

על דלות המדיום: ריח באמנות ובתיאוריה

טל יחזקאלי

הקדמה

את המאמר הזה מזינים שני ערוצי מחשבה: האחד – הניסיון לחשוב באופן מעמיק וביקורתי על חוש הריח בתוך עולמות הרוח והאמנויות, והשני – הרצון למצוא דרך לחשוב את עולם המדיה העכשווי, המציף, המפושט, הנמצא בכול והכול בו, בלי לטבוע במידע, בגירויים ובסכמות של מחשבה. שני הערוצים האלה יכולים לשמש כשתי כניסות למאמר: האחת דרך התכונות הייחודיות של הריח ושל ההיסטוריה הרעיונית שלו – דרך הדקות והדיוק, העומק והיסודיות שיש בריח, הדחייה והמשיכה שהוא מעורר, היותו בלתי נראה, זעירותו ונוכחותו הנדיפה באוויר, היכולת שלו לחדור את גבולות הגוף ללא שליטה, השוליות, ההדחקה וההכחשה של חשיבותו בהיסטוריה של המחשבה המערבית; השנייה – דרך הדלות של הריח כמדיום חושי, כלומר הדלות שלו כאמצעי תיווך אנושי, הקושי הממשי לחשוב אותו ואיתו, הקושי לתת לו מילים ופשר, הקושי ליצור ממנו ואיתו אמנות, אך גם הפוטנציאל שטמון בקשיים אלו וחופש הפעולה והמחשבה שהדלות הזאת מאפשרת. מול מדיומים עשירים, מציפים ועתידי אינפורמציה שאנחנו קולטים, מקודדים ומפרשים ללא הרף בראייה ובשמיעה, הדלות של מדיום הריח מאפשרת לשהות בתווך החושי ונותנת שהות ומרווח נשימה לחקור את התווך הזה ולשאול עליו.

בעשורים האחרונים נכתבו לא מעט מחקרים המבקשים לשים את הריח במרכז, לתאר את תכונותיו החיוביות ולהדגיש את חשיבותו, והמחקר שלי ביניהם. עם זאת, במאמר הזה אבקש לשים את הריח במרכז דווקא על דרך ההיעדר, על דרך המיעוט: על מה שאין בו,

* אני מבקשת להודות לשאול סתר על העידוד לכתוב, על הליווי ועל הקריאות המעמיקות. תודתי נתונה גם לרם בשן, מאיה במברגר, אביטל ברק, אליס נויזידלר, עמרי שלומוב מילסון ודורון אטיאס על ההערות הטובות שחלקן איתי בעקבות קריאת הטיוטות. תודה מיוחדת למנחי עבודת הדוקטור שלי גלילי שחר וקיארה קרדונה על המשענת הרוחנית והמוסדית לחקור ולכתוב, ולקרן עזריאלי על המשענת הכלכלית והתמיכה האישית.

או על מה שיש ממנו רק מעט. הדלות הזאת, שבמספרים מוחלטים תיחשב כחיסרון או כבלתי-מספיקות, משמשת כאן כמרחב פורה וניסיוני למחשבה על הריח, על המדיום החושי, ובהשאלה – על הדרך שלנו להתמודד עם מדיה, כלומר עם תיווך, ככלל.¹ במאמר הזה אני מבקשת להצטרף לכותבות ולכותבים שפנו לאמנות כדי לחשוב איתה ובאמצעותה, מתוך הכרה ביכולתה של האמנות לחקור את המוחש, אך גם לייצר תובנות ורפלקציה לא פחות מאשר תיאוריה ופילוסופיה (דלז וגואטרי 2008). אני מבקשת גם לפנות למחשבה עכשווית על המדיום, כזאת שאינה מגבילה את עצמה רק לאמצעים המתווכים משמעות ומידע, אלא חושבת על המדיום באופן רחב יותר – ככלי שבתוכו הדברים מקבלים צורה, כתשתית שעל גבה נבנות אפשרויות חיים; כלומר ככזה שמלבד היותו אמצעי להעברת מידע ומסרים הוא גם צורת משמעות, מחשבה והיות (Hsu 2026, 8; Durham Peters 2015, 9).

את כל זה אבקש לעשות באמצעות ניתוח של שתי עבודות אמנות מקומיות ועכשוויות, מישראל של המאה העשרים ואחת: אפסילון של טל אנגלשטיין (2024) וגויאבה של טליה הופמן (מ-2017 ועד היום). שתי העבודות עוסקות בריח ומשתמשות בו, אך באופנים שונים לחלוטין. שתיהן מתכתבות עם מגמות עכשוויות באמנות – אמנות השתתפותית ואמנות אימרסיבית; שתיהן עוסקות, בדרכים שונות לחלוטין, במתח שבין האסתטי לפוליטי, בין מה שאפשר לחוש ובין מה שניתן לומר או לעשות יחד; ושתיהן מבקשות לשזור את האמנות ואת עבודת האמנות לתוך חיי היומיום והמציאות, ואת המציאות לתוך האמנות. אף ששתי העבודות עוסקות בריח, נדמה שכל אחת עוסקת בחוש ריח אחר: האחד עוצמתי, מושך, מטריד, מבלבל ומתפשט, והשני דק, עדין, נוסטלגי, מתפזר. בקריאה שלי, בשתי העבודות דלותו של הריח כמדיום נמצאת במרכז, והדלות הזאת מאפשרת לנו לחשוב ולשהות בתווך שבין החושי למובן ולבחון את כשליו. הדלות של מדיום הריח כפי שהיא באה לידי ביטוי בעבודות אלו יכולה לשמש כמפתח במחשבה על מדיומים נוספים בתוך עולם של הצפה, בלבול ועודפות.

1 הדלות, גם אם במובנים אחרים מאלה המתוארים במאמר הזה, עומדת במרכז כמה מהמהלכים המחשבתיים החשובים בזמננו, גם ביחס לאמנות: "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית" הוא שם הטקסט האוצרתי המכונן של שרה בריטברג-סמל (1986), שבו היא מתארת את דלות החומר – השימוש בחומרים דלים וזולים – כקריטריון מאפיין של האמנות הישראלית במחצית השנייה של המאה העשרים. היטו שטיירל, אמנית והוגה של אמנות עכשווית, כתבה בספרה **חלכאי המסך** מסה בזכות הדימוי הדל, המתארת את סוג הדימוי המושכפל, המפוקסל והזול המופץ ביתר שאת בתחילת המאה העשרים (שטיירל 2015, 31–43). היא מבקשת לחשוב אותו לא רק כגרסה טובה פחות של דימוי עשיר ומקורי, אלא גם כשלעצמו, על מה שיש בו ועל התנאים הכלכליים והחברתיים שבהם הוא נוצר, משוכפל ומופץ. ענת מטר כותבת בספרה **על דלות המוסר: מסה קריטית** (2019) בגנות האופי הדל של המוסר ובזכות העושר של המחשבה והפעולה הפוליטית, הקונקרטית, השמאלית. לכך אפשר להוסיף את ספרו של קרל מרקס על דלות הפילוסופיה (מארכס 1957), בעקבות פרודון (שכתב על הפילוסופיה של הדלות), ואת מאמרו של ולטר בנימין על דלות הניסיון (בנימין 1996) – כולם מהלכים ששמים במרכז את הדלות, מדברים בזכותה או בגנותה, ובעיקר רואים בציר שבין עושר לדלות מרחב פורה למחשבה ולבחינה ביקורתית.

במאמר זה אני פונה אל האמנות כדי לחשוב על המדיום של הריח ולבחון את גבולותיו ומגבלותיו, את אפשרויות הפעולה והביטוי שלו ואת התקבלותו במרחב המשותף. האמנות היפה נולדה יחד עם התיאוריה האסתטית, שירשה את שמה מהמילה היוונית אסתזיס, שפירושה תפיסה חושית. אף על פי שהאמנויות היפות, בעבר וגם כיום, מבוססות בעיקר על הנראה ועל הנשמע, בשל הקשר האינהרנטי שלהן למרחב החושיות הן מהוות מקום טוב לבחון את החושים בכלל, את הניכור החושי ואת אופני השיקום החושי, וגם את החושים הנחשבים פחות, ובהם חוש הריח (באק־מורס 1992). שלא כמו מחקר הריח בספרות, במקרה של האמנות אפשר להרחיב את תחום היצירה אל מעבר לנראה ולנשמע ולהתמודד עם הריח לא רק במובן המטפורי, לא רק עם עולם המסמנים שלו, אלא גם עם החישה שלו ממש. בד בבד, האמנות מאפשרת לחקור את הריח לא באופן מבודד, כפי שמתבקש לעשות במדע בסיסי, אלא בתוך מרחב נגוע ומזוהם, רב־חושי וניסיוני, שמערב חושיות ומסמנים, מיידיות ורפלקציה, חוויה עצבית ודימוי.

הריח: על מה שיש, על מה שאין, ועל מה שיש ממנו מעט

הפנומנולוגיה הביקורתית המאפשרת לחבר בין ניתוח חוויית הריח לתיאוריה ביקורתית ולקשור בין מחקרים מדעיים וקוגניטיביים, היסטוריה אינטלקטואלית וניתוח יצירות ספרות ואמנות (שלם 2026, 126; Weiss et al. 2020), מציבה את הריח כחוש פורה לבחינה של כל מה שנחוה כשולי ונחות; של ההגמוניה של הראייה והשמיעה, על דרך הניגוד; ושל החושיות ככלל. חוש הריח הוא החוש האנושי הקדום ביותר: הוא מקושר ישירות למערכת הלימבית ולמנגנונים בסיסיים של הירתעות מסכנה ושל משיכה לצורך הזנה והתרבות (Hsu 2020, 5). זהו החוש היחיד שמאפשר מגע בלתי פוסק של המערכת העצבית עם העולם החיצוני: קולטני הריח הנמצאים במעלה האף קולטים את מולקולות הריח ונמצאים במגע מתמיד עם אוויר העולם (שם, 10). הפסקה של המנגנון הזה משמעה הפסקת נשימה, והיא אינה יכולה להתרחש לאורך זמן. מנגד, הנשימה מחייבת הפסקות קצרות וקבועות בתחושת הריח על מנת לנשוף אוויר, ולכן החוויה החושית הנוצרת היא קטועה ביסודה (Sela and Sobel 2010). הקשר הישיר של הריח למערכת הלימבית מעורר רגשות חזקים ומאפשר היזכרות עוצמתית ומלאת חיות המלווה בתחושת חזרה בזמן ובמקום, והוא מספק גישה לזיכרונות ישנים שאינם נגישים אחרת (Larsson et al. 2014). בשל מנגנוני ההסתגלות (adaptation) וההביטואציה (habituation) החזקים של חוש הריח, אנחנו מתרגלים לריח קיים ומפסיקים להריחו (ולעיתים מפסיקים להריח בכלל לזמן מה – תופעה הנקראת תשישות אולפקטורית, olfactory fatigue), ולכן כשיש תחושה של ריח זוהי לרוב תחושה של החדש, האחר, הדבר שזה עתה נכנס אל המרחב (Pellegrino et al. 2017; Fontana et al. 2023). הריח הוא בלתי נראה, הוא עובר בקלות בין חללים ודרך דלתות ומחסומים,

וקשה מאוד לעצור את הפצתו. מאפייניו הייחודיים, נוכחותו הכללית וראשוניות חישתו היו יכולים אפוא להציע אפיקים פוריים למחשבה ולמחקר.

