

א

סופה

גיליון 04

כתב העת של התכנית לתואר שני
במדיניות ותיאוריה של האמנויות
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים
יולי 2026



א / סופה

גיליון 04

כתב העת של התכנית לתואר שני
במדיניות ותיאוריה של האמנויות
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים
יולי 2026

אסור לנו לחדול מלמצוא את הסוריאליזם במציאות. לא לחכות שהיא תוצג בפנינו במוזיאון יפה ובצבעי שמן מבריקים, כי אם למצוא אותה בעצמנו, בסדקים של היומיום.

מיכאלה ויינפלד פליישמן

המבט הרחוק מן האירוע הוא אולי המבט הבלעדי המכתיב את האופן שבו אנו רואים. כך אנו חווים את האמנות. הדימויים הפזורים הפכו לשפת הזמן, ודווקא משום כך הארכיון פוסע ופורץ פתאום קדימה, יותר מן החדש. הוא תמיד מותיר עקבה פתוחה. הדברים הללו נקשרים אל מחשבת האוצרות, המאספת אחריה, שמשימתה לתעד את האירוע החי והכבה ולהשאירו עוד בועה.

נעם לוק

מול מציאות של מלחמה מתמשכת, חברותיי ללימודים ואני נקראנו לחשוב, לפעול וליצור מתוך הסופה. השנה הזו אילצה אותנו לשהות באי־היציבות, לאסוף את חומרי ההווה, את המילים והדימויים שנרשמו בתוכנו, מבלי למהר לייצב אותם לכדי צורה סגורה.

הגיליון שלפניכם. הוא עדות לתנועה המשותפת הזו; הוא האסופה שהצלחנו להחזיק יחד, מבלי להדחיק את שעת הסערה.

ליטל מרקוס מורין

אני לא יכולה לכתוב בשעת ירי טילים, בזמן מלחמה. בדרך כלל אני רק מתקפלת בתוך עצמי במצב של גולם, היוצא החוצה רק כשהכול נגמר; סוג מיוחד של גולם שיוצא החוצה וממשיך בחייו, ועדיין נשאר מקופל בתוך עצמו. טקסט אחר שכתבתי ולא נכנס לגיליון עסק ברישומי המקלטים של הנרי מור: דימויים של תושבי לונדון בזמן הבליוק, גופים מקופלים, חיים מושהים. כך גם אני. עד המלחמה הראשונה עם איראן, שבה קרה לי משהו: נעשיתי אחוזת־כתיבה באופן שלא ידעתי קודם. כתבתי מאמרים ומסות, נפרץ בי איזה סכר. בחשיבה ובלימודים על אוצרות ואמנות יש כוח לפעולה שאין לי בתחומים אחרים.

עינת כהן

העבר מהדהד, עומד איתן, עודנו רלוונטי להווה. אני מוצאת כיצד המיתוסים העתיקים של האנושות נקשרים לאירועים בימינו, ושיחסי הכוחות בין המעורבים בסיפור המיתי מופעלים גם היום, רק בתצורה מעט אחרת. כך ביחס למיתוס של דפנה ואפולו, וכך ביחס לדימוי קרטוגרפי משנת 1654. במאה ה־21, אני עוברת מסע של כתיבה המתגלם במפה מן המאה ה־17, "מפת האהבה", שיצרה הסופרת מדלן דה סקודרי. על אף שהמפה מציגה מסלולים אנלוגיים למגוון קשרי אהבה של הגוף והנפש, אצלי המפה ממחישה את הדרך הפתלתלה של יחסי אהבה וסלידה בתהליך הכתיבה עצמו. אף פעם איני יודעת כיצד ייראה סוף המסע הטקסטואלי שלי, כמו המטיילת לארצות הלא ידועות במפה של סקודרי.

שלי טל

תוכן עניינים

7	<u>מות הקטלוג או דעיכת מדורת השבט? נעם לוק</u>
23	<u>דפנה ואפולו</u> שלי טל
	<u>פס אדום, עין ציבורית</u>
31	<u>על אמנות בזמן מלחמה</u> עינת כהן
53	<u>על דימויים מתפוצצים</u> מיכאלה ויינפלד פליישמן
57	<u>צלו של צל</u> מיכאלה ויינפלד פליישמן
63	<u>סימביוזה של כתיבה</u> שלי טל
71	<u>שני לילות תחת הפצצה</u> עינת כהן
85	<u>לשחות באלכסון החוצה</u> ליטל מרקוס מורין

מות הקטלוג או דעיכת מדורת השבט? נעם לוק

נדמה שהקטלוג הוא ישות עצמאית לחלוטין. התערוכה כנועה לארעיותה, ואילו הוא מה שלכאורה נשאר אחריה. אובייקט נלווה שהינו חפץ קבוע, עמיד וסגור בתוך עצמו. ההמשכיות שהוא נושא היא כמעט בגדר משאלה. מעין משאלת עדות, של אחריות ומחויבות מוסדית, אך בבסיסה היא הדחף שלנו לפעול נגד השכחה, לנצור את הרגע. הצבירה הזו, של תערוכות מרובות ומתחלפות, יוצרת מאגר הכותב את ההסטוריה של האמנות. התערוכה היא האירוע המרחבי; היא הגוף הנע בחלל והמבט המקיף, המשקיף, המתעמק, הקטוע. את חוויית היחיד הזו לא ניתן לשעתק ממש, ולכן הקטלוג איננו אלא ייצוג של חוויה קולקטיבית. הוא השריד של רגע הנוכחות – אובייקט המפוצל ממרחב התצוגה, וככזה מעצב ומכונן אותה מחדש.

מהו ערכו של הקטלוג משהסתיים האירוע? מדוע הספר כאובייקט עודדנו נשאר, מהו סירובו להיעלם? האם ההיאחזות בו נובעת מתוך גחמה, טעם או רצון לשייכות? האם הוא נחשב לקניין רוחני משותף? לאיזה קהל הוא פונה, ואת מי הוא מכנס סביבו? אילו שיחות פנימיות הוא מתעד, מה ערכן של אותן פרקטיקות, חללים והמילים שנזרקו לתוכם? במה אני אוהזת ועל מה אני מסתכלת ברגע הזה? האם פעולת השימור מחיה או ממיתה? האם הקטלוג הוא סוג של פוחלץ?



Mel Bochner

*Working Drawings and Other Visible Things on Paper
Not Necessarily Meant to be Viewed as Art, School of the
Visual Arts, 1966.*

בתחילת המאה ה-20 עם עליית האוונגרד וריבוי התערוכות הקבוצתיות – כמו סלון הסתיו בפריז או יריד הדאדא הראשון בברלין – חלה תפנית משמעותית. אירועים אלו רתמו את הקטלוג כמניפסט רעיוני, ונעזרו בו כפלטפורמה להפצה המונית. תערוכת ה"ארמורי" בניו יורק (1913) הדפיסה את הקטלוג בתפוצה חסרת תקדים של 50,000 עותקים והדגימה כיצד הוא מסגל תפקיד אקטיבי כסוכן נייד בשטח – מחנך ומגייס, מוביל את טעם הקהל ומכתיב ערכים אסתטיים חדשים.² במקביל להתפתחות הזו, הפך האובייקט המודפס לזירת ניסויים שערערה על עצם נחיצותו של חלל התצוגה הפיזי. מהלך זה קיבל ביטוי רדיקלי כאשר מרסל דושאן הציג את "הקופסה הירוקה" (La Boîte verte; 1934). המארז, שנכרך בזמש ירוק, לא הציע מהלך אמנותי לינארי, אלא הכיל אסופה של 93 פתקים, תרשימים וסקיצות משוכפלות שהונחו בו בתפוזרת. חומרים אלו, המהווים שעתוק מדוקדק של יומן עבודה והערות בכתב-יד שקדמו ליצירתו "הזכוכית הגדולה" (1915–1923), תפקדו כמקרא פרשני בלתי נפרד ממנה. דושאן תפס את הקופסה כ'צד המילולי' (versant verbal) של היצירה וטען כי היא אינה שלמה בלעדיה. בכך, הוא הפך את התייעוד הנלווה למרחב הפענוח הראשי של עבודת האמנות, והתנה את חוויית הצפייה בחלל הפיזי בפעולת העיון באובייקט הנייד.

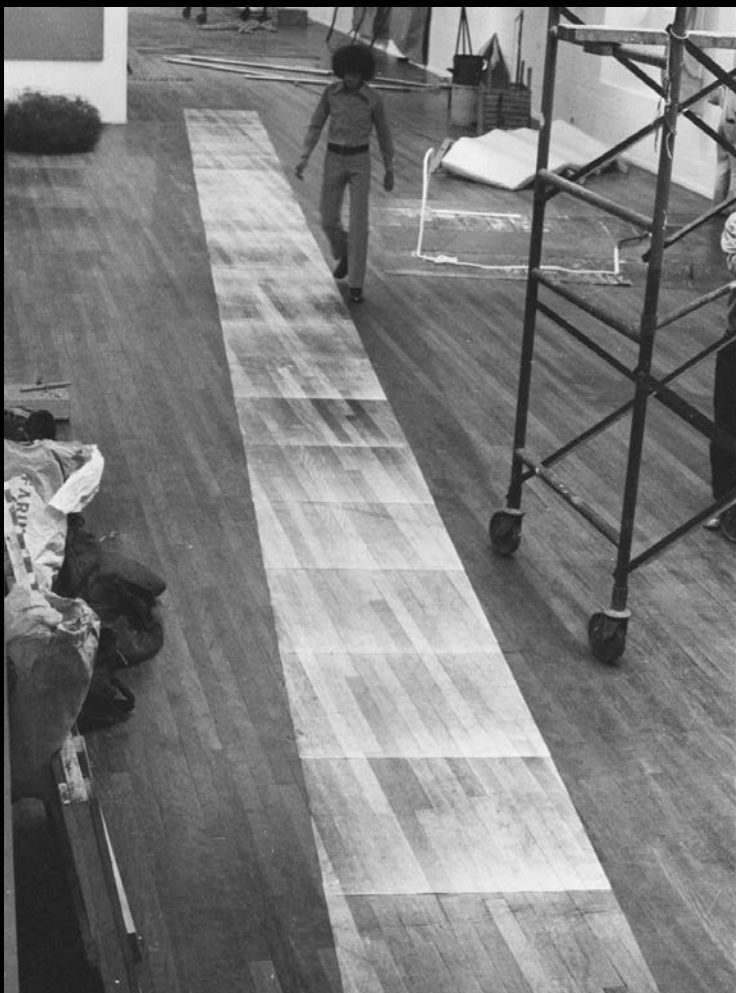
במחצית השנייה של המאה ה-20, עם עלייתן של האמנות המושגית ואמנות המיצב, הקטלוג כבר אינו כלי תיעודי גרידא, אלא אתר שמנסח אפשרות חלופית או תוספת נלווית למערכת התצוגה. ביטוי מוקדם שהגיב לאילוצי הממסד וההפקה התחולל ב-1966 בניו יורק, בתערוכה שאצר מל בוכנר ב-School of Visual Arts. בוכנר, שהתבקש להציג תערוכת רישומים לחג המולד, פנה לעמיתיו האמנים – ביניהם דונלד ג'אד, סול לויט ואווה הסה – לשם קבלת רישומי הכנה, סקיצות ותוכניות עבודה. בעקבות סירובה

בעידן שבו הזמן הדיגיטלי מאיים להמיס כל שריד חומרי, הקטלוג מסרב להתפוגג. מדוע הקטלוג עדיין תובע לעצמו, כנגד ההאצה של המדיה הדיגיטלית והטכנולוגיות החדשות, את הזמן החנוט של האובייקט?

*

קטלוג התערוכה המודפס עבר גלגולים רבים: מרישום מצאי טכני של יצירות המשרת את המבקר ועד למדיום עצמאי המלווה את התערוכה. התפתחותו ההיסטורית משקפת את המתח בין זמניות לקביעות. שורשיו המוקדמים מצויים ב"ספרי הפסטיבלים" של הרנסאנס, המתעדים את אירועי החצר ואת טקסי הכניסות המלכותיות אל הערים. מחבריהם לא הסתפקו במבט אובייקטיבי על הפסטיבל, אלא התערבו באופן פעיל בעיצוב הנרטיב והעניקו פאר והדר לאירוע: הם טשטשו בדיעבד תקלות שהתרחשו בזמן אמת ושמו את הדגש העיקרי על הברק התרבותי והאינטלקטואלי. בכך, הם השתמשו באובייקט הקטלוגי כמחווה המשרתת את הריבון, לשם מסירתו לדורות הבאים.

מנגד, במאה ה-19, קטלוגים של תערוכות מוסדיות בצרפת ("Livrets") חזרו לשמש כרשימות מלאי בעיקר, וההתייחסות אליהם צומצמה לפעולת הקיטלוג הטכנית בלבד, שסבלה מבעיות דיוק ומצנזורה שלטונית. מקרה בולט לכך הוא "סלון הדחויים" מ-1863 בפריז, שהניב "קטלוג" שהופק בחופזה והכיל 687 רשומות בלבד, בעוד שבפועל הוצגו בחלל כ-1,200 יצירות. הספרון שהודפס היה גדוש בשגיאות, השמטות וכפילויות רבות, בין היתר משום שאמנים סירבו או לא הספיקו למסור מידע על יצירותיהם.¹ הנהלת הסלון הרשמי אף ניסתה למנוע את מכירתו של הקטלוג בשטח התערוכה ולהקשות על הפצתו; שיבוש שהמחיש כיצד הפך הקטלוג, כבר אז, לזירת מאבק חריפה בכל הנוגע להפצת מידע והכרה ציבורית.



Victor Burgin Photopath, 1967–1969. Gelatin silver prints on paper, installed on floor, dimensions variable.



Marcel Duchamp La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte), 1934. 93 facsimiles of manuscript notes, drawings, and photographs, 33.2×28×2.5 cm.

היה לתעד את המיצבים הגמורים. כפתרון לאותו חור כרונולוגי, הראלד זימן הפך את הקטלוג לאינדקס מושגי – מערכת מידע אלטרנטיבית הכוללת דף אמן לכל יוצר משתתף, במעין פורמט של קוריקולום ויטה, שבו הובאו דיוקן מצולם, פרטים ביוגרפיים ותמונות או סקיצות של עבודות האמן המוצעות. חומרים אלו סודרו לפי סדר אלפביתי, מוינו באמצעות לשוניות וקובצו יחד בתוך קלסר קרטון רך. ברגע הזה הפך הקטלוג למודל הרעיוני הקודם למימושה של הפעולה האמנותית. הקטלוג הציג כך את תהליכי המחשבה ואת חומרי ההכנה עוד לפני שקיבלו צורה פיזית בחלל.

באופן מעניין, התיעוד של התערוכה השלמה שהוצגה בברן התממש רק יובל מאוחר יותר. במסגרת תערוכות הלויין לביאנלה בוונציה ב-2013, הציגה קרן פראדה בארמון "קא" קורנר דלה רגינה" (Ca' Corner della Regina) שחזור אדריכלי מדויק של חללי הקונסטטהאלה מ-1969. אותן תוכניות מבנה, סקיצות וחומרי הכנה לעבודות, ששימשו את הקטלוג שעיזב זימן, הניחו ב-2013 את התשתית האדריכלית שעל בסיסה הוקם מרחב התערוכה מחדש. הפרסום המונומנטלי שליווה את הפרויקט מיזג לראשונה בין הקטלוג המושגי המקורי משנות ה-60 לבין מאגר חזותי נרחב של מאות תצלומי הצבה מוונציה, לצד אסופת מאמרים תיאורטיים מקיפה הבוחנת את פעולת השחזור והארכיון. דרך הצבתם של שני התרחישים הללו מעל דפי הקטלוג, השתנו שוב יחסי הגומלין בין התערוכה לאובייקט: מנספח אגבי הפך הקטלוג לחלק מהפעולה המרכזית והעכשווית. בעוד התערוכה בברן נותרה כ"פעולת זיכרון" של המבקרים כעדי ראיה, הקטלוג החדש מתווך אותה בשנית כ"פעולה של היסטוריה".⁴ נוצרת בו עדות כפולה – שתי השתקפויות שונות מן העבר ומן ההווה, שכבות המונחות זו על גבי זו ומייצרות יחדיו עדות שלישית של האירוע היצירתי.

של הגלריה לממן את מסגור הניירות, הוא שכפל את החומרים בעצמו במכונת זירוקס, התאים אותם לפורמט אחיד ואיגד אותם יחדיו לארבעה קלסרים משרדיים. הקלסרים הונחו על גבי כני תצוגה לבנים במרכז הגלריה, בעוד קירותיו של חלל התצוגה נותרו ריקים. בתערוכה זו, שנקראה *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, המבקרים לא שוטטו בחלל כדי להתבונן ביצירות מקור אלא עמדו ורכנו על הספרים.³ הצבת הקלסרים על גבי פדסטלים הטעינה את האובייקט המשוכפל והזול בערך פולחני חדש. חוויתו של הצופה הומרה בפעולה החומרית של דפדוף ועלעול, בעוד המרחב עצמו כמו קופל ונכרך בעיון בספר עצמו.

העבודה של ויקטור בורגין (1967-1969), *Photopath*, סימנה נקודת קצה מושגית של הפרדוקס החומרי הזה. בורגין צילם את לוחות העץ של חלל הגלריה בגודל טבעי, שרטט מהם נתיב של צילומים מודפסים והניח אותם חזרה על גבי הרצפה המקורית בדיוק כירורגי מרהיב. בפעולה זו, בורגין פירק וערער את הדימוי המרחבי: הוא לקח את המצע המוצק ביותר של הגלריה, את הקרקע תחת רגליו העומדות של הצופה – וכיסה אותו בשכפול של החלל. המהלך חשף אידיאולוגיה מובלעת שמציגה כיצד פעולת ההנצחה של החלל תמיד קוברת, במובן מסוים, את החלל החי באמצעות ייצוגו המשועתק. לפיכך, דריכתו של המבקר על פני העבודה של בורגין הופכת לדריכה על הארכיון עצמו, המתעד ומשמר את התערוכה באמצעות הצילום.

באותן שנים, תערוכתו של הראלד זימן בקונסטטהאלה ברן (1969), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, שינתה את ציר הזמן של הקטלוג בשל טבעה הדינמי והחולף של התערוכה עצמה. כיוון שהעבודות בה הופקו כפעולות תלויות מקום (*in situ*) במהלך ימי ההקמה, הקטלוג שהודפס לקראת הפתיחה לא יכול

אלא פלאשבק דמוי רפאים; הוא נותר תלוי בהקשר ההיסטורי כדי להיחלץ ממופשטות מוחלטת, בעודו מצוי ב־זמנית בתהליך מחיקה ושכחה. בכך, מופרים סדרי הזמנים והסמכות המקובלים שבין המציאות לבין התיעוד הצילומי שלה.

בעוד התפיסה הרווחת מניחה כי צילום ההצבה הוא אך ורק עדות משנית המגיעה "לאחר המקור" ומייצרת תפיסת זיכרון מנוכרת, עמדתו של דמאנד מבהירה כי התיעוד המשני הוא־הוא תנאי הסף לקיומו של האתר בתודעה: "דברים חודרים אל המציאות דרך הצילום; תיירים אינם יודעים שהם ראו את אתרי התיירות עד שהם מצליחים להתאים את חוויותיהם לגלויות המצולמות." המבקר בחלל, בדומה לתייר, מצוי בעיוורון זמני מול המקור; הנוכחות שלו נותרת חסרת צורה ומבוזרת, עד שהיא מתווכת ומאוששת באמצעות הדימוי המשוכפל, הממוסגר והנקי.

*

בין הצילומי לאתר הממשי עומד כיום המנגנון המבוזר של הפצת הדימוי ברשת. הדימויים מבודדים עבור המסך ונשמטים מתוך התערוכה, מהתיעוד הנקשר אליה, או מהתמה האוצרותית המאגדת אותם; הצפייה בהם נעשית רחוקה ומפוצלת. הדימויים הפזורים חדלים לשמש רפרנסים משניים לאירוע עצמו ונפלטים אל תוך המדיה האינסופית. גם אם טקסט יופיע לצד התמונה, בבלייל המשוכפל שאותו אנו גוללים קורסת יכולת הקיבולת (capacity) שלנו לשייך דבר מה למשנהו.

נשאלת השאלה מה עומד מאחורי דחף התיעוד האובססיבי הזה, על אף היותו כרוך בהפקרת הדימוי ובפיזורו לכל עבר. זהו אבדון המזין את עצמו, המונע מדחף־מוות וממה שז'אק דרידה מגדיר במחלת ארכיב כפעולה של ה־arca. דרידה מפרק את כפל המשמעות של המונח: "הפעם, בלטינית (ark באנגלית), הנו הארון, 'ארון עצי

*

כיום האקט התייעודי הפך לחזות הכל. אם בעבר תפקידו של הקטלוג היה לשרת את התערוכה ולשמר את שרידיה, היום התערוכה מופקת לכתחילה במחשבה על השעתוק והנראות החיצונית שלה. חלל הגלריה הופך לסט צילום זמני, ל"גופה" ארעית שתפקידה היחיד הוא להוליד את הדימוי המושלם – את צילום ההצבה המרוקן והמנוכח, נטול המבקרים והאבק, זה שיופץ בקטלוג הדיגיטלי, באינסטגרם או בפלטפורמות אחרות. במקום אירוע נוכח בחלל, נוצר ארכיון צילומי שטוח ודו־ממדי: פנורמה אדריכלית של החלל או תקריבים של העבודות. הכל מצטמצם לחומרי גלם עבור פרסום והפצה לקהל העוקבים. התופעה הרווחת של תצלומי ההצבה העולים לרשתות, או יורדים לדפוס בקטלוג, מייטרת כמעט לגמרי את התערוכה הפיזית.

