

תיק עבודות

לקראת קונסנזוס קונפליקטואלי? רצח רבין ואמנות במרחב הציבורי

גלעד ריין

אוצר וחוקר עצמאי

בעשרים השנים שחלפו מאז רצח יצחק רבין עסקה האמנות הישראלית לא מעט בהשלכות הפוליטיות, החברתיות והתרבותיות של הרצח. לצד תרבות ההנצחה הממסדית – שהתבטאה בעיקר בהסבת שמם של אתרים ושל מוסדות ציבור לשמו של ראש הממשלה שנרצח, בהקמת מתחם הזיכרון במקום הרצח ובחקיקת חוק יום הזיכרון ליצחק רבין – הגיבו אמנים רבים לרצח באופן עצמאי והציעו "הנצחה חלופית" (אריאלי-הורביץ 2006). ההנצחה חלופית לא רק בכך שהיא אלטרנטיבית לתרבות ההנצחה הממסדית, אלא גם בהיותה תגובה למחיקת הרצח עצמו מהשיח הפוליטי בישראל. האמנים התייחסו בצורה זו או אחרת לטראומה שיצר הרצח בציבוריות הישראלית, בין שהתמקדו בדמותו של רבין ובין שבחרו אמצעי ביטוי מופשטים יותר. כך נוצר גוף עבודות משמעותי הכולל יצירות של כמה מהאמנים החשובים והמשפיעים בשדה האמנות הישראלית, למשל דגנית ברסט, פנחס כהן גן, מיכל היימן, ניר הוד, לאה ניקל ורפי לביא.

עם זאת, על אף העיסוק הביקורתי הנרחב של האמנות המקומית בנושא, מעניין שרק אמנים ספורים בחרו להגיב לרצח ראש הממשלה באמצעות פעולה או התייחסות למרחב הפיזי

שבו הוא התרחש: כיכר מלכי ישראל — כלומר כיכר רבין. עובדה זו תמוהה משתי סיבות עיקריות. הראשונה היא מעמדה המיוחד של הכיכר — זוהי אחת הזירות המשמעותיות ביותר של הציבוריות הישראלית, ואולי אף המשמעותית מכולן: מקום של הפגנות, של חגיגות ושל אירועים ממלכתיים, שבו התנסחו במשך השנים כמה מהרגעים הטעונים ביותר בהיסטוריה המקומית. הסיבה השנייה היא שאמנות במרחב ציבורי (או "אמנות בשירות הציבור", "אמנות קהילתית", "אמנות מתערבת" — כולם ביטויים המתארים פרקטיקות שונות של אמנות במרחב הציבורי) נעשתה בעשורים האחרונים הפרקטיקה האמנותית המועדפת שבאמצעותה עוסקים ב"פוליטי". יש הסכמה גורפת — בין שמדובר באמנים¹ ובין שמדובר בהוגים פוליטיים או בהיסטוריונים של אמנות² — כי לעיסוק במרחב יש פוטנציאל להציף אל פני השטח בעיות הנובעות מאי־הסכמה פוליטית או מאי־צדק חברתי ולקשור ביעילות בין ציבורים מגוונים לשאלות של דמוקרטיה ושל ייצוג.

לאמנות במרחב הציבורי יש לפחות שתי משמעויות מקובלות. הראשונה והמסורתית מתייחסת להצבה של אובייקט במרחב ציבורי ולרוב יש בה התייחסות לאלמנטים הפיזיים והגיאוגרפיים של החלל. במובנה המודרניסטי, אמנות במרחב הציבורי אמורה ליצור המשכיות, הרמוניה ואחדות עם החלל שהיא מתקיימת בו אך גם להציב בפניו אתגר. "האנדרטה לשואה ולתקומה" (1975) שיצר הפסל יגאל תומרקין (תמונה 1), המוצבת בחלק הדרום-מערבי של כיכר רבין, היא דוגמה טובה לאמנות זו: כאשר צופים באנדרטה מלמעלה, שתי הפירמידות המרכיבות אותה יוצרות מגן דוד שנמצא ביחס הרמוני לכיכר כולה ומבטא את מהותה כמרחב הציבורי של הלאומיות הישראלית, שזכר השואה הוא כמובן מאבני היסוד שלה. בה בעת, השימוש בקונסטרוקציית פלדה מסיבית המזכירה "כלוב-כלא", כדבריו של תומרקין,³ והשימוש בזוויות חדות על רקע המלבניות של בנייני העיר — כל אלו יוצרים דיסוננס בין האנדרטה לבין המרחב הציבורי שהיא ממוקמת בו. כלומר בעוד האנדרטה נמצאת בהרמוניה עם נרטיב־העל הלאומי (משואה לתקומה) היא גם יוצרת "הפרעה" או "רגע" בתוך המרחב המסמל את הנרטיב הזה.