אך כאשר פונים אל ההיסטוריה האינטלקטואלית במערב, לכל העושר הזה אין זכר. אפלטון טען ב"טימאיוס" שחוש הריח אינו מסייע בתפיסת העולם ויסודותיו כהווייתם מכיוון שעורקיו של מדיום הריח "צרים מכדי אדמה ומים ורחבים מכדי אש ואויר", והוסיף כי אי-אפשר לומר על הריח דבר כי אין לו שמות ואי-אפשר לחלק אותו לקטגוריות (אפלטון 1999, 548–551). אריסטו התקשה מאוד לתאר את הריח, ולא מצא שם ל"מתווך" שלו מכיוון ש"אין זה ברור איזה מין דבר זה הריח" (אריסטו 1989, 43). עמנואל קאנט חשב שמתווך חמשת החושים ניתן לוותר בקלות על הריח, מכיוון שהוא גורם לסבל יותר מאשר להנאה, וטען כי הוא חוש "לא חברתי" מאחר שהוא מכריח את בני האדם לחלוק חוויה אינטימית בניגוד לרצונם (Kant 1978, 45–46); ואילו פרויד, ב"תרבות בלא נחת" ובהתכתבויות שלו עם הקולגה והרופא וילהלם פליס, פיתח תיאוריה שלפיה ההדחקה של הריח היא ההדחקה הראשונית והמכוננת, שיצרה את הציוויליזציה האנושית ועיצבה בדמותה את כל שאר תהליכי ההדחקה והעידון (פרויד 1988, 146–147). כלומר, לפי פרויד, סילוק הריח והמעבר מההיגיון המארגן שלו אל ההיגיון המארגן של הראייה והגירוי החזותי הם שאפשרו את קיומה של הציוויליזציה כפי שאנו מכירות אותה. ההיסטוריון אלן קורבן תיאר כיצד תהליכי העיור וההיגיינה הציבורית שהתרחשו בצרפת במאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה נבעו מדיאודוריזציה – ניסיון להעלמה גורפת של הריח מהמרחב הציבורי – ועודדו אותה, וכי הדבר התרחש במקביל להתפתחויות חברתיות כגון ביסוס מעמדה של הבורגנות, הולדת התכנון העירוני וההבחנה המודרנית בין הפרטי לציבורי (Corbin 1986).² תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר, שכתבו על השימוש בריח בשיח האנטישמי באירופה במחצית הראשונה של המאה העשרים, תיארו כיצד ההיגד השלילי על הריח והכוונה לסלק אותו מעידים דווקא על הרצון להתקרב אליו, על אף נחיתותו, וטענו כי הריח הוא החוש שבאמצעותו ניתן להיטמע באחרות:

יותר מכל החושים האחרים מעיד מעשה ההרחה, באופן החושני ביותר, על דחפנו לאבוד בתוך ה"אחר" ולהידמות לו. על כן הריח, התחושה והקולט אותה – שניהם נהפכים בביצוע לאחד – הנו חזק יותר מבחינת מבע מחושים אחרים. בראייה אתה נשאר מה שהנך, בהרחה אתה מתמזג עד תום (אדורנו והורקהיימר 1993, 292).

אבקש להתעכב לרגע על האופן שבו אפלטון מתאר ב"טימאיוס" את חוש הריח ומנגיד אותו לחוש הראייה. המדיום החושי של הריח, והמידע שעובר (או לא עובר) בו, מונגדים

2 עוד על הקשר שבין צרכים אנושיים וסירחנות אורגניים ובין שינויים חברתיים אפשר למצוא בספרו של דומיניק לפורט היסטוריה של החרה (לפורט 2014).

תדיר לאלה של הראייה כהגדרתם בהיסטוריה של הרעיונות במערב. את הדיון בחושים ב"טימאוס" מתחיל אפלטון בחוש הראייה, שלדידו הוא החוש הפילוסופי בה"א הידיעה ואשר לו הוא מקדיש את מרבית תשומת הלב. אפלטון מתאר את העיניים כמכשירים הראשונים שהתקין האל בראשו של האדם, וטוען כי קרן הראייה היא מקור לברכה גדולה, שכן "ראייה זו המציאה את המספר, ונתנה לנו את מושג הזמן ואת חקר טבעו של הכל. ומאלה הפקנו את הפילוסופיה בכללה, שמתת אלים טובה ממנה לא הגיעה מעולם אל בני האדם, ולא תגיע אליהם בעתיד לבוא" (אפלטון 1999, 550). הוא ממשיך וקובע כי כלי הראייה מסייע לייצב את התנודות שבתוכנו ומאפשר לבני האדם, הנוטים לאי-יציבות, לייצג את מעגלי האל היציבים והסטטיים. מעמד בכיר דומה מעניק אפלטון לקול ולשמיעה, שגם הם "ניתנו בידי אלים באותה כוונה עצמה, ולשם אותה תכלית" (שם, 551).

בהמשך פורש אפלטון את מחשבותיו ביחס לחוש הריח. הריח, הוא טוען, מאפשר להריח עצמים וגופים רק כאשר הם נמצאים במעבר מיסוד ליסוד, ממצב צבירה אחד לאחר. אם כן, הריח אינו תופס את החומר במצבו היסודי, אלא במעבר בין היסודות; הריח הוא סמן המטמורפוזה, העדות לתהליך ההתהוות ולתנועה בין היסודות:

ואשר לתחום פעולתם של הנחיריים, אין להבחין בו סוגים מסוימים. שכל מה שנמנה עם הריחות, נשאר לעולם עשוי למחצה, ושום צורה מצורות היסוד אין לה אותם שיעורי המידה שהיו עושים אותה לבעלת ריח מסוים. אותם מעורקינו המשמשים את החוש הזה צרים הם מכדי אדמה ומים, ורחבים מכדי אש ואויר. משום כך איש לא הבחין מעולם בשום ריח של אחד הגופים האלה: אלא בשעה שחומרים מסוימים נמצאים בתהליך של התכה או הרקבה או המסה או התנדפות, נוצרים ריחות. שכן מתהווים ריחות בשלב הביניים, שעה שמים נהפכים לאויר, ואויר נהפך למים. כל הריחות אינם אלא אד או ערפל, כאשר ערפל הוא מעבר של אויר למים, ואילו אד – מעבר של מים לאויר. לפיכך דקים הריחות יותר ממים, ועבים יותר מאויר (אפלטון 1999, 577).

אפלטון טוען שחוש הריח אינו עוזר כלל בחקירת תכונותיהם של גופים, בעיקר מכיוון שאי-אפשר לסווגו או לשיימו. אך בכל זאת ניתן כאן לריח תפקיד מיוחד. בניגוד לשמיעה, ובמיוחד לראייה, הקשורות באופן הדוק להיווצרות הפילוסופיה ומסייעות לנו לקבע ולייצב את המרכיבים התנודתיים הנמצאים בנו ובעולם וכך לקחת חלק בתנועתם היציבה של האלים, תפקידו של חוש הריח אחר לחלוטין: הוא הסמן של מצבי הביניים, של המטמורפוזה, של חוסר היציבות, שלפי אפלטון דווקא מייצגת אותנו, בני ובנות האדם, נאמנה. הריח מנכיח את המרחב התנודתי והתזזיתי, המרחב הסיפי שבין צורה לצורה, בין גוף לגוף ובין מצב אחד לאחר, המרחב האנושי – ומאפשר לשהות בו.

אפשר ואולי אף צריך לתייג לפחות חלק ממוחות הסילוק האלה בהיסטוריה של הרעיונות כסימפטומטיות, כמעידות יותר על ההוגים ועל ההגות מאשר על הריח עצמו.

אך אפשר גם, בסיועם של מחקרים ותיאוריות עכשוויות, דווקא להצטרף לנטייה של הוגים אלו לסמן את הריח כפחות, כדל ומדולל – גם באופן יחסי לראייה ולשמיעה, החושים ההגמוניים שעל פיהם התארגנה הצורה שבה אנחנו חושבים את התחושה ואת התפיסה האנושית (Barwich 2020), וגם באופן מהותי כשלעצמו. אפשר להתייחס לכל מה שהריח איננו, לכל מה שיש בריח רק מן המעט; אך לא כדי לסלק או לבטל אותו, אלא דווקא כדי להישאר איתו ולבחון מה הדלות הזאת עשויה לאפשר לנו – בדומה לאופן שבו המוגבלות של הריח אצל אפלטון דווקא פותחת פתח למחשבה על המרחב המתעתע והתנודתי של החומרים ושל החישה. אפשר להצטרף לנטייה אך להסתייג מהסנטימנט השולל, ולחפש את מה שיש במה שאין, במעט.

הריח הוא קודם כול חומר שנמצא באוויר, חומר מדולל. די במעט מאוד ממנו כדי שנוכל לחוש בו (Yeshurun and Sobel 2010, 226), כלומר הגירוי של הריח עצמו הוא דל באופן כמותי. עם זאת, העובדה שניתן לחוש בריח גם כאשר ריכוזו נמוך מאוד מעידה על הרגישות העצומה של חוש הריח האנושי ועל יכולתו לחוש גם בדרק מן הדק (שם). אך בשלב הבא, לאחר ההבחנה בנוכחות של הריח, מגיע הניסיון לפענחו ולהבין מהו זה שאנו מריחים. אולם בכך חוש הריח האנושי מתקשה מאוד. רק מתי מעט ניחנים ביכולת לזהות ריח ולהבין מה מקורו; לרוב נתקשה לעשות זאת (Cain 1979; Barwich 2020), וכדי לזהות את הריח נצטרך לקבל הקשר ספציפי. יתרה מזו, אותו הריח, אותו החומר, ייחווה אחרת לגמרי בהקשרים שונים. אין מדובר במניפולציה חזקה, כמו למשל במקרה של אשליה חזותית, שגורמת לכפילות זו, אלא באופן החישה הרגיל של הריח. לפיכך, אף שאופן החישה של הריח דומה ביסודו לזה של האשליה החזותית, הוא שונה מהאופן הרגיל שבו החזות נתפס, ואינו מאפשר בדרך כלל לזהות אובייקט חומרי עם אובייקט של תפיסה קוגניטיבית. במובן הזה הריח, ביסודו, אינו זהה לעצמו.³

החסך ביכולת הזיהוי מתקשר לחסך נוסף ומהותי: בשפות השמיות וההודו-אירופיות אין כמעט מילים, שמות וקטגוריות המתארים ריח (Majid and Burenholt 2014; Keller 2016). בניגוד לעושר התיאורי בשפות אלו הקשור לראייה או לשמיעה, אוצר המילים הקשור לריח דל להחריד. כשננסה לתאר ריח נעשה זאת לרוב באמצעות אובייקט המקור שלו, באמצעות חוש אחר או באמצעות מילה המעידה רק על מידת הנעימות או אי-הנעימות שלו (Keller 2016; Hajdini 2024, 11). דלות זו היא יחסית לחושים אחרים, אבל היא גם מהותית – והיא מהותית לא רק לריח, אלא גם לשפה. היעדר השפה של הריח, כותב סימון

3 Almagor 1990; Herz and von Clef 2001; Barwich 2020, 265. חשוב לציין כי ההקשר משפיע על כל צורות התפיסה, גם על זו הוויזואלית. עם זאת, עוצמת ההשפעה של ההקשר משתנה בין צורות התפיסה השונות; הראייה והריח נמצאים בשני קצוות הספקטרום הזה. כמו כן, בדרך כלל השיטות או העקרונות המשמשים למחקרי תפיסה לקוחים מהתפיסה הוויזואלית השגורה, שבה מובנת מאליה ההנחה כי האות החושי נועד להעביר מידע על אובייקט חיצוני קבוע ומוגדר.

הידידני בעקבות הגותו של ז'אק לאקאן, הוא דוגמה לחללים הלכסיקליים הנמצאים בליבה של השפה האנושית, חוסר יכולתה המהותית לתפוס דברים כהווייתם, חוסר ההלימה שבין הדבר לשמו (Hajdini 2024, 18–19). הריח הוא מקרה קצה של מוגבלות השפה, של הפער בין החוויה ובין היכולת לשיים, לסווג ולקטלג.