מציאות זו, שבה חלל התערוכה נבנה ומתרוקן רק על מנת להוליד את הדימוי החנוט שלה, מוצאת את הניסוח האמנותי המזוקק ביותר שלה בעבודתו של תומס דמאנד. באמצעות פיסול ארעי מבוסס נייר, דמאנד חוזר אל זירות היסטוריות טעונות, מנקה מהן כל סמל, שלט או פרט מזהה, ומעניק להן כותרות גנריות ומטעות במכוון. מהלך הייצור של עבודתו, שבה מוקם חלל שלם בעמלנות סייזיפית רק כדי להיות מושמד מיד לאחר צילומו, הופך את התצלום למרחב הקיום הבלעדי של העבודה. כך, למשל, בעבודה "ארכיון" (Archive, 1995), הוא משחזר את הארכיון המצולם של לני ריפנשטאל, מי שהייתה אחראית להבניית התעמולה הקולנועית הנאצית. דמאנד מעתיק את מעטפת החדר אך מרוקן אותו מתוכנו: הכותרות, שמות הסרטים והקטלוג המקורי נעלמים מן השחזור. חדר הארכיון מיוצר מחדש, כולו עשוי קופסאות ריקות וחסרות סימון המופיעות רק כעקבה שטוחה. דמאנד מציב את הצופה בפרספקטיבה כמו קולנועית בעצמה, כאילו היה נוכח בלב האירוע, אך הדימוי עצמו אינו

(l'à-venir), וה"כן" המוחלט המהווה תנאי לכל הבטחה.¹⁰ בניגוד לתפיסה המקשרת בין הארכיון לבין החזרה אל העבר כפי שהיה, אצל דרידה כיוון התנועה מתהפך, ונפתח דווקא מן העתיד.

חוק הארכיב מתקיים אצל דרידה במרווח הדיאלקטי שבין ה"זיכרון" וה"מזכרת",¹¹ ונדמה שהכל מתיישב אצלו בכלכלה הקפדנית של המילים הללו. כאן נכנס היחס החדש לדפוס בעידן הדיגיטלי והמטריאליות הלא מובנת מאליה של הקטלוג כחפץ, שניתן לסחור בו, לגעת בו או להעבירו מיד ליד. באופן הפוך, בהתפתחותה של תרבות המובלת על ידי כלכלת השוק והשכפול, מתעורר החיפוש האנושי אחר החוויה האותנטית, כמגמה נוסטלגית כפי שמנסחת זאת סוזן סטיוארט ב-On Longing באשר לטבעה של המזכרת. ככל שהחוויה עצמה מתווכת, מופשטת ומנוכרת יותר, כך היחס הגופני והפנומנולוגי הישיר שלה אל העולם מוחלף באשליה נוסטלגית של הצורך במגע ובנוכחות פיזית. באובייקט ישנה התכנסות ספירלית המרוקנת ממנו את פונקציית השימוש שלו לטובת תשוקת הניכוס של העבר, והיא מייצרת תנועה נרטיבית המושכת רק לאחור – מתמידה פנימה במקום החוצה אל עבר העתיד. עובדה זו מסבירה מדוע ערכו של הקטלוג בשדה האמנות אינו נגזר עוד ממעמדו כטקסט עיוני וחי המזמין קריאה.

דוגמה בולטת לכך היא הנחתו הסימבולית של הקטלוג כפריט בבית או על שולחן הסטודיו כאשר הוא סגור. הספר האטום המוחזק כפטיש מחבר אותנו אל דמותו של האספן כפי שמנסח אותה ולטר בנימין ב"אני פורק את ספרייתי". בנימין עומד על תכונתו הייחודית כמי שאינו קורא את הספרים שברשותו, ומבהיר כי עבורו ערכם אינו פונקציונלי אלא קשור "ביחס הלומד והאוהב אותם כזירת התרחשות, כגיא החזון של גורלם שלהם".¹³ האספן מתייחד עם הספר, כולא אותו ואצלו בתוך זמן מושהה שאינו עבר ואינו עתיד, בזמן הגורל של האובייקט.

שטים', המחסה על לוחות האבן; אך arca פירושה גם תיבה, ארון מתים, תא כלא או בור מים, מאגר.⁵ פעולת השימור של הארכיב מבקשת באופן המידי להגן מפני מחיקה, לייצר מחסה, אך ברגע המימוש שלה היא הופכת לאקט של אחסון ממית, כלומר היא גם מטמינה ומשכיחה. מול ארון המתים המנוכר, הארכיון שנצבר דרך הקטלוג המודפס עדיין גדל ומתעבה – תוך שהוא מעורר שאלות דחופות לגבי אופני הצריכה שלו, הרלוונטיות שלו בזמן הנוכחי, והיחס אליו בכלל – אבל הוא מסרב להצטמצם לכדי אתר סופי של קבורה או הנצחה מלנכולית.

במתח הזה, הנע תמיד על הציר שבין שימור חיוניותה של התערוכה לבין מותה, גדעון עפרת מקרקע את מחלת הארכיב אל תוך הפרקטיקה המעשית שלו כאוצר בשדה האמנות המקומי. בספרו **אוצר-גרילה**, הפעולה האוצרותית הנחשפת במרתפי המוזיאון מונעת מתאווה ארכיונית, מתשוקה אל המקור הקבור ואל האסתטיקה של "בית-קברות".⁶ "אך, כמי שנגוע ב'מחלת-הארכיון'" מזכיר עפרת עצמו את דרידה, "יודע האוצר, שכל נרטיב שייפפה על הארכיון יעורער עד היסוד, במוקדם או במאוחר, ו'יירד לטמיון'".⁷ לטענתו של עפרת, הארכיון אינו צייתן ומשליט אי-סדר תמידי. במקום לדבר רק על ייאוש וניבוי של קריסה, ניתן לראות בחומר הקבור, ב-arca, מרחב חומרי דינמי של הווה ועיון הפונה קדימה. זהו מבנה שאינו מוכתב עוד רק מתוך אינטרס מוסדי או כנרטיב סגור, אלא משמר בתוכו, כדבריו של דרידה, גם "משקל של הלא-נודע".⁸

דרידה מציע פתח חיובי הקשור באופיו של הדימוי וביכולת שלו להגיח שוב באופנים חדשים, לדבר בעד עצמו ולהיות חופשי ולא צפוי. הוא תוחם את משימת התרגום של העבר להיסטוריון, ומצהיר, "הגיע הזמן שההיסטוריון יסור הצידה ויניח לדימויים לדבר".⁹ מצידו לא ניתן לראות את הארכיב כמבנה חתום ללא שארית, החזרה הארכיונית היא "האישוש של העתיד-לבוא"

שלא לשמר עוד, וגוזר על השארית התפוררות, פרימה חומרית שכבר מתחוללת בתוך המרחב הנזיל של המדיה הדיגיטלית. אך דווקא מתוך ההתפוררות הזו, הדימויים והחומר משוטטים ומשתחררים – הם ממתנים כעת, חופשיים, פתוחים ונעדרי אש בעירה ודאית וקודמת.

“האש: מה שאי אפשר לכבות בעקבה הזו, בין היתר, שהיא אפר. זיכרון או שכחה, כרצונך, אך של האש; תכונה שעדיין נונעת לבעירה. אין ספק שהאש התכנסה פנימה, התבערה שכחה, אך אם אפר ישנו שם, הרי זה משום שהאש מוסיפה לסנת.”¹⁷

הקטלוג מגלם הלכה למעשה את המטונימיה בהיותו אובייקט המייצג אירוע או חוויה.¹⁴ המזכרת תמיד דוגמת את החוויה שכבר הורחקה, חוויה שהקטלוג יכול רק לעורר ולהדהד, אך לעולם לא להשיב במלואה. למעשה, אילו היה בכוחו להחזיר את חוויית המקור, הוא היה מוחק את החלקיות של עצמו – חלקיות שהיא המקור לעוצמתו המושגית והחומרית. הוא השבר שנתלש מתוך השלם, מתוך ניסיון נואש לאחוז בחומר כדי לפצות על אובדנו. אולם בעוד שהמזכרת הנוסטלגית עודנה נאחזת באשליה שאפשר לעורר ולשחזר דרכה את העבר, או נותרת בתוך המעטה המאגי והמקודש של האובייקט, הקטלוג לוקח אותנו אל קצה גבול הייצוג – אל המקום שבו שוכן האפר, בלשונו האתית של דרידה *Feu la cendre*.¹⁵ האפר הוא המטונימיה הרדיקלית והמוחלטת ביותר: זהו “מה שנותן שם לדבר אחד במקומו של דבר אחר; מטונימיה כאשר האפר מופרד, דבר אחד תוך שהוא מדמה דבר אחר שממנו דבר ב־דימוי אינו נשאר.”¹⁶

מול המצב שבו אין דבר ב־דימוי שנשאר, הקטלוג אינו רק מסמך זיכרון היסטורי דומם הכבול לאיום השכחה, אך הוא גם אינו מתיימר להחיות את האש המקורית של התערוכה. מהו, אם כן, אותו קטלוג? ומהם הדימויים המתמלאים את דפיו? אם לתערוכה שהייתה כבר אין מקור חי שניתן לחזור אליו, האם הדימויים בקטלוג הם עדות אילמת למוות שארע, או שמא דווקא ניתוקם מן המקור הוא שמאפשר להם להפוך לעקבה פתוחה אל העתיד לבוא? במרחב הלא־מוכרע הזה, מעמד הקטלוג בשדה העכשווי והמקומי אינו ניסיון עקר לשחזר את העבר, אלא פעולה פולחנית של התכנסות החוצה את הסובייקט. מעין ישיבה של פוסט־אירוע סביב שרידיה של מדורה שכבתה. אם התערוכה היא האש של המאורע החד־פעמי המתכלה כליל, הרי שהקטלוג שומר בתוכו דווקא את השארית של אותה בעירה; אתר שבו האפר עצמו נותר רוטט, נפלט ומתפזר. זהו הדבר אשר משמר על מנת

4 Catalina Imizcoz, “The Publication as Evocation: Exhibition Histories’ Printed Matter,” *Revista de História da Arte* 14, 2019: 87–89.

5 ז’אק דרידה, מחלת ארכיב: הדפסה/רושם/רישום פרוידיאניים, תרגום: מיכל בן־נפתלי, הוצאת רסלינג, 2006, עמ’ 32.

6 ג’דעון עפרת, אוצר־גרילה: מבוסס על סיפור אמיתי, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2021, עמ’ 150.

7 שם.

8 דרידה, מחלת הארכיב, עמ’ 38.

9 שם, עמ’ 80.

10 שם, עמ’ 78.

1 Juliet Wilson-Bareau, “The Salon des Refusés of 1863: A New View,” *The Burlington Magazine* 149, no. 1250, 2007: 314.

2 Darcy Tell, “The Armory Show at 100: Primary Documents,” *Archives of, American Art Journal* 51, no. 3/4, 2012: 4–18.

3 James Meyer, “Mel Bochner, Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art, 1966,” in *The Artist As Curator: An Anthology*, ed. Elena Filipovic, Milan: Mousse Publishing, 2017, 35–44.

Jacques Derrida, / 15
 Cinders, trans. Ned Lukacher,
 Minneapolis: University of
 Minnesota Press, 2014.
 Jacques Derrida, / 16
 Cinders, trans. Ned Lukacher,
 Minneapolis: University
 of Minnesota Press, 2014.
 התרגום מאנגלית שלי.
 Jacques Derrida, / 17
 Cinders, p. 53.
 Derrida, Cinders, p. 43. / 18
 התרגום מאנגלית שלי.

11 / שם, עמ' 32.
 Susan Stewart, On / 12
 Longing: Narratives of the
 Miniature, the Gigantic, the
 Souvenir, the Collection,
 Durham: Duke University
 Press, 1993.
 13 / ולטר בנימין, "אני פורק
 את ספרייתי: נאום על אספנות",
 מתוך: מבחר כתבים, כרך א':
 המשוטט, תרגום: דוד זינגר,
 הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992,
 עמ' 108.
 Susan Stewart, On / 14
 Longing, p. 136.

דפנה ואפולו

ש ל י ט ל

“אנא, אספו את יפיי וחני, כי היו למשחית לי!”

לפני יותר מאלפיים שנה, המשורר הרומי אווידיוס (43 לפנה"ס–17 לספירה) השלים את יצירתו הקאנונית **מטמורפוזות** המאגדת יחדיו מיתולוגיות עתיקות מיוון ורומא, בצורת שיר אפי המחולק לחמישה עשר חלקים. בחלקו הראשון מופיע בין השאר המיתוס המגולל את סיפורם של דפנה ואפולו. הנימפה דפנה, בתו של פנאוס אל הנהר, הייתה מושא אהבתו ולמעשה תשוקתו של האל אפולו. אפולו רדף אחריה, כדי להשיג את מבוקשו, בעוד שהיא ניסתה בכל כוחה להימלט ממנו, עד כדי תחנוניה לאביה שיציל אותה מאחיזתו בה. לבסוף, היא העדיפה לוותר על גופה מאשר להיאנס על ידי אפולו. אביה נעתר למבוקשה והפך אותה לעץ. כשדפנה זעקה לאביה שיציל אותה, היא ביקשה שייקח את היופי שלה, כי בעיניה הוא הגורם המניע לרדיפת אפולו אחריה. היא לא פנתה אל אביה בבקשה שיתעמת עם אפולו או לחילופין שיהפוך אותו לעץ. היו אלה הפתרון והמוצא היחידים שעלו ברוחה, וזאת על אף שמצוין בתחילת הסיפור כי הסיבה לתשוקתו של אפולו וסלידתה של דפנה ממנו אינה קשורה למראה החיצוני שלה, אלא לחיצו של קופידון שזעם על לעגו של אפולו כלפיו, ובשל כך “העניש” את אהבתם. אולם דפנה עודנה רואה את המראה שלה כבעיה, ומקריבה את עצמה.

כפוכבים נוצצות הן – לרף שפתותיה נמשך הוא – לא ישיענו חנן;
עֲדֹנֶת אֶצְבָּעָה וְכַפִּיָּה, קָסָם לִבְנֵת בְּשָׂרָה וְעִירוֹם מַחְשׁוֹפָה הַמְמוּהָה;
אֶף הַדָּרָה הַסְמוּי מַעֲיִנִי – פִּי־שִׁבְעָה יִשְׁגְּעֶנּוּ. [...] נָסָה – וְהוּא
מִתְעַנֵּג עַל יָפִיָּה: כִּי חוֹשֶׁפֶת הָרוּחַ מַעְרוּמִיָּה בַּחֹן, תְּנוּפֶף אֶת שׁוּלֵי
שְׁמָלוֹתֶיהָ, אֶת שְׁעָרָה תַּפְזֹר – תִּסְלָסֵל – וְגִבֹר שִׁבְעָתִים קָסָם חֲזָה
בְּרוּצָה. [...] רָץ בְּעֶקְבוֹת הַיָּפָה וְהַחִישׁ צַעְדֵּיו אַחֲרֶיהָ.³

הטקסט של אובידיוס מבליט את המראה של דפנה, ובכך הוא דוחק את הסיבה הממשית לרדיפת אפולו אחריה לרקע, עד כדי כך שהיא מתפוגגת ונעלמת מתודעת הקורא. יתר על כן, מעבר לנקודת מבטו של אפולו, גם אביה של דפנה וגם היא עצמה רואים ביופייה מכשול. "אֶף יָפִיָּה וְחֲנָן בְּעוֹכְרֶיהָ!"⁴ אומר לה אביה. ומכאן שהפתרון היחיד בעיניה להינצל מהאונס הקרב ובא הוא להיפרד מיופייה. "וְתִתְחַנֵּן אֶל פְּנָאוֹס אָבִיָּה, וְתִפֶּן בְּצֹר לָהּ: 'חוֹשָׁה, אָבִי, לַעֲזָרָה לִי! אִם יֵשׁ אֱלֹהִים בָּכֶם, מִים, אָנָּה, אֶסְפּוּ אֶת יָפִי וְחֲנִי, כִּי הִיוּ לְמִשְׁחִית לִי! עוֹד אֲמַרְיָה בָּפִיָּה וּפְתַע קָפָאוּ אֲבָרֶיהָ, חִישׁ מְכַסֶּה הַקְּלָפָה הַקֶּשֶׁה אֶת חֲזָה עֲלוּמִיָּה."⁵ במילים אלה מתחזקת התפישה בקרב הקורא שהמראה של דפנה הוא הסיבה לרדיפתו של אפולו אחריה. גם אם חיצו קופידון נוכחים טקסטואלית, הם אינם נוכחים תודעתית במהלך הקריאה.

אפשר לראות כי מתרחש כאן מהלך מסגור מרכזי, שכן הקורא אינו "שוכח" את קופידון במקרה. הוא מוצף בהבלטה החוזרת של התיאור הפיזיולוגי של דפנה. הסיבה האמיתית מושמת ברקע, בעוד המאפיין החזותי הופך לסיבה המדומיינת בתודעת הקורא. אף דמותה של דפנה מפנימה את המסגור הזה כאשר בנסיגונה להינצל, היא מבקשת להסיר את יופייה. כלומר, יש כאן העצמה של המסגור. מעבר להיותו אופן קריאה חיצוני, הוא זולג גם לדרך שבה דפנה מפרשת את עצמה. גם אם בסוף הסיפור סיבה זו מתמוססת שוב, לנוכח העובדה שגם לאחר הפיכתה של דפנה

לכאורה זהו סיפור על תשוקה ועל הצלה. דפנה נרדפת על ידי האל אפולו המבקש להשיגה, והיא בורחת ממנו עד לנקודה שבה היא מבקשת מאביה להסיר ממנה את יופייה – מקור הסכנה, להבנתה. בקשה זו מבטאת פרדוקס מרכזי, שכן דבריה של דפנה נאמרים בניגוד למה שהטקסט מציין במפורש, כי תשוקתו של אפולו אינה נובעת מהמראה של דפנה אלא מחיצו של קופידון. "דָּפְנָה בֵּת פָּנּוֹס הַיָּתֶה רֵאשִׁית אֲהָבִים לְאֶפּוֹלוֹן. לֹא בְּמִקְרָה יִדְעָה, אֶף זַעַם קוֹפִידוֹ עָשָׂה זֹאת. [...] שְׁנַיִם חֲצִים הוּא שׁוֹלֵף מִתְּלִיו – וְנוֹגְדִים זֶה אֶת זֶה הֵם: כִּי הָאֶחָד יַעֲזֹר אֲהָבָה, הָאֶחָד – יִכְבְּדָהּ. זֶה הָרֵאשׁוֹן – מִלְטָשׁ, וְשֵׁנִי שֶׁן־זָהָב, מְחַדְדֵת, זֶה הָאֶחָד – שֶׁן־עֹפֶרֶת שֵׁנוּ וּבְלִי עֶקֶץ – קָהָה הִיא. אֶת הַקָּהָה בְּלִבָּבָהּ שֶׁל הַנִּימְפָה מַעַף – אֶת מִשְׁנֵהוּ יִיר בְּאֶפּוֹלוֹן, פֹּלַח אֶת לְשׁוֹ עֲצָמוֹתָיו בְּפָגְעוּ בּוֹ. אִש־אֲהָבָה אֲחֻזָּתוֹ, וְהִיא – בְּחִלָּה בּוֹ וְתָנָס."¹

על אף שהסיבה נכתבת באופן מפורש בטקסט, המשך הסיפור מסתיר אותה, והופך את היופי של דפנה לסיבה המרכזית לרדיפתה בתודעת הקורא. כדי להבין את האופן שבו נבנית המשמעות הזו בטקסט, יש לקרוא את המיתוס דרך מושג ה"מסגור" שטבע רוברט אנטמן. לפי אנטמן, מסגור מאפיין פעולות של הבלטה והסתרה. המסגור קובע אילו היבטים של המציאות יהיו נגישים לתודעה, וכיצד הם יתורגמו להבהרת הסיבתיות, יעצבו את השיפוט המוסרי והפרשנות הכוללת. באותה עת, המסגור מוביל להסתת תשומת הלב מהיבטים אחרים עד כדי זניחה ושכחה שלהם. המסגור אינו מסתיר מידע, הוא מארגן אותו כך שחלקים מסוימים יובלטו בעוד חלקים אחרים יידחקו לשוליים.²

במיתוס של דפנה, פעולת המסגור מתחילה כבר ברמת התיאור. הטקסט מרחיב ומרבה בתיאור החיצוני של דפנה ומשרטט את דמותה דרך עיניו החושקות של אפולו. "אֶת מַחְלָפוֹת שְׁעָרָה הַפְּרוּעַ יִרְאָה וְלַחֵשׁ לָהּ: 'לֹא אֶקְלַעוּ, יָפִיתִי!...' יִתְעַנֵּג עַל לִהְבֵּת עֵינֶיהָ –

ולכן לא מזכה את התוקף. על אף שההחלטה הסופית של בית המשפט קבעה כי זו אשמת הקורבן, החברה באיטליה לא שתקה. חברות הפרלמנט האיטלקי מחו נגד פסק הדין, כשהופיעו בג'ינס במדרגות בית המשפט העליון, דבר שהוביל לסיקור תקשורתי נרחב ולהקמת תנועת מחאה בינלאומית בשם Denim Day על ידי הארגון Peace Over Violence בלוס אנג'לס. "יום הג'ינס" מצוין מאז שנת 1999, בכל שנה באפריל, בקריאה לנשים מרחבי העולם ללבוש ג'ינס, כאות מחאה נגד החלטת בית המשפט בעניין זה ונגד האשמת הקורבן במעשי אונס.⁸

כאן טמון ההבדל בין המיתולוגיה למציאות העכשווית. בעוד שבמיתוס דפנה נותרת לבדה ללא תמיכה שתחזק אותה ותפריך את העובדה שהיופי שלה הוא הגורם המניע לניסיון האונס שלה, בימינו אי צדק משפטי מהדהד בקרב הציבור הרחב ונתקל בביקורת חברתית. עם זאת, אף כי נדמה שהחברה עומדת לצד אותן נשים, הסקרים הסוציולוגיים בנושא מראים אחרת. בשנת 2019, סקר שנערך באנגליה עבור העיתון The Independent, מצא כי 55% מהגברים מאמינים כי ככל שאישה תתלבש באופן חושפני, כך יגבר הסיכוי שתוטד, וכי גם 41% מהנשים חושבות כך.⁹ בשנת 2025 מספר אוניברסיטאות ערכו סקרים בנושא: כך למשל סקר שערכה אוניברסיטה מובילה באינדונזיה מצא כי 70% מהנשאלים חושבים שלבוש הקורבן הוא הסיבה לאונס,¹⁰ בדומה לסקר אחר שנערך באוניברסיטה בסקוטלנד שמצא כי אחד מתוך שלושה בנים בגילאי 18-11 חושב שמי שמתלבשת באופן חושפני מחפשת צרות.¹¹ אולם, מחקרים סוציולוגיים מראים כי ללבוש אין כל קשר לאונס. לדוגמה, מחקר שנערך על ידי UN Women/ ECWR במצרים בשנת 2013, מצא כי 75% מהנשים שחוו הטרדה לבשו חג'אב והיו ללא איפור.¹²

לעץ, אפולו ממשיך לאהוב ולחשוך בה. "פויבוס האל אֶהֱבָה גַם עֵתָהּ: עַל חֶזֶה מְתַרְפֵּק הוּא, עוֹד אֶת הַלְמוֹת לְבָבָהּ הַפּוֹעֵם בְּגִזְעָה הוּא שׁוֹמֵעַ – אִזּוּ יִלְפֹּת לְמַצְבַּת הָעֵץ, יַחֲבֵק, יִנְשֹׁק לָהּ – אֶפֶס הָעֵץ הַדּוֹמֵם מִתְחַמֵּק מִנְשִׁיקוֹת הָאֵלֹהִים."⁶ בכך מתערערת ההנחה שהיופי הוא הגורם המרכזי לתשוקת אפולו. אך בעקבות פעולת המסגור, הקורא נוטה להחזיק באותה תפישה פרשנית שהוטמעה בו כי יופיה של הנימפה הוא הבעיה.

