כי הלבשת ילדים בהתאם למעמדם, ללא התחשבות מיוחדת בגילם, שיקפה את התפיסה המקובלת

1 K. Jenner, 'Sweetest love I've ever known', *Instagram*, 13.8.2019, <https://www.instagram.com/p/B1Gw0o3HLpl>

2 המונח "יאמי מאמי" מתאר אישה צעירה ומושכת שהיא אם לילדים. להרחבה על אודות תופעת "יאמי מאמי" שהחלה לפרוח בשנות התשעים של המאה העשרים ראו: S. Goodwin and K. Huppertz, 'Mothers making class distinctions: The aesthetics of maternity', S. Goodwin and K. Huppertz (eds.), *The Good Mother: Contemporary Motherhoods in Australia*, Sydney 2010, pp. 72–77.

3 P. Ariès, *Centuries of childhood: a social history of family life*, New York: ראו: 1962, pp. 50–62.

4 ראו לדוגמה: C. de Vos, *Portrait of a Family*, 1630, oil on canvas, 143.5x204.5 cm., Ghent: ראו (MSK) Museum of Fine Arts.

בעידן הפרה-מודרני שראתה בילדים מבוגרים בהתהוות, שתפקידם העיקרי הוא לצלוח את שלב הביניים המגושם.⁵

השימוש במונח "מיני-מי", לעומת זאת, מגלם מגמה אופנתית המיועדת באופן ייחודי לאימהות ובנותיהן. תחת התפיסה התכליתית של הלבוש, שכל מטרתו היא לכסות את הגוף ולהגן עליו מפני מזג האוויר, מגמה חדשה זו מגלמת אופנה – דהיינו, תהליך סוציולוגי מורכב שבו קטגוריות של תוצרים, פיזיים או רוחניים, משתנות לאורך זמן שלא לצורך מעשי. בכל הנוגע ללבוש, מונח זה מתאר החלפה הדרגתית של פריטי הביגוד הרווחים בציבור.⁶ מגמה זו, שעלתה בשלהי המאה התשע-עשרה והפכה נפוצה במאה העשרים ואחת, נקשרת בדמות הקומית מיני-מי, שיבוט מוקטן של הדמות הראשית בסדרת סרטי הפרודיה המצליחים **אוסטין פאוורס** (Austin Powers).⁷ על פי ההגדרה המילונית, מונח זה מתאר אדם או אובייקט הנחשב לגרסה כמעט זהה של המקור, אך קטנה, צעירה או חדשה ממנו.

במאמר זה אבחן את התנאים שהובילו לעלייתה של מגמת ה"מיני-מי" ואת גלגולה לאורך המאה העשרים והמאה העשרים ואחת. לשם כך אציג את התפתחות המגמה בשלהי המאה התשע-עשרה בעיר פריז, שבה נולדו סגנונות חדשניים אשר הכתיבו מגמות עולמיות בתחום האופנה בתקופה של האדרת האימהות והילדות. בעידן שלאחר מלחמת העולם השנייה אציג את פריחת המגמה בארצות הברית על ידי בחינת דימויים ומסרים שהופיעו בפרסומות ועיתוני אופנה שכוונו לנשות התקופה. אף שהלבשת אימהות ובנות בבגדים זהים ותואמים התפוגגה בהדרגה בעשורים האחרונים של המאה העשרים, היא זוכה להצלחה גלובלית בעשור האחרון, כפי שעולה בין היתר מתצלומיה של סטורמי ובסטר. זיהוי המגמה כתופעה חוזרת בעלת השפעה לאורך זמן מאפשרת לבחון שינויים חברתיים וערכיים שהשפיעו ישירות על מעמדן של נשים ועל תפיסות שעיצבו את מוסד האימהות.

התפתחותה של מגמה: אופנת אימהות-בנות

אופנת אימהות-בנות היא מגמה הזוכה לפופולריות רבה בשנים האחרונות. צילומי תדמית שבהם מופיעות מובילות דעת קהל לצד בנותיהן בבגדים מתואמים מתעדים את האימהות כחלק בלתי נפרד מן התדמית הציבורית שהן מקדמות. הדימויים מציגים את חוויית האימהות כנחשקת ואופנתית, מודל שיש לשאוף אליו ולנסות להגשימו. נשים מפורסמות דוגמת הזמרת ביונסה (Beyoncé Giselle Knowles-Carter) המלבישות את בנותיהן בפריטי לבוש דומים לשלהן, ובכך מציגות אותן

5 להרחבה ראו: Ariès (לעיל הערה 3), עמ' 33-50. אף שחוקרים נוספים מסכימים עם טענות אלה, רבים טוענים כי התפיסה הפרה-מודרנית, שלא ראתה בילדות קטגוריית זמן מובחנת, אינה סותרת את העובדה כי הורים אהבו את ילדיהם. ראו למשל: K. Calvert, *Children in the house: the material culture of early childhood, 1600-1900*, Boston 1992, p. 12.

6 להרחבה ראו: Georg Simmel, 'Fashion', *American Journal of Sociology*, 62, 6 (1957), pp. 541-558; G. Faurschou, 'Obsolescence and Desire: Fashion and the Commodity Form', H. Silverman (ed.), *Postmodernism, Philosophy and the Arts*, London 1990, pp. 234-259.

7 דמותו של מיני-מי מבוססת על דמותו של ניק-נאק (Nick Nack) שכיכב בסרט "האיש בעל אקדח הזהב" (*The Man with the Golden Gun*) התשיעי בסדרת סרטי ג'יימס בונד (James Bond). פירוש השם ניק-נאק (knick-knack) בכתוב מלא בשפה האנגלית הוא חפץ קטן וקישוטי.

כמעין גרסה מוקטנת שלהן, סימנו את שובה של מגמה אופנתית שהחלה לצבור אהדה בקרב אימהות ברחבי העולם (תמונה 1: <https://www.beyonce.com/image/my-life-1390/>). בלוגים, עמודי אינסטגרם ורשתות חברתיות שונות החלו לשמש במה עבור אימהות ברחבי העולם, שבדומה למובילות דעת הקהל שיתפו בצילומים אופנתיים המתעדים את חדות האמהות, שמיוצגת בבגדים תואמים המבטאים מבחינה אסתטית את הקשר העמוק בין אם לבתה.

אופנת אימהות־בנות משלבת בין מערכת הלבוש והאביזרים של האם לזו של בתה, ובכך יוצרת תיאום ואחדות בלבושן של השתיים. לעיתים פריטי הלבוש של הצמד זהים לחלוטין, כך שהבת נראית כתמונת מראה מוקטנת של האם מכף רגל ועד ראש, ולעיתים הם בעלי מאפיינים משותפים של שפה עיצובית, שימוש בטקסטיל וצבעוניות, אך אינם זהים בפועל. המונחים לבוש זהה (העתק של בגד המבוגר בגרסה מוקטנת) ולבוש תואם (תרגום בגד המבוגר לגרסה מוקטנת) משקפים ערכים תרבותיים, חברתיים ומעמדיים. בהקשר של אופנת ה"מיני-מי", שניהם מתקיימים רק כאשר האם והבת נמצאות זו לצד זו בבגדים זהים או תואמים.

התפתחותה של מגמה אופנתית זו, על מאפייניה הספציפיים המיועדים לקהל יעד מסוים – נשים שהן אימהות ובנותיהן, נקשרת באופן ישיר לשינויים שחלו במבנה המשפחה, במוסד האימהות, במעמדן של נשים וברוחותם של ילדים. עלייתם של רעיונות חדשים על המודל המשפחתי בשלהי המאה השמונה־עשרה הובילו לקידומן של תפיסות חדשות אשר הותאמו למציאות הקיימת ונתנו מענה לצורכי התקופה. רעיונות אלו הגדירו מחדש את הסביבה הביתית, מוסד הנישואין, תפקידם של ההורים במערכת המשפחתית ומסגרת המשפחה כיחידה יצרנית. עם התפתחות הקפיטליזם, ולאחריו התייעוש, החל להצטמצם משק הבית שבעבר היה היחידה היצרנית העיקרית בחברה המערבית, ותהליך הייצור שבעבר נעשה בין כותלי הבית הפך לייצור המוני בבתי חרושת. בהתאם לכך הוגדר מחדש גם הגבול בין המרחב הביתי והציבורי, כך שהמרחב הביתי והמשפחתי נתפס כמפלס מחיי היום־יום הציבוריים ומעולם העבודה התחרותי, מקום אינטימי שהגדיר מחדש גם את תפיסת המשפחה. השינויים שחלו בארגון הייצור הובילו למגוון שינויים בחיי המשפחה, ובחייהן של נשים בפרט. ננסי צ'ודורו (Nancy Chodorow) ציינה בספרה **שיעתוק האימהות** כי "עם התרופפות הקשר בין תפקידי האימהות של הנשים לבין שאר תפקידיהן, נעשתה האימהות בודדת ותחומה יותר".⁸ מספר החברים במשפחה החדשה הצטמצם, ובידי האם רוכז מגוון רחב של תפקידים שנקשרו באופן ישיר במוסד האימהות.

בשלהי המאה השמונה־עשרה קודם דימוי האם המאושרת בעולם האמנות החזותית, הספרות והפילוסופיה. ברוח זו תיארו יצירות אמנות רבות את ההנאה שבאימהות כחווייה ייחודית המובילה להגשמה רגשית דרך סיפוק צורכיהם של הילדים והבעל. חוקרת האמנות רונית מילאנו מציינת בספרה *The Portrait Bust and French Cultural Politics in the Eighteenth Century* ששולבו יחדיו בדיוקנאות נשים במחצית השנייה של המאה השמונה־עשרה: חזה חשוף למחצה וחיוך ענוג, סממנים הקושרים בין פעולת ההנקה לחדוות האימהות

8 נ' צ'ודורו, 'שיעתוק האימהות: פסיכואנליזה והסוציולוגיה של המגדר', נ' ינאי, ת' אלאור, א' לובין, ח' נווה, ת' עמיאל־האוזר (עורכות), דרכים חדשות לחשיבה פמיניסטית: מקראה, רעננה 2007, עמ' 88.

הנחווית במעשה הזנת העולל.⁹ ההיסטוריונית קרול דנקן טוענת כי ייצוגים אלו היו גורם מעצב בתפיסת האידאל של אימהות ונשיות, ונתנו ביטוי לקידום של ערכי משפחה ששיקפו את הרצוי ולא את המצוי, רעיונות שהפכו מקובלים במרוצת הזמן. הקמפיין שהגדיר את המשפחה החדשה ואת תפקיד ההורה בתוך התא המשפחתי השפיע גם על מעמדו של הילד: טובתו נקשרה באופן ישיר בתפקודה של האם החינוכית והמוסרית, אם טובה ומרוצה המארגנת את חייה סביב הטיפול בילדיה והדאגה להם. האם הופקדה כאחראית על חינוך ילדיה במלואו, ושימשה מודל חיקוי לבת הצפויה ללכת בדרכה. גם הבן זכה בשנות חייו הראשונות לטיפול המסור של האם, אך בגיל בגרות הוא הוכשר על ידי האב לתפקיד העצמאי שימלא בחייו הבוגרים, בהתאם לחלוקת התפקידים המגדרית.¹⁰ ערכי המשפחה שקודמו בשלהי המאה השמונה-עשרה הוסיפו להיות דומיננטיים גם במאה התשע-עשרה, והובילו להתפתחותה של "תרבות ילדים" שהתבטאה בתכנים ומוצרים מותאמים עבורם, דוגמת ספרי ילדים, צעצועים ופריטי לבוש. צמיחתו של רעיון הילדות, ההכרה בזכויותיהם הייחודיות של ילדים וההבנה כי השלבים הראשונים בחייו של אדם הם גורם מכריע בעיצוב עתידו, כמו גם עתידה של החברה בכללותה, הובילו לשיפור במעמדם של ילדים והשפיעו ישירות על מערכת התפקידים והייצוגים בחשיבה על אימהות.

התפתחות המסחר והקמתם של בתי עסק שבהם ניתן היה לרכוש בדים, מזון, ביגוד ושאר צורכי משק הבית שבעבר יוצרו על ידי נשים בביתן, הובילו להתפתחותה של חברה צרכנית.¹¹ הנשים הופקדו על המלאכות שנכללו בתחום הביתי-משפחתי, וזכו למעין עצמאות בניהול כלכלת משק הבית ובטיפול בתקציב המשפחתי. המפגש בין נשים בורגניות ובתי מסחר אופנתיים בשלהי המאה התשע-עשרה מתואר בספרו של אמיל זולה (Émile Zola) **גן עדן לאישה** (*Au Bonheur des Dames*), שראה אור בשנת 1883. תיאור עלייתן של החנויות הגדולות בפרז'ז הושפע ישירות מההתרחשויות של רוח התקופה. כחומר רקע לספרו חקר זולה את תעשיית האופנה ואת עולם המסחר, ראיין לקוחות, עיין בקטלוגים ובחן מנהגים שנקשרו בתרבות הצרכנית באותה עת – בהם השוואות מחירים, מדידות בגדים, החזרות, חיפוש אחר מבצעים והמתנה למכירות עונתיות. זולה הציג בספרו את תחושת הסיפוק של נשים שניתן להן הכוח לעצב את סביבתן כראות עיניהן. "גן עדן לאישה", היכל התענוגות הצרכני שהוקדש לנשים, כלל גם מחלקות לילדים ולילדות שנועדו לכבוש את האם באמצעות ילדיה. הביקור בחנויות הגדולות אפשר לנשים לעסוק בפעילות שהוגדרה כהולמת במרחב מותאם. כך לדוגמה פוגשת גברת בורדלה (Bourdelaïs), אחת מן הדמויות בספר, את חברתה במהלך ביקור בחנות, ומתלוננת בפניה: "אני רותחת מזעם [...] עכשיו לוכדים אותך בעזרת הקטנטנים האלה! את יודעת זה לא שקניתי בטירוף לעצמי!

R. Milano, *The Portrait Bust and French Cultural Politics in the Eighteenth Century*, 9
Boston 2015, p. 59

C. Duncan, 'Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth Century-French art', *The Art Bulletin* 55, 4 (1973), pp. 570-583, at p. 582

11 להרחבה על אודות מרחבי הצריכה החדשים ראו: ו' בנימין, פרויקט הפסאז'ים, תרגום ר' ו' ו' צ'קובסקי, תל אביב 2019.

אבל איך אפשר לעמוד בפני תינוקות שרוצים הכול? באתי לעשות להם טיול, והנה אני מרוקנת את החנות!"¹².

עלילתו של הספר מתארת את רצונו של בעלי "גן עדן לאישה", אוקטב מורה (Mouret), לכבוש את הקהל הנשי ולפתות אותו לקניות באמצעות טקטיקות שיווק. לדבריו הנשים אינן מסוגלות לעמוד בפני מחיר זול והן קונות שלא לצורך כשהן סבורות שנקרית על דרכן עסקה טובה, עקב קלות הדעת האופיינית להן.¹³ גברת מרטי (Marty), דמות נוספת שנמנית עם לקוחותיו הקבועים של "גן עדן לאישה", מספרת על בתה "וֹלֵנְטִין, בת הארבע-עשרה, אחת ממושאי הגנדרנות היותר יקרים שלה, כי היא מלבישה אותה כמו את עצמה, בכל חידושי האופנה."¹⁴ הצהרתה של גברת מרטי מציגה את העניין בפריטי לבוש מתואמים לאם ולבת בהתאם לצו האופנה, ומבטאת את מסירותה של האם בכך שאינה חוסכת בהוצאות על בתה ומפנקת אותה כפי שהיא נהנית לפנק את עצמה. כמו כן, התאמתם של פריטי הלבוש של הבת לאלו של האם הדגישה את בגרותה של הבת והעידה על נימוסיה. נוסף על כך, הופעתן של האם והבת יחד כצמד בתלבושות מתואמות מקרינה בפני הסובבים את הצלחתה של האם בתפקידה כמודל חיקוי ואת הקשר ההדוק בין שתיהן.

בתי הכלבו של המאה התשע-עשרה הציעו מגוון רחב של מוצרים ואפשרו ללקוחות בני מעמדות שונים ובעלי הכנסה שונה לרכוש סחורות תחת קורת גג אחת. החנויות הגדולות נתנו מענה לאימהות שביקשו להתאים בין פריטי הלבוש שרכשו עבור עצמן לאלו שרכשו עבור בנותיהן. עם זאת, אופנה שיועדה לאימהות ובנות לא הייתה המאפיין העיקרי של החנויות הגדולות, ולא היה קו אופנה מסחרי שיועד באופן ממוקד עבור קהל זה. רק ראשית המאה העשרים הציע בית האופנה העילית הפריזאי לנוון (Lanvin) לראשונה לקהל לקוחותיו פריטים יוקרתיים ומקוריים המתאמים בין לבושה של הבת לזה של האם. מחלקות שהוקמו בבית האופנה סיפקו מענה לדרישה ההולכת ומתגברת של קהל הלקוחות שביקש, בדומה לגברת מרטי, להשקיע בתלבושותיהן של בנותיהן וליצור חיבור ויזואלי המבטא את טעמן דרך הקומפוזיציה שנוצרת במפגש בין השתיים. בית האופנה המפואר שימש אתר לבילוי ופנאי משותף של אימהות ובנותיהן, ויחד הן בחרו פריטים, מדדו והתאימו ביניהם כחלק מחוויה ייחודית שפותחה במיוחד עבורן.

ראשית המאה העשרים: ביגוד מתאים

ז'אן לנוון (Jeanne Lanvin), מייסדת בית האופנה הצרפתי לנוון והמעצבת הראשית שלו, החלה את דרכה כמעצבת כובעים בעלת עסק עצמאי ששכן ברחוב היוקרתי פובור סנט-אונורה (Honoré-Faubourg Saint) בפריז. לאחר הולדת בתה היחידה, מרגריט מרי-בלאנש (Blanche Lanvin-Marguerite Marie), שנודעה גם בכינוי החיבה ריריט, לנוון החלה לעצב עבורה פריטי לבוש מקוריים ומרשימים שהותאמו לאלו של האם עצמה. הופעתן של לנוון ובתה בפריטי הלבוש המתואמים והיוקרתיים ברחובות פריז של ראשית המאה העשרים עוררה עניין בקרב האימהות הפריזאיות

12 א' זולה, גן עדן לאישה, תרגום ע' פלדור, ירושלים 2006, עמ' 262.

13 שם, עמ' 235.

14 שם, עמ' 65.

המבוססות, שביקשו אף הן להלביש את בנותיהן בפריטים יוקרתיים שיותאמו למידותיהן הזעירות ולסגנון הלבוש של האימהות. הפריטים המעוצבים שיקפו את מעמדם הכלכלי והחברתי של בני המשפחה והעידו על הצלחתו של ראש המשפחה בעולם העסקים. ההשקעה בטיפוחה של הילדה הייתה מעין כרטיס ביקור חברתי המציג את הצלחתה של האם.

העניין שנוצר בפריטי הלבוש שעוצבו עבור מרגריט השפיע על החזון העיצובי של בית האופנה, ובשנים 1908-1909 כבר עלו ההזמנות לפריטי הלבוש על אלו של הכובעים. אז החליטה לנוון על הקמת מחלקה לאופנת נשים ובנות בבית העסק שלה. חוויית האימהות האישית שלה תורגמה לאופנת אימהות-בנות, ופריטי הלבוש שעיצבה עבור עצמה ועבור בתה שימשו השראה לעיצוביה המסחריים, שסיפקו מענה לקהל של אימהות אמידות אשר ראו בה מודל לחיקוי. הפריטים היוקרתיים שעוצבו עבור הילדות לא היו גרסה מוקטנת של בגדי מבוגרים, אלא זכו לפרשנות והציעו מענה מותאם לעולמן של ילדות בהשראתה של מרגריט – הם הותאמו למבנה גופן של ילדות ולנוחותן, תוך שימוש בחומרי גלם נעימים וגזרות שאינן מגבילות. עם זאת, פריטי הלבוש של האימהות והבנות כאחד טופלו באותה רמת דקדקנות ונתפרו מחומרי הגלם האיכותיים ביותר.

אחת משיטות השיווק של בית האופנה לנוון הייתה פרסום איורי אופנה שבהם הוצגו פריטי לבוש בעיצובה של לנוון. איורי האופנה הללו פורסמו במגוון כתבי עת וסיפרו סיפור על הקשר בין אימהות ובנותיהן: הם תיארו אימהות ובנות שעוסקות יחדיו במגוון פעילויות משותפות, ושיקפו את מערכת היחסים הקרובה בין השתיים. לדוגמה, איור אופנה שהופיע על גבי כרטיס הזמנה לבית האופנה לנוון בשנת 1912 מציג אם צעירה ובתה כך שהילדה מופיעה במרכז הקומפוזיציה ואוחזת בשמלתה של האם העומדת לצידה, מביטה בה ובכך מסמנת לה כי ברצונה להישאר בקרבתה. האם עומדת בנינוחות לצידה, ידה מונחת על ראש הבת, והיא מגיבה לרצונה של הילדה ומסמנת לה שאינה מתכוונת להתרחק. פריטי הלבוש של השתיים מתואמים, אך אינם זהים: שמלתה של האם תואמת את צו האופנה, היא רפויה באזור המותניים, אינה נצמדת לגוף ומאפשרת ללובשת לנוע בנוחות יחסית על אף השובר שבה. גם שמלתה של הילדה בעלת צללית משוחררת, אך היא קצרה יותר כך שאין חשש כי היא תמעד. הצבעוניות וקישוטי הפרחים שמופיעים על גבי הטקסטיל של שתי השמלות יוצרים שפה משותפת ביניהן, אך בכל פריט נעשה שימוש במינונים שונים. כובע מצורף למערכת הלבוש של הילדה, הוא מקושט בפרח וצלליתו מתכתבת עם תסרוקתה של האם. שילוב האביזרים השלים את המראה הכולל וביטא סגנון מתוחכם ויוקרתי שהעיד על תשומת הלב לפריטים. שתי הדמויות בולטות על רקע הצמחייה שסביבן, אשר משקפת את מוטיב הקישוט הפרחוני שמופיע על גבי השמלות.

איור אופנה נוסף שפורסם בשנת 1920 בכתב העת *Gazette du Bon Ton*, שעסק בענייני אמנות ועיצוב, הציג את התמדתו של בית האופנה בעיצובם של פריטי לבוש עבור אימהות ובנותיהן. האם והבת מופיעות יחדיו בסופו של אירוע חברתי בשעות הערב המוקדמות, מביטות זו בזו ונראה שהן מנהלות שיחה (תמונה 2). שתיהן לבושות בשמלות תואמות, שהצבעוניות שלהן שונה אך צלליות הבגד והמוטיב הצמחי על גבי הטקסטיל כמעט זהים. האביזרים הנלווים מותאמים ללובשת – כובע רחב שוליים עבור האם, וכובע קשור בסרט לראשה של הילדה. הופעתן כצמד באירוע חברתי שמיועד למבוגרים מעידה על נימוסיה של הילדה ועל כך שהאם



אינה מהססת להציג בפני חבריה. בתחתית האיור מופיע תיאור של ההתרחשות: "המסיבה נגמרה", ובהמשך מתוארים בקצרה פריטי הלבוש.

איור אופנה אחר שפורסם באותו כתב עת בשנת 1921 מציג סיפור אגדה שבו מופיעות אם ובתה (תמונה 3). פריטי הלבוש בעיצובה של לנוון עבור השתיים אינם זהים גם במקרה זה, ואף אין בהם מוטיבים משותפים, מלבד המכפלת הגלית שמופיעה בשתי השמלות. ייתכן שפריטי הלבוש אינם מתואמים מפני שהם מיועדים לפעילויות שבהן יעסקו האם ובתה בנפרד. עם זאת, האיור מדגיש את מערכת היחסים הקרובה בין השתיים כחלק משיווק תפיסה חברתית שבה דוגל בית האופנה. שתיהן עומדות במעבה יער מאיים, חשוך ומקפיא, והילדה עומדת בגבה לצופה ואוחזת בידה בובה. נוכחותה של הבובה, שנמצאת תחת סמכותה של הילדה, מפיחה בה אומץ ומסייעת לה עד ששתיהן תתאחדנה עם האם. הילדה מזדהה עם הבובה, ובעזרתה היא מתגברת על תחושת הפחד ובורזמנית לוקחת על עצמה את תפקיד האם ומובילה אותן למקום מבטחים. האם מתוארת כפיה, היא אוחזת בידה שרביט קסמים שבקצהו מופיע קישוט בצורת לב. הדימוי מייצג את אהבתה ומסירותה של האם הטובה והאוהבת שנמצאת עם ילדתה תמיד, נוכחת לצידה גם כשמפריד ביניהן מרחק פיזי, ומסייעת לה גם בחלומותיה הרעים. היא שם כדי לנחמה, להובילה למקום מבטחים ולהעניק לה ביטחון.

בספרה **המין השני** טוענת סימון דה בובואר (Simone de Beauvoir) כי דפוס ההתנהגות השונים לבנים ולבנות שמעודדת החברה הבוגרת מייצרים עבורם חוויות ילדות שונות, בהתאם למערך תפקידים שמבקש לשמר את הארגון החברתי. התהליך שחווה הילדה עם הבובה מאפשר לה הזדהות עם האם וחיקויה בעזרת

תמונה 2 (מימין).

פייר בריסו

(Pierre Brissaud))

,Gazette du Bon Ton

,1920, No. 4, Pl. 30

המסיבה נגמרה

(La fête est finie) Robe

d'organdi et robe de

petite fille, de Jeanne

Lanvin, 24.5x19 cm

באדיבות

רייקסמוזיאום

(Rijksmuseum)

אמסטרדם

(RP-P-2009-1945-7)

תמונה 3 (משמאל).

פייר בריסו

(Pierre Brissaud), No.

10, Pl. 78 Gazette du

Bon Ton 1921

סיפור אגדה

(Conte de fées), Robe

du soir et robe

d'enfant, de Jeanne

Lanvin, 23.8 x18.9 cm

באדיבות

רייקסמוזיאום

(Rijksmuseum)

אמסטרדם

(RP-P-2009-1961-14)

תמונה 4

(מימין). ז'ורז' (Georges)

(Lepape), Gazette

du Bon Ton,

1923, No. 4, Pl.

17, הצגת

(La המראה

présentation du

miroir), Robe de

diner et robe de

fillette, de

Jeanne Lanvin,

24.5x 19cm

באדיבות

רייקסמוזיאון

(Rijksmuseum)

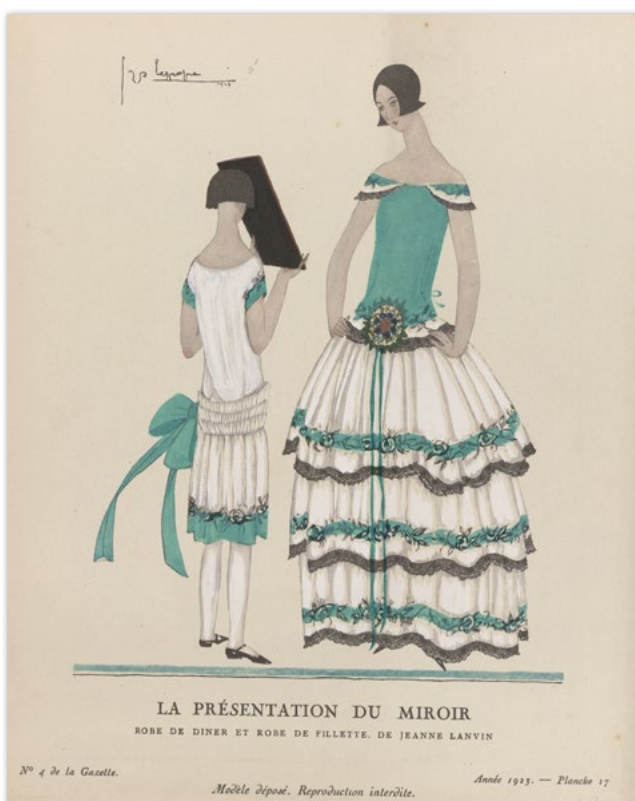
אמסטרדם

(RP-P-2009-

4008)

טיפול באובייקט משחק, אשר הופך בבגרותה לכפילה של ממש.¹⁵ על אף שמערכת היחסים של האם והבת שנחותה בילדות כחלק ממשחק אינה משמשת בהכרח הכנה לאימהות, היא יוצרת ציפיות חברתיות בכל הנוגע להתנהגות נשית ואימהית ומשכפלת דפוסי התנהגות רצויים חברתית.

איור אופנה שפורסם בשנת 1923 מציג אם ובתה בבגדים חגיגיים, והכיתוב בתחתית התמונה לצד תיאור התלבושת מעניקים פרשנות מילולית לדימוי (תמונה 4). נראה שהאם והבת מתכוננות יחדיו למסיבה שנערכת בשעות הערב. האם עומדת עם פניה לצופה, כתפיה חשופות והמפגש בין חלקה העליון של השמלה לחלק התחתון מאובזר בחגורה מקושטת. חלקה התחתון של השמלה מורכב משלוש שכבות בד מקושטות בפרחים, המסתיימות בסרטי בד עדינים עשויים תחרה. בתה עומדת בגבה לצופה, תסרוקתה זהה לזו של האם והיא לובשת שמלה מהודרת שהצבעוניות והאלמנטים הקישוטיים בה זהים לאלה שבשמלת אמה, אך צללית הבגד שונה לחלוטין: שמלתה של הילדה משדרת פשטות צורנית, היא אינה עמוסה בשכבות ואורכה עד לברכיים. עם זאת, על אף הפשטות שבגזרה, גם שמלה זו זוכה לטיפול מדוקדק. שלוש קומות כיווצים מהדהדות את שכבות השמלה של האם, וסרט פפיון גדול שנקשר בצידה של



תמונה 5 (משמאל).

(Georges) ז'ורז' (Lepape), Gazette

du Bon Ton, 1924-25, No.

9, Pl. 68

גליל

(Le Rouleau המוסיקה

de musique), Robe

d'après-midi et robe

de fillette, (gallica.bnf.

fr / BnF)

שמלת הבת מזכיר את הסרט הקטן שמציץ מאחורי גבה של האם. הילדה אוהזת במראה מול פניה של האם, ומסייעת לה לבחון את שביעות רצונה מהופעתה לפני שתצאנה מהבית. המראה מחליפה את פניה של הילדה ובאופן משעשע מחזקת את הכפילות בין השתיים.

איור אופנה נוסף שפורסם בשנת 1925 לערך מציג אם ובת בפעילות משותפת (תמונה 5). גם כאן מופיע כיתוב בתחתית התמונה ותיאור של פריטי הלבוש. השמלות מיועדות ללבישה בשעות אחר הצהריים, והכיתוב מרמז כי הילדה והאם בדרכן לשיעור מוזיקה. הן אוחזות בתיק אדום בצורת גליל, שכנראה משמש לאחסוןם של דפי התווים. תלבושותיהן מתואמות אך לא זהות, וההבדל ביניהן מעיד על בנייתה של מורשת: הצבע האדום המופיע רק בשמלתה של האם מתממש באופן סמלי דרך התיק שהיא מפקידה בידיה של הבת – כשם שהילדה הקטנה תצמח להידמות לאם



תמונה 6 (מימין).

דיוקן הנסיכה אליזבת
ובובתה בשמלות
מהודרות.

תמונה 7 (משמאל).

דיוקן הנסיכה מרגרט
ובובתה בשמלות
מהודרות.

צילומים: מרקוס
אדמס (Marcus

Adams), 1935, Gelatin
silver print, 23.7x17.2

cm., באדיבות קרן

האוסף המלכותי

(Royal Collection

Trust) © Her Majesty

Queen Elizabeth II

2021

בבגרותה, כך גם השמלה הקטנה תגדל להיות השמלה הגדולה. בניגוד לפריטי הלבוש המפוארים שהוצגו בדוגמאות הקודמות, השמלות בתמונה זו מעידות על מנעד הפעילויות הרחב לאם ולבת, שכל אחת מהן נזקקה להלבשה הולמת. האיור מציג אם מסורה המשקיעה בלבוש מתאים לבתה ובחינוכה, מלווה אותה לשיעורי העשרה ומעניקה לה כישורים מתאימים.

בית האופנה לנוון הקים מחלקות עבור נשים וילדות וסיפק מענה לקהל מצומצם של משפחות אמידות שהשקיעו בפריטי לבוש מסוגננים ואופנתיים. השימוש באיורי האופנה שבהם הופיעו אימהות ובנות הציג ביטוי ויזואלי לאימהות טובה ולילדות אידאלית. דימויים אלו הופצו בכתבי העת המובילים לענייני אופנה, ואפשרו גם לקהל הרחב להיחשף למודל האימהות האופנתי והנחשק שייצג את אורח חייהן של מעטות יודעות-דבר. פריטי לבוש בעיצובה של לנוון זכו להכרה גם מחוץ לצרפת, ועם לקוחותיה נמנתה גם משפחת המלוכה הבריטית, שממשיכה למלא תפקיד מרכזי בעיצוב דעת הקהל על גבי מדורי האופנה גם כיום. כך לדוגמה, המלכה אליזבת השנייה (Elizabeth Alexandra Mary) ואחותה הנסיכה מרגרט (Margaret Rose)

הופיעו בילדותן בצילומים משנת 1935, בידיהן בובות לבושות שמלות מפוארות המשקפות את השמלות שעוצבו במיוחד עבורן (תמונות 6-7). השמלות שעוצבו עבור הנסיכות והבובות זכו לפרסום נוסף כשהופיעו באיור בהשראת המאורע בכתב העת לענייני אופנה *Harper's Bazaar* בשנת 1938.

בחלוף השנים המשיכה מרגריט, בתה של ז'אן לנוון, לשמש כדוגמנית הבית והמוזה של בית האופנה עבור הקהל הבוגר, ואופנת אימהות-בנות הוסיפה להיות חלק מרכזי במערך העסקי של המותג. הקשר בין לנוון למרגריט השפיע על החזון העיצובי

שליווה את בית האופנה לאורך כל שנות פעילותו, והוא בא לידי ביטוי גם בעיצוב הלוגו שמלווה אותו עד היום – איור של פול איריב (Paul Iribe) משנת 1923 המציג צדודית של לנוון ומרגריט אוחזות ידיים בתלבושת תואמות, ובו הודגש החיבור הפיזי בין הצמד על ידי שימוש בתנועה מעגלית המאחדת אותן לגוף אחד (תמונה 8).¹⁶

בשלהי שנות העשרים, בעקבות משבר כלכלי עולמי, פריטי לבוש מפוארים הפכו למפגן עושר לא רצוי אפילו בקרב אלו שהיו יכולים לאפשר זאת לעצמם. השפל הכלכלי הגדול שהחל בארצות הברית בשנת 1929 השפיע על סדר היום העולמי ופגע גם בענף האופנה.¹⁷ עם זאת, תמורות אלה לא העלימו את האופנה המיועדת לאימהות ובנות, אלא רק שינו את ביטוייה כשיקוף עדכני למציאות חברתית חדשה ולערכים שונים מאלו שהיו מקובלים ברבע הראשון

של המאה העשרים. את פריחתה המחודשת של מגמת ה"מיני-מי" האופנתית בשלהי שנות השלושים אפשר ליחס לשינויים בתפיסות חברתיות-כלכליות ולהתפתחויות טכנולוגיות ששינו את תהליכי הייצור, ערכי המשפחה, מוסד האימהות ותפיסת אידאל היופי הנשי. קימברלי קריסטין-קמפבל טוענת כי "בניגוד לתלבושות העילית לילדים של לנוון, תלבושותיהן של אימהות ובנות בשנות הארבעים והחמישים היו

תמונה 8. פול איריב, (Paul Iribe) 12 בספטמבר 1926, לוגו בית האופנה לנוון בפרסומת מתוך העיתון היומי The Paris Times, (gallica.bnf.fr / BnF)



16 בשנת 1932 צולמה תמונה המתוארת במחקרים ובכתבות רבות כמקור ללוגו של לנוון שעיצב המאייר איריב בשנת 1923. טיעון זה לא סביר עקב הבדל הזמנים בין צילום התמונה, שזוהתה עד לאחרונה בטעות כצילום משנת 1907, לפרסום הלוגו. ראו לדוגמה: E. Cabrera, 'L'Histoire du logo Lanvin: l'anguille et la marguerite', *Polka* (16.6.2015) <http://www.polkamagazine.com/laiguille-et-la-marguerite/> (Accessed September 20, 2018). מידע בנוגע לתיארוך והזיהוי השגוי של ז'אן לנוון ומרגריט בצילום, נמסר מטעם המרכז למורשת לנוון (Patrimoine Lanvin).

17 K. Chrisman-Campbell, 'The Curious History of Mommy-and-Me Fashion', *The Atlantic*, 13.5.2018. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/05/the-curious-history-of-mommy-and-me-fashion/560240>

MOTHERS AND DAUGHTERS WEAR THE SAME CLOTHES

"Look Alike" means "Look Young"

The American woman's desire to appear younger than her years reaches a new high this summer as mothers of all ages are dressing themselves in clothes like those of their youngest daughters. On these pages are pictures of 28-year-old Mrs. Edward Latham of the New York Social Register with her daughters: Nathalie, 8, and Mary, 4, in seven different dress-alike outfits.

Fashion scouts report that ten years ago, at Santa Barbara, a few sporty people were seen wearing clothes like their daughters'. Three years ago Joan Bennett and Daughters Diana and Melinda were extensively photographed in similar outfits. Eastern department stores feebly promoted the idea two years ago, but not until this summer did the mother-and-daughter custom really become popular.

The outfits on this page worn by Mrs. Latham and her children are custom-made, with the exception of the bathing suits and the shorts-and-sweater suits. So long as the mother-daughter clothes vogue was limited to made-to-order stuff, no manufacturing nor retailing problem existed. Now, when the fashion threatens to become a style with the mammas of the nation, retailers are anticipating many a headache. Reasons: 1) children's departments and women's departments have different buyers; 2) manufacturers of women's clothes as a rule do not make children's clothes. Pattern companies are hopeful that this new fad will revive an interest in home sewing.



At the Greentree Fair held on the Whitney estate, Long Island, many society women and their daughters were dressed alike. Here are Mrs. Dudley Curran and Daughter Pamela in similar dresses, hats and gloves.



At the Rockaway Hunting Club Mrs. Aquin Kelly of Cedarhurst, Long Island, and her 10-year-old daughter Myra wear similar dresses of India cotton print. They also wear identical shorts and halter outfits.



MRS. LATHAM & MINI & BUBBLES IN GRANGE LINEN



ON THE BEACH IN NAVY SWEATERS AND DENIM SHORTS



IN BEACH DRESSES, THE THREE MIGHT BE SISTERS



SWIM SUITS ARE SIMILAR BUT NOT ALIKE



DIURNAL OUTFITS LIKE THESE ARE MOST POPULAR



IDENTICAL OUTFITS, EXCEPT MAMMA WEARS SHOES

תמונה 9.
אימהות ובנות
בלבוש זהה -
נראית דומה
משמעו נראית
צעירה, 11 ביולי
Life, 1938
Magazine
צילום: אלפרד
אייזנשטאדט
(Alfred)
(Eisenstaedt
באדיבות אוסף
תמונות לייף
LIFE Picture)
(Collection

ילדותיות בהחלט, והדגישו את נעוריה של האם ולא את בגרותה של הבת.¹⁸ ברוח זו, אופנת אימהות-בנות המשיכה לבלוט גם בשנות הארבעים של המאה העשרים, והגיעה לשיאה אחרי מלחמת העולם השנייה, עם פריחתה של התרבות הצרכנית וקידומם של ערכי המשפחה בפרסומות שהציגו תפיסה עדכנית של האם האידאלית.

שנות החמישים של המאה העשרים: ביגוד זהה

אופנת אימהות-בנות צוינה לראשונה כמגמה אופנתית בארצות הברית בכתבה שפורסמה במדור האופנה של כתב העת *Life* בשנת 1938.¹⁹ כותרת הכתבה הייתה "אימהות ובנות בלבוש זהה – נראית דומה משמעו נראית צעירה" (תמונה 9). המגמה האופנתית החדשה יוחסה לרצון של אימהות אמריקאיות לאמץ סממנים שיגרמו להן להיראות צעירות מכפי גילן, ורצון זה בא לידי ביטוי בתיאום פריטי

לבוש עם בנותיהן. פרסום צילומים של שחקניות הוליווד מובילות דעת קהל לצד בנותיהן בלבוש דומה נקשר ישירות למגמת הפופולריות של אופנת אימהות-בנות. כחלק מתהליך השיווק והקידום של שחקניות אשר גילמו דמויות נערצות על גבי מסכי הקולנוע, פורסמו תמונות שהעניקו הצצה לחייהן האישיים והציגו אותן כמודל חיקוי. אולפני הסרטים שכרו מעצבי תלבושות והקפידו שבכל חשיפה תקשורתית של הידוענית, תלבושתה תשקף את התדמית הציבורית שלה. בהתאם לכך נבחרה בקפידה גם התלבושת של בתה, שהופיעה לצידה. התדמית הציבורית של השחקנית שיקפה את סדר היום שאולפני הצילום הגדולים ביקשו לקדם – ערכי המשפחה האמריקאית המסורתית, שהציגו מודל מובהק לחלוקת התפקידים המגדרית.

העניין שהתעורר באופנת אימהות-בנות הציב אתגר לתעשיית האופנה. פריטי הלבוש המתואמים לאימהות

ובנות הוזמנו עד אותה עת בהתאמה אישית מבעלי מקצוע או נתפרו על ידי אימהות בעלות ידע, ציוד מתאים וזמן פנוי שיאפשר את ביצוע המשימה. ואולם, על פי הכתבה שפורסמה בכתב העת *לייף*, התאמתה של התעשייה בשלהי שנות השלושים למודל החדש עוררה מגוון קשיים שדרשו שינויים במבנה הקיים שלה. המכשול הראשון היה שפריטי הלבוש של נשים וילדות סופקו בנפרד תחת שתי מחלקות שונות, ובראש כל מחלקה עמד קניין שהופקד על בחירת הפריטים על פי המגמות העונתיות שהותאמו לכל קהל יעד. גם מעצבי האופנה נהגו לרוב להתמקצע באחד מהתחומים הללו בלבד, ועיצבו עבור קהל יעד מסוים. מכשול זה דרש שינויים בשרשרת הייצור שיבטלו את ההפרדה בין לבוש נשים ובנות ויעברו לייצור אחיד במגוון מידות, כך שבגדים לילדות ולנשים בוגרות יעוצבו וייתפרו בפס ייצור משותף.



תמונה 10. אל פארקר (Al Parker), עמוד השער *Ladies Home Journal*, אפריל 1949, Internet (Archive.org)

¹⁹ 'Mothers & Daughters Dress Alike', *Life*, 5, 2 (1938), pp. 48-50

פריחתה של המגמה הובילה גם לעידוד התחייה המחודשת של התפירה הביתית.²⁰ איורים שפורסמו מסוף שנות השלושים ועד לתחילת שנות החמישים של המאה העשרים בכתב העת *Ladies' Home Journal*, אחד מכתבי העת המובילים לנשים באותה עת, הציגו אימהות ובנות בתלבושות ובתסרוקות זהות העוסקות בפעילויות משותפות (ראו למשל תמונה 10). הדימויים זכו לפופולריות רבה בקרב אימהות שפנו למערכת כתב העת בבקשה לפרסם עבורן גזרות, כך שתוכלנה לתפור העתקים לפריטים שהופיעו באיורי האופנה.²¹ הביקוש לגזרות שיאפשרו לאימהות ולבנות

ללבוש בגדים זהים לחלוטין זכה למענה, וירחונים שעסקו בנושאי אופנה, עיצוב, סריגה, רקמה ותפירה החלו לכלול לצד איורי האופנה גם גזרות והוראות עבודה מפורטות לתפירה עצמית של הפריטים. בין הפעילויות המשותפות לאימהות ובנות נכללה בתקופה זו גם הכנתם של פריטי הלבוש יחדיו.

פריטי לבוש מתואמים לאימהות ובנות המשיכו לזכות באהדת הקהל גם במהלך שנות הארבעים, והותאמו לשינויים החברתיים והכלכליים שחלו עם הצטרפותה של ארצות הברית ללוחמה מעבר לים במלחמת העולם השנייה. תפירה ביתית זכתה לעידוד ביתר שאת ונתפסה כמחווה פטריוטית, ותלבושות תואמות לאם ולבת שימשו כמעין מדים אזרחיים שהקרינו אחדות ויעילות.²² ערכי חסכנות שיקפו את אהבת המולדת, וחזיוןם של ערכי המוסר המשפחתיים קודמו כחלק מקמפיין לשמירה על המורל בבית, עד שיישובו הלוחמים מן הקרבות שמעבר לים. במהלך המלחמה הצטרפו גם

נשים למאמץ המלחמתי ולקחו חלק פעיל בשוק העבודה, ותקופה זו סיפקה עבורן עצמאות כלכלית ואפשרה להן לרכוש מיומנויות חדשות. אך בתום המלחמה עלה החשש כי הנשים שהשתלבו בשוק העבודה תתפוסנה את מקומות העבודה של הגברים ששבו מן המלחמה, והדבר הוביל ללחץ חברתי להחזרת הסדר הישן ודחיקתן בחזרה לתפקידיהן המסורתיים במרחב הביתי.

המגמה האופנתית שהחלה לפרוח בסוף שנות השלושים הגיעה לשיאה בשנות החמישים, עם צמיחתה המחודשת של הכלכלה לאחר המלחמה. ייצוגים שקודמו



תמונה 11.
פרסומת לשואב
אבק הובר
(Hoover), 1945
אוסף האפמרה
של סאלי
אדלשטיין.

20 Chrisman–Campbell (לעיל הערה 16).

21 שם.

22 שם.

בתרבות הפופולרית הציגו אימהות ובנות בפריטי לבוש זהים לחלוטין, בעודן עוסקות בעיקר בענייני משק הבית. האב נתפס שוב כמפרנס הראשי, ואילו תפקידי האישה סבבו סביב בעלה וילדיה. כך לדוגמה, פרסומת לשואב אבק של חברת הובר (Hoover) משנת 1945 הציגה אם ובת במהלך ביצוע מטלות בית (תמונה 11): האם מממשת את בעלותה על המרחב הביתי באמצעות עבודות הבית, ומדריכה את הבת בביצוען. תנוחת הגוף של האם מפגינה סמכות – יד אחת מונחת על המותן והשנייה מתחת לסנטרה, היא בוחנת את תפקודה של הבת ועל פניה הבעת שביעות רצון.

נראה כי הילדה מבצעת את המטלה ברצינות ונהנית מכך שהאם מאפשרת לה לקחת בהן חלק.

דה בובואר מזכירה בספרה **המין השני** חיבור שנכתב בידי נערה בת שש-עשרה המציג את התנגדותה לשיעבוד שבמטלות הבית: "היום הוא יום הניקיונות. אני שומעת את הרעש של שואב האבק כשאמא שלי מתקדמת לעבר הסלון. אני רוצה לברוח. כשאהיה גדולה, לעולם לא יהיה בבית שלי יום ניקיונות".²³ גישתה של הנערה מציגה נקודת מבט שקרוב לוודאי לא קיבלה במה בפרסומות אשר נועדו לקדם את התפיסות החברתיות המקובלות. בפרסומת של חברת הובר, תסרוקותיהן ותלבושותיהן של האם והבת זהות לחלוטין, וההבדל היחיד בלבושן הוא הנעליים: הילדה נועלת נעליים שטוחות ואילו האם נועלת נעלי עקב אדומות, שמוסיפות ממד נשי לתלבושתה הנאיבית. בספרה **המין השני** טוענת דה בובואר כי שילובן של נעלי העקב כחלק



תמונה 12.
פרסומת למוצרי פלדה (United States Steel (USS))
אוסף, 1947
האפמרה של סאלי אדלשטיין.

ממערכת הלבוש עבור מילוי מטלות הבית יוצרת ציפיות: "ירחוני הנשים מרעיפים על עקרת הבית שלל עצות", היא כותבת, "כיצד תמשיך להיות מצודדת מבחינה מינית בעודה מדיחה את הכלים, כיצד תמשיך להתלבש בהידור בזמן ההיריון, כיצד תצליח להיות מטופחת, אימהית וחסכנית גם יחד; אך מי שתנסה להקפיד על קיומן של העצות האלה תגלה עד מהרה שפניה מתכרכמים ודעתה נטרפת עליה מרוב דאגות".²⁴

בדומה לכך, פרסומת משנת 1947 של חברת מוצרי פלדה הציגה אם ובת בתלבושות זהות בעודן עסוקות בגיהוץ (תמונה 12). האם משתמשת במגהץ החדשני, ולצידה הבת "מגהצת" את שמלתה של בובתה למרגלות שולחן הגיהוץ. הילדה הצעירה

23 דה בובואר (לעיל הערה 15), עמ' 271.

24 שם, עמ' 396.

תמונה 13.
פרסומת לחברת
המקררים
פריג'ידר
(Frigidaire)
אוסף, 1960
האפמרה של
סאלי אדלשטיין.

LADIES' HOME JOURNAL

Why settle for automatic defrosting?

FRIGIDAIRE GUARANTEES FOODKEEPING WITHOUT FROST

in the only
Refrigerators
proved FROST-PROOF
in over 200,000 homes!

Not just automatic defrosting! No frost at all! None in the freezer section. None in the refrigerator. Frost is stopped before it starts.

No messy defrosting! No pans to empty! No freezer walls to scrape. No frozen-together packages. No prying-out of ice trays. No frosted-in ice cubes.

No danger of defrost thawing! Foods stay frozen hard always.

Roll-to-You Shelves! Whisper-quiet. All aluminum. Removable. They bring you all-usable storage space.

New "Flowing Cold" Meat Tender. Keeps most fresh meats up to 7 days.

New Magnetic Door Seal. Gives a better, tighter seal all around on both doors.

Choose from 4 beautiful new 1960 models. Most in 3 Colors or White.

BUY ON PROOF!

Proof from over 200,000 homes!

There is only one genuine FROST-PROOF Refrigerator-Freezer that has been proved in over 200,000 homes. It is made only by Frigidaire. Why risk a substitute, when you can buy proved Foodkeeping without Frost — guaranteed by Frigidaire!

*The exclusive FROST-PROOF system will prevent build-up of frost inside the Frigidaire FROST-PROOF Refrigerator-Freezer. Without any cost to owner or user, at any time within one year from date of delivery, Frigidaire will make all necessary adjustments to the FROST-PROOF Refrigerator-Freezer to prevent accumulation of frost.

Feel like a Queen with Foodkeeping without Frost... guaranteed.*
First and only from Frigidaire. Thrill to the new 1960 beauty of the Sculptured Sheer Look! It's for your kitchen! Model FPI-13T-60 shown above in Sunny Yellow.

FRIGIDAIRE
ADVANCED APPLIANCES DESIGNED WITH YOU IN MIND
You'll find Frigidaire factory-trained service men everywhere

Product of General Motors

שבפרסומת משלבת בין מטלות הבית למשחק ומחקה את האם. שילובן של בובות ופריטי לבוש לבובות כחלק מהמגמה האופנתית שמיועדת לאימהות ובנותיהן מציגה את חשיבותה של פעולת החיקוי בהפנמתן של התנהגויות שנתפסות נורמטיביות כחלק מתהליך הלמידה האנושי. האם והבת מחייכות, ועל פניהן ניכרת הבעה של שביעות רצון שנובעת מהסיפוק שהן חוות מהבילוי המשותף ומביצוע מטלות הבית. שיתוף הפעולה במילוי המטלות היום-יומיות מעניק לילדה הצעירה תחושת חשיבות וגאווה, שכן ביכולתה להיות יעילה כמו אדם בוגר היא הופכת למעין "אימא קטנה". באותה רוח, כתבי עת ומאזנים שכללו גזרות והנחיות תפירה אפשרו לאימהות ליצור עבורן ועבור בנותיהן תלבושות מתואמות. השימוש במדריכים בשיטת עשה זאת בעצמך הפכו לפעילות פנאי פופולרית ואפשרו לאם ולבת להכין את פריטי הלבוש בצוותא. היצע הגזרות הרחב כלל פריטי לבוש מגוונים, ובהם גם סיגרים – מדיהן של האם והבת החרוצות שנלבשו במהלך ביצוע מטלות הבית, כפי שהוצג

בדוגמאות הקודמות. כך, פרסומת לחברת המקררים פריג'ידר (Frigidaire) משנות השישים המוקדמות מתארת את האם והבת כמלכות המטבח (תמונה 13): הן לבושות שמלות כחולות כמעט זהות בגזרתן, וכתר מונח על ראשן. האם מחזיקה בקערת סלט המרמזת על כך שהיא שומרת על גזרתה בהתאם לתכתיבי האופנה, ואילו הבת יכולה עדיין להתפנק וליהנות משתי גלילות עתירות שומן. שתיהן יושבות בנינוחות במטבח, המקרר פתוח לרווחה וחושף בפני הצופה את שפע המצרכים שמשמשים להזנת בני המשפחה. האם מציגה בפני הצופה את סגנון החיים המושלם שהיא מנהלת – היא מטופחת, אופנתית, משלימה את כל משימותיה בזריזות וביעילות ומשמשת דוגמה אישית לבתה להיות בדיוק כמוה, בשאיפה שגם הבת תפיק בבגרותה את אותה תחושה של מימוש עצמי מאותן מטלות ותעמוד בציפיות החברתיות. האם נתפסת כמקור והבת היא הגרסה המוקטנת, "האני האחר" של האם שמביעה שביעות רצון מהאפשרות להתגלם בבת. המקרר והכפילה מוצגים מאחורי האם ומבטאים את תחושת הניצחון וההצלחה שהיא חשה ממילוי תפקידה.

ירחוני נשים, איורי אופנה ופרסומות הרעיפו על נשים שלל עצות והנחיות בנושאי אופנה, טיפוח, אימהות וחסכנות. הדימויים שהציגו אימהות ובנותיהן בעודן לבושות בפריטים מתואמים ועוסקות יחדיו בניהול משק הבית עיצבו את הארגון החברתי של תפקידי המגדר, והשפיעו על תפיסות ששימרו מערך תפקידים זה. הילדות בדוגמאות שהוצגו לוקחות חלק במטלות האימהיות ומממשות בכך את ייעודן כנשים וכאימהות: הן לומדות לבשל, לתפור, לטפח את עצמן ולנהל את משק הבית כמו האם. בכך שיווק הפרסומות לא רק מוצר חדשני – הן שיווקו סגנון חיים.

בשלהי שנות השישים החלה דעיכה בביקוש ללבוש זהה או תואם לאימהות ובנות, ששיקפה מספר תהליכים שהתרחשו בעיקר בחברה האמריקאית. אחד התהליכים המרכזיים שהשפיעו על מגמה זו היה התפתחותה של תרבות צעירים, אשר החלה בסוף שנות החמישים עם הולדת דור הבייבי בום (Baby Boom) שהביא לעלייה במספר הצעירים, ועקב כך נאלץ הממסד לראותם באופן פרטני ולהקים עבורם מוסדות חינוך, רווחה, שיכון ותעסוקה מותאמים.²⁵ היחס החדש כלפי הדור הצעיר הוביל להתפתחות תרבות צעירים ולתפיסה מחודשת של מושג הצעירות. בעשורים שלאחר מכן הפכו צעירים וצעירות לפלח שוק משמעותי שהשפיע על התרבות והחברה, בין השאר על ידי הרחבת התפיסה של תקופות החיים והנורמות המותאמות להן, ואף מבוגרים התחילו להתעניין בתכנים ואופנות שפנו לקהל הצעיר ולרכוש אותם עבור עצמם.²⁶ על רקע מלחמות התקופה, אובדן האמון בהנהגה והתפתחותן של תנועות צעירים אשר הביעו התנגדות אקטיבית למעשי המבוגרים, נוצר בשלהי שנות השישים דימוי נעורים חדש: הם לא נתפסו עוד כשלב ביניים של הכנה לבגרות בצל הורה סמכותי, אלא כסגנון חיים המיועד באופן ייחודי לצעירים ומעוצב בדמותם. תפיסות חדשות אלה הובילו לדחייה של סממני דמיון בין ההורים לילדיהם, כפי שבא לידי ביטוי במגמת ה"מיני-מי", ובמקום זאת אומצו אופנות המותאמות לצעירים וצעירות באופן בלעדי – דוגמת חצאית המיני, שיער ארוך ומוזיקת רוק. אופנות

25 ע' היילברונר, 'צרימה – תרבויות משנה, מוזיקה ומחאת צעירים ישראלים: מתרבות החברה הסלונית של שנות החמישים ועד תרבות הפנזינים של שנות התשעים', מ' וולפה, ג' כ"ץ וט' פרילינג (עורכים), עיונים בתקומת ישראל: מוזיקה בישראל, באר שבע 2014, עמ' 55.