שני הקשיים הללו, בזיהוי ובשיום, מייצרים קושי נוסף. כאשר אנו מנסות לנתח את הריח כאובייקט אסתטי, יש בכך אתגר מיוחד בשל הקושי לזהות את הריח והיעדר המילים לתארו. את מה שאי-אפשר (או קשה מאוד) לזהות, קשה לקשור עם אובייקט אחר; על מה שאין לו (כמעט) מילים קשה לדבר ולכתוב, ואחר כך גם למצוא לו הקשרים מתוך מה שכבר נכתב ונאמר.⁴ ביקורות אמנות על ריח נוטות לתאר הכול מלבד ריח (Drobnick 2017), והניסיון לחשוב על הריח בהקשר – לדוגמה, בהקשר של תולדות האמנות ושל הולדת האסתטיקה במובנה כטעם הטוב, ולא רק כהיסטוריה של החושים (אסתזיס) – נדרש לגשר על מאות שנים שבהן אמנות ריח לא נחשבה או נכתבה, ולמעשה לא התקיימה כלל כאמנות במובנה המודרני. על כן, כותבים ויוצרות בתחום אמנות הריח עסוקים גם בכריאת לקסיקון ויצירת הקשרים יש מאין (שם). לאמנות הריח יש היסטוריה קצרה, ויש עבודות שמנסות לאגד אותה, לסדר אותה וליצור לה נרטיב. אין להתעלם גם מתעשיית הבשמים ומהאומנות (craft) העתיקה של הכנת הבשמים, שהייתה ועודנה תעשייה מבוססת, נרחבת ועשירה. אך לעומת העושר והקלות של ההקשרים שאפשר לייצר באמנות חזותית – החל בגזירת דימויים ממנה וניסוח פרשנות שלה, וכלה במציאת פרשנויות ודימויים דומים המהדהדים או מאפשרים לחשוב אחרת את אותה פרשנות או את אותו דימוי – לריח יש חיסרון ברור. לא רק שההיסטוריה שלו קצרה יותר ועשירה פחות; הקושי לייצר ממנו דימוי, ייצוג, זהות ושם מקשה עלינו לקשור אותו להיסטוריה שלו עצמו.⁵

נוסף על כך, הריח אינו נחוה כחוויה מבודדת אלא כחלק ממערך של גירויים חושיים – ראייה, שמיעה, מישוש ולעיתים גם טעם. ודאי שגם בחוויה של אמנות חזותית נכללים חושים אחרים – למשל המלמולים והצעדים בחלל התערוכה, או ריח הצבע הטרי – אך במקרים רבים היא מבקשת, ולרוב היא מצליחה, למקד בה את הצופה ואת תשומת הלב שלו. באמנות ריח, לעומת זאת, מתרחש מאמץ מתמיד לפענח את גירוי הריח דווקא באמצעות החושים האחרים, באמצעות ההקשר שניתן בתערוכה או באמצעות הפניית הקשב לאובייקטים אחרים – קולות, טקסטים מנחים, רמזים אחרים המפוזרים בחלל. הריח אינו נתפס כשהוא לעצמו, אלא כחלק ממערך חושי שלם, ואפילו, אפשר לומר, כחלק ממערך של הפרעת קשב; כמעט בלתי אפשרי להתמקד רק בו. יתר על כן, כפי שטוענות

4 מאמר זה, כמו הכתיבה על הריח בכלל, דוחה את הרעיון הוויטגנשטיינאני המוקדם שלפיו "מה שעליו לא ניתן לדבר – על אודותיו יש לשתוק".

5 Drobnick 2012; Shiner 2020; Lynn and Parr 2021, 1–9

אן-סופי ברוויץ' ורייצ'ל הרץ, אין משמעות לניסיון להתמקד בו בלבד בלי ההקשר החושי והרעיוני שבו הוא נחוה (Herz 2003; Barwich 2020). לכך יש להוסיף שמבנה המוזיאונים והגלריות הדומיננטי בעת הזאת – מבנה הקובייה הלבנה – נבנה לפי ההיגיון של חוש הראייה: קירות צבועים לבן, חדרים בצורות גיאומטריות, ומעבריות שמקשה על הצגתה של אמנות ריח (Drobnick 2017, 204).

התחושה של הריח לרוב נתפסת כבינרית, כלומר טובה או רעה, וכמוקצנת: נעימה ואף מענגת או בלתי נעימה ואף מטרידה. אין מדובר רק באופן שבו הריח תואר בהיסטוריה של המחשבה, אצל אפלטון, אריסטו, הגל וקאנט, אלא גם באופן שבו מחקרים מדעיים עכשוויים מנסים לתאר ריח וחווית ריח. המדד העיקרי בוחן נעימות ואי-נעימות, וזוהי למעשה הקטגוריה השמישה ביותר של מחקר הריח (Bontempi et al. 2024). הריח לרוב אינו נתפס כגירוי ניטרלי, כזה שיכול להעביר מסר או מידע ולשהות ברקע, אלא כמקור לעונג או לדחייה אצל הסובייקט החווה. לכן, לפי קאנט וממשיכי דרכו, הריח אינו יכול להיחשב כמה שמיצר הנאה אסתטית ונטולת חפץ ועניין (קאנט 1961, 38–39). ואכן, ריח אינו מופיע כאובייקט בדיון על היפה בביקורת כוח השיפוט. הקטלוג הזה הופך את השיחה עליו לדלה במובן מסוים, מכיוון שהוא מצומצם לקטגוריות בינריות של עונג אינדיבידואלי. הוא גם מעיד על סוג החוויה של הריח, שלכאורה לעולם אינו נחוה כניטרלי, אלא תמיד מייצר מידה מסוימת של שיפוט אסתטי או מוסרי. מחד גיסא, הצמצום או הייחוד הזה מאפשר לנו לבחון לעומק את חווית השיפוט הסובייקטיבי. מאידך גיסא, הוא מעורר את המוטיבציה להתגבר על השיפוט ולשאול מה נמצא מעבר לטוב ולרע שבריח: איזה מידע הוא מעביר? אילו מסרים חבויים בו? האתגר שמתארים אן-סופי ברוויץ', נועם סובל, שואן שו, אנדריאס קלר, סימון היידיני ואחרים, ואשר גם אני מבקשת לשרטט כאן, הוא שאנו מתקשים מאוד לזהות, לתאר ולשים בהקשר את הידע שעובר בריח, את המסר שהוא מעביר.

לבסוף, ישנו עצם החומר של הריח ומה שאפשר ואי-אפשר לעשות איתו: לייצר אותו, להעתיק אותו, ליצור איתו במרחב המוזיאלי ומחוצה לו. ראייה ושמיעה עברו תהליכים מוצלחים של חיקוי, שכפול ודיגיטציה; המישוש והטעם נמצאים באמצעו של תהליך כזה; אבל את הריח עודנו מתקשים לפצח, ולכן גם לשעתק.⁶ בשנים האחרונות נעשים ניסיונות חוזרים ונשנים לקודד, לשכפל ולהפיץ ריחות, אך בינתיים יכולותיו של המכשור הקיים

6 כאן מדובר באתגר הטכנולוגי העומד בפני יצירת הריח ושכפולו, אך האתגר ליצור עם ריח נמצא גם בשלבים קודמים. בניגוד לכתיבה, ציור, פיסול, בישול ומלאכות נוספות, שנלמדות ומתורגלות מגיל צעיר, יצירה עם ריח אינה מלאכה שהורים יתרגלו עם ילדיהם, או מורים ומורות עם תלמידיהם בשיעורי אמנות. מלאכת יצירתם של ריחות היא אינטואיטיבית פחות בתרבות המערבית, ונחשבת מלאכתם של יחידים סגולה, "אפים", מומחיות לדבר. זהו אפיק יצירה אמנותי שהמבקשים להתנסות בו נדרשים לצאת מגבולות המוכר והמקובל.

עדיין מוגבלות (Brattoli et al. 2013; Forcier 2025, 57). בשל המספר והמגוון העצום של קולטני הריח – יותר מ-300 סוגי קולטנים (בהשוואה לשלושה סוגי קולטנים של ראייה, למשל) – מספר הווריאציות האפשריות אסטרונומי ומקשה על קידודו של הריח (Barwich and Lloyd 2022). כמו כן, יצירת גירוי ריח, בניגוד לגירוי אודיטורי או ויזואלי, דורשת לשוב ולטעון מכשירים מפיצי ריח בחומר הגלם: גירוי הריח מתרחש עם כניסתן של מולקולות לתוך חלל האף, וכיום לא ניתן לבצע מניפולציה עצבית שתתגבר על המכשול הזה – בניגוד לגירוי האודיטורי-ויזואלי, המתבסס על גלי קול ואור ולא על חומר ואפשר לתרגמו למידע דיגיטלי, והוא אינו דורש הפצה של חומר (Forcier 2025, 58). אם כן, הריח מקודד פחות, ולכן קשה יותר להביא לנוכחותו במרחב; לפעמים נדרש המקור ממש. מאפייני הריח, הן כתווך חושי הן כחומר פיזי, דורשים מאמץ, המצאה ויצירתיות ואולי אף פריצה של מגבלות המדיה הדיגיטלית, אם בהמצאה של החדש או בחזרה אל הישן, כדי לנסות ולהתמודד עם האתגרים שהריח מביא לאמנות ולתיאוריה.

מהריח אל המדיום

הריח מוזמן ומזומן אל האמנות ואל התיאוריה על אף ואולי דווקא בגלל מה שאין בו, מה שיש בו רק מעט, ומה שיש בו הרבה אבל הוא דל במהותו. הדלות משתקפת בכמה מישורים: מישור החומר – ריכוזי החומר הנמוכים באוויר והקושי לייצר העתק ראוי של הריח, כך שיש צורך במאמץ ובהתאמות כדי להביאו אל המרחב האמנותי; המישור הקוגניטיבי – שבו מתעורר קושי לקודד את הריח לתמונות מחשבה ברורות ולזהות אותו; המישור הסמנטי – הקושי לתת לריח שמות, לתאר אותו ולתת לו פשר ומובן; ומישור החוויה – העובדה שהריח נחוה פעמים רבות כמוקצן וכהדוניסטי, מייצר התענגות או סבל, משיכה או דחייה, מעורר רגשות עמוקים ויסודיים ומדגיש הקשרים סובייקטיביים. כל המאפיינים האלה, שכל אחד מהם דל בדרכו, מזמינים מחשבה מחודשת על החושיות, על העוצמות והעצבים החשופים שלה, על תהליכי ההולכה והתיווך שלה ועל המניפולציות הנורמטיביות והתרבותיות שבאמצעותן אנו פוגשים אותה.

7 בהינתן דגימה של מרחב ריח מסוים (אוויר ובו מולקולות ריח), הטכנולוגיה של כרומטוגרפיית גז מאפשרת לזהות את מגוון התרכובות הכימיות הנמצאות בדגימה, ובהינתן החומרים הקיימים – לייצר העתק שלהן. עם זאת, תוצרי הכרומטוגרפיה מוגבלים מכיוון שיייתכן כי תרכובות ייצרו תחושה של ריח אך יימצאו מתחת לסף הקליטה של המכשיר; כמו כן, התהליך מייצר הרבה "רעש", מכיוון שהוא מזהה גם תרכובות שנמצאות באוויר אך אין להן תכונות ריח. לכן כאשר משתמשים בטכנולוגיה זו כדי לתעד ולהעתיק ריח, יש צורך גם לתת לנסיין-ריח מקצועי לתאר מה הוא מריח ובאיו עוצמה, ובהתאם לכך להוסיף תרכובות רלוונטיות. כלומר, הטכנולוגיה עצמה היא חלקית, מוגבלת ומסורבלת הרבה יותר מטכנולוגיות מקבילות של ראייה או שמע.

הקושי לזהות ולתאר את הריח, הדלות של אוצר המילים שלו, הדלות של הקשריו ההיסטוריים בתרבות שעברה דיאדוריזציה⁸ – כל אלה מחייבים הסטה של הקשב מהמסר אל התווך שדרכו הוא עובר, אל המדיום שדרכו החומר מקבל משמעות וצורה, ואל המסר של התווך הזה. כך מתאפשרת לנו חוויית קצה, שבחשים אחרים נדרש מאמץ גדול כדי להגיע אליה: שהייה בחושי ללא המובן או עם מעט מאוד מובן, התבוססות ב"היות של החושי", במילותיו של ז'יל דלז (Deleuze 1994, 263), ובחינה שלו. בד בבד, באופן פרדוקסלי ולהבדיל ממה שדלז מכון אליו, ההסטה הזאת אל התווך החושי, יחד עם דלות המסר, מציגה את הנורמות של החושי באופן חשוף, בדומה למה שז'אק רנסייר מכנה "חלוקת החושי": משטר הייצוג של החושי שמתנה את המרחב המשותף, שלא ניתן לחמוק מתצורותיו אלא רק לפעול כדי לשנותן (רנסייר 2008, 49–51; Shahr 2026). ההתנסות של הריח, על הכוח והדלות שלה ועל הכוח שבדלות שלה, מאפשרת לנו לשהות בחושיות ולשאול על התווך של החוש – על המדיום, במובנו הרחב כתשתית האלמנטרית של חוויית הקיום (Durham Peters 2015, 10–11).