מעניין לגלות שאחת ההצעות שהתחרו בהצעה של תומרקין לאנדרטת השואה והתקומה בתחרות שערכה עיריית תל אביב־יפו באמצע שנות השבעים הייתה רדיקלית ביותר בתפיסת הפיסול במרחב הציבורי. הצעתו של הפסל פנחס עשת (תמונה 2) ביקשה לאתגר את מרחב הכיכר וגם לערער על הסמליות שאנדרטאות מסוג זה בדרך כלל נושאות עמן. ההצעה כללה

1 לדוגמה הדיון הציבורי הער שהתנהל סביב העבודה Tilted Arc של ריצ'רד סרה (Serra), אשר הוצבה בכיכר ציבורית במנהטן ב־1981 והוסרה על ידי העירייה שמונה שנים לאחר מכן, או סדרת המונומנטים שבונה בשנים האחרונות תומס הירשהורן (Hirschhorn) במקומות שונים בעולם ונקראים על שם פילוסופים פוליטיים.

2 בישוף 2012; Hardt 2013; Mouffe 2008; Deutsche 1996.

3 "מסמך הכנה לקראת מסיבת העיתונאים העוסקת באנדרטה לשואה ולתקומה", 4.4.1973, ארכיון עיריית תל אביב־יפו.

הקמה של מגדל עם חדר תצפית בראשו, שממנו יהיה אפשר להשקיף על הכיכר ועל סביבותיה והוא יתחרה במרכזיות של בניין העירייה החוסם את הכיכר מצפונה. המגדל הוא למעשה שתי רגליים הבנויות ככל הנראה מפיגומי מתכת ומסתיימות במבנים דמויי צלחות לוויין או לחלופין כפות ידיים. עשת מתכתב בהצעתו זו עם מסורת של כיכרות המתהדרות במגדל המשקיף עליהן, אך גם מעדכן ומשכלל מסורת זו. יתר על כן, במקום לשאוף להרמוניה צורנית ורעיונית הוא מציב אתגר בפני המרחב הגיאומטרי עצום הממדים של כיכר מלכי ישראל. בכך הוא ניסה אולי להחזיר לצופה/סובייקט מידה של שליטה על המרחב שהופקע ממנו למען אידיאל ארכיטקטוני מודרניסטי-לאומני. כאמור, ההצעה של עשת – שהדמיה שלה פורסמה בכתב העת ציור ופיסול מחורף 1973 אך לא פורסמו פרטים עליה – נדחתה, והצעתו של תומרקין היא זו שנבחרה.

במובנה העכשווי יותר, אמנות במרחב הציבורי מתייחסת לכל מרחב שמתקיימים בו יחסים חברתיים. זו אמנות התלויה בחלל מסוים ובהקשר מסוים והיא מיועדת לקהל מסוים; היא מניחה שבכל אחד מהמרכיבים הללו יש ארעיות, השתנות וריבוי. אמנות זו אינה מניחה שקיים צופה/סובייקט אחיד, אלא מכירה במיקומים החברתיים הנבדלים של צופים נפרדים – מיקומים המובילים לחוויות מגוונות ולמוטיבציות שונות – ולכן היא מכירה בצורך לתווך בין ריבוי עמדות הצופה לחלל שהעבודה מתקיימת בו. מכאן שכבר אין מדובר ב"מרחב ציבורי" במובנו המודרניסטי אלא במרחבים שהם למעשה "חללים של חוויה", בהתאם להגדרתו של תיאורטיקן האמנות סיימון שייק (Sheikh 2004). מטבע הדברים, אמנות זו מחפשת אופני ביטוי חדשים שיוכלו לייצג את מורכבות היחסים בין קהלים שונים לחללים רבים. לכן היא לרוב איננה מבוססת אובייקט אלא מקוטעת יותר, מתמשכת יותר – כלומר בעלת אופי פרפורמטיבי, מבוסס שיחה או ארגוני – והיא כוללת ממד רפלקסיבי מפותח בהקשר שהיא פועלת בתוכו.