בשנת 1992 נערה בת 18 הגיעה לשיעור הנהיגה הראשון שלה ברומא. מורה הנהיגה שלה, בן 45, הסיע אותה לכביש מבודד, משך אותה מחוץ לרכב, הטיח אותה על הקרקע, השיל את הג'ינס שלה מרגל אחת, ומימש בה את זממו. לאחר המעשה, היא זו שישבה בכיסא הנהג ונהגה חזרה לביתה. הנערה סיפרה להוריה את שאירע, ויום למחרת התייצבה בתחנת המשטרה להגיש תלונת אונס נגד הנהג. הוא מצידו אישר שקיים עימה יחסי מין בטענה שהיו בהסכמה. בשנת 1996, הרשיע בית המשפט את המורה לנהיגה רק בביצוע מעשה מגונה בפומבי, וזיכה אותו מכל שאר האישומים. פסק הדין הוביל לערעורם של שני הצדדים בבית המשפט לערעורים, שמצא בשנת 1998 את המורה לנהיגה אשם בכל העבירות שהתביעה ייחסה לו, וגזר עליו עונש מאסר של שנתיים ועשרה חודשים. ההגנה שייצגה את הנהג ערערה בשנית על החלטה זו לבית המשפט העליון, שבשנת 1999 זיכה את הנאשם מההרשעה הקודמת, וקבע שיחסי המין התקיימו בהסכמה, מאחר שהתובעת לבשה מכנס ג'ינס צמוד שלא ניתן היה להוריד אותו ללא הסכמתה, וכי ידוע כי כמעט בלתי אפשרי להסיר ג'ינס צמודים, אפילו לא חלקית, מבלי שיתוף פעולה פעיל של האדם השובש אותם.⁷

כפי שבסיפור המיתולוגי המראה של דפנה אינו הגורם לניסיון האונס שהיא חווה, כך גם במקרה זה הג'ינס אינו הגורם לאונס,

Social and Political Sciences,
Universitas Gadjah Mada,
June 5, 2025, accessed April
4, 2026.
Puttick, Helen. "Girls / 11
in revealing clothes 'asking
for trouble', say third of
boys." *The Times*, 28 July 2025,
accessed April 4, 2026.
Omer, Zamo. / 12
*Harassment: It's Not About
the Clothes*, research paper,
Komar University of Science
and Technology, 2025.

הפער בין הסיבה האמיתית למקרי ההטרדה לבין הסיבה המדומיינת
שנמצאת בתודעתם של הקוראים, חבר המושבעים והציבור הרחב
מושתת על המסגור. בדומה לכוחה של פעולת המסגור המשפיעה
על תודעת הקורא במיתוס העתיק, ההשלכות של המסגור, לפי
אנטמן, מתממשות ומשפיעות עד כדי הכרעה במשפט הג'ינס
באיטליה, כאשר השופט נתפס לפריט שולי, למכנס ג'ינס צמוד,
כראיה לכך שלא ניתן היה להסירו ללא שיתוף פעולה. לפיכך
השיפוט המוסרי אינו רואה במעשיו של המורה לנהיגה דבר פסול
ומוצא אותו זכאי. ההתייחסות המובלטת לפרט טכני מסיטה את
המוקד מהפעולה האלימה שהתרחשה במציאות, וממחישה את
כוחו הרב של המסגור, שבלי להסתיר או לשקר משרטט נרטיב
המכריע את הכף. על ידי הבלטת אספקט מסוים, המסגור התודעתי
מצליח לחרוץ גורלות ולהשפיע על המציאות של רבים.

- | | |
|---|---|
| Sezione III Penale. <i>Sentenza n.</i>
1636, 10 febbraio 1999.
Denim Day, accessed / 8
March 6, 2026.
Oppenheim, Maya. / 9
"Majority of men believe
women more likely to be
sexually assaulted if wearing
revealing clothes, study
suggests." <i>The Independent</i> .
February 23, 2019, accessed
April 4, 2026.
FISIPOL UGM. "70% of / 10
the Public still Thinks Sexual
Harassment is Caused by the
Victim's Clothes." Faculty of | / 1 אובידיוס, מטמורפוזות,
מלטינית: שלמה דיקמן, מוסד
ביאליק, 1965, עמ' 51, 52.
/ 2 Entman, Robert
M. "Framing: Toward
Clarification of a Fractured
Paradigm." <i>Journal of
Communication</i> 43, no. 4, 1993,
51–58.
/ 3 אובידיוס, מטמורפוזות,
מלטינית: שלמה דיקמן, מוסד
ביאליק, 1965, עמ' 53–54, 55.
/ 4 שם, עמ' 53.
/ 5 שם, עמ' 55–56.
/ 6 שם, עמ' 56.
/ 7 Corte di Cassazione, |
|---|---|

פס אדום, עין ציבורית / על אמנות בזמן מלחמה עינת כהן

בתחילת אוגוסט 2025, בעיצומה של המלחמה בעזה, התקיים שיח גלריה בתערוכה "בקו ברכיים" – פרי יצירתן ואוצרותן של ארבע אמניות הלומדות בתכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל. הדיון שהתפתח בשיח הגלריה עסק בשאלה איזו אמנות נוצרת בזמן מלחמה, וכיצד היא פועלת במפגש עם הקהל. אחת האמניות דיברה על רצונה ליצור עבודה שאינה רק פורקן של רגש ומחשבות אישיות, אלא כזו שתאפשר דיאלוג ער ומעורבות פעילה של הצופים. אמנית אחרת שיתפה את הנוכחים בפעולתה האמנותית בתערוכה: לכידת יופיים המטריד של דימויי מלחמה, אותם דימויים שמושכים את המבט גם כאשר הם מתעדים מאורעות של הרס והרג.

אמן ותיק שישב בקהל טען כי התקשה להתעכב על עבודת אמנות חזותית אחת בכל תערוכות הבוגרים. וות של בצלאל באותה שנה, ויתה מהי הסוגה האמנותית – מוזיקה, ספרות, קולנוע או אמנות חזותית – העשויה למלא באופן החזק ביותר את תפקידה של האמנות בזמן שכזה. מן העבר השני, עדינה בראון, שהתארח בתערוכה וביצעה פעולה פרפורמטיבית במהלך האירוע, הגיבה למחשבה שעלתה בדבר הפסיביות המובנית של הקהל הצופה בעבודה אמנותית, ובהמשך לכך הציעה לראות גם בצפייה שקטה צורה של מעורבות. קהל יכול להיתפס כדומם, אך גם כשצופים



מטבח פס אדום, 1967–72, הדפס הזרקת דיו (פוטומנטאז'),
הודפס ב-2011. מתוך אתר MoMa.

מרתה רוסלר

שותקים ואינם מגיבים, הם עדיין מעורבים ונעשים עדים לפעולה האמנותית ולמשמעות המתגבשת ממנה עבורם.

במאמר זה אבקש להוסיף ולשאול על העמדות והמחשבות האלה ולהרחיב את הדיון, להתרחק מהזירה המקומית ולהציג מספר עבודות אמנות שנוצרו בזמן מלחמות בזירות שונות ובתנאים אחרים. התנאים המלחמתיים שבחנתי נעים בין סכנה וצנזורה, מחסור ורעב, ריחוק גיאוגרפי ותבוסה. ליתר דיוק, ניסיתי להתחקות אחר האופן שבו היצירות מתקבלות או נדחות בזמן המלחמה, מובנות מחדש או משנות את משמעותן בדיעבד. לפי הסקירה המוצעת כאן, ובתשובה לתהייה שהוצגה בשיח הגלריה, אין מדיום אחד שהוא מעצם טיבו המשפיע מכולם. עוצמתה של יצירה תלויה ביחסים שבין צורת הופעתה, נסיבות תרבותיות והיסטוריות ואופני התקבלות האמנותית. המשמעות האמנותית הניתנת ליצירה העוסקת במלחמה בזמן מלחמה אינה נקבעת על פי רוב ברגע חשיפת היצירה לקהל. לעיתים קרובות היא מתגבשת באיחור, דרך קריאה מחודשת, דרכי הפצה שונות, תצוגה ומסגור.

המאמר בוחן במיוחד דוגמאות אחדות מזירות מלחמה גדולות של מעצמות אימפריאליות מודרניות. עבודות מצרפת תחת הכיבוש הנאצי חושפות דפוסים שונים של הפצה והתקבלות תחת צנזורה דרך ציור, מוזיקה תיאטרון וספרות. עבודות מברית המועצות מדגימות נסיבות קיצון המאפשרות קיום טקס ציבורי מאחד או רק אינטראקציה חשאית. בארצות הברית, סדרת העבודות שנבחרה לדיון הופצה בתחילה דרך פליירים אנטי-מלחמתיים כדי לבקר את המלחמה בוייטנאם, עד שהגיעה למוזיאונים גדולים בזמן מלחמות אחרות והשפעתה התחזקה. בגרמניה, הן ברפובליקת ויימאר והן תחת השלטון הנאצי, האמנות נכשלת ככלי לפירוק המיתוס המיליטריסטי ולחינוך הצופים בעיצוב מבט ביקורתי. ביפן, עוצמתה של האמנות מצויה בעדות, באבל ובבניית זיכרון



הווה עומד / Nunc Stans 2025, הדפסה בטכניקה מעורבת. מתוך התערוכה בקו ברכיים, אמניות אוצרות בעת מלחמה, 2025. צילום: ענבר זק.

מיכאלה ויינפלד פליישמן

אזרחי לאחר הטלת פצצת האטום על הירושימה ונגסאקי, אך אלה מתרחשים רק לאחר התבוסה והכיבוש האמריקאי. המקרים הללו מאפשרים להבין שכוחה של האמנות בזמני מלחמה כבול לנסיבות ולזמן; לקהל המזהה משמעות, נושא אותה, מתנגד לה או שב ומטעין אותה, ולהתבוננות והשתהות, פרשנות ומתן ערך משמעותי.

צרפת: צנזורה ומיתוס ההתנגדות

בצרפת הכבושה ובשנים הראשונות שלאחר השחרור מן הנאצים, נוצרו עבודות העוסקות באלימות המלחמה בתצורות מדיה שונים. ז'אן פוטרייה [Jean Fautrier]¹ עבד על על הסדרה Les Otages, החטופים, בשנים 1943–45 בעת שהסתתר לא רחוק מפריז, סמוך למתקן כליאה שבו שוטרי הגסטאפו עינו עד מוות אסירים אזרחי צרפת. למרות שפעולות רצחניות אלה התרחשו מחוץ לטווח הראייה, זעקת סבלם של הקורבנות הגיעה לא פעם לאוזני התושבים שהתגוררו באזור. הסדרה הוצגה לראשונה בגלריה רנה דרואן בפריז ב־1945, כשנה לאחר השחרור. בגלריה הוצבו 46 ציורים ושלושה פסלים. מן הגלריה נשקפו ציורי ראשים מרוטשים, בשר פגוע, ודמויות אנושיות מופשטות מכל זהות ולעיתים אף מצורה מובהקת.

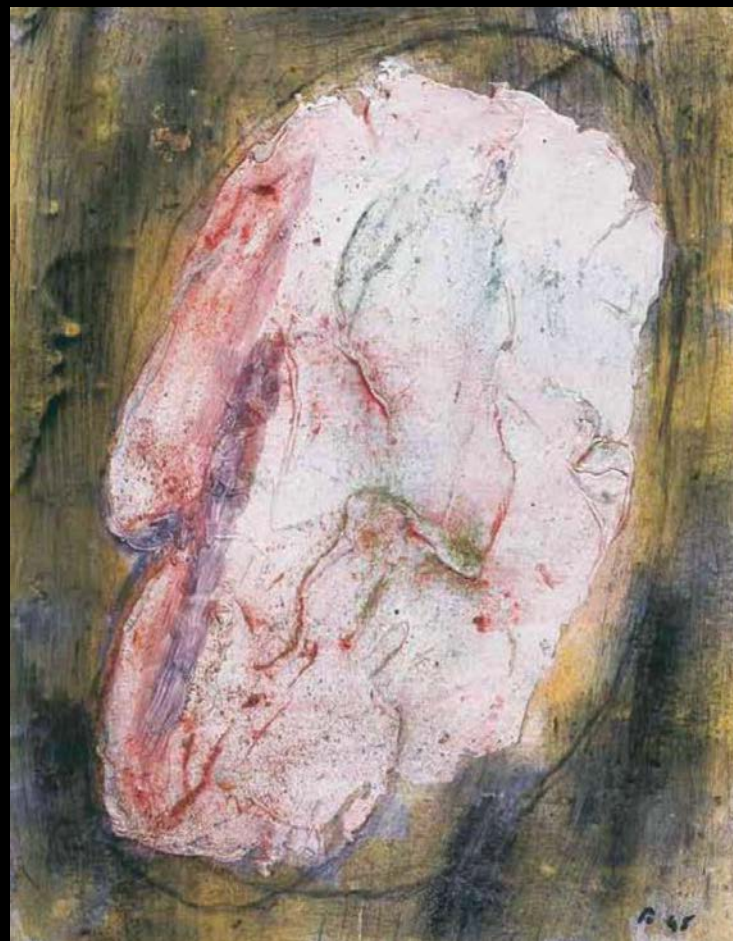
מאמרו של חוקר האמנות אטיין דויד, שנכתב בעקבות שחזור התערוכה בגלריה של תחנת טוקיו ביפן ב־2014, מתייחס בעיקר לכובד המעמד ולאי הנחת של המבקרים לנוכח הדימויים בתערוכה המקורית. העבודות הוצגו בפיזור גדול יחסית, רובן בקנה מידה קטן, והפסל Tête d'Otage (ראש של חטוף) הוצב מיד בכניסה לתערוכה, ובישר את הממד הטרגי השורר בחלל.



צילום הצבה מתוך התערוכה "החטופים: ציורים ופסלים מאת פוטרייה" בגלריית רנה דרואן בפריז, 26 בנובמבר–17 בנובמבר 1945. מתוך Etienne David. *Les Otages: émotion et nouvelle technique*. Éditions Tokyo Station Gallery. Jean Fautrier catalogue de la rétrospective itinérante présentée au Japon Tokyo, Toyota et Osaka, 2014.

ז'אן פוטרייה

1943–45, ראש של חטוף, פסל עופרת, 26x33.7x48 ס"מ, מתוך
Etienne David. *Les Otages: émotion et nouvelle technique*.
Éditions Tokyo Station Gallery. Jean Fautriere catalogue
de la rétrospective itinérant présentée au Japon Tokyo,
Toyota et Osaka, 2014.



ז'אן פוטרייה

1943–45, חטוף מס' 3, שמן ופיגמנטים על נייר מוצמד לבד. מתוך
Etienne David. *Les Otages: émotion et nouvelle technique*.
Éditions Tokyo Station Gallery. Jean Fautrier catalogue
de la rétrospective itinérant présentée au Japon Tokyo,
Toyota et Osaka, 2014.

היא מעבירה את הפצע מן המציאות הפיזית אל החומר, הדימוי והשיח התרבותי; ובכך מאפשרת לחשוב על האסון, להעיד עליו, ולעצב את משמעויותיו הסימבוליות.

הקנטטה **דמות אנוש** [Figure humaine] של המלחין הצרפתי פרנסיס פולנק [Francis Poulenc] פונה אל מאזיניה דרך כתיבה מוזיקלית למקהלה. גם במקרה זה קשה להעריך את מיידיות ההתקבלות והשפעת המוזיקה על מאזיניה בזמן המלחמה. הקנטטה, שנכתבה בשנת 1943 למקהלה ללא ליווי, מבוססת על שיריו של פול אלואר ושיאה בטקסט "חירות" [Liberté], שכבר היה מזוהה עם שפת ההתנגדות הצרפתית. אולם היצירה כלל לא נשמעה לראשונה בקונצרט או ברדיו בצרפת הכבושה. הבכורה, בביצוע מקהלת ה-BBC בניצוחו של לסלי וודגייט ובתרגום לאנגלית התקיימה במסגרת שידור של ה-BBC מלונדון ב-25 במרץ 1945, חודשים לאחר שחרור צרפת. הביצוע הראשון בצרפתית התקיים בבריסל ב-2 בדצמבר 1946, והקהל הפריזאי האזין ליצירה בקונצרט רק ב-22 במאי 1947. התקבלותה עוצבה אפוא ממרחקים, בסיוע טכנולוגיית שידור ומסגור של בעלות הברית. יצירתו של פולנק העניקה לשירתו של אלואר צורה קולית קולקטיבית, אך חייה הציבוריים הראשונים הגיעו אל צרפת המדממת מרחוק.³

המחזה **הזבובים** [Les Mouches] של ז'אן-פול סארטר גם הוא פועל בזמן מושהה. לימים הוא נזכר כתיאטרון של התנגדות, אך אין ודאות כי קהליו הראשונים בפריז הכבושה קיבלו אותו בהכרח ככזה. משמעותו הפוליטית התעצבה לאורך זמן, דרך היסטוריה מתמשכת של העלאת המחזה על הבמה, פרשנויותיו ומסגורו מחדש. סיפור אורסטס שימש את סארטר כדי לחשוב על אשמה, כניעה וחירות תחת משטר סמכותני, אך המרי וההתנגדות לכיבוש הנאצי שנקשרו במחזה מאוחר יותר לא נולדו ברגע אחד ובזיהוי קולקטיבי פה אחד. דווקא ההיסטוריה של התקבלות

התערוכה לא זכתה להצלחה רבה. המבקר מרסל ארלן כתב על רתיעתו מן הפער שבין זוועות הנושא לבין הצבעים המפתים שבציורים – ורוד, אדום וירוק. לעומתו, המשורר פרנסיס פונז' הגן על יכולתה של הסדרה להתמיר זוועה היסטורית לצורות מופשטות.² מחלוקת זו מחדדת את הקושי שבהתקבלותה המיידית של הסדרה, כיוון שבמוקד העדות הפוליטית שלה היא שואלת על עצם ההתבוננות בזוועה: הצופה נדרש להרכיב פנים מתוך חלקי שברים – תווי פנים מרוסקים, ארובת עין וכתם בשר כדי לדמיין את התפרקות הגוף.