מכאן ואילך אני מבקשת לחשוב על עבודות האמנות של אנגלשטיין והופמן במושגים של חוש ומובן, בהשאלה מכפל המשמעות שבו דלז ורנסייר חושבים על *sense*, או בצרפתית *sens* (מובן וגם חישה). הריח מופיע לעיתים כאותו ה"חושי" המתנגד למשטר הייצוג אצל דלז, כלומר חושי המופיע כהבדל טהור ונמצא מחוץ למרחבי המובן בהגדרתו כייצוג וכזהות; ולעיתים הוא מופיע על קו הגבול שבין החושי למובן, במקום שבו המוחש מצליח להופיע רק מתוך הגבולות ששרטט לו המובן – כְּמָה שאפשר לתת לו שמות ומשמעות, מה שאפשר לתת לו מקום במרחב המשותף, כפי שרנסייר מבקש להתבדל ממחשבת החושי של דלז. אתיחס כאן אל המובן הן כאל זה השגור, המתנסח בתוך משטרי הזהות והייצוג, הן כתשתית המארגנת שבתחומה ניתן לחוש אך גם לחלץ מהחומר תובנה ומחשבה, לתת לחושי קיום בתוך עולמות של מחשבה וכתובה. אבקש לשהות בתווך שבין החושי למובן, בין החומר למחשבה – שם נמצא הריח: "בין הגירוי ובין הסימן, בין החומר ובין המחשבה" (Classen et al. 1994, 26). הריח, כך אטען, מצליח לשהות בתווך שבין הקריאות לאי-

8 בהכללה, התרבות של ימינו עברה דיאדוריזציה של ריחות גוף, ריחות אורגניים וריחות של פסולת, ומה שהיה מקובל במרחב הציבורי באירופה של המאה התשע-עשרה, למשל, נחשב היום למפגע ריח. לכך יש שני סייגים חשובים. האחד הוא שהמרחב אמנם נוקה מסוגי הריחות הללו, אבל הוא התמלא בריחות סינתטיים שיש להם מגוון שימושים: לכסות על מפגעי ריח, ליצור קישור בין חוויית קנייה ובין ריח, לפתות עוברים ושבים להיכנס לתוך מרחב צרכני, ליצור אווירה, לספק ביטוי עצמי אינדיבידואלי (עם זאת, יש לציין כי תופעה זו נתונה לתהליך סילוק: יש מגמה לאסור שימוש בבשמים ובריחות סינתטיים במרחב הציבורי, הן בקרב אינדיבידואלים הן בהפצה במרחב). סייג שני הוא שהמרחב שעובר דיאדוריזציה הוא לרוב המרכז, ואילו הפריפריה על גוניה נשארת מרחב ריחני, לפעמים מרחב מסריח. בישראל, דוגמה קטנה לכך היא מפגעי ריח של פסולת בפריפריה הגיאוגרפית או החברתית, בדרום או לצד יישובים ערביים. דוגמה בולטת יותר היא הריח וזיהום האוויר בערים גדולות במדינות העולם השלישי, למשל בהודו ובמקסיקו.

הקריאות, במתח שבין הרגישות האסתטית לחוויה החושית, שהאפשרות להשתוות בו, כך כותבת קלייר בישופ בעקבות רנסייר, היא אחת ההגדרות של אמנות טובה (Bishop 2012, 29–30).

עבודותיהם של הופמן ואנגלשטיין, שניהם אמנים רב-תחומיים ו"פוסט-מדיומליים" בדומה לרבים ורבות מהאמניות שעוסקות בריח (Drobnick 2017, 203), מתכתבות עם מגמות עכשוויות באמנות, ובמיוחד עם אמנות השתתפותית ואמנות אימרסיבית – שתי מגמות שפועלות בתווך שבין החושי למובן ומנסות להרחיב את אופקיו, אם באמצעות הגברה של החושיות אם באמצעות בנייה מחדש של תנאי המובן. האמנות ההשתתפותית העכשווית מבקשת להפוך את הצופה למשתתפת, להתמקד בתהליך ולא בתוצר, ולצמצם את המרחק שבין יצירת האמנות לעולם שמחוץ לה (Bishop 2012). אמנות אימרסיבית מבקשת לבטל את המרחק הביקורתי מעבודת האמנות ולהגביר את המעורבות הרגשית והחושית בה (Grau 2003). היא צומחת לאחרונה גם במרכזים חדשים לאמנות דיגיטלית, ולהבדיל – בתערוכות דיגיטליות שמציעות פרשנות עכשווית ופופולרית ליצירות בולטות מתולדות האמנות החזותית, ומבקשות ליצור מהן חוויה אימרסיבית לקהל הרחב באמצעים חזותיים ושמייעתיים מתקדמים (Mondloch 2022).

המחשבה על אמנות השתתפותית ועל אמנות אימרסיבית נוסחה בהקשר של אמנות חזותית, של מה שנראה ולעיתים של מה שנשמע. כניסתו של הריח אל תחומי האמנות האלה אמנם תואמת את אופיו, אך גם מעוררת שאלה: נדמה כי הריח, שהוא אימרסיבי והשתתפותי תמיד, מבטל את הקטגוריות הללו. בעת החישה של ריח מתבטל המרחק מהאובייקט, שכן כדי להריח צריך להכניס את המולקולות הנדיפות לתוך הגוף ממש, כדבריו של ג'ים דרובניק: "בניגוד למאפיינים המוגדרים והתחומים של יצירות אמנות חזותיות המוצגות בגלריה, שהצופים בהן הם אוטונומיים ומופרדים מהאובייקטים הנצפים, אמנות ריח מערבת את מבקריה באופן אינטימי. כשהריח מופץ באוויר הגלריה, המבקר נכנס לתוך יצירת האמנות, ובכך נטמע באטמוספירה שלה" (Drobnick 2017, 190). כמו כן, מאחר שאמנות ריח אינה דבר שגור וחוש הריח אינו נמצא במרכז תשומת הלב, במיוחד במרחב האמנותי, הנוכחות בעבודות של אמנות ריח הופכת את המבקרות לפעילות, מאחר שהן נדרשות להפנות קשב באופן פעיל לחוש שלרוב נמצא רק קרוב למודע, להשתמש בו ולכיל אותו מחדש (Drobnick 2017; Keller 2017).

הנוכחות של ריח באמנות עכשווית הייתה עשויה אפוא לבטל כליל את הקטגוריות האלה ביחס אליו. אך עבודותיהם של אנגלשטיין והופמן, האחת אימרסיבית יותר והשנייה

9 במילותיה של בישופ: "אמנות טובה, מציע רנסייר, צריכה לפעול מתוך המתח שבין שני כוחות מנוגדים: זה הדוחף את האמנות אל עבר 'החיים' מחד גיסא, וזה המפריד את החושיות האסתטית מצורות אחרות של חוויה חושית מאידך גיסא. באופן אידיאלי, החיכוך ביניהם מייצר יסודות שיכולים לדבר בה בעת מתוך קריאות ומתוך אי-קריאותם".

השתתפותית יותר, מדגימות כיצד קטגוריות אלו יכולות להיות משמעותיות גם עבור אמנות ריח, כיצד הן מאותגרות אך לא מתבטלות. האתגר בעבודות ריח יהיה לאו דווקא להפוך יצירה לאימרסיבית יותר, אלא לשאול כיצד אפשר לבנות מחדש את המרחק הביקורתי בתוך חוויה אימרסיבית; כיצד אפשר גם לצפות בה ממרחק ולשהות ברפלקציה בתוך פעולה השתתפותית; מהו תפקידה ותחום השפעתה של האמנית בתוך פעולה שכזו; ובהשאלה מכך – כיצד אפשר לבצע הבחנות וסימונים ולייצר מובנים ותפקידים בתוך התווך של החושי, של הלא-מובן.

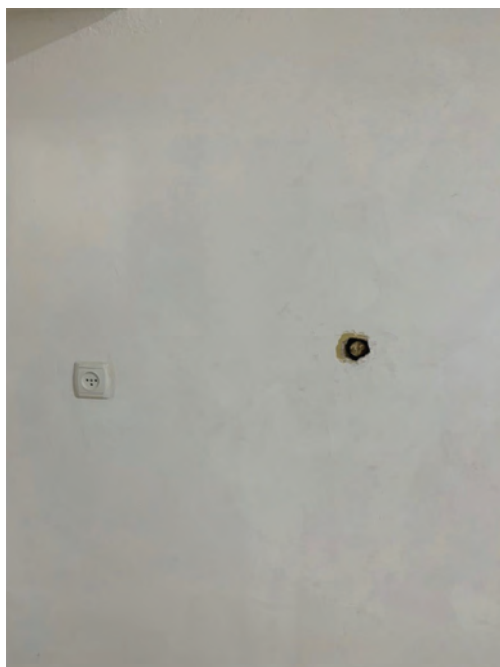
בעמודים הבאים אבקש למקד את תשומת הלב בתנועה שמתרחשת במדיום של הריח, בתווך שבין החושי למובן ובין המובן לחושי. בעבודתו של טל אנגלשטיין החומר החושי, האימרסיבי, פוגש ומתנגש במנגנוני המובן של המבקרת בתערוכה, בניסיון הכושל ליצור היגיון מארגן לקלט החושי. בעבודתה של טליה הופמן, ההיגיון המארגן של יצירת האמנות ההשתתפותית, המשרטטת אופק פוליטי משחרר, פוגש – בתפקידו כמובן – את הדלות של החושי, שאמור לשמש לו בסיס ותמך אך נכשל בכך. המשותף לשתי העבודות הוא הכשל המתרחש בתווך הזה של הריח.¹⁰

”אפסילון”: על דלותו של הריח מהחושי אל המובן

התמונות שצילמתי מהתערוכה **אפסילון** של טל אנגלשטיין, שהוצגה בקיץ 2024 בדירת קרקע שכורה בחסותו של המרכז לאמנות עכשווית בתל אביב, אינן מספרות הרבה. אין בכך הפתעה גדולה: מה שנראה לעין לא ניצב במוקד הפעולה שהתערוכה ביקשה לחולל בעולם. למרות זאת, אני עוברת שוב על התמונות וגוזרת מהן שני דימויים דלים במידע ובאסתטיקה שלהם, שבכל זאת נצרכו בזיכרון ואומרים משהו על מה שהיה. האחד מציג חור בקיר, מכוסה בחלקו במטבע שנמעך ומסתובב על ציר עשוי מקל זעיר בתגובה לזרם אוויר שמופנה לעבר החור מן החוץ (דימוי 1). בשני נראית מערכת צינורות שמסתעפת מתוך חנויות ומסעדות בשוק הכרמל ומתחברת אל חורים בקיר, מזרימה אוויר ריחני לתוך הדירה (דימוי 2). האוויר הריחני הוא רק היבט אחד של החורים הללו. היבט אחר הוא הצלילים הבוקעים מהם: הולכה של סאונד ממכשירי האזנה שהוטמנו ברחבי ישראל/פלסטין – למשל בבית המדרש פוניבז', בית העלמין בבת ים, גן ילדים בטבעון, ספריית הילדים והנוער בתל אביב, בית פרטי בשועפאט, מסגד ביפו, קליניקה לטיפול פסיכולוגי,

10 חשוב להדגיש כי אין הכוונה כאן שעבודות האמנות “נכשלו”. העבודות של אנגלשטיין והופמן מאפשרות לנתח ולחשוב את הכשל שנמצא בתווך שבין החושי למובן ובין המובן לחושי: הכישלון של כוחות ההכרה לארגן את החומר החושי מחד גיסא, והכישלון של החומר החושי לשמש כתמך לרעיון תיאורטי, לאידיאולוגיה או לכוונה אמנותית מאידך גיסא. אין זה כישלון של עבודת האמנות, נהפוך הוא: דווקא כך היא מצליחה להביא אותנו למרחב של התבוננות, מחשבה ותחושה של דבר מה עקרוני בחוויה האנושית.