בהקשר הישראלי העכשווי מעניינת במיוחד הנטייה של אמנות הפועלת במרחב הציבורי להתנער מתפיסה מוסכמת של המרחב הציבורי הדמוקרטי. רבים מהאמנים היוצרים הפועלים כיום ושואפים להתערב במרחב מסוים נשענים על תיאורטיזציה של המרחב הדמוקרטי כמרחב אגוניסטי, כלומר מרחב השואף להכיר בניגודים המתקיימים בתוכו, להעניק להם מקום ולא לנסות להסדיר אותם כדי להשיג קונסנזוס. על פי תפיסה זו, שפיתחו הפילוסופים הפוליטיים שנטל מוף וארנסט לקלאו, רבים מהקשיים ומהכשלים שמהם סובלות כיום דמוקרטיות מערביות נובעים מתפיסה ליברלית מיושנת של המרחב הציבורי (Laclau and Mouffe 1985). תפיסה זו רואה במרחב הציבורי חלל המייצג את האינטרסים של הבורגנות, ולכן שולטים בו ומארגנים אותו פרטים רציונליים אשר יחתרו תמיד למצוא "היגיון בריא" – כזה שבצלו יוכלו שסעים חברתיים ועמדות מתחרות להגיע לכדי פתרון מוסכם. מנגד, מוף ולקלאו קוראים לפוליטיקת ריבוי רדיקלית המבוססת על קונסנזוס קונפליקטואלי. פוליטיקה זו מכירה בכך שכל סדר חברתי-פוליטי הגמוני הוא תוצאה של נסיבות היסטוריות וחברתיות מסוימות, ולכן הוא ארעי, זמני ויחסי; משום כך היא מקיימת בתוכה פרספקטיבות חברתיות מגוונות מבלי לנסות להכריע

ביניהן ולהסדיר אותן. מתוך כך מדמיינים מופ' ולקלאו חלל ציבורי שאינו חלל של קונסנוס ושל הסכמה אלא חלל המאופיין בחילוקי דעות ובעימותים מתמידים, המנוהלים באמצעות ריבוי מוסדות דמוקרטיים וצורות של דמוקרטיה.

לדעת מופ', לאמנות שמור מקום מיוחד בזירת המרחב הציבורי מכיוון שהיא יכולה ליצור "התערבות אגוניסטית במרחב הציבורי" (Mouffe 2008, 13): להציף מתחים חברתיים וקונפליקטים פוליטיים אל פני השטח, להעניק נראות לנושאים שהקונסנוס מבקש להסתיר או למוסס ולבטא את שהושתק במסגרת ההגמונית. בכוחה של האמנות לעשות זאת בשל יכולתה "לייצר קריטריונים שונים ופרדוקסליים יותר" מאלו שמציעים מודלים תיאורטיים, כפי שטוענת חוקרת האמנות קלייר בישופ (2012, 27), ובשל יכולתה ליצור את התנאים ל"חיבורים פוטנציאליים שאי-אפשר לצפות את תוצאתם", כפי שמנסח ההוגה הפוליטי מייקל הרדט (Hardt 2013, 33). זוהי אולי הנקודה שבה נבדלת האמנות במרחב הציבורי מפעולות מאורגנות אחרות המתקיימות בו, למשל הפגנות או מצעדים. בעוד הפגנה וגם פעולה אמנותית מודעת במרחב הן מיצג של גופים התובעים את אותו מרחב כמרחב ציבורי, לאמנות יש יכולת ביקורתית הנובעת מכך שאינה מחויבת לחלוקות פוליטיות וחברתיות מקובלות או לאופני פעולה ממוסדים. כפי שיעידו כמה מהעבודות שהתקיימו בכיכר רבין בעשרים השנים האחרונות, האמנות — בניגוד להפגנות — מאפשרת לנו ולעתים אף מאלצת אותנו להשהות את השיפוט שלנו ולפענח מחדש את היחסים במרחב. ואולם, אין בכך כדי לטעון שאמנות בהכרח יעילה יותר מצורות מחאה מוסדרות או שחלוקה דיכוטומית זו בין שני סוגי המופעים במרחב הציבורי אפשרית בכלל. השפות השונות של הפעולה במרחב הציבורי מתמזגות זו אל תוך זו באופן תדיר ובלתי צפוי.