26 שם, עמ' 55.

אלו סתרו את ערכי השמרנות שהיו מזוהים עם תרבות ההורים וערכי המשפחה המסורתיים בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה.

מגמות אלה הובילו לצמיחת מותגי אופנת רחוב בשנות השמונים, וערוצי תקשורת שונים העמיקו את תהליכי הגלובליזציה והשיווק בעולם המערבי ויצרו תרבות צעירים מסחרית שהפכה למנוע צרכנות מרכזי. בעשורים האחרונים של המאה העשרים ערכי הצרכנות וקידוש הנעורים הפכו מרכזיים יותר ויותר בחברה המערבית, ועל כן תרבות הצעירים והאופנה המיועדת עבורם הפכו רלוונטיים עבור טווח גילים רחב יותר מכפי שהיה מקובל בעבר. מבוגרים וצעירים, גברים ונשים, אימצו פריטי לבוש דומים – לדוגמה מכנסי ג'ינס בעיצוב המותג ליוויס (Levi's) – אופנה ששיקפה ערכי נעורים וחופש מודרניים ברוח סוף המאה. מגמה זו לא גילמה את ערכי אופנת האימהות-בנות ואף סתרה אותם, כיוון שהיא ייצגה מרד בדור ההורים ובסממני הלבוש המגדריים, בהם גם ערכי מגמת ה"מיני-מי" – שעיקרם הבחנה בין תפקידי מגדר והזדהות של הבת עם אמה.

תהליך נוסף שהשפיע על דעיכת מגמת ה"מיני-מי" היה התגבשות התנועה לשחרור האישה, שקידמה מסר של הגשמה עצמית באמצעות רכישת השכלה גבוהה, הצטרפות למעגל העבודה ושליטה כלכלית גדולה יותר של נשים על חייהן. בשנות השבעים, מספר רב של נשים שהחלו משתלבות בשוק התעסוקה אף החליפו את השמלות במכנסיים, ואימצו אותם בלבושן לא רק בשעות העבודה אלא גם בשעות הפנאי. המכנסיים זוהו עם כוח גברי, ואומצו בידי הנשים גם מטעמי נוחות אך גם כסמל לניסוח מעמדן החדש בחברה. ייצוג חדש זה הרחיק אותן מתפקידיהן המסורתיים כאימהות במרחב הביתי, ובהתאמה מוסס את הביקוש לאופנת "מיני-מי" המייצגת ערכים שמרניים ומגבילים. אופנת האימהות-בנות שרווחה עד אז כללה שימוש נרחב בשמלות ובחצאיות שנקשר להגדרות של אימהות וילדותיות, ודימויה הציגו את האם פעם אחר פעם במרחב הביתי בקרבת ילדתה. אך דימויים אלה נתפסו ברבע האחרון של המאה העשרים כשיקוף של ערכי אימהות מיושנים, שלא תאמו לשינויים בחייהן של נשים. נשים רבות ביקשו לאמץ אופנה חדשה שתואמת לסגנון חייה של אישה קריירה, בשאיפה להשיל סממנים ארכאיים כמו השמלות והחצאיות שייצגו חלוקה דיכוטומית של תפקידי המגדר.

אופנת האימהות-בנות התקשתה באותה התקופה להכיל ערכים אלו, ועל כן איבדה מהשפעתה. סיבה נוספת לדעיכתה הייתה שסדר יומה של האם כבר לא בהכרח נקשר בסדר יומם של ילדיה. חוקרת האופנה ואלרי סטיל מצאה כי בשנת 1971 מספר זוגות המכנסיים שנמכרו בשוק האופנה הצרפתי המיועד לנשים קפץ מ-11 ל-14 מיליון, ואילו נתוני המכירה של שמלות היו במגמת צניחה.²⁷ התאמתם של תכתיבי האופנה למציאות החדשה השפיעה גם על נשים שלא הצטרפו למעגל העבודה, והן רכשו פריטי לבוש שתאמו למראה החדש – דוגמת חליפות מכנסיים, ואימצו את המגמה האופנתית העדכנית ששיקפה שחרור חברתי וכלכלי של נשים.²⁸

V. Steele, 'Anti-Fashion: The 1970s', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture* 1, 3 (1997), pp. 279-295, at p. 284.

28 Chrisman-Campbell (לעיל הערה 16).

בשנות השמונים אופנת אימהות-בנות המשיכה להיתפס כלא-אופנתית ומיושנת, כזו שאינה תואמת את ערכי התקופה החדשים ואת השינוי במעמדן של נשים. אומנם בסוף שנות השמונים חברות אופנה דוגמת לורה אשלי (Laura Ashley) הציעו שמלות זהות לאימהות ובנות, ואולם הפריטים התואמים לא סומנו כמגמה אופנתית בעלת השפעה בולטת. אופנת אימהות-בנות נדחקה לשוליים כמעט לחלוטין עד העשור השני של המאה העשרים ואחת, שבו, כפי שאציג להלן, התגבשה זהות חדשה בעלת ערכים מודרניים לאותה מגמת "מיני-מי".

המאה העשרים ואחת: דפוסי אימהות חדשים

בשנים האחרונות אנו עדים לשובה של המגמה האופנתית שסימנה את חוויית האימהות כנחשקת כבר בראשית המאה העשרים. בדומה לסממנים הראשונים שבישרו על עלייתה של מגמה זו בשלהי שנות השלושים של המאה הקודמת, גם בתקופתנו תמונות של נשים מפורסמות שמציגות לראווה את אימהותן מסמנות את פריחתה המחודשת של המגמה. בשונה מהגישה ששלטה ברבע האחרון של המאה העשרים בעקבות עליית הפמיניזם, במאה העשרים ואחת הבלטת אימהותן של נשים הפכה מקובלת ונפוצה. הופעתן של אימהות מובילות דעת קהל ובנותיהן בפרטי לבוש מתואמים פרי עיצובם של בתי אופנה מובילים מסמנת את שובה של מגמת ה"מיני-מי", ואת התגברות האהדה אליה בקרב אימהות ברחבי העולם. תרגומה של אופנת העילית למגוון רחב של פריטים מסחריים אפשרה לאימהות עדכניות לאמץ את המגמה ואף לשתף את הצילומים ברשתות החברתיות, בדומה לידועניות כמו קיילי ג'נר. אך בשונה מצילומי הפרסומת מהתקופות הקודמות שנדונו לעיל, הצילומים והטקסטים שמפרסמות אימהות ברשתות החברתיות כיום מציגים את חוויית האימהות מנקודת מבטן של האימהות עצמן. צילומים אלה של אימהות ובנות בתלבושות תואמות מבטאים את השינויים החברתיים שחלו לאורך השנים, ומשקפים את התמורות שחלו בתפיסת האימהות ואת התפתחותם של דפוסי אימהות חדשים.

כתבה שפורסמה בכתב העת *Vogue* בספטמבר 2018 תחת הכותרת "ביונסה במילים שלה: החיים שלה, הגוף שלה, המורשת שלה" הציגה את נקודת מבטה של הזמרת ביונסה בנושא אימהות, שוויון זכויות מגדרי והישגיות:

כאימא לשתי בנות, חשוב לי שגם הן תיראנה את עצמן – בספרים, בסרטים ועל מסלולי תצוגות האופנה. חשוב לי שהן תיראנה את עצמן כמנכ"ליות, כמנהלות, ושהן תדענה שהן יכולות לכתוב את תסריט חייהן – שהן יכולות להביע את דעתן ואין להן תקרה שתגביל אותן.²⁹

בכתבה תוארה שביעות רצונה של ביונסה מהאפשרות להתגלם בבנותיה, ותקוותה כי הן תקבלנה את אותן הזדמנויות שעמדו בפניה ואף תפרוצנה גבולות חדשים. יתר על כן, בדבריה היא מעודדת גם אימהות אחרות לפרוץ את הגבולות המגדריים ולהעניק לבנותיהן הזדמנויות שנושים נמנעו מהן בעבר. הופעתן של ביונסה וידועניות

H. Clover, 'Beyoncé in Her Own Words: Her Life, Her Body, Her Heritage', *Vogue*, 29.6.2018, <https://www.vogue.com/article/beyonce-september-issue-2018>

נוספות לצד בנותיהן בדימויים המציגים אימהות אופנתית ונחשקת לצד קידום שוויון זכויות בין המינים מעוררת השראה בקרב נשים נוספות לנסות ולהגדיר מחדש את מעמדן, את חלוקת התפקידים המגדרית ואת מוסד האימהות. על אף שאני סבורה כי גם כיום מרבית המטלות שנתפסות כאימהיות נותרו עדיין בסמכותן של נשים, וייתכן כי הייצוגים המדוברים משקפים את הרצוי אך עדיין לא את המצוי, ניכר כי מוסד האימהות עובר תמורות בעשור האחרון ואינו נתון עוד לעיצובם הבלעדי של גברים. צילום משנת 2016 מציג את ביונסה ובתה בלו אייבי (Blue Ivy Carter) לבושות בשמלות מתואמות בעיצובו של בית האופנה היוקרתי גוצ'י (Gucci) במהלך ביקור בפרזי (תמונה 1: www.beyonce.com/image/my-life-1390/). שתי השמלות נתפרו מאותו הטקסטיל, אבל גזרותיהן שונות, בדומה לסגנון של מגמת ה"מיני-מי" בראשית המאה העשרים. שמלתה של הילדה מגיעה עד לגובה הברך, היא רפוייה ומאפשרת לה לקפוץ ולנוע בנוחות, ואילו שמלתה של ביונסה קצרה יותר וצמודה – בניגוד לדוגמאות מהתקופות הקודמות, שבהן המכפלת של האם הותאמה לזו של הילדה או הייתה ארוכה יותר ממנה, ובכך שיקפה את בגרותה ביחס לילדה. הבדל נוסף בין לבוש האם לזה של הבת בדימויים שנדונו לעיל הוא אביזרי ההנעלה – נעלי עקב עבור האם ונעליים שטוחות עבור הילדה, כייצוג להבדל בין האישה לילדה. נעלי עקב הן גם אחד הסממנים החיצוניים שילדות מבקשות לאמץ לעצמן בעטיית תחפושת של אישה ובעת משחק בתפקיד אמה.

גם בשנים הבאות המשיכו ביונסה ובתה להופיע בפרטי לבוש תואמים באירועים פומביים. כך למשל, בקיץ 2019 הן צעדו אווזות ידיים בחליפות תואמות בעיצובו של בית האופנה אלכסנדר מקווין (Alexander McQueen) על השטיח האדום בלוס אנג'לס לרגל הקרנת הבכורה של הסרט **מלך האריות**. הופעתן של השתיים כצמד בלבוש תואם קיבלה חיזוק נוסף עם יציאתו של סינגל ווידאורקליפ מתוך אלבום בהשראת הסרט, שבהם לקחה חלק בלו אייבי. הופעתה של בלו אייבי לצד ביונסה בוידאורקליפ "רוח" (Spirit) הועצמה על ידי שימוש בשמלות בצבעוניות משתלבות, המבטאות באופן ויזואלי את הקשר האוהב והקרוב בין השתיים. שיתוף הפעולה זכה לתגובות אוהדות מצד הקהל, שציין בהתלהבות כי בלו אייבי הולכת בדרכה של אמה.³⁰

ידוענית נוספת שמרבה להופיע בתלבושת תואמות לצד בתה, נורת' ווסט (North West), היא קים קרדשיאן (Kimberly Noel Kardashian West). צילום פפארצי שצולם בשנת 2016, כשהאם והבת היו בדרכן למופע של אבי המשפחה, הראפר קניה ווסט (Kanye Omar West), מציג את השתיים בשמלות ערב כמעט זהות בעיצובו של בית האופנה וטמאן (Vetements). ההבדלים המרכזיים בין לבושה של האם לזה של הבת הוא אורך השמלות, התאמתן לגופה של הלוברשת והנעליים: שמלתה של הילדה רפוייה ומגיעה כמעט לקרסוליה, וזו של האם קצרה יותר, הדוקה וחושפת את קימוריה. כחלק מתפיסת עולמה, קרדשיאן מטיפה לכך שנשים לא צריכות לוותר על מיניותן כשהן הופכות לאימהות, ושהדבר אינו פוגם באימהותן. קרדשיאן זוכה לביקורות מעורבות, ובין מיליוני תגובות המעריצים שעוקבים אחריה ברשתות

E. Logan, 'Blue Ivy Steals the Show in Beyoncé's "Spirit" Music Video', *W Magazine*, 30.17.7.2019, <https://www.wmagazine.com/story/beyonce-spirit-video-blue-ivy>

החברתיות ישנן גם תגובות המגנות את התנהלותה המינית לצד אימהותה, בשל תפיסתו של הקהל השמרני כי הדבר פוגע בערכי המוסר שמייצגים אימהות טובה.³¹

גם קיילי ג'נר, האחות הצעירה לבית משפחת קרדשיאן-ג'נר, אימצה כאמור לעיל את המגמה האופנתית עם הולדת בתה הבכורה. אימוצה של המגמה בידי בנות המשפחה זכתה להתייחסות עם פרסומו של עמוד שער בכתב העת *Harper's Bazaar* בחודש יולי 2019, שבו מדגמנות זו לצד זו בנות שלושת הדורות במשפחה: האם קריס ג'נר (Kristen Mary Jenner), בתה קיילי ונכדתה סטורמי ובסטר מופיעות יחדיו בתלבושות תואמות, המבטאות את הקשר העמוק ביניהן ואת סדר היום המטריארכלי שהן מקדמות כאימהות וכנשות עסקים. צילום השער של כתב העת *Harper's Bazaar* פורסם בעמוד האינסטגרם של קיילי ג'נר בצירוף הכיתוב "לנשים חזקות! מי ייתן ונכיר אותן, מי ייתן ונהיה הן, מי ייתן ונגדל אותן".³² ג'נר האם עומדת בראש משפחת קרדשיאן-ג'נר ומשמשת כמנהלת האישית של חמש בנותיה. בשנת 2015 היא אף פנתה בבקשה לרישום זכויות יוצרים על המונח "מומאג'ר" (Momager) שהגתה, שילוב בין המילים Mom (אמא) ו-Manager (מנהלת). בהמשך למיזמים העסקיים המשותפים שמקדמות בנות המשפחה, בראשית חודש פברואר 2020 השיקה קיילי ג'נר קולקציית קוסמטיקה כחלק משיתוף פעולה עם בתה הצעירה סטורמי ובסטר.³³

ייצוגי האימהות שקודמו בעיתונות הפופולרית וברשתות החברתיות שבהם הופיעו אימהות ידועניות מיתגו את חוויית האימהות כמקור לכוח ולא כגורם לשיעבוד האישה. גישה זו משקפת את התמורות שחלו בחשיבה הפמיניסטית ובתפיסת האימהות מאז ראשית הפמיניזם המודרני, שביקר את האימהות כמוסד פטריארכלי שמשמר את מעמדה הנמוך והכנוע של האישה, ובהשפעת דה בובואר גרס כי שחרור חברתי של נשים תלוי בשחרורן מכבלי גופן – ובכלל זה מאימהות. מנגד, הפמיניזם בן ימינו אינו רואה סתירה בין חוויית האימהות לבין עצמאותן של נשים ושליטתן על חייהן וגופן.³⁴ תופעת ה"יאמי מאמי", שמגמת ה"מיני-מי" היא חלק ממנה, מתכתבת עם תפיסה זו ומקדמת את זכותן של אימהות להבליט את מיניותן לצד אימהותן וללא סתירה של ערכי האימהות הטובה.

שובה של אופנה המיועדת לאימהות ובנותיהן מציעה בחינה מחודשת של מוסד האימהות מתוך נקודת ראותן של נשים במאה העשרים ואחת, ומעניקה למגמה זו פרשנות אופנתית רעננה שהוצגה בקמפיינים של בתי האופנה המובילים – בהם גם לנוון, ממכונני המגמה במאה הקודמת. כך לדוגמה, קמפיין שראה אור בשנת 2015 מציג סדרת צילומים של אימהות ידועניות לצד בנותיהן ומשקף בכך את השינויים שחלו באופנת אימהות-בנות החל מהקמתו של בית האופנה לנוון. בצילום

31 K. Brooks, 'Kim Kardashian Is Sexualizing Motherhood', *In Style*, 9.5.2018, <https://www.instyle.com/news/kim-kardashian-sexualizing-motherhood>.

32 K. Jenner, 'Here's to strong women! May we know them, may we be them, may we raise them', *Instagram*, 1.7.2019, <https://www.instagram.com/p/BzYbzDQH5m4>.

33 K. Jenner, '@kyliecosmetics', *Instagram*, 18.1.2020, <https://www.instagram.com/p/B7cVowIHGdp>.

34 א' פרידמן, 'אימהות בראי התאוריה', נ' ינאי, ת' אלאור, א' לובין וח' נווה (עורכות), דרכים חדשות לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר, רעננה 2007, עמ' 193.

**תמונה 14**

(מימין). ויולטה סאנצ'ז ובתה לוז, צילום: טים ווקר (Tim Walker), לנון אביב קיץ 2015, באדיבות טים ווקר.

תמונה 15

(משמאל). פטרישיה קליבלנד ובתה אנה, צילום: טים ווקר (Tim Walker), לנון אביב קיץ 2015, באדיבות טים ווקר.

אחד לדוגמה מופיעה ויולטה סאנצ'ז (Violeta Sanchez), שחקנית ואייקון אופנה ששימשה כמוזה למעצבי אופנה בשנות השמונים, לצד בתה בת החמש-עשרה, שתיהן בתלבושות ובתסרוקות זהות (תמונה 14). הן נראות ככפילות, וקשה להבחין מי האם ומי הבת: הנערה נראית כמו אישה קטנה, כך שנוצר טשטוש גבולות בין הדורות. בניגוד לאיורי האופנה מבית לנון של המאה העשרים, שהציגו אימהות ובנות בתלבושות מותאמות אך לא זהות, כאן האם והבת חולקות את אותו המראה. המאפיינים הוויזואליים שסימנו באופן מובהק את השוני בין תלבושתה של האם והבת מיטשטשים, והשתיים נראות כמו אחיות. ההבניה החברתית שמטיפה לנשים לשמור על מראה צעיר מתכתבת עם אופנת האימהות-בנות שפרחה בשלהי שנות השלושים של המאה העשרים, ושיווקה את המגמה כחלק משאיפתן של אימהות להיראות צעירות יותר דרך הפתרון האופנתי של התאמת תלבושותיהן לאלו של בנותיהן הצעירות.

צילום נוסף מאותו קמפיין מציג את הדוגמנית פטרישיה קליבלנד (Patricia Cleveland) בת ה-65 ואת בתה אנה (Anna Cleveland) בת ה-26 (תמונה 15). תלבושותיהן ותסרוקותיהן זהות, ותנוחת גופן יוצרת מעין תמונת מראה. הופעתן של השתיים בשמלות זהות בבגרותן היא הצהרה אופנתית שמסדרת כי טעם וסגנון יוקרתיים הם תכונה "משפחתית" שעוברת מאם לבת. החיבור בין האם והבת כצמד בצילומים מתכתב עם המורשת המפוארת והארוכה של בית האופנה, ויחד עם זאת מציג את הסגנון העדכני. שתיהן נועלות נעלי עקב, שמלותיהן בעלות שסע עמוק וקשה להבדיל ביניהן. כמו כן ניכר כי הן ששולטות בהתרחשות: בדומה לצילומי הסלפי המאפיינים את עמודי האינסטגרם, גם בצילומים אלה יש אלמנט של תיעוד עצמי – הן אווזות בכפתור של המצלמה ומתעדות את המפגש ביניהן, שמדהד את הלוגו של בית האופנה. אני סבורה כי גם בית האופנה הפריזאי גוטייה (Gaultier) יצר

עבור תצוגת העילית של אביב 2018 מחווה לדמויותיהן האייקוניות של לנון ומרגריט: דוגמנית העל קוקו רושה (Coco Rocha) עלתה על המסלול עם בתה בת השנתיים בלבוש תואם (תמונה 16: <https://www.instagram.com/p/BeXznXGgd9T/>), שמלותיהן כמעט זהות ועל גביהן אפליקציה בצורת לב, אייקון המסמן ישירות את אהבתן.

התופעה שהחלה לפרוח עם הפצת ייצוגי אימהותן של נשים מפורסמות ומצליחות בלבוש יוקרתי של בתי אופנה מובילים זכתה לעניין בקרב אימהות ברחבי העולם. חברות מסחריות זיהו את העניין הגובר במגמה אופנתית חדשה זו, שסומנה כנחשקת על ידי בתי האופנה המובילים, וסיפקו לה מענה מהיר שאפשר לאימהות ובנותיהן לרכוש מערכות לבוש מתואמות על פי צו האופנה. מנעד הפריטים הרחב שעוצב עבור קהל האימהות והבנות כלל מערכות לבוש זהות לחלוטין לצד פריטים בגזרות שונות שנתפרו מאותו הבד או בצבעוניות משותפת, באופן שיוצר איזון ויזואלי בין שתי מערכות הלבוש. דוגמה לאם שמלבישה את בתה בפריטי לבוש בעלי צבעוניות דומה או משתלבת לאלו שלה היא הדוכסית מקיימברידג', קייט מידלטון (Catherine Elizabeth Middleton), שמככבת במדורי האופנה. מידלטון ובתה הנסיכה שרלוט (Princess Charlotte of Cambridge) מופיעות לעיתים בתלבושות מתואמות, אם כי לא זהות, ובאירועים פומביים מידלטון אף יוצרת תיאום בין מערכות הלבוש של כל בני הבית. השימוש בפריטי לבוש תואמים בצבעוניות שלהם מציג דמיון מסוים לסגנון שאפיין את ראשית המאה העשרים, ומציע פרשנות למגמה האופנתית שנועה ממראה זהה לחלוטין לאם ולבת ועד לתיאום בין אלמנטים משותפים.

בדומה למיזם האופנתי החדשני שפיתחה לנון בראשית המאה הקודמת, גם כיום אימהות מפתחות מיזמים חדשים שנקשרים לאימהותן. כך לדוגמה, הקמת עמודי אינסטגרם וקידום תוכן ברשתות החברתיות על ידי אימהות שמשתפות צילומים אופנתיים שלהן ושל בנותיהן הפכו עבור חלקן למיזם, והן ובנותיהן הפכו בעצמן לידועניות דרכו. צילומים המציגים את האימהות והבנות בלבוש תואם, לעיתים זהה, משקפים את תוצריה של פעילות משותפת לשתייה – התאמת הבגדים, מדידתם, רכישתם ואפילו הכנה של הפריטים במשותף. דוגמה לאם בלוגרית שמשתפת תמונות שלה ושל שתי בנותיה היא דומיניק דיוויס (Dominique Davis) האנגלייה, שמציגה בבלוג ובאתר שלה צילומים של בנות המשפחה, לרוב בבגדים תואמים.³⁵ הצילומים מלווים בטקסטים שמייצגים בנושאים כמו אימהות, עריכת תמונות ואופנה, וחלקם מקדמים תוכן שיווקי ושיתופי פעולה עם מותגים. שמו של הבלוג, "כל מה שהיא" (#allthatshe), הוא מעין כרטיס ביקור המעיד על מקוריותה של דיוויס ועל יכולותיה המקצועיות – ובכך שהיא משלבת את בנותיה בעשייה, היא מאפשרת גם להן לקחת חלק בפעילות שמייצגת את כל מה שהיא, וכמכלול את כל מה שהן. הצילומים מציגים את שביעות רצונה של דיוויס מהקשר שלה עם בנותיה ומעצמאותה המקצועית: הן מצטלמות יחדיו בתלבושות תואמות, משחקות יחדיו, מתחפשות ומציגות סיפורים משעשעים שהן מביימות ומשתפות. הצילומים המשותפים זוכים לתיוג "כל מה

35 ראו לדוגמה:

;allthatisshe, Instagram, 3.6.2018, <https://www.instagram.com/p/BjkxyM9FM0v>, 29.10.2020 <https://www.instagram.com/p/CG8FqJlnCUM>

ששלושתן" (allthatisthree#). קהל העוקבים שמלווה אותן כיום מונה כחצי מיליון איש, וניהול הבלוג הפך עבור האם לעבודה במשרה מלאה.

סימונה של אופנת אימהות-בנות כמגמה נחשקת הובילה להקמתם של אתרי תוכן שמאפשרים לאימהות לחלוק חוויות, לקדם מיזמים, להיות חלק מקהילה תומכת ומייעצת, וגם להשוויץ בבנותיהן בפני בני משפחה וחברים. עם זאת, המגמה ספגה גם ביקורות שליליות שיצאו נגד פרסום צילומים של רגעים מבוים שדגמנות אימהות ובנות. הביקורות נבעו מההשקפה כי הייצוגים אינם מייצגים את המציאות במלואה אלא מציגים לצופה רק את הצדדים האסתטיים של האימהות, שתואמים להיזן (Feed) שלהן ברשתות החברתיות ומייצרים בכך מערך ציפיות לא מציאותי. ביקורות נוספות מופנית כלפי אימהות שעושות שימוש בבנותיהן כאביזר אופנתי, בטענה כי אימוצה של אופנת אימהות-בנות אינה משקפת בהכרח יחסים קרובים בין השתיים, ואף יכולה לפגוע באינדיבידואליזם של הילדה.³⁶ כך למשל מרגריט, בתה של לנון שהופיעה לצד אמה בילדותה בפריטי לבוש תואמים, סיפרה בבגרותה כי היא לא תמיד נהנתה מהצגתה לראווה לצידה של האם.³⁷ ייתכן כי אמירות דומות יאמרו בעתיד גם בנותיהן הצעירות של קרדשיאן וג'נר, אם כי בינתיים נראה שהן משתלבות בהתלהבות ביוזמות האופנתיות של אימותיהן.

סיכום

המגמה האופנתית המיועדת לאימהות ובנותיהן, בדומה למגמות אופנתיות נוספות, משמשת ככלי לעיצוב דעת קהל ותפיסות חברתיות. הייצוגים שנבחנו לאורך המאמר משקפים את התהפוכות שחלו במעמד האישה ובמוסד אימהות ומדגימים כיצד אותו הכלי, אופנת אימהות-בנות, יכול לשמש לקידום מסרים שונים בהתאם לרוח התקופה ולתפיסות החברתיות. בעבר המגמה הייתה כפופה לערכים שמרניים אשר שאפו לקבע את מעמדה של האישה בהתאם לצורכי המשפחה והסביבה. ערכים אלו יוצגו במסרים שפורסמו בתרבות הפופולרית ובשלל מוצרי הצריכה, והציגו את מודל האם הטובה בהתאם לרוח התקופה. הצמדתם של פריטי לבוש מתואמים לפעילויות משותפות של אימהות ובנותיהן הגדירה את תפקידיהן של אימהות והדגישה את החשיבות החברתית והתרבותית בכך שהן תשמנה מודל לחיקוי עבור בנותיהן. האידאלים שהוצגו הוגבלו לתפקידים מגדריים ספציפיים ונעו הלך וחזר בין תפקידי האישה, האם והילדה.

פריחתה המחודשת של המגמה בעשור הנוכחי מציגה את רצונן של נשים לנסח מחדש את חוויית האימהות מנקודת מבטן. גם בגרסתה הנוכחית המגמה מדגישה את תפקידן המרכזי של נשים ואימהות כמודל חיקוי לבנות, ויחד עם זאת היא מצביעה על השינויים שחלו במעמדן של נשים ובמוסד האימהות. בניגוד לדרישות החברתיות מהעבר, ששיקפו חלוקת תפקידים ברורה והציגו את בעלותן של נשים על המרחב הביתי והמשפחתי, כיום נשים מבקשות לקשור את אימהותן למגוון רחב

36 ג' פיאלקוב, 'אופנת המיני-איפה מתחילה הילדה ואיפה נגמרת האמא?', הארץ, 2.4.2017, <https://www.haaretz.co.il/kids/1.3974544>

37 E. Dirix, 'Mother-daughter Haute Couture'. *Yale university press blog*, 6.5.2016 blog.yalebooks.com/2016/05/06/mother-daughter-haute-couture

של תפקידים והישגים גם בתחומים שנתפסו כלא הולמים עבורן בגלגולה הקודם של המגמה. חיבורה של אופנת אימהות־בנות לקידומו של סדר יום חדש מאפשרת לנשים להבליט את אימהותן לצד עצמאותן וליצוק תוכן מחודש לאופנת האימהות־בנות שנתפסה לאורך שנים רבות כמיושנת, בהיותה כלי לקידום מערך התפקידים המסורתי. הדגשתו של הקול הנשי שעומד מאחורי חוויית האימהות מאפשרת לכוון מודלים אימהיים שמתנתקים מתכתיבים מגדריים מיושנים, ומהתפיסה שדיכוי האישה מקורו בתפקיד האימהות.

אמנות של אחרים: לידתו של השיח האסתטי על אמנות יפנית בצרפת במפנה המאה העשרים

מרים מלאכי, אוניברסיטת בר אילן

תקציר

היסטוריון האמנות אנרי פוסיון (Henri Focillon, 1881–1943) היה בין ההיסטוריונים הראשונים באקדמיה הצרפתית שהתמחו בתחום מחקר האמנות היפנית בראשית המאה העשרים. בין השנים 1912–1921 פוסיון פרסם ספרים ומאמרים, לימד קורס על אמנות יפנית באוניברסיטת ליון, יזם והשתתף בכנס בינלאומי בנושא אמנות יפנית שנוערך בצרפת. פוסיון השתייך לקבוצה קטנה של היסטוריונים באקדמיה הצרפתית שפעלו בשלהי תקופת הפופולריות המסחרית הגדולה של חפצי אומנות ואמנות יפנית באירופה וארצות הברית, תנועה אסתטית שנקראה בצרפתית ז'אפוניזם (Japonisme, 1870–1910s). לז'אפוניזם היה תפקיד מכריע בקידום תחום מחקר אמנות יפנית תחת מודל מערבי של תולדות האמנות, בזכות התוויותיו את זמינותם של חפצי אמנות ואומנות יפניים בצרפת. נוכחותה החדשה של האמנות היפנית בצרפת הייתה נושא מבטיח ומסעיר להיסטוריון צעיר. אך התנאים למחקר באותה התקופה לא סיפקו חוקר בשיעור קומתו של פוסיון, ובעשור השני של שנות העשרים של המאה העשרים הוא נטש לגמרי את התחום ופנה למחקר היסטורי של אמנות גותית צרפתית. בנטישתו הציג את הקשיים בפניהם ניצבו היסטוריונים מערביים, ואת הבעיות שהתעוררו בתוך דיסציפלינת תולדות האמנות המערבית מול אמנות זרה.

מה היו הקונפליקטים איתם נפגש פוסיון כהיסטוריון של אמנות יפנית בצרפת, ומיהם סוכני התרבות העיקריים במרחב האוריינטליסטי בצרפת של מפנה המאה העשרים שהובילו את המחקר על אמנות יפנית עד סופה של תקופת הז'אפוניזם? במאמר זה אסקור את ספרי תולדות האמנות היפנית החשובים שפורסמו בצרפת עד לפוסיון מ-1870 ועד העשור השני של המאה העשרים. תחילה אבחן את השיח על אמנות יפנית בצרפת של שלהי המאה התשע עשרה: מי הם סוכני התרבות המרכזיים שפעלו בזירה זו? מהם הכוחות שהניעו פרסומים על אמנות יפנית? מי הם ההיסטוריונים הראשונים שעסקו במלאכה זאת? ומהם גבולות השיח על אמנות בכלל ועל אמנות יפנית בפרט בתקופה זו? כמסגרת מושגית אנסה לגעת

בשאלות של זהות ואחרות תחת ביקורת התרבות, כדי להבין את ראשיתה של התפיסה של האמנות היפנית במערב, וההבדלים בין תפיסה זו במערב לקבלתה ומעמדה של האמנות ביפן ומדוע נוצרו פערים ביניהם.

♦♦♦

אנרי פוסיון (Henri Focillon, 1881-1943) היה בין ההיסטוריונים הראשונים באקדמיה הצרפתית שהתמחו בחקר האמנות היפנית בראשית המאה העשרים. בין השנים 1912-1924 חיבר פוסיון ספרים ומאמרים בנושא, לימד קורס על אמנות יפנית באוניברסיטת ליון ויזם כנס בין-לאומי בנושא אמנות יפנית שנערך בצרפת, שבו גם הציג ממחקריו.¹ פוסיון השתייך לקבוצה קטנה של היסטוריונים שפעלו בשלהי תקופת הפופולריות המסחרית הגדולה של חפצי אומנות ואמנות יפנית באירופה וארצות הברית, אשר כונתה בצרפת תקופת הז'אפוניזם (Japonisme).² לז'אפוניסטים היה תפקיד מכריע בעיצוב השיח על אמנות יפנית בצרפת, ובקידומו כחלק מהמודל המערבי האקדמי של תולדות האמנות והשיח האסתטי בשלהי המאה התשע-עשרה. השתלבות האמנות היפנית בשיח זה בצרפת, עם זמינותם החדשה של חפצי אמנות ואומנות יפניים באוספים אירופיים, קידמה את המחקר ושכללה את הידע בתחום.

אך אף שהנושא היה מבטיח ומסעיר, התנאים למחקר בו באותה התקופה לא היו מספקים עבור חוקר בשיעור קומתו של פוסיון, ובמהלך שנות העשרים של המאה העשרים הוא נטש לגמרי את התחום ופנה למחקר היסטורי של אמנות גותית צרפתית – תחום שבו הגיע לגדולות בקנה מידה בין-לאומי. נטישת פוסיון את חקר האמנות היפנית אחרי יותר מעשור של עשייה פורצת-דרך מייצגת את הקשיים המהותיים שניצבו בפני ההיסטוריונים המערביים בתחום, ואת הבעיות שהתעוררו בדיסציפלינת תולדות האמנות המערבית בכלל בחקר אמנות זרה. מה היו הקשיים שבהם פגש פוסיון כהיסטוריון של אמנות יפנית בצרפת בסוף תקופת הז'אפוניזם? ומי היו סוכני התרבות העיקריים שהגדירו והובילו את המחקר על אמנות יפנית במרחב הצרפתי כפי שהתגבש במפנה המאה העשרים?

במאמר זה אבחן את השיח האסתטי על אמנות יפנית כפי שהתגבש בצרפת בשלהי המאה התשע-עשרה. בתוך כך אדון בדמויות המפתח שהניעו פרסומים על אמנות יפנית, ובגבולות השיח על אמנות יפנית במערב במתווה תחום האמנות העולמית. תחילה אסקור בקצרה את מנועי הצמיחה והשינוי של התקופה ביפן וצרפת, ואת לידתם של ספרי תולדות האמנות היפנית החשובים ביותר שפורסמו בצרפת עד לסיום תקופת הז'אפוניזם. לאחר מכן אשרטט את עמדתו של פוסיון כפוסט-ז'אפוניסט, דרך התפתחות הכתיבה על אמנות יפנית בעשור השני של המאה העשרים בצרפת. כמסגרת מושגית איעזר בסוגיות של זהות ואחרות תחת ביקורת התרבות, כדי להבין את ראשית התפיסה של האמנות היפנית במערב ואת ההבדלים בינה לבין התקבלותה ומעמדה של אמנות זו ביפן.

1. L. Grodecki and J. Prinnet, *Bibliographie Henri Focillon*, New Haven and London 1963

2. את המושג "ז'אפוניזם" טבע מבקר האמנות הצרפתי פיליפ בורטי (Philippe Burty, 1830-1890) ב-1872. ראו: G. P. Weisberg, 'Aspects of Japonisme', *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 62, 4 (1975), pp. 120-130, at p. 120, footnote 1

גבולות השיח האסתטי על אמנות יפנית בצרפת של שלהי המאה התשע-עשרה

עד המאה התשע-עשרה, המקורות הכתובים היחידים שנכתבו בשפות אירופיות על יפן היו תיאוריהם של אירופאים שפעלו במרחב הסחר הימי של אסיה, שהתחיל במחצית השנייה של המאה השש-עשרה.³ התיאורים הראשונים של תרבות יפנית פורסמו בידי מיסיונרים וסוחרים פורטוגזים, ומאוחר יותר הולנדים וגרמנים.⁴ רק בשנת 1853 הורשו דיפלומטים אירופאים ואנשי אקדמיה להתיישב בבירת יפן אדו (טוקיו של היום), בעקבות לחצים פוליטיים וצבאיים של מדינות המערב על יפן.⁵ אך גם באותה עת, המקורות הכתובים המעטים שתיעדו אמנות יפנית נמסרו מעדותם של מבקרים אירופאים שונים ונכתבו במפוזר ללא שיטה מדעית סדורה, לרוב כבדרך אגב כחלק מתיאור התרבות והפולקלור היפני.

כאשר חדרה ההיסטוריוגרפיה של האמנות היפנית לאקדמיה והפכה מכתובה חובבנית ואישית (ego documents) לכתובה של מומחים אקדמיים, היא הוגדרה ונתחמה בתוכן עניינים מסוים. תוכן העניינים של ההיסטוריונים הצרפתים במפנה המאה העשרים סבב סביב טכנולוגיות וחומרים, כמו ייצור קרמי, מתכות, הדפס, לקה, עץ ונצרים. בתוך מגוון הטכנולוגיות, תוצריו האמנותיים של הדפס בלוק העץ מתקופת אדו (Edo, 1603–1868) הוא הנושא המתועד ביותר בכתובה המחקרית, וגם בזו להדיטות, בהיסטוריוגרפיה של האמנות היפנית במאה וארבעים השנים האחרונות.⁶ השפעת העיסוק בהדפסים אלה במערב, שהיה מובחן יותר מאשר ביפן עד המחצית השנייה של המאה העשרים, ניכרת עד היום בפרסומים חדשים ובתערוכות מוזאונים. ניתן למנות מספר סיבות לכך: ראשית, החשיפה הרחבה ליצירות ההדפס במערב העלתה את זמינותן בעבור חוקרים אירופאים, והגבירה את נוכחותן בחיי היום-יום בעיצוב מוצרים, גרפיקה ואמנות. ייבוא ההדפסים היפניים במערב החל בשנות החמישים של המאה התשע-עשרה, ובזכות מחירם הזול ושיערתוקם המכני

3 הסחר הימי בין אירופה ויפן התחיל לראשונה ב-1543 עם סוחרים ומגלי ארצות פורטוגזים, והסתיים בידי הממשל היפני ב-1638. עם הסוחרים הגיעו גם ישועים פורטוגזים, שהביאו את הנצרות ליפן. תקופה זו כונתה "תקופת מסחר הננבן" (nanban), מילת גנאי לזרים ביפנית שמשמעה "ברברים מהדרום".

4 דת הנצרות נרדפה ביפן במאה השבע-עשרה, וכניסתם של המיסיונרים הישועים נאסרה לגמרי ב-1614. נוכחותם של זרים ביפן נתפסה כמאיימת ומערערת את ההגמוניה של שלטון השוגון. ההולנדים היו היחידים שהורשו לסחור עם יפן מ-1638, ורוב התיאורים של יפן הגיעו לאירופה דרכם.

5 יחסי החוץ והמסחר של יפן נשלטו על ידי ממשל השוגונות. ב-1635 נחקקו חוקי ההסתגרות שאסרו סחר מיפן, והותר לסחור רק עם ספינות מסין, קוריאה והולנד. ב-1852 ספינות מלחמה של צי ארה"ב הגיעו לנמל אדו (טוקיו כיום), והכניעו באיומים את יפן בדרישה לכינון יחסי מסחר. בעקבות הסכם זה נחתמו הסכמים עם צרפת ב-1858, רוסיה ואנגליה. ראו: G. Bailey Sansom, *The Western World and Japan: a study in the interaction of European and Asiatic cultures*, New York, 1950, p. 283.

6 E. Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Europe in the Late Nineteenth Century*, Ph.D dissertation, Cornell University, 1980, p. 17

בהיקף נרחב הם נאספו בהמוניהם במערב. משום כל אלו, הדפסים מתקופת אדו נוכחים בכל אוסף אמנות יפנית מוזאלי במערב של ימינו.⁷

ניתן לטעון כי החשיפה המוקדמת של הקהל האירופאי והאמריקאי להדפסים אלו עוררה עניין ומחויבות ארוכי-שנים לתחום, וכן השקעת משאבי מחקר בו. ההטמעה של מרכיבים סגנוניים מגוף היצירה של ההדפס היפני אל תוך האמנות המערבית יצרה אף היא עניין מתמשך בגוף יצירה זה.⁸ עם זאת, בהתחשב במעמד הנמוך של הדפסים אלה במדרג האמנות היפנית ביפן עצמה, וכן נוכח התקופה המאוחרת והקצרה יחסית של תעשיית ההדפס של אדו, ועולם התוכן שהיא ייצגה באמנות העממית והטמפורלית – שמזכיר יותר שלטי פרסומות או ידיעות קצרות על אירועי השעה ביומון – עולה שאלה על הגיוון המועט בדיון המחקרי באמנות היפנית במערב, ועל צרות השיח לגביה.⁹ יתר על כן, ההיצמדות למסגרות דיון צרות והדבקות בתפיסת הז'אפוניזם כמקור יחיד להשרשת תחום מחקר זה מקשות על פיתוחו של דיון חדש בתחום, ומשמרות את נקודות המבט המקובעות בהיסטוריוגרפיה של האמנות היפנית עד היום.

גם פוסיון התמקד במחקריו באמנות היפנית מתקופת אדו, שתוצריה היו חפצי האמנות היפנית היחידים כמעט שהגיעו לצרפת עד העשור השני של המאה העשרים. פוסיון עצמו מעולם לא ביקר ביפן ולא שלט בשפה היפנית, וכל הידע והמפגש שלו עם האמנות והתרבות היפנית התבססו על מסקנותיו מכתבים קודמים בשפות אירופיות, ומניתוח יצירות אמנות יפניות שהיו זמינות באוספים פרטיים וציבוריים בצרפת.¹⁰ שירה יפנית קלאסית או טקסטים דתיים היו המקורות הראשוניים המעטים בשפה היפנית שתורגמו לשפות אירופיות בשלהי המאה התשע-עשרה.¹¹ טקסטים יפניים

7 ההדפסים נאספו במאותיהם, זאת בניגוד לחפצי אמנות אחרים ממורשת האמנות היפנית – אשר היו יקרים, מסורבלים או נגישים פחות לאספן האירופאי והאמריקאי. נוסף על כך, ההדפסים היו קלים מאוד לאחסון וצבירה, ולא דרשו תחזוקה מורכבת ושימור כמו חפצים אורגניים תלת-ממדיים.

8 נעשה מחקר מקיף המתחקה אחר הופעתם והשפעתם הסגנונית של יצירות הדפס יפניות מתקופת אדו בציווריהם של אמנים אימפרסיוניסטים. מחקר זה נעשה בשני מישורים: בחינת הפעילות האמנותית שהושפעה מזרם זה, בעיקר בפרזי של שלהי המאה התשע-עשרה, בראי הז'אפוניזם; ובחינת מונוגרפיות שנכתבו על אמנים מסוימים, כמו דגה, ואן גוך ועוד, תוך חשיפת ההשפעות על יצירתם. מחקרים אלו מתמקדים בבחינת מרכיבים מהאמנות היפנית באמנות מערבית, ולא באמנות היפנית כגוף יצירה ראשוני. ראו: S. Wichmann, *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858*, London 1981.

9 ביפן של תקופת אדו, מוציא לאור הזמין מאמן עיצוב להדפס עבור לקוח והדפיס אותו אצל דפס. משום כך ההדפסים תמיד יועדו לצופה בעל משלב לשוני-תרבותי מסוים, הוא המזמין. עובדה זו, לצד הזמניות שבתעשייה זו והמהירות שבה נוצרו והושלכו ההדפסים, מקשה על קריאתם המלאה ללא גיבוי מעמיק של הקשרי התקופה – חלקם סמויים במטרה לשרוד את הצנזורה של השלטון במאמר סאטירי, או מוצפנים במכוון כתרגיל אינטלקטואלי עבור יפנים משכילים בני התקופה.

10 S. Fujihara, *Henri Focillon et le Japon: remise en question des travaux d'Henri Focillon sur l'art japonais dans sa phase lyonnaise (1913–1924)*, Ph.D dissertation, Université Lumière Lyon 2, 1999, p. 8.

11 W. G. Aston, *A history of Japanese literature*, London 1899. ברשימותיו מזכיר אסטון שני ספרי היסטוריה יפניים שתורגמו לאנגלית בשלהי המאה התשע-עשרה, שניהם בסוגה ההיסטורית של חצר היאן מהמאה העשירית.

העוסקים באסתטיקה, ניתוח יצירות אמנות והערכה של מעמד יצירות האמנות לאורך ההיסטוריה ביפן (מסמכים המתעדים מסחר, ייצור או איסוף אמנות ביפן) לא היו נגישים באותה תקופה באירופה. חד-הכיווניות שבה גובש המחקר על אמנות יפנית באותה תקופה זהה להתבוננות האוריינטליסטית, במובן הסעדיאני, בשיח האמנות הצרפתי: ההיסטוריון המתבונן ביצירה היפנית מפרש אותה בהתאם לתפיסותיו, ואינו בשל או אינו מעוניין מסיבות פוליטיות להגיע להבנה מלאה יותר של מקורותיה ושל השיח האחר שהיא נושאת איתה.¹² סקירה אקדמית שנעשת באופן זה, על אף כליה המחקריים והמדעיים, אינה מכילה את האחר אלא מתבוננת בו בהתאם לערכיה הפנימיים – בדומה לאימפריאליזם הצרפתי המקדם כיבוש עולמי, והמבנה הכלכלי של מעמד הבורגנות באותם ימים המעודד צרכנות לביסוס מעמד חברתי, ודירוגה הגבוה של מוצרי האמנות.¹³

על כן, במאה התשע-העשרה יובאו לצרפת בעיקר חפצי אמנות מתקופת אדו. ההתמקדות בחפצים מתקופה זו, ובעיקר בהדפסים וחפצים דקורטיביים, נבעה משני מחוללים גדולים: המצב הפוליטי-תרבותי ששרר באותה תקופה בצרפת, והמצב הפוליטי-תרבותי ששרר ביפן. ביפן הסתיים באמצע המאה התשע-עשרה שלטון השוגונות של בית טוקוגאווה, ששלט בכוח צבאי על הארץ כולה בין 1603 ועד 1868. בין שלל ההגבלות הרבות שהטיל השלטון הצבאי על האוכלוסייה האזרחית, הוא גם הגביל את סחר הייצוא לאירופה וארצות הברית ואת תנועת הזרים המורשים לעגון בחופי איי יפן, מטעמים פנים-פוליטיים שמרניים שהלכו והתרופפו לקראת סוף תקופת אדו.¹⁴ הפיכה אלימה בשנת 1868 הביאה לסיומו של תקופה שלטונית זו ולעלייתו של הקיסר מייג'י (Meiji, reign 1868–1912). מייג'י היה צעיר ומודרניסט בתפיסת עולמו הפוליטית, ובהתאם לכך פעל ליצירת קשרי מסחר ודיפלומטיה עם מדינות מערביות, וייסד ביפן פרלמנט ומוסדות מדינה לפי המודל המערבי של ריבונות מדינת לאום מודרנית.¹⁵ בתוך זמן קצר עברה יפן שינויים מרחיקי-לכת בהיקפם ובעומקם בכל תחומי החיים של אזרחיה.¹⁶ קולות התנגדות הגיעו מהשמרנים שאיבדו כוחם, ומצד מי שראו במחיקת העבר הקרוב של תקופת אדו סכנה לפירור הזהות היפנית והמשכיותה ההיסטורית.

במקביל לשינויים גדולים אלו שהתחוללו ביפן, בצרפת תם שלטונו של נפוליאון השלישי (Louis-Napoléon Bonaparte, 1848–1870) לאחר תבוסתו במלחמת פרוסיה-צרפת בשנת 1870. בעקבות זאת הוקמה הרפובליקה הצרפתית השלישית (1871–1940) בידי כוחות דמוקרטיים רפובליקניים, והחלה תקופה של חוסר יציבות פוליטית. אך למרות חוסר הוודאות והמחלוקת, בתקופה זו החלה גם רפורמה

12 א' סעיד, אוריינטליזם, תרגמה עתליה זילבר, תל אביב 2000, עמ' 25.

13 M. Weber, *Economy and Society: an outline of interpretive sociology*, Berkeley 1978, pp. 305–307.

14 כל התקופה מכונה אדו, שמה העתיק של טוקיו, בירתו החדשה של השוגון איאייסו טוקוגאווה (Ieyasu Tokugawa, 1543–1616). שמה הנוסף של תקופה זו היא טוקוגאווה (Tokugawa). הקיסר המוחלש נותר בבירתו שבקיוטו.

15 E. D. Westney, *Imitation and Innovation: The Transfer of Western Organization Pattern to Meiji Japan*, Cambridge 1987.

16 M. B. Jansen, *The Making of Modern Japan*, Cambridge 2002.

מקיפה במוסדות המדינה, ואופייה של צרפת המודרנית התגבש סביב זכות הבחירה והאזרחות.¹⁷ במקביל למחלוקת הפנימית על רעיונות רפובליקניים של זכויות האזרח בצרפת, המדינה הרחיבה את מרבית נכסיה הקולוניאליסטיים באסיה, אוקיאניה ומערב אפריקה אחרי שנת 1880:¹⁸ נפוליאון בונפרטה החל בפרויקט האימפריאליסטי הצרפתי עוד בסוף המאה השמונה-עשרה, ואחיינו נפוליאון השלישי המשיך שאיפה זו שהתקבעה בתפיסה הזהות הלאומית של צרפת בתקופת הרפובליקה השלישית.¹⁹ אך בשלהי המאה התשע-עשרה והעידן הפוסט-נפוליאוני, ההשקעה הכספית האדירה שנדרשת לכיבוש הקולוניות ולאחזקתן כבר לא היו עניין מובן מאליו בפוליטיקה הפנים-צרפתית, ותומכי הקולוניאליזם עשו שימוש נרחב באמצעים תרבותיים, חינוכיים וחזותיים כדי להצדיק פרויקט יקר זה בפני האזרחים הצרפתים. כך נולדה בצרפת מסורת חזותית אוריינטליסטית, שייסד נפוליאון הראשון עוד במאה השמונה-עשרה, אשר הציגה את המזרח הקרוב מנקודת מבט אימפריאליסטית. במאה התשע-עשרה, אמנים מובילים כמו לאון ז'רום השתמשו בשפה חזותית ריאליסטית שהייתה מקובלת באקדמיה הצרפתית לתיאור מציאות מרובדת-דמיון תחת חסותו של מדע האתנוגרפיה החדש ומחקר האוריינט.²⁰ למרות הריחוק של יפן מהלבנט, המפגש החדש עם האמנות היפנית סיפק אחרות והצצה אל עולם חדש ולא ידוע, שלתוך תבניותיו החזותיות אפשר היה לצקת תכנים פוליטיים וחברתיים שהעסיקו את האמנים הצרפתים. היפנים מצידם אפשרו את החדירה הזאת לעולמם ואף עודדו אותה, בזכות פירותיה הכלכליים ובשל פיתוח התפיסה הרצויה שלהם במערב כאומה מתקדמת לפי חזונו של הקיסר מייג'י.

מחקר הז'אפוניזם מאשש עמדה זו: בבסיסו הוא מדגים פרקטיקה אמנותית של מחזור קטעים מהאמנות היפנית, ויישומם ביצירות אמנות חדשות. הפרקטיקה הממחזרת אפשרה לאמנים בצרפת לקדם רעיונות פורצי-דרך במרחב הרעיוני המערבי בלבד, ואין בה מקום למשמעות הפנים-תרבותית היפנית של אותם מרכיבי אמנות. תחום מחקר הז'אפוניזם בספרות המקצועית עוסק בחשיפה של מקורות ההשראה וההשוואה בין יצירות אמנות יפניות ויצירות של אמנים מערביים במפנה המאה העשרים (Colta, 1974; Sansom, 1949; Weisberg, 1990, 1994, 2000; Wichmann, 1981, 1999). במובן זה, המחקר הקיים ממשיך את התפיסה האירוצנטרית המגדירה את האחר – במקרה זה, האמנות היפנית – ככלי שרת של המערב. מתודולוגיית המחקר של הז'אפוניזם אחרי מלחמת העולם השנייה ועד היום עוסקת במציאת ההדפס המדויק שאמן צרפתי ראה בגלריה לאמנות המזרח בפרז' בשנות השמונים של המאה התשע-עשרה, והשימושים שעשה בקומפוזיציה של אותו הדפס בציוריו שלו. דוגמה לכך עולה מתייעוד המפגש הפורה בין ואן גוך ליצירותיו של האמן היפני

J. R. Lehning, *To be a Citizen: The Political Culture of the Early French Third Republic*, 17
Cornell 2001, p. 9.

H. Brunschwig, *French Colonialism 1871–1914: Myths and Realities*, New York 1964 18

E. Guenot, 'Napoleon III and France's colonial expansion: national grandeur, territorial conquests and colonial embellishment, 1852–70', R. Aldrich and C. McCreery (eds.), *Crowns and Colonies: European Monarchies and Overseas Empires*, Manchester 2016 19

R. Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism and French North Africa, 1880–1930*, 20
Oakland 2003, p. 19.

קצושיקה הוקוסאי (Katsushika Hokusai, 1760–1849) דרך איסוף מאות מהדפסיו של הוקוסאי שיובאו לצרפת.²¹

כפי שהעירה אבט,²² מחקר זה לוקה בחסר מכיוון שהוא אינו עוסק בשאלה מוקדמת יותר לתהליך המתואר: מי הפעיל את מנגנון הסינון, הבחירה והמיקוד של יצירות יפניות בשוק האמנות מהמזרח בתקופה זו, וכיצד פעל אותו המנגנון – שבעטיו נחשף האמן הצרפתי לתחומי יצירה מוגבלים בלבד מהאמנות היפנית. ואכן, בצרפת של ראשית המאה העשרים התרחבה הבנת התהליכים שהתפתחו בשיח האמנות הצרפתי בעקבות החשיפה לאמנות היפנית. ב־1924 סיכם זאת היטב גסטון מיג'ון (Migeon, 1861–1930), היסטוריון אמנות ובעל משרת כבוד בלז'ר דאז, בדבריו על סיום תפקידה של האמנות היפנית בצרפת: "בהיסטוריה של המאה התשע־עשרה היה פרק נאה של הכרת האמנות היפנית לטעמה של צרפת. זאת מכיוון שתרבות ארצנו, מאז המאה השמונה־עשרה, השפיעה על כל אירופה".²³ לקראת סוף עידן הז'אפוניזם, ובראייה מודעת לאחר, מיג'ון קורא להופעתה של האמנות היפנית "פרק בהיסטוריה". בתוך כך הוא מתייחס לספרו של ההיסטוריון לואי גונז *L'Art Japonaise*, שפורסם ב־1883, כגורם שפתח את הפרק המדובר בצרפת: תחילתו סביב 1850 בתקופה של התפעלות ואספנות אדירה, וסיומו בעשור השני של המאה העשרים במכירה או הטמעה של אותם אוספים במוזאונים בפרז.