ואפילו מכון ון ליר. האזנות הסתר הללו בוצעו באמצעות השתלתם של מכשירי האזנה בתוך מפצלי חשמל תמימים למראה שחוברו לשקעים במקומות המיועדים. הקולות מגיעים למחשב של אנגלשטיין, ושם הוא מעוות אותם ומפלט אותם כך שיישמעו כקולותיהם של יובל המבולבל, בנימין נתניהו, ריטה, דודו טופז, אהובה עוזרי, יונה וולך ועוד; את אלה הוא משמיע מבעד לחרכים ברחבי הדירה.



דימוי 1

בניגוד לקולות, המגיעים ממקומות שונים ומשודרים מהם היישר אל הדירה, ריחות אי-אפשר לקודד ולשלוח כך. יש צורך לחבר אותם פיזית ממש אל החלל, וזה מה שעשה אנגלשטיין. רשת צינורות מסתעפת מהדירה, מעל גגות ורחובות, היישר אל אחוריהן של מסעדות וחנויות בשוק הכרמל הסמוך: שווארמיות, חנות דגים, מסעדת "סבתות מבשלות", מסעדת m25, מאפיות, מסעדות תאילנדיות. ברגע שמושמע קול ממסלול האזנה שמקושר לצינור אוויר ספציפי, מפוח מופעל לפי עוצמת הקול ומחדיר פנימה לתוך הדירה ריחות מהמוקדים הללו. האוויר שנע בצינורות מסובב את המטבעות המעוכים בפתחיהם של החורים בקירות; זרם האוויר נע לאורך הצינור יחד עם קולות מעוותים, והמטבע מסתובב. שלא כמו הקולות, הריחות במיצב חייבים את קיומם לקרבה הפיזית, ומועברים כהווייתם ממש לתוך יצירת האמנות, בלי לעבור קידוד, שכפול, דיגיטציה, עיוות או פילטור. אף

על פי שהצינורות מעבירים את הדבר עצמו, האמן אינו צריך לשלם על החומר ואינו צריך להסוות את מקורו – הן מכיוון שהריח אינו ניתן לזיהוי באותו אופן שבו הקול ניתן לזיהוי, הן משום שהמידע שהריח מעביר אינו מפורט ו"סודי" באותו אופן שבו עשוי להיות המידע המועבר מהצליל, והן מאחר שהריחות הספציפיים שאנגלשטיין בחר להשתמש בהם אינם דורשים ייצור במיוחד: הם פשוט שם, שארית שנפלטה, אופפת את המרחב אבל גם נודפת ממנו החוצה. במקרה של הקול, עבודת התיווך האמנותית דורשת הצבת משרד, קליטה, עיבוד, עיוות, פילטור ושידור; במקרה של הריח, לעומת זאת, העבודה היא "לואו-טק" באופן מבהיל כמעט. מדובר פשוט בצינור שמחבר בין שני מקומות, מתוכם אפילו פחות משתי קופסאות קוטג' שמחוברות בחוט.



דימוי 2

הדלות הטכנולוגית הזאת אינה מקרית. בפילוסופיה האריסטוטלית הריח אמנם משויך הן לחושי הקרבה הן לחושי המרחק (Johansen 1996), אבל בניגוד לשאר חושי המרחק, שאת גירוייהם ניתן להעביר דרך האוויר והאור, המדע עדיין לא הצליח לייצר דיגיטציה המאפשרת לשלוח ריח באופן משכנע. הריח סובל מבעיה כפולה: המכשור הקיים כיום, ויהיה זה המכשיר היקר ביותר, אינו מצליח לקלוט ולקודד את מרכיביו של הריח באופן מספק; וגם אם נמצאה כבר הנוסחה המשעתקת ריח מסוים, עדיין יש צורך בחומר ממשי על מנת לייצר אותו, כפי שדיו נדרשת במדפסת דיו. אם נרצה למשל שהסמארטפון

יפיק ריחות, נצטרך לטעון אותו בחומר שיתנדף ויהפוך לריח (Forcier 2025). כך, בעוד שהשמעת הקולות דרשה מאנגלשטיין להיעזר בהאקרים ובטכנולוגיות מתקדמות, לשרר אותות ממקומות מרוחקים ולייצר מערך בלתי נראה של הולכה, העברת הריחות דרשה ממנו לחבור לשרברכים, לטפס על גגות ולחבר צינורות שחורים ובולטים כדי לייצר מערך הולכה מופגן ומוחצן, שנשמע מעט בסביבתו רק הודות לאנדרלמוסיה הכללית השוררת בשוק הכרמל.

אם כן, המאמץ להביא את הריח לתוך יצירת האמנות של אנגלשטיין דרש מידה מסוימת של שנמוך טכנולוגי וחבירה לאנשי מקצוע שיודעים להעביר חומר מנקודה אחת לשנייה, ולא סתם חומר, אלא את החומרים הבזויים ביותר, שלרוב לא יעשו את דרכם אל גלריות ומוזיאונים.¹¹ המעשה האמנותי אצל אנגלשטיין הופך כך למערך של צינורות, פשוטו כמשמעו. עבודתו של האמן במיצב הריח של אנגלשטיין היא להעביר דבר אחד ממקום למקום, לתת לו נוכחות, לערב אותו עם אחרים כמותו ולמקם אותם כך שיווצר דבר מה חדש, אחר. מדובר בהגדלה עוצמתית, בניפוח, ולכן גם בדלדול ודילול מבריק של הפעולה האמנותית; בהתקה של חומר ממקום אחד לשני והבאתו אל מרחב היצירה. הדלות הזאת והיקפה, כמו הצינורות השחורים שהקיפו את התערוכה, מבקשים להסיט את המבט מהדימוי שנוצר ולהפנות את האף לעבר מערך יצירתו והובלתו – אל התווך, אל המדיום.

באמצעות הסטה זו, אנגלשטיין מייצר דימוי חדש: זה של המדיום.¹²

הצינורות השחורים של אנגלשטיין מזכירים את האופן שבו אפלטון מתאר את עורקי הריח, אותם עורקי חישה ש"צרים מכדי אדמה ומים ורחבים מכדי אש ואויר". הם אינם יכולים לקלוט אף יסוד כמו שהוא, אבל יש להם יכולת ייחודית: להבחין במצבי הביניים של היסודות, באופני ההתהוות של החומרים והגופים, להצביע על התנועה, ובכך להימנע מהתקבעות ומיציבות. אפלטון מתעכב על תיאור רוחכם וצורתם של "עורקי החישה" הללו, על הדלות והצרות של המדיום שהוא חוש הריח (שנתון בסתירה כשלעצמו, בהיותו גם רחב

11 בשיחה עם אנגלשטיין על אפסילון דיברנו על דלות מערכי ההובלה של הריח, ועל ההבדל בין הטכנולוגיה הנמוכה (הלואורטק) של הובלת הריח לטכנולוגיה הגבוהה (ההייטק) של הובלת הקול. אנגלשטיין טען, בצדק רב, שההגדרה הזאת פשטנית מעט ושהמצב מורכב יותר: הובלת הריח דרשה למעשה מערך מורכב מאוד וחדשני, וגם אם הורכב מחומרים "נמוכים" כמו צינורות פלסטיק ומפוחים, מדובר למעשה בציור מתוחכם. הובלת הקול, לעומת זאת, אמנם נעשתה באמצעים מתוחכמים כמו שבכים ומקלטים המחברים לשנאי חשמל, אך למעשה הייתה מעין שנמוך של טכנולוגיה גבוהה, מאחר שנעשתה בייצור מקומי ובאופן פיראטי ולא בתמיכתן של חברות ענק או בעזרת מוצרים קיימים ומוכנים. לפיכך הדלות והתחכום שזורים זה בזה בתוך מדיום ההולכה של התערוכה.

12 אני מתייחסת כאן לעבודתו של אנגלשטיין כעבודת ריח ששולחת אותנו לחשוב על המדיום של הריח אף שיש בה אלמנטים ניכרים של שמע, ולמעשה היא מנגידה בין ההולכה של הריח להולכה של השמע. כפי שאסביר להלן, אני עושה זאת מכיוון שלטענתי, במיצב מכפיף אנגלשטיין את השמיעה (וגם את הראייה) להגיגון המארגן (או הלא-מארגן ואלא-מאורגן) של הריח.

מדוי (וגם צר מדוי). עבור אפלטון זהו חיסרון, מאחר שהעורקים הללו אינם מאפשרים סיווג ובחינה ראויה של החומר. אך לבחינת המדיום החושי, ולעבודתו של אנגלשטיין, זהו דווקא יתרון בשל הדגש על המצב הסיפי, הבינ-לכין, המעבר, וגם משום שסוג התווך שאפלטון מתאר מאפשר רפלקציה – עורקי הריח רחבים מספיק כדי לשהות בהם, אך גם צרים מספיק כדי שהתוכן, החומר והדימוי שלו לא ישתלטו על הווייתם.

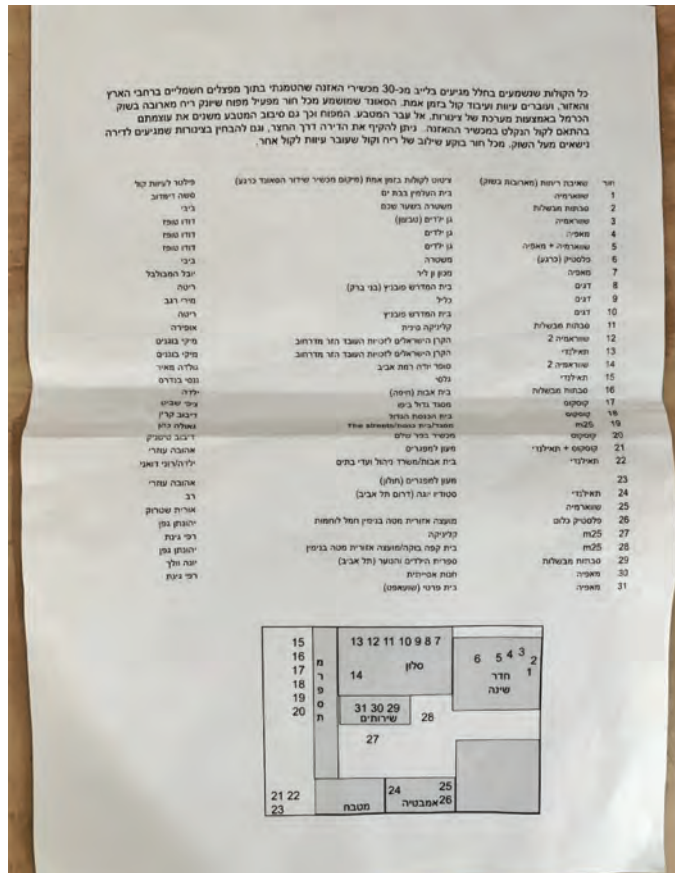
עם זאת, הדגש על המדיום אינו מבטל את הדחף לנסות לתת פשר למה שמוצג בתערוכה, או נכון יותר לומר – למה שנוכח בה. השהייה בדירה שהושכרה לצורך המיצב הייתה מסקרנת ומבלבלת. ריחות חזקים, חלקם צורבים ממש, השתלטו על החלל. צלילים מקוטעים ומילים שקשה לפענחן שודרו מתוך החורים. אוויר סמיך אבל בלתי נראה שרר בחדרים הכמעט-ריקים, ובחדרו של אנגלשטיין עצמו – שישן בתערוכה – ניצבה מערכת מסועפת של שנאים, צינורות, כבלים ומחשבים. המיצב יצר במופגן ובמוצהר חוויה עוצמתית, אירוע, והמבקרים של התערוכה הדדו את החוויה הזאת (גולדברג 2024; צור 2024).