הראשים והגופות שיצר פוטרייה אינם דיוקנאות פיגורטיביים, אך גם אינם מופשטים לחלוטין. הם מתעתעים: בין פרט מזוהה לאלמוני, בין תווי פנים הניתנים לזיהוי ופנים מרוטשות לבלי הכר. הצופה מנסה ללכוד רמזים, לחבר תווים ולהרכיב דמות, אך שוב ושוב נתקל בקריסתה. פוטרייה אינו מתעד את האלימות, אלא מציב את שרידיה. כוחם של הציורים הללו טמון בעצם אותה נראות מטושטשת, באותו מתח שבין עמימות לבהירות. למעשה הקהל התבקש לשאת את הקושי האסתטי, לדעת היטב מה הוא רואה, אך בה בעת לראות דבר-מה מופשט ומעוות שהעבודה מסרבת לייצג לכדי צורה ברורה. לכן, אף שהסדרה פעלה בעוצמה מיידית, היא התקבלה בעת חשיפתה בעיקר באי נחת, ומשמעותה האמנותית התרחבה רק דרך קריאות מאוחרות יותר, כאשר חלקים מן הסדרה הוצגו בחללים שונים בעולם. מן המוזיאון לאמנות מודרנית בפריז, דרך הטייט בלונדון ועד המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק. בכל אחת מן ההצגות המאוחרות הללו, מתוך מבט לאחור על צמיחת האמנות האינפורמלית באירופה שלאחר המלחמה, התקבע מעמדה של Les Otages כנקודת מוצא להבנת האופן שבו אמנות יכולה לשאת זיכרון של אלימות קיצונית באמצעות פירוק הצורה, חוויית הפצע ושבירת הפנים והגוף האנושיים. האמנות פועלת כאן כמעשה תרגום:

המחזה מראה כיצד תיאטרון יכול לשאת מטען פוליטי גם מבלי שצופניו נקלטים מיד ובאופן מוסכם.⁴

שלוש העבודות האלה, באמנות חזותית, מוזיקה ותיאטרון, מצביעות על היבטים שונים ביחס לשאלת ההשפעה האמנותית בזמן מלחמה או מעט אחריה. אצל פוטררה זו אינחת. אצל פולנק זו האזנה מווסתת ומרוחקת. אצל סארטר זו משמעות ההולכת ונבנית לאורך זמן. יחד הן מראות שההשפעה של האמנות בשעת מלחמה יכולה להתקל באלם או חוסר הבנה של קהל המצוי תחת טראומה, ומשמעותה המקובלת מנוסחת ומועברת רק בדיעבד.

ברית המועצות: טקס או עדות חרישית

במקרה הסובייטי בולטת במיוחד החלוקה בין טקס ציבורי לבין עמדה פרטית. הסימפוזיה השביעית של דמיטרי שוסטקוביץ', **לנינגרד**, הייתה לאחד האירועים המוזיקליים הטעונים ביותר של המלחמה. היא נכתבה בשנים 1941–1942 ובוצעה בלנינגרד הנצורה באוגוסט 1942. תנאי ההאזנה החריגים שבהם נשמעה בעיר מוכת רעב, הפגזות ומוות המוני, הטעינו את הביצוע ברושם של טקס קולקטיבי. רמקולים השמיעו את המוזיקה, שבוצעה בקושי רב בידי נגני רדיו לנינגרד המורעבים, כך שהמנגינה נשמעה חזק ברחבי העיר ואף מעבר לקווי האויב הגרמניים, אולי כפעולה של לוחמה פסיכולוגית. הצבא הרוסי אף ביצע פעולה ארטילרית, כדי לאפשר את ההשמעה הפומבית. הקהל לא רק שמע יצירה מוזיקלית, הוא השתתף בטקס הישרדות. אירוע זה, בניגוד להשמעה המרוחקת של פולנק, הצליח לכנס את המאזינים בנקודת זמן אמוטיבית משותפת, בתוך מציאות מלחמתית קשה.⁵

מעניין הוא הפער בין התקבלותה של היצירה בזמן המלחמה לבין פרשנותה המאוחרת. בלנינגרד הנצורה, הקהל שמע בה הוכחה

לכך שהעיר עודנה בחיים. קהלים בקרב בעלות הברית שמעו בה את התנגדותה של ברית המועצות למכונת המלחמה ההיטלראית. ואולם, חוקרים מאוחרים יותר שאלו אם המוטיבים המוזיקליים המייצגים אלימות ביצירה מצביעים לא רק על הנאציזם, אלא גם על הסטליניזם ועל אלימות טוטליטרית במובן הרחב. כך מדגימה הסימפוזיה כיצד אמנות מלחמה מתפרשת באופנים שונים בידי קהלים שונים: כהישרדות ברגע אחד, כתעמולה ברגע שני וכביקורת רטרוספקטיבית כעבור שנים.

הפואמה **רקוויאם** של אנה אחמטובה מציעה מודל הפוך לזה של סימפוזיית **לנינגרד** של שוסטקוביץ'. היא שרדה באמצעות שינון בעל פה, והועברה מפה לאוזן, העברה חשאית ובין-אישית, ללא פרסום בציבור, אך ורק בקרב מעגל החברים הקרובים למשוררת. סיפור כתיבתה של הפואמה מתחיל כשאחמטובה עמדה בתור בכניסה לבית הסוהר בלנינגרד, במשך שנות הטיהורים הסטליניסטיים, בציפיה למידע על גורל בנה. אישה שהכירה אותה ביקשה ממנה לתאר את אשר היא ראתה. מעגל החברים הראשון פירש ושימר את הפואמה באמצעות שינון השורות וכך שרדה בשעה שהעלאתה על הכתב הייתה מסוכנת למדי. במובן זה, הפואמה מראה שחשיבותה של אמנות בזמן מלחמה או טרור תלויה בקהל משתתפים, בקבוצה מצומצמת הנושאת אותה בגופה ממש.⁶

עיני הציבור הסובייטי בזמן מלחמה עוצבו על ידי חשיפה לדימויים רשמיים, רטוריקה פטריוטית ומופעים לאומניים, אך לא רק לאלה. יצירותיהם של שוסטקוביץ' ואחמטובה מסמנים אופנים שונים של תגובה למציאות מלחמתית או קיצונית. האחד קולקטיבי, כוחו נשמע בפומביותו; והאחר אישי, נלחש וחשאי. יחד הם מלמדים שהתקבלותה של היצירה האמנותית בזמן מלחמה יכולה להתקיים גם בהמון וגם בקבוצה קטנה. המוזיקה התזמורתית יצרה עמידה ציבורית וטקסית; השירה לעומתה נשמרה כעדות פנימית. אופני

ההתנגדות של הקהל הם בעצם המעשה השירי או ההשתתפות באירוע המוזיקלי עצמו.

ארצות הברית: אין פטור מאחריות

במקרה האמריקאי מתחדדת שאלת המעורבות של העומדים מן הצד דרך סדרת עבודות הפוטומונטאז': 'House Beautiful: Bringing the War Home' (1967–1972) של מרתה רוסלר [Martha Rosler]. רוסלר יצרה את הסדרה בזמן מלחמת וייטנאם שכונתה גם "מלחמת הסלון", כיוון שהייתה המלחמה הראשונה ששודרה בטלוויזיה הביתית. העבודה נוצרה בתחילה כהתערבות חתרנית בתרבות הדפוס של התקופה. רוסלר הפיצה את הפוטומונטאז'ים שלה בעיתוני מחתרת ובפליירים, בעודה מחברת צילומי מלחמה עיתונאיים עם דימויים מתוך מגזינים לעיצוב ולייף-סטייל אמריקאים. חללי הפנים באותם מגזינים נקיים, נוחים ומעצבים אידיאל בורגני. בפוטומונטאז' "מטבח פס אדום" מופיעים חיילים אמריקאים במטבח אמריקאי ביתי, מודרני ואסתטי. החיילים סוקרים את הרצפה והקירות, כמו מנווטים בשטחו או פולשים לתוכו. בעבודה נוספת, מופיעים פצועי מלחמה ויטנאמים בסלון האמריקאי. בשלישית, מופיעה סצנת שדה קרב על הווילון, בשעה שעקרת הבית שואבת ממנו את האבק. העבודות חושפות ומפרקות את תחושת האדישות כלפי אלימות המתבצעת לכאורה מחוץ לבית הבטוח, במקום רחוק, בצד השני של העולם, שם ולא כאן. האלימות הצבאית חודרת לתוך מרחבי הצריכה היומיומיים וחושפת את מנגנוני הנרמול האזרחיים שבאמצעותם מלחמה נעשית נוכחת אך נסבלת, נראית אך מודחקת. הצופה מוצא את עצמו בתוך סדרת דימויים המאפשרת להרס ולנוחות לדור יחדיו. העבודה של רוסלר היא ביקורת על הצפייה עצמה. הבית נעשה לזירת ראיות, והצופה אינו יכול להתעלם מכך, מבלי להפוך לשותף לדבר עבירה.⁷

מאוחר יותר, כאשר הוצגה הסדרה במוזיאונים, היא המשיכה לערער על אופני צריכת דימויי המלחמה בעת הזאת, על תפקידה של המדיה בימינו, ועל שותפות ביתית לדבר עבירה – גם במלחמותיה המאוחרות של ארצות הברית בעיראק ובאפגניסטן. ההקשר המוזיאלי לא החליש את מקורה האקטיביסטי של היצירה והביקורת המאוחרת המשיכה לזהות ב-"Bringing the War Home" את אחד ההישגים הבולטים של רוסלר.

גרמניה: פירוק מיתוס הגבורה

Der Krieg, המלחמה, משנת 1924 של אוטו דיקס [Otto Dix] לא הגיעה לקהל רחב כמו כרזה או סרט שהופצו באותה עת: זו הייתה סדרה של חמישים הדפסים שפורסמה בברלין במהדורה מוגבלת של 70 עותקים. הריאליזם הגרפי שלה היה קרוב יותר למתן עדות מאשר לפעולת הנצחה. העבודה הציגה גוויות מתפוררות, חיילים עוטים מסכות גז, ונופים חרבים בדיוקנות כמו תיעודית. הצופה ניצב מול העבודות של דיקס בחוסר נוחות: הוא נאלץ להתמודד בכנות ובביקורתיות עם הזיכרון הלאומי המבקש לייפות או להדחיק את זוויות המלחמה. בשנות השלושים ראו הנאצים את העבודה כחלק מן "האמנות המנוונת". מה שהיה בשנות העשרים עדות אנטי-מלחמתית מטרידה, קודד מחדש בידי המשטר כהוכחה לשחיתות תרבותית. עצם פעולת הגינוי הפוליטי הזו, סימנה את העבודה עבור קהלים גרמניים ובינלאומיים מאוחרים יותר כזיכרון-נגד חזותי למיתוס המיליטריסטי.⁸

הספרות מציעה היבט נוסף ביחס בין נאמנות למציאות המלחמה. הרומן האש [Le Feu] של הסופר הצרפתי אנרי ברביס [Henri Barbusse], שזכה בפרס גונקור ב-1916, מציע מקרה מיוחד של השפעה ספרותית בזמן אמת. הרומן פורסם בעיצומה של מלחמת העולם הראשונה והפך להצלחה גדולה. למרות תנאי הצנזורה,

המלחמה, ואף נהנית ממנה כשהיא נוסעת עם מרכולתה משדה קרב אחד למשנהו, לאחר המלחמה הצופים הגרמנים דווקא נטו להזדהות עם סבלה כאם. במילים אחרות, הקהל תפס את המחזה כטרגדיה, במקום שבו ברכט ביקש ליצור מרחק ביקורתי. ברכט קיווה שהתיאטרון האפי שלו יעורר צפייה ביקורתית ולא הזדהות נאיבית וחומלת. אבל בתום המלחמה, הקהל הגרמני ביקש הכרה בכאבו שלו, יותר מאשר עימות עם נשיאת עול האשמה. השפעת היצירה בהקשר זה תלויה במאבק בין אופן הקבלה שהאמן מבקש לעצב לבין הצורך ההיסטורי של הקהל באבל ובחמלה עצמית.¹⁰

יפן: אמנות לאחר התבוסה

המקרה היפני מאתגר את הקטגוריה "אמנות בזמן מלחמה". רבות מן היצירות שהפכו למרכזיות בזיכרון החזותי האנטי-מלחמתי היפני נוצרו או התקבלו בציבור רק לאחר כניעתה של יפן במלחמת העולם השנייה. בזמן המלחמה, ציורי קרב בחסות המדינה, כתיבה עיתונאית פטריוטית, קולנוע ושירים עיצבו את העין הציבורית ואת נפשם של ההמונים בנאמנות אימפריאלית עיוורת והקרבה קולקטיבית. אולם אחרי 1945, תחת כיבוש בעלות הברית ועל רקע הטראומה של הירושימה ונגסאקי, תנאי ההתקבלות של האמנות השתנו. הקהל המשתתף בחוויה האמנותית לא התבקש עוד לדמיין את עצמו כסובייקט של ניצחון אימפריאלי, אלא בדמות שורד, כעד חי, כמתאבל, ולעיתים כשותף לחשבון נפש רחב יותר ביחס לתקופת המלחמה.

Hiroshima Panels של אירי וטושי מרוקי [Iri and Toshi Maruki], שנוצרו במהלך שלושים שנה (1950–1984) מדגימים את המפנה הזה. בני הזוג הגיעו להירושימה ימים ספורים לאחר הטלת פצצת האטום ב־6 באוגוסט 1945, ונחשפו ישירות למראה הגופות, לכוויות הפיזיות והנפשיות, להיעלמותם של אנשים ולאסון

הציע הספר עמדה אנטי-מלחמתית ואנטי-הירואית, אך כוחו העיקרי נבע, כפי שטוען ליאונרד ו' סמית, מכך שהעניק לקוראים ריאליזם חסר תקדים בתיאורים גרפיים של גופים מרוסקים, מתפוררים ונבלעים במלחמת החפירות.⁹

ההשוואה לסדרת ההדפסים של אוטו דיקס מאירה הבדלים משמעותיים בין שתי היצירות. כמו ברביס, גם דיקס עימת את הצופים עם גופו ההרוס של החייל ודחה ייצוגים הרואיים של הקרב. אולם סדרת ההדפסים Der Krieg, שפורסמה באופן מצומצם ב־1924, לא זכתה לאותה עוצמה ציבורית מיידית כמו האש. ההבדל אינו רק בין צורות אמנות שונות, אלא בעיקר בין תזמון, אופני הפצה ונגישות לקהל. הריאליזם של ברביס הגיע אל הקוראים בזמן אמת, תחילה דרך פרסומו בחלקים ובהמשכים בכתב העת L'Œuvre המגויס נגד המלחמה; ורק בהמשך, כספר שלם שזכה במהירות ליוקרה של הממסד הספרותי. מנגד, הריאליזם של דיקס הגיע מאוחר יותר, לאחר המלחמה, ודרך פורמט חזותי מצומצם של עולם האמנות וההדפס בברלין. במקרה זה, הספרות הצליחה במקום שבו האמנות החזותית השתתתה: היא ארגנה את האימה של המאורעות הממשיים כרצף קריא, ואפשרה לקוראים לעבד את שדה הקרב דרך הטקסט הספרותי, באמצעות עלילה ועדות. ההשוואה הזו, גם אם מדובר במרכזים תרבותיים שונים, מראה כיצד ההשפעה אינה טמונה בעוצמת ההתבוננות הריאליסטית, אלא בתנאים ההיסטוריים והתרבותיים שבהם הקהל מקבל אותה.

המחזה **אמא קוראז'** וילדיה של ברטולט ברכט מעורר בעיה בהתקבלות מסוג אחר. המחזה, שנכתב בגלות המחבר בשווייץ ב־1939 כמחזה אנטי-מלחמתי, הועלה לראשונה בגרמנית בציריך ב־1941, ולאחר מכן הפך לאירוע מרכזי בתיאטרון הגרמני שלאחר המלחמה, במזרח ברלין ב־1949. גם אז ברכט לא היה מסופק מאופן תגובת הקהל. במקום לראות באמא קוראז' דמות המעורבת בכלכלת

סיכום

הדוגמאות שנידונו כאן אינן מובילות למסקנה שלפיה יש מדיום אמנותי אחד המשפיע ביותר בזמן מלחמה. להפך: כל מדיום פועל בקצב אחר, דרך ערוצי הפצה אחרים, ומתוך חוזה אחר עם הקהל. מוזיקה יכולה לייצר הזדהות קולקטיבית כמעט מיידית, כפי שהדבר התרחש בביצוע הסימפוניה השביעית של שוסטקוביץ' בלנינגרד הנצורה, אך גם בהשפעה מאוחרת כמו במקרה של פולנק. הקולנוע יכול לארגן דימויים, סיפור וסאונד לכדי חוויה ציבורית רחבה, אך לא בהכרח בזמן אמת. אמנות חזותית יכולה להותיר עדות, לעיתים מטרידה, החוזרת ונקראת מחדש לאורך זמן. לבסוף, הטקסט הספרותי יכול לארגן הלם קרב ועדויות מן המלחמה כרצף קריא, החודר אל התודעה דרך קול המספר וחזרתיות קבועה. לכן שאלת ההשפעה של יצירה בעלת עוצמה נוגעת ביחס בין מדיום, תזמון, תנאי הפצה ומוכנות הקהל.

כוחה המיידי של פעולה אמנותית בזמן מלחמה נוצר מתוך התנאים שבהם היא מתקבלת: תנאי צנזורה, בעת מצור, תחת כיבוש, דרך ערוצי תעמולה או ערוצי מחאה. אולם מועד חשיפת היצירה הוא רק תחילתו של תהליך ממושך. משמעותה הראשונית מתגבשת ברגע שהיא רואה אור, אך ההתקבלות עצמה משתנה במשך הזמן, כאשר צופים, מאזינים וקוראים מאוחרים שבים אל היצירות ומטעינים אותן במשמעויות חדשות. כך יכולה סימפוניה להישמע ברגע אחד כפעולת הישרדות, ברגע אחר כתעמולה וברגע מאוחר יותר כביקורת רטרופקטיבית. כך יכולה סדרת הדפסים שלא זכתה לתהודה רחבה בזמן אמת להפוך בדיעבד לעדות חזותית משמעותית. וכך יכול רומן שנכתב בזמן המלחמה להצליח דווקא משום שהוא מעניק לקוראיו צורה נרטיבית לעיבודם של ההלם והטראומה.

האנושי שהותירה הפצצה בעיה. בשנת 1950, החלו האמנים ליצור את הסדרה כלוחות מתקפלים גדולי מימדים, כצורה אמנותית חדשה המשלבת ציור, מסך ועדות ניידת. חשיבותם של הלוחות נטועה בהקשר שבו נוצרו: בתקופת הכיבוש האמריקאי ביפן הוטלה צנזורה חמורה על דיווחים, צילומים וסרטים שעסקו בפצצת האטום. הלוחות עקפו כך את האיסור שנכפה על העיתונות היומית. לכן כוחם אינו נובע רק מן הזעזוע הראשוני שהם מעוררים, אלא מן האופן שבו הם נדדו, הוצגו ונקראו מחדש. באופן זה, הם הפכו בהדרגה לפרויקט מתמשך של עדות, מחאה וחינוך לשלום. כוחם של הציורים לא היה תלוי רק במה שתיארו, אלא גם באופן שבו הופצו: בבתי ספר, באולמות קהילתיים, בכינוסי שלום, במוזיאונים ובתערוכות בינלאומיות. הצופים הכירו בהם את מצבם כעדות קולקטיבית, שלעיתים חיברה בין אבל פרטי לבין אקטיביזם נגד הגרעין. משום כך, הקהל של העבודה סייע להפוך אותה מתיאור מצויר של הקטסטרופה לאתר ציבורי של זיכרון.¹¹

הקולנוע שלאחר המלחמה מילא תפקיד דומה. No Regrets for Our Youth של קורוסאוה (1946) שנוצר תחת הכיבוש האמריקאי, הזמין את הצופים לשוב ולבחון את המורכבות שבדיכוי, אשמה ואחריות אישית דרך סיפור עלילתי ולא באמצעות האשמה ישירה בנוגע לשנות המלחמה. המקרה היפני מבהיר שההתקבלות האמנותית עשויה להשתנות באופן רדיקלי לאחר קריסתו של המשטר הקודם: יצירות שאין להן השפעה כביקורת ציבורית בזמן המלחמה, הופכות לאחריה לקול של דור אבל, לכלי לשיקום אתי והתמודדות עם הזיכרון הלאומי השנוי במחלוקת.¹²

המקרה היפני מזכיר שאמנות מלחמה ממשיכה להתקיים גם בשוק הקרבות. עדות נבנית מחדש דרך הצגה, צפייה, אבל ופרשנות חוזרת. בני הזוג מרוקי וקורוסאוה העניקו לקהל המקומי צורות אמנותיות שבתוכן האסון יכול היה להשתרש בזיכרון הקולקטיבי ולעורר רפלקציה מוסרית.

