

תיק עבודות

תיקי העבודות: היסטוריה קטנה של הדימוי החזותי בתיאוריה וביקורת

גלעד רייך

החוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב; אוצר עצמאי

דימויים ליוו את תיאוריה וביקורת מהגיליון הראשון. הם לא הופיעו באופן סדיר, והיו שנים שלא הופיעו כלל. ועדיין, נדמה שלעורכי כתב העת היה חשוב לכלול את הדימוי החזותי בין המאמרים, המסות והביקורות, גם אם במבט רטרוספקטיבי לא תמיד ברור מה היה מעמדו. האם הדימויים נועדו להעניק ייצוג חזותי לתיאוריה, או דווקא להוסיף לה ניואנסים או רגישויות שאי-אפשר לתמלל? האם הם נועדו למלא חלל נושאי או רעיוני שהתיאוריה הביקורתית המקומית השאירה ללא טיפול, או דווקא להצביע על הפוטנציאל של גישות פרשניות-חזותיות חדשות?

דימויים הופיעו בתיאוריה וביקורת על פי רוב במסגרת מדור שנקרא "תיק עבודות". לאורך השנים פורסמו תיקי עבודות משני סוגים: האחד (והעיקרי) היה תוצר של עבודת אוצרות, דהיינו מקבץ של דימויים שנבחרו בידי חוקר/ת, אוצר/ת או אמן/ית, ולצידם (או למעשה לפנייהם) טקסט שהעניק להם מסגרת תיאורטית או הקשר היסטורי; תיק העבודות מהסוג השני היה חלק ממעשה היצירה עצמו, דהיינו מסה טקסטואלית-חזותית שנכתבה בידי אמן/ית וכללה מקבץ מיצירתו/ה.

קשה לסכם את ההיסטוריה של הדימוי החזותי בחמישים גליונות של תיאוריה וביקורת

ולקבצה תחת נושא מסוים או פרספקטיבה מאחדת, אבל עיון בדימויים שפורסמו לאורך השנים מספק הצצה אל שדות חזותיים שונים המתקיימים בתרבות המקומית וחושף את המוטיבציות והתפיסות השונות שהנחו את עורכי כתב העת ואת אוצרי תיקי העבודות מאז הגיליון הראשון.

בחלוקה גסה אפשר לחלק את מופעיו של החזותי לאורך ההיסטוריה של תיאוריה וביקורת לשלוש תקופות מרכזיות. התקופה הראשונה, מהגיליון הראשון ועד רצח רבין, כללה ניסיונות שונים, חלקם יצירתיים ביותר, להציג את הדימוי האמנותי כנדבך בלתי נפרד של השיח הביקורתי וכחלק מהשיח הפרשני של התרבות הישראלית. בתקופה זו פורסמו למשל סיפור קצר מלווה בשורה של דימויים שכתב ויצר האמן אורי צייג על אודות פליט פלסטיני (גיליון 3, 1993), או "מדרש חזותי" – עבודת אמנות מבוססת טקסט של אורי אלוני לזכרו של המשורר חזי לסקלי (גיליון 6, 1995). בתקופה זו התפרסמו גם כמה מהמאמרים הקנוניים על אמנות ישראלית, כמו מאמרה של שרה חניסקי "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי" (גיליון 4, 1993), וכתב העת אף התנסה בתרגום טקסטים מרכזיים מההיסטוריה של הכתיבה הביקורתית על אמנות, כמו הפרק הראשון מתוך "התיאוריה האסתטית" של תיאודור אדורנו (גיליון 2, 1992).

התקופה השנייה, שהחלה עם תיקי העבודות שאצר מיקי קרצמן בעקבות רצח רבין (גיליון 9, 1996), מסמנת את ההעדפה של כתב העת את השפה התיעודית, בחירה שמלווה אותו במידה מסוימת עד היום. עם זאת, השפה התיעודית זכתה לאורך השנים לכיטויים שונים, החל בצילום עיתונאי במובהק, דרך אוספי דימויים מתוך ההיסטוריה של הצילום הציוני וכלה בצילום אקטיביסטי, שנועד לעורר לפעולה יותר מאשר לשמש עדות למתרחש. תקופה זו מתפרסת על פני רוב שנות קיומו של כתב העת ובהכללה אפשר לומר שרוב תיקי עבודות שהתפרסמו במהלכה התמקדו כמעט תמיד בהווה מסוימת – ההווה הנגזרת מהשליטה הישראלית בגדה המערבית. רק תיקי עבודות ספורים שאפו להציג אמנות עכשווית המבטאת תהליכים אחרים בחברה בישראל.