אבל מהו התוכן של אותו אירוע? כיצד אפשר לפענח אותו ולתת לו מובן? בביקורות שנכתבו על התערוכה נעשה ניסיון מסוים, גם אם מוגבל, לתת לחוויה העוצמתית הזאת פשר. נכתב עליה כי היא "תמנון מחשבה הנהפך למציאות ולאמנות" (צור 2024); "סלט רב-חשושי" (מלצר 2024); "מכונת השפעה" ו"טקס טימור" (פייסיק 2024); "מפגש אינטימי מפוקפק" ו"ייצוג מנטלי דמיוני של החללים הסובבים אותנו מקרוב ומרחוק" (גולדברג 2024). ניכר שרוב המילים שנכתבו על התערוכה הוקדשו דווקא לתיאור העוצמות של המיצב – הבלבול, הסקרנות והגועל שהוא מעורר, והמערך המורכב שייצר אותו. אבל הניסיון לתת פשר למיצב כשלעצמו נותר דל והוגבל למילים שצוטטו כאן. הניסיון והקושי לפענח את המיצב הזה הוא במידה רבה אנלוגי לניסיון ולקושי לפענח ולתת מובן לחומר של הריח בכלל. המאמץ להבין את עבודתו של אנגלשטיין – והמאמץ להבין את המאמץ להבין – יכולים לעזור לנסח את כלל החוויה המתארגנת למול החומר שהוא ריח, את המדיום של הריח, מעבר ליצירה זו או אחרת.

אפסילון היא האחרונה עד כה ברצף עבודות של אנגלשטיין שבהן הוא חוקר את השימוש בריח, ובמיוחד בריחות רעים. הפעם אנגלשטיין עידן אך גם הקצין את הדגש על הבזוי והמטונף, לאחר שבמיצב אביב (2022) הפיץ בגלריה ריחות של שומן אדם שרוף, ובעבודות קודמות הניח בחלל גוויות של חיות (2016) ויצר חומר שעשוי מהפרשות גוף (2019).¹³ באפסילון הפיץ אנגלשטיין ריחות שנמצאים ממילא באוויר במרחב הציבורי, או לפחות בשוליו. עבודתו מצטרפת לעבודות בולטות אחרות באמנות ריח, ובהן

13 גם קרן גולדברג מעירה על התהליכים המקבילים של העידון וההקצנה המתרחשים בעבודתו של אנגלשטיין, אם כי בהקשרים אחרים (גולדברג 2024).

עבודותיהם של אניקה יי שחוקרת את המתח בין המרחב הסטרילי של האמנות לנוכחות של חומרים אורגניים ולריחות שהם מייצרים (2015, *You Can Call Me F*), של ג'ודי שיקגו (1972, *Menstruation Bathroom*) ושל אלאנה לינץ' (2019, *Hauntings of the Spoils*), שהציפו את חלל הגלריה בריחות גוף נשיים ובהתססה של חומרים אורגניים (Osman 2013, 11–12; Lynn and Parr 2021, 211–218), וגם לעבודות המתמקדות באטמוספריות של הריח ובתווך של האוויר, כגון אלה של פיטר דה קופרה ובהן (2014, *Cloud*), שבה המבקרים טיפסו במעלה סולם לעבר ענן מלאכותי שממנו יכלו להריח ריח של "זיהום אוויר". להבדיל מעבודתו של דה קופרה, אנגלשטיין אינו יוצר דוגמת ריח אלא משתמש באוויר הממשי ומביא אותו מתוך המרחב הציבורי בזמן אמת. על אף העידון המסוים בעוצמת הריח בהשוואה לעבודות קודמות של אנגלשטיין, באפסילון הוא דווקא הקצין את השתלטותו של הריח על המיצב. אנגלשטיין יצר למעשה מיצב שמכפיף את שאר החושים, ובמיוחד את הראייה והשמיעה, להיגיון המארגן של חוש הריח, או שמא יש לומר – להיגיון המפזר שלו. השמע בחלל התערוכה עוות ופולטר והיה קשה לזהות את מקורו, והיה צורך במאמץ גדול, שלרוב נעשה לשווא, כדי להבין את המידע שהקול נשא עימו ולנסות לפענח מילים, משפטים ואינטונציות. המיסוך של הפילטר אמנם העניק מידה מסוימת של מוכרות (קולה של ריטה, קולו של יובל המבולבל), אך זו הייתה מתעתעת. גם הראייה הוסטה בחלל המיצב, שכן המידע שניתן לחוש הראייה היה דל מאוד וגנרי: הדירה רוקנה כמעט לחלוטין מחפצים, ומה שנותר בה היה אמנם מוכר אך גם חסר כל ייחוד: כורסה ישנה ומהוהה, שולחן מטבח מתקלף, אסלה, כמה מוצרי חשמל. הסימנים החזותיים שאנגלשטיין יצר במרחב היו מועטים ודלים גם הם: חורים שנוקבו ברשלנות מכוונת בקירות הבית, מטבעות שנמעכו, צינורות שחורים ומדחסים אפורים, ומפה של הדירה, מודפסת על נייר A4 בפונט אריאל וללא שום עיצוב נראה לעין (דימוי 3). סימון הגירויים על גבי המפה היה גנרי ונתן מעט מאוד מידע לגביהם. הסימון במפה של פלט אודיטורי (למשל "בית עלמין בבת ים") ופלט אולפקטורי (למשל "שווארמייה") אנלוגי לסימון של הריח במילים: "ריח של בית שימוש", "ריח פרחוני", "ריח מתוק", "סירחון". כמו בשיום הריח, גם כאן יש קושי והיעדר. השיום אמנם מצביע על מקור או על תחושה, אבל משאיר את העיקר בלתי מסומן ולכן פתוח.



דימוי 3

במיצב של אנגלשטיין החושים כולם, ולא רק הריח, נמצאים במצב ביניים, מוחשים אך סתומים. חוסר הבהירות של הדימוי החזותי, של הפלט השמיעתי ושל הריחות במרחב יוצר תפיסה כללית מוכת גירויים, לא בהירה, מוכרת אך מתעתעת, שקשה לעקוב אחר מקורה, להפיק ממנה מידע ומובן או לתת לה פשר. הדירה, המיצב, התערוכה – כל אלה הופכים לקובייה מחוררת שמוצפת מן החוץ, והנמצא בה נתון להשפעה שעליה מנסה אנגלשטיין לנצח מחדר המכונות שהוא גם חדר השינה. האמן לעיתים נוכח במיצב ולעיתים אינו נוכח בו; הוא ישן בו, מוצף בעצמו מכמות הגירויים המגיעים מפה ומשם, לרגעים שולט בהם ולרגעים נכנע להם. הצרות והרוחב של עורקי הריח, הדלות והדקות של חוש הריח ושל הריחות, משתלטים על שאר החושים ויוצרים מיצב שבו הציביות מתערערת והכול נמצא בתנועה בין חומרים, בין מקומות, בין מדיומים. לפיכך המוקד הוא מרחב התווך, הבין-לבין, המדיום.

ההתכה של הפנים והחוץ המתרחשת במיצב מהותית לאופן הפעולה של הריח. זהו החוש היחיד שבפעולתו מתערבבים החוץ והפנים ברמה המולקולרית, ללא שליטה. כמו השמיעה, גם פעולתו של הריח עוברת דרך האוויר; אבל בניגוד לרטט גלי הקול, תנועה של אוויר המיתרגמת לצליל ולמובן, כאן אלה הן מולקולות של חומר הנידפות מגוף אחד ונכנסות לגוף אחר (Forcier 2025, 58–59). קולטני הריח הם תאי עצב שנמצאים במעלה הנחיריים וחשופים כל העת לאוויר העולם, המשמשים כאתרי קשר מתמשך בין הגוף לסביבה, הן באופן רצוני מתוך שאיפה מכוונת, הן באופן בלתי רצוני עם פעולת הנשימה (Hsu 2020, 10). במיצב המחורר של אנגלשטיין החוץ נכנס כל הזמן פנימה – גם החוץ הרחוק דרך השמיעה, וגם החוץ הקרוב דרך הריח – אבל הוא נכנס אל פנים ריק ומרוקן מחיים, מדימויים ומחפצים. כמו במיצבים קודמים, אנגלשטיין בוחר להשתמש בגירוי שמתוך יחד את המיצב ואת החיים ונשאר עם המבקרים גם לאחר שיצאו מהתערוכה: ריח חריף וצורב שאינו עוזב את האף, רחש שדועך לאט, והשאלה איזו שארית ממני תשמש את אנגלשטיין בתערוכה הבאה.

יש ערך לניסיון לתת מובן ופשר לתוכן שרוחש בתוך המיצב, וההתעכבות על כך חשובה, אבל בעיקר כדי להצביע על התהליך הזה ועל כישלוננו. לכן ההתעסקות ביצירה של היצירה אצל אנגלשטיין מקבלת מקום רב כל כך. המדיום – התיווך והסוכנות שבאמצעותם הוא מביא את החומר לתוך התערוכה וגם מערבב אותו, מעוות אותו ומפיץ אותו – נמצא במרכז העבודה. המדיום של חוש הריח, האמצעי החושי שהשתלט על המיצב – בידועין, ללא ספק – קורא לנו לבחון אותו כדי להבין מה בכלל נוכל להבין (או לא להבין) באמצעותו (מקלוהן 2002). המדיום של הריח הוא המדיום של הבין-לבין; הצבעתו על מרחב הביניים, על האמצע, הופכת אותו מיסודו למדיום רפלקסיבי שמצביע על עצמו, על עצם האפשרות של תיווך, ובעיקר על מוגבלותה.

במקרה של אפסילון, הכנסת הריח לתוך המיצב וההכפפה של שאר החושים להיגיון המארגן של הריח מכשילה, פורעת ומאתגרת את היכולת שלנו לייצר סדר ומובן בתוך עולם הגירויים המוצג לנו בחלל המוזיאלי. הפריעה הזאת חושפת בפנינו שני דברים, המתגלים במקביל: החומר החושי במצבו הגולמי כמעט – מצב שמקשה עלינו לארגן אותו ולתת לו משמעות – והמערך המורכב והמסועף של הולכת החומר והנכחתו: ההאזנה, השידור, העיוות, הפילטור, המפוחים, הצינורות, החורים, תנועת האוויר. עבודתו של אנגלשטיין היא עבודת תשתית, תשתית המדיום, ובמובן כפול: היא חושפת בפנינו את המערך ומכריחה אותנו לשהות בבסיס של עולם גירויים. יש כאן חזרה אחורה, אל מקורו של מעשה האמנות, אל היסודות החושיים והכליים, אך גם הליכה אל מעבר למה שאפשר לתת לו מובן.