לנוכח הדברים הללו, אולי לא מפתיע לגלות שאת העבודה המשמעותית ביותר שנעשתה בכיכר רבין מאז הרצח — עבודה שקיבלה חשיבות רבה מאוד בהיסטוריה של האמנות המקומית — יצר אמן פלסטיני-ישראלי, רפאת חטאב. "ללא כותרת 2009" (2009) מציגה באמצעות עבודת וידאו את האמן מטפל בעץ זית, גורף את אדמתו ומשקה אותו במים שנלקחו מברכה סמוכה (תמונה 3). את צילומי התקריב של האמן ושל העץ אנחנו רואים על רקע השיר "חוב" (אהבה) של הזמר הלבנוני אחמד כעאבור, אשר "מבטא את הצורך בסולידריות פלסטינית", לדברי אוצרי התערוכה שבה הוצגה העבודה לראשונה.⁴ אבל מה שנראה בתחילה כעבודה שעוסקת בזכות השיבה או "בדימוי עץ הזית בתרבות הפלסטינית כסימן לירי לאומי של הכפר הפלסטיני"⁵ מתערער כשהמצלמה מתרחקת בפתאומיות ואנחנו מגלים כי עץ הזית וחטאב העומד לצדו נמצאים במרכז של כיכר רבין, "המזוהה עם הפגנות פוליטיות, חגיגות יום העצמאות וזירת הרצח של ראש ממשלה בישראל".⁶

4 הדברים נכתבו על העבודה בקטלוג התערוכה "גברים בשמש", שהוצגה במוזיאון הרצליה,

<http://tinyurl.com/zyzb3pp>

5 שם.

6 שם.

אף שהעבודה מוגדרת עבודה וידאו ואיננו רואים את תגובת העוברים והשבים לסיטואציה, מעניין לחשוב על פעולה זו גם כפעולה במרחב הציבורי המעלה על פני השטח מתחים המתקיימים בתוכו מעצם הבחירות התכנוניות המרכיבות אותו. ההתייחסות הפואטית לעץ הזית הניצב לבדו בלב מרחבי השיש והבטון של הכיכר עוקפת את החלוקות הפוליטיות המוכרות אך בו בזמן מאירה את "הפוליטי", כלומר מחזירה אל המרחב הסמלי והמוחשי של הישראליות את מי שמודר ממנה. בו בזמן היא גם מזכירה לנו שענפי עץ הזית הם סמל לשלום בתרבות הישראלית, והכיכר היא אתר שבו התקווה לשלום נגדעה באופן סימבולי. הפעולה המינורית שעושה אמן המיצג חטאב מעמתת במחוכם את הצופה היהודי הן עם טראומת הרצח והן עם הדחקת הנכבה הפלסטינית וגם קושרת ביניהן, ואנו נאלצים להביט שוב במורכבות המרחב.