התקופה השלישית, משנת 2014 ואילך, מתאפיינת בשילוב של שתי התקופות הקודמות: ניסיון לחזור ולעסוק באמנות עכשווית כאקט פרשני-ביקורתי למציאות תוך כדי שימור נטייתו של כתב העת לשפה התיעודית על ביטויה השונים. השינויים שעבר השדה האמנותי מראשית שנות התשעים ועד ימינו באים לידי ביטוי בתיקי העבודות בתקופה זו, המציבים את הדימוי האמנותי כחלק משיח תיאורטי רחב הנוגע לפוטנציאל הפוליטי של האמנות. הגלובליזציה של עולם האמנות, כמו גם "המפנה השיחני" שהתקיים בו, ניכרים גם הם, והעבודות נקראות לצד ובאמצעות תיאוריות מתחומי ידע שונים ומגוונים.

תקופה זו משלימה מהלך שהתרחש במסגרת הפורמט של "תיק העבודות" במהלך השנים אבל מעולם לא נוסח ככזה. מדובר במעבר מקריאת הדימוי מתוך הפרספקטיבה של תולדות האמנות לקריאה שלו כחלק מתרבות חזותית רחבה, הכוללת דימויים חדשים וקיימים, כאלה שנוצרו בתוך ההקשר האמנותי או מחוצה לו; המהלך הזה כולל זיהוי של

תופעות חברתיות חדשות או שינויים היסטוריים שמתחוללים לצד ההתפתחות של מדיום אמנותי ספציפי. נדמה שמעל דפי תיאוריה וביקורת מעולם לא נוסחה תיאורטיזציה של השינוי הזה, ובוודאי שלא באופן ביקורתי. רגע סיכום כזה הוא הזדמנות טובה להצביע על השינוי ולתהות על השלכותיו.

מתוך עשרות תיקי העבודות והמסות החזותיות שהופיעו בכתב העת, אציתי סדרה של דימויים המסמנים את המהלך הזה: מקריאה של הדימוי במסגרת ההיסטוריה של האמנות והצילום אל תפיסה שלו כחלק מתרבות חזותית שאינה מוגבלת רק לדימויים שהופקו בהקשר אמנותי. הנרטיב הזה קרוב, אם כי לא זהה, למעבר מן הדימוי האמנותי לדימוי התיעודי ומשם אל שפה המשלבת בין השניים. עם זאת, בחרתי לכלול גם תיקי עבודות חיצוניים לנרטיב הזה, כמו תיק העבודות שעסק בדימויים שיצרו אמניות מזרחיות (גיליון 26, 2005) – תיק חריג מבחינת הנושא שלו, הפרספקטיבה שהוא מאמץ והאסתטיקה שהוא מציג. החשיבות של תיק עבודות זה, כמו של "חריגים" אחרים, טמונה בכך שהוא מאפשר לחשוב גם על נרטיב מקביל שניתן לאתר בין דפי הדימויים של כתב העת, נרטיב של עיסוק ב"אחרים" של הפרויקט הציוני: פלסטינים, מזרחים או חרדים. דוגמה לתיק עבודות כזה, שלא נכנס לאסופה זו אבל בהחלט היה יכול להיכלל בה בתהליך בחירה אחר, הוא תיק העבודות שהוקדש לצלם האלמוני צדוק בסן (גיליון 19, 2001), שצילם דיוקנאות קבוצתיים של קהילות יהודיות בירושלים במחצית הראשונה של המאה העשרים.

מלאכת איסוף הדימויים לתיק עבודות זה הייתה מאתגרת מהרגיל בגלל אופיו ההיסטורי. ראשית, בשנים הראשונות לפרסומו של כתב העת תמונות עדיין צולמו בפילם ולא באופן דיגיטלי, כך שעל מנת להדפיס מחדש תצלומים היה עליי למצוא את הנגטיב המקורי שלהם. במרבית המקרים הצלחתי לאתר את המקור האנלוגי של התצלומים, או קבצים דיגיטליים שלהם לאחר שעברו המרה, אך במקרה של התצלום של משה שי שמופיע באסופה זו, הנגטיב לא נמצא. במקומו, מתפרסם כאן תצלום שצולם באותה סיטואציה שבה צולם התצלום שהתפרסם בזמנו, והוא זהה לו מבחינת מושא הצילום. עם זאת, הוא מציג קומפוזיציה מעט שונה. במקרים אחרים, חלק מהאמנים כבר אינם פעילים ואיתורם הפך לחלק ממשמטת האוצרות. קשיים אלו באיסוף הדימויים מזכירים לנו שפרק הזמן שכיסו חמישים הגליונות הראשונים של תיאוריה וביקורת היה גם פרק זמן משמעותי ביותר בהתפתחות הטכנולוגיה של יצירת דימויים וצריכתם.