במקביל לסיום תפקידו של אוסף האמנות היפנית של גונז, שנמכר במכירה פומבית ב־1921, גם גוף הכתיבה על תולדות האמנות היפנית מסוכם כאן במבט לאחר, כדבר שהסתיים וללא עתיד. ההצבעה המכוונת על סיום עבודתם של ההיסטוריונים בכתיבה על האמנות היפנית במקביל לסיום האופנה הז'אפוניסטית של איסוף האמנות היפנית בצרפת, חושפת את העמדה כי אותה היסטוריה לא נכתבה לשם תיעוד יפן אלא עבור האירופאים ושוק האמנות היפני בצרפת. עבודת ההיסטוריוגרפים הצרפתים – ומיג'ון גם מזכיר את הבריטים, האמריקאים והגרמנים שעסקו בכך – הייתה חלק ממגמת איסוף הידע לפי הקוד האסתטי המערבי. היסטוריוגרפיית האמנות היפנית היא פרק מסקרן בהיסטוריה של הכתיבה על האמנות, אך יותר מכך היא מעידה לדידו על עליונותו של הטעם הצרפתי המשובח. מיג'ון ראה בז'אפוניזם שלב מקדים לעידן חדש של שיח תרבותי אירופי, והמסחר באמנות היה לתפיסתו תנאי מקדים לתייעוד, כתיבה ושיח על אודותיה. כאשר נוצר כבר העניין בשיח זה, מקורותיו נפתחו לכול מקרוב ומרחוק כחלק מהמהפכה הדמוקרטית של הנחלת ידע תרבותי לכלל שהובילו דיסציפלינת תולדות האמנות והמוזאונים.

M. Michiko, 'Japonism as Transcultural Process: Odano Naotake, Katsushika Hokusai and Vincent Van Gogh', S. Gianfreda (ed.), *Monet, Gauguin Van Gogh Japanese Inspiration*, Zurich 2014, pp. 21–38, at p. 22

22 Evett (לעיל הערה 6), עמ' 3.

23 "C'eût été, dans l'histoire de la curiosité au xix^e siècle, un curieux et joli chapitre à écrire" que celui de l'introduction et du goût de l'art japonais en France. Car c'est vraiment de "notre pays, comme au xviii^e siècle, qu'il est parti pour irradier dans toute l'Europe" כתב זאת בהקדמה לקטלוג המכירה של האוסף היפני של גונז בגלריה ב־1921. ראו: R. Koechlin et G. Migeon, *Collection Louis Gonse: Oeuvres d'art du Japon*, Paris 1924, p. 237

עד אמצע המאה התשע-עשרה הייתה האמנות היפנית בצרפת נגישה רק ליודעי דבר, כמו דיפלומטים, סוחרים וחוקרי אסיה, שכונו אז אוריינטליסטים. גם קיומה של ספרות צרפתית על האמנות היפנית לא הובילה אמנות זו אל הקנון המערבי, והיא נותרה עד היום בשולי מחקר האמנות בו. ההיסטוריוגרפיה של האמנות היפנית כתחום מחקר מובחן החלה מתגבשת יותר ממאה שנה אחרי פרסום ספרו של גונז, הרבה אחרי מלחמת העולם השנייה, ששינתה את תפיסתה של יפן במערב ברבע האחרון של המאה העשרים.²⁴ נוכחותה של האמנות היפנית במערב במפנה המאה העשרים, ובפרט ההתמקדות בהדפסים יפניים מתקופת אדו, יצרו מודל תאורטי חדש ושיח אסתטי המאפשר להסוות את ניכוסם של מרכיבים מהאמנות היפנית אל האמנות מערבית. המקום המכובד שקיבלה האמנות היפנית כגורם שהשפיע על אמנים קנוניים כמו גוגן, ואן גוך, מונה ודגה יצר תפיסה של "ניכוס חיובי" והשהה את שחרורה של האמנות היפנית מהמבט המנכס של המערב, מתוך עמדה כי האמנים היפנים מפקים רווח ממעמדם הייחודי במערב.²⁵ השיח המוקדם של היסטוריוגרפיה מערבית הוא שנסך משמעות במודל תולדות האמנות היפנית, הגדיר את תוכנה על דרך השוני המהותי של האחרות שבה, והציג את המקוריות שלה אל מול האמנות המערבית. במובן הזה, תהליך המודרניזציה המואץ של יפן והצגתה כמדינה שוות-מעמד למדינות המערב בראשית המאה העשרים, פירקו את הדימוי הנאיבי והראשוני שהצרכנים חיפשו בה, ואולי תרמו לדעיכת הז'אפוניזם במערב.

שלבים בחשיפת האמנות היפנית בצרפת

בשלהי המאה התשע-עשרה נולדה תנועת הז'אפוניזם בזכות שילובם של שני מפעלים חשובים וגדולים: (1) הממשל היפני החדש של הקיסר מייג'י, שפעל להגדלת חלקה של כלכלת יפן בשוק סחורות היבוא למערב;²⁶ (2) המפעל הקולוניאליסטי הצרפתי, שהביא איתו חשיפה לידע חדש על העולם ולפוליטיקה של אחרות. התרחבותה המואצת של הבורגנות והצרכנות הקמעונית בצרפת של אותה תקופה, והתפתחות

24 M. Put, *Plunder and Pleasure: Japanese Art in the West, 1860–1930*, Leiden 2000.

25 בשנות השישים של המאה התשע-עשרה הציירים אדגר דגה (Degas, 1834–1917) וג'יימס טיסו (Tissot, 1836–1902) היו בין האספנים הראשונים של הדפסים יפניים בפרז. האמן וינסנט ואן גוך (Vincent Van Gogh, 1853–1890) ואחיו סוחר האמנות תאודור (Theodorus Van Gogh, 1857–1891) אספו מעל לארבע-מאות הדפסים יפניים והציגו אותם לקהל הרחב ב-1887 בתערוכה בפרז. האמן קלוד מונה (Monet, 1840–1926) החזיק 12 כרכים של ספרי מנגה של הוקוסאי. אספנים אניני טעם נהגו להציג את אוספיהם בפומבי כדי להפיץ את חשיבותם.

26 שוק היבוא הימי הסיני למערב החל בסוף המאה התשע-עשרה וגדל לממדי ענק במאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה, בזמן קיסרות שושלת צ'ינג (1644–1912). הסחר בחומרי גלם כמו טקסטיל משי, תה וחפצי פורצלן הניב הכנסה עצומה לקיסרות סין, בזכות מיסוי יצוא כבד ושליטה מלאה על מנגנון ההיצע בסחורות ייחודיות אלו, וכן בזכות הסכמי הסחר שלה עם המדינות השכנות והגבלת פעילותן. החל מהמחצית השנייה של המאה התשע-עשרה נפגעו קשות שוק היצוא של קיסרות סין ומעמדה האקסקלוסיבי בעקבות סכסוך על הסכמי הסחר בין סין ובריטניה, ופריצת מלחמת האופיום הראשונה (1839) והשנייה (1856), מלחמת סין-צרפת (1884) והפלישה היפנית לסין (1894). מטרת יפן בפלישה הייתה להרחיב את פעילותה ביבשת אסיה ולתפוס את מעמדה העליון של קיסרות סין בה. ראו גם על פעילות ממשל מייג'י בהקשר זה: D. Sato, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles 1991, p. 153.

מדע תולדות האמנות ולימודי מזרח אסיה באקדמיה הצרפתית, היו המוציאים לאור של מפעלי הממשל היפני והצרפתי.²⁷ שילובם המשלים של פיתוח ההיסטוריוגרפיה, האנתרופולוגיה וחקר המזרח כשיטות אקדמיות, והעניין הציבורי המסחרי באמנות יפנית, הניבו כתיבה על אמנות זו בשפה הצרפתית בכתבי עת וספרים המיועדים גם לציבור הרחב.²⁸

האמנות היפנית נחשפה לראשונה לקהל הצרפתי עם הופעתה בגלריות ובחנויות ייעודיות בפרז'ז ששירתו קהל עירוני ואנין טעם – כמו החנות *La Porte Chinoise* של מאדאם דסויי (Desoye), שנפתחה בפרז'ז ב־1862 והייתה הראשונה שמכרה בקמעונות כלי חרסינה מסין ויפן, והגלריה הפריזאית של זיגפריד בינג (Bing), שנפתחה ב־1870 ומכרה אמנות יפנית שיובאה דרך משרדיו ביוקוהמה שביפן.²⁹ בינג כתב שני ספרים על אמנות יפנית ומאמרים רבים, והרצה בכנסים בנושא אמנות מזרח אסיה. בשנת 1881 הוא ייסד את המגזין *Le Japon artistique* שפורסם בצרפתית, באנגלית ובגרמנית. בנוסף הוא אצר תערוכות של אמנות יפנית בפרז'ז עבור הקהל הרחב, ושימש כיועץ לאספנים בתחום. בינג היה סוחר אמנות ששימש גם כפטרון וסוכן תרבות מרכזי של אמנות יפנית, היבריד שנוצר עבור אמנות זרה שלא שייכת לזרם המרכזי – אשר נשלט באותה עת בידי תחרויות הסלון של האקדמיה לאמנות בפרז'ז, והזדקק למנוע דוחף להפצתו. בינג היה אחראי למכירתם של רבים מהדפסי בלוק העץ היפניים שאספו עשירי פרז'ז ואמניה.

הביתן היפני בתערוכה הבין־לאומית של 1867 בפרז'ז היה נקודת התחלה טובה להצלחת הפצתה של האמנות היפנית בצרפת. בעקבות הצלחות אלו הציגה ממשלת יפן ביתן במימונה ותכנונה בכל התערוכות הבין־לאומיות הבאות במדינות המערב.³⁰ כחלק מפעילות יזומה זו נכתבו דוחות שסיכמו את היקף המכירות אחרי כל תערוכה, והללו סייעו בתכנון הסחורה שתישלח לתערוכה הבאה.³¹ מטרתה של ממשלת יפן הייתה להגדיל את נתח הייצוא של יצרנים יפניים לשוק המערבי. בזמן ההכנות להקמת ביתן יפן בתערוכה הבין־לאומית בווינה (1873) אף שכרה ממשלת יפן יועץ לטעם האירופי, כדי להבין מה יכול למשוך פלח שוק זה. גוטפריד וואגנר (Wagner, 1831–1892), כימאי גרמני שלימד באוניברסיטה בטוקיו והיה נטול ידע מקצועי בתחומי האמנות והקמעונות, ייעץ לממשל להשקיע בייצוא חפצים במלאכת יד שהוכנו בטכניקה ייחודית ושתהליך הייצור שלהם היה ידני וממושך

27 בצרפת הוקם ב־1900 מכון ממשלתי לחקר מזרח אסיה, L'Ecole française d'Extrême-Orient, ולו 12 משלחות קבועות המיושבות ברחבי אסיה. מטרתן הייתה לחקור ולאסוף ידע על מזרח אסיה במסגרת המנוהלת באקדמיה הצרפתית, שמרכזה בפרז'ז.

28 G. P. and Y. M. L. Weisberg, *Japonisme: an annotated bibliography*, New York and London 1990.

29 G. P. Weisberg, E. Becker and E. Possémé (eds.), *The origins of L'Art Nouveau: The Bing Empire*, New York 2004.

30 היקף המבקרים בתערוכה בפרז'ז בשנת 1867 עמד על שבעה מיליון איש, השתתפו בה 43 מדינות, וזו הייתה הפעם הראשונה שבה ממשלת יפן הציגה בביתן לאומי ייעודי חפצי אמנות יפניים. ראו: E. Gilmore Holt, *The Art of All Nations, 1850–1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton, 1982; L. Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, London, 2007.

31 Sato (לעיל הערה 26), עמ' 107–108.

– כגון כלי כסף, טקסטיל, כלי לכה, חזון וקרמיקה, ומאוחר יותר הדפסים. חפצים אלה זכו להערכה מיידית בשוק האמנות האירופי והאמריקאי.³² לעומת זאת, יצירות אמנות גבוהה בעלות מטען תרבותי עשיר ביפן, כמו ציורי דיו וקליגרפיה, לא נכנסו לרשימת העבודות לביתן. האפשרות לקרוא את המסרים המורכבים שלהם, שהייתה חלק בלתי נפרד מערכם הגבוה ביפן, לא עמדה לרשותו של הקהל הזר, ולכן הם לא היו יכולים לשרת קהל זה.

מדיניות תועלתנית זו הובילה להצלחתה של ממשלת מייג'י בהגדלת מכירותיהם של מוצרים יפניים במערב בעשרות אחוזים בתוך עשור. ממשלת מייג'י ופקידיה היעילים גילו חוסר עניין בממד הערכי של הפצת מוצרים יפניים למדינות אחרות, והסתפקו בבחינת הממד הכלכלי. בחירה במוצרי אמנות ואומנות מסיבות מסחריות בלבד עוררה תפיסה תרבותית שגויה על האמנות היפנית, אשר הניבה השפעה ארוכת-טווח על תפיסת האסתטיקה היפנית במערב. בשנות השמונים של המאה התשע-עשרה, בעקבות אירועים ספונטניים של הרס יצירות ביפן בידי כוחות איקונוקלסטיים לאומניים, עלתה ביקורת ציבורית על אחריות המדינה לאוצרות התרבות שבה,³³ ויפנים ששיתפו פעולה עם האקדמיה הצרפתית ביקרו את החומרים שמגיעים לאירופה בדרך המסחר כנחותים וכמשבשים את יסודות התרבות היפנית בעיני המערב.³⁴ השיח הער ביפן על מעמדה של מורשת התרבות היפנית הוביל בשנת 1889 להקמתו של משרד ממשלתי המופקד על תוכנית להצלת יצירות. המשרד הרכיב רשימת הגדרות ליצירות המופת היפניות מהתקופה הניאוליתית ועד המאה התשע-עשרה,³⁵ והקים מוזאונים לפי מודל מערבי שהופקדו על איסוף והצגה של אמנות יפנית מהאוסף הקיסרי ומאוספי מנזרים שהולאמו.³⁶

32 שם עמ' 113.

33 N. Murai, *Authoring the East: Okakura Kakuzō and the representations of East Asian art in the early twentieth century*, Ph.D. dissertation, Harvard University, 2003.

34 קורימוטו טייג'ירו (Kurimoto Taijiro), סוכן של ספרים יפניים באקדמיה הצרפתית, פרסם בשנת 1870 ב-Bulletin de l'Athénée orientale רשימה ביבליוגרפית הכוללת 67 יצירות ספרותיות יפניות חשובות מתוך רצון "לעשות משהו מועיל ומעניין עבור חוקרים יפנים אירופאים", כי "כמעט כל המטיילים שקונים ספרים ביפן ללא יוצא מן הכלל אינם מסוגלים לקרוא עמוד אחד, והבחירה שלהם מוכתבת רק על ידי תמונות מוזרות המאירות בהם". מצוטט מתוך: P. Beillevaire, 'Collaborateurs, correspondants et associés de Léon de Rosny dans le champ des études japonaises', *présentation faite au symposium international Genèse des études japonaises en Europe: autour du fonds Léon de Rosny*, Lille 2015. Accessed June 2021 at <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01953440/document>.

35 רבות מהיצירות היפניות עברו לידיים פרטיות לאחר מהפכת הרסטורציה של מייג'י, עם התמוטטות העולם הישן, שהוביל לשינויי המעמדות הגבוהים ופזורת נכסי האמנות שלהם. כמו כן, נכסי מוסדות הדת הבודהיסטית, שהחזיקו במחסניהם וגנזיהם חפצי אמנות עתיקים שלא היו גלויים לציבור במשך מאות שנים, עברו תהליך הלאמה וחיסול שיטתי כדי להקטין את כוחם. בין השנים 1868-1874 הועלו באש והושחתו יצירות אמנות בודהיסטיות ברחבי יפן כאקט ספונטני נגד ממסד הדת המקושר לשלטון הישן. ראו: F. Rambelli and E. Reinders, *Buddhism and Iconoclasm in East Asia: A History*, London 2012, p. 72.

36 M. B. Jansen, 'Cultural Change in Nineteenth-Century Japan', E. P. Conant (ed.), *Challenging Past and Present: the Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, Honolulu 2006, pp. 31-55, at p. 31.

אך יוזמות אלו של איסוף, שימור ופרסום היסטוריוגרפיה הממפה את האמנות היפנית לאורך כאלפיים שנה לא השפיעו כלל על השיח בנושא האמנות היפנית מחוץ ליפן. אולי משום כך פרסם משרד התרבות היפני לראשונה בשנת 1900 מהדורה רשמית של ספר היסטוריה על האמנות היפנית בשפה הצרפתית, *Histoire de l'art du Japon*.³⁷ הספר חובר בידי היסטוריונים ואוצרים יפניים שעקבו אחר המתודולוגיה הגרמנית של תולדות האמנות, כמו ספריו הפופולריים של ההיסטוריון הגרמני וילהלם לובקה (Lübke, 1826–1893).³⁸ היוזמה להוציא לאור ספר זה בצרפתית עוד לפני המהדורה היפנית, שיצאה לאור כעבור שנה בשם אחר, מראה על כוונה ברורה להשפיע על השיח לא ממניעים כלכליים אלא ממניעים של זהות תרבותית, והכרה בצורך להתוות את הנרטיב ההיסטורי של יפן לעולם.³⁹ אך רוב היסטוריונים, האספנים והאוצרים האירופאים בחרו לא להתייחס לנרטיב היפני כלל, וארגנו את הכתיבה שלהם על האמנות היפנית לפי נושאים לבחירתם, שהוגדרו כבר ב־1883 בספר הראשון של ההיסטוריון הצרפתי גונז, *L'art Japonaise*.

לשם השוואת הבדלי הנרטיב בין צרפת ליפן, אפשר לראות לדוגמה כי בספר היפני הודגשה האמנות הבודהיסטית ואילו בספרו של גונז חשיבותה צומצמה. מנגד, בספר של גונז הודגשה חשיבות ההשפעה הסינית על התפתחות האמנות היפנית, רעיון שהודחק בתפיסה האימפריאליסטית של מייג'י – ששאף לתפוס את מקומה של סין הקורסת ככוח הגמוני מוביל במזרח אסיה.⁴⁰ נוסף על כך, בצרפת קיבלו כאמור ההדפסים היפניים חשיפה נרחבת ומרכזית, ואילו בהיסטוריוגרפיה היפנית הרשמית הם הוזכרו בקצרה בלבד ונחשבו שוליים.⁴¹ ההחלטה מהי יצירת מופת תלויה לרוב בעניין של הכותב, בצורתו ובסגנונו ביחס לתפיסה האמנותית של תרבותו, ולא במדרג שלה במדינת המקור. השיבוש הזה יצר הכלאות היסטוריוגרפיות של יצירות אמנות אשר מייצגות את ההשפעה ההדדית בין צרפת ויפן בתקופה מסוימת, ומוצגות כנרטיב היסטורי מרכזי. הכלאות אלו הן פרקטוגרפיות בתבנית ההיסטוריה של האמנות היפנית, ואותן מחזיקות תולדות האמנות היפנית עד היום.

37 M. Fukuchi, *Histoire de l'art du Japon, ouvrage publié par la commission impériale du Japon à l'exposition universelle de Paris, 1900*, Paris 1900

38 לובקה כתב ב־1868 ספר מקיף על תולדות האמנות במערב, בשם *Grundriss der Kunstgeschichte*. הספר תורגם לאנגלית ב־1878 תחת הכותרת *Outlines of the History of Art*. לובקה עקב אחר מתודולוגיה היסטורית פורמלית, שבה כל תקופה מוגדרת לפי סגנון אדריכלי ואמנותי המאפיין אותה באופן כללי. לובקה פרסם משנות החמישים של המאה התשע־עשרה ספרים על אמנות צרפת וגרמניה, שזכו לתהודה רבה בזכות כתיבתו הנגישה והמתודה ההיסטורית הסדורה שהציג.

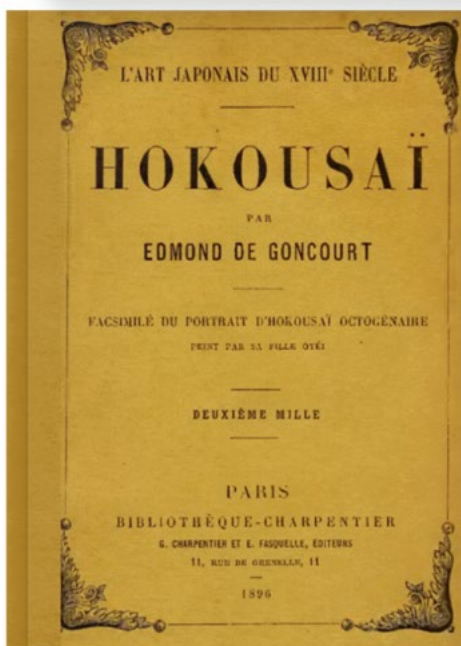
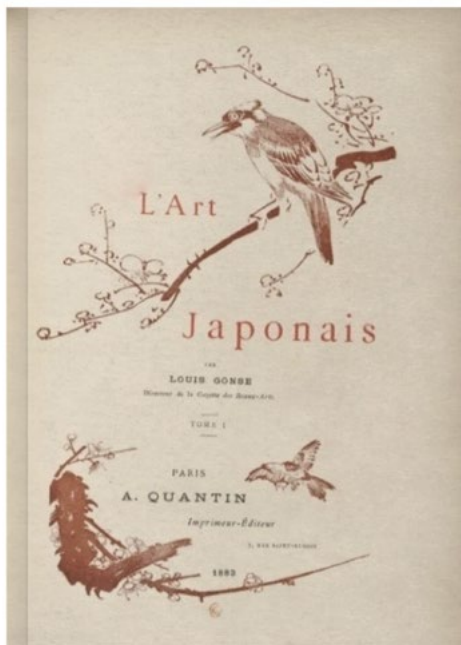
39 K. Nagahiro, 'Okakura Kakuzō as a Historian of Art', *Review of Japanese Culture and Society, Beyond Tenshin: Okakura Kakuzō's Multiple Legacies*, 24 (2012), pp. 26–38, at pp. 30–31. במהדורה היפנית שיצאה לאור ביפן שנה לאחר מכן, ב־1901, הספר נקרא *Manuscript of an Abridged History of the Art of Imperial Japan (Kōhon teikoku Nihon bijutsu ryakushi)*.

40 K. Karatani and S. M. Lippit, *History and Repetition*, New York 2012, pp. 37–28

41 C. M. E. Guth, 'Japan 1868–1945: Art, Architecture, and National Identity' *Art Journal*, autumn, 55, 3 (1996), pp. 16–20

ספרי היסטוריה ראשונים על אמנות יפנית בצרפת

לואי גונז (Gonse, 1846–1921) היה ההיסטוריון הצרפתי הראשון שכתב ספר על אמנות יפנית לפי מודל מתודולוגי היסטוריוגרפי סדור, ולא כיומן מסע או רשמים כלליים. גונז היה היסטוריון של אמנות צרפתית מימי הביניים, ומראשי הפקידות הגבוהה של מוסדות המוזאונים בצרפת בשלהי המאה התשע-עשרה. מכיוון שלא הייתה לו גישה ליפן, גונז נעזר בסוחר אמנות יפני שפעל בפריז להתיעצות כללית ולגישה ליצירות. ספרו על אמנות יפנית צוטט רבות בדורות הבאים של חוקרי התחום בזמנו ובראשית המאה העשרים, אך לא מדובר בספר היסטוריה במודל המקובל שהציג למשל לובקה. הספר מחולק לתקופות באופן לא עקבי, ולעיתים הוא קופץ לשיטות חלוקה אחרות כמו היסטוריית החומרים, הטכנולוגיה והמונוגרף.



בפרק האחרון בספר מתמקד גונז באמן הוקוסאי, אשר יצירות ההדפס שלו לא זכו להערכה גבוהה ביפן כפי שזכו בצרפת, ובכך ממשיך את דרכם של סוחרים ובעלי השפעה בעולם האמנות הפריזאי שהרבו לכתוב על הוקוסאי בכתבי העת לאמנות.⁴² בהשלמתו עם כוחות השוק נתן גונז גושפנקא לניכוס התרבותי של האמנות היפנית במערב, והשתמש לשם כך בכסות ההיסטוריוגרפיה. הפן המסחרי של ההדפסים היפניים בפריז באותה עת, והכמות האדירה מהם שהייתה זמינה לגונז, סימנו את נקודות המיקוד ביריעה הרחבה של אמנות יפנית. לא במקרה הוקדש להוקוסאי פרק שלם בספר כללי על אמנות יפנית, והוא היה למעשה האמן היחיד שזכה לכך בספר זה.

גם חברו הקרוב של גונז, הסופר הצרפתי אדמון דה גונקור, אסף עשרות הדפסים וספרים של הוקוסאי.⁴³ כמו כן הוא כתב שני ספרים המתמקדים באמנים יפניים, שהפכו למוקד הערצה ואספנות בפריז בשלהי המאה התשע-עשרה: ספר ראשון על האמן קיטאגאוה אוטמרו (Kitagawa Utamaro, 1753–1806), וספר שני על הוקוסאי.⁴⁴ דה גונקור כתב על אמנים שאותם הגדיר כגאונים, ובכך הכפיף את יצירתם לתפיסה אסתטית מאוחדת. בהקדמה לספרו על הוקוסאי הוא כתב על האמן שבחר להציג: "אני רוצה שהמחקר

למעלה:

לואי גונז, *L'Art Japonais*, 1893.

למטה:

אדמון דה גונקור, *Hokusai*, 1896.

42 C. Guth, *Hokusai's Great Wave: Biography of a Global Icon*, Honolulu 2015.

43 דה גונקור אסף כשלוש-מאות הדפסים וכמאה ספרים מודפסים יפניים, רבים מהם של הוקוסאי. ראו: Put (לעיל הערה 24), עמ' 19.

44 E. de Goncourt, *Outamaro: le peintre des maisons vertes*, Paris 1891; E. de Goncourt, *Hokusai: l'art japonais au XVIIIe siècle*, Paris 1896.

הביוגרפי הזה על הוואזרי היפני, על האמן הגדול, שמעסיק כל כך את עולם האמנות האירופי, ושעדיין לא פורסם ולא תורגם לצרפתית, יופיע באקו דה פרי בפעם הראשונה.⁴⁵ האקו היה עיתון יומי שמרני מרכזי בזמן הרפובליקה השלישית, ודה גונקור ביטא את חזונו להחדיר את האמנים היפנים שהוא בחר לתודעה היום-יומית השמרנית של החברה הצרפתית. בכך הוא ביטא רצון ברור להרחיב את התודעה האסתטית של הצרפתים ולהשפיע עליה.

לטענת דה גונקור, הצורך בספר על חייו של הוקוסאי עלה משום תפקידו המהותי באמנות אירופה. לא במקרה הוא מזכיר את ההיסטוריון האיטלקי ואזרי (Vasari, 1511–1574), שטבע את המושג *Arti del Disegno* בביוגרפיה המקיפה שכתב על האמנים האיטלקים הגדולים של תקופתו. ואזרי הבחין לראשונה בין אמנויות הציור, הפיסול והאדריכלות לבין שאר המיומנויות, ויצר היררכיה בין יצירה עליונה למלאכות אחרות,⁴⁶ שעל בסיסה פותח במאה השמונה-עשרה גם המושג הצרפתי *Beaux arts* (אמנויות יפות).⁴⁷ אך הכתיבה על אמנות יפנית במערכת האמנויות המערבית המקובלת של המאה התשע-עשרה אתגרה את ההיסטוריונים המערביים. אמנים יפנים לא ציירו בשמן על קנבס כמו במערב, אלא התבססו על מסורות אחרות והשתמשו בטכניקות ובתבניות ייצוג אחרות. האסתטיקה היפנית הייתה שונה במראה לעין האירופית, וחשוב מכך – היא נשענה על עולם תוכן אחר: נושאים מהספרות הקלאסית הסינית והיפנית אוזכרו הלך ושוב ביצירות, וכך גם אירועים מכוננים אמיתיים או סימבוליים שהתרחשו לעיתים מאות ואלפי שנים קודם לכן. בתחום ההדפס, שהיה סוגת אמנות עממית ויום-יומית, האמנים הצפינו ביקורת וסאטירה חברתית עכשווית בניסיון להתחמק מהצנזורה הכבדה שהשית עליהם ממשל השוגונות. דה גונקורט, גונז ופוסיון היו ערים לכך, אבל פיענחו את הפרקטיקה הסאטירית לפי קוד המיקום החברתי בצרפת של תקופתם, שהתאפיינה בהתעוררות אזרחית וגיבוש רעיונות רפובליקניים לניהול הממשל. הוקוסאי לא תפס את עולמו כך, ולכן הגדרתו בכתבי ההיסטוריונים הצרפתים כאמן חברתי העידה על חוסר הבנה של מעמדו ביפן.

הספר של גונז ביקש להכין את האספנים לידע בתחום האמנות היפנית. הספר מאגד בתוכו שלל אמנויות, טכניקות ומסורות יפניות, והיה המפורט ביותר שנכתב עד אז.⁴⁸ גונז נעזר במומחה היפני וואקאי (Wakai), סוחר אמנות שחי בטוקיו וגונז פגשו בפריז. וואקאי ייבא יצירות אמנות יפניות לפריז ומכר אותן לסוחרים מקומיים. גונז היה איש קשר חשוב עבור סוחר אמנות זר, כי הוא הכיר אישית את כל האספנים הגדולים של האמנות היפנית בפריז, והיה ביכולתו לסייע במכירה מהירה ורווחית של הסחורה. לבקשתו של גונז, וואקאי הביא מיפן לפריז אוסף שלם של ציורים

et je veux que cette étude biographique des Vasari japonais, sur le grand artiste, qui"... 45
préoccupe si vivement le monde de l'art européen, – et qui n'a encore été ni imprimée,
ni traduite en française, paraisse dans l'Écho de Paris pour la première fois". Edmond de
Goncourt, *Hokousai*, p. IX

.G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1550 46

P. Oskar Kristeller, 'The Modern System of the Arts: a study in the History of Aesthetics' 47
Journal of the History of Ideas, 12, 4 (1951), pp. 496–527, at p. 497

E. F. Fenollosa, *Review of the chapter on painting in Gonse's "L'art japonais"*, Boston 48
. 1885, p. 4

והדפסים למטרת כתיבת הספר, אך ברובו הספר נשען על יצירות מאוספים אירופים גדולים כמו דה גונקור. יצירה המתועדת בספר אמנות של היסטוריון חשוב מספקת עבור האספן גושפנקא מקצועית לאיכות האוסף שלו וזוכה למעמד מיוחס ואלמותי, וערכה עולה עשרות מונים.

גונז ופוסיון הרבו לפאר בכתיבתם את איכות עבודת הכפיים והעיצוב השימושי והחזותי, ודנו אך מעט בהגות התרבותית שעליה נשענו. פרשנותם התמקדה במראה החיצוני של היצירות, כמו הטכניקה, הצורה והצבע, והתרחקות מהמודל ההיסטורי הגרמני של מעקב כרונולוגי אחר תקופות ובחינתן באופן פורמליסטי. פרציוסי⁴⁹ הגדיר את המודל המוקדם מסוג זה במתודולוגיה של תולדות האמנות כפעולה שנועדה לקבוע את טיבה של יצירת האמנות ולא את משמעות מרכיביה, בין השאר מכיוון שההיסטוריונים נקשרו למוסדות המוזאליים וכוחות שוק האמנות של האספנים הגדולים. כך נדונה ההיסטוריה של הסמן (signifier) בנפרד מהמסומן (signified).⁵⁰ הפרדה זו, שניכרה גם בשיח על האמנות היפנית בצרפת, אפשרה ניתוח של סמלים ללא מסמליהם. הוסיף לכך אלקינס⁵¹ בדיונו על הפרשנות בתולדות האמנות כעמדה של יצירת דומות (Sameness): הדרך שבה היסטוריונים של אמנות בוחנים כל יצירה או מבנה תרבותי בכלים הקיימים בשיח וללא הבחנה בנושא המנותח. כך ניסכת באובייקט האחר, הזר והבלתי מפוענח דיו, משמעות הממזגת אותו עם תכנים המובנים לזמנו ומקומו של ההיסטוריון. בבחינת הדומות דרך העמדה האוריינטליסטית, ההבחנה בחפץ נעשית תמיד ממבט מרוחק ובכלי שיח שמבטיחים את שימורו של מרחק זה.

הכללה סגנונית של חפצים ותרבויות שמקורם בזמנים או מטרות שונות הייתה נוחה במיוחד להיסטוריון שאינו יכול לענות על רבות מהשאלות על משמעות היצירה, אבל סקרן למצוא הסברים חדשים לעולמו שלו. ההזרה והמרחק מובעים במשפטי פליאה והערצה סנטימנטליים המרחיקים את הניתוח הצרפתי על האמנות היפנית באותה עת מהשיטה המדעית. גונז הרבה לכתוב על ההשפעה והקשר בין יפן לצרפת, אך לא יידע את קוראיו מה נכתב ביפן גופא על אמנות יפנית. קשר זה נובע מההתבוננות של הצרפתים ביצירות היפניות כמעשייה חזותית חד־ממדית. עם זאת, גונז היה מודע לשימוש השטחי שנעשה באמנות היפנית בצרפת, ומנה שתי בעיות עיקריות בתחום המחקר ההיסטוריוגרפי של אמנות יפן בצרפת בזמנו: (1) הצגת אמנות יפנית לשם העתקה והתרשמות שטחית, עבור מי שמתעניינים בה לשם חיקוי והעתקה; ו־(2) בחירה של מוטיבים מהאמנות היפנית והטמעתם באמנות צרפתית ללא הבחנה בטיבם.

משום החשש האמיתי כי השפעת האמנות היפנית על אמנים במערב יש בה מהגחמה והפסטיש, ביקש גונז כמו דה גונקור לקחת על עצמו את תפקיד הבורר בתור היסטוריון של הטעם הטוב.⁵² כאן גם ניתן להבחין בעמדתו הגבוהה והמרוחקת

D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven 1989, pp. 49–8.

50 שם, עמ' 30.

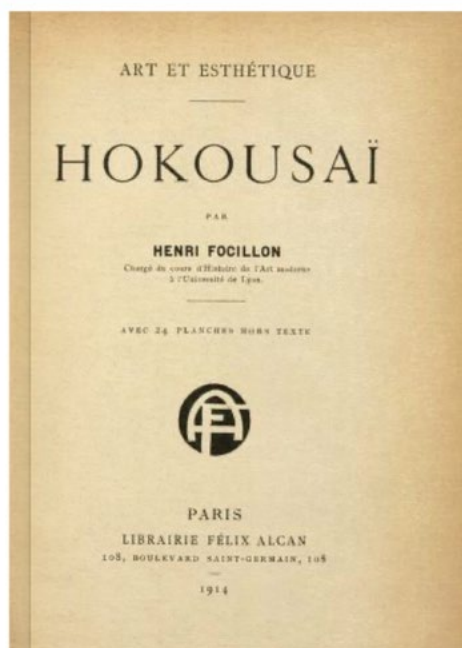
51 J. Elkins, *Our Beautiful, Dry and Distant Texts*, New York and London 2000, pp. 35–36.

52 L. Gonse, 'L'Art Japonais et son influence sur le gout Europeen', *Revue des Arts Decoratifs*, tome xviii, Paris 1898, pp. 98–115, at p. 99, p. 115. ויסברג טוען שהשימוש

של גונז כהיסטוריון של האקדמיה הצרפתית, ובביקורת המובלעת שלו כלפי אמני האוונגרד בפריז של התקופה, שנהגו להעתיק מרכיבים מהאמנות היפנית ליצירתם. בהיותו היסטוריון, גונז בחר וברר את מרכיבי האמנות הזרה, והחליט מי האמן הגאון ומי צריך להישכח. הוא סבר כי לשם הבנתה של שפת אמנות יש לפרק למרכיביה היסודיים ביותר ורק אז למפותה במלואה על כל סימניה ופירושיה, תוך הפשטתה מהנרטיב ההיסטורי שהנחה אותה מלכתחילה. גישה זו מבטאת את תחילתה של האוניברסליות – גישה לתולדות האמנות הנשענת על האמונה כי כל בני האדם שווים, וכל המאמצים האנושיים באשר הם ליצור אמנות שווים בערכם אף הם. פוסיון חיזק בהמשך טענה זו, שהיא תולדה של העידן הקולוניאלי באירופה, ואת מחשבת האתנוגרפיה ששימשה אותה.

מעמדו של הוקוסאי בספרי האמנות היפנית הראשונים

הכתיבה של פוסיון על אמנות יפנית בנויה על תשתית דיאלקטית הקיימת בחיבוריו על אמנות אירופית, לדוגמה במחקרו על האמן האיטלקי פיראנזי (Piranesi, 1720–1778). פוסיון כתב על הוקוסאי ופירנזי בשנים המוקדמות של הקריירה שלו, בין 1914 ל-1918. בהקדמה לספרו על פירנזי מגדיר פוסיון את התפתחות הניאוקלסיציזם האיטלקי של המאה השמונה-עשרה, שבעיניו המשיך ישירות את גאונות הרנסנס האיטלקי מהמאה הארבע-עשרה עד השבע-עשרה, ואת מהותו ברוח התקופה: האינדיבידואליות, המקוריות וכושר ההמצאה, הסקרנות וההישענות על ידע אנציקלופדי רחב. גם המונוגרפיה על הוקוסאי (1914) ערוכה אצל פוסיון כמודל-על להלך רוח של תקופה שלמה, עם תובנות מתוך מקרה מסוים על רוח היצירה האמנותית מעבר לימי חייו האנושיים של האמן.



בהקדמה משרטט פוסיון תחילה את ההיסטוריה של היחסים בין אמנות המזרח למערב, היסטוריה קצרה של האמנות היפנית שהקדימה את הוקוסאי, וההיסטוריה של הכתיבה על הוקוסאי במערב. בכך הוא מחדש על קודמיו, גונז ודה גונקור. פוסיון טוען כי שיא ההכרה בגאונותו של

אנרי פוסיון,
Hokousai, 1914

בדגמים יפנים באמנות הצרפתית של שנות השבעים והשמונים של המאה התשע-עשרה היה מעודן ומרומז מכדי לקרוא להם העתקה ממש. הבחנה זאת יוצאת מנקודת הנחה שמציבה במרכז את סוגיית המקוריות ביצירת האמנות ורואה בה דוגמה לגאונות חד-פעמית של האמן. גישה זו הניבה משמעות שלילית למושג ההעתקה, ועוררה חוסר סבלנות אצל היסטוריונים של תולדות האמנות במערב נוכח השפעות זרות של מקור מועתק ומשוחזר כחלק מהבניית שפת האמנות המשתנה תמידית. מכיוון שאמנים צרפתים במפנה המאה העשרים קיבלו גישה לדבר שונה וחדש עבורם, האמנות היפנית, היה ביכולתם ליצור יצירות חדשות. שימושם של האמנים בצורות ובקומפוזיציות מהאמנות היפנית היה התרשמותי בלבד, ולרוב התבסס על יצירות שכבר עברו הפשטה דרך שפת ההדפס. במקרים מסוימים ההדפסים הועתקו כפי שהם והושתלו בתוך קומפוזיציה של יצירת אמנות בנושא מערבי. ראו: Weisberg and Weisberg (לעיל הערה 28), עמ' xi.

הוקוסאי במערב הגיעה עם ספרו של גונז *L'art Japonais*, ובכך הוא מקדיש תשומת לב ומקנה מעמד חשוב להיסטוריונים הצרפתים שקדמו לו. פוסיון סקר גם את עמדתם של החוקרים האמריקאים והאנגלים, והעיר שהם מציבים היסטוריה אחרת של אמנות יפנית וטענות סותרות לגבי גדולתו של הוקוסאי.⁵³ אחרי סקירה מדעית זו, פוסיון קיבל את עמדתו של גונז על הוקוסאי: "באירופה הפך בהדרגה לאמן מפורסם וגאון מארצו, והאמן הפופולרי ביותר במערב בקרב כל האמנים היפניים".⁵⁴

פוסיון השווה בין המיקום של האמן בחוד החנית של העשייה היצרית בדורו מול אמני המערב, עמדה אשר אפשרה לו להניח שהמקרה האינדיבידואלי מסמן תמורות גדולות יותר בחברה ובשדה האמנות היפני. יחס הזמן במונוגרפיה הוא פנימי (זמן חיי האמן), באופן שלא תמיד מתאים לחלוקה המדעית של ההיסטוריה לתקופות מוגדרות במודל לידתה ודעיכתה (מחידוש עד ניוון) של תקופה אמנותית.⁵⁵ לשם כך מוקצנת אף יותר ההבדלה בין האמן לבני דורו, כדי להוכיח שהוא היחיד המבשר על שינוי. המחקר המונוגרפי של פוסיון מציג מראה כפולה: מצד אחד הוא משקף את יצירתו של האמן המדובר במונחים טכניים (ניתוח הטכניקה של ההדפס היפני), ומצד שני הוא דן בקשר בין האמן הזר למקום שבו חי הכותב עצמו – צרפת של ראשית המאה העשרים, עמדה המושפעת מהצפייה האוריינטליסטית באמנות העולם (הלא מערבי) שהייתה נפוצה בזמנו.⁵⁶

עם זאת, בשיח הפוסט-ז'אפוניסטי של פוסיון חל שינוי בהתבוננות המקרקעת של הצופה והנצפה כעמדות חזק מול חלש, כפי שקובע האוריינטליזם הסעדיאני. הפרקטיקה של צפייה פעילה המובילה להשאלה ומחזור של רכיבים מתרבות אחרת מבטאת גם בחינה מחדש של נורמות חברתיות והיווצרות של תרבות חלופית-דיסידנטית של תנועת האוונגרד הצרפתי. אם הדימוי של יפן עבר סינון והטמעה בחברה הפריזאית של שלהי המאה התשע-עשרה, פוסיון מודע לתהליך הזה כשלב התפתחותי בעל משמעות בהיסטוריוגרפיה של המפגש בין תרבות יפן ותרבות צרפת. לכן הוא מקפיד לתאר יחדיו את אירופה ויפן, לא תמיד כהשוואה, אלא כהתרחשויות מקבילות בעלות פוטנציאל לשינוי והיטמעות האחת בשנייה. במובן הזה, פוסיון הוא פוסט-ז'אפוניסט הדוחה את העמדה האוריינטליסטית של המאה התשע-עשרה, אשר מתבוננת בהתנשאות על האחר ומבליטה את עליונות המערב.

מבחינה אפיסטמולוגית, החיפוש של פוסיון אחר אחדות הוא בעצם החיפוש אחר הכרת העולם והמשגתו לכדי אחדות אוניברסלית. המעבר של פוסיון מכתובה

53 לגבי מעמדו של הוקוסאי ביפן בחייו, אין ספק כי ההפרזה הייתה בצד של ההיסטוריונים הצרפתים. מעצם השתייכותו של הוקוסאי לאסכולה העממית של יצירות ההדפס (ukiyo-e), מעמדו כאמן ביפן היה מוגבל. ראו: J. Hillier, *Hokusai*, London 1955, p. 4.

54 "L'artiste devint peu à peu en Europe le nom le plus significatif du génie de son pays et le maître le plus populaire en Occident, parmi tous les peintres japonais". H. Focillon, *Hokusai*, Paris 1914, p. 40.

55 W. Reinhard, 'The Idea of Early Modern History', M. Bentley (ed.), *Companion to Historiography*, London and New York 2002, p. 281. פוסיון התפרסם כהיסטוריון חשוב של אמנות ימי הביניים. ראו: W. Cahn, *The Henri Focillon (1881-1943) Centenary*, Commemoration at Yale University, New Haven 1981, p. 2.

56 S. Bann, *The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past*, Manchester and New York 1990, p. 220.

על אודות פירנזי לכתובה על אודות הוקוסאי היא חלק מתפיסת עולם ערכית כי ההיסטוריה יכולה להציג מסורות אמנותיות כאוניברסליות, וכי תפקידו של ההיסטוריון הוא להצביע על נקודות שוויון במכלול היצירה האנושית. בספרו *La Vie des forms* (1934) מרכיב פוסיון את משנתו לגבי תפקידה ומעמדה של האמנות בממד הפנומנולוגי, וקובע כי רק סגנון היצירה הוא שמייצר את הנצחיות והאיכות המוחלטות שלה, כך שההיבט האוניברסלי שלה הוא מעבר לתנודות העיתים ומה שנתפס אז כמגבלות מקומיות פרטיקולריות. עמדה זו מסבירה את היכולת לאמוד יצירת אמנות זרה מבלי להבין לעומק את מקורותיה – רק מקריאת אמצעי הסגנון החיצוניים שלה, כמו הקומפוזיציה, הצבע והצורה, והיכולת להשוותה ליצירה הצרפתית המוכרת מבלי לעמוד על השוני התוכני או על משקעי עברן התרבותי של היצירות השונות.

התפיסה האוניברסלית של האמנות התבלטה בראשית המאה העשרים בכתבי היסטוריונים של האמנות. כך לדוגמה, הינריך וולפלין (Wölfflin, 1864–1945) התווה באותם ימים ממש בגרמניה בספרו **מושגי יסוד בתולדות האמנות** (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) את פעולת ההיסטוריון במציאת העקרונות הבסיסיים הקיימים בכל יצירה, תקופה וסגנון. עקרונות אלו נתפסו כחוקים אוניברסליים ועל-זמניים של האמנות, בהבניית כלי ניתוח קבועים הנכונים לכל האמנים בכל הזמנים והמקומות, והבעתם בסגנון האמנותי של תקופות ומקומות שונים. עמדה זו ממשיגה את התפתחות האמנות דרך הסגנון של היצירה, ובדומה לתפיסות פורמליסטיות דומות של ראשית המאה העשרים, מדגישה את המבט (gaze) של הצופה כמפעילה של היצירה.

גם פוסיון ניסה לאמוד את חוקיה הבסיסיים של האמנות היפנית דרך ניתוח יצירות של אמנים שאותם ראה כמופתים. אך מכיוון שלא היה ביכולתו להציג את נקודת המבט של היפנים שיצרו את אותן היצירות, העמדה האוניברסלית בניתוחו עסק בעיקר בעמדת המבט המערבי על יצירות אלו. בכתביו של פוסיון על אמנות יפנית ניכרת מודעות לקונפליקט הטמון בחיבור ההיסטוריוגרפי של אמנות יפן לפי מודל אירופי: "רעיון האבולוציה פועל היטב בהיסטוריה של אמנות המערב, אך קשה לתמוך ברעיון זה בהיסטוריה של אמנות יפנית. היא אינה עוברת את אותו תהליך שינוי, אלא נשענת על היבטים מורכבים רבים. השינוי אינו עוקב, אלא מתרחש במקביל וברציפות".⁵⁷ פוסיון ביקש להכניס את האמנות היפנית לקאנון האמנות העולמית כשווה לאמנות האירופית, תוך שימוש בדיאלקטיקה של המודרנה המאפשרת חקירה של מקורות שונים למטרת הידע האוניברסלי, שלב בתהליך הליברליזציה של צרפת. שיח זה מציב את הפרטיקולרי בתוך האוניברסלי, ומתאימו למסגרת נרטיב היסטורי תחום ומוגדר. אך פוסיון מצא אפשרויות מעטות בלבד לדון בכלל מתוך הפרט דרך ניתוח סגנוני של הקו, הצורה והצבע, ואחרי הדיון בהוקוסאי וכמה אמנים בודדים שנוספו במערב, התאוריה אזלה. זרמים פילוסופיים, מסורות המכחול והקליגרפיה

Le concept d'évolution s'applique tant bien que mal à l'étude des arts en Occident." 57 L'histoire de l'art japonais le supporte plus difficilement. Non qu'il ne se soit transformé: il est riche au contraire d'aspects successifs et divers. Mais ces transformations mêmes ne s'enchaînent pas en une série continue". Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi*, 32

נותרו לרוב באפלה בספרי תולדות האמנות היפנית במערב עד אחרי מלחמת העולם השנייה, אז התפתחו תאוריות מכילות ומגוונות יותר על אמנות זו.

כתיבתו של פוסיון על אמנות יפנית התפתחה והשתנתה בהתאם להתפתחות תאוריות על האמנות והתפתחות התפיסה של השיח על האחר: משיח אוריינטליסטי חיצוני ומנכס, לשיח אוניברסלי מכליל המחפש את השווה בין קבוצות שונות. בכתביו האחרונים של פוסיון על אמנות יפנית, שנכתבו בשנות העשרים של המאה העשרים, הוא השווה בינה לבין אמנות יוונית עתיקה. מהלך ההשוואה הציב את פוסיון בפני בעיה מוסרית קשה, מכיוון שבאותה תקופה השיח הגזעני והפשיסטי המתגבר באירופה נשען גם הוא על השוואות בין-גזעיות. הישגיהם המפוקפקים של הקולוניאליזם והאימפריאליזם, והשינוי בשיח האוניברסלי לכיוון חלוקה אנושית לפי גזע, הציבו מכשול של ממש בפני עבודתו של פוסיון, שביקש להתרחק מעמדת ידע המכליל על אחרים. בנוסף, באותה התקופה דעך במידה רבה מכלול העניין באמנות יפנית באירופה, ותקופת ההשפעה הז'אפוניסטית בשיח האסתטי בצרפת הגיעה לסיומה.

ההיסטוריון הצרפתי אנרי-אירנה מרו (Marrou, 1904-1977) ניתח את תהליך החשיבה וההבניה של ההיסטוריוגרפיה כתהליך הכולל בתוכו הן את העובדות והן את הפרשנות של ההיסטוריון.⁵⁸ ההגדרה הבסיסית של ההיסטוריה היא ידיעת העבר האנושי, נקודת מפגש בין הפילוסופיה הביקורתית וההיסטוריוגרפיה בטיפול במושג האמת הלא-אמפירי.⁵⁹ החיבור שבין אמת מדעית, ממוסמכת ומדויקת לבין הכרה באירועי העבר ורכיביו נמצא בידי ההיסטוריון, והנושא שבחר לחקור מכתוב את השאלות שעליו לשאול. כל חקירה היסטורית ממוקמת בין האחר, הקיים בזמן והמרחב הרחוק, לבן זמנו של ההיסטוריון הכותב, ההווה, ובכך טבועה בה אישיותו שלו.⁶⁰ מטרת החקירה ההיסטורית של העבר היא להעשיר את ההווה ולהרחיב את החוויה האנושית.⁶¹ אסטרטגיה זו התבטאה גם בספרו של פוסיון על הוקוסאי: בסיכום לספרו מעיד פוסיון שהוא בחר לכתוב על האמן הוקוסאי כי הוא מבטא את רוח תקופתו בצורה הטובה ביותר, ומספק השראה עבור מי שמביטים אל האחר.

פוסיון סיכם כמה נקודות חשובות לביסוס עמדה זו: בחלק הראשון של ספרו הוא פורס את התקופה שבה חי הוקוסאי, את האמנים שקדמו לו אשר מהם שאב השראה, ואת תהליך ההתגבשות שלו כאמן עד בגרות. היה זה מבנה מקובל של סקירה מדעית בשיח תולדות האמנות של זמנו, אשר מקביל למונוגרפיות של אמנים אירופאים. החלק השני מתחיל ביחסו של הוקוסאי לאנשים בסביבתו וההיבט החברתי של חייו כאמן. לאחר מכן תיאר פוסיון את החלקים הטכנולוגיים בעבודתו של הוקוסאי, השימוש בצבעים וההיבט הגרפי ביצירותיו. החומרים הנגישים לפוסיון

58 H. I. Marrou, *De la Connaissance Historique*, Paris 1954, p. 220

59 "Qu'est-ce donc que l'histoire? Je proposerai de répondre: l'histoire est la connaissance du passé humain." Marrou (שם), עמ' 29.

60 "l'histoire est une aventure spirituelle où la personnalité de l'historien s'engage tout entière; pour tout dire en un mot, elle est douée, pour lui, d'une valeur existentielle, et c'est de là qu'elle reçoit son sérieux, sa signification et son prix" Marrou (שם), עמ' 197.

61 Marrou (שם), עמ' 241.

בתחילת כתיבתו על האמנות היפנית היו הכתבים שפורסמו בתקופת הפופולריות של גל הז'אפוניזם בצרפת, אשר נכתבו בהשפעת הפעילות הכלכלית שסבה סביב האמנות היפנית באותה תקופה – אספני אמנות יפנית המוטים לתשוקתם ליצירות אמנות מסוימות, או סוחרים בעלי אינטרס מובהק, ומבקרי אמנות אשר עסקו בכל תחום אסתטי שעבר תחת ידם בהתאם לצו השעה. פוסיון חיפש שיטה לחקירה מדעית של אמנות יפנית בכלים מתודולוגיים בני זמנו, אשר נחשבו לכלי מחקר אובייקטיביים, אך הללו לא הותאמו לחקר ההיסטוריה של האחר. היחסים בין הסמנים הלשוניים והמסמנים התרבותיים באמנות החזותית, אידאליים של יופי וקדושה, מקורות ספרותיים לנושאי היצירה, הרקע של תחומי התאטרון ואמנויות הבמה ביפן, התרבות העממית, ומערכות אמונה לוקליות – כל אלו לא קיבלו את המשקל הראוי להם בניתוח יצירות אמנות אלה, המבוססות על שכבות של זיכרון וידע תרבותי ביפן ומאזכרות אותן.

פוסיון המשיך לחפש מודלים מערביים אובייקטיביים בני זמנו להערכת יצירות אמנות וניתוחן, כמו בחינתם של הצורה והצבע, המרקם והקומפוזיציה, חוויית הראייה והתפיסה החזותית. כלים אלה אפשרו לו לנתח כל ביטוי אמנותי אנושי מתוך נקודת מוצא כי האמנות היא כלי אוניברסלי, כפי שטען אולג גרבר בשנות החמישים של המאה העשרים.⁶² גישה זו הייתה מרכזית בשיח האמנות בצרפת במפנה המאה העשרים ועד שנות השישים של המאה. אך השוואה לא הייתה מטרתו של פוסיון, אלא הוא חיפש מהות אוניברסלית חברתית באמנות של הוקוסאי, ובשיח האמנות בכלל. משום כך הוא הרבה לתאר את הנושאים העממיים ביצירותיו, את העניין שלו בחברה הנמוכה ואת תיאוריו ההומוריסטיים של הרחוב. הקרבה הרגשית של פוסיון לנושאי היצירות הללו, למשל תיאור דרי הרחוב של אדו או פועלי שדה קשיי יום, אפשרה לדידו תחושת נוכחות ממשית של הצופה ביום־יום היפני. בתקופה שבה כתב פוסיון על הוקוסאי, שנות העשרה של המאה העשרים, אמנים בצרפת עסקו בפניה החשופים של החברה העירונית וביום־יום.⁶³ נושאים חברתיים נתפסו אצל פוסיון כמרכיבים המונעים ממודעות חברתית ועמדה פוליטית. עם זאת, ההתקה הנכפית על הוקוסאי אינה משקפת את עולמו: ליצירותיו היום־יומיות היו שורשים מוקדמים באמנות היפנית, כמו מסורת המנגה בת מאות השנים, ומסורת האמן האקצנטרי ועמדת הסאטירה בחברה היפנית של תקופת אדו. עבור פוסיון, הניתוח של הוקוסאי כאמן חברתי היה ניסיון להתחבר למציאות היפנית הרחוקה כל כך ממנו דרך נושאים המשמעותיים עבורו כאזרח צרפתי וכאדם בעל מודעות לעולם האמנות התוסס של זמנו.