סוג הכשל שעומד במרכז התערוכה מהותי לחוש הריח, למדיום שלו: חוסר האפשרות לייצר עבורו היגיון מארגן, מובן ופשר. נראה כי אנגלשטיין ויתר על המובן וכי הוא

חוגג בדרכו את הכשל הזה, מאמץ את הדימוי של האמן המשוגע, מטריל ומטרלל את אורחיו, מפתה אותם לתוך העולם המופרע שיצר. הכשל שאנגלשטיין מציף הוא למעשה הקצנת ההיגיון המארגן של חוש הריח, שאולי מוטב לקרוא לו ההיגיון המפזר או המפרק. הכישלון הפורה, או הקושי, הוא לשהות בתוך החוויה הבלתי מאורגנת ובתוך ההתנגדות לה, בתוך התהליך המתמשך של התודעה לנסות וליצור היגיון מארגן, ובתוך הכישלון החוזר של התהליך הזה. הכישלון הזה הוא שמפנה את תשומת הלב אל התווך, אל המדיום, אל המרחב שבו החושי הולך לעבר המובן ונתקע, ואנחנו איתו. בעבודתו של אנגלשטיין התודעה מנסה לארגן את הגירוי החושי ולתת לו פשר מעבר למיידיות של התחושה, אך נכשלת בכך. זוהי דלות המדיום של חוש הריח, שעומדת בניגוד לעושר החוויה של הריח והתחושות העוצמתיות, הטובות או הרעות, שהוא מעורר. העוני של המדיום, פשטות המנגנונים שלו – שהדימוי הטוב ביותר שלהם הוא מערך הצינורות השחורים שאנגלשטיין יצר בין המסעדות לתערוכה, מערך המוליך אל החוש הדל – מכריחים לשהות בתוך חוויה רפלקסיבית אך חושית. הכשל מייצר עצירה והשתהות בתווך המתעתע שבין החוש למובן.¹⁴

“גויאבה: ארכיון ריחות” – על דקותו ועומקו של החומר, על הכשל מהמובן אל החושי

עבודתה של טליה הופמן **גויאבה: ארכיון ריחות**, שהוצגה לראשונה בגלריית בית הגפן בחיפה בשנת 2017 ולאחר מכן בשנת 2018 בגלריה “מעמותה” בירושלים, היא חלק מפלטפורמה רבת-שנים הנושאת את אותו השם, אשר משמשת את הופמן כ”מרחב לעבודות שמאתגרות תפיסות של תנועה פיזית ורעיונית במרחב שאנחנו חיים בו ומבקשת לבחון את האפשרות לדמיין אותו פתוח לתנועה” (הופמן 2020). הופמן מוסיפה כי הפלטפורמה “שואלת שאלות לגבי קרבה עם מקומות במרחב התיכון עמם אין לנו תקשורת” (ברנע 2018). ביולי 2022, בסדנת “חוש הריח” שהנחיתי באוניברסיטת תל אביב, ביצעה הופמן את המיצג **גויאבה: ארכיון ריחות** בפני קבוצת המחקר, ובמהלכו מיצתה ריח משני חומרים

14 במקום אחר לגמרי, בתקציב אחר לגמרי, בפרופיל אחר לגמרי ובאמצעות חושים אחרים יוצר האמן פייר ויג (Huyghe) חוויות דומות. בסרטים ובמיצבים שלו, ובהם *Liminal* שהוצג בשנת 2024 ברטרופקטיבה של עבודותיו תחת אוסף פינו בוונציה, וההמשך לגוף העבודות הזה – העבודה *Liminals*, שהוצגה בשנת 2026 בגלריה בירכתיו של מועדון הברגהיין בברלין, יוצר ויג חוויות עוצמתיות של ראייה ושמיעה באמצעים טכנולוגיים מתקדמים (חיקוי פעולת מחשב קוונטי, שימוש בסנסורים בזמן אמת בחלל התערוכה ובינה מלאכותית), חוויות שבכוונת מכוון אינן מצליחות להתארגן למובן ברור. המיצבים שלו חותרים בכוונה אל מקום הכשל שבין החושי למובן, ומאפשרים, עם כל עוצמת הטכנולוגיה, שהייה בכשל של ההיגיון המארגן האנושי. המעניין בעבודותיהם של אנגלשטיין ושל הופמן הוא שהן מאפשרות לשהות בכשל הזה בתקציב נמוך הרבה יותר ובחוויה קולנועית ומהממת פחות, בתוך היומיום של הקיום.

שאספה ליד ביתה: לימון שנקטף מהעץ וענף של ברוש.¹⁵ המיצוי נעשה בתהליך מסורתי ופשוט: הלימון והענף נחתכו והונחו לרתיחה במכל מים. המכל חובר לצינורית שקיררה את האדים שעלו ממנו והעבירה את המיצוי אל בקבוקון זכוכית כהה. במהלך המיצג נערכה שיחה בין המשתתפים והמשתתפות, בשעה שהופמן אחזה בצינורית, הגבירה והחלישה את האש תחת המכל, ואדים עדינים של לימון וברוש התפזרו באוויר. הופמן הציעה לנוכחים להריח מבקבוקונים שהביאה איתה ואשר נכללים בארכיון הריח שיצרה לאורך השנים האחרונות, ובהם מיצוי של אדמה מקוניטרה, מיצוי של אדמה מביירות, מיצוי של ירקות ופירות מוואדי ניסנאס (ובהם גויאבה), וצמחים שונים מסביבת ביתה בשכונת שפירא בתל אביב (דימוי 4).¹⁶ מקורות בקבוקוני הריח הובילו את השיחה לשאלות על המרחב המשותף, הצמחי והאנושי, בישראל/פלסטין. בקבוצה לא שררה הומוגניות מבחינת תפיסות פוליטיות, והתפתחה בה שיחה ערה על מקומיות וקונפליקט, על ריבונות, רוב ומיעוט, ועל דרכים שונות לפעולה פוליטית ואסתטית במרחב. אמירות הופרחו לאוויר, חלקן התפזרו ונעלמו וחלקן שקעו ונשארו. הופמן ניווטה את השיחה בעדינות בעודה מחזיקה בצינורית ומעבירה אותה מיד ליד, מגבירה ומחלישה את הלהבה, שומרת על מידת הקירור ומידת החימום של הפקת הריח ושל המרחב.



דימוי 4

15 זה המקום להודות לשותפי להקמת ולהובלת הסדנה פרופ' יהודה רוט, למשתתפי ומשתתפות הסדנה לאורך השנים, ובמיוחד למי שנכחו במפגש שהנחתה הופמן: רלי דה פריס, יפעת פרל, עדן חברוני, פרופ' רוט וד"ר מירה מרקוס-קליש.

16 גויאבה: ארכיון ריחות מהדהד את הארכיונים המרובים שיוצרת אמנית הריח והכימאית סיסל טולאס.

לעומת עבודתו של אנגלשטיין, שבה נעשה שימוש בריחות קשים, לא נעימים, צורבים ומעוררי גועל המפנים את תשומת הלב לעוצמת התחושה ולקושי לייצר לה פשר, בעבודתה של הופמן נעשה שימוש שונה לחלוטין בריח. לא איכויות העודפות אלא דווקא אלה הנדיפות והמתפזרות, חסרות המשקל והבלתי נראות, הן שנעשה בהן שימוש מעודן, מודע ושאינו מודע, על מנת לייצר שיח פוליטי מקומי.

את ארכיון הריחות יצרה הופמן כדי לעבוד עם הריח כחומר של זיכרון: חומר שמעורר בעוצמה זיכרונות ראשוניים, אך גם מתנדרף עם הזמן ונעלם. הבקבוקונים שהציגה לנו הכילו חומרים שמוצו בתקופות שונות, וחלקם לא הדיפו ריח כלל. הם נשאו תוויות – תיוג סמנטי שיצר אפשרות לשוחח עליהם, נוסף על החוויה החושית המשותפת, ההעברה של הבקבוקונים מיד ליד והצפייה הקבוצתית בתהליך המיצוי. אף שהיסטורית לפחות הוכתר חוש הריח כמה שאינו ניתן לתיאור במילים, העיסוק בו דווקא עורר שיח. במיצג סיפרה הופמן שהעיקר עבורה, כפי שהיה גם בתערוכה בחיפה ב־2018, הוא השיחה המתעוררת בין המבקרים ובינה בזמן שהיא ממצה את הריחות, סוג המחשבות שהריח מעורר, והאופן שבו הוא מאפשר לפתוח סוגיות שונות שקשורות לזיכרון ולמקום. לדבריה, התוויות על הבקבוקונים נועדו ליתר את משחק הניחושים, שבו לא רצתה לעסוק; אך התיוג הסמנטי והתיארוך גם ממקמים את הריח בזמן ובמרחב, והמתח שנוצר בין התיוג לחוויית ההרחה – שקשורה לרגישות עצבית, להיסטוריה אישית, למזג האוויר, לשעה ביום, לזמן ולמקום – פועל ליצירת מרחב של שיחה שכורך את האישי עם הפוליטי דרך החושים. בתערוכה נוצר אירוע קטן, כמעט זניח, כמו משב ריח: שיחה בין אנשים על מקום וזמן, על זיכרון ושימור, על היסטוריה ומקומיות. בסיום המפגש נתנה לי הופמן במתנה את אחד הבקבוקונים שמצתה במהלך השיחה. כשהגעתי הביתה פתחתי אותו וניסיתי להריח; באופן מכעיס למדי, אך הולם, לא נשאר שם כמעט דבר.

בגויאבה: ארכיון ריחות הופמן עובדת עם הפן האוורירי של החומר שהוא ריח: עם הדקות, הנדיפות והזמניות שלו, עם החיבור הרגשי שהוא מעורר ועם סוג הזיכרון שהוא מעלה אל פני השטח – זיכרון כה ייחודי שהוא זכה למחקר נפרד ולעיסוק נרחב בספרות, בתיאוריה ובמדע.¹⁷ כמו אנגלשטיין, גם הופמן עובדת עם הבין-לבין של הריח כפי שהגדיר אותו אפלטון; אבל בניגוד לאנגלשטיין, שאצלו הדגש הוא על המדיום, אצל הופמן הדגש הוא על הבין-לבין של החומר. החומר מופיע במיצג בתהליך היווצרותו – בין אד לערפל, בין אוויר למים, כפי שתיאר אותו אפלטון. החומר של הריח, דק ונידף, ניצב במרכז העבודה

17 העלאת הזיכרון על ידי חוש הריח נעשתה לשיטה ממש אצל מרסל פרוסט בכרכי *בעקבות הזמן האבוד* וזכתה לניסוח תיאורטי במאמרו של ולטר בנימין על היצירה, "לדיוקנו של פרוסט" (בנימין 1996). ההיזכרות הפרוסטיאנית נעשתה לביטוי שגור במחקר הזיכרון. את סוג ההיזכרות שברייח תיארה מריה לרסון לפי ראשי התיבות LOVER: לימבי (limbic), ישן (old), עשיר (vivid), רגשי (emotional) ונדיר (rare) (Larsson et al., 2014).

כנוכחות חסרה. אבל בעבודה מופיעה גם הצעה כיצר להנכיחו: הדרך להביא את הריח אל עולם היש היא לשוחח עליו ואיתו.

לכאורה, זוהי מסקנה חריגה מאוד באשר לחוש אילם כל כך. אוצר המילים הנוגע לריח בשפות הנפוצות בעולם, בעיקר שפות ממוצא הודו-אירופי, הוא כאמור דל מאוד (Majid and Burenhult 2014; Keller 2016). אך הלקסיקון הדל של הריח אינו עומד בניגוד לטענה כי הריח נוצר על ידי השיח, משום שלא המילים הייעודיות לריח הן שיוצרות את האובייקט. הריח מספק קלט זעיר, גירוי מינימלי, חומר דק, שהולך ובונה ממשות עם המילים שמבוטאות כדי לחקור אותו, לחשוב אותו, לסווג אותו, לנסות לתת לו פשר ולמקם אותו במרחב ובזמן האישי והכללי. למעשה, נדרשים תילי תילים של מילים על מנת לנסות לתאר אותו, הררי מילים שלעולם אינן מספיקות כדי להגיע אל החווה הדק של הימצאותו הדלילה במרחב. זו גם ההבטחה המסוימת שקיימת בריח: האפשרות לחשוב את מה שאינו מתמסר מייד לתיאור שנמצא בהישג יד, לדימוי המוכר, לצורת המחשבה השלטת או לצורת הכתיבה הממוכנת.

לטענה שהריח נוצר על ידי השיח אודותיו אפשר למצוא אישוש מסוים במחקרים המראים שריחו של חומר נחוזה בהתאם להקשר ולשיחה. ברוויץ' מתארת בספרה *Smellosophy* מחקרים אמפיריים שבהם חומר שהופץ באוויר בהקשרים שונים נחוזה באופנים שונים לגמרי: ריחו של אותו החומר בדיוק – חומצה בוטירית – נחוזה כגבינת פרמזן כאשר ההקשר הסמנטי התאים לכך, ונחוזה כקיא בהקשר סמנטי אחר (Barwich 2020, 266; וראו גם Herz 2003, 595). לחוויה זו יש הקשר חומרי "אובייקטיבי": חומצה בוטירית אכן נמצאת גם בקיא וגם בפרמזן. אך זיהוי החומר באמצעות הריח – היכולת לתת לריח משמעות וקיום – תלוי בהקשר ובשיח. ברוויץ' טוענת כי תפיסת ההרחחה עשויה לייצר לנו מודל חלופי לתפיסה קוגניטיבית בכלל: לא עוד ייצוג של אובייקטים יציבים, אלא כושר פרשני מקומי ותלוי סיטואציה, שאינו מאפשר לאובייקט כשלעצמו להתייבב כאובייקט אחד, נהיר ומובחן (Barwich 2020, 11). בדיוק ביכולת זו של הריח מבקשת הופמן להשתמש במיצב שלה, אם כי בהקשר מעט אחר – כזה של פוליטיקה מקומית, של מחשבה על שייכות ועל מולדת.