מעבר לקשיים הטכניים שאסופה כזו מציבה לפני האוצר, ישנו קושי מהותי והוא בחירת הדימוי הספציפי שיופיע בתיק עבודות זה, שכן רוב הדימויים הוצגו, ואף נוצרו מלכתחילה, כחלק מסדרה. על מנת להתמודד עם האתגר הזה, לא ניסיתי לבחור דימוי שמייצג את הסדרה שממנה נלקח אלא בחרתי דימויים שיכולים לעמוד בזכות עצמם. עם זאת, בחרתי דימויים המשמרים במידה כזו או אחרת את האופי של תיק העבודות המקורי שממנו נלקחו וניסיתי לתאר את המכלול שבמסגרתו נוצרו. התוצאה הסופית מציגה תמונת מצב מדויקת למדי של החברה הישראלית: היסטוריה ציונית לצד מוטיבים יהודיים אורתודוקסיים, מציאות

הכיבוש בשטחים לצד ייצוג של פלסטינים אזרחי ישראל. האופן שבו הנושאים הללו נחווים ומיוצגים בתרבות הישראלית העכשווית מקופל באופן הטיפול בדימוי. אסטרטגיות שונות של הזרה, הפשטה ופרובלמטיזציה של השפה החזותית ההגמונית באות לידי ביטוי באסופה זו, החל בדימוי הפותח את התיק העבודות זה, דימוי הטירון של תמר גטר העובר תהליכי ריקון ואוניברסליזציה, וכלה בדימוי הסוגר של האמנית רובא סלאמה, היוצרת מערך של השתכפלויות וסתירות של דימויים אייקוניים מההיסטוריה הפלסטינית. מעל כל אלו מרחף דיוקן משולב של שמעון פרס ובנימין נתניהו שצילם משה שי מתוך מודעת בחירות משנת 1996. רצח רבין שהוביל לבחירות הללו והתהליכים הפוליטיים שבאו בעקבותיו הכתיבו במידה רבה את תחומי העניין ואת הפרספקטיבות שהוצגו בתיקי העבודות בתיאוריה וביקורת לאורך השנים.

*

ייתכן שמערכת היחסים הסבוכה והלא יציבה בין הטקסטים שמילאו את דפי כתב העת מראשיתו לבין הדימויים שהופיעו בו היא עצמה ייצוג של מתח עמוק יותר המתקיים בחברה הישראלית, חברה "רגישה למילים יותר מאשר לדימויים ויזואליים", כפי שציינה שרה ברייטברג-סמל במסה החזותית שפרסמה בגיליון הראשון (1991).¹ עם זאת, באותה מסה ביקשה ברייטברג-סמל להביט בדימוי האמנותי ולדובב אותו כספֶרה נפרדת, חזותית, הפועלת לצד התיאוריה הביקורתית אך נאמנה קודם כול להיגיון הפנימי שלה, הנובע מתוך ההיסטוריה של האמנות.

ברייטברג-סמל כחנה במסה זו שתי סדרות שנוצרו בראשית שנות התשעים: סדרת העבודות ה' של ארנון בן-דוד ודימויים מתוך סדרת הטירונים של תמר גטר. על פי הקריאה שלה, הדימויים האלה מצליחים לשלב באופן מוצלח בין האקטואליה הישראלית לשפה אמנותית של "תחושות פיסוליות טהורות"² או של עיסוק ב"ז'ארגון של ציור",³ בהתאמה. סדרת ה' של בן-דוד היא סדרה של אובייקטים שנראים מעין מודלים מוקטנים וחלולים, אשר לחלקם מתווספים ייצוגים שונים של הסימן ה', "ציור לשוני שאין לו קיום קונקרטי במציאות, וממהותו הוא סימן מפלג ומגדיר תרבותית".⁴ זו סדרה מעודנת יחסית של בן-דוד, שעבודותיו בדרך כלל פוליטיות במובהק, וזו גם הסיבה שבברייטברג-סמל בחרה להציג אותה.

1 שרה ברייטברג-סמל, "שני אמנים ישראלים: תמר גטר, ארנון בן-דוד", תיאוריה וביקורת 1 (קיץ), 1991, 92.