נקודה נוספת שמחברת את החוויה של פוסיון אל הוקוסאי היא הביוגרפיה האישית של הכותב. פוסיון מתמקד ביצירות הדפס כחטיבה טכנולוגית נפרדת, תחום שעליו כתב מנקודות מבט שונות באמנות המערבית והיפנית. התחום היה מוכר לו היטב בגלל הרקע המשפחתי והסביבה שבה גדל, כבנו של דפס (Victor Louis Focillon, 1848–1918) ובחוג חברתי במדרג גבוה של אספני אמנות ההדפס. ההדפס שימש

O. Grabar, 'On the Universality of the History of Art', *Art Journal*, 42 4 (1982), pp. 62–281–283.

P. Leighton, *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-guerre* 63
Paris, Chicago 2013, p. 19–20

באירופה במה לסאטירה פוליטית ועיסוק בנושאים בעלי אופי חברתי אצל אמנים כמו גויה (Goya, 1746–1828) הספרדי, ומאוחר יותר דומייה (Daumier, 1808–1879) הצרפתי. פוסיון שרטט היסטוריה של תהליך תרבות (civilizing process) דרך ניתוח אמנות ההדפס במאה השמונה-עשרה של יפן הטרומ-מודרנית. לדידו, ההדפס הוא מדיום שבו היפנים עולים על האירופאים ביכולותיהם: "תחריט העץ מבוצע ביד רמה ובקנה מידה כזה שהופך את תחריט העץ האירופי שלנו לנחות ובעת ובעונה אחת יומרני, מרוכך ועמום".⁶⁴ היחס למרחב האמנות כמרחב אוניברסלי מופיע גם בסוגת הכתיבה בנושא חתך אצל פוסיון, המזהה תכונות מסוימות כעקרונות לעשייה האמנותית. הממד האוניברסלי הוא הגשמה של מרחב העשייה האנושית בקורפוס ערוך על ידי הכותב, מרחב המתקיים רק בכתיבה עליו ולא במקום אמיתי. בתאוריית האמנות כישות אוניברסלית תיאר שרפשטיין את רגעי המפגש הראשונים בין יפן לאירופה כך:

הדפסים יפניים היו יצירות האמנות הלא-מערבית הראשונות שהשפיעו במידה אדירה ומקיפה על האמנות האירופית המודרנית. תחילתה של השפעה זו בצרפת, שהתאהבה בכל דבר יפני, כגון הקימונו, הדפסים ארוטיים ואוכל, והשפעתם התפשטה לכל עבר. עבור הציירים הצרפתים, שמצאו כי מורשתם כבר לא משביעה את רצונם, כל מה שההדפסים הציגו משך את תשומת לבם.⁶⁵

טענה שגורה היא כי הצרפתים התאהבו "בכל דבר יפני", אבל היא מטעה. הקהל הצרפתי של שלהי המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים לא הכיר את כל היקף היצירה היפנית, ואף רחוק מכך: החשיפה של הציבור הוגבלה לחטיבות אמנות מסוימות מאוד, כמו מנות המתוזמנות בידי טבח מנוסה. חטיבות אלו נקבעו על ידי מנהלי שוק האמנות, הסוחרים וההיסטוריונים סוכני התרבות, או על ידי ממשלת יפן ששלטה בסחורות שיובאו למערב. במארג אינטרסים זה גם לקהל היה חלק פעיל, במודעתו למניפולציה השיווקית המופעלת עליו ובהדחת תרבות המקור הזרה. הפנטזיה המהולה בהנאה גרגרנית של הצרכנים לאחרות היא בבחינת אשליית השלמות של העצמי: דמותו של הפריזאי המלומד והאופנתי, בעל הטעם הטוב והממון, מתגשמת דרך חפצים זרים שיובאו מרחוק.⁶⁶ אסטרטגיית המבט על האחר של המערב היא של התבוננות חיצונית, ולא של הימצאות במקום אחר.⁶⁷

החווייה החושנית מתגשמת גם בחזותם של הספרים על אמנות יפנית, המעוטרים ברישומי פלורה ופאונה יפני, דוגמאות גרפיות של טקסטיל ורפרודוקציות מהדפסים של נשים יפות, היצאניות המהוללות של רובעי השעשועים.⁶⁸ לרוב העיטורים נערכו

"La gravure sur bois ainsi traitée est d'une fermeté et d'une ampleur qui fait paraître nos bois européens de la mauvaise époque (je n'ose dire de la nôtre) à la fois prétentieux, mous et fumeux". Focillon, *Hokusai*, (Op. cit. 54), p. 21

B. A. Scharfstein, *Art without borders: a philosophical exploration of art and humanity*, Chicago 2009, p. 271 (תרגום של הכותבת).

M. P. Ha, *Figuring the East: Segalen, Malraux, Duras, and Barthes*, Albany 2000, p. 57

A. Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, pp. 3–5

L. Pincus, *Authenticating Culture in Imperial Japan: Kuki Shūzō and the Rise of National Aesthetic*, Berkeley 1996, p. 48

ללא הסבר או ניתוח מעמיק של היצירה, בבחינת קישוטי אווירה. לעיתים ניכר חוסר התאמה מובהק בין הרפרודוקציה שנבחרה בעמוד מסוים לבין הטקסט הצמוד אליה, ולא נמצא הסבר על היצירה כלל. גוף האמנות נחתך למקטעים של מידע, וההיסטוריה שלה מייצרת מרחב שלעולם אינו שלם בהבחנה שלו, תמיד מסתורי ונחשק. הכתיבה על ההדפס היפני הפכה את האחר למוכר רק במקוטע, תוך מודעות לשלמות המרחב הכבוש העומד לפני המתבונן: פריז עצמה, החללים שלה, האמנות שבה. במובן זה, ההדפס היפני הפך לחלק בלתי נפרד מתולדות האמנות האוניברסליות, פרקטיקה של שיח המתקיים רק בכתיבה על אמנות, פרגמנט של המכלול הלא נגיש, הרחוק, ומשום כך המאפשר לחלום את הדמיוני שבו. עבור הז'אפוניסטים, הדימוי המבודד באמנות היפנית הוא סמל המנותק בכוונה מהרעיון שאותו הוא מייצג. האפשרות להציג ולסגן יצירת אמנות ללא המשמעויות החרוטות בה מתקיימת בקלות יחסית דרך נציג זר, כמו במקרה של האמנות היפנית במערב. ההיסטוריון הוא סוכן תרבות העמל על קיבוץ דימויי האמנות הזאת בספרות היסטוריוגרפית, המייצרת קטלוג לחומר חזותי. הספרות מקבלת מעמד אוטונומי ממדינת המקור, בספרייה האוניברסלית של דימויים ללא זכויות יוצר.

דוגמה מאלפת לכך הוא הוקוסאי. חוקרי האמנות היפנית אבט, גות' וקלארק מתארים את הוקוסאי כאמן שזכה ליחס פושר בלבד מצד האריסטוקרטיה והממסד היפניים, אך במערב קיבל מעמד של אמן גאון ופעיל חברתי.⁶⁹ גילוי בדי אספנים ואמנים צרפתים, ובעקבותיהם היסטוריונים, הוצג כמעשה הצלה מערבי של גאון שבני עמו החרימו אותו, ואילו לא היה מתגלה ומזוהה במערב – יצירתו האדירה הייתה נשכחת. אחרי כל המאמרים והספרים המהללים את גאונו של הוקוסאי לאורך תקופה ארוכה בין המחצית השנייה של המאה התשע־עשרה ועד העשורים הראשונים של המאה העשרים, הפרדתו מסביבתו התרבותית יצרה פער בהבנת מעמד יצירותיו ביפן עצמה.⁷⁰ ההדפסים של הוקוסאי עבור הצופה המערבי הם דימויים של יופי ואסתטיקה גרפית מסוימת, המקושרת לרוב לאסתטיקה האימפרסיוניסטית, והם אינם ממוקמים בתוך המרחב הסימבולי של התרבות היפנית.⁷¹

בהקדמה לספרו **מחקרים על אמנות מודרנית** (1919) מסביר פוסיון את הסיבות להצגת מאמריו על אמנות יפנית ביחד עם מאמריו על אמנות מערבית. תחת הכותרת "אמנות מודרנית" הוא העמיק את הרחבת העולם החזותי האירופי דרך נקודת המבט של האחר כמבע מקורי וחדשני. אבל החדשנות הייתה ביחס לצרפת, ולא ביחס ליפן עצמה: מכיוון שכל יצירה חזותית מבוססת על מערכת סמלים ומסמנים שבחר היוצר או פטרונו כדי להנחיל ולבסס את המסר הרצוי לו, ההבחנה בין אמנות זרה כיחידה

69 Evett (לעיל הערה 6), עמ' 64–65; Guth (לעיל הערה 42), עמ' 32; T. Clark, (ed.), *Hokusai*; beyond the Great Wave, London 2017, pp. 75–77.

70 I. Shigemi, 'The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme', *Japan Review* 15 (2003), pp. 77–100, at pp. 93–94.

71 ההדפס היפני משוכפל לעיתים למאות עותקים, ולכן ישנם בעלים רבים למה שנדמה כאותה יצירה. עבור מי שרואים ביצירות מופת עותק יחידני לפי המודל של ציורי שמן במערב, עלה קושי להרחיב על המעמד של ההדפס כיצירה שאין לה "מקור". בנוסף, גם הסדרה המודפסת הראשונית הודפסה מחדש לעיתים קרובות במהדורות מאוחרות אחרי מותו של האמן, מכיוון שלרוב זכויות היוצרים על היצירה היו בידי מי שהזמין אותה או המוציא לאור. לעיתים קשה להבחין בין מהדורות ראשונות למאוחרות.

אחרת מקבלת משמעות של עמדה ולא של פרשנות האמנות.⁷² האמירה הכללית של פוסיון על אופייה של האמנות האחרת אינה המרכז, אלא העמדה שבה הוא בוחר להציב את עצמו כהיסטוריון מול האחרות הזאת. וכך הופכת האחרות עצמה למעמד הנבחן, ולא האמנות כתופעה המקושרת לזמן-מרחב מסוים. הדבר ניכר בכתיבתו למרות ניסיון כן לטפל בסוגיה הזאת:

הגאונות הבודהיסטית תהיה לנו לתועלת, וכמוה השיטה היפנית המצוינת, כדי להתנתק באופן מוחלט מן הצורות האידאליות המיושנות והתפיסה החמורה של הנושא, ולהגיע אל מהות מרומזת ותשורת הרוח היצירתית.⁷³

בשנת 1924 עזב פוסיון את המחלקה לתולדות האמנות באוניברסיטת ליון לטובת תפקיד ראש המחלקה לתולדות האמנות והארכיאולוגיה של ימי הביניים באוניברסיטת סורבון שבפריז, מינוי שפתח שלב חדש בחייו המקצועיים ומיקד את תחום המחקר שלו בצרפת של ימי הביניים.⁷⁴ אך מינוי זה לא היה הסיבה היחידה לשינוי בפועלו בחקר האמנות היפנית, אלא מסגרת הניתוח של האמנות עצמה היא שהציבה בפניו קושי לאור השינוי שחל באירופה וביפן בשנות השלושים של המאה העשרים. העידן האימפריאליסטי היפני באסיה החל תחת כסות מושגים שהדהדו את רעיון האחדות האוניברסלית, כפי שהוצג בספריו של מבקר ואוצר האמנות היפני אוקאקורה קאקזו (*Okakura, 1863-1913 Asia is One*) וראשית המאה העשרים.⁷⁵ פוג'הרה הבחין כי פוסיון הושפע בספרו על אמנות בודהיסטית (*L'art bouddhique, 1921*) מרעיונות בני זמנו על אחדות הגזע האסייתי, שתאמו מבחינות מסוימות לתפיסתה האוניברסלית המאחדת של האמנות ולאידאל אחדות ההומניזם האנושי. גישה זו אפשרה לפוסיון לקבוע תכונות המאפיינות את כל האמנות האסייתית, ולכונן את מסגרת סגנון האמנות הבודהיסטית באסיה.⁷⁶ רעיון קיומה של ליבה "פאן-אסייתית" אחידה יתבהר בשנות השלושים של המאה העשרים כמסגרת להצדקת הכיבוש היפני האלים ביבשת אסיה, ובמיצובה כמדינה אימפריאליסטית החולקת עם הגרמנים רעיונות המשלבים בין תאוריות גזע לזכויות שליטה באחרים וכיבוש. ההתמקדות באמנות הצרפתית הייתה מקום בטוח בעולם האלים הנשען על פוליטיקה של זהויות, ובמובן מסוים תיקון של הרעיון האוניברסלי בניתוח יצירות אמנות של תרבות אחרת. בניכוי מעט לוקליות ופטריוטיות צרפתית, פוסיון יכול היה להמשיך לפעול ללא מכשולי השיח הפוליטי האלים של המאה עשרים. אך בעקבות הפלישה הנאצית לצרפת ב-1940 הוא הפך לפליט בעל כורחו בארצות הברית, ובה חי כפליט עד סוף ימיו ב-1943.

H. Focillon, 'Essai sur le génie japonais', *Technique et Sentiment: études sur l'art moderne*, pp. 214-267, Paris 1919, p. 218 72

Focillon (ibid), p iii 73

W. Cahn, 'L'art française et L'art allemand dans la pensée de Focillon', *Relire Focillon conférence et colloques du Louvre*, Paris 1998, p. 32 74

ספריו של אוקאקורה נכתבו באנגלית ונועדו להשפיע על דעת הקהל המערב בתפיסת עליונות יפן באסיה. בספרו של פוסיון על הוקוסאי ועל האמנות הבודהיסטית הוא הושפע מאוקאקורה ברעיון קיומה של אחדות באסיה והאופי האסייתי. 75

Fujiyama (לעיל הערה 10), עמ' 82-83. 76

סיכום

בספרי ההיסטוריה של אמנות יפנית שנכתבו בידי הצרפתים ועבורם, הדגשת האחרות של יפן יצרה קואליציה על בסיס הזדהות תרבותית והפכה את הטקסט ההיסטורי הפוזיטיביסטי לטקסט פרוזה. טקסט היסטורי כזה מדגיש את המעמד של הקורא והמיקום שלו אל מול האובייקט שמיקומו במרחב האחרות, מרחב שלישי שאינו כאן (צרפת) ואינו שם (יפן). קליפורד טוען כי מנגנון זה קיים בכל קריאה חיצונית של תרבות אחרת, ויש ליישמו מתוך עמדה של בורות ופליאה לגבי התרבות האחרת.⁷⁷ במובן זה, עצם המפגש התרבותי עם המזרח, בעל גוף תרבותי והיסטורי אחר, מזמין הכלה שלו בתוך התרבות הצרפתית – מכיוון שהמזרח אינו קריא כשלעצמו. ההכלה של האחר נעשית בתהליך שבו האחר מסונן ומעוכל דרך כלים מתודולוגיים קבועים של ההיסטוריוגרפיה, ומתממש מחדש בדמותו המעובדת. המסגרת המתודולוגית הקיימת היא עליונה, אל־זמנית ועל־מרחבית בניתוחה: היא משתמשת בממצאים של האחר, כמו היצירות הנבחרות לניתוח, ומכילה בתוכה מרכיבים נוספים בשיח אסתטי מקומי. בדומה לממצאים ארכאולוגיים, האמנות הזרה היא מתה, ובמעבר לשיח המערבי היא מושלכת מייד לזמן העבר שבו היא מתקיימת במישור האחרות – זאת בניגוד מובחן לקריאה של יצירות שנמצאות בגבולות העכשווי בעת הכתיבה עליהן.

גונזו כתב על הוקוסאי בסך הכול כשלושה עשורים אחרי מותו של האמן, אך התייחס אליו כאילו פעל בעידן אחר לגמרי. המרחק הפיזי והתרבותי הוא התגשמות המרחק הלשוני והאפיסטמולוגי. מרחק פיזי זה מערער את ציר הזמן־מרחב ואינו משמר את היחס של ב־הזמניות בכתיבה על האחר – קיומו של הנכתב בזמן הכתיבה עליו. זהו מרחב תלוש והטרטופי שבו השיטה שלוחת הממסד מגדירה את האחר.⁷⁸ העיסוק באמנות יפנית, פניה החזותיים של האחרות, בהיסטוריוגרפיה של תולדות האמנות במפנה המאה העשרים נעשה מעמדה המפרקת וממוססת את האחר. עמדה זו מעוררת עונג ותשוקה אצל בעלי הכוח, שנמצאת בין הכמיהה לאוטופיה (במרחב הלא־ממשי, המושלם והמדומיין) לבין מקום ממשי צרכני, אספני ובר־מישור של היצירות הגשמיות. לקראת סוף עידן הז'אפוניזם בראשית המאה העשרים, עם מכירת אוספי האמנות היפנית הגדולים כמו אוספי גונזו ודה גונקור ופיזורם לכל עבר, נסתיים גם גוף הכתיבה על תולדות האמנות היפנית לפי המודל שהציגו גונזו ופוסיון. ההצבעה על סיום עבודתם של ההיסטוריונים בכתיבה על אמנות יפנית במקביל לסיום האופנה הז'אפוניסטית, כפי שכתב מיג'ון ב־1924, מחזקת את העמדה כי אותה היסטוריה לא נכתבה עבור היפנים או בשמם, אלא עבור האירופאים ושוק האמנות היפני בצרפת.

במאמר זה ביקשתי לבחון את מערכת התפיסות שהבנתה את השיח על אמנות יפנית דרך ההיסטוריוגרפיה והכתיבה על אמנות יפנית מהמחצית השנייה של המאה התשע־עשרה ועד העשור השני של המאה העשרים. הניתוח התמקד בהתרחשות על פני השטח, על השיח עצמו ומרכיביו. בחינה זו אינה מספקת פרשנות להיסטוריוגרפיה, אלא

J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge 1988, p. 200

78 מ' פוקו, הטרטופיה, תרגמה אריאלה אזולאי, תל אביב 2010, עמ' 10-11.

סוקרת את מה שנכתב בה מתוך המרכיבים המאפיינים את המרחב שבו נוצרה, ושאינם מאפיינים את האמנות היפנית עצמה. בחרתי לחקור את מבנה השפה ההיסטוריוגרפית, גבולותיה, האידיאלים שלה והצורה שבה הם באים לידי מימוש בטקסטים של השיח. המרחב האמנותי של מפנה המאה העשרים הוא בבואה של אותם טקסטים, המעגנים וממקדים את הקיבעונו של השיח האסתטי על יצירות אמנות. בתחילה סקרתי את שדה האמנות בתקופה הנדונה ואת הכותבים והמבקרים השולטים בו, שביניהם היו אספני אמנות וסוחרי אמנות שקידמו סוגה מסוימת של אמנות בהתאם לאינטרסים שלהם. בהמשך פרסתי טקסטים ממקורות שונים בני התקופה, ודרכם חשפתי את מבני השפה וההבעה המתמקדים באחרות היפנית ובאפשרויות הגלומות בה. ההיסטוריוגרפיה משרטטת נרטיב הממפה את המרחב התרבותי שבתוכו היא מתגבשת. בחשיפת מנגנוני הפעולה של שדה האמנות ומפעיליו, בין הממשל היפני שביקש לבסס שוק ייבוא למערב לבין סוחרי אמנות וצרכני האמנות בצרפת, הגעתי למסקנה כי האמנות היפנית שימשה עבור הכותבים עליה מצע נוח לביטוי מאווייה ותשוקתה של החברה העירונית הצרכנית בפריז. את החפצים הסתומים שהגישה אליהם מרוחקת ומודחקת אפשר היה להאביס גם באמיתות אחרות.

המאמר מעיד על עבודתם של ההיסטוריונים מנקודת מבט ביקורתית המתמקדת במבני הנרטיב שהם יוצרים ובסיבות אפשריות לבחירתם, כמו רווח מעמדי או כלכלי. התמקדתי בשני מבני כתיבה היסטוריוגרפיים המעידים על בחירת נרטיב מסוים בכתיבה על אמנות יפנית: מבנה המונוגרף ומפרט הטכנולוגיה. במבני כתיבה אלו מרבים להשתמש ההיסטוריונים במערב, ובחנתי אותם בהקשר למרחב התרבותי הצרפתי ויישומו של המרחב האמנותי היפני בהם. בחינה של כלים מתודולוגיים אלו כמפעילי שיח של תשוקה, כפי שהאמנות היפנית נתפסה בזמנם, אפשרה לפרוס את המוטיבציות והסיבות לבחירת הנרטיב המסוים שנדון כאן לאמנות יפנית. במקרה הבוחן של ההיסטוריון אנרי פוסיון הבחנתי בעמדתו על אופייה האוניברסלי של האמנות והמנגנון המחקרי שהפעיל על האמנות היפנית. כך נחשפה העמדה המורכבת שפוסיון בחר להציב מול האחרות, והריחוק שבעמדתו אל מול הז'אפוניזם.

מסקנתי היא כי בכתיבה ההיסטוריוגרפית האוניברסלית, אחרות עומדת למבחן סגנוני פורמליסטי כמו הבחנה בקו, בצורה ובצבע, שבמקרה של האמנות היפנית ביטאו חדשנות בעיניים מערביות. האמנות כתופעה בזמן ומרחב מסוים מצומצמת דיה להערת שוליים בכתבי האמנות. בתהליך קריאת כתביו של פוסיון לאור היסטוריונים שקדמו לו והקשרי הביקורת של המודל ההשוואתי, הראיתי כי ההיסטוריוגרפיה בזמנו לא רק אפיינה את האמנות ביפן בצורה מסוימת, אלא שיקפה את מוקדי החיפוש של ההיסטוריונים הצרפתים ביפן ואת האידאולוגיה של האחרות שהיא ביטאה. מוקדי החיפוש מייצגים לא רק עניין אינטלקטואלי פורמלי, אלא תפיסת עולם ועמדה בו ביחס לעצמי וביחס לאחרות.

ה"אמנות ההדפסית" של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט

אלה קריגר, המכללה האקדמית אורנים

תקציר

המחקר הפוסט-סטרוקטורליסטי על אודות מדיום ההדפס מזהה את תהליך ההדפסה עם סטנדרטיזציה ומכניזם, ומאפיין את מהדורת ההדפסים בסדרתיות ובחזרות. הדיון הצומח מעמדה זו מתמקד במתח בין מקור והעתק, ולרוב מתעלם מהייחודיות החומרית של אובייקט האמנות ומהנוכחות הגופנית של העוסקות במלאכה. על אף הכוח המושגי של עמדה זו, מתפספסים בה ההיבטים הפיזיים של הסדנה. בניגוד לכך, המחקר הנוכחי בוחן את תנאי העבודה המסוימים בתחריט כגורמי השפעה על צורות החשיבה וחוויות הגוף של האמניות באופן שאינו מוגבל לחלוקה דיסציפלינרית. אאפיין את עבודותיהן של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט כ"אמנות הדפסית", ואראה כיצד ניכרת הטמעה עמוקה של פרוצדורות ההדפס גם באלו מביניהן אשר אינן עונות לקריטריונים המקובלים של המדיום. אטען כי התנועה הסיבובית והאופקית במכבש והלחץ הכרוך בהפעלתו, המגע בין הנייר והפלטה והשינויים העוברים על השניים, הם לא רק תנאים טכניים אלא גם כר פורה שלתוכו יוצקות האמניות את עולמות התוכן שלהן.

הקדמה

מדיום ההדפס מילא תפקיד חשוב באמנות המערבית עוד מתקופת הרנסנס, עת המצאת הדפוס והתפתחות טכניקות הנייר, ועד לסגנונות המודרניסטיים, כפי שניכר בין היתר בליתוגרפיות אצל האימפרסיוניסטים ובחיתוכי העץ אצל האקספרסיוניסטים הגרמנים. עם זאת, מהלכים שונים במאה העשרים, כמו הצגת ההדפס בחלל המוזאלי ושכלול הטכניקות ליצירתו, הובילו להשוואתו עם הציור באופן שלא תמיד החמיא לו. השגות בנושא מקוריות ואותנטיות מיקמו את ההדפס כאמנות פיקטוריאלית משנית, ואילצו אותו להצדיק עצמו כמדיום אמנותי.

לפי התאוריה האסתטית של ולטר בנימין, החד-פעמיות של יצירת האמנות וחיבורה לזמן ומקום מסוימים הם התנאים לאותנטיות שלה, להיותה "מקור". קריאה פשוטה של תאוריה זו תראה יחסים בינאריים בין ציור והדפס: הציור נהנה מהילת אותנטיות זו, אך עצם השיעתוק הטכני וההפצה של ההדפס מערערים על חיבורו ל"כאן ועכשיו".¹ המקור נתפס כניגודם של השכפול והריבוי המאפיינים את ההדפס והצילום. ואף כי בפועל שאלת האותנטיות בהדפס כלל אינה רלוונטית,² השיח התאורטי העכשווי על אודות מדיום זה, כמו גם הפרקטיקה ושוק האמנות, לא ויתרו על תפיסת האותנטיות של הדפסים.

הפרקטיקה של ההדפס האנלוגי, כדוגמת התחרית, לא נתפסה כלא-אותנטית אלא כבחינה מחדש של מושג האותנטיות המסורתי.³ ההדפס מציג אותנטיות אשר איננה נובעת מחד-פעמיות – שהרי הוא חלק ממהדורה, אחד מיני רבים – אלא כזו הנשענת על האותנטיות של הפלטה כולה. כלומר, להבדיל מאותנטיות כמקור ראשוני להעתקים, האותנטיות בהדפס נמצאת בדיאלוג עם הפלטה, שהיא המקור החומרי שלו. מתוך כך עולה כי מדיום ההדפס מהווה מרחב-ביניים הנע בין ריבוי ומקור, בין "כאן" ו"שם". לפי ז'ורז' דידי-הוברמן, המבנה הדיאלקטי הזה מאפיין גם את ההילה הבנימינית: התיאור של ההילה "כתופעה חד-פעמית של רוחק, כל כמה שתהיה קרובה",⁴ הוביל את דידי-הוברמן לראות בה דימוי דיאלקטי המאחד בין ניגודים.⁵

אך בניגוד לשיח תאורטי זה, המציע לבחון מחדש את המשמעות המסורתית של האותנטיות, שוק האמנות – ובפרט המצאת המהדורה המוגבלת – שאפו לעגן את האותנטיות של ההדפס באופן חוקי. בשנות השישים התכנסו מועצות שונות בעולם על מנת לקבוע כללים המבטיחים את האותנטיות של הדפסים אמנותיים. לפי הכללים שנקבעו, ההדפס המקורי משתייך למהדורה מוגבלת, ממוספר ונושא את חתימת האמן-דפס, והפלטה שממנה הוא מודפס נהרסת בתום השלמת המהדורה.⁶ אלא שהעיגון בחוק של ייחודיות ההדפס כאובייקט אסתטי והתאמתו לקונבנציות

1 ו' בנימין, 'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, תרגום ש' ברגמן, תל אביב 1983.

2 From a photographic negative, for example," Benjamin argued, "one can make any" number of prints; to ask for the 'authentic' print makes no sense". R. Krauss, 'The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition', *October*, 18 (1981), pp. 47-66, at p. 48.

3 K. E. Gover, 'Are All Multiples the Same? The Problematic Nature of the Limited Edition', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73, 1 (2015), pp. 69-80; R. Pelzer-Montada, *Authenticity in Printmaking-A Red Herring?* lecture at the 2nd IMPACT International Printmaking Conference (University of Art and Design, Helsinki, Finland, 2001); see <http://www2.uiah.fi/conferences/impact/pelzer/Pelzer-Montada.pdf>.

4 בנימין (לעיל הערה 1), עמ' 24.

5 G. Didi-Huberman, 'The Supposition of the Aura: The Now, The Then and Modernity', A. E. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, translated by Jane Marie Todd, New York 2005, pp. 3-18.

6 אלימה, 'פרודוקציה ופרודוקציה, או: מהו ההדפס האמנותי המקורי', מוזות, 9 (1992), עמ' 44-48, בעמ' 46. ראו גם: נ' גל, 'מאגדה להגדה (אנטי) אדיפלית', הדפסים אמריקאים לאחר מלחמת העולם השנייה, תל אביב 2002, עמ' 20.

המקובלות בשדה האמנות ולכללי השוק שלו דווקא הנציחו את השוואת ההדפס למדיום הציור.⁷

במאמר "שלוש תנועות, מדיום אחד" שפורסם בקטלוג **הדפסים אמריקאים לאחר מלחמת העולם השנייה** מאפינת אירית טל שתי תפיסות מנוגדות של ההדפס: האחת תופסת אותו כיצירה "מקורית" ובעלת ערך רק בהיותה "דומה" לציור, או בשומרה את הקריטריונים המבחינים ציור כמקור, בניסיון להצניע את תכונותיו המכניות של מדיום ההדפס; והשנייה מאמצת את המדיום כפשוטו דווקא בשל התכונות המבחינות אותו מן הציור, ומתמקדת בטבעו הייחודי כאמצעי לחקירה של סוגיות אסתטיות, פנומנולוגיות, חברתיות, כלכליות ותרבותיות.

לפי חלוקה זו, ציירי האקספרסיוניזם המופשט נאלצו להתגבר על הקשיים שהציב מולם מדיום ההדפס בבואם לשחזר את היצירה הספונטנית והישירה שביצעו קודם לכן בציור. התיווך וההיפוך של יצירה דרך הפלטה, שהצריכה גם שיתוף פעולה עם דפסים בסדנה, חייבו נוהל עבודה שונה מזה שהורגלו אליו. מלבד זאת, הפורמט הקטן יחסית לא אפשר להם להשיג את אותן עוצמות כמו בציורי שדות הצבע הגדולים, ואפילו שולי גיליון הנייר בהדפס נתפסו כמכשול להשגת טוטליות.⁸ אמני הפופ, לעומתם, אימצו בשמחה את טכניקות השיעטוק של תרבות ההמונים, השתמשו בהן לצורכיהם ובחנו במבט ביקורתי את מנגנוני הכוח בחברה ובתרבות.⁹ אמני הפופ נחשבים כיום למי ששברו את כללי המשחק לגבי מה שנחשב הדפס מקורי לפי המועצה האמריקאית להדפס,¹⁰ והשימוש שעשו רוברט ראושנברג ואנדי וורהול בטכניקות פוטורמכניות ובהדפסי רשת בשנות השישים הציב את ההדפס במעמד של מדיום תקופתי מייצג.¹¹

7 במאמרו טוען ניסים גל כי "אסטרטגיית ההתמקרות", כלומר הניסיון להכפיף את ההדפס להיגיון של מקור והעתק (באמצעות כללי המהדורה המוגבלת), הוא ניסיון החוטא לטבעו ההטרונומי של המדיום. הבנת ההדפס כ"העתק אורגנילי" היא למעשה הבנתו ביחס למונחים של הציור – אלא שהתנאים המקיימים את ההדפס, אופני יצירתו והפצתו, מעידים כי להדפס ישנו היגיון אחר משלו, אשר לפי גל דורש פיענוח שאינו נענה ל"סדר האדיפללי". ראו: גל, לעיל הערה 6.

8 א' טל, 'שלוש תנועות – מדיום אחד', הדפסים אמריקאים לאחר מלחמת העולם השנייה, תל אביב 2002, עמ' 8–9. ביצירת ה'זיפ' ברנט ניומן שאף ליצור דימוי אשר יאחד את הציור לכדי טוטליות. ראו: B. Newman, 'Interview with Emile de Antonio, 1970', in J. P. O'Neill (ed.), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, New York 1992, p. 306.

9 על חשיבות ההדפס בפופ-ארט והשימושים אשר נעשו בטכניקות ההדפס השונות על ידי האמנים, ראו: S. Tallman, *The Contemporary Print from Pre-Pop to Postmodern*, New York 1996.

10 P. Gilmour 'Originality Circa 1960: A Time for Thinking Caps', *The Tamarind Papers*, 13 (1990), pp. 28–33.

11 טל, לעיל הערה 8, עמ' 7. מבחינה סגנונית, לפופ-ארט הייתה השפעה מכרעת בשנות השישים בישראל. ביקורו של ראושנברג בארץ והתמחות של אמנים ישראלים בחו"ל (בהם צבי טולקובסקי, מיכה אולמן, דדי בן-שאול, אריה קילמניק, אורי ליפשיץ ויגאל תומרקין) חשפו את ההדפס לדימויים הלקוחים מהתרבות הפופולרית ולסל הערכים של תחילת הפוסט-מודרניזם. עם זאת, על פי סקירתו של גדעון עפרת, עוד לפני הדפס הרשת והטכניקות הפוטורמכניות היו אלה התחרית והדפס האבן שהפכו את ההדפס למדיום ופופולרי. נוסף על כך, השפעות הפופ בארץ מוזגו עם השפעות נוספות ולו במבע אסתטי אישי-ציורי. ראו: ג' עפרת "100 שנות אמנות הדפס בישראל", 100 שנות אמנות הדפס בישראל, בעריכת ג' עפרת, ירושלים 2015, עמ' 10–389.

השימוש של ראושנברג ושל וורהול בהדפסי רשת המבוססים על תצלומים מן המוכן עודד מחקר המתמקד בהיבטים מסוימים בהדפס אשר תאמו לביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית. סוגיית המקוריות, הקשורה הן בייחודיות אונטולוגית (חד-פעמיות) והן בדמות ה"מחבר" (ביטוי האישי והפגנת יכולתו הטכנית), הפכה למוקד הפיענוח של עבודות האמנים – בטענה החוזרת שההדפס, כמנוע של רפליקציות וחזרות, קשור לדלדול המקוריות, התנגדות לטכניקה וחזרה או הדחקה של טראומה.¹²

במאמרה "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition" הדגימה רוזלין קראוס את השימוש המושכל שעושה אמנות פוסט-מודרנית בביקורת על מיתוס המקוריות, תוך בחינת הקנבסים של ראושנברג הכוללים הדפס פוטורמכני. רעיון המקוריות של תנועות האוונגרד נקשר עם השאיפה להתחיל מאפס ועם המצאה עצמית, ושימש כמטאפורה למקור החיים.¹³ קראוס טוענת שעל אף שה"מקור" אף פעם אינו מוחלט ולא ניתן להפרידו מה"העתק", האוונגרד המודרניסטי הדגיש את הראשון והדחיק את השני. לעומת זאת, עבודותיו של ראושנברג, הנסמכות על הדפסת תצלומים מן המוכן, מצליחות שלא להדחיק את ההעתק ומכוננות שיח על שכפולים ללא מקור.¹⁴ הקריאה של קראוס את ההדפס בהקשר זה מצמצמת אותו ל"שכפולים" השלובים בצילום וקוראים תיגר על רעיון המקוריות המודרניסטי.

הצהרתו המפורסמת של וורהול, "הייתי רוצה להיות מכונה" (1963), מתוך ריאיון עם ג'ן סוונסון), וה"מפעל" שהקים שבו אחרים הדפיסו את עבודותיו, עיצבו לו תדמית של אמן המתנגד לסובייקטיביות ולמגע יד אישי – פרמטרים אשר קשורים בסוגיית המקוריות באמנות. מריחות הצבע שעשה, אשר מתחקות אחר שגיאות של הדפסה מכנית, נתפסו כהתנגדות לטכניקה אמנותית ולא כהמצאת טכניקה חדשה.¹⁵ גם הסטנדרטיזציה בעבודותיו, המעידה על העדפה אסתטית של דומות (Liking), פורשה כהיבדלות מטעם ביקורתי או ביקורתיות פוליטית, ונקשרה עם אדישות אשר מעלה שאלות לגבי ה"מחבר" כמקור הבלעדי ליצירת האמנות.¹⁶

ג'ניפר ל' רוברטס טענה כי המחקר הפוסט-סטרוקטורליסטי על ראושנברג וורהול עיצב את האופן שבו הובן ההדפס במחצית השנייה של המאה העשרים. העובדה כי שניהם השתמשו בדימויים מן המוכן קשרה את הפרקטיקה שלהם לרדימייד והובילה לזיהוי ההדפס עם אופני ייצור מכניים וקולקטיביים. אלא שעמדה זו מפספסת את הממד החומרי של המדיום: הנוכחות הגופנית של המדפיסים, העבודה הפיזית האינטנסיבית של המכשירים, מריחת הצבע, הלחיצה והמעיקה במפגש בין משטחים, המעבר של הדימוי מהפלטה לנייר – כל אלה אינם נלקחים בחשבון בהתייחסות להדפס כאל פעולה מושגית בלבד.

J. L. Roberts, 'The Printerly Art of Jasper Johns', In *Jasper Johns/In Press: The Crosshatch Works and the Logic of Print*, 22–23, Cambridge 2012, pp. 17–18

13 Krauss (לעיל הערה 2), עמ' 54.

14 שם, עמ' 66.

15 Roberts (לעיל הערה 12), עמ' 18.

16 G. Berg, "Andy Warhol: My True Story", D. Seaman (ed.), *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, 1966, p. 96. Also in: J. Flatley, "Like: Collecting and Collectivity", *October*, 132 (2010), pp. 71–98, at p. 72

במאמרה "The Printerly Art of Jasper Johns" דנה רוברטס בעבודותיו של ג'ונס מתוך הדגשת היבטיהן החומריים-פיזיים. מחקרה, השייך לדיסציפלינה של תרבות חומרית, מציע להבין את מדיום ההדפס באופן החורג מהדיון של מקור והעתק. היא מפענחת את העיסוק של ג'ונס בחלל פיקטוריאלי ביחס להיפוך הדימוי המתרחש במעברו מהפלטה לנייר, וביחס לצילינדר כצורת הדפס עתיקה אשר שימשה בעבר בבתי דפוס של עיתונים, ולרולר המשמש למריחת צבע על הפלטה בתחרוט. פרוצדורות ההדפס מתרחשות בחלל ומספקות לג'ונס "פתרונות" לייצוג חלל אמיתי על פורמט שטוח ללא שימוש באשליית הפרסקטיבה.¹⁷

נוסף על כך, היא מצביעה על האופן שבו המפגשים בין משטחים בהדפס משליכים על הגוף האנושי: "These contacts, in turn, produce spatial artifacts and events that infiltrate the material world and implicate the human body in particular ways".¹⁸ לדוגמה, המפגש בין הפלטה והנייר מוליד צמד דימויים אשר היחס ביניהם הוא סימטרי ומהדהד את הסימטריה של הגוף האנושי,¹⁹ ויצירת הדמיון דרך שכפול מעלה קונוטציה של מפגש מיני הומוסקסואלי (מפגש בין "דומים").²⁰ נוסף על כך, השימוש בכתב והיפוכו במרבית טכניקות ההדפס מגלים כי ההבחנה בין ימין ושמאל נעשית דרך הגוף וקשורה לאוריינטציה שלנו בחלל.²¹

החיבור בין הדפס לגופניות עולה גם באופן סמלי מהקריאה הפמיניסטית של קת'רין ריבס. במאמרה "Body Contact: Sex, Reproduction and Prints" השכפול נתפס כמפגיש קונספטואלית בין הגוף המיני וההדפס. היא מפענחת את היחסים הסימבוליים בין הדפס, שכפול ומיניות דרך מהלכים חברתיים ותרבותיים רחבים יותר בעולם המערבי. באמצעות התמקדות ב-Matrix, כינוי לפלטה בהדפס שמקורו במילה "רחם" בלטינית, היא בוחנת את התפקיד המטאפורי שממלא ההדפס במהדורה המוגבלת אשר תוחמת את הפרודוקטיביות שלו למספר עותקים ידוע מראש. מחקרה של ריבס, כמו גם מחקרים נוספים העוסקים בהדפס, קושרים מדיום זה עם "נשיות". פוטנציאל הריבוי של ההדפס, לצד המקום השולי שקיבל לאורך שנים רבות בתולדות האמנות, יצרו שותפות-גורל בינו לבין האישה האמנית.²²

מחקרי נשען על המסגרת התאורטית של הממד החומרי בהדפס, ובמקביל לוקח בחשבון את השוליות המיוחסת למדיום זה ביחס לציור, ובפרט – את סוגיית המקור.

17 Roberts (לעיל הערה 12), עמ' 22-29.

18 שם, עמ' 8.

19 שם, עמ' 29.

20 שם, עמ' 32.

21 שם, עמ' 30.

22 לטענת ג'ודית ברודסקי, החוסר במחקר על אודות אמניות דפסיות קשור בהיותן נשים ובעיקר בשוליות המדיום. ראו: J. K. Brodsky, 'Some Notes on Women Printmakers', *Art Journal*, 35, 4 (1976), pp. 374-377. לטענת פג זגלין, הסיווג של הדפס כאמנות נחותה במאה העשרים לצד מלאכות-יד של נשים קשור באובססיה המודרניסטית למקוריות: P. Zeglin Brand, 'The Role of Luck in Originality and Creativity', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73, 1 (2015), pp. 31-55. לטענת בוויס ליון, בתולדות האמנות התעלמו מהתרומה ההיסטורית של הדפס (ברנסנס, במודרניזם): B. Lyons, 'In Praise of Neglected Print Histories', *IMPACT: 1: International Printmaking Conference Proceedings, University of West England* (1999), pp. 17-24.

על מנת לפענח את ההצטלבות בין טכניקה למשמעות אתמקד בעיקר בתחרויות ובמצבים הפיזיים האופייניים לו, ואצביע על האופנים השונים שבהם התנאים הטכנים מגלמים עולמות תוכן נוספים.

התחרויות שייך לשיטת הדפס השקע, שבה הצבע מצטבר בחלקים השקועים של הפלטה. הכנת הפלטה לקראת הדפסה כוללת ציפוי, מריחה, חשיפה לחומרים שונים (לעיתים גם הטבלה בחומצה) וחריטה. החריטה בפלטה המונחת על שולחן מזמנת ישיבה כפופה. לאחר מכן ממקמים את הפלטה על מכש גלילי, מניחים עליה נייר לח, מכסים אותם ולוחצים אותם זה אל זה באמצעות המכש. סיבוב המנואלה של המכש דורש הפעלת כוח וכולל תנועה מעגלית (של המנואלה) ותנועה אופקית (של "מיטת" המכש). הלחץ הנוצר במפגש האינטנסיבי הזה מטביע בתוך הנייר גרסה הפוכה של הדימוי המופיע בפלטה ואת צורתה, ולמעשה מחולל שינויים בשניהם.

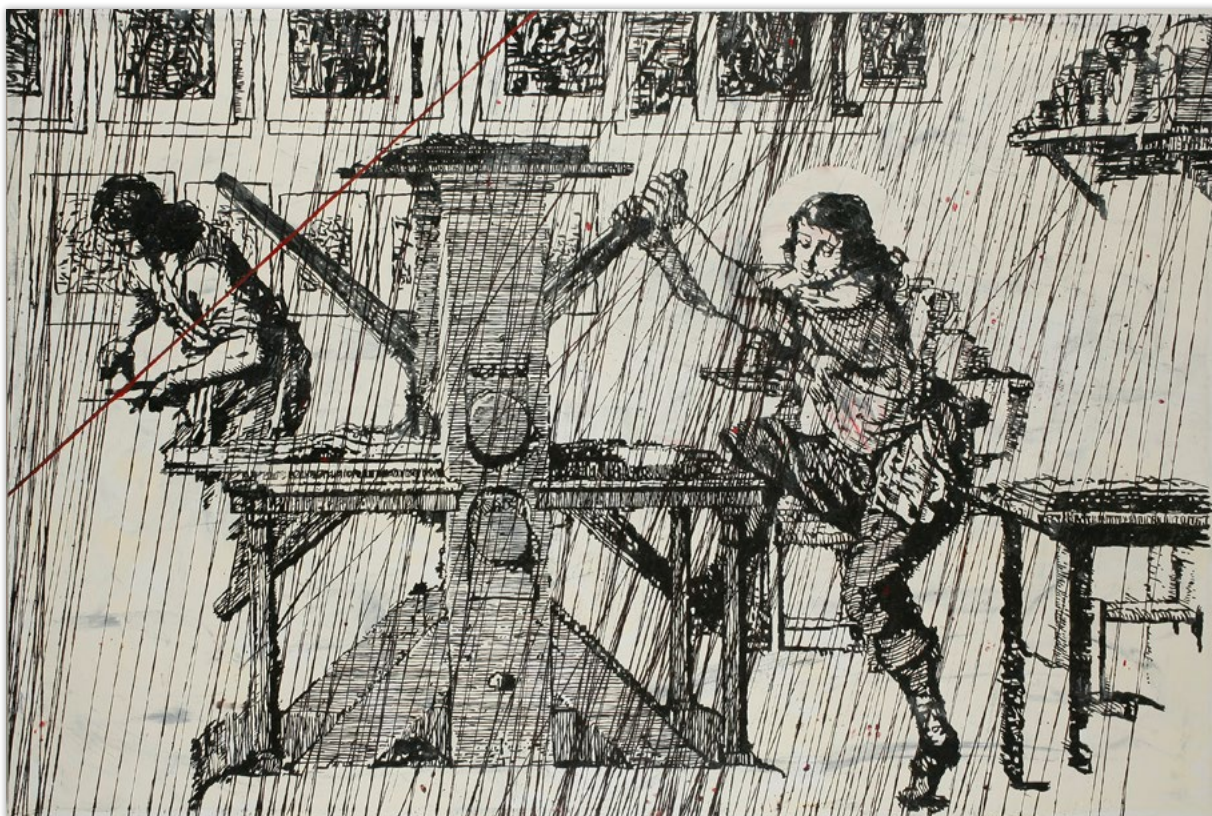
כל אלו מצבים ותהליכים המעצבים תודעה גופנית אשר מוצאת את ביטוייה גם בעבודות אמנות שאינן עונות לקטגוריה של הדפס. אטען כי תנאי העבודה המסוימים שמזמנת הסדנה משפיעים על צורות החשיבה וחוויות הגוף של האמניות באופן חוצה-דיסציפלינות. בהקשר זה אאפיין את עבודותיהן של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט כ"אמנות הדפסית", כיוון שניכרת אצלן הטמעה עמוקה של פרוצדורות ההדפס גם בעבודות אשר אינן עונות לקריטריונים המקובלים של המדיום. אדגים כיצד האמניות מתרגמות את המאפיינים הייחודיים של המדיום לטכניקות ולמצבים חדשים, ואטען כי התנאים הטכנים הם כר פורה שלתוכן הן יוצקות את עולמות התוכן שלהן.

שרון פוליאקין

שרון פוליאקין התחילה את דרכה האמנותית כמאסטר-פרינטר, דפסית עבור עבודות של אמנים אחרים. היא התמחתה בתחרויות בסדנת ההדפס בירושלים, שם עבדה מ-1987 עד 2006, ולדבריה ההדפס "הכניס אותה לתוך עולם האמנות".²³ במהלך שנים אלה היא סיגלה לעצמה שגרת עבודה של בעלת מלאכה, ולצידה גיבשה גוף עבודות עצמאי ופיתחה גם מחשבה ביקורתית על התפקיד של דפס-אמן, ובפרט דפסית-אמנית. כיום המדיום המרכזי שלה הוא ציור, אך ניכרת בו השפעתו העמוקה של ההדפס. ציוריה הופכים לתוכן את התנאים הטכנים של סדנת ההדפס, ובפרט של שיטת התחרויות, כמו גם את הזהות שלה כציירת ודפסית. אחרי שהתנסתה במשך שעות על גבי שעות בעבודה בסדנה, בישיבה רכונה מעל הפלטה – התבוננות, תכנון, חריטה, מריחת חומרים והסרתם, חזרה אל אותה הפלטה ליצירת שכבות של סימנים, וסיבובים אינסופיים של המנואלה במכש – פוליאקין הטמיעה אל גופה אופני פעולה מסוימים אשר מלווים אותה גם בציור.²⁴

23 ש' פוליאקין, 'מיומנה של מאסטר-פרינטר', ערב רב (2015). המאמר מבוסס על הרצאה שהושמעה במסגרת השקת הספר '100 שנות אמנות הדפס בישראל' שהתקיימה בבית לאמנות ישראלית ב-17.7.15.

24 מבין הטקסטים אשר עסקו בנקודת המבט ההדפסית בעבודות של פוליאקין, ניתן לציין את הטקסט של אסנת צוקרמן-רכטר בקטלוג התערוכה "כוחו של פרפר", גלריה בינט, תל אביב 2005.



תמונה 1. שרון פוליאקין, גשם ורוח (2008), 300/200 ס"מ, שמן על בד.

השפעת ההדפס על הציור ניכרת בבירור בציור **גשם ורוח** (תמונה 1), אשר מכונה "הדפסית".²⁵ עבודה מרשימה זו, אשר גודלה שלושה מטרים על שני מטרים, היא פראפרזה בציור שמן על תחריט מהמאה השש-עשרה שבו מתוארת שגרת היומיום בסדנה. הסצנה השגרתית הפכה דרמטית במעבר מהתחריט לציור: הכותרת "גשם ורוח" מעוררת ציפייה לציור נוף סוער נוסח טרנר, המפגיש את איתני הטבע הנשגבים עם האדם, הספינה או הפרה, ודרמה זו מתורגמת באירוניה מסוימת לתנאים הטכנים של התחריט ולפעולות הדפסים. הקוויות המאפיינת את התחריט הופכת לגשם אלכסוני-מצליף המכסה את כל משטח הציור, המנואלה של המכש הופכת להגה של ספינה, והדפסת המהדורה כמוה כניווט בים הסוער. אך הדרמה האמיתית קורית בהתווספות ההילה: פוליאקין שרטטה הילה סביב דמותו של הדפס, כינתה אותו "דפסית", והציעה היסטוריה אלטרנטיבית שמעניקה מקום מרכזי לנשים דפסיות בשלהי הרנסנס.²⁶ אל הרוח והגשם מתווספת אלומת אור, חלון הצצה החושף את עבודת השכבות ומבקש לתקן את ההיסטוריה. ההילה, אשר לה הקשר דתי בתולדות האמנות, מסמנת את קדושת הדמויות דרך תיחום ראשן בטבעת אור, וה"דפסית" בציור זה מתוארת כקדושה מעונה אשר נידונה לשובב את המנואלה במאמץ סזיפי.²⁷

25 א' צוקרמנרכטר, 'למה שרון פוליאקין היא לא אמנית הדפס', שרון פוליאקין: ניקול, תל אביב 2008, עמ' 11.

26 שאלת הזהות של ההדפס ושל הדפסית נבחנה ביחס לרומן של וירג'יניה וולף (1928) בתערוכה הקבוצתית 'אורלנדו כאן ועכשיו', סדנת ההדפס בירושלים, אוצרות: אסנת צוקרמנרכטר ושרון פוליאקין (2005).

27 בהרצאתה ביום עיון בחירת האוצרת בבית לאמנות ישראלית (2019) השוותה פוליאקין את הדפסית לקדושה מעונה אשר נדונה לשובב את המנואלה לנצח.

נוסף על כך, ההדפס מעמיד במבחן את ה"הילה החילונית" המיוחסת ליצירת האמנות החד-פעמית, בכך שהוא מתבסס על ריבוי ומערים קשיים על הקטגוריות המקובלות של מקוריות וייחודיות האובייקט האסתטי. עבודתה של פוליאקין מאירה את הפרדוקס שבדיון על המקור במדיום ההדפס דרך בחינת התנאים הטכניים של המהדורה המוגבלת. במקרה זה מדובר בצורת העיגול. לעיגול – כמו גם לאיקס, צורה נוספת החוזרת בעבודותיה – יש כפל תפקידים: מצד אחד הוא צורה בעלת סימטריה מושלמת ותוכן סימבולי, אשר מסמנת את מוקד העניין, המרכז – ובמקרה של ה"דפסית", הוא מפנה זרקור אל אותה דמות אנונימית. מצד שני, העיגול (כמו גם האיקס וסימונים נוספים) על גבי הפלטה משמש לביטול שלה, ומבטיח שלא ייוולדו "אחים חורגים" למהדורת ההדפסים המוגבלת. כלומר, הוא מסמן ומבטל את המקור בו-זמנית. הסימון דרך עיגול, כתנאי טכני אשר התקבל בהדפס המודרני, מגלה את הפנים האחרות של ההילה – המרכז כולל גם את השיבוש, והדמות ה"מבוטלת" הופכת למוקד העניין. מכאן שהטריטוריה של ההדפס, כפי שהיא מתבטאת בעבודה זו, הופכת את היוצרות במתח שבין מקור והעתק. המתח בין ייחודיות וריבוי בהדפס מקבל משמעות קונקרטית באופן שבו פוליאקין תיארה את עבודת המאסטר-פרינטר:

נוצרים רגעים קונפליקטואליים, במאמץ להוציא מלוח העבודה את המיטב. מצד אחד צריך להתרכז בכל הדפסה ולהתייחס אליה כאילו היא האחת והיחידה. מצד שני, הפעולה החזרתית מתישה ומתסכלת בדומה לעבודתו של פועל ייצור.²⁸

ציטוט זה, המדגיש את הייחודיות של כל הדפס, מאיר גם את המכניזם היצרני בהדפסה. עבודת הדפסית תוארה לא פעם כמלאכה של פועלת או איכרה,²⁹ דימוי אשר לוקח בחשבון את המחזוריות של הטבע ואת המחויבות לשגרה ומשליך אותן גם על הסיזיפיות העמלנית הנדרשת בפעולת הדפסית. התנועה הסיבובית קשורה לרוטינה בסדנה, ומגלה כי העיגול אצל פוליאקין איננו רק סימן וסמל, הוא גם תנועה. לצד קריאה איקונוולוגית של העיגול כהילה, הציור **גשם ורוח** מזמן גם קריאה הלוקחת בחשבון את פעולת הסיבוב של הגה המכבש. הממד הפיזי אינו מנותק מהמד הסמלי, והייחודיות שבריבוי נובעת מפעולות חוזרות ונשנות.