- Russian Poetry, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 171–176.
- Museum of Modern Art, “Martha Rosler. House Beautiful: Bringing the War Home. c. 1967–72,” collection record, accessed April 22, 2026.
- 8 / על *Der Krieg* של אוטו דיקס ועל טיפולה האנטי-הירואי והגרפי במלחמת העולם הראשונה, ראו Olaf Peters, *Otto Dix*, Munich: Prestel, 2010, 77–95.
- 9 / על הצלחת *Le Feu*, על הופעתו בזמן המלחמה ועל הריאליזם הגרפי של גופות החיילים כמרכיב מרכזי בקבלתו, ראו Leonard V. Smith, *The Embattled Self: French Soldiers’ Testimony of the Great War*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007, 70–72.
- 10 / על תפיסת התיאטרון האפי של ברכט ועל שאיפתו לעצב קהל ביקורתי ולא מזדהה באופן פסיבי, ראו John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1964, 67–74.
- 11 / Yukinori Okamura, “The Hiroshima Panels Visualize Violence: Imagination over Life,” *Journal for Peace and Nuclear*
- Etienne David. Les 2 Otages: *émotion et nouvelle technique*. Éditions Tokyo Station Gallery. Jean Fautriere catalogue de la rétrospective itinérant présentée au Japon (Tokyo, Toyota et Osaka), 24 mai au 7 décembre 2014.
- 3 / Hervé Lacombe, *Francis Poulenc*, Paris: Fayard, 2013, 412–415.
- 4 / Zoë Ghyselinck, “Jean-Paul Sartre’s *Les Mouches*, 1943: A Classical Tragedy Revised as a *Pièce de Résistance?*,” *Euphrosyne* 38, 2010: 354–365; Rachel Boothroyd, *The Parisian Stage during the Occupation, 1940–1944: A Theatre of Resistance?* PhD diss., University of Birmingham, 2009, chap. 4.
- 5 / Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*, New York: Oxford University Press, 2000, 135–141.
- 6 / על רקוויאם של אחמטובה, על זיקתו לטרור הסטליניסטי ועל תפוצתו המחתרתית, ראו Roberta Reeder, *Anna Akhmatova: Poet and Prophet*, New York: St. Martin’s Press, 1994, 212–222; Michael Wachtel, *The Cambridge Introduction to*

לסיכום, אם נשוב לשאלה העקרונית שנשאלה בשיח הגלריה בבצלאל – מהי הפעולה האמנותית הנוגעת באנשים בעוצמה הרבה ביותר בזמן מלחמה? – התשובה תלויה בזמן ומקום מסוימים. מקומה של עבודה אמנותית ואופן התקבלותה במיוחד הם תמיד תלויי מקום וזמן בתרבות מסוימת. במקרים נדירים מתאפשרת הזדהות קולקטיבית מיידי, אך במקרים רבים אחרים, פעולות אמנותיות מתקבלות בחוסר נוחות, בחוסר הבנה או אף בהתעלמות, עד שההיסטוריה מחייה או מפרשת אותן מחדש. דווקא משום כך, הקהל הוא חלק מהתנאים המאפשרים את גלגוליה השונים של היצירה. אמנות שנוצרת בזמן מלחמה נעשית משמעותית במקום שבו היא פוגשת קהל המוכן ליטול על עצמו את פעולת הקשב, הפרשנות והזיכרון. משימה זו דורשת מרחב של זמן. במובן זה, ערכה של היצירה אינו נקבע רק ברגע לידתה או פרסומה, אלא ברגעים שבהם קהלים שבים אליה, קוראים אותה מחדש, ומגלים מה עוד ניתן לחלץ מתוכה. התותחים יורים ומחריבים עולם ברגע, אך המוזות אינן שותקות – הן מעבדות. האמנות זקוקה לזמן, למרחק ולפרשנות סימבולית כדי לצמוח מתוך ההרס. במקום שבו המלחמה קובעת עובדות בשטח, היצירה מבקשת להעמיק שורש. ואולי זהו ניצחונה הגדול ביותר של הרוח: היכולת להמתין, להבין, ולברוא מחדש.

- 1 / ז'אן פוטרייה, 1898–1964, חלוץ בטכניקת *haute pâte* (high paste), טכניקה המשתמשת באימפסטו עבה ופיסולי הנערם על נייר ומודבק על בד קנבס. פוטרייה השפיע על האמנות המופשטת של המאה ה-20 בהיותו אחד ממייסדי האמנות האינפורמלית. בשנת
- 1960, הוענק לו הפרס הגדול לציור בביאנלה ה-30 בוונציה. הסדרה “החטופים” (1943–1945) היא יצירתו המשמעותית ביותר שנוצרה בתגובה להוצאה להורג של אזרחים צרפתים על ידי הנאצים, ונחשבת לאבן דרך בתולדות האמנות.

שלֹאחַר הַמִּלְחָמָה, ראו Kyoko
 Hirano, *Mr. Smith Goes to
 Tokyo: Japanese Cinema Under
 the American Occupation*,
 1945–1952, Washington, DC:
 Smithsonian Institution
 Press, 1992, 147–197;
 Mitsuhiro Yoshimoto,
 Kurosawa: *Film Studies and
 Japanese Cinema*, Durham, NC:
 Duke University Press, 2000,
 115–121.

Disarmament 2, no. 2, 2019:
 516–534, <https://doi.org/10.1080/25751654.2019.1698141>
 מרבית הלוחות שמורים במוזיאון
 מרוקי ללוחות הירשימה
 בהינשימצויאמה במחוז
 סאיטאמה, ואחד מהם שמור
 במוזיאון פצצת האטום בנגסאקי.
 מוזיאון מרוקי סגור לרגל שיפוץ
 עד 2027.
 12 / על השינוי בתנאי
 הקבלה ביפן שלאחר התבוסה,
 על צנזורת הכיבוש ועל הזיכרון
 האטומי, ראו John W. Dower,
*Embracing Defeat: Japan in
 the Wake of World War II*, New
 York: W. W. Norton, 1999,
 413–416. על *No Regrets for Our
 Youth* כסרט מתקופת הכיבוש
 וכחלק מקולנוע הדמוקרטיזציה

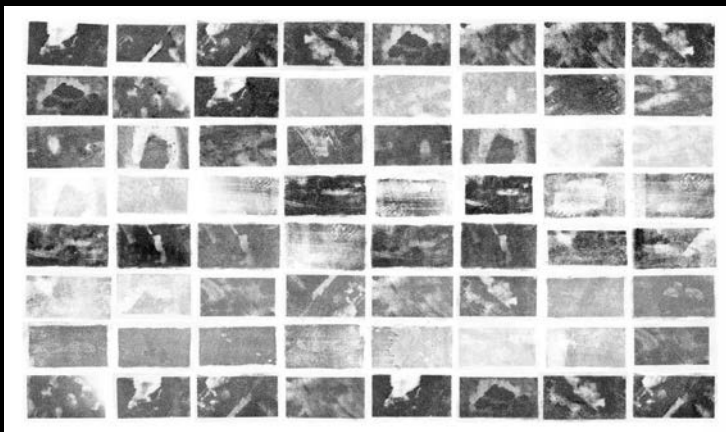
על דימויים מתפוצצים מיכאלה ויינפלד פליישמן

1 / אני צדה דימויים כל חיי. הציד מתמקד בתפיסה שלהם ובהעברה שלהם מהעולם התלת ממדי לצורה מסויימת שתצליח לתפוס את המהות, ההווה, שלהם. הדימוי הראשון בהיסטוריה הוא המפץ הגדול. לפניו היה ריק שלא ניתן לדמיין, כלומר לא היה דימוי. הפיצוץ העצום הזה התחיל רצף דימויים שלא נעצר עד היום.

2 / דימויים מופצים, מוכפלים, נעשים בכמות אדירה שכזאת, עד שרובם המוחלט הופך לזבל. בפח ירוק, לאחר מלחמת איראן הראשונה, דחסתי מאות דימויים שנעשו במהלך התואר הראשון במחלקה לאמנות בבצלאל. היה משהו כל כך משחרר במעשה הזה, אני לא מצליחה להקביל אותו לדבר, מלבד נחש המשיל את עורו (ובכנות, אני לא זוכרת דימוי אחד שנזרק באותה שבת. ואולי זה היה הפיצוץ, הרגע שבו דימוי שהקדשת לו את כל מחשבותיך וזמנך נעלם מזכרוןך ומהעולם כאילו לא היה כלל). כמה חודשים אחר כך, כשעמדתי מול עבודתו של אנסלם קיפר, "עידני העולם" (2014) במוזיאון ישראל, השתאתי מול אותה כנות חסרת בושה, המכוונת בדיוק, ואולי אך ורק, אל אותם דימויים אלמונים המוקפים בערימות חסרות פנים ושם, שייווצרו ויושמדו ושום דבר לא ישתנה בעולם. קיפר ראה אותנו, צידי אותם דימויים, והסתכל לנו בלבן של העיניים, ובערימה של ציורים ישנים ועופרת, הבטיח לנו שהוא רואה אותנו גם.



3 / יש רגע מרתיע שבו הדימוי חורג מתוך הדף אל המציאות. האנרגיה הצפופה שלו מתפרצת החוצה והמרחק בין הדימוי למציאות מתערער. אז מגיע צייד הדימויים, ומתבונן על דימוי שהוא גדול יותר מהמציאות עצמה: אם עד עכשיו היה רגיל לצוד פרחים, כדים ואנשים, כעת הוא מנסה לצוד שנייה אחת המבטלת את כל מה שהתקיים לפניו ומשנה את המציאות שלאחריה באופן דרסטי כל כך, כך שכל מה שאותו צייד חשב על דימויים עד לפני רגע מבוטל לגמרי: זהו דימוי של פיצוץ. מה שמחריג את הפיצוץ משאר הדימויים בעולם היא העובדה שהוא מציאותי כל כך, גשמי באופן הגרוטסקי ביותר, עד שהוא לא נשאר דימוי – הוא אינו מדמה דבר, מלבד את עצמו. ולכן הוא הדימוי האולטימטיבי. הוא שהביא את תחילת הקיום ובאופן תמידי טמונה בו האפשרות להביא לסופו. תמצמץ, וכאילו לא ראית אותו כלל. הוא מאחד בתוכו את העליונות הקיומית והאנושית ברגע אחד. זהו הרגע שבו האנושות הצליחה לחקות באופן המופלא ביותר את הטבע, יותר מבכל ציור או רישום. צייד הדימויים עשוי להתבונן על הפיצוץ, לעצור את נשמתו, ולחשוב לעצמו כי זהו המעשה האמנותי המרהיב ביותר שראה מעודו.



צלו של צל / דרכים להתבוננות סוריאליסטית בעולם מיכאלה ויינפלד פליישמן

ביום שבת בחודש מאי רץ ילד ברחבי הגלריות במוזיאון ישראל, עד שנתקע באחת היצירות המוכרות ביותר באוסף: "טירת הפירנאים", של רנה מגריט (1959). באותו הרגע נפער חור קטן בבד הציוו, כמעט במרכזו, בדיוק מעל קו האופק. היצירה הורדה במהירות מהקיר והועברה למעבדות השימור של המוזיאון. מהנהלת המוזיאון נמסר כי בתוך שבוע צפוייה היצירה לשוב לתצוגה. המבקרים העתידיים, ככל הנראה, לא יוכלו להבחין כלל בנקודה שבה נפגע הבד.

כמה מטרים מתחת לאותה גלריה, במחסן נעול, בקופסה אפורה ולא מסומנת, נמצאים 14 תצלומים של מגריט, מתוך הפורטפוליו *La fidélité des images* ("נאמנותם של הדימויים"), שהתגלה כעשור לאחר מותו של מגריט. שם הפורטפוליו מרפרר באופן אירוני ליצירתו המפורסמת ביותר של מגריט, "בגידת הדימויים" (*La trahison des images*), הציור שבמרכזו מקטרת גדולה ומתחתיה הכיתוב בצרפתית "זו אינה מקטרת". בעוד שהציור עוסק בבגידת הדימוי הויזואלי במציאות ובדבר עצמו, הפורטפוליו הצילומי נקרא "נאמנותם של הדימויים". הצילום בניגוד לציור מתעד כביכול נאמנה את המציאות, אך בפועל מגריט מביים את הסצנות המצולמות ובכך הופך גם את הצילום ה"נאמן" ליצירה מתעתעת וסוריאליסטית. תצלומים של חברים קרובים, בעיר

"הגרניקה", רוססה בכתובת "KILL LIES ALL" ב-1974 כמחאה על מלחמת וייטנאם, "ונוס" של ולסקז, שהותקפה בסכין ב-1914 על ידי סופרג'טית, ו"המונה ליזה", שבשנת 1974 רוססה בספריי אדום כאשר הוצגה בטוקיו.

אותו משמיד מגריטי סוריאליסטי – פעם בדמות אישה, פעם בדמות גבר, פעם בדמות ילד או ילדה – עובר ממקום למקום בעולם, ונדמה כי לא ניתן לצפות לו, וכי נדרשת זכוכית משורינת כדי למנוע את פעילותו. המוזיאון מסוגל להכיל בתוכו דימויים של השמדה, של הרס, אך לא את פעולת ההשמדה עצמה. מרגע שהפעולה מתרחשת, מתחיל מרוץ נגד הזמן למחיקתה הכוללת.

אני מבקשת להתעכב דווקא על הרגע הזה, שלפני פעולת הרסטורציה, אותו רגע שבו העולם החיצוני, בדמות המשמיד, על כל עוולותיו, מתפרץ אל תוך העולם ההרמטי שהיצירות האמנותיות הללו מחזיקות בתוכן ומייצג את עצמו באופן הטהור ביותר בעבודה. הפרפורמנס של אותה השמדה – השמדה שאינה מבקשת להשמיד לגמרי, שכן היא מודעת לחוקי המשחק של המוזיאון (לשומרים, לשאר המבקרים), ובה בעת מודעת לחדירה הגרוטסקית לתוך אותו עולם סגור – מתבצעת במהירות, פורצת פנימה ונעצרת בפתאומיות. "המשמיד" נותר ללא פנים, ללא גוף, וכל קיומו מיוצג בהרס הגולמי, לעומת נראותה הכוללת של יצירת האמנות. מבחינה זו, מגריטי, שעבר פעולת השמדה ללא ידיעתו במוזיאון ישראל, נתן מראש את הגוף והפנים לאותו יצור ערטילאי וחסר שם: דמות קפוצה, ליצינית כמעט.

מה קורה כשמתעכבים על רגע ההשמדה הזה, כשלא מחביאים אותו במרתפי המוזיאון, כשלא מבקשים להסתיר אותו – לא רק להסתיר, כי אם למחוק את זכרו. כשמתבוננים ב"טירת הפירנאים", בחור הקטנטן שנפער בקו האופק, מגלים קשר ישיר בין חור

ובבית, מרפררים לעבודות ציור מוכרות של מגריט עצמו, בעלי שמות סוריאליסטים: "צלו של צל", שבה מופיעה אשתו של מגריט ומאחוריה מגריט עצמו, "אבן הכוכב" שבה חבריו של מגריט שוכבים בחוץ כשראשיהם נוגעים זה בזה, "האהבה" שבה מגריט "מצייר" דמות אישה, ולבסוף – "המשמיד". בעבודה האחרונה ארצה להתמקד, שכן היא מכילה בעצמה עוצמות רבות, נסתרות כמעט, של אותו אמן שהיה ידוע דווקא בזכות יכולות הציור שלו.

"המשמיד" מציג בפנינו את מגריט עצמו, עומד כמו באמצע תנועה, הוא מחייך בכוח ממש, רגליו קפוצות, ידו מחזיקה בכוח את צעיפו, ועל גבו קשור מקל צבעים (רולר צבע). התמונה היא פורטרט מבנים לגמרי, ונדמה שאין בה מקום כלל לארעיות הנתפסת ברגע הצילום. במבט נוסף, הדברים לא מוחלטים כל כך: כבכל התצלומים שבסדרה, ודווקא מתוך האיכות הצילומית של אותה תקופה, אנו מגלים בעבודה זו את עולמו הסוריאליסטי של מגריט, רק שכאן לא המכחול יוצר את הסוריאליזם, אלא המציאות עצמה. צל שלא במקום, טשטוש חלקי, יציאה מהפריים, חוסר יכולת לייצר מרכז לתמונה. נדמה כי התצלומים מגלים בפנינו דרכי ראיה חדשות לצפייה סוריאליסטית בעולם סביבנו. הם מוציאים את הסוריאליזם מתוך האמנות ומחברים אותו לחיים עצמם.

אל "המשמיד", הייתי רוצה להתייחס כאל דמות מיסטית כמעט, העוברת בחשאי ממוזיאון למוזיאון, בדמות ילד או מבוגר, הפועלת לעיתים מדחף לא מובן ולעיתים מתוך אידיאולוגיה פוליטית או דתית ומשמידה אמנות, ממש כך. נתבונן על רגעים כמו ספטמבר 1975, שבו מורה לשעבר השתמש בסכין מטבח כדי לבצע חתכים ביצירה "משמר הלילה" (1642) של רמברנדט; במאי 1972, גיאולוג אוסטרלי ממוצא הונגרי פרץ לבזיליקת סן פטרוס בוותיקן, ותקף את פסל "הפיאטה" של מיכאלאנג'לו ב-15 מהלומות פטיש תוך שהוא צועק "אני ישוע המשיח, קמתי לתחייה מהמתים!".

המצלמה של מגריט, זה שהקנה לו אפשרות להעתיק את העולם לנייר הציור, לבין החור בקו האופק של הטירה, שמעתיקה את האלימות אל תוך העולם ההרמטי של הציור, כלומר את הסוריאליזם שמטבעו הוא חלק בלתי נפרד מהמציאות. כשם שהמצלמה מעתיקה באמצעים טכניים את המציאות אל הנייר הציור, כך פעולת ההשמדה מעתיקה את המציאות אל תוך הציור.

כשמגריט מצייר, הוא יוצר סוריאליזם בעולם מבוקר. יש לו שליטה מלאה על כל פרט מן העולם שהוא בונה. זוהי דרך אחת לבנות עולם סוריאליסטי, מתוך הקפדה גמורה. מה שמרתק כל כך בחור שב"טירת הפירנאים" ובפורטפוליו הציור של מגריט, הוא היכולת להכיל את המציאות כמימד סוריאליסטי. לא העבודות הן סוריאליסטיות, אלא המציאות עצמה. מגריט מציע קריאה סוריאליסטית במציאות. מבט מהיר בתצלומים עלול לפספס זאת בקלות. נדרשת הקשבה שקטה וחיפוש, ופתאום הסוריאליזם מתחיל לעלות לפני השטח: אנשים שפניהם מוסתרות, צללים מרצדים, השתקפויות שיוצרות כפילויות של אנשים. הציילומים, שהתגלו כעשור לאחר מותו של האמן, ניתנים לצופה כצוואה כמעט, כדרישה שכצופים – לא רק באמנות אלא בעולם – אסור לנו לחדול מלמצוא את הסוריאליזם במציאות. לא לחכות שהיא תוצג בפנינו במוזיאון יפה ובצבעי שמן מבריקים, כי אם למצוא אותה בעצמנו, בסדקים של היומיום.

סימביוזה של כתיבה שלי טל

השנה התחלתי במסע כתיבת התזה שלי. ראשית, היה עלי לבחור נושא למחקר ולכתיבה, דבר לא פשוט משל עצמו. רציתי לבחור בנושא שיוכיח למזלזלים כי לאמנות יש כוח להשפיע על החיים, כפי שאני חוויתי על בשרי כיצד אמנות מצליחה להשפיע על השקפותיי ודעותיי לאורך השנים. לאחר מחשבה ארוכה, בחרתי בנושא הניאוף שעבר גלגולים רבים בחברה ובחוק: מחטא דתי שנשא עונשי טיהור מטעם הכנסייה, למעשה שנאסר בחוק האזרחי, דרך הוצאתו מכותלי בית המשפט ועד להפיכתו לנושא לבדיחות ציבוריות – כפי שקרה עם חברת הרהיטים איקאה שעשתה שימוש בקמפיין פרסומי באיקונוגרפיה של הזוג שנתפס בוגד בהופעה של להקת קולדפליי ביולי, 2025.

כדי להיווכח בתהפוכות שהיחס לניאוף עבר לאורך ההיסטוריה, בחרתי בשלוש תקופות המייצגות את יחסי הגומלין בין העמדה הסוציולוגית-משפטית לניאוף לבין האופן החתרני שבו יצירות מהמדיום ההמוני בכל תקופה הציגו אותו דרך בחינת ההתקבלות וההשפעה של יצירות אלו על החברה והממסד.

הפרק הראשון שניגשתי לכתוב עוסק בסרט הצרפתי הנאהבים שביים הבמאי הצרפתי לואי מאל בשנת 1958. הסרט הופץ בשנים שבהן הניאוף עוד היה עבירה בחוק הצרפתי, גרף פרסים והיה שובר קופות, אך צונזר במדינות רבות.



Madeleine de Scudéry

Carte du pays de Tendre, 1654. Engraving by François Chauveau in Bruno, Giuliana. Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. Verso, 2002.

במסלולים השונים בחיפוש אחר "ארץ החיבה" בעודה סבוכה במערכת יחסים רומנטית עם אנרי בעלה, ראול המאהב שלה וברנאר, איש זר שבו היא לפתע מתאהבת. המפה אינה מכתובה דרך אחת, מסוימת וסדורה, להגיע אל האהבה, אלא היא מבטאת שלושה מסלולים אפשריים שונים זה מזה המייצגים שלבים שונים במערכת היחסים הרומנטית. בעוד אני משרטטת על הדף את המסע שאותו ז'אן עוברת, אני מוצאת את עצמי במסע משלי. בכתיבה, אני פוסעת בדרכים שונות ועוברת מסע רגשי ומחשבתי עם העבודה הנגלית אלי תוך כדי תנועה. המפה מאפשרת שיטוט חופשי ומעודדת תנועות רבות והגעה ליעדים שונים. היא ממסגרת את הנרטיב של הסרט בכך שהיא פותחת אותו, ומאחר שאינה מוצגת בשלמותה, אלא בקלוז אפ, בעוד המצלמה מעבירה אותנו בתנועה מלמטה למעלה במסלול המפה, היא מסמלת את המסע שעתידות לעבור הדמויות בסרט וכן את המסע שאני עתידה לעבור בהרכבת הפאזל של העבודה, חלק אחרי חלק.