2 שם.

3 שם, 91.

4 שם, 92.

נקודת המוצא של סדרת הטירונים של גטר היא תצלומי מתגייסים המשמשים את הצבא בתהליך החיול. כשהעבירה את התצלומים הללו אל הקנבס מיקמה גטר את הטירונים לצד סמלים ארץ-ישראליים ודימויים אייקוניים מההיסטוריה של האמנות, ובכך נטלה מהטירונים את הזהות היחידאית שלהם. שתי הסדרות, כפי שכתבה ברייטברג-סמל על עבודתו של בן-דוד, מנכיחות את "הפרובלמטיקה של התרבות הישראלית במונחים ויזואליים".⁵ במבט רטרוספקטיבי, מעניין להבחין שדימויים אלו כוללים כמה תמות שילוו את תיקי העבודות לאורך כל שנות פרסומו של כתב העת, אם כי באמצעות מדיומים חזותיים שונים: שאלות של אמונה וצדק בהקשר של הסכסוך הישראלי-פלסטיני; המתח הטמון בתרבות הישראלית בין האינדיבידואל ובין הקולקטיב; והדינמיקה בין מרכז לפריפריה או בין המקומי לגלובלי.



תמר גטר, כלבו של רמברנט (גרסה שנייה), 1991,
טמפרה על שמן קנבס, 140x200 ס"מ



ארנון בן-דוד, **ללא כותרת**, 1990, אקריליק על בד, צבע נגד חלודה, עץ לבוד, 7x56x80 ס"מ

גיליון 4 (1993) הציג תצלומים של האמנית טירנית ברזילי, שהייתה פעילה מאוד באותן שנים בשדה האמנות הישראלי ומאז חזרה בתשובה ונעלמה כמעט לחלוטין מהזירה הציבורית. תיק עבודות זה מורכב משתי סדרות של תצלומים: תצלומים מבוימים שבהם דמויות גנריות שונות – חייל, איש עסקים, בחורה הלבושה לקראת יציאה – חולקים חלל מסוים, שנראה כמו לקוח מתוך דירה תל אביבית; ותצלומים של קבוצת צעירים וצעירות לבושים בבגדי טקס, ג'ינס כחול וחולצה לבנה, בחלל סגור ובקומפוזיציות מבוימות. בשתי הסדרות, טיב הקשר בין הנוכחים או סיבת ההתכנסות נשארים לא ברורים, מה שמעורר תחושת ניכור. "בין הנוכחים בתצלומים של ברזילי אין התקשרות ואין תקשורת", כתב העורך עדי אופיר בהקדמה שלו. "יחסי-הכוח אקראיים לחלוטין, והארוטיות איננה קושרת עוד בין גופים – היא מעין קרינה המפוזרת באופן שווה על-פני כל המרחב המצולם. ברקע כל אלה מוטבעות כמעט תמיד עקבות של הכנה לטקס, שהוא בעצמו פולחן של זיכרון. [...] אבל הטקס לעולם לא יתקיים. איש – גם לא הצופה – אינו מסוגל עוד לאסוף את הנוכחים האקראיים אל תוך זמן משותף".⁶ אופיר קורא את התצלום של ברזילי כמאמץ לתת ביטוי לכישלון הניסיון ליצור "מצע לעיצוב ולהגדרה של הקולקטיביות הישראלית-יהודית". לדבריו, "המצולמים הם אנשים ששכחו מה היתה השותפות שלהם והתצלום הוא ייצוג של אותה שכחה. אבל השכחה, שהיא העדר, אינה יכולה לרמוז מה היתה השותפות שאיננה, אלא רק להעיד על היעדרותה. ואף-על-פי-כן הצופה יודע: למרות שאין לשותפות שום ייצוג, דווקא משום שאין לה ייצוג, הצופה יודע שהיתה שם שותפות".⁷ סדרת התצלומים של טירנית ברזילי סימנה את ההעדפה לדימוי הצילומי, שתלווה את תיאוריה וביקורת מאותו רגע ואילך, אבל המתח בין האמנותי-מושגי לבין החברתי-פוליטי שאפיין את תיק העבודות הראשון עדיין מתקיים בו.

6 עדי אופיר, "פתח-דבר", תיאוריה וביקורת 4 (סתיו), 1993, 4.

7 שם.