עבודה נוספת המוגדרת עבודה וידאו אך למעשה אפשר לראות בה גם עבודה במרחב הציבורי היא "21:40" (2002), שיצרו האמן בועז ארד והצלם מיקי קרצמן (תמונה 4). שעה זו, 21:40, היא השעה המדויקת שבה נרצח יצחק רבין, ובעבודתם פונים האמנים אל העוברים והשבים באזור האנדרטה לזכרו ומבקשים מהם לשחזר את רגע הרצח כפי שהם זוכרים אותו מתוך צילומי הווידאו ששודרו בחדשות. לדברי ארד, אף שלרצח יש "תסריט קולקטיבי" בזיכרון הישראלי, התסריט אינו סגור והוא מאפשר מרחב לאלתור בשל הטשטוש הרב של התיעוד היחיד לרצח — אותו סרט שצילם רוני קמפלר. ואכן, פעולתם של השניים מדגישה את הדינמיות של הנרטיב הוויזואלי של הרצח, את הקישור שלו למרחב הספציפי של הכיכר ואת ההקשרים הפוליטיים והרגשיים העולים מתוך הניסיון לתת ביטוי מוחשי לנרטיב זה במרחב נתון.

מרחבים ציבוריים, טוען לקלאו במקום אחר, מקבלים את משמעותם באמצעות חזרה בלתי פוסקת על פרקטיקות מרחביות, פרקטיקות שמבנות את המרחב ומקמות בו נרטיבים לאומיים ואירועים היסטוריים. לפרקטיקות אמנותיות המתערבות בחזרתיות זו יש תפקיד בהצבת אתגר בפני הסדר הסימבולי (Laclau 1990). קביעה תיאורטית זו מקבלת תוקף ממשי בעבודה של ארד וקרצמן, החושפת — לא פעם באמצעות הומור — את שבריריותו של הנרטיב הוויזואלי של הרצח ומכאן גם את שרשרת המשמעויות המלוות את השיח ההגמוני שנרטיב זה מתקיים בתוכו.

קרצמן השתתף גם בפעולה מסוג אחר שנועדה להתערב באופן עיצוב זיכרון האירוע ולמקם אותו במסגרת קונפליקטואלית-פוליטית רחבה יותר. בשבועות הטעונים שאחרי הרצח הדביקו קרצמן והצלמים אלדד רפאלי ומשה שי תמונות מגוונות — של רבין, של חיילים, של הכיבוש הישראלי בשטחים — על קירות הגרפיטי שנוצרו בכיכר, קירות ששיקפו את תרבות האבל שהתגבשה בה (תמונה 5). לאחר ההדבקה תיעדו השלושה את תגובת הציבור לתמונות ובחנו אילו תמונות נתלשו מיד מהקיר, אילו הושארו וכמה זמן נותרו על הקיר. סדרת תמונות זו, "היום שאחרי" (1995), היא למעשה פעולה אמנותית במרחב הציבורי, ומשום כך מעניין לחשוב עליה גם כנפרד — אם כי לא במנותק — מפעולת התיעוד. היא מפעילה את האנשים במרחב שנמצא בתהליך שינוי אינטנסיבי ויוצרת רגע של רפלקסיה על השינוי הזה: על ריבוי

נקודות המבט המתקיימות בו, על ההשקפות הפוליטיות המרכיבות אותו ועל הניסיונות להשפיע עליו רגע לפני שיקבל ממשות פיזית וסימבולית קבועה לכאורה.

פעולה אחת בלבד מהפעולות המעטות שהתקיימו בכיכר רבין הוגדרה על ידי יוצריה כאמנות החוקרת את "התקנות, הכוחות והקונפליקטים, את מערכי הזהות ותחושות השייכות המעצבים את הדינמיקה של החיים הפוליטיים במרחב הציבורי".⁷ מדובר בפעולה שערכו חברי "תנועה ציבורית" – גוף מחקר פרפורמטיבי על פי הגדרתם. באמצעות חיקוי של טקסים חברתיים וביטוי מוגזם שלהם וכן באמצעות יצירה של טקסים חברתיים חדשים התנועה מבקשת להעלות שאלות באשר להיבטים הגופניים והמרחביים של האידיאולוגיות ושל הקונפליקטים "המעצבים את הדינמיקה של החיים הפוליטיים במרחב הציבורי". בכל פעולותיהם הם לובשים מדים לבנים, המאזכרים מדים צבאיים רשמיים אבל אין בהם שום ייחוס לצבא או לכוח שיטור מסוים. זהו חלק מאסטרטגיית הפעולה שלהם.