המסלול הראשון במפה נקרא "Tender upon Esteem" המסמל אהבה מתוך הערכה. הפוסע במסלול עובר דרך היבשה המוצקה, מתחיל מהגשר של העיר – חברויות חדשות "New Friendship", ממשיך לכפר של הנפש הטובה "Great Spirit", ונווד דרך סדרה של מקטעים המכונים "שיח אוהבים מיושב". אך יש להיזהר מ"הזנחה" דרך תחנות כמו "Inequality" (חוסר שוויון), "Lukewarmness" (פושרות), "Lightness" (קלות דעת) ו-"Forgetfulness" (שכחה), מאחר שהדרך הזו מובילה לבסוף לאגם האדישות "Lake of Indifference". זהו האתר הסגור היחיד במפה, אגם עצום שהוא יעד מאיים המהווה דיוקן קפוא של אהבה סופנית, שבה אין יותר מגע בין אנשים. לאורך כתיבת העבודה, גם אני מצאתי את עצמי ברגעי אדישות אליה, עד כי לא יכולתי לגעת בה ולעסוק בכתיבתה. הייתי צריכה הפסקה – כשם שז'אן מוצאת את עצמה במערכת היחסים עם בעלה אנרי, מערכת יחסים שלא נותרה בה אהבה.

באותן שנים, מנהל אחד מבתי הקולנוע באוהיו שבו הוקרן הסרט אף הואשם בהחזקה והפצה של חומר מגונה. מנהל בית הקולנוע ערער על ההחלטה לבית המשפט העליון של ארצות הברית, יצא זכאי במשפט, והביא בכך לתקדים משפטי שבו חופש הביטוי קדם לערכי המוסר.

התזה שלי מורכבת מאלמנטים רבים הנשזרים זה בזה עד כדי תחושה של טביעה בים תוך חיפוש אחר מצוף. לאורך העבודה, מלווה אותי קול שאומר לי להתמקד: בסרט, בחוק, בהתקבלות של היצירה, אך ברגע שאני מתחילה לצלול לתוך הכתיבה, אני יכולה שלא להתייחס לבמאי, לנובלה שעליה הסרט מבוסס, למוזיקה שמלווה את הסרט וליצירות השונות שהסרט מתכתב איתן, לביוגרפיות של יוצרי היצירות הללו ועוד ועוד כהנה וכהנה. הכול נדמה לי רלוונטי, משמעותי ותורם. אך התחושה הזו מובילה אותי גם לפיזור, הליכה לאיבוד וחיפוש אחר קרקע מוצקה, בעודי כלואה במי הים העמוקים. הדימוי הראשון המופיע לרקע כתוביות הפתיחה בסרט **הנאהבים** הינו "מפת האהבה" (Carte de Tendre) שיצרה הסופרת הצרפתייה מדלן דה סקודרי כחלק מהרומן *Clélie* שכתבה בשנת 1654. המפה, בעיצובה של סקודרי, מתרגמת את הנוף הפנימי של הרגשות שחוה האשה במערכות יחסים רומנטיות למרחב גיאוגרפי נראה לעין, המביא לידי ביטוי את המתחולל בנפשה דרך דימויי יבשה, ים, נהרות, עצים, גשרים ויישובים.

מפה זו מציגה את המסלולים השונים המובילים ליעד הנחשק של "ארץ החיבה", ולצד זאת היא משמשת כמעין תרשים להתפתחותן ולסיווגן של מערכות יחסים שונות. המפה של סקודרי ממפה את תנועת הרגש בעודה מציגה באופן חזותי ואלגורי את הדרך שבה רגשות יכולים "להניע" אותנו כשהם עצמם מאורגנים כמסלול. הסרט ממחיש את המפה דרך ז'אן, הדמות הראשית בו, אשר נעה

ספרה מהמאה ה־17. הגעתי לרומן של הסופר הצרפתי אונורה דה בלזק, **השושן שבעמק** משנת 1836; הרגשתי שלא די שאקרא סקירה שלו, אני צריכה לקרוא את הרומן עצמו. התעמקתי גם בסיפורו הביוגרפי של בלזק, בכדי להבין על מי הרומן מבוסס ולצלול אל מעמקי הביוגרפיה של המודל לדמות הספרותית גם כן. גם ההגעה לרומן לא הייתה קלה: הוא לא מוזכר בטקסטים שקראתי על סרטו של לואי מאל, אך היה לי ברור שהטקסט הנאמר בסרט הוא ציטוט ספרותי. על אף שאיני דוברת צרפתית, חיפשתי וחיפשתי, עברתי הרים וגבעות ולא התייאשתי עד שמצאתי שהחלק הראשון המצוטט בסרט לקוח מהשיר "לוסי", שכתב המשורר הצרפתי אלפרד דה מיסה בשנת 1835, שבעקבותיו קראתי בביוגרפיה שלו וחיפשתי בעקבות מי כתב את השיר. כך הגעתי לסופרת שאמירותיה הפוליטיות נקשרות לנושא מחקרי, ז'ורז' סאנד, שהשיר נכתב לאחר פרידתם כאניטתזה לדמותה. אולם המשך הציטוט לקוח מדיאלוג שכתב בלזק ב**השושן שבעמק**, וזאת גיליתי בתום חיפושים רבים.

"מפת האהבה" משרטטת נוף של רגשות ומאפשרת לנוף החיצוני להפוך לנוף הפנימי. סקודרי רואה את הגן ואת המפה הרגשית כארוגים יחדיו בקשר אינטימי. היא יוצרת משחק של היפוכים בין המושגים "גוף" ו"מרחב", כלומר במידה והנוף נעשה לגוף, הרי שהגוף עצמו הופך למקום של מיפוי. כך הקרטוגרפיה הרגשית מקבלת ממד של סקרנות מינית, והתשוקה אל הגוף מתורגמת לכמיהה למרחב. בה בעת הכמיהה למקום יכולה להפוך לתשוקה גופנית ממשית, המובילה את המטיילים ללכת לאיבוד בגיאוגרפיה חדשה.

בעוד ז'אן נעה בין מערכות יחסים שונות בחיפוש אחר "ארץ החיבה", אני נעה בין טקסטים, יצירות, ביוגרפיות ורעיונות בחיפוש אחר הבנה. ככל שאני מעמיקה במחקר, אני מבינה כי המניעים לתנועה של שתינו דומים. ז'אן מונעת מתשוקה רגשית אל מה שחסר לה,

לעומת זאת המסלול השני שנקרא "Tender upon Recognizance" מסמל אהבה מתוך הכרה. במסלול זה עוברים דרך סדרה של תחנות על פני מרחב הרוך, הכוללות "Small Cares" (דאגות קטנות) בנוסף ל"Great Services" (מתן שירות נהדר), והוא שם דגש רב על נושא ה"רגישות". תוך כדי הכתיבה אני מכירה ולומדת יותר ויותר, ודואגת להכניס את הידע לעבודה עד כי איני נזהרת ונגזל ממני זמן רב בניסיון להשתקע בנושאים המובילים אותי למבוי סתום, עד אשר הם מביאים אותי למצב עכור של ייאוש. כפי שסקודרי מבטאת במפה, יש להיזהר מ"משיכות קטלניות" העוללות להוביל למערכת יחסים עכורה בין האוהבים, דרך תחנות כמו "Indiscretion" (חוסר זהירות), "Perfidiousness" (בוגדנות), "Obloquy" (השמצה) ו-"Mischief" (גרימת צרות) המובילות אל עבר ים האביה "Sea of Enmity", הנמשך מעבר לגבולות המפה – כך שהגעה אליו מביאה לנפילתו של המטייל ממהלך האהבה, שמשמעה נפילה אל מחוץ למפה עצמה.

אולם המסלול המהיר ביותר הינו "Tender upon Inclination", המסמל משיכה ותשוקה חזקה כמעין אהבה ממבט ראשון. אל המסלול מגיעים בצורה ישירה דרך נהר המשיכה "River of Inclination" המוביל גם לים המסוכן, "Dangerous Sea", הנמצא בפינות העליונות של המפה, ואפשר להיסחף בתוכו אל מעבר לגבולות המפה. בראש המפה מופיעות הארצות הבלתי ידועות, "Terres Inconnues", המסמלות טריטוריות אהבה בלתי מוכרות, העשויות לפתות את המטיילת להמשיך במסע שייקח אותה הרבה מעבר לנוף הממופה.

אכן, בחקרי את הסרט התפתיתי וחקרתי מעבר לנוף הממופה: הלכתי לקרוא מספר ביוגרפיות שנכתבו על המלחין הגרמני יוהנס ברהמס, שיצירתו מלווה רגעי מפתח מן הסרט ומייצגת את ההגעה ל"ארץ החיבה". חקרתי את המפה של סקודרי מתוך

ואילו אני מונעת מתשוקה לגלות את שאיני יודעת. אני מוצאת את עצמי הולכת לאיבוד יחד עם ז'אן; בשוטטות אינסופית הגעתי לארצות חדשות, לא הצלחתי להעלים עין מפרט כזה או אחר, עד שהבנתי כמה התרחקתי מהחוף והתקשיתי לחזור אליו – כחוה שלא יכולה הייתה שלא לטעום מפרי עץ הדעת.

שני לילות תחת הפצצה עינת כהן

אם הייתי הופכת את המאמר הזה לקטע וידאו המתאר את הלילות שלי בין 28 בפברואר ל-8 באפריל 2026, כך בערך הייתי מדמינת אותו.

שתי סצנות מתפתחות במקביל בשני חלקי המסך.

בצד שמאל: לונדון, 1940. לילה. חדר חשוך ובו חלון. מרחוק נשמעות אזעקות. בחלון נראים הבזקי אור ועשן עמום. מתוך החושך עולה בהדרגה שולחן כתיבה, עט, יד כותבת. דמותה של וירג'יניה וולף מופיעה, פניה מוארות באור החלש של מנורת השולחן. היא כותבת במהירות. קול אישה המדובב את מחשבותיה נשמע: "זוהי חוויה מוזרה, לשכב בחושך ולהקשיב לרחש של צרעה שעלולה בכל רגע לעקוץ אותך למוות." המשפט הזה לקוח מתוך "מחשבות על שלום בשעת תקיפה אווירית", שוולף כתבה בלונדון בזמן הבליון של 1940, כאשר מטוסים גרמניים הפציצו את העיר. המצלמה מתמקדת בדפי הנייר הלבנים שעליהם וולף כותבת.¹

בצד ימין של המסך: תל אביב, 2026. שמי לילה. אזעקות. קולות יירוט. אישה יושבת ליד שולחן עבודה המואר באור החלש של מנורת השולחן מול חלון המשקיף אל קו הרקיע הלילי. לפניה מחשב נייד פתוח, חלון צ'אט מואר. רשף יירוטים מופיעים בחלון. היא מקלידה באובססיביות.



לונדון 1940



תל אביב 2026

הרובד השלישי, והוא העיקרי, מסמן את קריסת האופטימיזציה הרציונליסטית: למרות הקשת הארוכה הנמתחת מדקארט, שפיתח שיטה לפרק בעיה למרכיביה כדי להגיע לפתרונה; דרך לייבניץ, שהאמין כי קונפליקט בין ישויות לוגיות יכול להיפתר באמצעים לוגיים; ועד ימינו, שבהם מודלים של בינה מלאכותית מאפשרים כמעט לכל אדם לנתח מידע עצום ולהגיע לתובנות במהירויות שמעולם לא היו נגישות לבני אדם – הם עדיין יושבים או שוכבים בחדרים חשוכים וכותבים בזמן שפצצות הרסניות נופלות בחוץ.

מראשית המלחמה השנייה עם איראן, הכתיבה הפכה אצלי לכפייטית, במיוחד בלילות, במיטה, כששנתי נקטעת שוב ושוב על ידי התרעות, אזעקות, יירוטים וצלילהם של שבירי יירוט נופלים. במשך הכתיבה חקרתי, כמעט ללא מנוחה, שלושה מודלים של בינה מלאכותית באמצעות שאלות זהות: למה עכשיו, למה שוב, מי מרוויח מכל זה, ואיך? ואם אותו אדם יקבל את מבוקשו – האם ישבע או יסלים? בעזרת המודלים בניתי תמונה אנליטית מובנית של הסכסוך מתוך חומרים הנגישים לציבור: ההיסטוריה והנסיבות שלו, האינטרסים של המעורבים בו, המסלולים הרציונליים לפתרון, וההסתברות שמסלולים אלה אכן ייבחרו.

ניסיתי לבדוק האם קיימת דרך הגיונית להיחלץ מן המעגל הסבך שאליו נקלעו אלה שנולדו וחיים כאן, ושואפים לחיות בנורמליות אנושית בסיסית האמורה להיות מובנת מאליה. התרגיל הזה הניב נתון שאבקש להתעכב עליו: לאחר מיצוע המידע, התקבלה סבירות של 3.5 מתוך 10 בלבד שההמלצות של המודלים יאומצו על ידי הגורמים המעורבים.³ זאת, כפי שהמודלים עצמם הסבירו, לא מפני שהניתוח שגוי, אלא מפני שהתנאים ההופכים המלצות אלה לניתנות לפעולה פוליטית אינם מתקיימים.

לאט, שתי הסצנות מתמזגות זו בזו. משמאל וולף כותבת; מימין אישה עכשווית מקלידה. הקריינות ממשיכה את קולה של וולף: "זהו רחש שקוטע מחשבה קרה ורציפה על שלום. ובכל זאת, דווקא זהו הצליל, הרבה יותר מתפילות והמנונים, שאמור לעורר מחשבה על שלום."² עיצוב הסאונד משתנה בהדרגה: זמזום המפציצים של מלחמת העולם השנייה מתחלף בצלילים המוכרים של התרעות, אזעקות ויירוטי מערכות ההגנה האווירית. נוצרת תחושה ברורה של דמיון והזדהות בין שתי הסצנות. החוויה המוזרה שעליה כתבה וולף כאילו מעולם לא הסתיימה.

אל תוך הסצנה הממוזגת חודרת סצנה חדשה, המעמעמת אותה בהדרגה. דיאגרמות, סימולציות של מסלולי טילים, חישובי יירוטים. כיפת ברזל מופיעה כתרישים של מערכת חישובית תחת לחץ. ברקע קריינות: "למדינות מודרניות יש יכולות אנליטיות חסרות תקדים. הן מסוגלות למדל הסלמה, להעריך מספר נפגעים, להשוות בין תרחישים ולחשב את מחיריהן של פעולות צבאיות. ואף על פי כן, מלחמות ממשיכות לפרוץ גם כאשר תוצאותיהן ההרסניות ידועות מראש."

ואז חזרה למסך המפוצל. שתי הנשים מפסיקות לכתוב. שתיהן מקשיבות במבט קפוא. הבזקי אור בשמים בשני החלונות. קול נפץ. ושוב השקט.

רצף הסצנות הזה מקפל בתוכו שלושה רבדים הקשורים זה בזה. הראשון הוא רציפות: מלחמה נמשכת ומשפיעה באותו האופן על קהילות ובודדים במהלך ההיסטוריה, אף שהטכנולוגיות, המערכות הפוליטיות והסדרים העולמיים משתנים. הרובד השני מציג נקודת מבט נשית: שתי נשים כותבות תחת הפצצה, ובכך, כמו אורן החלוש של מנורות השולחן, מאירות בשקט את טענתה של וולף במאמרה מ-1940, בנוגע לקשר שבין מיליטריזם לפטריארכיה.

את השאלה הזאת אפשר לבחון לאורך מסורת של מאות בשנים, החל בהוגי דעות בולטים כחלק מהזרם הרציונליסטי של המחשבה המערבית. פילוסופים אלה, שפעלו באירופה במאה ה-17, דמיינו כי יום אחד אפשר יהיה להכפיף סכסוך למשמעתה של התבונה. דקארט הציע לגשת לבעיות מורכבות באמצעות פירוקן לגורמים קטנים וניתנים לניהול. שפינוזה טען, מכיוון אחר, כי הפעולה האנושית ניתנת לניתוח, שכן אינה כאוס טהור אלא נשענת על דפוסים מובנים המעוצבים על ידי פחד, תקווה, שאפתנות, ושאפתה של כל ישות להתמיד בקיומה. לייבניץ הרחיק לכת עוד יותר: הוא דמיין בכתביו שפה סימבולית ולוגיקה חישובית, שבאמצעותן מחלקות מהותיות וחסרות פתרון מוסכם יוכרעו באמצעות הדגמה: **Calculemus** – הבה נחשב. מערכות עכשוויות המבוססות על חשיבה לוגית שכזו מייצגות, לכאורה, המשך טכנולוגי של הפילוסופיה הרציונליסטית. אלגוריתמים המסוגלים לשלב מערכי נתונים מורכבים, ולהעריך תרחישי תוצאות אפשריים מזכירים את ההיגיון החישובי שלייבניץ דמיין בהגותו.

אך עוד לפני הפיתוח הטכנולוגי בעת הזאת, ראוי להזכיר בכותרת בלבד את המאה העשרים שהדגימה הלכה למעשה כיצד התערער הזיהוי בין רציונליות לבין הומניזם. חברות מודרניות, משכילות וטכנולוגיות היו מעורבות באסונות האנושיים הגדולים ביותר. כפי שהראו אדורנו והורקהיימר, ובהקשר אחר גם הסוציולוג זיגמונט באומן, הנאורות אינה רק התרופה לברבריות; בתנאים מסוימים, צורותיה הרציונליות ביותר – חישוב, סיווג, ארגון ובידורקרטיות יעילה – עלולות להפוך לחלק ממנגנוני שליטה המובילים להשמדה המונית. הביקורת על הנאורות מורה לנו, אם כן, לא רק כיצד לחשב טוב יותר, אלא מה נותר באופן מהותי מחוץ לחישוב.

בהמשך לסקירה ההגותית המסורתית הזו, ביקשתי לבחון כאמור את הרלוונטיות של האופטימיזציה הרציונלית בעימות הנזכר.

מתוך החקירה הקדחתנית בלילות המלחמה צמחו המחשבות המופיעות כאן: מהו הפער החוזר ונשנה בין ידיעה לפעולה? מה ניתן ללמוד מכך על עיצובם של מוסדות פוליטיים, על הגדרתו ואפיונו של כוח פוליטי, ועל השימושים האפשריים והמוגבלים של בינה מלאכותית ככלי אנליטי? או ליתר דיוק, מדוע רעיון האופטימיזציה הרציונלית כאמצעי אפשרי למניעת מלחמות קורס שוב ושוב, למרות השיפור הדרמטי ביכולת הטכנולוגית להציג את מה ששפינוזה מכנה רעיונות מספקים?⁴

Calculemus: מדוע אופטימיזציה רציונלית לא תוכל למנוע מלחמה

ב-27 בפברואר 2026, אמר שר החוץ של עומאן כי עסקה בין ארצות הברית לאיראן נמצאת בהישג יד.⁵ היה זה ניסוח שמידת שבריריותו מוכרת. הוא רמז לכך שהתבונה טרם נסוגה, שגברים עדיין מדברים בחדרים מוארים, ועל כך שמשמכים, מגבלות וביקורות עשויים אולי עדיין לבלום תוקפנות צבאית. במילים אחרות, היה זה עוד ניסיון להחזיק באשליה לפיה ההיסטוריה מתקדמת בצעדים רציונליים. עשרים ושתיים שעות לאחר מכן כבר נשמעה האזעקה.

למשלות במדינות מודרניות תמיד הייתה גישה, והיום ביתר שאת, ליכולות אנליטיות ולמערכות מידע מתוחכמות המסוגלות למדל הסלמה בטחונות. הן מסוגלות להעריך את מספר הנפגעים, עומק הפגיעה ושבירת מרקם החיים האזרחיים, להשוות בין תרחישים שונים, ולחשב את העלויות הסבירות של הפעולות הצבאיות. אף על פי כן, מלחמות ממשיכות לפרוץ גם כאשר תוצאותיהן ההרסניות מובנות היטב וידועות מראש. הפרדוקס הזה מעלה שאלה שהיא בעת ובעונה אחת עכשווית והיסטורית: האם סכסוכים פוליטיים יכולים להיות מנותחים ומנוהלים באמצעות אופטימיזציה רציונלית, מתוך מחשבה על מזעור נפגעים, שיבושים כלכליים וסיכוני הסלמה? ואם כן, האם ניתן לבנות מנגנוני כוח פוליטי המבוססים על מתודולוגיות כאלה?

ניהול המלחמה אינם זמינים למערכת בינה שכזו במידה שווה. ניהול מלחמה חסר שקיפות אינו רק פועל יוצא של שמירה על סודיות צבאית טקטית; הוא אחד ממכשירי המרכזיים של מנגנון המלחמה. האידיאל הרציונליסטי מניח עולם שאפשר לבודד את נתוניו, לקרוא בו ולפענחו בהכרח: עולם הנתון לתצפית, להשוואה, לביקורת ולהיגיון מסודר. באופן מהותי, עצם מושג הכוח, כפי שהוא מנוהל בספירה הפוליטית והצבאית כאחד, אינו פתוח לקריאה ופענוח באופן זה. נתחים גדולים מן המערכות הצבאיות והפוליטיות בנויים דווקא על יסוד גישה מוגבלת ונראות בלתי־שוויונית וכן על דחפים, תשוקות ומאוויים של שליטה, כיבוש, נקמה. במונחים פוקיאניים, ידע וכוח שזורים זה בזה ומייצרים את התנאים של מה שניתן לראות, לסווג, לדעת ולהסתיר.

בנקודה זו, השאלה על אופטימיזציה רציונלית הופכת לשאלה על מרחב אי־ידיעה של הכוח: מה מוסתר, מי רשאי לראות ולהחליט, ואילו תשתיות נחשפות רק חלקית, מבלי להתגלות במלואן. סדרת הצילומים של האמן האמריקאי טרבור פגלן [Trevor Paglen], Limit Telephotography מדגימה את הטענה הזו ומנסחת אותה באופן חזותי.