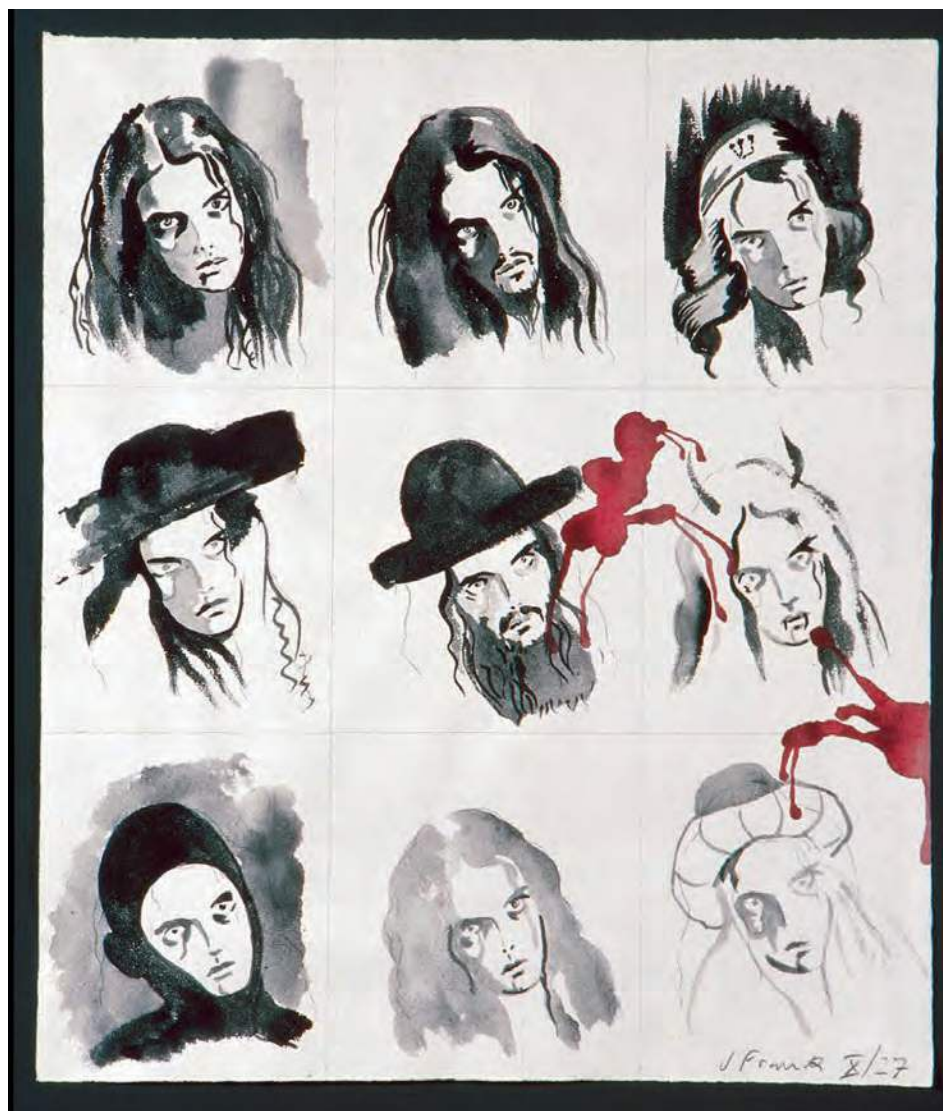
טירנית ברזילי, ללא כותרת, 1993

תיקי העבודות שאצר מיקי קרצמן בעקבות רצח רבין (גיליון 9, 1996), שכולל תצלומים שלו לצד תצלומים של משה שי, חן מיקא, אלכס ליבק ואלדד רפאלי, מסמן את ההעדפה הברורה של התיעודי בתיאוריה וביקורת מאותה עת ואילך. האוצר בתיקי עבודות זה ויתר גם על תיאורטיזציה כלשהי של הדימוי. ייתכן שהמהלכים הללו נבעו מהמיידיות של הצילום התיעודי-עיתונאי ומהתחושה שהתצלומים "מדברים בעד עצמם", מעין עדות אילמת להלך הרוח באותו רגע היסטורי – אם כי התמונה הכוללת שמביא תיק עבודות זה מורכבת. התצלומים מציגים רגעים מתוך הוויית החיים בפריפריה הישראלית ובגדה המערבית, ומותירים לצופה לקשור את הקצוות המחברים תחת הפרדיגמה שנקראת "רצח רבין". ההתקוממות האזרחית של האוכלוסייה הפלסטינית, תרבות הסגידה לאנשי דת ולמנהיגים פוליטיים, הפילוג החברתי בציבור הישראלי ובחירתו של בנימין נתניהו לראשות הממשלה מופיעים בתיקי העבודות כמערך של מתחים המרכיבים הן את המציאות הישראלית והן את ייצוגיה.