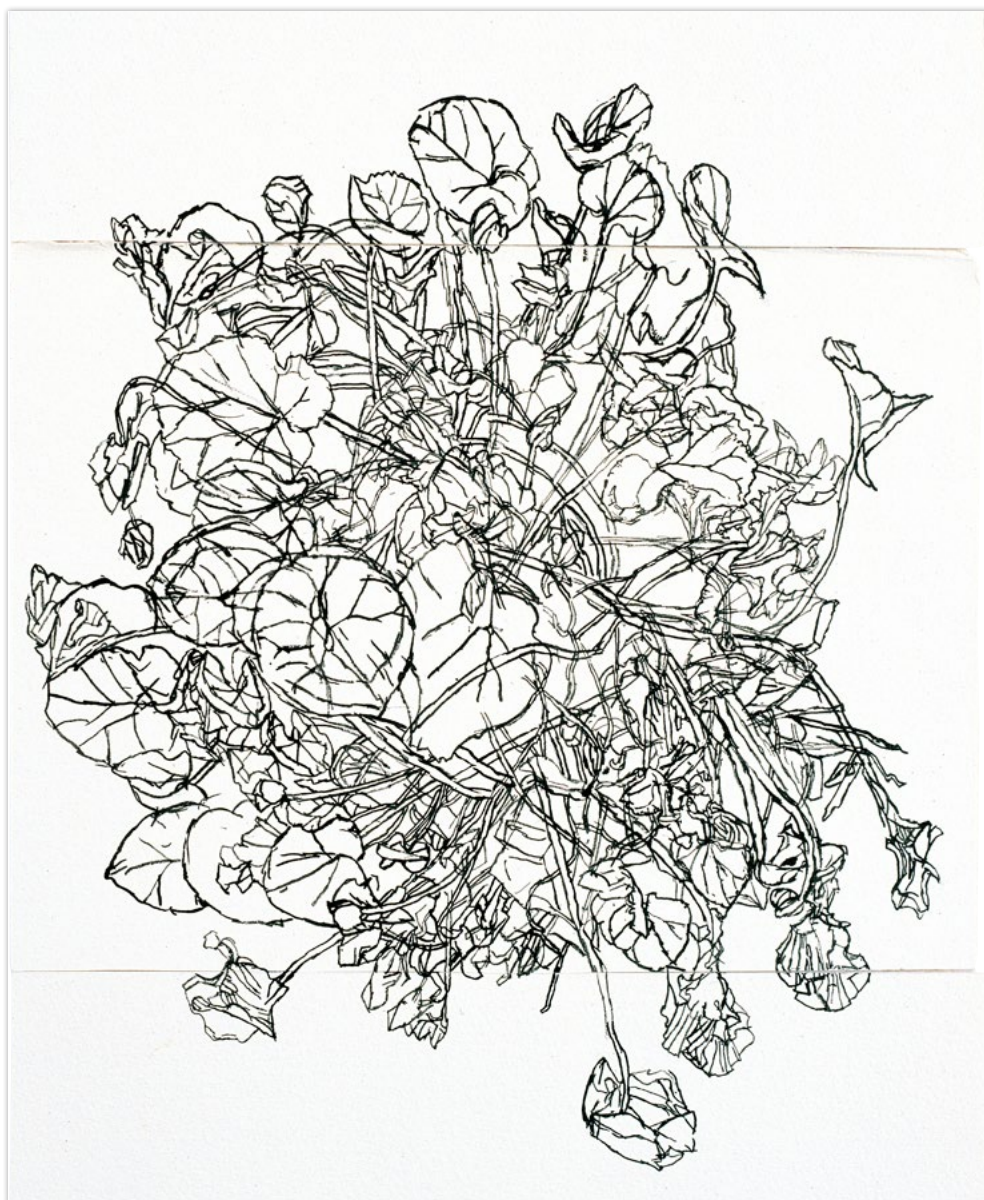
התנועה המעגלית אשר הפכה "טבעית" לה³⁰ קשורה להיענות האמנית למחזוריות הטבע. זו גם הובילה אותה לצייר את הרקפת, צמח רב-שנתי אשר נרדם ומתחיה שוב ושוב במעגל חייו. שמו הלועזי, cyclamen, מרמז על המעגליות הזו וגם מטשטש את ההבחנה בין הגברי לנשי, שכן הסימנים men הגברית בשם הלועזי הופכת בעברית ל"רקפת", שם נשי. לרוב פוליאקין מתמקדת ברגע שלפני הקמילה, בשלב שבו העלים מתקמטים – "שירת הברבור" של הרקפת, שבה צווארה נמשך אל הקרקע. הדרמה הזו שקורית בתוך עציץ ביתי מניעה לרישומה מתוך התבוננות. פוליאקין מזהה בצמח קוויות מהוססת, ומתחקה אחריה ברישום הלוקח בחשבון את קצב פיענוח התווים

28 פוליאקין, לעיל הערה 23.

29 ט' תמיר, 'שדות הדלעות, הרפסודות והספרים – על העבודות החדשות של שרון פוליאקין', שדה בור (קטלוג תערוכה), תל אביב 2011, עמ' 57-71.

30 בשיחה עם האמנית בשנת 2021 היא סיפרה שהציירת ליליאן קלאפיש שיקפה לה שתנועה מעגלית היא התנועה ה"טבעית" עבורה. אני מציעה לחשוב על התנועה המעגלית כתכונה נרכשת לאחר שנים של עבודה על המכבש.

תמונה 2. שרון
פוליאקין, ללא
כותרת (2008),
דיו על נייר,
58.5/39.5 ס"מ.



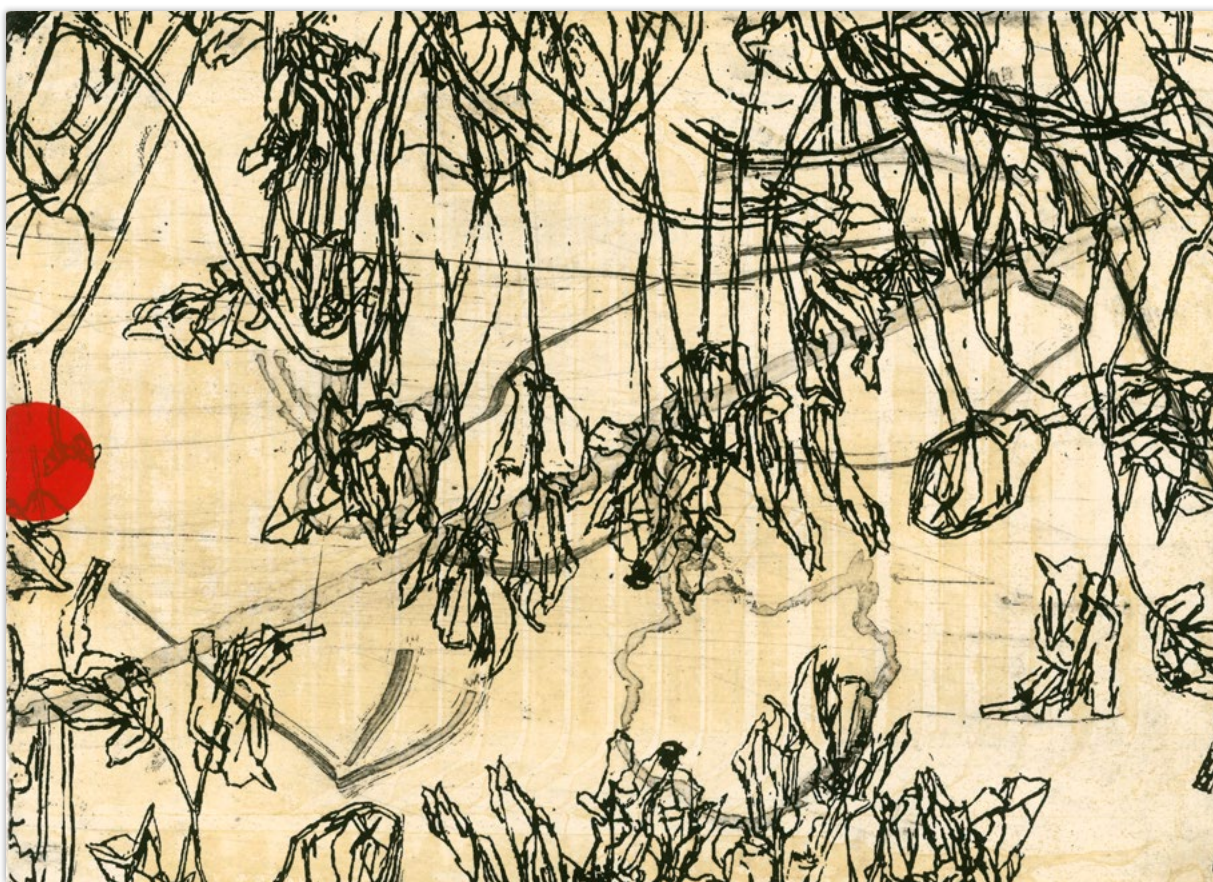
דרך הראייה. אין מדובר בקו נחרץ אשר יודע מראש את התוצאה הסופית, אלא בקו מחפש ומשתהה אשר מנסה לגלות את צורניות הרקפת ושוב ושוב.³¹

קו זה גם בוחן את היחסים המורכבים בין ההדפס לציור. ב"ניקול", הטכניקה שפיתחה פוליאקין, הקוויות הופכת לנשית ויום-יומית, כמו דמות האישה בשקיות סנדוויץ' שמתוכן מזלפת האמנית קווים דשנים ונדיבים של צבע הממלא חריצים שיצרה לפני כן בחריטה. התוצאה הסופית היא קו הבולט מעל פני הקנבס, כמו זיגוג על גבי עוגה. זהו היפוכו של הקו הדק בהדפס השקע, אלא שגם זה וגם זה הם קווים שנוצרים מתוך התנגדות, ריסון והשהיה. פלטת המתכת, בעיקר בהדפס היבש, לא מאפשרת קו חופשי בחריטה, ושיטת המעקב אחר קווים "מחפשים" באמצעות זילוף

31 טלי תמיר כינתה סוג קו זה "קו המעקב", אשר "מתחקה אחר העין הרואה בזמן אמת [...] מתפצל ומסתעף לאינספור קווים וקווקווים ומגייס לעזרתו מידה גדולה של ריכוז וכושר התבוננות". ראו: תמיר, לעיל הערה 29.

צבע מייצרת משך ציורי אשר נמתח ונבנה לאט. נראה כי קוויות ההדפס תורגמה לטכניקת ציור תוך הדגשת המשותף והשונה באופי הקווים.

המחקר הפורמליסטי לכאורה שמנהלת פוליאקין בעבודותיה טעון בתכנים נוספים, ובהתאמה גם הקומפוזיציות שהיא מייצרת מתוך דימוי הרקפת מגלמות עולם מושגים החורג מקו, צורה וצבע. ההיפוך שקורה לאחר שצוואר הרקפת נשמט אל הקרקע מתפענח בחלוקות שונות של החלל, שבהן מוצעת סימטריה מסוימת בין שלבי הפריחה ושלבי הקמילה. הרקפות הופכות לזר עגול המגלם את ממד הזמן וההשתנות של הצמח, כך שמצבור הקווים הופך למסה ומרמז על חזרתה העתידית של הרקפת למצבה המקורי כפקעת (תמונה 2).



תמונה 3. שרון פוליאקין, *Valley* (2011), תצריב, אקוויטינטה והדפס-רשת.
27.5/20 ס"מ.

ציורי הרקפות מרמזים על הממד הפוליטי הנקשר בצמח, אך זה תמיד מגולם בעשייה האמנותית, כפי שעולה מתוך ההדפס *Valley* (2011) (תמונה 3). בשירו של חיים גורי **באב אל ואד** הצמח מסמל את חללי מלחמת העצמאות, ובעקבותיו הצטרפה הרקפת לאיקונוגרפיה של משה גרשוני – שעימו עבדה פוליאקין – כחלק מעיסוקו בזהות, מיניות, קורבנות, מוות וזיכרון. בהדפס משנת 2011 נחלקות הרקפות לשתי קבוצות: רקפות שמוטות-צוואר של "מעלה" ורקפות זקורות של "מטה", שביניהן נקווים קווי צבע שחור כנחלים דקים המחברים אותן זו לזו. הרקפות מסמנות מקום, הוואדי שבו נפלו החללים. אופן ייצוג הרקפות, השילוב בין טכניקות הדפסיות שונות והטיפול הצבעוני בהן יוצרים חלל ציורי הנשען על המקום הקונקרטי, אך גם חורג ממנו. על גבי שכבת "צבע גוף" עשויה בצריבה מונחים קווי המתאר של הרקפות, ובאמצע צידו השמאלי של הפורמט – עיגול אדום בדפוס משי, שטוח ושקוף למחצה.

עבודת השכבות בהדפס זה מוכרת גם מהציורים של פוליאקין, שבהם ה"גיבורה הראשית" היא הפעולה הקווית,³² ואילו הצבע משמש שכבה חומרית (לדוגמה בציור *After the Counting* מ-2008). וכך, תנאי התחריט – העבודה הקווית והשכבות – לוקחים חלק מרכזי בבניית החלל הציורי. יתר על כן, נראה כי הרקפת משמשת מעין אלגוריה להדפס, שכן החזרה על הדימוי מטעינה אותו במשמעויות המאירות היבטים טכניים נוספים של המדיום. כמו הרקפת הרב-שנתית אשר נעה בין חיים ומוות, גם הפלטה היא מעין גוף חיימת אשר מופעל לצורך הפקת הדפסים, אך בסופו של דבר ייטמן בארון כמו גופה, ואף יושחת על מנת להבטיח כי מהדורות ההדפסים היא מוגבלת. במהלך חיי הפלטה צוברת על עצמה סימנים, "הגשם והרוח" של פגעי הזמן, בדומה לרקפת בטבע.

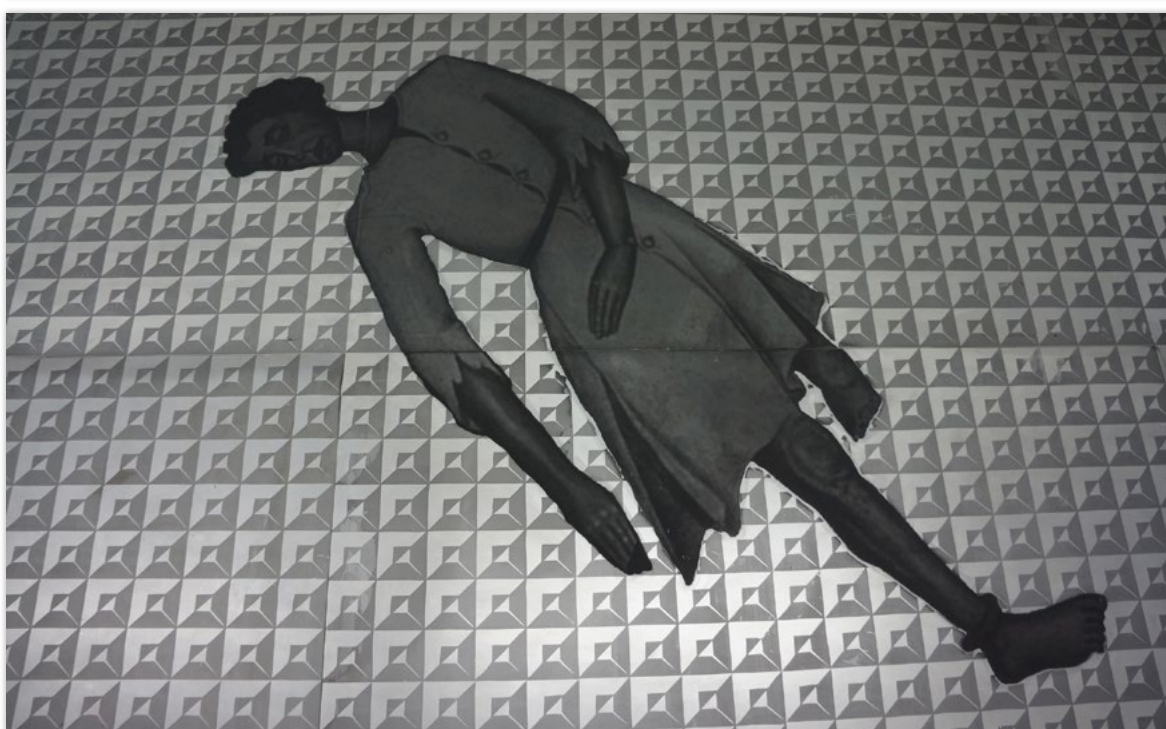
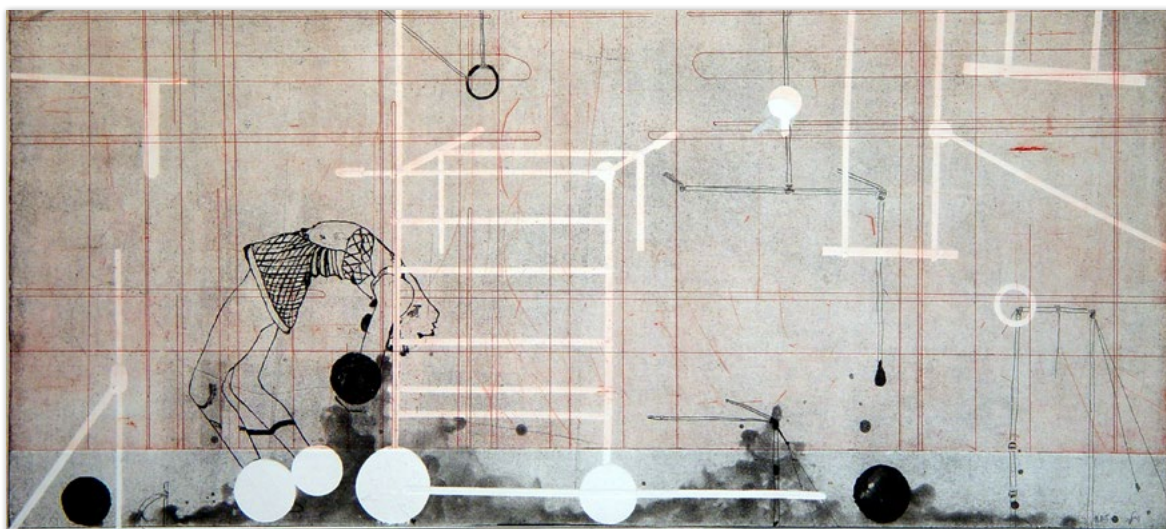
ההאנשה של הרקפת מוכרת משירי ילדות: כך לדוגמה, שירו של לוי קיפניס מאניש את הפרח ומתאר אותו כנערה חנינית וביישנית הנסתרת בסלע, אך בסופו של דבר נקטפת; ה"כתר" שלה מכביד על ראשה ומושך אותה כלפי האדמה, מנח פיזי המזכיר גוף אצילי וצנוע הנחבא אל הכלים. הפיזיות הזו מעלה על הדעת גם את ישיבתה של הדפסית ליד שולחן ורכינתה מעל הפלטה וכלי החרט השונים: בשונה מהציור, אשר מזמן עמידה מול כן, התרחקות ממנו והתקרבות אליו על מנת להיטיב לראותו, החריטה על גבי פלטת המתכת נעשית לרוב בישיבה כפופה – מצב המחייב צניעות מסוימת והתעמקות בפרטים. הרקפת, כמו גם העיגול והתנועה המעגלית, הם מוטיבים חוזרים אצל פוליאקין. לצד קריאה איקונוולוגית ואלגורית שלהם, מרכיבים אלה נקשרים גם להיבטים טכניים בסדנת התחריט: המתחים בין מקור להעתק, בין ייחודיות לריבוי, בין ציור להדפס, בין גבר לאישה, אינם מנותקים מחיי המעשה הפיזיים-חומריים בסדנה, ובפרט מגולמות בפרוצדורות האופייניות למדיום סוגיות של זהות מגדרית ומקצועית – ציירת-דפסית, גבר-אישה.

הילה בן ארי

האמנית הילה בן ארי ידועה בעיקר במיצבים שהקימה, בעבודות הפיסול והווידאו ובחיתוכי הנייר שלה. אף כי עבודתה, על מגוון אמצעיה, "אינה עונה להגדרה מדיומלית או צורנית מונוליתית",³³ נראה כי שבים ועולים בה מאפיינים מבניים ומצבים דומים. במהלך העשור האחרון היא הוזמנה מספר פעמים כאמנית אורחת לסדנת ההדפס בירושלים, שם עבדה יחד עם דפסים, יצרה תחריטים וחיתוכי עץ והקימה מיצב המבוסס על הדפס-רשת. תכנים שהעסיקו אותה קודם לכן במדיומים אחרים, כמו משטור הגוף, המתח בין הגוף הפוטנטי והגוף הפגיע, הגוף הנשי שתנועתו נתונה למגבלות, שטיחות מול נפח, יצירת תבנית ופריעתה, תורגמו לתנאים טכניים של ההדפס והתבררו כאינהרנטיים למדיום. אטען כי המצבים שיצרה בן ארי במדיומים השונים מאירים היבטים חומריים ופיזיים של ההדפס, מדיום שעל אף שפעלה בו בעבר ועודנה פועלת בו כיום – לא זכה להתייחסות רבה במסגרת הדיון על גוף עבודותיה.

32 מתוך שיחה עם האמנית (2021).

33 ג' בר אור, 'איך כפפנו מיתר לקשת, איך מתחנו מיתר גיד', הילה בן ארי, עין חרוד 2016, עמ' 79.



תמונה 5 (למטה). הילה בן ארי, *After 'Saints Cosmas and Damian Healing a Christian with the Leg of a Dead Moor' by the School of Castile and Leon* (2013), פרט מתוך מיצב רצפה, הדפס-רשת על מתכת, 180x450 ס"מ, רשמים 5 - הביאנלה לרישום, סדנת ההדפס ירושלים, אוצרת: אירנה גורדון.

תמונה 4 (למעלה). הילה בן ארי, מתוך הסדרה *שמונה נשיפות* (2011), תצריב, אקוויטנט סוכר, חומצה חיה ותלחיץ, 71x33 ס"מ, בתערוכה "קליפות אדומות", סדנת ההדפס ירושלים, אוצרת: נעמי טנהאוזר.

בסדרת התחריטים **שמונה נשיפות** (תמונה 4), דמות מתעמלת מקשתת את גופה בתוך רשתות גריד של קונסטרוקציות ועיגולים. מהקרע עולים כתמים שנוצרו מחומצה שאיכלה את פלטת התחריט, והם מעלים על הדעת הבל פה או נוזלי גוף. ההדפס נע בין גווני אדום, אפור, שחור ולבן. חלקיו הלבנים נוצרו בטכניקת ה"תלחיץ" (embossing) באמצעות מגזרות נייר עבות שהותירו את הטבעותיהן על הנייר תחת כובד המכבש. כל אלו מהדהדים את תוכני העבודה, את העיסוק בכוח המופעל על הגוף ואת השטיחות הקווית ה"מועכת" את הדמות הנשית אל שני ממדים.

ב־2013 הקימה בן ארי מיצב הדפס תלוי־מקום בעקבות ציור מימי הביניים (תמונה 5), המציג את סיפורם של הקדושים קוסמאס ודמיאן אשר ריפאו איש נוצרי לבן

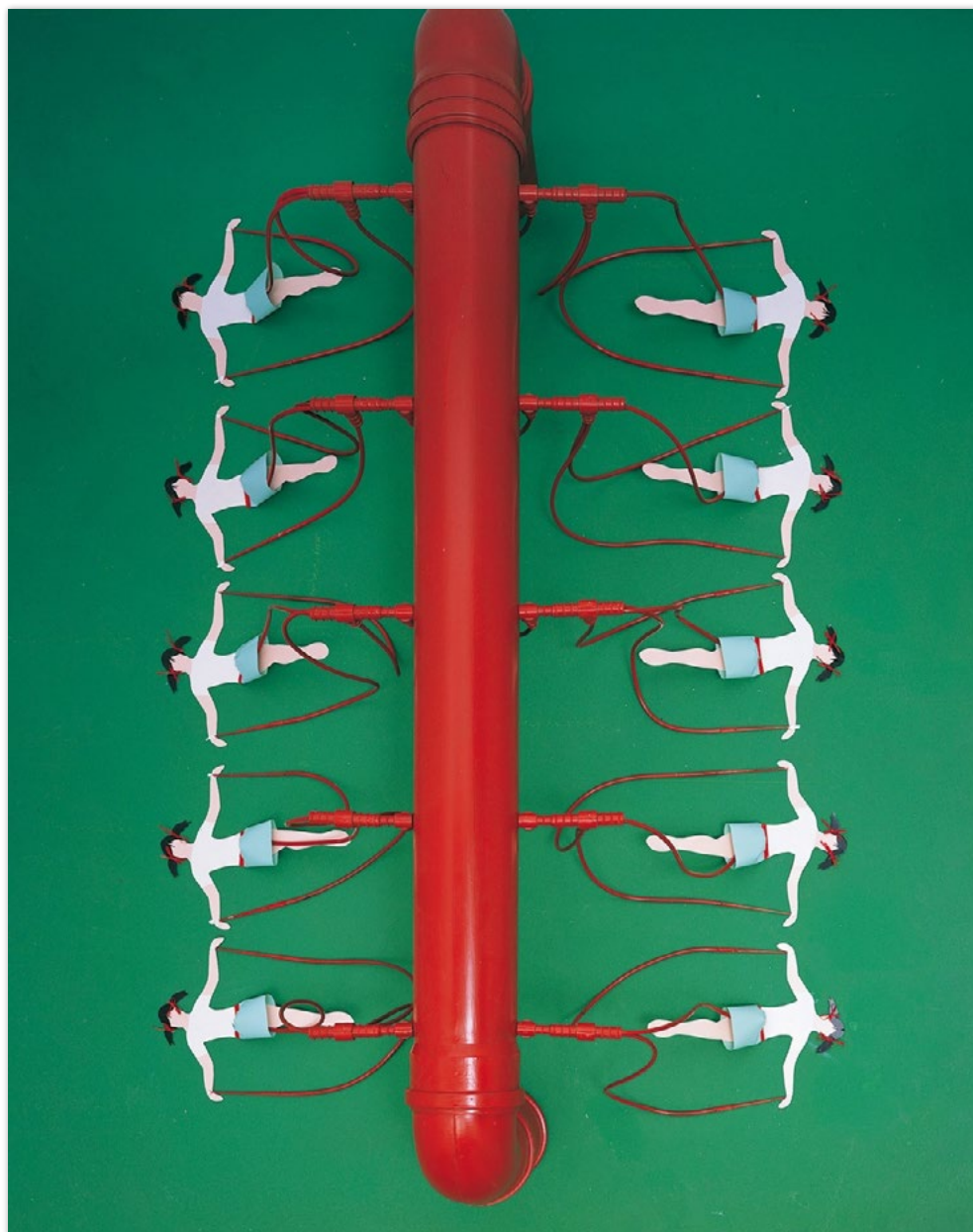
ואיחו לגופו במקום רגלו הקטועה את רגלו של עבד אתיופי שאך זה נפטר. גופת העבד השחור, אשר מוצגת בשולי קומפוזיצית הציור כשהיא מושלכת לרצפה לאחר מעשה, הפכה למרכז המיצב של בן ארי. חלל דמוי קפלה בסדנת ההדפס בירושלים רוצף מחדש בלוחות מתכת שעליהם הודפסו הדימויים של גופת העבד ודגמי האריחים שהופיעו בציור המקורי. הגופה מקבלת עליה את החריצים בין הפלטות, ונחתכת שוב. בכך מושלמת מחד גיסא היטמעותה ברצפה, ומאידך גיסא היא נראית כתלויה על בלימה, מרחפת בחלל מעל תבניות הגריד. ה"נס" המתועד בציור הופך במיצב למחדל, והסילואטה של הגופה מזכירה זירת פשע.

פלטות המתכת שעליהן הודפסה העבודה משמשות בדרך כלל כפלטות תחרית, ולא כמצע להדפס עצמו. האוצרת אירנה גורדון תיארה את ההיפוך שיצרה בן ארי כשיבוש הפער בין מקור להעתק, "כאשר המקור – המצעה הלוח – הפך לגוף העבודה, ואפשרות השכפול נשללה".³⁴ דרך נטרול הפונקציונליות של הפלטות והפיכתן לדגם חזרתי, האמנית כפתה עליהן מצב סטטי שהוא כמעין מוות. הפלטה אשר אמורה להיות יחידה במינה, מקור להעתקים ולמהדורות הדפסים, הופכת במיצב להעתק בעצמה. הכלאה זו מעלה על הדעת את תיאור ההדפס כ"העתק אורגנילי", אובייקט אסתטי התלוי על בלימה, במתח בין היותו אחד מרבים להיותו ייחודי. מערך הדימויים והתכנים שמופיעים בעבודות ההדפס של בן ארי נקשר אל החומריות ואל תהליכי העבודה: הלחץ המופעל במהלך ההדפסה, החומצה המאכלת, פלטת המתכת הנוקשה, השטיחות של ההדפס והמתח בין ייחודיות וריבוי. היבטים אלו, המאפיינים את ההדפס, ניכרו כבר בשלבים מוקדמים יותר בקריירה האמנותית שלה.

בשנת 2005 הוצגה התערוכה **לינה משותפת** בביתן הלנה רובינשטיין במוזאון תל אביב. התערוכה בחנה את מקומה המורכב של הקבוצה בחברה הישראלית דרך עבודותיהם של 21 אמנים, והציפה את המתח בין לכידות קבוצתית לבין הפרטי והאינטימי. המיצב **רגולטור** של בן ארי שילב תוכנית אדריכלית של "בית כולל ראשון", הקומפלקס המורכב של בית הילדים שבו גדלה. המבנה מתואר כמערכת אוטונומית המורכבת מיחידות בצורת גריד מאוחד ופונקציונלי, אשר הכתיב אופני התנהלות ברורים שהוטמעו בגוף. תרשים זה הודבק על הקיר לצד תרשים של מכונה עם גלגלים, רצועות ומסועים, אשר תכליתה איננה ברורה. בתוך מערכת השקיה אדומה נשתלו דמויות אנונימיות של ילדות אשר נדמה כי הן קופצות בחבל, כך שהצינורות משמשים כחבלים, אך למעשה הן כבולות לאותה מערכת המחוברת לידיהן ולאיברי המין שלהן (תמונה 6). הדמויות עשויות בשבלונה אחידה, בדומה לדמויות בשרטוט, כמריונטות תלויות או צומחות מתוך עציצים. לצידן מתקן נוסף – המסוע, פס הייצור השחור, והסטנדרטיזציה הקשורה בו (תמונה 7). בתחילת גיל ההתבגרות עבדה בן ארי שעות על גבי שעות במסוע של החממה ביגור, הקיבוץ שבו גדלה. היא זוכרת את עצי הבונסאי אשר צמרתם הסוררת קוצצה תחת ידיה לצורה אחידה. שנים לאחר מכן היא בוחנת את אותה התמסרות לסדר דרך יצירת תבניות ופריעתן. האוצרת טלי תמיר פיענחה את הטיפות הלבנות שטפטפו על גבי המסוע כרמז לפריעת הסדר:

34 א' גורדון, 'להתערער מבפנים: הפירוק שבהדפס', 100 שנות אמנות הדפס בישראל, בעריכת ג' עפרת, ירושלים 2015, עמ' 394.

תמונה 6. הילה
בן ארי, מתוך
המיצב רגולטור
(2005) בתערוכה
"לינה משותפת:
קבוצה וקיבוץ
בתודעה
הישראלית", ביתן
הלנה רובינשטיין,
מוזיאון תל אביב
לאמנות, אוצרת:
טלי תמיר.



הטיפה העכורה, הנחשפת כביכול "מתחת לשטיח", מפעפעת מתוך הסדר המוקפד וחושפת סודות שביקשו להיות סמויים מן העין – הרטבת לילה, זיעה, זרע, לכלוך שטואטא הצידה – החומרים שהופעתם לאור היום היא הפרת שליטה ואבדן רגעי של הפיקוח.³⁵

כתמים אשר תיחומם אינו נשלט ניכרים גם בסדרת ההדפסים של בן ארי. טכניקות העבודה בהדפס, כגון צריבה של פלטת מתכת עם חומצה חיה, אפשרו ביטוי כתמי בתוך השפה הקווית המאפיינת את עבודותיה, יצרו מתח בין הגופני ובין הגריד הסדור, וזימנו ויתור על שליטה. כמו כן, אפשר להעלות על הדעת את הקשר בין הדימויים המכניים המופיעים ברגולטור לבין המרכיבים המכניים של תהליך ההדפס ופעולת השכפול. הדמויות המופיעות בעבודות ההדפס של בן ארי מהדהדות את

35 על המיצב "רגולטור" מתוך קטלוג התערוכה לינה משותפת: קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית, ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל אביב לאמנות, אוצרת טלי תמיר (2005).



תמונה 7. הילה
 בן ארי, מסוע
 ונוזל לבן, עבודה
 קינטית מתוך
 המיצב רגולטור
 (2005) בתערוכה
 "לינה משותפת:
 קבוצה וקיבוץ
 בתודעה
 הישראלית", ביתן
 הלנה רובינשטיין,
 מוזיאון תל אביב
 לאמנות, אוצרת:
 טלי תמיר.

אותן שרשראות של דמויות משוכפלות שהופיעו בעבודותיה המוקדמות. המגזרת הנוצרת מתוך תבנית אחידה, השטיחות והסילואטה המודגשת, כל אלו משמשים כחזית המעידה על הפער בין הגלוי לכסוי. כך, מבט נוסף על הדמויות מגלה הפרעות והכתמות אשר האסתטיקה של הקישוט מנסה לשווא להסוות.

בעבודות הווידאו של בן ארי הדמויות מקבלות נופך בשר ודם, אך בשל תנועתן הכבולה והזווית שבה הן מצולמות, גופן כמעט קפוא ונראה כדו־ממדי.³⁶ השטיחות של הדמויות מפוענחת גם נוכח היעדר הקול ומצבים של אילמות. במיצב הווידאו **פונמה** (2016) עוסקת בן ארי בנוכחות של הגוף הנשי ומבקשת להקנות לדמות השטוחה והאילמת נוכחות מרחבית וקולית. המילה volume מגלמת בהקשר זה משמעות כפולה: עוצמה של קול ונפח בויזמית.³⁷ בדף התערוכה היא כותבת:

כל אחת מעבודות הווידאו בתערוכה מקיימת משך גופני תלוש, המופיע ללא הפסק ומצטבר דרך המקבץ שלו עצמו, ללא שינוי, כמעט. הצליל של העבודות נסתם, מסומן או נהגה ברצף, מבקש לצאת מתוך המרחביות (הגוף) אל ציר

36 "Since in general my images deal with movement and its limitations, video enabled me" to heighten this tension. As I said, I always look for three-dimensionality, and yet paradoxically, even when I use video – which as a medium is well adapted to documenting motion in space – I constantly find myself choreographing the figures in what appears as strictly two-dimensional poses". Hilla Ben Ari in an interview, which is an abstract from the book "About Paper – Israeli Contemporary Art" edited by Giorgia Calò, pp. 69–70

37 ה' בן ארי, "ג'סטה – בין אילמות ודיבור", מארב, מוסף 23, <http://maarav.org.il/2018/06/10>, גסטה-בין-אילמות-ודיבור-הילה-בן-ארי.

ההכרה. הן מנח פיזי וקולי המקיים מאמץ עיקש ליצירת נוכחות בעודו ספוג כל העת בכאב ההתאיינות.³⁸

המצב הדו־ממדי נקשר עם חוסר היכולת של הגוף הנשי להפיק קול מבחינה פיזית ומטאפורית:

אני מעוניינת לבחון איך אותו גוף אנורקטי ונטול נפח יכול לתפקד בכל זאת כמעין מיתר דק, שלמרות היותו משולל תיבת תהודה יש בכוחו להנכיח קול.³⁹



תמונה 8. הילה בן ארי, מתוך הווידאו נעמה: מחווה לנחום בנארי (2015), צלם: אסף סבן, רקדנית: יעל אלחנן, תערוכת יחיד במשכן לאמנות עין חרוד, אוצרת: גליה בר אור.

הקול של הגוף הנשי נבחן מאוחר יותר גם במדרש שיצרה למחזה **תובל קין: מחזה קדומים בחמש מערכות** אשר כתב נחום בנארי, אחי סבה, ב־1951. בגרסה של בן ארי, דמותה של נעמה, אשר נמחצה על ידי אביה,⁴⁰ הופכת מרכזית (תמונה 8). בקריאת המחזה מפתחת בן ארי את ההקבלה בין נעמה האילמת ואנטיגונה המרדנית, בין השתיקה והמרד. מבין עשרות המחוות המרכיבות את הווידאו חוזרת מחווה אחת של נעמה בתנוחת הקשת, כשלגופה קשורה רשת ובה גרעיני חיטה. בדומה למתעמלת **בשמונה נשיפות**, גם נעמה מקשתת את גופה בתוך מרחב מוגדר של מבנים קווים. אלא שביצירה זו הקשת הפוכה – נעמה משמשת כלי קיבול לגרעיני החיטה שליקטה, ורחשי שפיכתם נשמעים כאשר גופה הכבול רוטט במאמץ.

בן ארי מאפיינת את הנוכחות של נעמה כמצב של סתירה בין מלאות וריק ובין קול ואילמות. את המצב הפרדוקסלי הזה שבתוכו מתקיים הגוף הנשי ניתן לקשור גם לתחום ההדפס: הריבוי בהדפס נתפס כעודפות אשר למרבה האירוניה התקבלה כחוסר, כלקונה במעמד הייחודי של כל הדפס. השוואתו של ההדפס לציור, אשר

38 ה' בן ארי, פונמה (טקסט תערוכה), תל אביב 2016.

39 שם.

40 כפי שמסופר במדרשים על תובל, גם במחזה של בנארי נעמה נמחצת בשוגג על ידי אביה. ג' עפרת, "יובל ותובל", המחסן של גדעון עפרת – gideonofrat.wordpress.com

לו אובייקט אמנותי אחד, אילצה אותו להגביל באמצעות המהדורה המוגבלת את הריבוי שהוא מזמן, ומיקמה אותו בשוליים. מתוך המעמד הפחות הזה מניבה גם היצירה במדיום ההדפס עצמה נוכחות מתוך ההיעדר.

העיסוק המתמשך של בן ארי בגוף ובמגבלות החלות עליו מקבל תוקף חדש דרך המכניזם ההדפסי. הלחץ (pressure) המשטיח את הגוף נקשר עם המכבש בהדפס (press), ומתחים ביוגרפיים בין יחידה(ה) וקבוצה מפוענחים דרך סטנדרטיזציה ושכפול בהדפס. אך יותר מכול, עבודותיה מאירות את מצבי הביניים של המדיום: כמו גופת העבד השחור התלויה על בלימה, מוטמעת בפלטות המתכת אך גם ניתקת מהן ומרחפת מעליהן, כך גם ההדפס נע בין מקור והעתק, יחיד וריבוי, אותנטי ולא-אותנטי.

דורית רינגרט

דורית רינגרט היא אמנית היוצרת ברישום והדפס. היא למדה אמנות בבצלאל והשתלמה בהדפס במכון פראט בניו יורק ב-1984. לימים הובילה את הלימודים בסדנת התחריט ע"ש אריה רוטמן, שממנו למדה את טכניקות התחריט עת שימשה לו כאסיסטנטית. היא לימדה במכון לאמנות במכללה האקדמית אורנים במשך שנים רבות, וכיום היא עמיתה במכון לפסיכואנליזה בת-זמננו בתל אביב, שם היא מלמדת אמנות בראייה בינתחומית.

ב-2015 הציגה סדרת רישומים מרהיבים בעקבות החלק הראשון של ספרה של וירג'יניה וולף, **אל המגדלור** (1927).⁴¹ על גבי פורמט אחיד, נייר בגודל 56/76 ס"מ, בעזרת דיו, עיפרון וצבעי מים, היא פיענחה מצבים מתוך הרומן תוך התמקדות במשולש האדיפלי – מרת רמסיי, בעלה ובנה. וולף כתבה על יחסים בין אנשים ועל דרמה שאינה בפעולות אלא במחשבות, בתחושות וברגשות. המפגש בין הדמויות ברומן מחולל בהן שינוי תודעתי. יותר משלושים שנה לפני שייסד היינץ קוהוט את פסיכולוגיית העצמי, וולף זיהתה את הכוח של המפגש עם הזולת לחולל שינוי. רינגרט סיפרה כי "ריתקה אותי יכולתה של וולף להעניק מילים לחוויות נפשיות חמקמקות, שמתהוות ומשתנות באורח תמידי".⁴² רישומיה נותנים ביטוי צורני לעיקרון האמורפי של השינוי, מושג החוזר בהקשר הפסיכואנליטי ומשמעו שינוי בחיי הנפש. ברישומים עולים גם האופנים שבהם מתחוללים שינויים במדיום ההדפס.

הכנת תחריטים כוללת בחובה רצף של שינויים המתרחשים בפלטה ובנייר. טכניקות התחריט שייכות לשיטת הדפס השקע, שבהן הצבע מצטבר בחלקים השקועים של הפלטה אשר נוצרו באמצעות חריטה ולעיתים גם חומצה. הפלטה משתנה דרך ציפוי ומריחה של חומרים, חריטה, הטבלה בחומצה וייבוש. על מנת להעביר את הדימוי מהפלטה לנייר ממקמים אותה על מכבש גלילי, ועליה מניחים נייר לח. גם על הנייר עברו שינויים – הוא הורטב, יובש חלקית, ונלחץ אל הפלטה באמצעות המכבש. סיבוב המנואלה ותנועת המשטח שתחתיה מולידים את המפגש בין הפלטה והנייר,

41 ד' רינגרט, 'אל המגדלור', אוצרת טלי כהן גרבוז, טבעון 2015.

42 שם.

אשר מחולל שינוי בשניהם.⁴³ חלק מהצבע הנמצא בחריצי הפלטה מתרוקן, והנייר מקבל עליו את צורת הפלטה ואת הדימוי בגרסתו ההפוכה. נזלים, חומרים ומצעים פוגשים זה את זה, והמכניקה והכימיה מפעילות אותם ומולידות שינויי צורה בפלטה ובנייר כאחד.

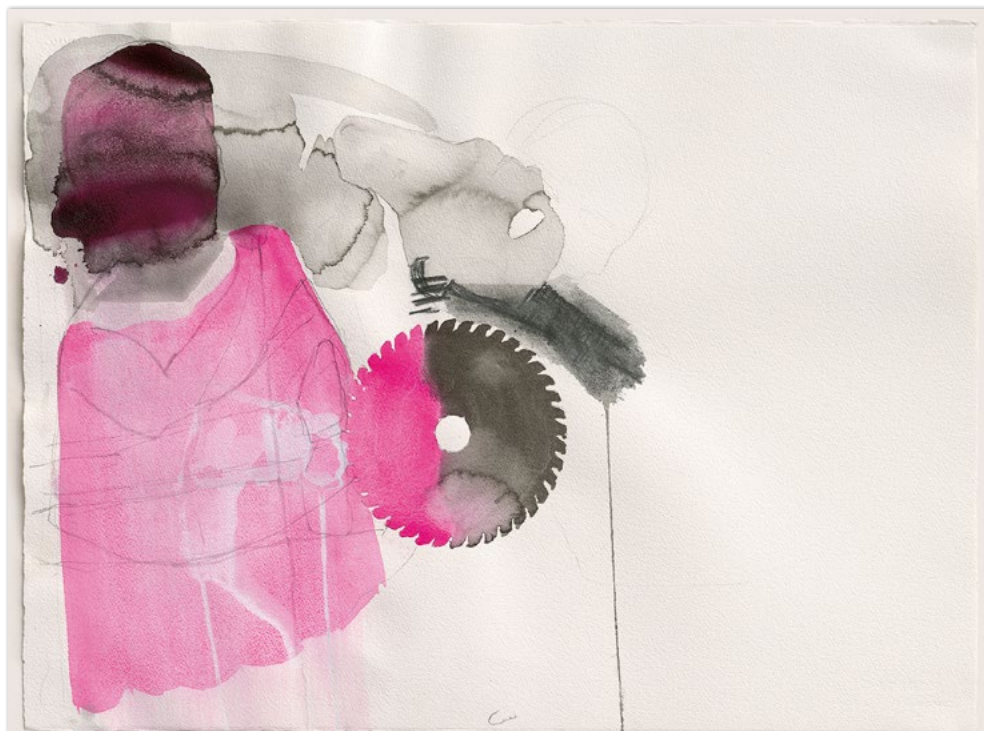
השינויים המכנים והכימים המתחוללים בתחריט מאירים את השינויים המתרחשות בסדרת הרישומים שנעשו בצבעי מים על גבי נייר. החיבור לרומן קושר שינויים אלה עם המפגש הבין-אישי, כייצוגים פנימיים של הזולת עבור העצמי. הייצוגים הופכים קונקרטיים דרך כתמים אשר מתקבלים כאובייקטים המונחים זה לצד זה, זה על גבי זה, מכבידים ותומכים זה בזה. מבין האובייקטים חוזרים דימויים של גלגלי שיניים ומקדחות ספירלות. גלגלי השיניים מניעים אחד את השני, מסתובבים ומסובבים איברי גוף וראשים. התנועה הסיבובית של גלגלי השיניים מזמנת קומפוזיציה ללא היררכיה – אין למעלה ולמטה, אלא ישנם רק אובייקטים המסתדרים באופנים שונים על גבי מצע שטוח. מחד גיסא תנועה זו פורשת את האובייקטים ומפזרת אותם, ומאידך גיסא היא מאגדת אותם סביבה במרכז הגלגל. מקדחת הספירלה, לעומת זאת, נעה בתנועה אופקית החופרת וחותרת תחת יסודות קיימים, מפלסת דרכים אלטרנטיביות ומערערת קרקע מוצקה. סיבוב הגלגל והתנועה האופקית הם גם תנועות הכרחיות לתפעול המכבש בסדנת התחריט, שכן אל המכבש מחוברת מנואלה, גלגל שאותו צריך לסובב בכוח על מנת שהמשטח שעליו מוצמדים זה אל זה הנייר והפלטה ינוע בצורה אופקית תחת המכבש. שתי התנועות הסיבוביות הללו לוקחות חלק מרכזי ברישומים של רינגרט ובקריאה שלה את וירג'יניה וולף. בקריאתי את הרישומים אטען כי הופעת התנועות מפרשת את הטרנספורמציות המתרחשות ברומן דרך המכניזם ההדפסי.

באחד הרישומים בסדרה (תמונה 9), גלגל השיניים המוצג ליד מרכז הפורמט מחבר יחד שלוש דמויות: ראש שכוב, דמות עם ראש כהה ושמלת תינוק ורודה, ורגלי ילד המשוורטות ברמיזה. אני מדמה את האם והילד נעים סביב הגלגל אשר נצבע על ידי האב בוורוד זרחני. הגלגל בנוי מכתם שחור ומכתם ורוד, מחולק לשתי עמדות אשר אינן מתמזגות זו בזו. בעמוד הפותח את "החלון", חלקו הראשון של הרומן של וולף, הדגישה רינגרט שני משפטים: "כן, בוודאי, אם יהיה נאה מחר" (המשפט מודגש בעיגול, ונאמר על ידי מרת רמסיי לבנה, ג'יימס, המשתוקק להפליג אל המגדלור); המשפט השני הוא "אבל, לא יהיה נאה" (את המשפט הזה כתבה שוב, והוא נאמר על ידי אביו של ג'יימס אשר צפה כי מזג האוויר לא יאפשר את ההפלגה).⁴⁴ בין שני המשפטים האלה, שתי תפיסות העולם הללו, מתכונן מתח רב. במענה של האם

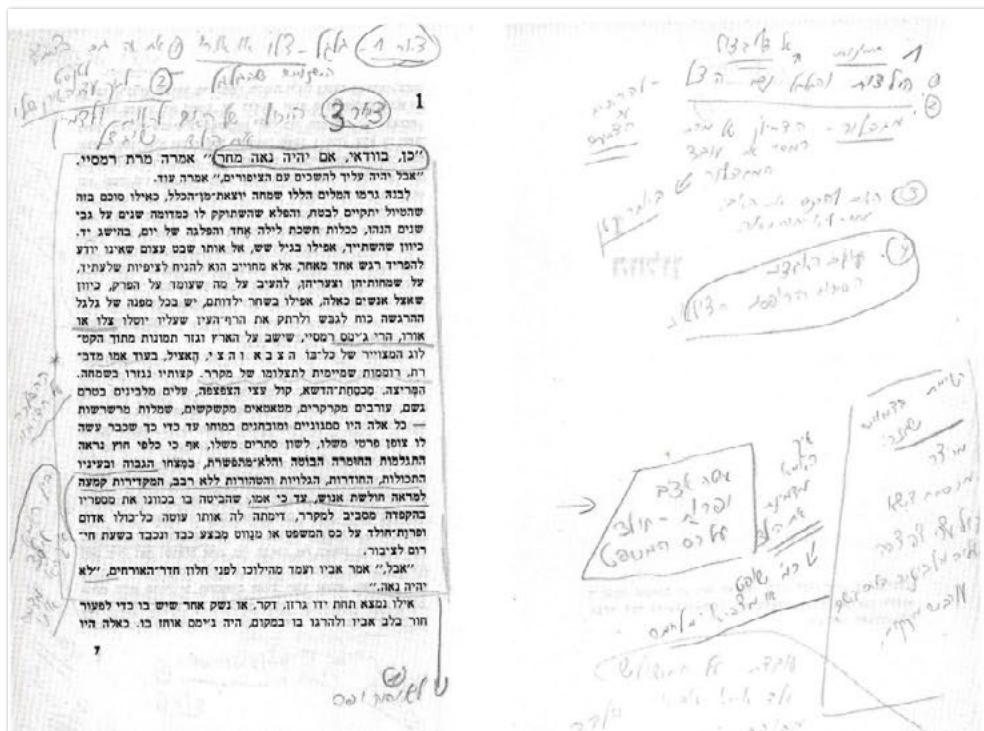
43 במאמרו מתאר ריצ'ארד ס' פילד את השינוי הצורני שעובר על הנייר בעקבות המפגש עם הפלטה כחלל סמוי ומחשבת, שהינו חלק חשוב במשמעות של ההדפסים: "The imperceptible space of the prints – evoked by the deformation of the paper by plates, blocks, and stones – is an important part of their content and operates as an analogue for mental space". ראו: S. Field, 'Sentences on Printed Art?', *Art in Print Review*, 25, 5 (1994), p. 171. בשונה מפילד אני מציעה לחשוב על המפגש הזה כהדדי, כך שהוא משנה לא רק את הנייר אלא גם את הפלטה.

44 ד' רינגרט, 'אל המגדלור': רישומים למרת רמסיי, רמת השרון 2020, עמ' 63. תצלום מתוך ספרה של וולף עם הערות בכתב ידה של דורית רינגרט, ספר אשר שימש לאמנית מעין יומן עבודה שבו כתבה את מחשבותיה בעת קריאת הרומן ובעת הציור. ראו: ו' וולף, אל המגדלור, תרגום מאיר ויזלטיר, תל אביב, 1975, עמ' 7.

תמונה 9. דורית
רינגרט, מתוך
סדרת הרישומים
"אל המגדלור":
רישומים למרת
רמסיי
(2015-2014),
דיו, עפרון וצבעי
מים על נייר,
56/76 ס"מ.



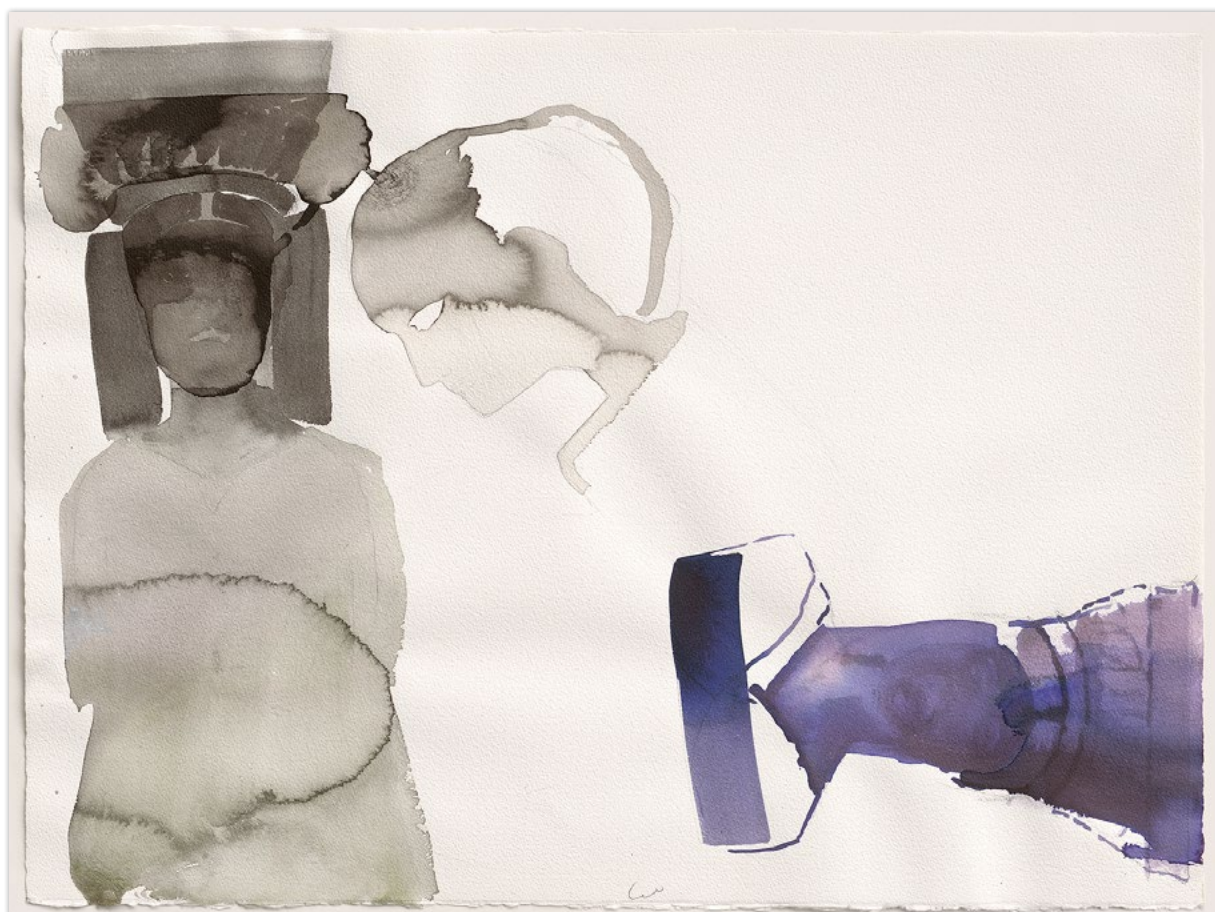
תמונה 10.
דורית רינגרט,
"אל המגדלור":
רישומים למרת
רמסיי, הוצאת
אסיה, 2020, עמ'
63. קטע מתוך
ספרה של וולף
עם הערות בכתב
ידה של דורית
רינגרט. וירג'יניה
וולף, אל
המגדלור,
בתרגום מאיר
ויזלטיר (תל
אביב: הקיבוץ
המאוחד, ספרי
סימן קריאה,
1975), עמ' 7.



לבנה היא מזינה את תקוותו להגיע אל היעד הנכסף: הים הוא מרחב פוטנציאלי של כמיהה, השתוקקות, דמיון וחלומות. הנחרצות של האב, לעומת זאת, מציבה אמת חד-משמעית, עובדה על קרקע מוצקה. עריצות האמת מתפענחת אצל רינגרט כנוקשות, תכונה פיזית המזמנת בין היתר ריסוק ושבירה (תמונה 10).⁴⁵

וכך, לאורך חלקו הראשון של הרומן, האם מתעקשת לפלס דרכים אלטרנטיביות לשאיפותיו של בנה. אם נדמה ברומן כי פעולתה מכוונת רק לריצוי הסובבים אותה,

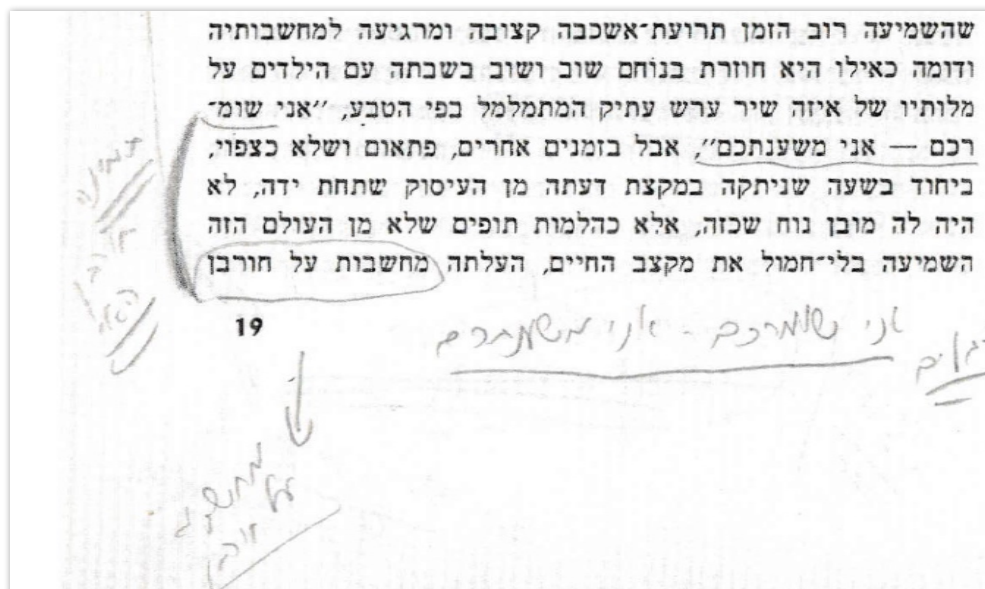
כמעין סיכוך של המערכת לצורך המשך עבודת גלגלי המכונה, הרי שהרישומים מגלים כי פעולתה חתרנית ומגולמת במקדחת הספירלה. זוהי תנועה אופקית המפלסת מעברים ויוצרת חיבורים חדשים. בדומה לה, האם חותרת לייחד ערוץ לבנה: היא מדמינת אותו כשיגדל, מייעדת אותו לגדולות, ועתידו המדומיין על ידה מתמזג עם שאיפותיה שלה. היא חוצבת ביסודות הקשורים באב ויוצרת עבור הבן מעברים מימיים.