ב־Limit Telephotography, פגלן מצלם אתרים צבאיים ואתרי מעקב מרוחקים שאינם נראים לעין בלתי מזוינת, באמצעות טלסקופים שאורכי מוקד שלהם נעים בין 1300 ל־7000 מ"מ.⁶ פגלן מצלם בסיסים מסווגים, שטחי ניסוי ותשתיות מודיעיניות הנטמעים בנופים החסומים לגישה בתוך מרחבי השממה של המדבריות האמריקאיות. כך הוא ממסגר במפורש את הסדרה ביחס להיסטוריה של מעקב ופיקוח, סודיות ומיליטריזם המאכלסים דווקא את המרחבים הנידחים הללו.

הנחתי מסגרת לניתוח המלחמה הנוכחית באמצעות שלושה מודלי שפה גדולים ככלי ניתוח. הסכסוך האלים הומשג כמערכת בעלת ריבוי משתנים הפועלים זה כנגד זה וזה יחד עם זה. הניתוח של כל אחד משלושת המודלים זיהה מסגרת ייצוב ברורה למצב הסבוכ. כל מודל הציע מסגרת פעולה הממזערת נפגעים, זעזועים כלכליים והסלמה אזורית, תוך שמירה על האינטרסים המוצהרים והגלויים של כל אחד מהשחקנים המעורבים (ישראל, ארה"ב, איראן, מדינות המפרץ). עם זאת, הניתוח הלוגי כלל גם הערכת הסתברות נמוכה למימושה של אותה "תוכנית עבודה" בטווח הקרוב. ההערכות עמדו על כ־35% במוצא שהמדינות השונות, יפעלו במסגרת המצמצמת את הפעולות הצבאיות ויפנו להסדרה חלופית. מאז בוצעה אותה הערכה בתחילת הקרבות, הסכסוך רק הלך והסלים. כלומר, שלושת המודלים צדקו בהערכתם, למרבה הצער.

במילים אחרות, גם כאשר נתונים מצביעים על מסלולים פחות הרסניים לפתרון סכסוכים, החלטה פוליטית אינה מתקבלת בתוך שדה של נתונים בלבד. במונחי של התיאורטיקן הצבאי קרל פון קלאוזביץ, מלחמה מופיעה כהמשכה של מדיניות באמצעים אחרים. לכן הבחירה בפתיחה במלחמה ובקידום יעדי המלחמה, עשויים לנבוע מתוך נסיבות פוליטיות פנימיות וחיזויות של כפייה, הרתעה, "אין ברירה", לחץ צבאי, מיצוב ריבוני וכמו גם כאלה שאינם ניתנים לידיעה. מהלכים אלה אינם מכוונים בהכרח למזעור נזקים ופגיעות בנפש, ואף לעיתים באים בסתירה לזכויות אדם ולביטחון האזרחי, אך הם מארגנים בפועל את המדיניות הפוליטית של המשטר המדיני.

כאן מסתבכת באופן מכריע פנטזיית האופטימיזציה הרציונלית. גם אם מערכת חישובית, החשופה לכמות משמעותית של מידע, מסוגלת לִמְדָּל את עלויות המלחמה ואת הדרך הטובה ביותר להימנע מהן, על פי הנתונים שבידיה, הגורמים המכריעים המעצבים את

סדרת התצלומים הזו מרשימה במיוחד משום שדווקא יכולתה הטכנית של המצלמה לראות למרחק מבליטה את כישלונה להפיק דימוי ברור, כפי שהיה ניתן לצפות מפעולת חשיפה עמוקה כל כך, כמו למשל בתמונות לוויין הנחשפות לציבור. אף שהעדשה מופנית אל אתרים צבאיים ומסוגלת לכאורה לקרב אותם אל העין, התוצאה נותרת חיוורת, מטושטשת וחסומה. בכך העבודה אינה חושפת את הסוד הצבאי, אלא מדגימה כיצד עצם אפשרות הראייה אינה מבטיחה נראות ממשית. הדימויים של פגלן נשארים מטושטשים, מכוסים באבק אטמוספרי ומרוחקים. פגלן מציין שסוג זה של צילום דומה לאסטרונומיה, אך גם טוען שכפי הנראה קל יותר לצלם את מעמקי מערכת השמש, מאשר את נבכי הקומפלקס הצבאי-עשיתי האמריקאי על פני כדור הארץ.⁷ השוואה זו מראה שגם כאשר מתגברים על המכשולים האופטיים או הטכניים, פעולת החשיפה נותרת בלתי מספקת, שכן המכשול האמיתי הוא פוליטי, כלומר אלה תשתיות ומנגנונים שמטבעם נועדו להישאר רחוקים מעין הציבור וממערכות הידע הפתוח. כלומר, יש כאן פעולת צפייה שאינה ממוסדת, אלא פיראטית – ולכן מוגבלת, ומחצינה את גבולות הראייה.

פגלן ממחיש את הבעיה העיקרית של פנטזיית האופטימיזציה הרציונלית. גם אם מערכת ניתוח פתוחה לכל מסוגלת למדל את עלויות ותוצאות המלחמה בדיוק הולך וגובר, המבנים המכריעים שדרכם מנוהלת המלחמה אינם ניתנים לצפייה שווה לכל. מן הסתם, הבעיה אינה מצויה בכך שמקבלי ההחלטות אינם חשופים למסקנות הנובעות ממחוללי האופטימיזציה הרציונלית, או שאינם קשובים להם. הבעיה היא שעולם הכוח בנוי באמצעות אסימטריה של נראות. מה שמכריע יותר מכל, הוא לעיתים קרובות מה שמוסתר יותר מכל.



Trevor Paglen

Weapons Proving Ground; Dugway, UT;
Distance approx. 42 miles; 11:17 a.m., 2006,
2007 C-Print 40×40 in.

מאמר זה טוען כי ביחס לסכסוך בין ישראל לאיראן ב-2026, המתודולוגיה של מודלי הבינה המלאכותית שבה השתמשתי אולי אינה מציעה פתרון ישים פוליטית לקונפליקט ההרסני, אך היא מראה בבהירות את הפער בין הרציונליות הזמינה לבין הפעולה הפוליטית הנשארת מוסתרת, עמומה ורחוקה מעיני הציבור. כאן גם מתברר ההבדל בין חישוב לוגי לבין מחשבה ביקורתית-פוליטית. החישוב מסוגל להצליב נתונים, להעריך הסתברויות ולהציע רעיונות מספקים לפתרון הסכסוך. המחשבה, ובמיוחד מחשבה ביקורתית-יצירתית כפי שהתפתחה במחצית השנייה של המאה העשרים ובשדה האמנות העכשווית, שואלת מה נותר מחוץ לשדה החישוב, מי קובע את גבולות הנראות, אילו מיתוסים ואידאולוגיות מעצבים את הפעולה הפוליטית ואילו צורות של כוח ממשיכות לפעול דווקא משום שאינן נחשפות במלואן.

מגבלותיו של אידיאל הממשל הרציונלי אינן רק טכניות, הן מבניות. הן מפריכות את ההנחה כי מסקנות המבוססות על מגוון רחב של ידע מובילות בהכרח לשיפוט טוב יותר, או כי די במידע עצום כדי לנטרל את השימוש העודף בכוח. הכוח איננו ייצוג של עיוות רציונלי המשתלב במהלך החישוב; הוא יסוד המעצב את השדה שבו החישוב מתאפשר. יש דברים מסווגים, יש נופים מוסתרים, יש תשתיות מוסוות במכוון, ויש צורות ראייה השמורות למוסדות המחזיקים במונופול על הכוח. במלחמה נחשפים קיומם של תנאי ההסוואה ואי-השקיפות של הכוח, אך חשיפה זו אינה מבטלת אותם. מערכות הכוח בניות כך שידע ציבורי אינו מחייב אותן לפעולה בהתאם. המלחמה נושאת עמה רכיב בלתי-משוער: מרגע שהאלימות מופעלת, היא עשויה לחרוג מתרחישים שמאזנים אותה ולייצר מחירים שלא ניתן עוד לשלוט בהם במלואם. לכן כשל האופטימיזציה הרציונלית אינו נובע רק ממחסור במידע, אלא גם מכך שהאלימות הפוליטית, לאחר שהופעלה, גוררת אחריה תרחישים חדשים ומייצרת מציאות חדשה בעלת היגיון וחוקים בעלי תוקף משל עצמם.

כיום אנו חיים במצב שבו לכל אדם בעל יכולת אנליטית, ידע פוליטי סביר וגישה למודלי שפה הפתוחים לשימוש כללי, יש היכולת להרכיב תמונה קוהרנטית והגיונית של הסכסוך, כמעט כמו זו של המוסדות המטפלים בו; ועם זאת, מה משמעות הדבר אם אותם מוסדות מדיניים פועלים בניגוד גמור לתמונת ההגיון הזו? הבעיה הקשה לפיצוח היא זו שהציג ברוך שפינוזה לפני יותר משלוש מאות שנה: מדוע גורמים פוליטיים פועלים באופן עקבי על סמך מה שהפילוסוף כינה "רעיונות בלתי מספקים" – ידע המעוות על ידי תשוקה, הטיות מוסדיות ואופק אינטרסים לטווח קצר – כאשר ישנם בנמצא, ובזמינות כמעט מיידית, רעיונות מספקים יותר?

1 / Virginia Woolf, "Thoughts on Peace in an Air Raid," in *The Death of the Moth and Other Essays* New York: Harcourt, Brace and Company, 1942, 242. התרגום שלי.
2 / Ibid.
3 / ראו: מתודולוגיה אנליטית בסיוע בינה מלאכותית – המאמר משלב מהלך אנליטי ניסיוני שנוצר בסיוע שלושה מודלי שפה גדולים. המודלים שימשו ככלי ניתוח של מידע גיאופוליטי, דפוסים היסטוריים של סכסוך ועמדות תיאורטיות, במטרה לבנות תרחיש מדיניות היפותטי הנוגע לעימות בין איראן, ישראל וארצות הברית.

המודלים לא ביצעו סימולציה דטרמיניסטית ולא חיזוי מדויק. הם יצרו היגיון הסתברותי המבוסס על דפוסים בנתוני האימון שלהם, ועל מידע ציבורי שהוזן לצורך הניתוח. לפיכך, יש להבין את הניתוח המובא במאמר זה כבחינה איכותנית של תרחישים. ניתוח הבינה המלאכותית מסתמך על נקודת מבט אפיסטמית מסוימת של מודל שפה גדול, המאומן בעיקר על טקסטים שנוצרו על ידי ועבור קהלים משכילים, דוברי אנגלית, בעלי קשרים מוסדיים. נקודות העיוורון שלה הן בעלות הטיית משמעות. כל הפרשנויות והמסקנות הן באחריות הכותבת בלבד.

Margaret Brennan, 5
Joe Walsh, "U.S.-Iran Deal Is
'Within Our Reach,' Omani
Mediator Says," CBS News,
February 27, 2026, accessed
April 13 2026.
Trevor Paglen, "Limit 6
Telephotography," artist
project page
Ibid. 7

4 שפינוזה מגדיר רעיון
מספק ב־אתיקה, חלק ב', הגדרה
4, כרעיון שכאשר הוא נבחן
כשלעצמו, ולא ביחס לאובייקט
חיצוני, יש בו את כל הסימנים
הפנימיים של רעיון אמיתי.
בהמשך, בחלק ב', משפט 35, הוא
קושר את הרעיון הבלתי מספק,
הכוזב, לרעיונות מקוטעים
ומבולבלים. בעיון למשפט זה הוא
מדגים זאת באמצעות המרחק
מהשמש, הנחוית לנו כאילו היא
קרובה מאוד אלינו, אף שאנו
יודעים את מרחקה האמיתי
מכדור הארץ.

לשחות באלכסון החוצה ליטל מרקוס מורין

רגע לפני פרוץ המלחמה הראשונה בין ישראל לאיראן ביוני 2025, כשהשיח הציבורי הוצף בפחד קיומי ונלכד במתח שבין ה"מה אם" ל"האם בכלל" תתרחש תקיפה, ניסיתי לנטרל את הרעש ולהתנהל באופן פונקציונלי לקראת תרחיש האימים. אם הריבוני הוא זה המכריע בדבר מצב החירום, כפי שניסח קרל שמיט,¹ הרי שהייתי מוכנה לקבל את הכרעתו במלואה. דאגתי לכל ציוד החירום מתוך פרוטוקול ההתגוננות שהכתיב פיקוד העורף.

עם קבלת ההתרעה הראשונה בנייד כבר עמדתי סמוך לדלת, מוכנה לרדת למקלט עם כל הציוד הנדרש. אך ברגע שבו פרצה האזעקה, אותו צליל שמבקש להזהיר אך למעשה מכניע, והגוף החל לרעוד, הסתובבתי וניגשתי אל אחת הספריות בבית. שמטתי את הציוד מידי; אחזה בי המחשבה שאני זקוקה לספר.

אין לי מושג מה נכנס בי.

מבין כל הספרים בחרתי ב־הכובד והחסד של סימון וייל.² היא אינה ההוגה האהובה עליי. אין זה ספר מכונן בחיי. ובכל זאת, ברגע של רעד בלתי נשלט ודפיקות לב מואצות, תחת איום קיומי, בחרתי דווקא בו. לא נותר זמן, הדי הפיצוצים כבר החלו להישמע. בסופו של דבר ירדתי למקלט רק עם הספר.

מובן רדיקלי. הבלתי־אפשרי, במובן זה, אינו מה שלא יכול להתקיים, אלא מה שהסדר הקיים מקשה עלינו לדמיין.

*

דמיינו שאתם.ן טובעים.ות אבל אין קרקעית.

במאמרה "נפילה חופשית: ניסוי מחשבתי על פרספקטיבה אנכית",⁴ מתארת היטו שטיירל את ההווה כמצב מתמשך של נפילה חופשית, שבו נקודות הייחוס היציבות שאפשרו התמצאות בעולם הולכות ומתערערות.

הקרקע אינה נעלמת, אלא חדלה לשמש נקודת ייחוס יציבה. הפרספקטיבות קורסות, הכיוון מיטשטש והאפשרות להתמצא בעולם נעשית שברירית. מתוך מצב זה בוחנת שטיירל את השינויים שחלים במבט ובייצוג ואת השלכותיהם הפוליטיות והחזותיות.

ייתכן שכיום אין מדובר עוד במצב של נפילה חופשית, אלא בטביעה איטית. טביעה בתוך מציאות רוויה בדימויים, במידע, בפחד, בגזענות ובגאולות דיגיטליות מנוכרות, ובישראל, טביעה בשיח לאומני. זהו עומס בלתי פוסק. אם הנפילה עוד מניחה מרחק כלשהו מן העולם כמו אוויה, תנועה, אפשרות להתבונן בקריסה, הרי שהטביעה מבטלת את המרחק הזה לחלוטין. הגוף כבר אינו נע בתוך חלל ריק; הוא מוקף מכל עבר. אין נקודת חוץ.

באופן פרדוקסלי, בזמן הטביעה ייתכן שלא תחושו מייד בסכנה. כמו בציפה במים עמוקים ושקטים, התודעה מסתגלת בהדרגה לאובדן האחיזה. הגבולות בין הגוף לסביבה מתחילים להתמוסס. הנשימה מתקצרת, אך קשה להבחין מתי בדיוק האוויר חדל להספיק. אם אין אופק, גם אין כיוון ברור של מעלה ומטה. התנועה נעשית מעגלית, באופן סמוי ובלתי מורגש, סמיכה וחסרת מוצא. אפילו נדמה שהכל קפוא במקומו.

*

עצמו את העיניים.

קחו נשימה עמוקה.

דמיינו עתיד טוב שבו...

עבור רבים, ניסיון זה נתקל בהשהיה: רגע שבו הדימוי מתעכב, מיטשטש או אינו מופיע כלל. במקום שבו הדימוי אמור להתגבש, עשויה להיפער תהום.

השתיקה המנטלית, המבוכה המיוזעת שמתעוררת כשמנסים לחלץ דימוי של "עתיד טוב", אינה כשל פרטי של הדמיון שלכם.ן. היא אינה מעידה על דלות רוחנית או על חוסר יצירתיות אישי. להיפך: היא הסימפטום המובהק ביותר של הזמן הזה, עדות למצבו האונטולוגי של הסובייקט בעשור השלישי במאה ה־21.

*

אנחנו חיים בתקופה שבה האופק הפוליטי נתון במצור.

*

מי בכלל נחשב סובייקט במזרח התיכון?

*

בספר **דרישת הבלתי־אפשרי** מצביע סלבוי ז'יז'ק³ על הקושי הגובר לדמיין חלופות ממשיות לסדר החברתי והפוליטי הקיים. לדבריו, האידיאולוגיה העכשווית נוטה לצמצם את מרחב הפעולה הפוליטי למה שנתפס כמציאותי, סביר ובר־ביצוע, ובכך לכבול את הדמיון הפוליטי אל גבולות הסדר הקיים. בתנאים האלה, האפשרות לחשוב אחרת אינה נעלמת, אך היא נדחקת אל מחוץ לתחום האפשרי. משום כך, עצם הנכונות להעלות תביעות חורגות מן האופציות הנתונות, עצם הנכונות לדמיין עתיד שאינו נגזר מן ההווה, מקבלת

נתיניה. כך נוצרים אופקים מוגבלים וכתמים עיוורים בתודעה והיכולת לדמיין אחרת הולכת ומצטמצמת.

מנקודת מבט זו, אפשר לטעון כי גם מחאה או ניתוח ביקורתי עלולים למצוא את עצמם פועלים בתוך המסגרת שהם מבקשים לערער. כאשר הביקורת מתמצה בהפניית אצבע מאשימה כלפי הממשלה או הדרג הפוליטי בלבד, היא עלולה להותיר על כנם את מנגנוני הדמיון שבאמצעותם הסדר הקיים נעשה מובן מאליו.

חילוף של דמיון פוליטי ממשי מחייב אפוא לא רק התנגדות לשלטון, אלא גם בחינה מחודשת של השפה, הדימויים וההנחות שדרכם הוא פועל. כפי שמזכיר אופיר, השלטון תלוי תמיד במידה מסוימת בשיתוף הפעולה של הנשלטים, ושיתוף פעולה זה לעולם אינו מובטח לחלוטין.

*

אם כך, השאלה אינה רק אילו מחשבות נעשות בלתי־אפשריות תחת משטרי החירום, אלא גם אילו דימויים נעשים בלתי־נראים בתוכם. בעת הזו, השדה האסתטי חדל להיות זירה משנית של ייצוג והופך לאחד האתרים המרכזיים שבהם מתנהל המאבק על גבולות הנראה, המדומיין והאפשרי.

בלב המצור התודעתי הזה ניצבים וניצבות מי שאמונים ואמונות על מעשה האמנות על מגוון מופעיו. בפרט אמורים הדברים באוצרים ובאוצרות; אולי יותר מכולם, הם והן פועלים ופועלות בתוך המערבולת. במקום שבו הראייה מיטשטשת וההתמצאות אובדת, עדיין מתקיים מאבק עיקש על האפשרות לראות אחרת.

אצל שטיירל, הנפילה החופשית מתארת את קריסתן של נקודות הייחוס שאפשרו התמצאות בעולם. תהליך של טביעה, לעומת זאת, מתאר מצב שבו עצם האפשרות להתמצא הולכת ונעלמת. הזמן מאבד את צורתו הליניארית. הגבולות בין פנים לחוץ, בין העצמי לעולם ובין הזיכרון להווה הולכים ומיטשטשים. אין זו רק קריסתה של נקודת המבט, אלא הצפה מוחלטת שלה.

*

אולם גם הנטייה לייחס את הטביעה לכוחות חיצוניים בלבד עשויה להיות חלק מאותה חסימה תודעתית ואולי אף תגרום להעמקתה. קיימת נטייה להפנות אצבע מאשימה לעבר ההנהגה הפוליטית המקומית והבינלאומית המצמצמת את מרחב התמרון, לעבר ממשלות מכל קצוות הקשת הפוליטית האוחזות בסטטוס־קוו אלים, או לעבר המרחב הדיגיטלי המלעיט אותנו בדימויים רוטטים של אימה דרך אלגוריתמים של שואה.

ייתכן שהאשמה זו מוצדקת. אולם גם כאשר היא מוצדקת, היא עלולה להסיט את המבט מן האופן שבו מנגנונים אלה פועלים דרכנו, בתוכנו ואף באמצעותנו.

המנגנונים המוטמעים הללו עומדים במרכז ניתוחו של עדי אופיר בספרו **על השלטון**.⁵ אפשר לקרוא את ספרו כניסיון להבין כיצד השלטון פועל לא רק באמצעות מוסדות, חוקים או כפייה משטרית, אלא גם באמצעות ארגון של שדה הדמיון עצמו. במובן זה, אפשר לחשוב על המדינה כעל פרויקט מתמשך של דמיון מודרך: היא משרטטת את גבולות האפשרי, מגדירה את אופק הציפיות הקולקטיבי ומעצבת את האופן שבו אנו תופסים את המציאות.

באמצעות שפת החירום וההבחנות השלטוניות שהיא מייצרת, המדינה אינה רק מתארת את העולם אלא גם מארגנת אותו עבור

במקום לייצר את הדרך המיוחל, האוצרות הופכת לביצור של העכשיו; היא מציעה שהייה במרחב אסתטי מוגן, ובכך עלולה להנכיח את המצור כהכרח קיומי שאין ממנו מוצא, במקום כמרחב הנתון לשינוי. במובן זה, המרחב האסתטי המוגן הופך להיות שעתוק של המקלט הפיזי: חלל סטרילי שנועד להבטיח הישרדות תודעתית ארעית מבלי לסדוק את חומות המערכת. בתוך ההצפה המתמשכת, הוא מאפשר הישרדות זמנית אך אינו מייצר פתח לנשימה.