ההתערבות האמנותית המאז'ורית ביותר שנראתה מעל דפי תיאוריה וביקורת – כזו שלא היה לה תקדים וגם לא המשך – התרחשה בגיליון 15 (1999), שבו הציג האמן רועי רוזן את מחקרו על האמנית הבלגית היהודייה ז'אסטין פראנק שפעלה במחצית הראשונה של המאה העשרים. בין עשרות עמודי המאמר של רוזן שובצו גם עמודי דימויים של עבודות אמנות של פראנק מתוך ספרה הפורנוגרפי-סוריאליסטי זיעה מתוקה. דימויים אלו כוללים רישומי פורטרט עצמי של פראנק, שבהם היא מדמה את עצמה לגבר חרדי, ואיורים נוספים, חלקם מזכירים ציורי רורשאך פיגורטיביים. ז'אסטין פראנק היא כמובן דמות בדיונית שהמציא רוזן, וגם הדימויים הם פרי יצירתו, אך כפי שכותב עורך הגיליון עדי אופיר, "העובדה שהערות השוליים הנרחבות מעוגנות בגוף עשיר במיוחד של מחקרים היסטוריים, פסיכואנליטיים ופוסט-סטרוקטורליסטיים על מיניות וטרנסגרסיה, אלימות ומיסטיקה [...] היא שמעניקה לחיבור זה את הנופך המיוחד שלו ומשנה תוקף להבחנותיו התיאורטיות".⁸ לצד המאמר ודימויו מופיע באותו גיליון גם מאמר מאת אריאלה אזולאי על תערוכתו של רוזן "חיה ומות כאווה בראון" שהוצגה במוזיאון ישראל ב-1997, מה שהפך את הגיליון לייחודי מבחינת הבמה התיאורטית והחזותית שהעניק לאמנות ישראלית עכשווית, אם כי באמצעות אמן אחד – רועי רוזן.

8 עדי אופיר, "פתח דבר", תיאוריה וביקורת 15 (חורף), 1999, 3.



ז'אסטין פראנק, מתוך הפרוטופוליו המוכתם, 1927,
גואש על נייר, 32.5x38 ס"מ

ארבע שנים לאחר פרסום תיק העבודות שאצר קרצמן, שסימן את ראשית הרומן של תיאוריה וביקורת עם הצילום התיעודי, פתח מאיר ויגודר בפרויקט החזותי הקוהרנטי ביותר שיצר כתב העת – חזרה אל ארכיוני הצילום של כמה מהצלמים החשובים שפעלו בארץ ישראל לפני הקמת המדינה ואחריה. את תיק העבודות שפותח את הפרויקט (גיליון 16, 2000) הקדיש ויגודר לרודי ויסנשטיין ולצלמנייה המפורסמת שלו, אשר בעת פרסום הגיליון עדיין הייתה ממוקמת ברחוב אלנבי 30 בתל אביב. לצד תצלום שבחרתי להציג כאן מהקמת היישוב חניתה בשנת 1938, כלל תיק העבודות גם תצלומים מהקמת שיכונים באשדוד ובתל אביב מסוף שנות הארבעים ועד שנות השישים. הכתיבה התיאורטית-היסטורית, הפואטית והתמציתית של ויגודר ממסגרת את התצלומים האלה כמסמך חזותי הקושר בין ההיסטוריה של הצילום וההיסטוריה המקומית, על היחס הדינמי ביניהן. "איזה מין זיכרון מנחילים התצלומים הללו, ששיטת הארכיבאות שלהם משטחת יותר משישים שנות היסטוריה של מדינה בתוך סדר מספרי המבכר את המרחב על פני הזמן?", כותב ויגודר ומוסיף: "האם יכולים תצלומים אלה להחזיק משמעות יציבה, כאשר הם מתפרסמים ומופצים מחדש על ידי טקסטים ותמונות של אחרים? התצלומים אכן נהפכים למסמכים – לא רק משום שהם שייכים לצילום הדוקומנטרי, אלא גם משום שאינם לעולם מטרה לעצמה, ומשום שהם רק נקודות ההתחלה של הפצת היריעה".⁹

9 מאיר ויגודר, "רודי ויסנשטיין – תיק עבודות: עקבות המדינה בצלמנייה פרייזאור", תיאוריה וביקורת 16 (אביב), 2000, 198.