תמונה 11.
דורית רינגרט,
מתוך סדרת
הרישומים "אל
המגדלור":
רישומים למרת
רמסיי
(2014-2015),
דיו, עפרון וצבעי
מים על נייר,
56/76 ס"מ.

אלא שמה שעשוי להשתמע כשני יסודות – מים ואדמה, יס־יבשה – מתפענח ברישומים באופן המאיר את הדמויות במורכבותן. לדוגמה, כאשר האם מתגלה בקשיחותה היא מופיעה בדמות קריאטידה, אישה מפוסלת הנושאת עליה מבנה, תומכת בו ומייצבת אותו (תמונה 11). הקריאטידה משועבדת למבנה, אם תזוז – הוא יקרוס. ברישום מופיעה הקריאטידה בשני מצבים: כדמות ניצבת, אפרורית ואנושית אשר עוטה כובע מפואר, וכפרוטמה כחלחלה שכובה. בין השתיים מרחפת צדודית של אישה צעירה היונקת מהדמות הניצבת. בחלקו הראשון של הרומן מרת רמסיי מגלה חיוניות, קשיחות ועריצות – ובדומה לקריאטידה, הנושאת על ראשה את המבנה, היא איננה יכולה להסיט את מבטה אלא ממוקדת קדימה, פרונטלית ומוכוונת מטרה להשאיר את המבנה יציב. היא פסל, מושא סטטי להערצה. כשהאם מתה, כפי שמדווח בחלקו השני של הרומן, הקריאטידה הופכת לפרוטמה השרועה על צידה כאבן שאין לה הופכין, והבית מתפורר. רינגרט כותבת כי האם מנסה להחזיק

תמונה 12.
דורית רינגרט,
"אל המגדלור":
רישומים למרת
רמסיי, הוצאת
אסיה, 2020, עמ'
65. קטע מתוך
ספרה של וולף
עם הערות בכתב
ידה של דורית
רינגרט. וירג'יניה
וולף, אל
המגדלור,
בתרגום מאיר
ויזלטיר (תל
אביב: הקיבוץ
המאוחד, ספרי
סימן קריאה,
1975), עמ' 19.



את הבית: "אני שומרכם, אני משענתכם", ותוך כדי חשה את היגרפותה למעמקי הים (תמונה 12).⁴⁶

רטיבות ויובש, נוזליות, התמוססות ומוצקות, עולים הן במתודת צבעי המים שפיתחה רינגרט והן בפרקטיקה של התחריט. ברישומים, עבודת המים והתייבשות הכתם מגלות את הופעתם החדשה של הדימויים שציירה, ובהדפסים החומצה מאכלת את לוח הנחושת, צורבת בו תווים אשר נגלים רק בדיעבד. שני סוגי הפעולות מזמנים ויתור על שליטה. מיכל בן-נפתלי אפיינה את סדרת הרישומים כ"תולדה של התקת מהלך מכריע מעבודת ההדפס של דורית לאורך השנים אל הציור בצבעי מים", ואפיינה את "נושא" הציור כ"חיפוש אחר האזור הלא-בטוח, החומק משליטה ומכוח. תוך אמונה יסודית שבלב הכאוס יש צורה".⁴⁷

העיסוק בצורה ברומן מוצא את ביטוי דרך דמותה של הציירת לילי בריסקו,⁴⁸ המפענחת את דימוי האם והילד דרך משקלים של כתמים בתוך הציור. בריסקו, על אף "עיניה הצרות" (כפי שמאפיינת אותה מרת רמסיי), מיטיבה לראות. ההתבוננות קשורה אצלה עם היכולת לתרגם תחושה לצורה. היא מציירת את מרת רמסיי ובנה ג'יימס כפי שהם נשקפים מן החלון. תפקידו של החלון ברומן הוא סמלי לא פחות מאשר פונקציונלי – דרך החלון צופים האם והבן בהבהוב הפתייני של המגדלור.⁴⁹ החלון מסמל את הכמיהה של הבן, וקושר בין כמיהה זו ובין הציור. ההקבלה בין חלון לציור מוכרת מהטקסט של אלברטי, איש הרנסנס, אשר ביקש לספק לציירים מתחילים אמצעים בסיסיים ליצירת אשליה של חלל תלת-ממדי על פני משטח

46 שם, עמ' 65. ראו גם: רינגרט (לעיל הערה 41).

47 מיכל בן-נפתלי, על 'אל המגדלור': רישומים למרת רמסיי של דורית רינגרט, דורית רינגרט, אל המגדלור: רישומים למרת רמסיי, רמת השרון 2020, עמ' 26.

48 שאותה ממקמת בן-נפתלי כדמות מרכזית בסדרת הרישומים.

49 בשלב מסוים חל היפוך ברומן, כך שהמגדלור שולח קרן אור אל חדרי הבית הריקים והופך את הבית מעמדת תצפית למושא התבוננות. כך המגדלור כבר איננו רק יעד להשגה, אלא הוא אמצעי שדרכו אנו מתבוננים חזרה בעצמנו. מתוך דברים שנשאה דנה אמיר באירוע השקת הספר-אמן של דורית רינגרט. דברים אלה עתידיים להתפרסם בגיליון 21-22 בכתב העת 'קו נטוי' של המכללה האקדמית אורנים, בעריכת בעריכת רפי וייכרט, משה יצחקי ואלה קריגר.

תמונה 13.

דורית רינגרט,
מתוך סדרת
הרישומים
"אל המגדלור":
רישומים למרת
רמסיי
(2014–2015),
דיו, עפרון וצבעי
מים על נייר,
56/76 ס"מ.



הציור.⁵⁰ החלון הוא השאיפה להתקרב אל המציאות החמקמקה, המהבהבת. ברומן משמש החלון כתמונה, ולמעשה מהדהד את התמונה הנוספת – הציור של לילי בריסקו.

החלון קשור בהתבוננות כלפי חוץ הבית תוך כדי הימצאות בתוכו. הבחירה של רינגרט להתמקד בחלק הראשון של הרומן, "החלון", מדגישה את מרכזיות ההתבוננות בסדרת הרישומים; החלק השני, "הזמן עובר", מדווח בלקוניות על חלוף השנים; והחלק השלישי, "אל המגדלור", מתאר את המסע, התנועה בים אשר בסופה כיבוש היעד (ואכזבה ממנו). בתוך הרצף הזה, "החלון" מסתמן כחלק הסטטי של הרומן המתמקד בקשב ולא בתנועה פיזית. ההתרחשות היא פנימית ותודעתית, ועולה מתוך האינטראקציות בין האנשים. רובה מתרחשת בין כותלי הבית. חלונות הבית משמשים כעיניים החושפות את ריבוי פניה של מרת רמסיי, אשר מתרעמת על הנטייה של דיירי הבית להשאיר את החלונות סגורים (ואת הדלתות פתוחות), ומקפידה לפתוח חלונות לרווחה ולטרוק דלתות.⁵¹ מחד גיסא היא שואפת להשאיר את אפשרות המגדלור פתוחה, להזין את תקוותיו של בנה, ומאידך גיסא החלונות קשורים בעריצותה, בצורך שלה "לפקוח עיניים".

ממרום המבנה, הקריאטידה מקפידה לראות את כולם ולברר איפה הם נמצאים. בני המשפחה והמקורבים מרגישים את מבטה, מנחשים את תגובותיה, מחזקים ממנה – ונשלטים על ידיה. הם מרגישים כי היא צופה בהם, על אף שלא פעם היא מתוארת כקצרת רואי. רינגרט מתמקדת בנקודות העיוורון של מרת רמסיי בהיותה כלואה בתפקידה: במספר רישומים האם נעזרת במכשירי ראייה אשר ממקדים את מבטה אל נקודה אחת, אך בה בעת מעוורים את עיניה משאר הסביבה (תמונה 13). האם

50 "ל"ב אלברטי, 'על הציור', עורך מ' ברש, פרקים בתאוריה של אמנות הרנסאנס והבארוק, ירושלים 1998, עמ' 53–102.

51 וולף (לעיל הערה 44), עמ' 30.

רואה את הבן, את כמיהותיו, ומפלסת לו דרך בתוך היס־יבשה. היא גם מזהה את רצונות מקורבי המשפחה, מצמידה זוגות, מאגדת את כולם בארוחת הערב ומחליטה עבור הסועדים איפה ישבו. היא קשובה לסביבה, ותודעתה נעה בין המכרים. חלקי המקדחה, אשר נדמים למפרקים המתחברים בסחוס ומעלים על הדעת חיכוך, בלימת זעזועים ותמיכה, מרמזים על תנועתה של האם (תמונה 14). אך לצד הקשב שהיא מפנה לסביבתה, אין היא מסוגלת לראות את בעלה, את שיגעון הגדלות הילדותי שלו. רינגרט מאירה את הגרוטסקיות של האב, שכן לא מדובר רק באיש של ידע אשר גוזר באכזריות את אמיתותיו, אלא גם בדמות מגוחכת ומשחקית.⁵²



תמונה 14.
דורית רינגרט,
"אל המגדלור":
רישומים למרת
רמסיי,
(2014–2015),
דיו, עפרון וצבעי
מים על נייר,
56/76 ס"מ.

הרישומים מצליחים לחשוף את ריבוי הפנים הנגלים ברומן. היחסים בין הדימויים, האובייקטים והמסות עולים מתוך התנועות של גלגל השיניים והמקדחה הספירלית, ומתוך התהליכים החומריים של הרטבה, התייבשות והמסה. עבודת המכבש מדמה את התנועה המעגלית של שינוי בנפש, וכך יוצקת רינגרט עולם תוכני מרובד אל תוך תנאי העבודה בסדנת התחריט. בין אם זו העבודה על המכבש, שנמשכה קרוב ל-40 שנה, אשר הובילה את הטמעת הדימויים הללו אצל האמנית, או שמשיכתה לעבוד עם המכבש נבעה מלכתחילה ממנגנון נפשי פנימי אשר מצא לו מכניקה חיצונית – העבודה הגופנית של סיבוב המכבש מהדהדת פעולה נפשית הנעה כמערכת של גלגלי שיניים ומקדחות.⁵³

52 מתוך שיחה עם האמנית (2021).

53 שם.

מסקנות

במאמר זה בחנתי את הטמעת פרוצדורות ההדפס, ובפרט התחרית, בעבודות של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט. הפרוצדורות הללו מוטמעות אל תוך גוף אשר איננו מתפקד כמקור ליצירה ומשמש ערובה לאותנטיות שלה, אלא לגוף פועל הנענה לדרישות הפיזיות שמכתיב המדיום. הממד הפיזי של המדיום מגלם תכנים אשר מעסיקים את האמניות גם כשהן פועלות במדיומים אחרים, וכך מתגלה הצד הטכני של ההדפס בגופניות האינטימית שלו. מבין הסוגיות החוזרות בעולם ההדפס עולה שוב ושוב יחסו לציור ולרעיון המקוריות, ושאלות כמו "האם הדפס הוא אובייקט אמנותי אותנטי?" העסיקו חוקרים רבים. הקריאות החומריות שהצעתי במאמר זה נוגעות בסוגיות אלו ומדגימות כיצד העבודות הנדונות כאן חורגות מהן: ההצטלבויות בין טכניקה ומשמעות בהדפס מחלצות אותו מעמדת נחיתותו ביחס לציור ומדגישות את המאפיינים הייחודיים לו.

בחרתי לאפיין את עבודותיהן של שלושה האמניות כ"אמנות הדפסית" מאחר שניכרת אצלן השפעתו של מדיום ההדפס גם ביצירות אמנות אשר אינן עונות לקריטריונים המקובלים שלו. מלבד הדפסים בחנתי במאמר גם ציורים, רישומים, מיצבים ועבודות וידאו, והראיתי כיצד כל העבודות מהדהדות את הממד הפיזי-טכני של ההדפס – כמו התנועה הסיבובית והאופקית במכבש, הלחץ הכרוך בהפעלתו, המגע בין הנייר והפלטה והשינויים העוברים על השניים. כך, לדוגמה, טענתי כי באמצעות העיגול פוליאקין מציעה פרשנות חומרית לסוגיית המקור. העיגול איננו רק סמל, הילה המתווספת לדפסית, אלא הוא גם נקשר לסיבוב המכבש ולביטול הפלטה. הוא משמש כמעין עדות לאותנטיות לפי השיח הביקורתי המודרניסטי על ההדפס, ובר-בזמן הוא מסמן אותנטיות מסוג אחר, כזו הנשענת על התנאים הטכנים של המדיום. אצל בן ארי, ההדפס מתגלה כמרחב ביניים של תנועה בין ניגודים – הוא נע בין ייחודיות לריבוי, ומהדהד את המאבק למצוא עצמך בתוך קבוצה. גם על ההדפס מופעל "מכבש לחצים", והוא מגלה את קולו מתוך נוכחות שטוחה. עולה מכך כי הבינאריות של יחסי מקור-העתק מומרת בפיזיות האינטנסיבית הכרוכה בהכנת ההדפסים. את סדרת הרישומים של רינגרט פיענחתי ביחס למכניזם של המכבש, כך שגלגלי השיניים ומצבי הצבירה השונים מגלמים דינמיקות של שינוי ותנועה – אלכימיה שבתוך המשפחה. אך לא מדובר במכניזם יצרני חד-כיווני שגזור העתקים מתוך המקור, אלא בתהליך מרובד של מעברים בין מצבים המתרחשים ב־זמנית מתוך המפגש בין גופים. הבן מוליד את האם לא פחות משהיא יולדת אותו, והם מטביעים חותמם זה על זה.

עבודותיהן של פוליאקין, בן ארי ורינגרט מלמדות אותנו כי הפרוצדורות הייחודיות להדפס הן בעלות משמעות משל עצמן, והשפעתן מחלחלת גם מחוץ לתחומי המדיום. בשיח התאורטי על האמנות, מקרי מבחן אלו מרחיבים את ההבנה לגבי שיטת התחרית ומחזקים תפיסה חוצת-דיסציפלינות של הפרקטיקה האמנותית. מחקרים קודמים אשר עסקו בסוגיות המקוריות והאותנטיות בהדפס הצביעו על מקומו המורכב של מדיום זה בשדה האמנות. גם המחקר הנוכחי מתייחס ליחסי מקור-העתק, אך הוא בא לחלץ את ההדפס מעמדה של התגוננות אשר נכפתה עליו במהלך המאה העשרים באמצעות הדגשת ההיבטים החומריים שבו והמשמעויות השונות שהם מזמנים.

דליה מנור

אסנת צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965–2010

ביקורת ספרות

תל אביב: רסלינג, 2020, 548 עמ', 38 עמודי תמונות ש"ל

איך ומתי הפכה האוצרות למקצוע כה מבוקש? כיצד הפכו האוצרים והאוצרות לגיבורי-העל של שדה האמנות? שאלות אלה ונוספות על מהות תפקיד האוצרות בכלל, ובישראל בפרט, הן מעניינו של ספר עב-כרס זה. הספר מציג מחקר רחב-יריעה שנשען על מגוון חומרים ארכיוניים, היסטוריים ועיוניים,¹ אשר מפורטים בנדיבות בסופו לטובת מחקר עתידי. זהו גם ספר ראשון מסוגו בעברית הפורש את התאוריה וההיסטוריה הקצרות של תחום האוצרות העכשווית, ולצד זאת מעלה דיון בתערוכות ובמבחר אוצרים מקומיים בעלי השפעה מיוחדת.

על חשיבותו של נושא הספר מכריזה המחברת כבר בפתחו: "החלטות אוצרותיות הן שמכריעות מה יוצג במרבית חללי התצוגה הפומביים של אמנות [...] ועל כן הן מכריעות מה ייכנס לשדה הראיה של הציבור ומה יודר ממנו, גם אם 'ציבור המבקרים' אינו מודע לכך".² אלא שכוח השפעה זה של האוצרים היה סמוי מן העין עד לא מכבר: "רק לפני עשורים מעטים לא היה תפקידו של אוצר האמנות חשוב ולכן גם לא נתפס כבעל השפעה ולא עורר התנגדות".³ מטרתו של הספר היא לחשוף את פעילות האוצרות בחמשת העשורים האחרונים בישראל, תקופה שבה "התבחנה האוצרות כפרקטיקה עצמאית ועכשווית", וזאת משום ש"ניתוח ביקורתי של שדה האוצרות של אמנות בישראל חשוב להבנת תהליכים, דגשים והגמוניות בשדה האמנות העכשווית שאי אפשר עוד להתייחס אליהם אך ורק מנקודת המבט של יצירת האמנות או של האמן".⁴

1 גילוי נאות: בספר מוזכרים לצורך טיעוני המחברת גם חומרים פרי עטי – ביקורות בעיתונים, קטלוג תערוכה, מאמרים היסטוריים והיסטוריוגרפיים. לא היה לי כל קשר לספר או למחברת.

2 א' צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965–2010, תל אביב 2020, עמ' 11.

3 שם, עמ' 11.

4 שם, עמ' 55.

כדאי להתעכב מעט על טענה זו: האם אומנם הסטת המבט מיצירות האמנות ומהאמנים – שהם באורח מסורתי לחם חוקה של ההיסטוריה של האמנות – אל האוצרות, כפי שתובע התחום החדש של לימודי אוצרות שספר זה הוא מתוצריו, אכן מייצרת תובנות חדשות על תהליכים והגמוניות בשדה האמנות? ההיסטוריה החדשה של האמנות (New Art History), שראשיתה בשנות השמונים של המאה העשרים, הרחיבה את המבט מעבר לאמן היחיד והיצירה הבודדת אל מכלול הקשרים ורקעים חברתיים, כלכליים, מגדריים, פוליטיים ועוד, כך שהאמנים אינם עוד השחקנים היחידים בשדה. אך האם הוספת נקודת המבט של האוצרות היא מהלך דומה המסייע להבין תהליכים ודגשים בשדה האמנות העכשווית? התשובה על כך אינה חד-משמעית, בעיקר משום שמדיון זה נעדרים הן האמנים והאמנות, והן הגורמים הנוספים בשדה – מוסדות, תורמים, המדינה, שוק האמנות ועוד. הפניית הזרקור אל מעשה האוצרות לבדו משאירה באפלה שורה של גורמים רבי-השפעה, במיוחד במוזאונים שבהם פעלו חמישה מבין שבעת האוצרים והאוצרות הזוכים לדיון מעמיק בספר. האם החלטות אוצרותיות יכולות באמת להיות מנותקות משיקולים כלכליים או ממצאות פוליטית? (יש לציין כי סדר היום הפוליטי של האוצרים דווקא נדון לא מעט).

המקום המועט שמוקדש לאמנים ולאמניות בדיון בולט דווקא משום שמעשה האוצרות העכשווית, המוקדש לאמנים חיים, כרוך במעשה האמנות ומשוקע ביחסי גומלין והשפעות הדדיות. הוויתור על תערוכות יחיד בסקר התערוכות בחלקו הראשון של הספר אומנם הגיוני בהתחשב בהיקף החומר הנסקר, אך הדבר הוביל להשמטת חלקים משמעותיים מהנעשה בזירת האמנות, שהתערוכות במוזאונים ובגלריות הן מהביטויים החשובים שלה. תערוכות יחיד ספורות מוזכרות בהקשר לטיעון הכללי: למשל, בתת-פרק המוקדש לשחזור תערוכות עבר, פרקטיקה שאפיינה את זירת האמנות בשנות התשעים, מוזכרת התערוכה של יאיר גרבוז בגלריה בוגרשוב והתערוכה של ציבי גבע בגלריה הקיבוץ.⁵ במערכת היחסים המורכבת בין אוצרים לאמנים מזכירה צוקרמן רכטר בקצרה את ההקשר לתערוכות תזה גדולות:

אצל בריטברג-סמל, למשל, פעולות אוצרותיות מתמשכות, עמוקות ומקיפות צמחו ברוב המקרים מתוך קרבה רגשית רבה לאמנים. לעיתים קרובות תזה גדולה חושפת מבחינת האוצר העכשווי [...] רשתות מסועפות של יחסים עם אמנים, עם יצירות מסוימות, עם אוצרים אחרים, עם מורים, עם מקורות השפעה, עם טקסטים, עם קבוצת השתייכות דורית וכדומה.⁶

היבט אחר של יחסי אוצרים-אמנים ופוטנציאל החיכוך ביניהם מובא בפתח הפרק השישי:

במסגרת המנעד הרחב של קשרי אמן ואוצר קורה כמובן שעבודת האוצרות משתלטת על עבודת האמן ומכפיפה אותה לסדר רעיוני שלעיתים זר לה לחלוטין, וקורה גם שדומיננטיות של אמן מכסה לחלוטין על עבודת התיווך האוצרותית.

5 שם, עמ' 151-153.

6 שם, עמ' 169.

בתווך בין שני המצבים הקיצוניים הללו ישנו במקרים רבים שיתוף פעולה פורה בין אמנים לבין אוצרים.⁷

בהמשך הפרק מודגם שיתוף פורה בין אלישבע כהן ואנה טיכו ובין יונה פישר ומשה קופפרמן, ומנגד מודגם חיכוך עד כדי קרע של ממש בין אוצר לאמן בעבודתו של גדעון עפרת, בעיקר בשתי תצוגות הביאנלה בוונציה בשנים 1993 ו-1995.⁸

אין זה, אם כן, ספר על האמנות בישראל ואפילו לא על מערכת האמנות, אלא ככתוב על הכריכה – הספר עוסק באוצרות בישראל כפרקטיקה מקצועית, שאותה מנתחת המחברת על פי מספר מודלים. הספר בנוי משלושה חלקים שונים בהיקפם ובמתודולוגיה שלהם: הראשון הוא מבוא תאורטי, ובו נדרשת תחילה הבחנה בין מוזאולוגיה – חקר המוזאון כמוסד – לבין אוצרות, המתמקדת בתערוכות מתחלפות. אולם במסגרת הדיון באוצרים שפעלו במוזאונים מרכזיים ובתערוכות מוזאוניות, הבחנה זאת לא תמיד נהירה. בהמשך המבוא מוצגת סקירת ספרות מקיפה (באנגלית בלבד) על התפתחות התאוריה של האוצרות מאז שנות התשעים, וכפי שמקובל לציין בספרות התחום, שני המפנים בתחום האוצרות: זה של סוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים, שבהן הועבר הדגש באמנות מהאובייקט אל התהליך (אמנות מושגית) והופיע האוצר העצמאי; וזה של שנות התשעים, שבהן גובשו התאוריה וההסטוריה של האוצרות, ובמסגרתן הוגדרו אוצרים ותערוכות מסוף שנות השישים כציוני דרך משמעותיים.

גיבורה העל של התקופה הוא האוצר השוויצרי הראלד זימן (Harald Szeemann), אשר תערוכתו הנודעת "חיה בראשך: כשעמדות הופכות לצורה"⁹ הוצגה באביב 1969 בקונסטהאלה של ברן (Kunsthalle Bern). צוקרמן רכטר מתארת כמה מהעבודות המתריסות ומעוררות ההתנגדות שהוצגו בתערוכה. לאחריה עזב זימן את הקונסטהאלה כאקט של מרד שנועד להגדיל את חופש הפעולה שלו, ובתוך כך "עיצב לאוצר דימוי השמור בדרך כלל לאמן".¹⁰ אף כי תערוכה זו מזוהה כיום כציון דרך איקוני באוצרות העכשווית, הושמטה מתיאורה העובדה שהיא נדדה במהלך אותה שנה לקרפלד (Krefeld) שבגרמניה וללונדון, שם הייתה לה השפעה לא מבוטלת. צוקרמן רכטר מתעכבת על השאלה מדוע דוקא זימן ותערוכתו זאת זכו למלוא תשומת הלב, ואילו תערוכות זהות כמעט שהתקיימו באותה עת ממש במקומות אחרים נדחקו לשולי התודעה. השמטה מפתיעה, גם מספר זה, היא פועלו של ג'רמנו צ'לאנט (Germano Celant), שהגדיר תנועה והמציא מושג – "ארטה פוברה" ("Arte Povera") – בתערוכותיו באיטליה החל משנת 1967. העובדה שכמה מהבולטים באמני ארטה פוברה השתתפו בתערוכתו של זימן מעידה שהוא לא פעל בחלל ריק ככוכב יחיד, כפי שמנסים לציירו לעיתים. צ'לאנט מקבל את הקרדיט כמי ששחזר את תערוכתו של זימן בוונציה, אך לא כמי שהקדים אותו.

7 שם, עמ' 194.

8 שם, עמ' 286-281.

9 שם התערוכה "Live in Your Head: When Attitudes Become Form" זכה למספר תרגומים בעברית. כאן מובא השם כפי שמופיע בספר זה.

10 צוקרמן רכטר (לעיל הערה 2), עמ' 27.

במפנה השני, שעיקרו המשגה ותאוריה של האוצרות כפרקטיקה מובחנת, בולט מעמדו של אוצר שוויצרי אחר, הנס אולריך אובריסט (Hans Ulrich Obrist) – שהרחיב את מושג האוצרות וקידם את מעמד האוצר/ת היחיד/ה. במסגרת השפה החדשה נולדה גם הבחנה בין אוצרות לבין "האוצרות" (the curatorial), מונח מעורפל שמבקש לבדל את הפעולה המעשית (המוגדרת "טכנית") של עבודת האוצרות מן הממדים הרעיוניים, הפוטנציאליים, המתודולוגיים והרפלקסיביים שלה, בבחינת המתח בין מחשבה לפעולה.¹¹ פיתוח שפה תאורטית שמציגה את האוצרות כפילוסופיה מעלה אולי דיון מעניין, אך הוא רחוק מהמציאות של פעולת האוצרות המפגישה בין אנשים, אובייקטים, מרחבים ורעיונות.¹²

לאחר המבוא מחולק הספר לשני חלקים: החלק הראשון, "היסטוריה של תערוכות" כולל חמישה פרקים וסוקר את התערוכות בישראל החל משנת 1965, שנת הקמתו של מוזאון ישראל, וכך לפי העשורים עד סוף העשור הראשון של שנות האלפיים. נקודת המוצא לדיון היא תפיסת התערוכה כמדיום ובחירת התערוכות על פי שיקופן את השינויים באופי האוצרות ובמעמד האוצר/ת. עם זאת נזכרים גם נושאים אחרים מעוררי מחשבה, למשל תערוכות שנוצרו בעקבות מלחמות. ההיסטוריוגרפיה השלטת מייחסת חשיבות רבה לתערוכות שהיה בהן ממד ביקורתי ואנטי-מיליטריסטי מוצהר, אך היו גם תערוכות שעסקו במלחמות באופן לא ביקורתי, בעיקר אחרי מלחמת ששת הימים, ואלה נעלמו מהזיכרון ההיסטורי.¹³ דוגמה מעניינת מוצגת בדיון על התערוכה **גבולות** מ-1980, שבמבט היסטורי (בפרסום מכתב העת **מארג** משנת 2007) נתפסה ביקורתית ופורצת דרך, ואילו בזמן אמת נתפסה דווקא כצפויה ובלתי אמינה, וספגה ביקורת על כך שמשתתתפיה היו חברים ב"מועדון סגור" של אמנים שהוצגו שוב ושוב. בנקודה זו מציינת המחברת את "החולשות הפוטנציאליות של תערוכות נושא א-היסטוריות בכלל: אופנתיות, שטחיות, שרירותיות והכפפתן [...] של תופעות אמנות מגוונות ובעלות הקשרים שונים לאיורו של רעיון אוצרותי".¹⁴ יש להודות שבעיות כאלה מאפיינות לא מעט תערוכות, בעיקר סביב פוליטיקת הזהויות – זהות מזרחית, יהודית, הומוסקסואליות וכדומה – שמשום מה אינן מוזכרות כלל, על אף שהוצגו בטווח הזמן הנסקר.

מהלכים תאורטיים שהתפתחו בשנות השבעים והשמונים בתרבות המערב הניבו בשנות התשעים בישראל תערוכות גדולות שהוגדרו כתערוכות "התזה הגדולה", והציעו קריאה מחודשת של האמנות הישראלית. שלוש תערוכות כאלה זוכות לדיון מורחב, ועימו הבעיות שחשפו: **הנוכחות הנשית** (1990, מוזאון תל אביב לאמנות, אוצרת אלן גינתון) שחשפה את השוויון המדומה לנשים אמניות וסתירה פנימית

11 שם, עמ' 35-37.

12 לדיון ביקורתי על המושג "האוצרות" בהשוואה לאוצרות ובהקשר לתוכניות ללימודי אוצרות, ראו: F. Vogel, 'Resistance to Theory: The Ideology of "The Curatorial" and the History of Exhibitions', *Revista de História da Arte*, 1, 4 (2019), pp. 64-77. הגיליון כולו מוקדש לנושא "התערוכה: היסטוריות, פרקטיקות, מדיניות". כתב העת יוצא לאור בהוצאת המכון לתולדות האמנות באוניברסיטת נובה, ליסבון:

institutodehistoriadaarte.wordpress.com/revista-de-historia-da-arte-n-o-14-2019/

13 צוקרמן רכטר (לעיל הערה 2), עמ' 85-86.

14 שם, עמ' 119.

בתזה;¹⁵ התערוכה **מסלולי נדודים** (1991, מוזאון ישראל, ירושלים, אוצרת שרית שפירא), שביטאה מהלך פרדוקסלי של פירוק התזות הגדולות באמצעות תזה גדולה ופירוק השוליות מתוך המוזאון המרכזי והגדול בישראל;¹⁶ והתערוכה **קדימה: המזרח באמנות ישראל** (1998, מוזאון ישראל, ירושלים, אוצרים יגאל צלמונה ותמר מנור פרידמן), שהמחישה את הקושי ליישב את הפער בין התזה לבין הטיפול החזותי בה.¹⁷

למרות הכותרת "היסטוריה של תערוכות", חלק זה מציג כרוניקה יותר מאשר היסטוריה, והאזכור של רוב התערוכות הוא קצרצר וחלקי. בעיה מהותית בדיון בתערוכות, והמחברת מודעת לה היטב, היא שתערוכה מטבעה היא אירוע זמני בעל נוכחות חומרית המתרחש במרחב מסוים, ובשל כך היא אינה ניתנת לשחזור. בעיה זו מחריפה עוד יותר בהיעדר תיעוד חזותי לרוב התערוכות הנסקרות. מה שנותן מהתערוכה הוא רק הטקסטים הנלווים לה – קטלוגים שהכינו האוצרים והמוזאונים, וביקורות מהעיתונות. לכן מה שנדון בסקירה שלפנינו הוא לאו דווקא התערוכות עצמן, אלא עמדותיהם וכוונותיהם של האוצרים והאוצרות, וכיוון זה מודגש בחלקו השני של הספר.

החלק השני והגדול בספר כולל שלושה פרקים המציגים ביוגרפיות אוצרותיות של שבעה אוצרים, ובאמצעותן נבחנים היחסים בין אוצר ואמן לאור השינוי שחל במעמד האוצר, כשהתערוכה קיבלה מעמד של היגד יצירתי של האוצר. בתוך כך עולות לדיון שאלת ההשפעה החינוכית והתרבותית של האוצרים, ושאלת השימוש בכוחה של האוצרות על מנת להכפיף תערוכות אמנות לסדר יום פוליטי.¹⁸ האוצרים הנדונים בחלק זה הם אלישבע כהן, יונה פישר וגדעון עפרת בפרק על נראות האוצרות ועליית האוצר כיוצר; שרה בריטברג סמל וגליה בר אור בפרק על האוצר כסוכן תרבות; ומרדכי עומר ואריאלה אזולאי בפרק על אוצרות וכוח.

הבחירה בסוגת הביוגרפיה היא המשך טבעי לרקע התאורטי של לימודי האוצרות שהוצג במבוא, ובו מושם דגש רב על האוצרים עצמם כשחקנים ראשיים בדיון על תערוכות. צוקרמן רכטר מתייחסת לפעילות האוצרים גם מעבר לתערוכות עצמן – במיוחד בדיון על אלישבע כהן, שתרומתה האדירה להקמת אוסף עבודות הנייר של מוזאון ישראל זוכה פה להוקרה הראויה, ובדיון על יונה פישר, שהפרופיל האוצרותי שלו כולל מגוון תחומים היסטוריים ועכשוויים ורווי קשרים בינלאומיים. גם הדיון בגליה בר אור, שניהלה במשך 30 שנה את המשכן לאמנות עין חרוד, מתרחב למספר כיוונים בצד אוצרות התערוכות – בהם עבודתה כמנהלת ויוזמת של פרויקטים, למשל הביאנלה לצילום, שמיצבו את המוזאון במקום משמעותי, וכן מחקרה האקדמי. את גישתה של בר אור מנסחת המחברת על פי מודל של שיתוף ודיאלוג בצורת העבודה וביקורת הקנון בתכנים עצמם.¹⁹ אולם בדיון במנהל מוזאון אחר, מרדכי עומר, שהיה מנהל סמכותי ורב-כוח של מוזאון תל אביב לאמנות ובמקביל ניהל את הגלריה האוניברסיטאית, נאמר מעט מאוד על הישגיו בתחום הניהולי במוזאון, והדגש מושם

15 שם, עמ' 159.

16 שם, עמ' 163.

17 שם, עמ' 167.

18 שם, עמ' 187.

19 שם, עמ' 379-380.

על השקפתו האוצרותית המודגמת במספר תערוכות קבוצתיות שהוקדשו לשנות השבעים.

פוטנציאל מעניין להשוואה בין שתי אוצרות הנדונות בפרק 7, שרה בריטברג סמל וגליה בר אור, הוחמץ לדעתי. המחברת מצביעה על פעולת אוצרות אידאולוגית ועקיבה אצל שתיהן, על הצלחתן לעצב דעת קהל ולהותיר חותם, ועל כך שהשתיים הצמיחו מודלים של אוצרות פמיניסטית ביקורתית²⁰ – אך מתעלמת מנקודה מרכזית, והיא שביקורת הקנון שפיתחה בר אור הופנתה ישירות אל המקום שתפסה בריטברג סמל כמטפחת ומשמרת הקנון, ובכלל זה התפיסה שהאמנות התל אביבית, כפי שהוגדרה למשל בתערוכה **דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית**, היא גילום הישראליות. בר אור ערערה על הנחות מעין אלה, וביקשה לכלול יוצרים משדרות חברתיות נוספות, נושאים אחרים ואסתטיקה מגוונת. דיון ארוך ומפורט מוקדש **לדלות החומר**, כולל ניתוח ההצבה (גם באמצעות תצלומים נדירים), וכן אזכור מגוון התגובות, הביקורת ותערוכות-הנגד. על פי המחברת, תערוכה זו "יותר מכל תערוכה שהוצגה עד היום בישראל, היא דוגמה לכוחה התרבותי של תזה אוצרותית ולכוחה של האוצרת כסוכנת תרבות".²¹ אולם היא לא מציעה הסבר למעמד יוצא דופן זה – מה היה בתערוכה ובטקס שנלווה אליה שהוליד את שפע התגובות שנמשכות כבר 35 שנים? גם התערוכה "עבודה עברית" שאצרה גליה בר אור, ואשר אתגרה לראשונה באופן מוצהר את הקנון הישראלי שבמרכזו המופשט, זוכה לעיון נרחב. ואולם האם הצליחה הביקורת וההיסטוריה האלטרנטיבית שהציעה לשנות ולהשפיע? על כך לא נאמר דבר.

הספר של אסנת צוקרמן רכטר הוא ללא ספק פרויקט שאפתני. הוא כולל מספר רב של נושאים וסוגיות בשדה האמנות בישראל, נוגע באנשים רבים, במוסדות, באירועים ובחומרים כתובים ממקורות שונים. מטבע הדברים נשארו חורים במארג הגדול הזה, והם גם הזדמנות ואתגר להמשיך ולפתח את המחשבה והידע על שדה שחלקים גדולים ממנו הם עדיין שדה בור.

20 שם, עמ' 387.

21 שם, עמ' 340.

שחר מרנין-דיסטלפלד, המכללה האקדמית צפת

טל דקל, נשים וזקנה: מגדר וגילנות בראי האמנות בישראל

ביקורת ספרות

רעננה: הוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה, 2020, 418 עמודים, 129 תמונות צבע.

ספרה פורץ הדרך של טל דקל נפתח, בדומה לספרה הראשון (מ)מוגדרות: אמנות והגות פמיניסטית, בהצגת דימוי פרובוקטיבי של פאנקיסטית עם סיגריה, אשר מנתץ בפרצוף את כל מה שלמדנו לחשוב על נשים זקנות. אקורד פתיחה זה, המעורר ומערער את הקוראת, מבהיר באבחה אחת כי לפנינו נושא שטרם טופל ביסודיות בתרבות הישראלית.

טל דקל היא היסטוריונית של האמנות, חוקרת תרבות המתמחה במגדר ותאוריות פמיניסטיות. מחקרה רבייהשנים עוסקים באמנות בישראל ומתמקדים באמנות של נשים. מטרתם להתעמק בתהליכי הבניית הזהות של סובייקטים בהקשר למיקומן כנשים שחיות במדינת הלאום ישראל. דקל שימשה כיו"ר העמותה לחקר אמנות ומגדר בישראל, וכיום עומדת בראש התוכנית לאוריינות חזותית במכללת סמינר הקיבוצים ומלמדת בתוכנית ללימודי מגדר ובחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב. שני ספריה הקודמים, (מ)מוגדרות: אמנות והגות פמיניסטית (2011) ונשים והגירה: אמנות ומגדר בעידן טרנס לאומי (2013) תרמו תרומה מכרעת למדף ספרי המחקר בישראל על אמנות מפרספקטיבה מגדרית.

ספר זה הוא הראשון מסוגו העוסק בהשתקפות הזקנה, הגילנות והמגדר באמנות בישראל. עד כה נחקרו הזקנה והגילנות בישראל בעיקר מנקודת מבט סוציולוגית, ולא נדונו הביטויים החזותיים שלהן באמנות. הדיון הרב-תחומי בספר נשען על שדות ידע של אמנות, מגדר, סוציולוגיה וגרונטולוגיה גם יחד. חשיבותו של הספר היא בהנחת נושא זה בסדר יומה של האמנות בישראל, באופן ביקורתי הפורש מעליו יריעה תאורטית רחבה. מבנה הספר, המוצג בפני הקוראת בפסקה אחת, מתברר בהמשך כמהותי להבנת הנושא לא פחות מן התוכן. דקל התבססה על משנתו של ברונו לאטור, אשר חילק את הדיון בתופעות בעולם לשלושה היבטים: טבעי, חברתי ושיחני. במבוא מפורטות שלוש מסגרות הדיון הללו ומוגדרים לעומקם המושגים

העיקריים שנדונים בספר. לאחר מכן נסקר הקשר בין פמיניזם לזקנה ולגילנות, ובסוף המבוא סוקרת המחברת את הזקנה בראי האמנות.

חלקו הראשון של הספר (פרקים 1-3) עוסק בהיבטי-על של הזקנה הקשורים להסדרים מרחביים ומוסדיים: הפרק הראשון עוסק במעמד הכלכלי והפוליטי של הזקנים, הפרק השני עוסק במרחב הפרטי לעומת המרחב הציבורי, ובתוכו בתי האבות, והפרק השלישי עוסק במפגש שבין זקנה לרב-תרבותיות בחברה הישראלית. חלקו השני של הספר (פרקים 4-6) עוסק בהיבטים אישיים-חברתיים הקשורים למשפחה ולגוף: הפרק הרביעי מתמקד באימהות וסבתאות ובהבניית תפקידים אלה, הפרק החמישי עוסק במדיקליזציה של הזקנה ובהיבטים של חולי, והפרק השישי עוסק בעירום ובמיניות של נשים זקנות. הספר מסתיים בניתוח שיחני של תוצרי אמנות, ומתמקד בייצוג עצמי של זקנה (פרק 7).

החלוקה הקטגורית לשלושת עולמות הידע תורמת להבנת הזיקות בין נושאי הזקנה, הגילנות והמגדר השלובים זה בזה, ובה בעת מאפשרת באין מפריע לייצוגי האמנות להמשיך ולהוות ציר טקסטואלי מרכזי בספר, המדגים ומרחיב את הבנתנו כלפי כל אחד מן הנושאים הללו. כפי שניתן להבין מדבריה של המחברת, מבנה הספר נגזר גם ממטרתו "לחולל שינוי בעולם האמיתי באמצעות העלאת מודעות והפצת ידע" (עמ' 16). האמנות ופרשנותה, מסבירה דקל, מספקות טקסטים ביקורתיים וכלי פעולה פמיניסטיים שביכולתם לגשר בין עולם האקדמיה לבין השטח.

בפתיחת הספר מסבירה דקל את הרלוונטיות של העיסוק בזקנה בעולם מזדקן, ואת ההיבט המגדרי המובהק של הזקנה לאור העובדה שנשים מאריכות חיים יותר מגברים – ועל כן רוב הזקנים הם בעצם זקנות. דקל סוקרת את האבולוציה של הגדרת הזקנה וקובעת כי היא דיאלקטית ותלויה-נסיבות שונות ומגוונות. אך לעומת הגדרתה הנזילה של הזקנה, הגילנות היא תופעה מובחנת וברורה של אפליה על רקע גיל, המתחדדת בעולם של ימינו כלפי בנות ובני הגיל המבוגר. הגילנות היא תופעה תרבותית הניכרת בייחוד בתחום החזותי, וגם כאן בולט ההיבט המגדרי, שכן נשים זקנות סובלות יותר מגברים מתת-ייצוג במרחב הציבורי ובתקשורת. על כן, ישנו חיבור הדוק בין שיח הגילנות לבין השיח הפמיניסטי. עם זאת, דקל מתארת את יחסו האמביוולנטי של הפמיניזם לזקנה; מחד גיסא זכה נושא הזקנה להתייחסות מצד שתיים מחשובות ההוגות הפמיניסטיות של המאה העשרים – סימון דה-בובואר ובריט פרידן, ומאידך גיסא הגל השני של הפמיניזם, שצמח מתוך תרבות נעורים לבנה, מיעט מאוד לעסוק בזקנה. כך קרה שחקר הזקנה מנקודת מבט פמיניסטית עדיין מחכה לתור הזהב שלו, גם בעולם ועל אחת כמה וכמה בישראל.

לב ליבו של הספר הוא דיון ב-111 יצירות אמנות בנושא הזקנה שיצרו 80 אמניות מישראל לאורך המאות העשרים והעשרים ואחת. בעמ' 38-39 מניחה דקל את תפיסת עולמה כחוקרת אמנות, ומנתחת את תוצרי האמנות כטקסטים, תוך הפעלת ביקורת פוליטית וחברתית החורגת משדה האמנות עצמו אל קריאה רב-תחומית. בתוך כך היא מבליטה את האמניות כסוכנות תרבות ודנה בפוטנציאל של היצירה לחולל שינויים חברתיים.

חלקו האחרון של המבוא חשוב במיוחד, שכן הוא מגולל את היחס אל הזקנה בתולדות האמנות ומגלה כמה נדירים היו דימויה, ובמיוחד דימויי נשים זקנות שסבלו מהכחדה סמלית וכמותית כאחת (עמ' 37-42). נשים זקנות סבלו מדיכוי

כפול מזה של גברים זקנים, עקב הדרתן הן על רקע מגדרי והן על רקע גיל. בניגוד להצגתם של גברים זקנים באמנות כחכמים, בעלי ניסיון וסמכותיים, נשים זקנות הוצגו כסמל הרוע, כמכוערות, מוקצות וכמכשפות. גם כאן פונה דקל לשדה הישראלי לאחר הסקירה הכללית, ומציינת כי האמנות הישראלית התאפיינה גם היא במיעוט תיאורי נשים זקנות. התיאורים המעטים שישנם הציגו נשים ילידיות ממבט אוריינטליסטי וקולוניאליסטי, או לחילופין נשים פריבילגיות וידועות שתוארו בזכות מעמדן החברתי. ואולם משלהי המאה העשרים ניתן להבחין בהרחבת דימויי נשים זקנות למגוון נושאים ואופני תיאור אלטרנטיביים, כמו גם לעלייה בייצוג העצמי של הזקנה. אזכורן של התערובות שעסקו בזקנה בשדה האמנות בישראל בעשורים האחרונים, המופיע בעמ' 59 ו-61, יעיל במיוחד עבור מי שיחפצו להעמיק בנושא זה בעקבות קריאת הספר.

כוחו של הספר בדיון המערב כל העת היבטים של הטבעי, החברתי והשיחני בדיון על נשים זקנה, כפי שהכותבת הבטיחה בראשיתו, כך ששלוש הפריזמות משולבות זו בזו מבלי שנרגיש כי אנו נעים בתוכן וביניהן הלך ושוב, תוך חשיפת מצבי דיכוי והדרה שחוות נשים זקנות. הכתיבה נובעת לעיתים מן היצירה עצמה, ובמקרים אחרים מציגה את היצירה כדוגמה לנושא הנדון. בתוך כך היא נדרשת לסוגיות של מעמד כלכלי, מרחב, רב-תרבותיות, בין-דוריות, בריאות וחולי, מיניות וייצוג העצמי, ופורשת לפנינו את מפת הזקנה והגילנות כפי שהיא משורטטת בידי אמניות מכל שדרות החברה הישראלית.

הדיון במעמד ובשאלת הפרישה נוגע במונח "קריירת הדרן", ובעובדה שישנן זקנות בעלות תוחלת חיים ארוכה מתפנות, לאחר פרישתן, לפיתוח תחומי פנאי ואף לעיסוק מקצועי שהכנסה בצידו. כאן מורגש חסרונן של הדיון בהדגמת הקשר שבין קריירת הדרן לבין תחום האמנות הפלסטית, תוך התייחסות לתופעה רווחת ומשמעותית בחברה הישראלית: נשים בנות הגיל השלישי אשר פונות בסמוך לפרישתן משוק העבודה או לאחריה לעיסוק באמנות פלסטית כתחום פנאי רציני (serious leisure), שאינו משתבץ במדויק בקטגוריות פעילות הפנאי או העבודה בשכר, כי אם ממוקם במרחב לימינלי ביניהן. נשים זקנות רבות מתמסרות לאמנות הפלסטית ושואפות להשתלב בשדה זה כחברות לגיטימיות, ובכלל זה להציג את יצירתן בתערוכות אמנות. דיון בתופעה זו, אשר רק החלה להיחקר בישראל, מתבקש בפרק זה של הספר, וחבל שהוחמץ.

מפתיע ומרתק במיוחד הדיון בדמות הסבתא המכשפה, וגם הגילוי כי רוב המכשפים היו בכלל גברים, והמכשפות – נשים צעירות (עמ' 209–222). המכשפות המתוארות ביצירותיהן של האמניות העכשוויות מאתגרות את הסטריאוטיפ השלילי ומציבות מולו דימויים של נשים זקנות בעלות כוחות יוצאי דופן, מיתיים, כאלה שביכולתם לברוא סדר-עולם חדשים ולשמר מסורות נשיות קדומות. גם ההבחנה בדבר משמעותו של הצגת גוף עירום של נשים זקנות, בין אם כייצוג עצמי ובין אם בידי אמנית אחרת (עמ' 276–277), נראית לי מרכזית וחשובה במיוחד. דקל נדרשת כאן לשאלה אם מדובר בהרחבת גבולות היופי של הגוף הנשי אל עבר יופי "אחר", או שמא מדובר בהנחתו של הגוף הזקן כמציאות המגלמת עצמיות ועצמאות, תוך ביטול ההבחנה המקובלת בין nude ל-naked.

בכל מחקרה, וגם בספר זה, משתמשת דקל בדיון הצטלבותי (Intersectional Analysis) אשר עוסק בניתוח רב-ממדי ומשולב של מרכיבי זהות נשיים שונים של

נשים – מגדר, אתניות, מעמד כלכלי, לאום, דת וכיוצא באלה. ניתוח מסוג זה מאפשר ניסוח ניואנסי שמסייע בגיבוש תובנות חדשות על אודות חיי נשים הנמצאות במיקומים חברתיים שונים בישראל, דרך עבודות שהאמניות עצמן יוצרות ובאמצעות ניתוח הייצוגים המופיעים בהן. זהו מחקר איכותני-רפלקסיבי, המאופיין באתיקה פמיניסטית אשר מקפידה על "positionality" – כתיבה החושפת את מיקומה של החוקרת בתהליך המחקר ואת יחסה אל הנושאים הנדונים בו. כך נהגה דקל כשכתבה על נשים מזרחיות והצהירה שהיא אשכנזייה, תוך ציון האתגר הכרוך במיקומה זה; כך כשכתבה על נשים מהגרות והסבירה שהיא עצמה מהגרת בעלת מאפיינים דומים למשתתפות מחקרה. בפתח ספר זה היא מפרטת על הסיבות לביצוע המחקר – ובכללן מציאות חייה, שבה היא מטפלת באמה בת ה-80 ובתוך כך מתבוננת מקרוב בחייה ובחייהן של בנות משפחה נוספות מקבוצת גיל זו, וכן העובדה שהיא עצמה נמצאת בעשור השישי לחייה ומתחילה לחוש גילויי גילנות המופנים כלפיה. דקל מבהירה לקוראיה כי עבורה המחקר והחיים אינם תחומים נפרדים, אלא הם מצויים על רצף שמאפשר התערבות מוסרית ורלוונטית, בבחינת "האישי הוא פוליטי" – אמרה שהיא מהעקרונות הבולטים במחקר הפמיניסטי.

לסיכום כותבת דקל: "תיקון עולם יתממש כאשר דמות הזקנה, דמות שהובנתה כבזויה וכמודרת, תהיה נוכחת ורווחת" (עמ' 361). מסקנה זו מתבקשת לאור התמונה המקיפה שמשרטט הספר על מקומה המרכזי של הזקנה בחיי האדם והחברה. זהו ספר חובה לא רק לשוחרי האמנות הישראלית, אשר יזכו להיכרות נרחבת עם דימויי נשים זקנות באמנות, כי אם לכל המעוניינת להבין לעומקן את הזקנה והגילנות מפרספקטיבה מגדרית המצטלבת עם פרספקטיבות מרובות אחרות.

שירה גוטליב, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

דיויד הוקני: נורמנדי שלי (Ma Normandie)

ביקורת תערוכה

גלריית ללונג (Lelong & Co. Galerie), פריז

15 באוקטובר 2020 עד 27 בפברואר 2021

נכון למועד כתיבת שורות אלה, המוזאונים בפריז סגורים זה למעלה מארבעה חודשים רצופים – מאז סוף אוקטובר 2020 – בשל סגר חלקי והגבלות שנקבעו בצרפת לצורך מניעת התפשטות נגיף הקורונה. הקהל הצרפתי, שכפי הנדמה משווע לתרבות, מנצל את העובדה שגלריות פרטיות יכולות להמשיך לפעול תחת מגבלות התקהלות, וצובא עליהן. אפילו הקור המקפיא של החורף הפריזאי לא מונע מהצופים להשתרך בתורים ארוכים מחוץ לגלריות האמנות בימי שבת. לתערוכה **נורמנדי שלי** של הצייר האנגלי דיויד הוקני (David Hockney), שהוגדרה כ"סנסציה של העונה", הומלץ להזמין מקום מראש.¹ אך גם כארבעה שבועות לפני נעילתה, שעות הביקור הפנויות היחידות שנותרו נושקות לשעה שש בערב – שעת העוצר הלילי בפריז, שאחריו חל איסור להימצא מחוץ לבית. כשהשחקנים הראשיים, קרי המוזאונים הגדולים ותערוכות שוברי הקופות העונתיות שלהן, נותרו מחוץ למשחק – אין ספק שמדובר בהצלחה בקנה מידה גדול לגלריית ללונג (Lelong & Co. Galerie). התערוכה נפתחה ב-15 באוקטובר, כשבועיים לפני תחילת הסגר, וכל העבודות המוצגות בה נמכרו מראש עוד לפני פתיחתה לקהל הרחב. לפי התכנון המקורי היא הייתה אמורה להינעל ב-23 בדצמבר, אך בגלל צו השעה, הביקוש והעניין הרב בה, הצגתה הוארכה עד לסוף פברואר 2021.

הקריירה של הוקני, יליד 1937, נפרשת על פני שבעה עשורים וידעה גלגולים רבים מאז שסיים בשנת 1962 את לימודיו בברדפורד קולג' לאמנות, אז חלק מהקולג' המלכותי לאמנות בלונדון. בתחילת דרכו הוא התנסה באמנות מופשטת ואמנות

¹ 'David Hockney's Lockdown Paintings of Normandy Captivate Parisians', *France 24*, <https://www.france24.com/en/culture/20210206-david-hockney-s-lockdown-paintings-of-normandy-captivate-parisians>.