*

במאמרה המכונן של האוצרת נעמי אביב, "האפשרות הפואטית של האוצרות"⁷, מבקשת אביב לחשוב את האוצרות כמעשה פואטי של הבניה תרבותית. בעקבות קולרידג', שהגדיר את השירה כ"מיטב המילים במיטב סדרן", היא מציעה לחשוב גם את התערוכה כמעין שיר מרחבי: לא אוסף ניטרלי של יצירות אמנות, אלא מערך שבו עבודות, קיר, חלל וצופה מתארגנים לכדי תחביר חזותי. עבור אביב, כוחה של האוצרות טמון ביכולתה להפוך אוסף של עבודות אמנות למרחב טעון של יחסים, דההודים ומשמעויות; שדה פואטי שבו מתגבשת אמירה תרבותית. דרך זיכרון ילדות אישי, אביב מדמה את האוצרות להכנסת אורחים נדיבה, וכותבת כי "בכל תערוכה יש משהו מאותה הכנסת אורחים נדיבה ומאותו דחף לחבב על הצופה את מלאכת היצירה של מישו אחר". האוצרת או האוצר, במובן זה, אינם רק מציבים עבודות בחלל, אלא מזמינים את הקהל פנימה, מתווכים את המפגש עם עבודתו של אחר, ומייצרים את התנאים לחוויה אינטימית וחברתית עם האמנות.

ניתן לחשוב כי בימים אלו האוצרת אינה יכולה להסתפק עוד במעשה האוצרות כשיר, כלומר בארגון פואטי של יחסים בין יצירות, חלל וצופה. האוצרת נדרשת להפוך את האפשרות הפואטית עצמה לכלי של פריצת מצור תודעתית: לחתוך את רצף הדימויים

*

האוצרות אינה תגובה לתקופה, אלא אחד האתרים שבהם התקופה עצמה מתעצבת באופן חושי.

*

המפגש בין עודפות הדימויים המטשטשת את הראייה לבין האפשרות לארגן מחדש את הנראה עומד בלב מחשבתו של ז'אק רנססיה. בספרו **חלוקת החושי**⁶ רנססיה מציע להבין את האסתטי לא כתחום נפרד מן הפוליטי, אלא כאחד המקומות שבהם נקבע מה ניתן לראות, לומר, לחשוב ולחוש. במובן זה, מעשה האוצרות אינו עומד מן הצד; האוצרים והאוצרות הם עצמם סוכנים וסוכנות של משטרי נראות, מי שאמונים ואמונות על מלאכת הניהול, המיון והתחימה של השדה החזותי. המרחב האוצרותי אינו רק מציג דימויים, אלא מארגן את תנאי הופעתם: מה יובלט, מה יידחק לשוליים, אילו יחסים ייווצרו בין דימוי לדימוי, ומה יוכל להופיע כמשמעות בעיני הצופה. המבחן הפוליטי של האוצרת. בזמן החירום אינו טמון באשליה של יציאה אל מחוץ לחלוקת החושי אלא ביכולת לחבל במנגנון שהאוצרים.ות עצמם מפעילים; להפוך את כלי הניהול של החושים לזירה של שיבוש ולייצר בתוך המוסד נקודות הפרעה המערערות על חלוקת המרחב המובנת מאליה.

*

אלא שדווקא משום שהאוצרות פועלת מתוך מנגנוני הראייה עצמם, היא אינה ניצבת מחוץ לסכנת השעתוק שלהם. האפשרות לארגן מחדש את הנראה כרוכה תמיד גם בסכנה לייצבו מחדש.

לעיתים, דווקא מתוך השאיפה הכנה לפרוץ את המצור על האופק, המעשה האוצרותי עשוי לשוב ולייצב את חומותיו. כאשר החלל מגויס לטובת גודש חזותי או נרטיב אקלקטי המבקש לעטוף את הכאוס, המעשה האוצרותי עלול להפוך להדהוד של אותה חסימה תודעתית.

בספרו **אוצר-גרילה: מבוסס על סיפור אמיתי**. במאמר, מתאר עפרת את "אוצר הגרילה" כ"פרטיזן הפועל לבדו ב'שטח האויב'", ומבקש לחשוב את האוצרות לא כפעולת תיווך ניטרלית אלא כמעשה יצירתי, פרשני וקיומי המתרחש מתוך עימות עם המרחב שבו הוא פועל. בשעת מלחמה ממשית, הדימוי הפרטיזני נפרד מן הרומנטיקה המושגית שלו. השאלה אינה עוד רק כיצד לפעול נגד המוסד מבחוץ, אלא מה עשויה להיות פרטיזניות אוצרותית, כאשר גם השוליים האוטונומיים ביותר נבלעים במערבולת והמרד עצמו הופך לעוד מוצג תרבותי מוגן.

אל מול אמירתו של עפרת, אולי אחת המצוטטות ביותר בתיאוריה האוצרותית המקומית – "אוצרות היא קיר ותשוקה" – עלינו להציב סימן שאלה דחוף בשעת המלחמה העכשווית.

אפשר לחשוב על הקיר של עפרת כמקבילה לדף שעליו נכתב השיר אצל אביב, ועל התשוקה כדחף הפנימי לומר דבר-מה בעל ערך באמצעות האמנות. אך במציאות הנוכחית, הקיר האוצרותי אינו ריק עוד; הוא רווי, מצולק ומיוזע מדימויי קטסטרופה עוד בטרם שעבודת האמנות הראשונה נתלית עליו. התשוקה האוצרותית כיום אינה יכולה להיות עוד תשוקה אקספרסיבית המבקשת לבטא חזון אישי על קיר לבן ונקי. זוהי תשוקה אחרת, סזיפית ואולי אף אלימה: התשוקה לקלף את שכבות העכשיו המצמית, לחצוב בקיר האטום והמלא כדי לייצר בו חרך, חור של אוויר שדרכו יוכל לעבור הדימוי של העתיד. אם האוצרות היא קיר, הרי שבימינו הקיר הוא המצור עצמו; והתשוקה אינה רק הדחף להציב עליו יצירה, אלא הדחף לפרוץ אותו.

*

בזמן טביעה, הקיר עשוי להיראות כדבר האחרון שנותר להיאחז בו.

המצמיתים, לשהות בתוך הריק, ולכונן את התנאים שבהם דימוי של "אחר-כך" יוכל להתחיל להתגבש מבעד לתהום.

*

הטקסט של נעמי אביב נכתב בשנת 2013, מתוך אופק אוצרותי שבו עוד ניתן היה לחשוב על האפשרות הפואטית במונחים של אירוח, תיווך ונדיבות. מן המציאות העכשווית, אופק זה נדמה כמעט כמו פלנטה אחרת. המפגש עם הטקסט שלה במציאות העכשווית מייצר ניצוצות כואבים.

מהאפשרות הפואטית אל עבר כינון דמיון פוליטי תחת אש. זה נשמע כמו כותרת של כנס. אבל זו המציאות.

*

אל מול המצור על האופק בעשור השלישי של המאה ה-21, ובפרט בשעת המלחמה האזורית הבלתי פוסקת, אפשר לחשוב שמעשה האוצרות נדרש לעבור תמורה רדיקלית: מן ההשוואה לשיה, לפיה התערוכה נבנית כארגון פואטי של עבודות, קיר וחלל, אל עבר פעולת חילוץ כירורגית של הדמיון הפוליטי.

בעוד שאביב, בעקבות קולרידג', חושבת את התערוכה כמי שנשענת על "מיטב עבודות האמנות במיטב סדרן על הקיר ובחלל התצוגה כולו", הרי שבמציאות שבה האופק רווי עד מחנק בדימויי קטסטרופה ושכול, אולי האוצרות אינה נדרשת עוד למלא את החלל, אלא דווקא לפנותו.

*

קודם לטקסט של נעמי אביב, פורסם בשנת 2010 מאמרו של גדעון עפרת, "אוצרות היא קיר ותשוקה"⁸, רעיון שעפרת הרחיב בהמשך

ברקע המלחמה, נפתחה בדצמבר 2024 במוזיאון ישראל בירושלים התערוכה "חלומות צלולים".¹¹ בלב התערוכה ניצבת עמדתה האוצרותית של עדינה קמיון, המבקשת למצוא בחלומות ובאמנות מעין "עזרה ראשונה רגשית". קמיון נשענת על המניפסט הסוריאליסטי משנת 1924 שחובר על ידי אנדרה ברטון, ממייסדי התנועה הסוריאליסטית. מתוך עמדה זו, היא מתארת את האוצרות כיצירת חוויות "שבתקווה מרוממות אפילו מעט מעל המציאות הקשה", ומציעה כי "אפשר לטייל בתוך האמנות בשיטוט חלומי, מחדר לחדר".¹² זהו מהלך המבקש לרתום את המרחב הסוריאליסטי של הלא־מודע ככלי של ריפוי ולהציע נחמה דרך הטבעת הצופה בשדה חזותי עשיר.

כמעט במקביל, במוזיאון תל אביב לאמנות הוצגה עד נובמבר 2024 התערוכה "דמיון חומרי: מרכז הכובד – אמנות ישראלית מאוסף המוזיאון",¹³ באוצרותה של דלית מתתיהו. תערוכה זו, הפרק השני במהלך האוסף דמיון חומרי, ביקשה להיפרד מסיפור של האמנות הישראלית כנרטיב כרונולוגי המקביל לסיפור הלאומי.

במקום להיצמד למודל התפתחות ליניארית של הזמן ההיסטורי, מתתיהו מציעה קריאה דרך חומר, דימוי וארכיטיפים, בעקבות מחשבתו של גסטון בשלאר על ארבעת יסודות החומר: אדמה, מים, אוויר ואש. בניגוד לעמדת השיטוט החלומי הסוריאליסטי, מתתיהו מבקשת לייצר בתערוכותיה "רגעים של חוסר יציבות".¹³ הקריאה דרך חומר, דימוי וארכיטיפים אינה מבטלת את המשבש, אלא מחזירה את הצופה אל תנאים גופניים, חומריים ואינטואיטיביים של התבוננות.

ברטון ניסח את המניפסט הסוריאליסטי כתגובה להתבוססותה של אירופה במלחמת העולם הראשונה, ואילו בשלאר כתב את ספריו המרכזיים על הדמיון החומרי בשנות מלחמת העולם

ובזמן טביעה, קשה להבחין אם הקיר נועד להגן או דווקא למנוע את האפשרות לשחות הלאה.

*

"האמנות אינה עיסוק באסתטיקה אלא הצהרה של הזדהות: הזדהות חברתית או פוליטית, הזדהות עם אלמנטים חזותיים שיש לגלותם או לחוללם; הזדהות עם מצבים משתנים, חד־פעמיים, עם תהליכים; ובעיקר, הזדהות עם מצב הנמדד בהקשרים לאו דווקא חזותיים, אלא פסיכולוגיים, ביולוגיים, קוליים; מצב של זמן המשמש קנה־מידה לתהליך. האמן פונה למחשבה, למכלול החושים, ודורש מאיתנו שנתייחס לדרך שבה נקט לצורך 'המחשה'." יונה פִּישר⁹

*

מן הקריאה בנעמי אביב, "אוצרת עצמאית", ובגדעון עפרת, "אוצר גרילה", נזרעה בי ההכרה כי הבשורה התרבותית, זו המבקשת לטלטל את התודעה, קרוב לוודאי שלא תגיע מתוך החלל המוזיאלי הממוסד והממוזג. בעוד שהמוזיאון נוטה לשמר את הקיים ולאשרר אותו, האוצרות במיטבה פועלת על ספו.

ואף על פי כן, ההיסטוריה של האוצרות המקומית מלמדת כי גם בתוך המוסד עצמו נפתחו לעיתים סדקים ממשיים. די להיזכר ביונה פִּישר ובתערוכה "מושג+אינפורמציה"¹⁰ משנת 1971 במוזיאון ישראל כדי להבין שגם המוזיאון עשוי להפוך, ולו לרגע, לזירה של הסטה, שיבוש וחשיבה אחרת.

בשעת מלחמה, גם המוזיאון נדרש להכריע אם יהפוך למקלט תודעתי או לסדק בתוכו.

*

לפגוש את הקיום הפשוט והעירום. החסד, מבחינתה, יכול להופיע רק כאשר מוסרת האשליה: כשהנפש מוכנה להישיר מבט אל הריק, אל הכאב, אל הקיים.

במובנים רבים, זהו אולי גם האתגר של פעולה אמנותית ואוצרותית בזמן הזה: איך יוצרים משהו שאינו רק גן עדן מדומה? איך פועלים בתוך שבר בלי לטשטש אותו, אך גם בלי לשתק?

*

"אין סיבה לעשות אמנות אלא כדי להביע עמדת התנגדות."
נעמי אביב¹⁵

*

אולי האוצרות של 2026, נדרשת להיות אותה יד המושטת אל המדף ברגע של אימה. היא אינה מושטת מתוך עמדה יציבה שעל היבשה, אלא מתוך מעמקי הטביעה עצמה. היא אינה יכולה להסתפק עוד בעזרה ראשונה רגשית בדמות חלומות צלולים, ואין לה עוד הפריווילגיה להתכנס באסתטיקה מוגנת של מרחב מוזיאלי המבקש לדבר על חומר בזמן שהמציאות עצמה מתפרקת.

תחת זאת, עליה לנסות לפעול בתוך הדיאלקטיקה שבין הכובד, המשקל המוחץ של המרחב הישראלי המטביע אותנו בעל כורחנו, לבין החסד, אותו חרך דק, פואטי ואתי, המשמש כצינור חמצן חיוני.

זוהי אוצרות שאינה מנסה להכחיש את המים המקיפים אותנו מכל עבר, אלא משיבה אל "האפשרות הפואטית" את דחיפותה הפוליטית. מתוך תשוקה לחיים, לידע ולאהבת מעשה היצירה, מבקשת שמעשה האמנות יהיה לסירוב להיחנק בעת הזו.

*

השנייה ולאחריה. שניהם כתבו מתוך אירופה המצולקת מקריסה היסטורית, אך הציעו דרכי תגובה שונות מאוד: האחד דרך החלום והלא-מודע, האחר דרך החומר והיסודות.

נדמה כי ההבדל בין שתי התערוכות מהדהד גם את שתי מסורות המחשבה הללו: האחת פונה אל החלום והלא-מודע כמנגנון של נחמה, האחרת מבקשת לשוב אל החומר, אל היסודות ואל האפשרויות לכוון מרכז כובד חדש. המעבר המעמיק של מתתיהו אל הפנומנולוגיה של החומר חושף, אולי בעל כורחו, את המלכוד במרחב המקומי: להביט בחומר פירושו להביט במה שנמצא תמיד רגע לפני ההתלקחות.

*

"כל אוצר, בכל עת, מתוסכל ממה שחסר."
דלית מתתיהו

יש במשפט הזה אמת עיקשת: כל תערוכה נבנית גם סביב מה שאינה מצליחה לומר.

*

איך נבדיל בין ממשי ומדומה בתחום הרוח, שואלת סימון וייל בספרה **הכובד והחסד** שפורסם לאחר מותה, מתוך רשימותיה, בשנת 1947, ועונה: עלינו להעדיף גיהנום ממשי על גן עדן מדומה. לא מתוך רומנטיזציה של סבל, אלא מתוך מחויבות עמוקה לאמת, גם כשהיא שברירית, גם כשאינה מנחמת.

וייל, פילוסופית צרפתייה, רואה באשליות, גם הרוחניות והנעלות שבהן, מסך המרחיק את האדם מן המציאות. האשליה, מבחינתה, אינה בהכרח שקר גמור; היא לעיתים קרובות בנויה מדימויים מוכרים, מזיכרונות, מתקוות וגעגועים, אך היא מונעת מן האדם

חסכו באנרגיה: אם נשאבתם. אל מתחת למים ולא הצלחתם. לצלול באופן מבוקר, הצמידו את הזרועות אל הגוף כדי להקטין את שטח הפנים, הגנו על הראש והתרכזו בהחזקת האוויר בריאות. המערבולת תפלוט אתכם. מתוכה בסופו של דבר, ברגע שהזרם החוזר יתפזר; עליכם. לשמור אנרגיה לרגע שבו תוכלו לעלות חזרה אל פני השטח.

- 7 / ראו: נעמי אביב, "האפשרות הפואטית של האוצרות", ערב רב, 28 בנובמבר 2013.
- 8 / ראו: גדעון עפרת, "אוצרות היא קיר ותשוקה", המחסן של גדעון עפרת, 14 בדצמבר 2010.
- ראו גם: גדעון עפרת, אוצר-גרילה: מבוסס על סיפור אמיתי, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2020.
- 9 / ראו: יונה פישר, מושג + אינפורמציה, קטלוג מס' 76, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1971.
- 10 / מושג+אינפורמציה, אוצר: יונה פישר, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1971.
- 11 / חלומות צלולים, אוצרת: עדינה קמיאן, מוזיאון ישראל, ירושלים, 17 בדצמבר 2024–18 באוקטובר 2025.
- 12 / חנית פלג רותם, "סוריאליזם במוזיאון ישראל: עדינה קמיאן מוצאת 'עזרה ראשונה רגשית' בחלומות ובאמנות", פורטפוליו, 7 בינואר 2025.

- 1 / ראו: קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית: ארבעה פרקים על תורת הריבונות, תרגם רן הכהן, עריכה מדעית: כריסטוף שמידט, תל אביב: רסלינג, 2005.
- 2 / סימון וייל, הכוונד והחסד, תרגם עוזי בהר, ירושלים: כרמל, 1994.
- 3 / ראו: סלבוז' ז'יז'ק, דרישת הבלתי-אפשרי, מראיין ועורך: יונג-יון פארק, תרגם מאנגלית אלירן בר-אל, עריכה מדעית אורי גולדברג, תל אביב: רסלינג, 2017.
- 4 / ראו: היטו שטיירל, "נפילה חופשית: ניסוי מחשבתי על פרספקטיבה אנכית", בתוך: חלכאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי, ערכה ותרנמה אסתר דותן, תל אביב: פיתום הוצאה לאור, 2015.
- 5 / ראו: עדי מ. אופיר, על השלטון, תל אביב: רסלינג, 2023.
- 6 / ראו: ז'אק רנסייר, חלוקת החושי: האסתטי והפוליטי, תרגום: שי רוז'נסקי, תל אביב: רסלינג, 2008.

לא כולם. טובעים. באותם המים. זו הסכנה הגדולה של המטאפורה, הממירה יחסים פוליטיים קונקרטיים למצבים אטמוספריים. אם הטביעה תובן כגורל משותף, היא תמחק את הקרקע שמתחתיה: לא נראה עוד את האדמה המופקעת, את הגבולות, את הגדרות, את הארכיטקטורה המשטרית של המרחב המקומי. לכן יש להחזיר אל המים את ההבדלים שהמטאפורה הכוללת מבקשת לטשטש. יש מי שטובעות בתוך המציאות עצמה, ויש מי שיושבות בחדר ומנסחות את הטביעה כמטאפורה. יש ילדות וילדים שאינם זוכים לפריבילגיה להפוך את האימה לשפה. ויש את אלו, שעדיין יכולים ויכולות להתווכח עם המטאפורה.

*

עצם אבחון הקטסטרופה אינו משחרר מן הצורך הממשי להיאבק בה.

עצם בחינת המערבולת המטביעה אינה פוטרת מן הצורך הממשי להיחלץ ממנה.

*

הנחיות הישרדות במערבולת

אל תילחמו בזרם: ניסיון לשחות ישר ונגד הסיבוב הסוחף יתיש אתכם. מיד.

שחו באלכסון החוצה: נועו עם כיוון הסיבוב, אך חתרו בהדרגה הצידה, אל השוליים החיצוניים של המעגל, שם הזרם חלש יותר.

הפעולה הפרדוקסלית – צללו לעומק: אם נשאבתם. למרכז, אל תנסו לצוף מייד. קחו אוויר וצללו בכוונה כלפי מטה. המערבולת בנויה כמעין משפך: בתחתיתה הזרם נחלש ומתפזר לרוחב. משם תוכלו לשחות הצידה, ואז לעלות חזרה.

- 13 / דמיון חומרי: מרכז הכובד / אמנות ישראלית מאוסף המוזיאון, אוצרות: דלית מתתיהו, מוזיאון תל אביב לאמנות, 3 במרץ 2023–30 בנובמבר 2024. התערוכה הוצגה כפרק השני בתערוכת האוסף דמיון חומרי; קדמה לה דמיון חומרי: אמנות ישראלית מאוסף המוזיאון, מוזיאון תל אביב לאמנות, 7 בפברואר 2022–11 בפברואר 2023.
- 14 / חגית פלג רותם, "דלית מתתיהו: "אני מנסה לייצר בתערוכות שלי רגעים של חוסר יציבות", פורטפוליו, 4 ביוני 2022.
- 15 / טלי תמיר, "נעמי אביב, אוצרת עצמאית", ערב רב, 30 בנובמבר 2016.

אחרית דבר

גיליון זה נכתב בזמן מלחמה.

מערכת 04

שלי טל
עינת כהן
נעם לוק
ליטל מרקוס מורין
מיכאלה ויינפלד פליישמן

הנחיה

ארנה קזין, ד"ר עילי ראונר

ראש התכנית לתואר שני
במדיניות ותיאוריה של האמנויות
רכזת התכנית

ד"ר שאול סתר
קרן כהן

עיצוב והפקת דפוס

ביצוע גרפי

הדפסה

אור סגל
מאיה ליפשיץ
ע.ר. הדפסות בע"מ



שלי טל
עינת כהן
נעם לוק
ליטל מרקוס מורין
מיכאלה וינפלד פליישמן