רודי ויסנשטיין, ייסוד חניטה, 1938

"האם יש קטגוריה של אמנות מזרחית, או שמא אמנות היא אמנות באשר היא? התשובה לכך חד-משמעית: כן, יש אמנות מזרחית"¹⁰ – כך כתבה שולה קשת, אוצרת תיק העבודות "שדה עדתי" (יחד עם מאיר ויגודר) שהופיע בגיליון 26 (2005). תיק העבודות קשר בין העיסוק ההולך וגובר של כתב העת בתיאוריות רב-תרבותיות לבין הביטוי החזותי המקומי של תיאוריות אלו. באופן ספציפי, הוא מסגר את האמנות המזרחית הנשית שהחלה להופיע לקראת סוף שנות התשעים כחלק מהשיח המזרחי החדש שהתפתח במהלך אותו עשור. אחד הדימויים המעניינים ביותר שהופיעו בו הוא שוניית של האמנית דפנה שלום. התצלום, שהוצג לאחר מכן בכמה וכמה תערוכות, מתעד את ההתרחשות בחוף הים של יפו מנקודת מבטה של האמנית כשהיא ניצבת בתוך המים ומביטה אל החוף. מן התצלום עולה תחושה של סיטואציה פרועה ובלתי צפויה (המתכתבת גם עם דמות "הפרא האציל"), ובכך הוא מבטא את ייחודו של תיק עבודות זה. זהו רגע ייחודי בהיסטוריה של כתב העת, הן מבחינת השילוב בין תיאוריה עכשווית למופעה החזותיים, הן מבחינת האקלקטיות של הדימויים והן מבחינת הבמה שזכו לה 16 אמניות, שרובן עדיין היו אנונימיות בזמן הפרסום. יעבור כמעט עשור עד שאמנות עכשווית תופיע שוב בכתב העת, במסגרת הקשר תיאורטי וביקורתי רחב.

10 שולה קשת, "שדה עדתי: תיק אמניות מזרחיות", תיאוריה וביקורת 26 (אביב), 2005, 235 (ההדגשה במקור).



דפנה שלום, שונית #1 (מתוך הסדרה שונית, יפו, 2004-2008),
2004, תצלום צבע, 50x70 ס"מ

המחויבות העקבית של תיאוריה וביקורת לעיסוק בכיבוש הישראלי בגדה המערבית באה לידי ביטוי בין היתר בהצגה ובניתוח של ההיבטים החזותיים של השליטה הצבאית על האוכלוסייה הפלסטינית; היבטים אלה זכו לבמה נרחבת בסדרה של תיקי עבודות שהתפרסמו באופן לא סדיר בשנים 2006–2010. אחד מהם, שפורסם בגיליון 30 (2007), סטה מהקו האוצרותי של הצגת צילום תיעודי-עיתונאי וכלל תצלומים שצילמו נשות ארגון "מחסום ווטש". זהו צילום חובבני, לא מהוקצע, אקטיביסטי במהותו. הוא לא נועד להפיק את "הפריים הבודד שייצג מצב שלם", בלשוננו של מאיר ויגודר שאצר את תיקי העבודות באותה תקופה, אלא לשמש "עדות פעילה" למתרחש במסגרת היחסים היומיומיים בין כובש לנכבש.¹¹ תצלומים אלו, כמו התצלום שמתפרסם כאן ומתעד את שגרת החיים במחסום הסמוך לעיר שכם, אינם מבקשים לייצג את מה שקרה עבור אלו שלא נכחו במחסום ברגע הצילום, אלא להניע את הצופה לפעולה פוליטית באמצעות התבוננות עיקשת, שגרתית, מצטברת, הנובעת מחובה מוסרית. כמה שנים אחר כך יפרסם ויגודר תיק עבודות ובו "מדריך למשתמש: צילום חומת ההפרדה" (גיליון 36, 2010), כחלק מהגישה הרואה בצילום דוקומנטרי כלי לשינוי חברתי.

11 מאיר ויגודר, "קו לבן דק: זמן ועדות במרחב המחסומים", תיאוריה וביקורת 30 (אביב), 2007, 214.