פופ, ואף הציג עם ה-Young Contemporaries, ארגון שתומך באמנים צעירים בין היתר באמצעות ארגון תערוכות שהפכו לשם דבר בעולם האמנות הבריטי. עם עזיבתו ללוס אנג'לס באמצע שנות השישים, החל לגבש סגנון פיגורטיבי מובהק ואף מעט נאיבי המזוהה עימו כיום. לאורך כל הקריירה שלו הוא התעניין והתנסה במדיומים שונים ובטכנולוגיות חדשות ליצירת אמנות ולבחירתה: החל מקולאז'ים צילומיים מרובי-פרספקטיבות, דרך ציורים באמצעות פקסימיליות ומכונות צילום ועד מחשבים, תוכנות ציור, אייפונים ואייפדים. מבחינה זו הוקני צועד בקצב הזמן והטכנולוגיה, בוחן ללא הפסק פרקטיקות אמנותיות חדשות ומביע את עצמו בדרכים מגוונות ואקטואליות. עבודותיו נמכרות כיום במחירים שוברי שיאים לאמנים חיים, והוא מוכר היטב גם לקהל הצרפתי.² בשנת 2017 הוצגה במרכז פומפידו בפריז רטרוספקטיבה מקיפה של עבודותיו, שהוצגה לפני כן גם במוזאון טייט בריטן בלונדון ובהמשך במוזאון המטרופוליטן בניו יורק. התערוכה זכתה להצלחה מקומית ובין-לאומית רבה, עם למעלה מחצי מיליון מבקרים בפריז בלבד.³

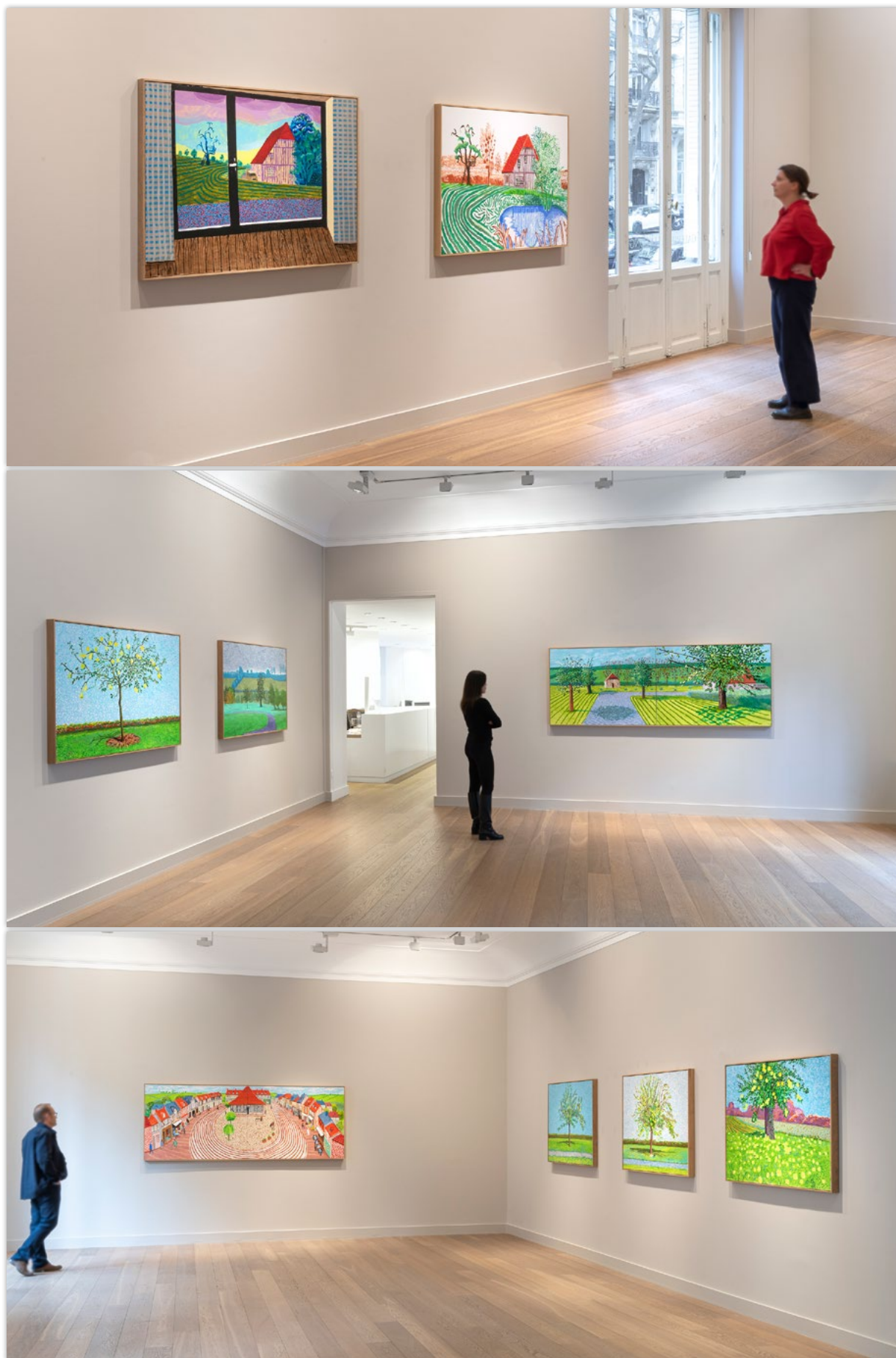
כל 15 העבודות המוצגות בתערוכה החדשה שבגלריית ללונג הן "מקומיות", במובן זה שכולן נוצרו על ידי הוקני בצרפת, וספציפית במחוז נורמנדי שבצפון המדינה, שם עבר להתגורר במרץ 2019. זו לא הפעם הראשונה שבה סביבת מגוריו משפיעה על נושאי העיסוק שלו: בשנות השישים, לאחר שעבר להתגורר בלוס אנג'לס, כמה מציוריו המפורסמים ביותר עסקו בברירות שחייה שהיו נפוצות בבתי המגורים של מכריו. בשנות התשעים, כשחזר לגור במחוז ילדותו יורקשייר שבאנגליה, גילה מחדש את נופי האזור המרהיבים וצייר אותם באוויר הפתוח, וכך עשה גם עכשיו עם נופי נורמנדי. הוקני יצר עבודות אלה לפני פרוץ מגפת הקורונה, אך הסביר שהסגר שהוטל על צרפת באביב 2020 לא השפיע על עבודתו גם בהמשך, מפני שהוא המשיך לצייר את סביבת מגוריו הקרובה.⁴ התערוכה מחולקת בין שני חדרים, והיצירות תלויות ללא כיתוב או פרטים. מידע עליהן ניתן למצוא באתר הגלריה.

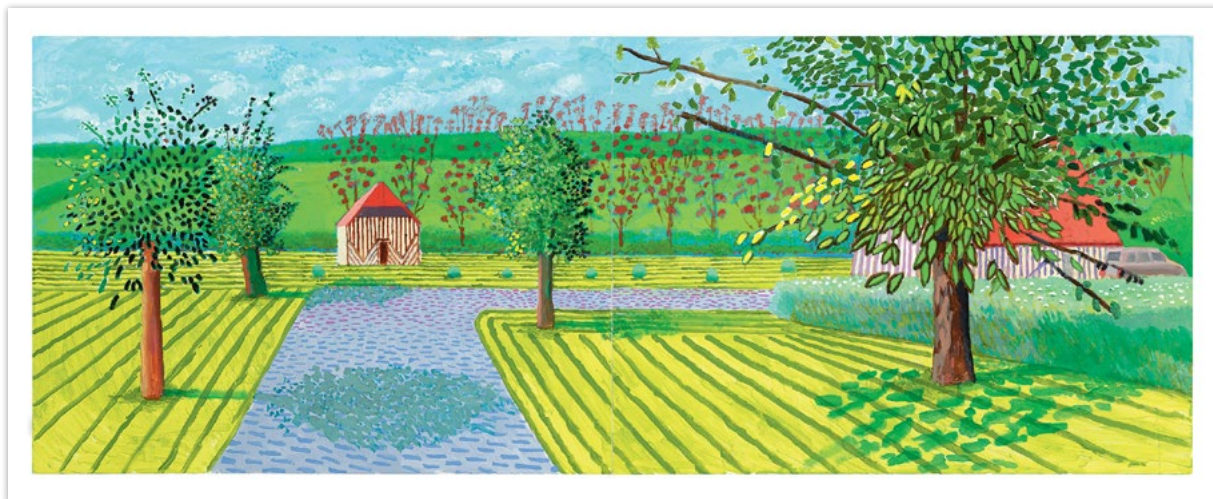
בחלל הראשי תלויות תשע עבודות אקריליק על בד שמתארות את סביבת המגורים החדשה של הוקני (תמונות 1-3). העבודות מסודרות לפי נושא ועונות השנה: עצים בשדה בערפל אפרורי, פריחה צבעונית של עצי פרי, ציור פנורמה שוקק חיים של מרכז העיירה Beuvron-en-Auge אשר נפרש על שני קנבסים, ותיאורי חוץ של ביתו של הוקני, בעל החזות הכפרית המסורתית, ממספר נקודות מבט שונות (תמונה 4). קשה להתעלם משלל הרמזים הקושרים בין עבודותיו אלה של הוקני לבין עבודות של ציירים אחרים שפעלו בצרפת לאורך ההיסטוריה של האמנות, ולדעתנו זהו אחד

2 בשנת 2018 נמכר ציור של הוקני משנת 1972 ב-90.3 מיליון דולר, מחיר שיא לאמן חי. ראו: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/nov/19/david-hockney-painting-art-portrait-of-an-artist>

3 'Affluence record pour David Hockney au Centre Pompidou', *Le Point*, https://www.lepoint.fr/culture/affluence-record-pour-david-hockney-au-centre-pompidou-08-08-2017-2148796_3.php#; 'Ranking of the Ten Most Visited Exhibitions in Paris in 2017, by Number of Visitors', *Statista*, <https://www.statista.com/statistics/980999/attendance-most-visited-exhibitions-paris-france>

4 'David Hockney in Lockdown: How the Artist Found his Perpetual Spring in a Horrible Year', *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-12-16/david-hockney-lockdown-covid-normandy-france>





תמונה 4.

ההיבטים המרכזיים בתערוכה. למשל, ציורי עונות השנה המתחלפות בגווני שונים, וקו האופק המעורפל שהולך ומתחדד עם המעבר מהחורף לאביב, מהדהדים את הציירים האימפרסיוניסטיים (תמונות 5-6) – אשר בניסיונם לתאר את "הרגע החולף" שבו לאותם נושאים חוזרים ותיארו אותם בשעות ובעונות שונות, בעודם מוארים באור אחר וצבועים בצבעים שונים, דרך אפקטים מתחלפים של גשם, שמש או שלג. הוקני, המעריך את קלוד מונה⁵ משנה את פלטת הצבעים שמשמשת אותו לתיאורי עונות ושעות יום שונות, ומעביר אל הבד את התחושה הקרירה והלחה של יום חורפי גשום או את חמימות הצהריים האביביים שטופי השמש. תיאור אובייקטים מזוויות מבט משתנות בסדרה של עבודות, כמו ציורי ביתו או התיאור הפנורמי של כיכר העיר מזווית גבוהה, מתכתבים עם עבודותיו של האימפרסיוניסט קאמי פיסארו, כמו הציורים של פלאס דה לה קומדי פרנסז או השוק הומה האדם בעיר רואן.

קשר נוסף ניתן למצוא גם בין עבודותיו של הוקני לאלה של הצייר ההולנדי וינסנט ואן גוך. שני האמנים נמשכו למזג האוויר בצרפת ועברו לגור בה, ואן גוך בדרומה והוקני בצפונה. הדמיון בין השניים ניכר הן בנושאי הציור – בית האמן, עצים בשדה וכיכר העיר, והן בסגנון – פרספקטיבה שטוחה ומעט מעוותת, והברשות מכחול מקווקות, מסודרות וקצרות. אין ספק שהוקני היה מודע לכך, במיוחד בציורי העצים שלו, כמו *Trees Mist* (תמונה 5). אך במקום האקספרסיביות העזה של ואן גוך, שניכרת בשכבות הצבע העבות והסמיכות ובחזרתיות של משיחות המכחול זו על גבי זו, המבע אצל הוקני דק ועדין, והברשות המכחול כאילו מודעות לעצמן ולא עולות זו על זו, ובכך מבטאות בעיקר דינמיות של הרוח ולא דווקא את מצבו הפנימי של האמן.

החלל השני, המשמש גם כחנות שבה ניתן לקנות את קטלוג התערוכה (גילוי נאות: אני בחרתי לחסוך את עלותו, בסך 39 יורו), מציג שש עבודות מודפסות שהקשר ביניהן לא ברור. שתיים מהן הן עבודות הכנה שנועדו לבדוק הדפסת צבע, שתי עבודות נוספות מתארות את ביתו של הוקני בנורמנדי משני כיווני מבט שונים ונראות לא גמורות, ועוד שתי עבודות מתארות טבע דומם, והן למעשה הדפס של ציור שנוצר

⁵ 'Chronology', The David Hockney Foundation, <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1995>



באייפד – הן כהות יותר ושוונות לגמרי בפלטת הצבע שלהן מיתר העבודות בתערוכה. שתי אלה האחרונות, האחת מתארת אח כבויה ובה גחלים והשנייה כד עם ענפי חיטה, מזכירות דווקא ציורי טבע דומם מהמאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה. לא ברור למה מארגני התערוכה בחרו להציג יצירות אלה, ובמיוחד את עבודות ההכנה. אף כי יש להן ערך אסתטי, הן אינן נוגעות בשום אופן לנושא התערוכה. גם הדפסה של ציורי אייפד על נייר מעלה מספר תהיות: האם העבודה לא מאבדת מהאיכות הדיגיטלית המקורית שלה וממאפייניה הטכנולוגיים, למשל האפשרות לשנות את תאורת המסך ולשלוט בה בזמן הצפייה? האם שינוי ממדי התמונה – ההדפסים היו גדולים בהרבה מגודלו של מסך אייפד – לא פוגמים בה? והרי למטרות הצגה אפשר היה למשל להשתמש במסך מחשב או טלוויזיה, ולמטרות כלכליות ניתן למכור את העבודה בפורמט דיגיטלי, בדומה לאמנות מדיה.

הביקור בתערוכה, כמו ברבות אחרות בתקופה זו, הפך למושטר בעקבות צו השעה. אין זמן להתמהמה בחלל שהכניסה אליו מורשית רק לחמישה אנשים ב־זמנית, וכיוון ההליכה מסומן על הרצפה באמצעות חצים. אך למרות זאת, ולמרות ההמתנה ברחוב, חובת חיטוי הידיים ועטיית מסכה, התדרוך הקצר לגבי איסור הצילום בתערוכה והעין הפקוחה של אנשי הביטחון במקום, התערוכה מעניינת בפני עצמה גם בעולם שלפני הקורונה. כשמוסיפים לכך את תרומתה להמשך קיום חיי התרבות והאמנות בעיר, חשיבותה אף גדלה. ככל הנראה יעבור עוד זמן רב, אם בכלל, עד שעבודות אלה יוצגו שוב זו לצד זו ויאפשרו לנרטיב המתקבל מהן לשגר את הצופה מפרז החורפית והאפורה לעולמו הצבעוני והבוהק של הוקני בנורמנדי.

גלובליזציה של תולדות האמנות*

שלי ארינגטון

השאלה אשר מציבים הסמינר וכותר הספר עצמו היא שאלה גלובלית, נרחבת וחוצת גבולות, הן בהיקפה והן בעמימותה.¹ האם מטרתה היא לברר אם הפרקטיקה של תולדות האמנות היא גלובלית, או שמא התאוריה שלה רלוונטית לכל התקופות והאזורים בעולם? האם "תולדות האמנות" הוא שם תואר כללי לטקסטים פרי עטם של אנשים בעלי השכלה אקדמית מסוימת אשר נכתבו בנסיבות חומריות ומוסדיות מסוימות, בין אם בגאנה או בדנמרק? או שמדובר במערך המורכב מהיסטוריוגרפיות שונות לצד מהלכים רטוריים שהתפתחו במאה התשע-עשרה (חלוקה לתקופות, סיווג, וכו')? או אולי זהו נרטיב אירוצנטרי נרחב, שכעת מתבקש להפגין רלוונטיות גלובלית עבור כל אמנויות העבר והעתיד? האם כל הרכיבים האלה כרוכים זה בזה,

* המאמר לקוח מתוך הספר: S. Errington, 'Globalizing Art History', (ed.) J. Elkins, Is Art History Global? New York 2007 pp. 405–440. הספר יצא לאור כחלק מסדרה שכותרתה "The Art Seminar". הסמינר הספציפי מתוכו שעסק בגלובליזציה של דיסציפלינת תולדות האמנות התקיים באוניברסיטת קולג' קורק (University College Cork) שבאירלנד ב-13.3.2005. הסמינר התנהל כפאנל בהשתתפות שישה חוקרים, ותמלול השיח בפאנל הועבר למגיבים נוספים בכתב. המאמר המובא בזאת, שכותרתו "Globalizing Art History", מסכם את המהלך כולו, ולפיכך המחברת, שלי ארינגטון [Errington], מרבה להתייחס לדיוני הסמינר ולתגובות אליו – ולעיתים אף אינה מציינת הפניה מפורשת אליהם בהערות. חלק מההתייחסויות הללו הושמטו מתרגום המאמר על מנת ליצור רצף קוהרנטי ובהיר של הקריאה, אך אחרות נשמרו כדי לא להתערב יתר על המידה בטקסט המקורי וכדי לשמר את צביונו הפולמוסי [הערת העורכים].

1 תודותיי הרבות לג'יימס אלקינס, שתשובותיו המרנינות והדעתניות לשאלותיי הרבות לגבי תולדות האמנות והיסטוריוני אמנות הגבירו את הנאתי מכתבת טקסט זה לאין שיעור. תודה ללארי סילבר [Silver] על שיחותינו בנושאים קרובים. תודה לג'ון גיליס [Gillis] על נקודת מבטו כהיסטוריון באשר לדרכים האפשריות הרבות לחשוב על היסטוריה גלובלית. תודה גם לעמיתיי באוניברסיטת קליפורניה שבסנטה קרוז (UCSC), שקראו טיוטה מוקדמת והעירו הערות: קרוליין דין [Dean], ג'ניפר גונזלס [Gonzalez] ודונה הנטר [Hunter] מהמחלקה לתולדות האמנות וללימודי תרבות חזותית, וקרולין מרטין שאו [Shaw] מהמחלקה לאנתרופולוגיה.

כך שהגדרה של אחד מהם בהכרח תשפיע על כל השאר – או שמא עלינו להגדיר כ"תולדות האמנות" רק את התאוריה והניתוח המעמיק של היסטוריונים אקדמיים מובילים, ולהתעלם מההיסטוריה של האמנות הנכתבת ומדוברת על ידי סוחרים אמנות, אוצרים ואתרים חינוכיים של תרבות ציבורית?

זאת ועוד: לשם קיומן של תולדות האמנות דרושה אמנות. האם הקטגוריה הזאת אכן נטולת בעייתיות, כפי שסבורים חלק מהיסטוריוני האמנות ואפילו כמה מן הדוברים של סמינר אמנות זה? כל כך הרבה דברים נחשבים כיום לאמנות, עד שיש לתהות אם ראוי שמילה אחת בלבד – ויתרה מכך, ההיררכיות והנרטיבים המשתמעים ממנה למן שלהי המאה השמונה-עשרה – תציין את כולם ותוטמע בנרטיב גלובלי של תפיסת תולדות האמנות.

נוסף על כך, בכותר שלפנינו נעשה שימוש במילה "גלובלי" במקום, נאמר, "כלל-עולמי". שימוש זה מטעין את הנושא במשמעות פוליטית בת-זמננו וקושר אותו לגלובליזציה, להגמוניה של אירופה ושל ארצות הברית בעולם, לקולוניאליזם ולקפיטליזם האימפריאליסטי, כלומר לנרטיב נרחב שמבקש לחשוף את צורת ההיסטוריה עצמה – עם קריסת רצף הזמן-מרחב (אני חושבת על ולטר בנימין [Benjamin] ודיוויד הרוי [Harvey], על השיעתוק המכני/דיגיטלי של תמונות ועל האינטרנט), הייצור וההפצה על פי צו של מנגנון כלכלי מסוים, וסירקולציה של סחורות שמוכתבת לא על ידי קרן המטבע הבין-לאומית והבנק העולמי אלא נתונה למרותם ה"דיסציפלינרית" של היסטוריונים של האמנות. אבל כאן אני כבר נסחפת בהשפעת השבועות הארוכים שבהם שקעתי במספר עצום של טקסטים – נלהבים, שקולים, מקיפים, שנויים במחלוקת ולא שגרתיים, שכתבו משתתפי הסמינר והמגיבים השונים.

כמחברת של אחרית הדבר אני ניצבת בעמדה מעוררת הקנאה, שממנה אני יכולה להשקיף על הנושאים האלה וללמוד מהכותבים השונים. כמי שעוסקת באנתרופולוגיה תרבותית, אני מחויבת לעמדה חילונית ואתנוגרפית. ב"חילונית" אני מתכוונת לכך שאינני שותפה בהכרח להנחות היסוד המוסכמות של דיסציפלינת תולדות האמנות. לשם אנלוגיה אציין שהיסטוריונים ואנתרופולוגים החלו להבין מהי "דת" רק לאחר שהפסיקו לשפוט אם דתות אחרות מבוססות על "האל האמיתי" או לא. במילה "אתנוגרפית" אני מתכוונת לניסיון להתבונן על "תולדות האמנות" מנקודת מבטו של חייזר, שנמצא מחוץ להנחות היסוד שהעוסקים בדבר צריכים לקבל על מנת להיחשב כחברים מן המניין בקהילה. אני מקווה שהיסטוריוני האמנות השקולים והמסורים שקוראים את דבריי יקבלו בסובלנות את המחשבות על הנושאים האלה מנקודת מבטה של חייזרית חילונית.

שלוש סוגיות

על מנת לעורר את הדיון בסמינר האמנות מציג ג'יימס אלקינס [Elkins] במאמר המבוא שלו את הגרסה הישירה ביותר לשאלה שעומדת בלב הסמינר: האם הדיסציפלינה של תולדות האמנות (המערביות) יכולה "לשמור על צורתה המוכרת בכל מקום שבו היא מתקיימת"? [האם] המתודות, המושגים והיעדים שלה מתאימים לאמנות מחוץ לגבולות של אירופה וצפון אמריקה? [...] אם לא, האם קיימות חלופות שתואמות לאופנים הקיימים של תולדות האמנות?". בין היסודות של תולדות

האמנות במערב מציין אלקינס "ניתוח צורני, חלוקה לתקופות ואיקונוגרפיה". ניסוח זה מעלה אצלי שאלות על שלוש סוגיות: **נרטיב** (איזה נרטיב היסטורי של אמנות?); **אמנות** (מה נחשב לאמנות?); **וטאוטולוגיה** (אם הן גלובליות, האם תולדות האמנות הן טאוטולוגיות בהגדרתן את מה שנתפס הן כאמנות והן כתולדותיה?).

ראשית, הנרטיב. "תולדות האמנות המערביות", כנרטיב וכגישה, השתנו רבות במהלך תקופה של מעט יותר ממאתיים שנה: מחקירה צורנית של עבודות אמנות מסוימות בשלהי המאה התשע-עשרה, לעבר הסוציולוגיה של תולדות האמנות הבוחנת יצירות ואסכולות אינדיבידואליות בשלהי המאה העשרים, ועד לחקירה מופשטת ותאורטית מאוד של הנחות היסוד של הדיסציפלינה בשלהי המאה העשרים ובראשית המאה העשרים ואחת. כל אלה מוגדרות בצדק כחלק מ"דיסציפלינת תולדות האמנות". איזו מביניהן מכוננת את "הצורה המוכרת" ואת הפרקטיקה של הדיסציפלינה בה"א הידיעה, שיכולה להיות גלובלית, צריכה להיות כזו, או שנעשתה כזו בפועל?

שנית, מה נחשב לאמנות. אני תוהה גם מה הכוונה ב"אמנות שנמצאת מחוץ לגבולות של אירופה וצפון אמריקה". האם ג'יימס אלקינס מתכוון לאמנות סינית? ייתכן, משום שכמה חוקרי אמנות שעניינם אמנות סינית הוזמנו לסמינר. האם הוא מתכוון לציור-פן² ולפיסול, שאותם אני מכנה "אמנות מתוך כוונה" [art by intention]³, הנוצרת מחוץ לאירופה ולצפון אמריקה, במקומות מרוחקים כמו גאנה, ארגנטינה ומקאו? אולי, שכן משתתפים במקומות אלה הוזמנו אף הם. אולם לא ברור איזו בעיה תתעורר בשימוש במתודות של תולדות האמנות – בכל אופן שבו הן יוגדרו – על מנת לנתח ציורים תאילנדיים, או ציורים שנוצרו, למשל, באוסטרליה או הונג קונג, על ידי אמנים שהושפעו במודע מאמנות המערב, או אמנים שעובדים במדיה שמקורה במערב (כמו שמן או אקריליק על בד או נייר).

עניין אחד העולה במחשבתי נוגע לדבר שאני מכנה "אמנות באמצעות ניכוס" [art by appropriation], כלומר ארטיפקטים [artifacts] מעשה ידי אדם שזכו להיקרא "אמנות" על ידי מוזאונים, שווקים או חוקרים, אולם הנחות היסוד לגביהם או יכולתם לסמל משמעות קשורים רק קשר רופף, אם בכלל, לסוגי הארטיפקטים שלמען חקירתם וניתוחם פותחה הדיסציפלינה, בה"א הידיעה, של תולדות האמנות. אני חושבת כאן על אובייקטים טקסיים שנמצאו באתרים ארכאולוגיים, כאלה המכונים לעיתים "אמנות שבטית" או "האמנות של אפריקה, אוקיאניה והאמריקות". מכיוון שהאמונה הרווחת בקרב היסטוריוני האמנות היא שאמנות נוצרת על ידי כל התרבויות כולן, היה אפשר לחשוב שסוגים אלה של ארטיפקטים ייחשבו ל"אמנות" וייכללו בהכרח תחת נושא תולדות האמנות הגלובליות.

אם כבר דנים בשאלה מה צריך להיחשב כ"אמנות", ברצוני להוסיף סוג שלישי של אמנות, שאותה אכנה "אמנות באמצעות הגבהה" [art by elevation]. בשלב זה של ההיסטוריה, ארטיפקטים שנחשבו בעבר למלאכת-יד מרוממים על ידי מוזאונים,

2 ארינגטון משתמשת במושג easel art, ולפרקים easel painting. הכוונה היא לאמנות (בעיקר ציור) הנוצרת על גבי פן, אולם המושג אינו מתייחס רק לפרקטיקות הביצוע האמנותי אלא גם למעמדו של האובייקט הנוצר במסורת אמנותית זו הן כאמנות "גבוהה" והן כסחורה [הערת העורכים].

3 S. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.

גלריות והשוק למעמד של "אמנות", והיסטוריוני אמנות מכובדים ומבקרים בעלי הכשרה בתולדות האמנות כותבים עליהם טקסטים המשויכים לתולדות האמנות.

ומה באשר ל"תרבות חזותית"? האם אלקינס מבקש לדעת אם "תולדות האמנות" ושיטות המחקר בתחום יתאימו לכל ה"אמנויות" האלה, למגילות הסיניות כמו לציור-הפן, מכל רחבי העולם?

שלישית, עניין הטאטולוגיה, או בת דודתה הקרובה – הנבואה המגשימה את עצמה. קרייג קלונאס [Clunas] מספר לנו שאמנות וארכאולוגיה בבית הספר ללימודי המזרח ואפריקה באוניברסיטת לונדון (SOAS) הן "מעבדת מבחן של הנושא שנדון כאן – האם תוכן שונה משמעו בהכרח היסטוריה אמנותית אחרת, ואני נאלץ לומר שבמקרה שלנו התשובה היא בהחלט לא. ייתכן שהשמות שמופיעים בסילבוס שלנו אינם מוכרים, אולם כל השאר מוכר בעליל". אם ה"גלובליזציה" של צורה מוכרת של תולדות האמנות משמעה הוספה של עוד ועוד תוכן אל תוך הקטגוריה "אמנות", אזי ההנחה לגבי האוניברסליות של האמנות נעשית לנבואה המגשימה את עצמה, ולא לתגלית.

אני נזכרת במחברת ללימוד שפה של כומר שפגשתי ב־1968 בפפואה גינאה החדשה, היכן שמדברים שפות אוסטרונזיות שבהן אין הטיית פעלים. במחברת שהכין רשם הכומר עמוד אחר עמוד, בקבוצות מסודרות של שש מילים זהות – שלוש בכל עמודה – את כל ה"פעלים" של השפה המקומית. לי זה נראה מאוד משעשע, אם כי היה לי מספיק טקט לא לומר זאת. המחברת שלו הייתה מעוצבת כמובן על פי ההטיות של הפעלים הלטיניים שלמד. האם הפרדיגמה של הטיית פעלים ניתנת לגלובליזציה? התשובה היא, כמובן, כן.

חלק מן הארטיפקטים המדהימים ביותר של העולם – עשויים מלאכת מחשבת, גדושים מבחינה טקסטית, מהנים מבחינה אסתטית – **בהחלט** ניתנים ל"הטיה" בגבולות הנרטיב של **תולדות האמנות המקובלות** [Normal Art History], אך ייתכן כי זו אינה הדרך הטובה ביותר להבין אותן לעומק. אני מנסה, על דרך ההשאלה, לאתגר כאן את הכללים האוניברסליים של הלשון והרוח של חומסקי [Chomsky], או לאתגר את האוניברסליות של האמנות. לצורך העניין, אני טוענת שאם לומדים שפה אוסטרונזית, יהיה זה יעיל יותר לתפוס את העקרונות הבסיסיים של השפה מאשר להתחיל בפעלים, שמות תואר, תואר הפועל, נטיות והטיות – קטגוריות דיבור שיעילות ללימוד גרמנית, אך אינן מסייעות בלימוד, נאמר, של טַגְלִית.⁴ טַגְלִית היא עולם אחר. אדון בשלוש הסוגיות האלה לפי הסדר.

תולדות האמנות: הנרטיב

"מה זה 'תולדות האמנות'?", שואלת החיזרית מפלנטת האנתרופולוגיה התרבותית. לאחר עבודת שטח מעטה של שיחות וקריאת טקסטים, היא מגלה: תולדות האמנות הן נרטיב. בדומה לכל נרטיב אחר הראוי לתשומת לב, יש לתולדות האמנות קיום חומרי: אנשי מקצוע, מבקרים ופלגים; מערכות תומכות, ישירות ועקיפות, בצורה

4 טַגְלִית (או טאגאלוג) היא שפה אוסטרונזית הקרובה לשפות אינדונזית, ג'אווה ומלאית. היא נמצאת בשימוש נרחב בפיליפינים, ומהווה בסיס לשוני לשפה הפיליפינית הרשמית [הערת העורכים].

של מוסדות, שווקים, ספריות, אוספים ואספנים. יש לחקור את התנאים החומריים האלה חקירה אתנוגרפית לשם הבנה מלאה של האופן שבו הנרטיב מתקיים בעולם. אולם הבה נפתח עם הנרטיב.

תולדות האמנות הן לינאריות באופיין משום שמדובר בסוג של היסטוריה (אני מדברת על צורת הנרטיב הקרויה "היסטוריה", שאין לבלבל בינה לבין אירועים המתרחשים על פני רצף זמן). אין בכך כל רע. כמובן, תפיסת העבר כאירועים הנפרשים לאורך ציר זמן אינה הדרך היחידה להבין אותו. אנשים מסוימים (בשדה האנתרופולוגי, הדוגמאות הקלאסיות באות ממערכות היוחסין האפריקאיות) עוקבים אחרי העבר באמצעות גנאולוגיות. חברות אנושיות אחרות יכולות לעצב את העבר באמצעות שימוש ב-*topoi* (פשוטו כמשמעו), כלומר באתרים המשמשים כצמתי זיכרון ומחוללים נרטיבים על אודות האירועים שהתרחשו בהם: לדוגמה, שבט האילונגוט בפיליפינים ובני הבוסאווי בפפואה גינאה החדשה ממפים את עולמם ואת עברם דרך זיכרונות של אירועים חשובים שהתרחשו במקומות מסוימים, והאבוריג'ינים האוסטרלים מדמיינים את העבר שמעל פני האדמה כ"נתיבים" שבהם עברו אבות אבותיהם לפני שנכנסו אל תוך חורים באדמה. סיפורים שמקורם בג'אוה, יש הטוענים, כלל אינם מדמים "היסטוריה" – רצף אינסופי של אירועים – אלא איזון דינמי שניתן לערער ולאחר מכן להשיבו על כנו.⁵

אף כי נרטיב לינארי אינו האופן הבלעדי להבנת העבר, זהו האופן שבו האירופאים ממקמים את עצמם בתוך המדיום של רצף הזמן. "זמן" לינארי, שבתצורתו המודרנית הוא כשלעצמו הבניה של המאה התשע-עשרה שנועדה לארגן נרטיבים של **היסטוריה** או **היסטוריות**, הוא בעל כוח שכנוע גדול עבור מי שחונך במערב. ואין זה דבר גרוע: כל היסטוריוני האמנות משתמשים בהסבריהם בזמן, או ממקמים את ההסברים בתוכו, גם אם הם עוסקים ביצירה אחת בלבד. רבים מספרי הלימוד בתולדות האמנות מפתחים את רעיון הזמן הלינארי על בסיס ההנחה שההיסטוריה מעידה באופן כלשהו על התקדמות. הם משתמשים בנרטיביהעל [master narratives] הגדולים שהומצאו באירופה במאה התשע-עשרה, שטענו לקיומם של שלבי אבולוציה קבועים, והניחו כי כל החברות או הפריטים יעברו דרך אותם שלבים בבוא העת. הנרטיבים האלה מגיעים לשיאם באירופה, שמגלמת לפי תפיסה זו את הצורה הגבוהה ביותר של ציוויליזציה – עם הטכנולוגיה, הכלכלה והמבנה הפוליטי המתקדמים ביותר. כמובן,

5 האופן שבו הבינו אנשים מתרבויות שונות את העבר הוא נושא עמוק ומורכב מכפי העולה מפסקה זו. על גנאולוגיות, ראו: E. E. Evans-Pritchard, 'Nuer Time Reckoning', *Africa*, 12, (1939), pp. 189-216. על אתרי נוף כנקודות הצטלבות של הזיכרון, נושא שהתפתח בעשורים האחרונים, ראו: R. Rosaldo, *Ilongot Headhunting, 1883-1974: A Study in Society and History*, Stanford 1980; E. L. Schieffelin, 'Mediators as Text: Maamr Yishn וכתוב היטב'; A. L. Becker and A. Yengoyan (eds.), *Metaphors: Moving a Man to Tears in Papua New Guinea*, Norwood 1979, pp. 127-137. מאמרים רבים מזכירים את האבוריג'ינים האוסטרליים ש"מאתרים" את המעברים של אבותיהם על פני הארץ בשירה ובסיפור, ראו: N. Munn, 'Totemic Designs and Group Continuity in Walbiri Cosmology', M. Reay (ed.), *Aborigines Now*, Sydney 1964. מושג הזמן או היעדרו בג'אוה ובבאלי משמש כתמה במחקר המערבי לפחות מאז 1930. לקריאה מעניינת ובהירה שלו כפי שבא לידי ביטוי ב-*wayang kulit* ג'אוניזי ראו: A. L. Becker, 'Text-Building Epistemology and Aesthetics in Javanese Shadow Theater', A.L. Becker and Aram Yengoyan (eds.), *The Imagination of Reality*, Norwood 1979, pp. 211-243.

עד שלהי המאה העשרים הייתה זו הדרך המקובלת לכתוב לא רק את ההיסטוריה של האמנות, אלא את ההיסטוריה כולה. גישה זו זוכה שוב ושוב לקיתונות של ביקורת. לראשונה הבנתי את הסוגיות האלה כסטודנטית לתואר ראשון, כשקראתי את *Thought and Change* (1964) מאת ארנסט גלנר [Gellner], שהפריך לחלוטין את הרעיון הזה, כך חשבתי אז. אך הדרך הזו מכונן באופן כה עמוק את המחשבה האירואמריקאית עד שהוא ממשיך לחזור פעם אחר פעם, ויש לקטול אותו בכל פעם מחדש. החשיפה, האחרונה אך ככל הנראה לא הסופית, הנקראת ביותר של הנחות היסוד הפרוגרסיביסטיות בנרטיבים היסטוריים של אירופה היא הספר *Provincializing Europe* (2000) של דיפּש צ'קרברטי [Chakrabarty].

בכל מקרה, עצם הרעיון שהזמן הלינארי (שהוא בעיניי מושג ניטרלי, בלתי מזיק, לעיתים אפילו מסייע) מתקדם במהותו (וזוהי אשליה הרסנית ביותר) עדיין מוטמע בנרטיבים רבים על העבר הרווחים בתרבות הפופולרית. הוא נמצא בכל רחבי דיסנילנד ודיסניוורלד, ואין זה מפתיע, שכן הרעיון הזה הפך לפופולרי בירידים העולמיים שעליהם מבוסס דיסנילנד. לפני כעשרים שנה ביקרתי בתערוכה במוזאון למדע ותעשייה בשיקגו, בעצמו שריד של היריד העולמי, שנושאה היה "כסף". היא התחילה עם צדפים כאמצעי סחר-חליפין באיי האוקיינוס השקט, עברה דרך מטבעות (רומיים וכו') ושטרות נייר, והסתיימה בכרטיסי אשראי. מלבד העובדה שצדפים באיי האוקיינוס השקט לא שימשו לאותם צרכים שלהם משמש הכסף – עדיין, גם אם שימושיהם היו זהים, אין להם דבר וחצי דבר במשותף עם מטבעות או כרטיסי אשראי, שהרי לא מדובר ב"שלב מוקדם" בהיסטוריה של הכסף, משום שאין כל חיבור היסטורי בין הצדפים לכל שאר הסיפור. הרעיון הזה פשט בכל מקום לפני כמאה שנים, ועד שלהי המאה העשרים המשיכה גרסה מדוללת שלו להופיע בכתבי עת "חינוכיים", בתצוגות מוזאליות ובתוכניות טלוויזיה בסגנון "שבטים מתקופת האבן פוגשים את העולם המודרני" או "היעלמותו של האדם הפרימיטיבי".

אפשר שתצחקו. אנו המודרניים, תאמרו, ובעיקר אנו הפוסט־מודרניים, יודעים שלא כך הם פני הדברים. ואכן אנו יודעים זאת. אולם הנושא לא תמיד היה כל כך מצחיק, בשל החיבור שלו להבנת העבר ולהבניית הידע באימפריות הקולוניאליסטיות, וכעת באימפריות הנאו־ליברליות. עקבותיו ממשיכים לעצב את השיח על האמנות. מריה דה לוס אנג'לס טברנה [de Los Angeles Taberna] ואומברטו ולדיוויזו [Valdivieso], למשל, מציינים את ההשפעה שלו על תרבות המאה: אילו היה מדובר בשמות בלבד ניתן היה להקל ראש בחשיבות הנושא, אלא שהשמות האלה מעידים על אפיסטמולוגיות מודחקות ועל היסטוריוגרפיות. הנה לכם דוגמה: אמנות מאורית הוצגה במוזאון המטרופוליטן בניו יורק בראשית שנות השמונים של המאה הקודמת. בתערוכה ראיתי, למיטב זיכרוני, כמה מסרקים מעץ שגולפו בעיטורים מעוגלים, ואחרים מסוג דומה שגולפו בדוגמאות גאומטריות יותר. תווית הכיתוב על הקיר הסבירה כי אף שרצף הזמן שלהם אינו מבוסס מבחינה מדעית, ההנחה היא כי המסרקים עם העיטורים הגאומטריים מוקדמים יותר מאלה עם העיטורים המעוגלים. האם לא מדובר כאן במעבר מהאמנות היוונית הארכאית אל האמנות היוונית הקלאסית? אני מניחה שכן: בתערוכה, האמנות המאורית חולקה לתקופה הפרה־קלאסית, הקלאסית והמודרניסטית, ולמיטב זיכרוני, האמנות המאורית המודרנית (עכשווית) החלה בראשית המאה התשע־עשרה עם תחילת ההשתלטות הבריטית על ניו זילנד. (אחרי ההשתלטות האמנות המאורית דעכה, כמובן, משום

שעד שלהי המאה העשרים זה היה הנרטיב המועדף לגבי אמנות שבטית). על כן, אתם יכולים לצחוק כשאתם נתקלים בנרטיב הזה בדיסנילנד, אולם איזה היסטוריון אמנות יכחיש את ההשפעה העמוקה של הרעיון הזה על החלוקה הספקולטיבית לתקופות של אמנות שהכרונולוגיה שלה אינה ידועה?

לפני שנים אחדות סקרתי את הנרטיבים המופיעים בכמה מהדורות של ספרי לימוד בתולדות האמנות שראו אור במהלך המאה העשרים (Gardner, Pijoán, Gombrich, Janson, Honour, Fleming) כדי להבין היכן הם הציבו את "האמנות הפרימיטיבית" שעליה כתבתי באותה תקופה, אמנות שבמעמדה המוסדי והאקדמי חל שינוי במהלך אותה מאה.⁶ אומנם לא גיליתי דבר מפתיע, אולם כן מצאתי כמה דברים בעלי עניין עבור אתנוגרפים המבקשים להבין את צורת הנרטיב המכונה תולדות האמנות.

ראשית, המאפיין הבולט ביותר הוא ההשתלשלות הלינארית המהותנית של הסיפור דרך מדיום הומוגני של זמן: למיטב זיכרוני, הטקסטים האלה אינם מדברים אף פעם על השפעות צולבות, על הבניות משותפות, על המצאה או הופעה של קטגוריות של אמנות או אומנות (במובן של מלאכת־יד) או על המעמד שלהן, ולא על התנאים החומריים של האמנים או של אנשים אחרים שבאים במגע עם אמנות או אמנויות; הם אינם מדברים על הרגישויות הנרכשות והאמונות הקדומות שקהלי צופים מביאים אל חוויית הצפייה או השימוש בעבודות אמנות – אין בנמצא "אופני התבוננות" או "עין התקופה"⁷ שעלולים להפריע לצעידה קדימה בזמן. ישנה כמובן גם החלוקה לתקופות, שניכר כי היא חשובה מאוד בהמשגת הזמן, אשר נתפס כלינארי בתוך התקופות עצמן אך כאפיזודי בין התקופות – כך שיש קפיצה בין תקופה לתקופה.

מאפיין חשוב נוסף הוא האמונה הסמויה, חסרת הטעם, שאנו יכולים לזהות את מה שנחשב כאמנות בכל מקום או זמן שהוא, ויתרה מזאת, שבעזרת הכלים של תולדות האמנות אנחנו יכולים להבין אותה כראוי. סברה זו מבוססת על ההנחה שהפריטים שזכו בתואר "אמנות" תמיד היו אמנות ותמיד יהיו אמנות, שאמנים גדולים ויצירות מופת משפיעים על אמנים גדולים ויצירות מופת אחרות (ואם אינם עושים זאת, הם משולים למבוי סתום אשר ניתן לשכחה), ושאחדים טובים יותר מאחרים. עוד דבר שקשה שלא לשים לב אליו אפילו בקריאה שטחית בתולדות האמנות, הוא שכובד המשקל של הדיסציפלינה מתרכז ביוונים וברנסנס, ושההישג האדיר של המערב הוא המעבר למרחב וירטואלי, לאשלייתיות אופטית (אם להשתמש במונח של דיוויד סאמרס [Summers]).⁸

האם ספרי הלימוד האלה מייצגים את תולדות האמנות המקצועיות? ברובד אחד, מובן שלא, וחלק ממשתתפי "סמינר האמנות" אפילו חשבו שהסמינר צריך להתעלם

6 ראו: S. Errington, 'Three Ways to Tell the History of (Primitive) Art', *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.

7 ארינגטון רומזת כאן לשני מושגים שקנו להם השפעה על תפיסת תולדות האמנות החל מראשית שנות השבעים של המאה העשרים, ובפרט על המגמה העוסקת בפן הסוציולוגי של תולדות האמנות. *Ways of Seeing* הייתה סדרת טלוויזיה וספר מאת ג'ון ברגר [Berger] משנת 1972; period eye הוא מושג שחלחל להיסטוריה ולתאוריה של האמנות בעקבות ספרו של מיכאל בקסנדל [Baxandall], *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, אף הוא משנת 1972 [הערת העורכים].

8 D. Summers, *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987.

מספרי הלימוד; משתתפים אחרים חשבו שספרי הלימוד חשובים משום שהם מעצבים את האופן שבו האמנות נתפסת בציבור. האם, ככלות הכול, מרבית האנשים שמבקרים בתערוכה שוברת-קופות ואוהבים את המראה של האימפרסיוניזם, קוראים אחר כך את טי ג'יי קלארק [Clark] כדי ללמוד עוד על כך? סביר להניח שלא. הם אולצו לקרוא ספר לימוד כלשהו בתקופת הלימודים, או שהם צפו בתוכנית טלוויזיה שבה משהו, עדיף אדם בעל מבטא בריטי (או אוסטרלי, בלית ברירה), מציג לצופים נרטיב גדול כלשהו. (הנושא הזה נדון בפאנל – היו שטענו כי אם אנו עוסקים בנרטיבים גדולים, עלינו לחקור בנוסף לספרי הלימוד גם את תוכניות הטלוויזיה; אולם אני התרשמתי שהם די דומים מבחינת המבנה והכוונה. יחד עם זאת, נראה שנרטיבים טלוויזיוניים סוחפים פופולריים במיוחד בארצות הברית, אם להסתמך על דיווחים ממקומות באירופה כמו דנמרק ואירלנד, וזה עוד לפני שלוקחים בחשבון מקומות מחוץ לאירופה וצפון אמריקה).

ב־2002 פרסם ג'יימס אלקינס ספר שבו סקר את צורות הזמן והאסטרטגיות הרטוריות של כמה ספרי לימוד לתולדות האמנות באירופה ובמקומות אחרים.⁹ אסטרטגיות אלה, כך מתברר, מיידעות או מעצבות את הדבר שהוא מכנה בשם "תולדות האמנות המקובלות", המכונות גם תולדות האמנות ה"שמרניות", ה"קונבנציונליות" או ה"פוזיטיביסטיות". לדעת אלקינס, ל"תולדות האמנות המקובלות" הללו (להלן **תא"מ**) יש מספר מהלכים רטוריים מוכרים היטב כגון חלוקה לתקופות, סיווג קטגורי ועוד, ועניינן בעיקר "בתייעוד, עדות ארכיונית, פטרונות, שימור ואיקונוגרפיה". עיקר המקצוע (שפועל ברובו באירופה ובארצות הברית) עוסק בחקר האמנות (המערבית, בעיקר ציור, פיסול ואדריכלות), ובחקר אמני ה"קאנון". עוד הוא טוען כי ה"עלילות" של תולדות האמנות, יהא תוכנן אשר יהא, הן מעטות למדי.

עד כמה שאני יודעת, אולי אין זה נכון לזלזל בתא"מ. ככל הידוע לי, הן עשויות לספק את העבודה הבסיסית של שיוך, תיקוף, בחינת השפעות וכו', שהן אולי הצעדים המקדימים הנחוצים להיסטוריוני אמנות על מנת לכתוב באופן עמוק ומנומק יותר על עבודת אמנות או על תקופה. אולי אין זה מקרי שההיסטוריוני אמנות מובילים כמו בקסנדל [Baxandall], קרואו [Crow], קלארק [Clark] ונוכלין [Nochlin] עוסקים במגוון עניינים באמנות המערב, שכבר זמן-מה מחולקת לתקופות ומסווגת באמצעות תא"מ.

מה שכן יש לי לומר נגד תא"מ הוא שהעלילות, הקטגוריות והמהלכים הרטוריים האלה צפויים בהן בה במידה שהם נפוצים. אני ממעטת בקריאת סוג כזה של תולדות האמנות משום שהן משעממות בעיניי, בעיקר אם הן דנות באמנות שאני בטוחה ש**יכולה** גם להיות מוזרה ובלתי מוכרת. כשאני נוטלת ספר על תולדות האמנויות של האוגאבווגי [Oogaboogi] או על התרבות העתיקה של קרונגנגן [Karunggan] ומוצאת שתוכן העניינים בו מחולק לציור, פיסול, אדריכלות ואומנויות דקורטיביות, שלא לומר לתקופה הקלאסית המוקדמת והקלאסית המאוחרת, אני נאנחת ומניחה את הספר בצד. ברברה סטפורד [Stafford] טוענת ש"שום מידע חדש מן היסוד

9 J. Elkins, *Stories of Art*, New York and London 2002. סקירה עדכנית יחסית שפורסמה ב־25.1.2006 בוחנת את הסגנון, ההדגשים והמבנה הסיפורי במגוון רחב של ספרי לימוד בתולדות האמנות: L. Silver and D. A. Lavine, 'Quo Vadis. Hagia Sophia? Art History's Survey: Texts', *College Art Association*, www.caareviews.org.

אינו נכנס אל תוך השדה. אנו מגלגלים סחור סחור מושגים ישנים, תאוריות ישנות ומתודות ישנות". אם כך, סביר שהיא מדברת על תא"מ. לו הקטגוריות האפלטוניות המוצפנות האלה היו אמיתיות, הייתה לכך משמעות. אולם גם אם עשיית אמנות היא (במובן מסוים) עניין אוניברסלי, הציור והפיסול אינם כאלה.

לדעתי, ראוי להכיר במהלכים הרטוריים של תולדות האמנות המקובלות, כמו גם בקשר בין נרטיב-העל לאימפריאליזם, גם אם אף אחד מהקוראים של כרך זה אינו עובד במסגרתם או מאמץ אותם, משום שהנחות היסוד שלהם נפוצות יותר, ומודחקות יותר, מכפי שאולי נראה לעין – ומכאן הרלוונטיות של השאלה אם תולדות האמנות יכולות להיות גלובליות, צריכות להיות כאלה או שהינן כאלה בפועל, בכל מובן שאיננו טריוויאלי או טאוטולוגי. בקצרה, אין כל רע בזמן לינארי או בהצבה של עבודות אמנות בתוך זמן או "תקופה" היסטוריים, וייתכן שאין כל רע בתא"מ כשהן מיושמות על האובייקטים הראויים – בעיקר אם הן משמשות תנאי מקדים לסוגים אחרים של תולדות אמנות, ואם הן מוֹחֵלוֹת על קטגוריות האמנות שבגינן הומצאו. עם זאת, ניכר כי כמה מהדוברים והמגיבים של הסמינר מרמזים כי הנרטיב(ים) של תולדות האמנות הם אירוצנטריים באורח בלתי נמנע ואוניברסליים למראית עין בלבד. בכל מקרה, "תולדות האמנות המקובלות" הן נפוצות ביותר, ומבוססות מבחינה היסטורית – ואולי שלא לצורך (איני יודעת אם זה נכון, אולם נראה שאלקניס חושד שאלה הם פני הדברים) – על הנרטיבים האירוצנטריים הגדולים של השתלשלות האמנות בעולם שעוררו בקרב המגיבים את כל מנעד הרגשות, החל באדישות מוחלטת וכלה במתקפה משולהבת.

האירוצנטריות והאימפריאליזם של נרטיב-העל

כמדינת לאום עם תוכנית לימודים מרכזית והומוגנית בבתי הספר היסודיים שלה, נראה שהמעצמה הקולוניאליסטית הצרפתית השתמשה באותם ספרי לימוד בכל הקולוניות שלה. כך, ילדים בְּרִיטִישִׁים, סְנֵגָלִים, מְלָגִשִׁים או טְהִיטִים נאלצו ללמוד ולדקלם את ההיסטוריה הצרפתית, שמתחילה כך: "Nôs ancêtres, les Gaulois" [אבותינו, הגאלים].¹⁰ רק באמצע המאה העשרים, כאשר הקולוניות באפריקה ואסיה נפטרו משליטתה הקולוניאליים ונעשו בעצמן מדינות לאום, החלו הקולוניות-לשעבר לכתוב את ההיסטוריות (הלאומניות) שלהן עצמן. במילים אחרות, לא רק נרטיב-העל של תולדות האמנות היה אירוצנטרי סביב שנת 1960; כתיבת ההיסטוריה עצמה הייתה אירוצנטרית. תיאורים של העבר בקולוניות, בין אם בכתב ובין אם בעל פה, זכו ליחס מזלזל שכן נתפסו בחזקת "מיתוסים" במקום שיילקחו ברצינות כדרכים חלופיות להמשגת העבר.¹¹

האם תולדות האמנות בגרסת-העל שלהן כספר לימוד אירוצנטרי, ובהתאם לכך פרוגרסיביסטי, ניתנות לגלובליזציה? הדיון בסמינר זה נפתח בפרקטיקות החומריות של לימוד תולדות האמנות, ועבר במהרה לדון בספרי הלימוד שנמצאים בשימוש

10. E. Gellner, *Thought and Change*, Chicago 1964, in ff. 27

11. R. Rosaldo, *Ilongot Headhunting, 1883-1974: A Study in Society and History*, Stanford 1980; S. Errington, 'Some Comments on Style in the Meaning of the Past', *Journal of Asian Studies*, 38, 2 (1979), pp. 231-244

(או שאינם בשימוש) באמריקה הלטינית, אפריקה, מזרח אירופה או דנמרק. גילינו שבמקומות מסוימים כלל אין מסורת של שימוש בספרי לימוד שערוכים כנרטיבים גדולים, וכמה מהמשתתפים העריכו שייתכן כי הסיבה לכך היא שמדינות אלה לא היו מעצמות אימפריאליות. במקומות אחרים התנאים החומריים אינם מאפשרים שימוש בספרי לימוד אירופיים – ייתכן שבשל סוגיות של תרגום, עוניים של הסטודנטים או בהיעדר קורסי מבוא. אולם הנקודה החשובה מכול היא שהסטודנטים אינם מעוניינים בנרטיב הזה. ומדוע שיהיו מעוניינים? להכריח תלמידה דרום-אפריקאית לקרוא את ינסון משול לניסיון להכריח אותה ללמוד ולדקלם נרטיב שמתחיל במילים "I nostri antenati, i fiorentini" [אבות אבותינו, בני פירנצה].

עקב כך, רבים מהמשתתפים והמגיבים בסמינר זה אינם משתמשים בספרי לימוד בשיעורים שלהם. תחת זאת הם כותבים ומלמדים על אמנים יחידים, או על הופעה של מסורת אמנותית לאומית, או על תרבות חזותית, או על עבודות אמנות יחידניות. הם יכולים להתעלם מנרטיב־העל האירוצנטרי, והם אף מצאו דרכים יעילות ופוריות מבחינה אינטלקטואלית להתמודד עם בחירתם זו.

אם אכן אפשר להתעלם מנרטיב־העל, לשחק עימו או להציע קריאה אחרת שלו, אזי נשאלת השאלה מדוע מעורר נושא זה תגובות כל כך נחרצות ואפילו זועמות? מה היה הקשר בין נרטיב תולדות האמנות הגדול, האירוצנטרי, המחולק לתקופות ומציב את היוונים ואת הרנסנס כפסגת הפעילות האמנותית של האנושות, לבין המפעל הקולוניאליסטי – ומדוע אנו עדיין נגועים בנרטיב־העל הזה? אסכם בכמה פסקאות את מה שאנחנו יודעים על מנת להכין את הקרקע לדיון בכמה מההיבטים הברורים פחות בנושא זה.

התקופה שאותה כינה אריק הובסבאום [Hobsbawm] "המאה התשע־עשרה הארוכה" (1789–1914) הייתה זו שבמהלכה הומצאו הן תולדות האמנות והן מדינת הלאום באירופה, ובה גם הושלמה ההתפשטות הקולוניאליסטית האירופית. ההיסטוריה המשולבת של שלוש ההתפתחויות האלה יכולה להיכתב כספר אחד, אולם למיטב ידיעתי הדבר לא נעשה במפורש (יש בנמצא מחקר רב על פרקים שונים בהיסטוריה זאת). מדינות הלאום האירופיות הצעירות לא היו תלויות בקולוניות שלהן רק במובן הכלכלי, אלא גם במובן הדימויי: הן החלו להגדיר את עצמן באמצעות תחומי האמנות, הצילום, האדריכלות ואין־ספור דרכים אחרות כניגוד המוחלט של הקולוניות שלהן, בסדרה של יחסים בינאריים שאנו מכירים היטב – המתורבת מול הפראי, סוכן ההיסטוריה מול המקבל הפסיבי שלה, סמלי הקדמה מול סמלי הנחשלות והדקדנטיות. אלמנט אחד של העליונות שאירופה הניחה לגבי עצמה ביחס לקולוניות שלה נמצא בקשר המיוחס שלה ליוונים ולרומים, שהתרבות והאמנות שלהם הועלו בזיכרון בכל פעם מחדש.