ב-25 באוקטובר 2007, במשך שלוש שעות, קיימה התנועה את הפעולה "עצרת" (תמונה 6). הפעולה החלה בצעדה שיצאה מהמקום שבו שכן המטה הסודי של ההגנה לפני הקמת המדינה והסתיימה בכיכר רבין. בדרך עצרו חברי התנועה בשני אתרים משמעותיים בעיצוב הזיכרון הלאומי כדי לערוך בהם טקסים. האתר הראשון הוא היכל העצמאות, שבעבר שימש מוזיאון תל אביב לאמנות ובו הוכרז על הקמת המדינה ב-1948; באתר זה ערכו חברי התנועה טקס שכלל הנחת זר פרחים. האתר השני הוא בית ז'בוטינסקי, מרכז של תנועת בית"ר ומטה הליכוד, שבו שרו את המנון בית"ר. כשהגיעו לכיכר רבין החלו בסדרת פעולות שכללה, בין היתר, ריקודי עם בהשתתפות עובדי אורח וקהל שהגיע לראות את האירוע. נוסף על כך יזמו חברי התנועה "קטטות וולונטריות", שהן מעין מיצג של אלימות מאורגנת הנעה על קו התפר שבין משחק לבין מאבק פיזי.

באמצעות חזרה על ביטויים גופניים-מרחביים-תרבותיים הקשורים ללאומיות – כגון שירת המנון או הנחת זר – ושילובם במרחבים ציבוריים שביטויים אלה כבר טבעו בהם משמעות במשך השנים, נתנו חברי התנועה ביטוי ממשי לעמדות האידיאולוגיות המגוונות שהעניקו לכיכר רבין את משמעותה הכפולה: מצד אחד, המרחב הפיזי והסימבולי של הלאומיות הישראלית, ומצד שני – אתר המנציח את השבריות של הסדר החברתי המקיים לאומיות זו. הקצנת הפרקטיקות התרבותיות וקיומן מחוץ להקשר פרשני (לדוגמה, יום זיכרון), ובמיוחד הכנסתו של ממד האלימות אל תוך תהליך קיבוע הזיכרון (ומכאן גם אל תוך המרחב), נועדו להמחיש את הדרכים שבאמצעותן ההגמוניה – כל הגמוניה – הופכת לכאורה ניטרלית וא-פוליטית. התערבות אגוניסטית זו במרחב הציבורי, אם לשאול מעולם המושגים של לקלאו ושל מוף, הציפה את הקונפליקטים המתקיימים ומושתקים תדיר במרחב הציבורי המשותף בכיכר רבין באופן שחורג מקטלוג פוליטי מידי ושואב מהשפה הגופנית-מרחבית של הישראליות על שלל רבדיה.

7 הציטוטים בפסקה זו נלקחו מאתר האינטרנט של "תנועה ציבורית", ראו www.publicmovement.org/he/about.

אף שרק מעט עבודות המתייחסות במישרין או בעקיפין לרצח נעשו בכיכר, אפשר בכל זאת לעשות להן מיפוי ראשוני, ויש לקוות שהוא ילך ויסתעף ככל שעוד ועוד עבודות יצטרפו אל גוף היצירה הנוכחי. מיפוי זה יכול לערער את ההבחנות המקובלות בין פרקטיקות אמנותיות שונות וגם להאיר פרספקטיבות חדשות באשר לכיכר כמרחב אגוניסטי. למשל, מעניין שעל אף ההבדל הגדול בין עבודתו של רפאת חטאב לבין זו של חברי "תנועה ציבורית" התקיימו שניהן במרכז הכיכר. ייתכן שעובדה זו קשורה לכך ששתי העבודות ניסו להציג בעייתיות פוליטית שחורגת מרצח רבין או לכל הפחות שלא התחילה בו. העבודות האחרות יוצאות מתוך רגע הרצח ולכן התרכזו באזור הרצח – שולי הכיכר. דינמיקה זו בין מרכז לשוליים בכיכר עצמה יכולה לעזור לנו להסיר מהמרחב הציבורי "כיכר רבין" את ההומוגנית שלו בציבוריות הישראלית, והיא יכולה להיות פתח לתפיסה מפוצלת יותר של החלל.