אסתי צ' (מחסום ווטש), בית איבא, 2004

לצד המשך העיסוק בהיבטים החזותיים של הכיבוש הישראלי בשטחים, חזר כתב העת בשנים האחרונות להציג דימויים מתוך פרויקטים אמנותיים עכשוויים. כשם שבעולם האמנות הולכת ונעלמת ההפרדה בין פעולה אמנותית לבין פעולה אקטיביסטית או בין חללים מסורתיים לתצוגת אמנות לבין מרחבים ציבוריים, גם תיקי עבודות אלו כוללים דימויים המגלמים שורה של פרקטיקות אמנותיות שונות מאוד זו מזו. פרויקטים אמנותיים אלו שואבים משלל הנושאים המעסיקים את התיאוריה הביקורתית כיום וצומחים מתוכה, אך גם מוסיפים עליה, מפתחים אותה ומציעים לה אופקי מחשבה ופעולה חדשים. באותה הרוח, אני מבקש להציע דימוי לתיק העבודות שילווה את הגיליון שלא נערך, "הלשון הריבונית וריבונית הלשון", שאותו מציג יהודה שנהב-שהרבני בגיליון זה. תיק העבודות יציג שורה של אמנים ואמניות פלסטינים אזרחי ישראל, רובם צעירים, שיצירתם מתאפיינת בגישה אמביוולנטית כלפי החברה הערבית שבה גדלו לא פחות מגישתם הביקורתית כלפי החברה היהודית-ישראלית. אמנים אלו פועלים בשדה אמנות שהוא גלובלי בהווייתו, חשופים להשפעות של אמנים בינלאומיים, והדבר ניכר בין היתר באופי הבינתחומי של עבודותיהם.

הדימוי המוצג לקוח מתוך מיצב של האמנית רובא סלאמה Palestinian, all too (2017). זהו תצלום של סבה וסבתה של האמנית, כשהם בגבם אל המצלמה ומביטים בציור "ג'בל אל מחאמל" (הר הכבודות) של סלימאן מנסור – "ציור שהפך לאיקונה בתרבות הפלסטינית, שכן הוא מסמל את הפליטות של העם הפלסטיני ואת זהותו של הדור הראשון", כפי שכותבת האוצרת פדוא נעאמנה.¹² שתי מסגרות העץ המופיעות בדימוי, הן של התצלום של סלאמה והן של הציור המופיע בתוכו, הן זהות: את האחרונה בנה הסב ואילו את הראשונה בנתה סלאמה כהעתק מדויק שלה. על מסגרת הציור מונח תצלום ארכיון ובו נראים הוריה של האמנית כשהם מפנים את גבם לפורטרט של עבד אל נאסר, "המסמל את דור 'אל נאסרייה', הדור השני של הפלסטינים החיים בתחומי הקו הירוק שהיו תומכיו, שהושפעו מהתנועה הקומוניסטית וקידמו תפיסות עולם חילוניות". המיצב כולל אלמנטים נוספים כמו מחרוזת תפילה התלויה בבית הסבים, וכן חומרים שנאספו במסגרת המחקר הארכיוני של האמנית ואינם נכללים בדימוי. "עבודה זו דורשת קריאה מורכבת של סך חלקיה כחלק ממיצב המבטא את הזהות המורכבת של בני הדור החדש", כותבת נעאמנה. "זהות הבנויה משכבות של זהויות דתיות, חילוניות, פוליטיות ותרבויות המנוגדות זו לזו, ומשלימות זו את זו; ומעלה את האפשרות לזהות חדשה, פוסט-לאומית, המורכבת מרבדים שונים ומנוגדים של תרבות והיסטוריה".¹³

כמו ברגעיו הטובים של תיק העבודות, האמנות כאן שלובה בתיאוריה אך גם מפתחת אותה. הפעולה האמנותית משלבת בין מחקר היסטורי, אובייקטים ודימויים קיימים ויצירה

12 כל הציטוטים בפסקה זו לקוחים מתוך הטקסט המלווה את התערוכה "מחול הרוחות" (2017), המופיע באתר בית

הגפן. אוצרת: פדוא נעאמנה. ראו <https://tinyurl.com/yd2xqssz>

13 שם.



רובא סלאמה, Palestinian, all too Palestinian, 2017

של דימויים ואובייקטים חדשים באופן שאינו מתעכב על מדיום אמנותי ספציפי אלא תופס את מעשה היצירה כמכלול של שדות פעולה. הדימוי הסופי מוסיף ממד רגשי, פואטי ואישי שכתובה ביקורתית מתקשה לעיתים לתאר ומזכך תחושה או עמדה באופן שונה מן המאמרים המדומיינים המקיפים אותו. כדימוי, זהו תצלום שאינו מתפענח בקלות ועוסק בהיסטוריה ובזהות מקומית, אך השתמעויותיו אוניברסליות. הוא מציע אופק של דימוי ומחשבה שהכתיבה הביקורתית זקוקה לו – לא פחות משהוא זקוק לה.