היסטוריוני אמנות מכירים טוב ממני את מקומו של קאנון הרנסנס בהתפתחות של הדיסציפלינה שלהם. למעשה, יכול היה להיות משעשע לדבר על ההיסטוריה האמנותית של המאה התשע־עשרה הארוכה לא באמצעות תיחומה באמצעות המהפכה הצרפתית ומלחמת העולם הראשונה כמקובל, כי אם דרך הספר של וינקלמן *History of the Art of Antiquity* (1764) ותערוכת ה־Armory Show (1913). ומדוע לא לעשות זאת? סמוך לראשית העידן הזה, קיבלו הקטגוריות של האמנות הגבוהה – הציור, הפיסול והאדריכלות, את שמן, ה"אמנויות היפות" [belles arts]. ארטיפקטים סודרו בקטגוריות שנעו מה"גבוה" (חסר שימוש ותכלית וראוי

רק להתבוננות) ל"נמוך" (מלאכות יד שימושיות). הבסיס לסיווג הוסט מהבחנה בין מגוון הטכניקות [technes], שמנעה עד אז כל אפשרות להשוואה בין האמנויות האלה, אל עינו של המתבונן אנין הטעם שהיה ביכולתו להשוות ביניהן.¹² לאורך תקופה זאת "ניצב האידאל העתיק כמודל המופתי והבלתי־מעורער של האמנות" וגם, כמובן, של אידאל היופי האנושי.¹³ במהלך המאה התשע־עשרה הארוכה, החינוך האירופי שם דגש על הקלאסיקות, והיוונית והלטינית היו שפות היסוד. מודלים יווניים ורומיים ואדריכלות קלאסית תפסו מקום מרכזי בהוראה של האקדמיות לאמנות. (ברור שמעצמות אימפריאליות, החל באימפריה הבריטית וכלה ברייך השלישי, אהבו להמציא טקסים ותהלוכות שבהם פקידי ממשל הופיעו לבושים בגלימות וקסדות רומיות). הדיכוטומיה בין המתורבת לפראי, שבה המתורבת מדומיין כאידאל היווני־רומי של האמנות, היופי, האדריכלות והכוח האימפריאלי, הייתה צריכה להיות מסופרת באופן שיצדיק את עצמו עבור האירופאים היושבים באירופה, בעיקר במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה הארוכה – לצריכה על ידי "ציבור" עירוני הולך וגדל, שהחל לפתח אוריינות, קיבל זכות הצבעה בבחירות וצרך עיתונים ותצלומים, כמו גם עבור ההערכה העצמית של הפקידים הקולוניאליסטים והבירוקרטיה ההולכת וגדלה בקולוניות.

קטגוריות ודימויים של יופי, כידוע לכל אדם העוסק בסמיוטיקה, מייצרים מייד את דימויי־הנגד שלהם. התדמית החיה של האנטי־יופי נמצאה באופן אמפירי באזורים הנתונים להתפשטות הקולוניאליסטית ויובאה לאירופה כמוצג. עליונותו של האידאל היווני הוכחה דרך האנטי־ונוס שלו: גופה האפריקאי הכהה, הנמוך והרחב של שרה בארטמן [Baartman], שהובאה לאירופה ב־1810, רק עשרים שנה אחרי שההולנדים נכנסו לדרום אפריקה, והוצגה כ"הוטנטוט ונוס".¹⁴ ללא האידאל של ונוס לא תיתכן אנטי־ונוס, לא תיתכן "הוטנטוט ונוס" – סמל חזותי המזכיר לאירופאים את ה"כיעור" וה"מוזרות" של העמים שנמצאו כעת על סף קולוניזציה.¹⁵

12 ראו: P. O. Kristeller, 'The Modern System of the Arts', *Renaissance Thought II: papers on humanism and the arts*, New York 1965, pp. 165–220. לתיאור קצר בהרבה, שמתייחס גם אל הסוציולוגיה של המסעות, השווקים והאחוזות הגדולות שאפשרו את השינוי במעמד של האמנויות והאומנויות בין ראשית לשלהי המאה השמונה־עשרה, ראו: M. H. Abrams, 'Art as Such: The Sociology of Modern Aesthetics', *Bulletin of the Academy of Arts and Sciences* 38, 6 (1985), pp. 8–33. ראו גם: P. Fisher, 'The Future's Past', *New Literary History*, 6, 3 (1975), pp. 587–606.

13 A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994, p. 13.

14 הסיפור העצוב הזה מוכר היטב. על האיקונוגרפיה של הדימויים, ראו: S. Gilman, 'The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality', in K. N. Pinder (ed.), *Race-ing Art History*, New York 2002, pp. 135–154.

15 אידאל יופי יווני זה עודנו נוכח במידה רבה בתרבות הפופולרית – שימו לב למאפייני הזוכות בתחרויות יופי במקומות כמו מלזיה למשל, או לאלה של דוגמניות כהות־עור במילנו, או לתופעה הפופולרית בתרבות היפנית של ניתוחים קוסמטיים להרחבת העין על ידי צמצום קפל העפעף, או תוכנית הטלוויזיה האמריקאית *Extreme Makeover* – ותבינו למה אני מתכוונת. אין מדובר בכך שניתוחים פלסטיים יכולים לגרום לנו להיראות כמו ונוס, אלא שהם יכולים לגרום לנו להיראות יותר כמו ונוס ופחות כמו מישהי, נאמר, מלזית, דרווידאנית או אפריקאית.

במבט ראשון נדמה שהאמנות האירופית – בייחוד ציורים ממוסגרים, ייצוגיים [representational] באופן איקוני, עשויים על גבי מצע שטוח תוך שימוש בסימנים שבאמצעות מוסכמות חזותיות ניתנים לקריאה כמרחב וירטואלי – הייתה הסטנדרט לפיו נשפטה כל אמנות אחרת במהלך המאה התשע-עשרה הארוכה. אולם העניין היה עמוק עוד יותר: מה עוד נחשב לאמנות בעיניים אירופאיות מלבד ציור-פן ופיסול שהם נטורליסטיים מבחינה אופטית, ומלבד האדריכלות שנוצרה באירופה, או, אם נוצרה בקולוניות או במחוזות נידחים אחרים – נעשתה בהלימה עם הסכמות האירופאיות? במאה התשע-עשרה, לא כל כך הרבה. במאה העשרים, יותר ויותר. במאה העשרים ואחת, אנחנו הולכים לקראת הכללה כ"אמנות" של כל דבר שנעשה ביד, עתיק ומודרני כאחד. לכל אלה יש השלכות לגלובליזציה של תולדות האמנות.

מבט לווייני (הפרטים רחוקים מדי, אבל אפשר לראות את היבשות) על "אמנות" במאות התשע-עשרה והעשרים

שפע של אובייקטים זרמו אל תוך אזורי הסחר והממשל האירופיים והצפון אמריקאיים במהלך המאה התשע-עשרה, בעיקר במחצית השנייה שלה, בעקבות כיבושים אימפריאליים והקמת מבני ציבור חדשים לשיכון ארטיפקטים בחסות המדינה.¹⁶ כמה מהם מצאו בית במוזאונים לאמנויות, אך רבים אחרים הוצבו במוזאונים להיסטוריה של הטבע ובירידים עולמיים, אשר שימשו עבורם לא רק כאכסניות אלא גם כאמצעים לסיווג וכמסגרות לנרטיבים על אודותיהם. רוב האובייקטים לא הלמו בשום צורה את קאנון הרנסנס, ולפיכך לא הוגדרו כאמנות גבוהה אלא סווגו כעתיקות, ממצאים, אמנויות דקורטיביות או שימושיות, או תרבות חומרית.

היכן שיש אמנות, כידוע לכל אדם העוסק בסמיוטיקה, יש לייצר גם קטגוריה של אנטי-אמנות או אמנות פרימיטיבית. אז יכולים שני הקטבים האלה לייצר את הטווח של כל הדברים שנמצאים ביניהם – ולעשות זאת בקלות, שכן היררכיה שנעה מהיפה והלא-שימושי אל המכוער והשימושי כבר הייתה בנמצא.¹⁷ להבנת, בנקודה מסוימת בכתבת ההיסטוריה של האמנות, ציירי הרנסנס המוקדמים ביותר נחשבו "פרימיטיביים" שכן הם עוד לא הבינו לגמרי את ההיגיון של הפרספקטיבה בתורת הארגון החזותי של המרחב בציור. במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה הייתה זו האמנות היפנית שייצגה את הקטגוריה המושגית "אמנות פרימיטיבית" – פרימיטיבית משום חוסר שלמותו של ההיגיון מרחבי (כפי שלמדתי מקריאה בספר מאת ויליאם רובין [Rubin]), אמנות בשל השפעתה על האימפרסיוניסטים.¹⁸

16 G. Bazin, *The Museum Age*, trans. J. van Nuis Cahill, New York 1967

17 מאמרו הנודע של ג'יימס קליפורד [Clifford] בנושא זה עושה שימוש במודל הריבוע הסמיוטי של גריימס [Greimas] בטענתו כי קטגוריות של אמנות ותרבות מייצרות את ניגודיהן; פרנסס קונלי [Connelly] חושפת את מערכת היחסים הארוכה בין הפרימיטיבי או הגרוטסקי לבין ה"אורנמנט" במחשבת האמנות האירופית. ראו: J. Clifford, 'On Collecting Art and Culture', *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge 1998, pp. 215–281; F. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics 1725–1907*, University Park 1995

18 W. Rubin, 'Modernist Primitivism: An Introduction', W. Rubin (ed.), *"Primitivism" in 20th Century Art*, New York 1984, pp. 1–71

כיצד התפתחו תולדות האמנות ולימוד האמנות והאמנים על פי מודוס מערבי, לצד או ביחס להתפתחות קטגוריות מערביות במאה התשע-עשרה, בתקופת מייג' ביפן, למשל, או בקולוניות באפריקה ואסיה, או באמריקה הלטינית? לכל אזור ההיסטוריה הייחודית לו, והמשתתפים והמגיבים (שחלקם רומזים להתפתחויות כאלה) יכולים להשלים את הסיפורים האלה בכוחות עצמם. אך מורכבות ככל שתהיינה אותן הבניות הדדיות של מודרניות אמנותית באזורי הממשק בין אירופאים ולא-אירופאים במאה התשע-עשרה, מנקודת המבט של הנרטיבים האירופיים באותה מאה, ההשפעה של האמנות האירופית זרמה אך ורק בכיוון אחד: האמנות השתייכה לאירופאים, ואילו האחרים רק שאפו אליה. בנוסף, ברור מעל לכל ספק שהנרטיב של האמנות שמציב את הנטורליזם האופטי בפסגת הישגי האמנות האנושיים עבד היטב בסיפור ההצדקה העצמית שהיה צריך לספר על אודות משימת התרבות שאירופה הציבה לה למטרה.

אם נחזור לאירופה, ההיררכיות של ארטיפקטים החל מאמנות גבוהה וכלה באמנות פרימיטיבית, אמנות דקורטיבית ואומנות (מלאכות כפיים, אובייקטים שימושיים), הומחשו הלכה למעשה על ידי התמסדותם ומסגורם בהיכלים ובאתרים של התרבות הגבוהה והנמוכה – המוזאונים והירידים העולמיים. עקב כך, בשחר המאה העשרים אירופאים ואירואמריקאים כבר העמידו גוף של ידע נרכש לגבי ההיררכיות והמעמדות של אובייקטים, כמו גם נרטיבים סמכותיים על האופן שבו ראוי לשפוט אותם, לדרגם ולחשוב עליהם. לכן היה זה צעד רדיקלי כאשר ה"אמנות השחורה" [*l'art nègre*] "התגלתה" בפרויז והוצגה לצד האמנות המודרנית בתערוכת ה-Armory Show, אירוע שסימן את בעיטת הפתיחה של פרויקט תולדות האמנות של המאה העשרים, אשר כפי שאני מבינה אותו – עמד לגלות, להעריך, למסד, לתקף ולהסמך מיני סוגים של ארטיפקטים בחזקת "אמנות" ראויה לשמה. סיפור סבוך.

היסטוריוני אמנות אמריקאים, דמויות קוסמופוליטיות חדשות משנות העשרים של המאה העשרים, התבוננו מבעד לאמנות הלאומית והאירופית אל עבר חברות ותרבויות אחרות, והבחינו בין היתר באמנות ה"פרימיטיבית" והעממית האמריקאית. המהדורה הראשונה של הספר של הלן גרדנר [Gardner] ראתה אור ב-1926 ושימשה התחלה טובה למגמה זאת, משום שההערכה החיובית של גרדנר כלפי עשייה אמנותית לא-מערבית הביאה אותה לכלול אמנות זו בנרטיב-העל שלה. היסטוריוני אמנות שעוקבים אחר ההיסטוריות החברתיות של "גילויי" האמנויות ואחר העליות והירידות של השוק, או כאלה שמתמחים באמנות שאינה ציור-פן אירופי, אמנות אירופית טרום-רנסנסית או אמנות שנוצרה לאחר 1900 לערך (ומדוע לא 1913?), ודאי מכירים חלק מהמאבקים שהיו מנת חלקם של אוצרים, סוחרים אמנות והיסטוריוני אמנות בדרכם לתת תוקף לארטיפקטים אקזוטיים ולהביאם אל תוך הנרטיב הגדול של התפתחות אמנות העולם.

אני משערת שהמאבקים האלה במהלך המחצית הראשונה של המאה העשרים לתקף "אמנויות" מכל רחבי העולם – בהיותם היבט חשוב מאוד של שוק האמנות, האספנות והתערוכות במוזאונים ובגלריות בערים המרכזיות – היו במידה רבה עזים פחות בקולוניות ובמקומות פריפריאליים אחרים. אני משערת שבמקומות רבים שהיו תחת שלטון קולוניאלי אירופי או הושפעו ממנו, הקאנון הרנסנסטי ואמנות הנטורליזם האופטי המשיכו לשמש כסטנדרט הנבחר. במחצית הראשונה של המאה העשרים, אמנים מקומיים מהקולוניות, חלקם בני שבטים, חונכו לצייר ולרשום באופן "ריאליסטי" ולעבוד במדיה של האמנות הגבוהה. אמנים אחרים מהקולוניות

והפריפריות, בעיקר בני האליטות שהושפעו מאוד מהתרבות האירופית, נסעו ללמוד אמנות בערים הגדולות באירופה ועם חזרתם לקולוניות הקימו בתי ספר וגיבשו סגנונות מקומיים המבוססים על המדיה, המוסכמות והסטנדרטים של האמנות האירופית. מנקודת המבט של ערי המטרופולין, האמנים הללו וסגנונותיהם נחשבו ככל הנראה, במקרה הטוב, למעניינים ברמה המקומית – אולי בעלי ערך כשלעצמם, אבל כמבוי סתום בהשתלשלות הגדולה של סיפור האמנות האוניברסלי. במקרה הגרוע ביותר, סביר להניח שהם נחשבו לחיקויים עלובים, או נתפסו בזלזול כבעלי מיומנות אך חסרי כל מקוריות.

יצירותיהם וסגנונותיהם של אמני הקולוניות והפריפריות, שנוצרו במאה התשע-עשרה ובמחצית הראשונה של המאה העשרים, החלו מקבלים מעמד חדש באמצע המאה, כשהקולוניות נעשו מדינות לאום עצמאיות. מדינות הלאום החדשות האלה לא זו בלבד שהחלו לכתוב את ההיסטוריות שלהן בעצמן,¹⁹ אלא אף הקימו מוזאוני אמנות לאומיים משלהם ואימצו דגלים, אנדרטאות למהפכה, חברות תעופה ואמצעים אחרים של מדינת לאום ראווה לתואר. לאחרונה, בשלהי המאה העשרים וראשית המאה העשרים ואחת, היסטוריוני אמנות, כולל המשתתפים והמגיבים בסמינר זה, החלו קוראים את האירועים האלה באור חדש. הם אינם רואים עוד במסורות הלאומיות האלה קבלה סבילה של אמנות מערבית, וגם אינם מאמינים שהאמנות האירופית התפתחה מאלה, ללא שינוי וללא השפעה של תנועות, ארטיפקטים וסגנונות מחוץ לאירופה וצפון אמריקה – אף כי סיפור זה המשיך להיות מסופר עד שלהי המאה העשרים, ולמיטב ראייתי, עודו נשמע רבות גם כיום.²⁰

בחזרה אל ערי המטרופולין של המאה העשרים: הנטורליזם האופטי, שעדיין לא נזנח מצד האמנויות הקונבנציונליות והפופולריות, נדחה שם על ידי האוונגרד, בה בעת שכל מיני סוגים של ארטיפקטים בשלל צורות וחומרים וממקומות שונים בעולם החלו מתקבלים כצורות של אמנות – חלקם מינוריים, חלקם שוליים, אך בכל זאת מגובים כך שיוכלו להפוך לנושא המשתייך לתא"מ: אספנים, תערוכות מוזאליות, מקור ומוצא, תקופות, ואפילו גילויים של גאונות אינדיבידואלית הנוגעת בנשגב. עד סוף המאה, אובייקטים שנחשבו בעבר לחפצים עממיים שימושיים כבר היו יכולים להיות מוצגים במוזאוני החשובים (למשל אוסף האמנות העממית האמריקאית של אפי אלדרדיך רוקפלר). למוזאון המטרופוליטן היה אגף של "אמנות פרימיטיבית" (כעת מכונה AOA Art), ול"אמנות אוטסיידרים" היו הגלריות שלה, היא נרכשה בידי אספני אמנות ופורסמה בקטלוגים מהודרים. עד ראשית המאה העשרים ואחת, נראה היה שכל דבר שנעשה בעבודת יד הפך לאמנות. כשאני אומרת שכל דבר הפך לאמנות, אני מבחינה בין שלושה סוגים של אמנות: על ידי כוונה, על ידי ניכוס ועל ידי הגבהה. אינני טוענת שההיררכיות השתנו באופן רדיקלי: יש אמנות ששווה יותר

19 על כתיבה היסטורית הודית בהקשר הזה, שאת קוויה הכלליים אפשר להחיל על מדינות לאום חדשות אחרות, ראו: G. Prakash, 'Writing Post-Orientalist Histories in the Third World: Perspectives from Indian Historiography', *Comparative Studies in Society and History*, 32, 2 (1990), pp. 383-408.

20 למקרה מיוחד שטומן בחובו שיעורים מאלפים רבים ראו: J. Clark, *Modern Asian Art*, Honolulu 1998.

מאחרת, וכך יהיה תמיד. יחד עם זאת, כל דבר נחשב כעת לאמנות (או לכל הפחות לפריט אספנות).

כל דבר הופך לאמנות (או לכל הפחות לפריט אספנות), ויש עוד ועוד מזה

עבור תולדות האמנות דרושה אמנות. אמונה רווחת בדיסציפלינה של תולדות האמנות היא שכל בני האדם בכל מקום יצרו אמנות. עבור חלק מהיסטוריוני האמנות, מדובר בקטגוריה שאינה בעייתית. האמונה הזאת נובעת ללא ספק מכמה מקורות. אחד מהם הוא המסורת ההומניסטית שעל פיה אנו מכבדים את הארטיפקטים של בני אדם אחרים בכך שאנו מכנים אותם בשם "אמנות". ההשלכה של המסורת הזאת, בהשפעת הפילוסופיה של הגל [Hegel], היא כי האלוהי קיים בכל בני האדם וכי כל בני האדם מסוגלים להתעלות אל הנשגב. כשמוסיפים לכך, בשלהי המאה העשרים וראשית המאה העשרים ואחת, תקינות פוליטית ונטיות רב־תרבותיות, ועימן את כוחות השוק של עולם אמנות מסחרי בעליל, נעשה מאוד לא תקין מבחינה פוליטית לערער על האמונה הזאת. לדעתי, הסוגיה אינה קשורה למילה "אמנות" כי אם לנרטיבים ולמוסדות שתומכים בה, וכן לקטגוריות ולמאפיינים שמילה זו מסמנת בתפיסתם של העוסקים בתחום.

התהליך של הפיכת אובייקטים שאינם אמנות לאמנות מתרחש זה זמן מה. מסלול זה מתחיל בשפה של הערכת האמנות ובכתיבה על אודותיה, ממשיך במכירות בגלריה או באינטרנט, ובסופו של דבר מגיע לכדי הצבה במוזאון. זה עובד כך:

(1) ארטיפקטים מערביים שסווגו בעבר כפריטי אספנות, עתיקות, אמנויות עממיות או דקורטיביות מוצגים במוזאון, תלויים ומוארים באופן כזה שגורם לנו לראות אותם באופן חדש ומעורר הערכה; טקסט של מבקר אמנות חשוב מופיע בקטלוג מוזאלי מהודר הטוען שהארטיפקטים האלה ראויים לשם אמנות. דברים מהסוג הזה מתרחשים כל הזמן, אך בעיניי דוגמה מובהקת לכך הייתה ב־1990, כאשר מוזאון דה־יאנג [DeYoung] בסן פרנסיסקו הציג אוסף פרטי של שמיכות טלאים שיצרו נשות כת האימיש בתערוכה שאותה מימן האספן ושנאצרה על ידי אוצרים מטעמו. קטלוג יקר (שמחירו \$100) עם טקסט מאת רוברט יוז [Hughes] ליווה את התערוכה, ותוויות הקיר המוזאליות הציגו ציטוטים נלהבים ממנו.

אתם יכולים לראות בכך דבר טוב: המוזאון מקבל תערוכה מתחלפת מסובסדת היטב, ערך האוסף של האספן עולה, היסטוריון האמנות מתוגמל בתשלום נאה, ספר יפהפה מופק ומכניס כסף לחנות המוזאון, והציבור מתחיל להבין שצריך לשבח את הארטיפקטים המצוינים האלה שאינם זוכים להערכה הראויה להם. או, שאתם יכולים לראות בכך דבר רע: הקנוניה בין המוזאון, היסטוריון האמנות, האספן, האוצר והשוק אינה תואמת את תפיסתכם לגבי האופן שבו ארטיפקטים בעלי איכויות נשגבות נכנסים אל תוך סיפורה של האמנות. אולם בין אם אתם חושבים שהדבר טוב או רע, לא ניתן להתחמק מהדיעה שדברים כאלה מתרחשים. הרבה.

(2) אמנות רבה יותר נוצרת במקומות שבהם לא יצרו אמנות בעבר. בכל רחבי העולם במהלך המאה העשרים ולפני כן, ילידים בקולוניות חונכו ליצור סימנים על גבי משטחים ריבועיים סחירים (כלומר, לא ציורי קיר) ולייצג באופן איקוני דברים תלת־ממדיים הנמצאים מחוץ למצע השטוח. הארטיפקטים האלה, שנוצרו לעיתים

עבור השוק, נתפסו בעבר בזלזול כ"אמנות מזכרות", "אמנות תיירים" או "אמנות נמל תעופה". האוסף של נלסון גרבורן [Graburn], *Ethnic and Tourist Arts*, התחיל במגמה באנתרופולוגיה שראתה באותם ארטיפקטים אשר יוצרו לשם מכירה בשווקים נושאים למחקר רציני (האוסף גם טבע, או לכל הפחות הפיץ, את המונח "עולם רביעי" כדרך להתייחס אל אותם מיעוטים שנדחקו לשוליים של מדינות הלאום אשר נתפסו כמשתייכות לעולם "ראשון", "שני" או "שלישי").²¹ מאז, כפי הנראה בעידודה של המגמה באנתרופולוגיה העוסקת בחקר סחורות ותהליכי התמסחרות [commoditization], פורסמו מחקרים חשובים על הייצור והשיווק של אמנויות גבוהות מהעולם השלישי והרביעי – אמנויות העוסקות במקורי, המקומי והילדי, גם אם הן נכנסות אל תוך השווקים הגלובליים.

בתחום שלי, חלק מהדוגמאות המוכרות ביותר הן וולטר ספיז [Spies], שבשנות השלושים של המאה העשרים לימד את אנשי באלי לצייר סצנות כפריות בעט, דיו ומים; ההוראה של דורותי דאן [Dunn] בשנות השלושים של המאה העשרים ו"אסכולת סנטה פה" [Santa Fe School] לאמנות אמריקאית דרום-מערבית מקורית; ולא מזמן, הכניסה המרהיבה של אמנות אוסטרלית אבוריג'ינית אל שדה הראייה של עולם האמנות ב-1989 באגודה האסייתית של ניו יורק, עם עיצובים שבאופן מסורתי נעשו על גבי קליפות עץ, גופים, חול או צ'ורינגה [churinga], וכעת הופיעו בצבעי אקריליק על בד.²² בשדה הפיסול, אני יכולה להעלות בדעתי את פסלי השונה [Shona] מזימבבואה ("נשמות באבן"), או את המסכות החדשות של החוף הצפון-מערבי של צפון אמריקה. הארטיפקטים האלה הם אמנות ללא עוררין: הם אמנות בכוונת מכוון והם נוצרו במדיה של האמנות האירופית הגבוהה. הם אף זוכים להצלחה רבה.

אתם יכולים לראות בכך דבר טוב: אמנים בני איזו אמונה שלא תהיה ואיזה לאום שלא יהיה יוצרים אמנות ומתפרנסים, וכך גם סוחרי האמנות והיסטוריוני תולדות האמנות המקובלות, והציבור לומד להעריך את המגוון העצום ואת היופי של מסורות אמנות שונות. אתם יכולים לראות בכך דבר רע: הארטיפקטים האלה עלולים להיראות בעיניכם כבלתי "אותנטיים", או שאולי תספידו את שחיקתן והיעלמותן של טכניקות עתיקות יותר; או שהם ייראו לכם זניחים מכדי לשים אליהם לב, חקייניים מדי, מקומיים או אתניים מדי. אולם בין אם אתם חושבים שמדובר בדבר טוב או רע, לא ניתן לחמוק מהדיעה שמדובר בדבר אמיתי.

(3) אנשים בכל רחבי העולם יוצרים מגוון מדהים של אובייקטים מסוגים חדשים, שאינם "מסורתיים" או שאינם נגזרות של צורות וטעם מערביים, אלא משתמשים בטכניקות חדשות ובאיקונוגרפיה חדשה ונוצרים למען מטרות חדשות. האובייקטים האלה מצולמים, מפורשים, מוערכים ומתוארים בכתב בקטלוגים, ונחקרים באמצעות

N. H. H. Graburn, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, 21 Berkeley 1976. וראו שם במיוחד: Introduction: The Arts of the Fourth World', pp. 1-33

22 על אודות ציור באלניז, ראו: H. Geertz, *Images of Power: Balinese Paintings Made for* Gregory Bateson and Margaret Mead, Honolulu 1994. על אודות דורותי דאן [Dunn] ואסכולת סנטה פה, ראו: B. Bernstein and W. Jackson Rushing, *Modern by Tradition: American Indian Painting in the Studio Style*, Santa Fe 1995. על אמנות אוסטרלית אבוריג'ינית ראו: F. R. Myers, *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*, Durham 2002.

המתודות של תא"מ. הספר *Africa Explores* מאת סוזן ווגל [Vogel]²³ יכול לייצג תהליך שכזה. כמה מהפריטים המדהימים ביותר בספר הם ארונות קבורה המעוצבים, בין היתר, כמטוסים, תרמילי קקאו ותרגולות.

אתם יכולים לראות בכך דבר טוב: יש כאן ביטוי להערכה אקלקטית ונדיבה מצידם של היסטוריוני אמנות כלפי הרוח האנושית האוניברסלית של היצירה האמנותית. אתם יכולים לראות בכך דבר רע: זוהי "תרבות חזותית" אשר מדללת את המתודות של תולדות האמנות, ויתרה מכך, לא מדובר כאן בכל זאת ביצירות של רפאל. אולם לא תוכלו להכחיש שמדובר בדבר אמיתי, שסוגים רבים של אובייקטים חדשים זוכים לתשומת הלב של היסטוריוני אמנות, והם נאספים, נחקרים, מצולמים ורואים אור בקטלוגים מהודרים.

(4) הטכניקות ששימשו בעבר לייצור אובייקטים שימושיים משמשות כעת לייצור פריטי אמנות מובחרים, גם אם הם אינם אמנויות במובן המערבי המסורתי. בארצות הברית, מרבית המוזאונים המוקדשים ל"אומנויות" [crafts] שבהם אני מבקרת, מציגים ומוכרים פריטי אמנות משובחים ביותר, לעיתים מונומנטליים, שאין להם דבר וחצי דבר עם שימושיות. מדוע הפריטים האלה מסווגים כ"אומנות"? משום שהם נעשים בחומרים שהם חומרי אומנות מסורתיים, כמו בדים או קש. אף אחד אינו רוצה להיות אומן [craftsman] בימים אלה; כולם רוצים להיות אמנים [artists], ליצור דברים ייחודיים שחתומים אישית בידי האמן ונאספים על ידי העשירים, זוכים למאמרים מאת חוקרים, מצולמים עבור קטלוגים מהודרים, ובסופו של דבר, אולי, נכללים בספרי הלימוד של תולדות האמנות.

בעולם השלישי והרביעי מתרחשות תנועות מקבילות, מסיבות שונות במקצת. בעבודת השטח שאני עורכת כעת באזור אגם פצקוארו [Pátzcuaro] שבמדינת מורליה במקסיקו אני מנסה להבין חלק מההשפעות של הגלובליזציה על הייצור והשיווק של אמנות עממית [artesanías]. אובייקטים שימושיים שבעבר נוצרו באזור במלאכת כפיים מיוצרים כעת באופן מכני יותר (למשל, סירי נחושת מיוצרים בתבניות ולא בעבודת ריקוע), או מוחלפים באובייקטים הנוצרים במפעלים אשר חלקם מגיעים ממקומות אחרים כמו סין. בעלי מלאכה שעובדים עם נחושת מרוקעת מייצרים כעת קערות וכלים יוקרתיים הנחשבים לפיסול, ומייצאים אותם אל הגלריות האירופיות. קדרים מייצרים אגרטים וקערות מצוירים ביד מיומנת ועליהם סצנות יחידות מסוגן [one-of-a-kind], ואלה נמכרים בגלריות בפורטו ויארטה, סן דייגו, ואף רחוק יותר. יצרנים של מוצרי מלאכת יד מסוגים אחרים של הפורהפקה [Purépecha], ומייצרים ארטיפקטים עמלניים יחידים במינם הנמכרים במאות או אלפי דולרים. אובייקטים מהסוג הזה אולי מבוססים על הטכניקות והחומרים של האומנויות, אולם הם אמנות כיוון שהם חסרי תכלית – הם טובים בעיקר לשם התבוננות ודקורציה (אני נוקטת כאן עמדה קאנטיאנית).

(5) הדבר אשר כינתי "אמנות פרימיטיבית גבוהה" (מסוג הדברים שניתן למצוא באגף רוקפלר במוזאון המטרופוליטן), שהיה שנוי במחלוקת בעשורים הראשונים של המאה העשרים, נעשה עד שלהי המאה לקטגוריה ממוסדת, שלא לומר חנוטה. עקב כך, כאשר בונים סכרים וכבישים, וכאשר תלים המכסים פירמידות נחפרים

23 S. Vogel, *Africa Explores: Twentieth Century African Art*, New York 1991

כדי להקים אתרי תיירות חדשים (אירועים המתרחשים בזמן שמדינות הלאום, התאגידים הרב-לאומיים והתיירות הבינ-לאומית מחדירים עצמם לשטח חדש באופן נרחב ואינטנסיבי יותר ויותר), גילויים ארכאולוגיים חדשים נחשפים חדשות לבקרים, ומוכרזים כאמנות כמעט בירגוע שהם מחולצים מהאדמה.

(6) ולבסוף, כמויות אדירות של ארטיפקטים בעבודת יד המיוצרים עבור השוק כמזכרות, חפצים שימושיים (מפות שולחן, משקפיים, מסגרות ראי), קישוטי קיר, תכשיטים, פסלונים וכל דבר אחר, מוגדרים יותר ויותר כ"אמנות" או כ"אמנותיים", והיוצרים שלהם נקראים "אמנים" או לכל הפחות "אומנים" (בניגוד לבעלי מלאכה או יצרני מזכרות, נאמר). תסתכלו, למשל, על Novica.com, אתר של סחר במלאכות כפיים שעובד בשיתוף פעולה עם נשיונל ג'יאוגרפיק.

אתם יכולים לראות בכך דבר טוב: אנו חולקים כבוד לרוח האנושית בכך שאנו מכנים כל מעשה מלאכת מחשבת בשם "אמנות", ואתם רואים בעין יפה אנשים המתפרנסים באופן כל כך לא מזיק, בעיקר לאור העובדה שאלומות פוליטית ו"התוכניות להתאמה מבנית" [Structural Adjustment Programs] שהונחתו על העולם מצד קרן המטבע הבינ-לאומית והבנק העולמי בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים שללו מאנשים רבים את מקורות הפרנסה שלהם. (או, אולי אתם בעלי מניה בחנויות שמוכרות את הסחורות האלה בסיטונאות). אתם יכולים לראות בכך דבר רע: כל ההתרחבות הזו של ההערכה שלנו מרדדת את האמנות, או מבלבלת את ההיררכיות עקב תיוג שגוי. (או שאולי אינכם מצפים בכיליון עיניים לבקר, בעתיד הלא רחוק, בתערוכה הרטרופקטיבית של אוסף הצ'צ'קעס של גב' פלונית ומר אלמוני). אבל אתם לא יכולים להכחיש שמדובר בדבר אמיתי.

לסיכום המגמה של אמנויות באמצעות הגבהה, אמנויות באמצעות ניכוס ואמנויות חדשות באמצעות כוונה: ההבניה הרטורית של דמות בעל המלאכה הולכת ונעלמת, ודמות האמן – זה שנגעה בו הגאונות – הולכת ומחליפה אותה. הרטוריקה של הערכת האמנות מופנית כלפי כל דבר שיכול איכשהו לעבור בחזקת אמנות, כלומר, מיוצר במלאכת יד באופן מלא או חלקי, ועל פי רוב נטול ערך שימושי. בסופו של דבר הרי ייוצרו רפליקות עבור חנויות המוזאון וחולצות עבור תערוכות; האובייקטים החדשים יזכו לקטלוגים משלהם ולתוצרים נלווים משלהם (שמן הסתם יהפכו אף הם ביום מן הימים לפריטי אספנות), והם עצמם יהפכו לאמנות. שאר תא"מ יגיעו גם הם בסוף, כל עוד לא ניצבים מכשולים בדרכם במסלול זה.

האם תולדות האמנות ניתנות לגלובליזציה משום שמדובר בנבואה המגשימה את עצמה?

אם הכוח הדיסקורסיבי האדיר של הקטגוריה האוניברסלית "אמנות" בשוק גורמת לייצור של עוד ועוד אמנות, ואם סוגים רבים כל כך של ארטיפקטים מרוממים ומנוכסים אל תוך הקטגוריה של אמנות, ואם הבסיס החומרי של הנרטיב על אודות האוניברסליות של האמנות (כלומר סוחרי אמנות, אספני אמנות, חללי תצוגה, כתיבה על אמנות) ממשיך להתקיים באין מפריע – אזי לא סביר שיחסרו לתא"מ נושאים לעסוק בהם בעתיד הנראה לעין. לכן השאלה של הסמינר אינה צריכה להיות "האם תולדות האמנות (המקובלות) ניתנות לגלובליזציה?" משום שברור כי התשובה היא חיובית. תחת זאת, השאלה שצריכה להישאל היא אם תולדות האמנות המקובלות

מסוגלות לזהות משהו שיוכל, כפי שקליפורד גירץ [Geertz] ניסח זאת פעם, "להביך את הקטגוריות" ולספר לנו משהו חדש. אם, כפי שאני משערת, המושג "תולדות האמנות המקובלות" נועד להדהד את המונח של תומאס קון [Kuhn] "מדע מקובל"²⁴ שנטבע לפני מספר עשורים בספרו *The Structure of Scientific Revolutions*,²⁵ אזי אולי יש טעם לחפש שם אנלוגיה כלשהי.

קון לא הכפיש את המדע המקובל ולא התייחס אליו כאל דבר חסר מעוף. הוא ראה בו את בסיס המדע, ורחש לו כבוד רב. לטענתו, פריצות דרך או "מהפכות" מדעיות מתרחשות כאשר מדענים שעובדים בשקדנות על פי הפרדיגמות או המסגרות המקובלות של הפרקטיקה המדעית המקובלת מבחינים בהצטברות של מקרים אנומליים רבים שאינם מוסברים בקלות באמצעות הפרדיגמה הקיימת. במשך תקופה מסוימת האנומליות האלה יכולות לשכון תחת הפרדיגמה של המדע המקובל באופנים שונים, או להיות מוסברים באמצעות נוסחאות נוספות (אפשר לכנות זאת אסטרטגיית ההוספות), אולם בשלב מסוים המדענים המשוקעים עמוק במדע המקובל מתחילים לחשוב על דרך שונה לחלוטין להסביר את התופעות האנומליות ומגבשים לשם כך תאוריה חדשה, פרדיגמה חדשה. הפרקטיקה המדעית כולה מכירה בעליונות של הפרדיגמה החדשה, ובסופו של דבר מתחוללת "מהפכה" או "מפנה פרדיגמטי" (אחת הדוגמאות של קון היא המהפכה הקופרניקאית). אותם המדענים אשר עבדו במסגרת המדע המקובל והפיקו ממנו ידע מדעי הם אלה שביכולתם להבין מהי אנומליה. ללא המדע המקובל, לא יכולות היו להתרחש פריצות דרך או מהפכות. יחד עם זאת, ההבדל בין התפיסה של קון את המדע המקובל לבין הפרקטיקה של תולדות האמנות המקובלות הוא זה: האם תיתכן פריצת דרך, מהפכה או חשיבה מחדש בתוך תולדות האמנות ה"מקובלות"? המדע המקובל, לכל הפחות זה שקון כתב עליו, יכול לזהות אנומליות. תולדות האמנות המקובלות נראות לפעמים כאילו הן בנויות במיוחד כדי לא לזהות אותן. תא"מ הן רטוריקה בעלת עוצמה וחוסן שיכולה לכלול בקלות את האובייקטים והארטיפקטים החריגים ביותר בתוך תחום הפעילות שלה. אם משהו שנוצר בתרבות זרה או עמוק בתוך העבר נראה כמו מצע שטוח למדי ויש עליו סימנים שיכולים להיקרא כדומים למשהו, הוא מזוהה כ"ציור". אם משהו נוצר או עובד (נחרט, נצבע, וכו') בתרבות זרה או בעבר הרחוק מאוד, וניתן להעמידו וללכת סביבו או להניח אותו על שולחן בסלון, הוא מוגדר כ"פיסול". אם משהו מספיק גדול כדי ללכת דרכו ולישון בו, הוא מובן כ"אדריכלות". אובייקטים שאין הלימה בינם לבין סכמת האמנות על פי התא"מ יכולים להיזנח בחזקת אובייקטים שאינם אמנות, ולכן הם לא יכולים להביך את הקטגוריות. (הקטגוריות, שבטוחות הן באוניברסליות שלהן והן בתקינותן הפוליטית, הן חסרות בושה ולכן אי אפשר להביך אותן).

מהי הסכמה הזאת? עסקתי בנושא הזה במקום אחר ולכן לא אחזור כאן על דבריי, רק אציין שתוכן איקוני הוא רכיב בסיסי מאוד לזיהוי אובייקט כ"אמנות". הנחת היסוד העמוקה הזאת, שמובאת בסיפור ידוע של פליניוס הזקן, מזינה את התא"מ,

24 המונח המקורי של קון הוא "normal science", אך הוא שונה מעט כדי להתאים לצירוף שתורגם כאן כ"תולדות האמנות המקובלות" [הערת העורכים].

25 T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962

ולדעתי גם מניחה סכימטיים עליהן.²⁶ היסטוריונית האמנות קרולין דין [Dean] מביאה דוגמה מעניינת מחקר הסביבה ואמנות בני האינקה [Inca]: צלמיות של בני האינקה מוכרות כבר זמן רב כצורה של "אמנות" אינקה, אולם חישובי סלע, שהיו חשובים לבני האינקה לפחות כמו הצלמיות אם לא יותר, החלו לזכות ביחס רציני מצד היסטוריוני האמנות רק בשלהי המאה העשרים – ומתוכם, מרבית תשומת הלב התמקדה במונוליתים המגולפים.²⁷

שניים מהמגיבים בסמינר דיברו על הנבואה המגשימה את עצמה בהגדרה האוניברסלית של האמנות בהקשר להקמת תערוכות. שיג'מי אינאגה [Inaga] בהתייחסותו לתערוכה **האוונגרד היפני** [Le Japon des avant-gardes] במרכז פומפידו ב-1986-1987, טען כי "על ידי מחיקה שיטתית של כל תחום של יצירה אמנותית שלא נמצאה לה מקבילה באוונגרד האירופי, התערוכה הענקית הזו סייעה לציבור הצרפתי לגבש עמדה יציבה אך טאוטולוגית: כל דבר שניתן לזהות כאילו הוא לוקח חלק באוונגרד ביפן נתפס כחיקוי של המערב; וכל דבר מקורי ביפן אינו נופל תחת הקטגוריה של אוונגרד". הדוגמה שמביא מת'יו רמפלי [Rampley] על תערוכה של אמנות אסלאמית בטהרן מורכבת מכדי לסכמה כאן, אך שווה להזכיר אותה בהקשרו של דיון זה. השורה התחתונה שאני מבקשת להאיר באמצעות הדוגמאות של שלושת הכותבים האלה היא שהקושי להתמודד עם הבדלים אמיתיים נובע ממגוון סיבות אינטלקטואליות ומוסדיות.

גלובליזציה של תולדות האמנות

השאלה שהסמינר והמגיבים נתבקשו לדון בה היא "כיצד תולדות האמנות ניתנות לגלובליזציה מבלי שיאבדו את צורתן המוכרת?". כאשר מנסחים זאת כך, השאלה היא עמומה. אם הכוונה היא האם "תולדות האמנות המקובלות" ניתנות לגלובליזציה, אזי שאלה זו מובילה למבוי סתום. אני סבורה כי הן ניתנות לגלובליזציה, בדיוק כפי שמכרי הכומר מפפואה גינאה החדשה היה מסוגל להטות שורשי פעלים אוסטרונזיים. אני אף חושבת שהן תמשכנה להיתפס כך, משום שמנגנון התמיכה החומרית של צורת הנרטיב הזה ימשיך להתקיים בעתיד הנראה לעין. יצירת תולדות

26 במשך שנים נאבקתי לזהות את מקור נביעתה של הנחת היסוד האיקונית המנחה את לימודי האמנות. במהלך כנס שהתקיים לפני שנים אחדות, תוך כדי שיחה על כוס קפה, ציין בפניי היסטוריון אמנות את סיפורו של פליניוס הזקן על אודות מקורות האמנות (היוונית). הייתי המומה. הכול נמצא בסיפור הזה: האמנות שטוחה, היא מסמנת את המציאות באופן איקוני, והיא אינה אמיתית כמו העולם (בהיותה צל ותו לאו). אלפרד נורת' ווייטהד [Whitehead] ידוע באמרתו כי הפילוסופיה המערבית כולה היא בגדר הערת שוליים לכתבי אפלטון. לפתע עלה בדעתי שהשקפתו של אפלטון על אודות האמנות, כמו גם ההגדרה המקובלת של האמנות בתולדות האמנות, משולה להערת שוליים לסיפורו של פליניוס הזקן. מאז שיחה זו נוכחתי לשמוע עד כמה סיפור זה מוכר בקרב היסטוריוני אמנות. אני מודה להנס בלטינג [Belting] על השיתוף הנדיב בסיפור וההפניה לפליניוס הזקן, *History of Nature* (יצא לאור בתרגום לעברית בשם: פליניוס, חקר הטבע: ספרים 33-37: על אודות הפיסול, הציור והאדריכלות, המתכות ואבני החן, תרגום ר' רייך, ירושלים 2009 – הערת העורכים). ראו גם ספרים 35.15 ו-35.151 שאליהם מפנה רוברט רוזנבלום: R. Rosenblum, 'The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism', *The Art Bulletin*, 39, 4 (1957), pp. 279-290, in ff. 279.

27 C. Dean, 'The Trouble with (the term) Art', *Art Journal*, 65, 2 (2006), pp. 24-33

אמנות ששואפות להיות עולמיות או גלובליות באופן שאינו טריוויאלי, לעומת זאת, דורשת משהו החורג מעבר להוספתן של אמנויות מלאומים או מסורות אחרות לתוך סיפור שנפרש במדיום המופשט של זמן חד-כיווני, החל ממערת לאסקו ועד אמנות המיצב [installation art]. אסטרטגיית ההוספה – המוכרת בחוגים האנתרופולוגיים כ"גישור על פערים" או שיטת ה"מדינה הנוספת שסופר עליה" – איננה הפתרון.

המונח "גלובלי" בשאלה זו ודאי אינו מועיל. עיקר תרומתו היא ליצור פרובוקציה, שהייתה רצויה בהקשר של הסמינר, אך בפועל הוא מעורר עוינות. מת'יו רמפלי תוהה לגבי תולדות אמנות גלובליות – מי צריך אותן? מי רוצה אותן? עם זאת, הוא כותב שהשאלה כן ראויה להישאל. אכן, אפשר בהחלט לחשוב מי, מלבד מי שמספקים קורסים מקוונים בתולדות האמנות ומוציאים לאור של ספרי הלימוד, צריך בכלל סיפור גלובלי? כמעט כל המשתתפים בדיון השולחן העגול קשרו את המונח לאותו מצעד פרוגרסיבי נושן דרך הזמן ששיאו הוא ה"מודרני", המזוהה בעיקר עם אירופה וצפון אמריקה, עם ההגמוניה של מודלים אירופיים וצפון אמריקאיים של תולדות האמנות (גם אם מדובר ב"תולדות האמנות החדשות", או אפילו בפרסומים בכתב העת *October*), עם מבנה ספרי הלימוד שכמעט כולם מתעבים ורק מעטים משתמשים בהם (או, באופן מחוכם מאוד, משתמשים בהם כדי ללמד את השיעור-על-השיעור), ועם ההגמוניה של השפה האנגלית במחקר העולמי. סביר שגם המונח "עולם" אינו טוב דיו, שכן קיים בתולדות האמנות דבר שנקרא "אמנות עולם" אשר בדומה ל"מוזיקת עולם" מעורר, אצלי לפחות, מחשבה על סימפולים דיגיטליים ממסורות שונות המוחדרים אל תוך נרטיב או רצועת מוזיקה שנוצרו במערב.

אני עצמי תוהה מעבר לכך, אם בכל זאת היה עולה בדינו למצוא דרך גלובלית או כלל-עולמית לספר סיפורים על אמנות שלא הייתה רדוקציוניסטית כפי שתא"מ נוטות להיות, מדוע שנצפה שהיא תשמר את הצורה המוכרת שמתאימה למרבית האופנים השמרניים של תולדות האמנות שכבר קיימות? השדה של האנתרופולוגיה התרבותית כיום, למשל, שבו אנו בוחנים את עמדותינו כלפי מושא המחקר שלנו, דנים בנרטיב, עוסקים באתנוגרפיה רב-מוקדית, חוקרים רשתות מסחר וכן הלאה, כבר אינו דומה בכלל לאנתרופולוגיה שאלפרד רדקליף-בראון [Radcliffe-Brown] היה מזהה ככזו, אולם למי אכפת? (אכן, במקרה של רדקליף-בראון, זו נראית לי כהתפתחות חיובית).

השאלה שהוצגה למשתתפי הסמינר יכולה אף להיות זו: האם מרכז הכובד של דיסציפלינת תולדות האמנות יכול, או צריך, להתרחק מתא"מ ולהשתקע בסביבה החזותית והתקשורתית של ההווה? רבים מהמשתתפים והמגיבים חשבו על הסוגיות האלה, או על סוגיות קרובות להן, ובחרו לכתוב עליהן. נאמר שאכן היינו מחפשים דרך להמשיג את הנושא, ההיקף והאסטרטגיות הנרטיביות של תולדות האמנות בראשית המאה העשרים ואחת, באופן שישמר משהו מהצורה המוכרת של הדיסציפלינה, מגישה או ממערכה המתודי. האם תולדות אמנות שכאלה אפשריות? כיצד הן תיראינה? כמה מהחוקרים מציינים שתולדות האמנות כבר השתנו במידה ניכרת, גם אם מרכז הכובד האמפירי שלהן הוא אכן תא"מ. רבים מהרהרים מה יידרש לתולדות אמנות "גלובליות" ולא טריוויאליות.

נניח שהיינו מבקשים לדמיין את הנרטיבים של תולדות האמנות ככלל-עולמיים, אך עם זאת לא אירוצנטריים, מהותניים או רדוקטיביים? במקרה כזה היינו זקוקים לדימוי, למטפורה או למודל של אותה גדלות [big-ness] או גדלות-סיפורית [big-ness].

ness-story²⁸ המציעים רוחב יריעה ונסיבות של הקשרים פנימיים, וקול שאינו קול הקריין בסדרה על השתלשלות האמנות בהפקת תאגיד שידור ציבורי בריטי או אמריקאי, וגם לא נקודת מבט או עמדת סובייקט או מיקום מסוים שממנו מסופר סיפור המעשה – שהוא אותו "מבט משום מקום" שאותו אנו מוצאים בספרי לימוד רבים כל כך. אני חושבת שסביר להניח שהגדלות הזאת לא תיראה כמו קו זמן אלא יותר כמו רשת של הקשרים.

קל יותר לדבר על תיאור דמיוני כזה של תולדות האמנות (ושל המשמעויות, השימושים, אופני הייצור וחומרי הארטיפקטים) מאשר להוציאו אל הפועל. יחד עם זאת, דיסציפלינות אחרות – היסטוריה, ספרות, אנתרופולוגיה – נבעו אף הן מאותו נרטיב אירוצנטרי שממנו נבעו תולדות האמנות, ושרדו כדי לספר. מסעותיהן החל משנות השישים של המאה הקודמת אומנם הותירו אותן מדממות, שפופות ומטושטשות,²⁹ אך עדיין ניתנות לזיהוי, מובחנות מספיק כדי שכל אחת תצהיר על "מתודה", או, טוב מכך, שתוכל להתקיים במחלקות אוניברסיטאיות ולהעניק תארי דוקטור.

היסטוריונים, למשל, עסוקים באופן מסיבי מאז הרבע האחרון של המאה העשרים בעיצוב מחדש של הדיסציפלינה שלהם. הכרך הראשון של *Journal of World History* ראה אור ב-1990 – שנה שהייתה גדושה בהקשרים גלובליסטיים. תחת מטרתו המוצהרת כי הוא "מוקדש לחקירה היסטורית מנקודת מבט גלובלית", כפי שמציין אתר האינטרנט שלו, "כתב העת להיסטוריה עולמית מאופיין במגוון של מחקר השוואתי ובין-תרבותי ומעודד מחקר על הכוחות המשפיעים על תרבויות וחברות". אי-ההתייחסות אל אירופה כאל הפסגה והסוכנת המרכזית בסיפור של האמנות אין פירושה שהדיסציפלינה של ההיסטוריה נדרשת להתעלם מעצמה. כותבי המאמרים בכתב עת זה דנים באירועים מסוימים ובתהליכים המתרחשים בזמן (בכל זאת, הם היסטוריונים), אולם אין שום קול בודד או נקודת מבט יחידה או כיוון יחיד של היסטוריה או של השפעה שמובנים באופן אפרורי, ושום חלק בעולם אינו ניצב כסוכן של ההיסטוריה.

דיסציפלינה נוספת שהמציאה את עצמה מחדש בשלהי המאה העשרים היא ספרות השוואתית. "ספרות עולם" במחלקות אוניברסיטאיות הייתה פעם תוספתית, והייתה נטייה ליצור תוכניות לימוד רבות שהתמקדו בספרות של קבוצה אתנית או מדינה כזו או אחרת על בסיס מודל של רב-תרבותיות מהותנית ופוליטיקת זהויות. אולם כך היה בעבר, והיום, יש לקוות, נהוג אחרת. סומאן גופטה [Gupta] מציע בכרך זה כי רעיונות מסוימים מהספרות ההשוואתית, כמו אלה שנמצאים ב-*What is World Literature?* של דייוויד דמרוש [Damrosch], יכולים להיות רלוונטיים לשם דמיון כיצד ייראו תולדות אמנות "גלובליות" או "עולמיות".³⁰

מודל מהסוג הזה מאפשר לדעתי לדבר, למשל, על תרגום כתבי ולפלין [Wölfflin] לסינית – רעיון שעלה מספר פעמים בסמינר ובדיונים – לא כאירוע "מאוחר" אלא

28 אופן ניסוח זה של הנושא שאול ממאמר שלא פורסם מאת האנתרופולוגית אנה טסינג [Tsing] שכתרתו "Subcontracting et al".

29 C. Geertz, 'Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought', *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York 1983

30 D. Damrosch, *What is World Literature?* Princeton 2003

כטקסט שהגיע למקום מסוים בזמן מסוים בתנאים אינטלקטואליים ומוסדיים מסוימים, ובאמצעות זרימה של סחורות או רעיונות מסוימים. הטקסט הזה ייקרא שם לצד או לעומת מה שכבר קראו חוקרים וסטודנטים סיניים, ונוכח אסטרטגיות הקריאה וסדרי היום שלהם ביחס אליו. הרעיון הזה אינו מניח ש"אנחנו" יודעים מה הסינים יחשבו על הטקסט הזה, או שהם "מזדנבים מאחור". לצורך העניין, לא רק טקסטים כי אם גם אובייקטים אמנותיים יכולים להיות מובנים באופן הזה.

ייתכן שתולדות האמנות המקובלות, שבמהותן מבוססות על ציר זמן (גם אם הוא מחולק לתקופות), יוסיפו לשמש כמוקד בדיסציפלינת תולדות האמנות; אולם אני מאמינה כי ייתכן שהמרכז האינטלקטואלי של הדיסציפלינה נמצא בשוליה – בקרב היסטוריוני אמנות המכירים את הקונבנציונלי היטב ולעומק, ואשר דוחפים ומושכים אותו מבפנים כלפי תובנות חדשות, אולי באמצעות נושאי מחקר מיוחדים. היסטוריוני האמנות האלה נחשבים אולי אקלקטיים מדי, או מעניינים אך לא מבוססים, או אולי הם כותבים על משהו שנוגע לשולי הגבולות של תולדות האמנות התקניות למרות הכשרתם המעולה והידע הנרחב שלהם. הגיחות שלהם אל נושאים מיוחדים או דרכיהם הלא שגרתיות לפרש או להבין נושא מסוים עדיין עשויים להיתפס כחריגים, אפילו ביחס לכתיבה הקונבנציונלית וה"רצינית" יותר שלהם. אך הספרים שלהם הם אלה שאינם גורמים לי להיאנח ולהניחם בצד, משום שהם הופכים את המוכר למוזר, או את המוזר לעוד יותר מוזר, על ידי כך שהם עושים את מה שהיסטוריוני האמנות המרגשים ביותר יודעים לעשות עם תרבות חזותית: הם חושפים דרך לא-מוכרת לראייה או סימון, או מעניקים לקוראים דרך חדשה להבין נושא או לחשוב על המשמעויות של ארטיפקט כזה או אחר – מספקים תובנה שפותחת דלת לעולם. היכולת הזאת לזהות מתי הקטגוריות המקובלות כבר אינן מתאימות, הפתיחות הזאת לנוכח שולי האמנות וכלפיהם, לצד הוספת מידע מעמיק ומעורר דמיון ממקורות היסטוריים מסוימים, יכולות לייצר תולדות אמנות שאני מקווה כי יתפשטו בעולם כולו. דמיינו את בקסנדל כותב על "הסֶכְמָה והחווייה בטיבט במאה השמונה-עשרה: מבוא לסגנונות תפיסתיים ולת'נגאס", או את בלטינג [Belting] כותב על "היעדר-דומות ונוכחות: הסלעים המקודשים הלא-מגולפים של בני האינקה".³¹

תרגמה מאנגלית: סיון רווה

31 ארינגטון עושה כאן פרפרזה לכותרי ספרים משפיעים בדיסציפלינת תולדות האמנות העוסקים באמנות המערבית: M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972; H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994. ת'נגאס (thangas) הן מגילות מצוירות בעלות משמעות דתית בטיבט [הערת העורכים].