המיפוי יכול להציע גם ציר אחר, מטריד יותר – זה הנע בין הדמוקרטי ללא דמוקרטי. העבודות הנוגעות ישירות בנושא האלימות – למשל שחזור הרצח או הקטטות המאורגנות – מציעות לנו לראות בכיכר רבין לא רק אתר פוטנציאלי של קונפליקט אגוניסטי, המכיר בחשיבותן של דעות מתחרות לקיום הדמוקרטיה, רדיקלית ככל שתהיה; הן מציעות לראות בה גם את הפוטנציאל השלילי – מרחב שבתנאים פוליטיים מסוימים עלול להפוך דווקא לביטוי של היעדר דמוקרטיה. דוגמה לכך יכולה להיות כיכרות הערים המשמשות מרחב ציבורי במדינות לא דמוקרטיות, מרחב המאפשר להפגין את יציבות השלטון ואת עוצמתו באמצעים של דיכוי אלים והוצאות להורג. האלימות המשטרית בהפגנת יוצאי אתיופיה במאי 2015 (תמונה 7) – אלימות שלטונית המגיעה "מלמעלה" – הזכירה לנו, עשרים שנים לאחר הרצח, שחזותה הדמוקרטית של הכיכר היא שברירית ביותר, ושהדיון באשר לקשר בין מרחב ציבורי לבין דמוקרטיה וייצוג, דיון שאמנות במרחב הציבורי מתעקשת עליו, הוא דחוף ורלוונטי מתמיד.

ביבליוגרפיה

אריאלי-הורביץ, דנה, 2006. יוצרים בעומס יתר: רצח רבין, אמנות ופוליטיקה, תל אביב: מאגנס.
 בישופ, קלייר, 2012. "השתתפות וראווה: איפה אנחנו היום?", המסתננים (קטלוג תערוכה), תל אביב: ארטפורט.

Deutsche, Rosalyn, 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge: MIT Press.
 Hardt, Michael, 2013. "Creative Maintenance," in Marie-Pier Boucher, Jean-Maxime Dufrense, Gema Melgar and Jean-Francois Prost (eds.), *Heteropolis*, Montreal: Adaptive Actions Publications, pp. 28–37.

Laclau, Ernesto, 1990. *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London and New York: Verso.

Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe, 1985. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London and New York: Verso.

Mouffe, Chantal, 2008. "Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Sphere," *Open* 14, pp. 6–15.

Sheikh, Simon, 2004. "In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments," *Transversal Web Journal*, June (online).



1 יגאל תומרקין, "האנדרטה לשואה ולתקומה", 1975, פלדת קורטן.
באדיבות קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות תל אביב
צילום: אבי לוי



2 פנחס עשת, הצעה לאנדרטת השואה והתקומה, 1973.
ההצעה הוגשה לוועדת שיפוט שהקימה עיריית
תל אביב-יפו לצורך בחירת אמן שיתכנן אנדרטה
לשואה ולתקומה בכיכר מלכי ישראל



3 רפאת חטאב, "ללא כותרת, 2009", 2009, וידאו.
האמן הפלסטיני-ישראלי רפאת חטאב
גורף את האדמה סביב עץ הזית במרכז
כיכר רבין



4 בועז ארד ומיקי קרצמן, "21:40", 2002, וידאו.
עובדי אורח משחזרים בספונטניות את רגע
הרצח של יצחק רבין לעיני המצלמה

5 אלדד רפאלי, מיקי קרצמן ומשה שי, "היום שאחרי", 1995,
צילום סטילס. עובדי אורח מביטים בתצלומים שהדביקו
האמנים בזירת הרצח כמה ימים לאחר שהתרחש





6 "תנועה ציבורית", "עצרת", 2007, פרפורמנס.
חברי "תנועה ציבורית" מבצעים סדרה של פעולות בכיכר רבין. הפעולה נעשתה במסגרת התערוכה "לווייתנים" (אוצרים: מורן שוב ואילן ויזגן) והייתה חלק מאירועי "אוהבים אמנות" ביוזמת עיריית תל אביב-יפו