במאמר שכתבה על גויאבה: ארכיון ריחות מתארת הופמן את המיצג ומסבירה כי הוא נועד לפתוח מרחב שיחני פוליטי שבו עמדות מוצא ביחס לסכסוך בישראל/פלסטין יכולות להתפרק ולהתנדף, כמו הריחות שהיא יוצרת ומבקבת. הפירוק הזה, היא כותבת, יכול לאפשר שיח מקרב יותר בנושאים בוערים, ושיח כזה בתורו פותח את מרחב הסיפור הפוליטי, שאותו היא מוצאת בספרה של חנה ארנדט **המצב האנושי** (Hoffman 2024). אבל עוד קודם להליכה של הופמן עד הפוליס של ארנדט, נמצא האופן שבו הריח מפרק את הדברים. הופמן טוענת כי מה שמתפרק הוא עמדות המוצא הפוליטיות; אך עוד לפני כן, מה שמתפרק ונמצא בתהליך בנייה הוא התפיסה של הריח, על ההקשרים, החוויות,

ההיסטוריות, העיוותים וההיסטים שבו. במרחב שהופמן יוצרת, מלבד ההבטחה הפוליטית יש גם הבטחה לפעולה השתתפותית ניסיונית שבה אנו לומדות לקרוא בשם, למקם, ליצור נוכחות לדברים בעולם. גם אצל הופמן, כמו אצל אנגלשטיין, הדימוי הוויזואלי דל מאוד: תוויות השם הלבנות, הבקבוקונים החומים הקטנים והזהים, הציור המינימלי להפקת הריח. גם כאן הדלות הוויזואלית נועדה לאפשר לריח לתפוס את הבמה כולה, במלוא דקותו, ולהיבנות כאובייקט וכדימוי.

בפלטפורמה "גויאבה" שיצרה הופמן יש עבודות רבות נוספות לצד ארכיון הריחות: ארבעה סרטים, תחנת רדיו, סטנסיל שנועד לשימוש הציבור לסימון הדרך בין תל אביב לביירות, אתר אינטרנט, מופעי פרפורמנס וכמה מאמרים.¹⁸ עבודתה של הופמן משתרעת על פני מדיומים רבים וסוגים שונים של אמנות: אמנות השתתפותית, פרפורמנס, אמנות ריח, סרטים. הפלטפורמה משמשת בסיס לעבודת המחקר שלה לדוקטורט, כלומר זהו גם מחקר מבוסס פרקטיקה. מתוך הריבוי הזה אני מבקשת לחשוב על כמה מהסרטים שיצרה הופמן במסגרת הפלטפורמה – גויאבה (2013), שָׁמָּה שָׁמָּה (א) (2016) וְקָרֵב יוֹם קָרֵב הַיּוֹם (2018).

הסרט גויאבה מתאר מסע רגלי של שניים, אישה וגבר, על הדרך מתל אביב לביירות. זהו דיאלוג קטוע המתקיים בעברית ובערבית לסירוגין, ובו השניים – זוג – מתווכחים על סוגיות של זיכרון ושכחה. הם מתעקשים על אלמנטים קונקרטיים של זיכרון, למשל הריח המלוח של תל אביב או הטעם של הארטיקים, אך מתקשים ליצור ממנו סיפור מוסכם, נרטיב אחד. הזיכרון מופיע דרך הניסיון לספר סיפור, דרך בנייתן של הספמות על האלמנטים הקונקרטיים שסביבם מתחילים לבנות את הסיפור; אך משם בני הזוג נכשלים שוב ושוב בניסיון לבנות סיפור גדול יותר יחד. השיחה בסרט עמוסה בהסכמות ועירות כאלה, בהתחלות של סיפורים, אבל אלה נותרים אלמנטים פרגמנטריים שאינם מתכנסים לסיפור משותף.

הסרט שָׁמָּה שָׁמָּה (א) מתעד עבודת אמנות השתתפותית שבה במהלך 24 שעות מתקבצים יחד על טנדר עשרות משתתפים, דוברי עברית וערבית, ב"שביל פליטים בעמק האלה", כפי שמכנה אותו האמנית בתיאור העבודה. הם מצטופפים, עורמים ציוד, חלקם עם מזרנים, חלקם עם תיקים, חלקם לבד ואחרים בזוג, עם ילד או בהיריון. חלקם עם שמיכה ואחרים בלי. אישה אחת מפרקת רימונים וסוחטת אותם למיץ. יש מעט דיבורים, בעיקר שאלות בלי מענה, בעברית ובערבית. מישוהו משתין על הטנדר; מישוהו בא להציק ליושבי; שלוש נשים שמנגנות ביוקללי, בחצוצרה ובתוף עוברות ליד הטנדר ואישה אחרת מהטנדר עם

18 אחת הדרכים שבהן הציגה והציעה הופמן לציבור את שידורי "רדיו גויאבה" התבססה על חורים בקירות גלריית בית הגפן בחיפה בתערוכה "חוכמת ההמונים" (2014). אל החורים הללו אפשר היה להתקרב ולשמוע את שידורי הרדיו. תצלום של קיר ההאזנה שנמצא באתר האינטרנט של הופמן מגלה דימוי דומה מאוד לזה שהציג אנגלשטיין באפסילון.

כלי נגינה – מסור – משיבה להן בניגון; ילד נרדם על האדמה; גבר מלמד אישה את ארבעת כיווני הרוחות בערבית: שֶׁק, עֶרֶב, שְׁמַאל, גִּ'נוֹב. יש ניסיון לבנות מעין יסודות של קיום משותף, של שפה משותפת, אבל השפה עדיין בסיסית וראשונית מאוד, כמעט פרה-שפתית, ילדית. הסרט מסתיים בלי לנוע אל מעבר לראשוניות הזאת, ובלי שום הבטחה או רמז שהדבר בכלל אפשרי.

בסרט קָרֵב יוֹם קָרֵב הַיּוֹם יש דמות גברית אחת שמנהלת דיאלוג פנימי עורך, פרגמנטרי. מחלקיו המקוטעים אפשר להבין כי הוא נע בין האישי לפוליטי, בין עזיבת הבית ויחסים רומנטיים להתמודדות עם גזענות ועם היחסים שבין השפה העברית לשפה הערבית. הסרט מתרחש בשעת לילה – מן השעה שלפנות ערב ועד לפנות בוקר – והצמצום החזותי שבחשיכה מפנה את הבמה לשמע של הדיאלוג הפנימי, אך הדיאלוג מקוטע וחסר פשר או תכלית.

המשותף לסרטים הללו ולארכיון הריחות הוא כישלון המימוש: חוסר יכולתה של הממשות לעמוד בהבטחה של האופק האמנציפטורי הפוליטי והאמנותי גם יחד. הכישלון הזה הולך ונעשה בוטה ככל שהשנים עוברות: בסרט גויאבה יש עדיין ניסיון לדיאלוג ממשי בין דמויות הזוג המסוכסך שהוא ישראל/פלסטין, ובסרט שמה יש נוכחות משותפת של משתתפים ומשתתפות רבים דוברי עברית וערבית, אך בקרב יום נותרת דמות אחת שבתוכה דרות העברית והערבית מסוכסכות, ללא פשר ותכלית; לבסוף, גם פְּרִיָּה מהמצב המייאש איננה אפשרית – הדמות שם מתארת מהלך של עזיבה, אבל חוזרת ואומרת שהיא אינה מצליחה לברוח.¹⁹

לעומת הסרטים, שבהם החומר שאינו עומד בהבטחה האמנציפטורית הוא וירטואלי למדי – חומר הגלם הרעיוני של השפה ושל הסיפור – ב"ארכיון הריחות" ובפרפורמנס של הפקת הריח חומר האכזבה הוא ממשי וחושי. הכוונה דומה ומוצהרת: פירוק יסודות התפיסה הפוליטית לחלקיקים האלמנטריים, הבסיסיים והחושיים שלהם כדי לאפשר דמיון פוליטי חדש ולאתגר את התפיסות הקיימות. נוכחות הריח הייתה עשויה לייצר (ואולי אף הצליחה בכך, עד גבול מסוים) תחושה של שיתוף עם הרחוק, קשר חושי עם מה שנמצא מעבר לגבולות המדינה, חיבור לרגשות אינטימיים, לזיכרונות רחוקים ועמוקים, לזיכרונות שאמנם מתעוררים באופן אינדיווידואלי אך מתוך מפגש משותף עם אותו חומר, שיוצא ונכנס מתוך הגופים הנוכחים והמדברים באותו המרחב. הרוך הכרוך בנוסטלגיה של הריח; העימות העדין עם היותו של המרחב ש"ממזרח לים התיכון", במילותיה של הופמן, מסוכסך אך גם קרוב כל כך; המאפיינים החומריים המשותפים, הרבים והשובים – כל אלה היו אמורים לשמש תשתית לאינטראקציה שחותרת תחת האידיאולוגיה הניצית הקיימת.

19 בסרטה האחרון של הופמן בפלטפורמה, העוסק ביער יתיר, מוקצנת מגמה זו; המבט על הדמויות האנושיות שם הוא כמבט על חיות פרא בסרטי טבע.

אך כל זה לא צלח. ערמומיותו של הריח, חתרנותו וחמקנותו, נוכחותו החומרית הבלתי מתפשרת, התגובה הרגשית והנוסטלגיה שהוא מעורר, דלות אוצר המילים שלו, דלות ההקשרים התרבותיים המידיים שלו, הפוטנציאל היצירתי והמשחרר שבדלויות אלו – אין די באלה. הכוח של הפרויקט, של תוצרי הפלטפורמה כאשר הם עומדים יחד, הוא בהמחשתה של התנפצות הכוונה הזאת אל מול המציאות, אל מול הממשות החושית, חתרנית ואלטרנטיבית ככל שתהיה. ההדקלוש של הניחוחות שנותרו בבקבוקונים לאחר תהליך המיצוי והתווית שמסמנת מהיכן הגיעו ממחישים את אותה אי-מספיקות, את כישלון הממשות והחוש, שאינם מצליחים לשמש מצע מספק לאידיאלוגיה הפוליטית המשחררת. השימוש בריח, והכישלון שלו, מנכיחים את סירובה של המציאות החושית להתייצב כתשתית להיגיון המארגן של יצירת האמנות ושל הפעולה הפוליטית, של יצירת האמנות כפעולה פוליטית. הופמן קיוותה כי הריח יוכל להסתגל מעבר לגבולות המדינה, לסרב להיגיון המדינתי ולערער עליו, אך הוא לא הצליח להיענות לדרישה זו: הוא נכשל ולא עמד במשקל הפוליטי שהונח עליו, בחצייה לעבר המובן. הריח, גם בשימוש המעורר והאוורירי שעושה בו הופמן, אינו מייצר אטמוספירה מספקת עבור ההיגיון של העבודה האמנותית והפוליטית, ובכך הוא מכריח אותנו לשהות בתוך הכשל, בתוך אי-המספיקות.

לשהות בדלות של הריח משני קצותיו של המדיום

אנגלשטיין והופמן, כל אחד בדרכו וכל אחת מכיוונה, מביאים לידי ביטוי את הדלות של חוש הריח כמדיום, דלות שמתבטאת בכשלים המופיעים בתווך שהוא מייצר בין החוש למובן ובין המובן לחוש. במיצבים של אנגלשטיין, ובמיוחד באפסילון, החומר החוש מובא אל המרחב האמנותי במעין פרובוקציה מתריסה: הוא מגיע באופן חוקי למחצה, בדרכים אחוריות, בעורמה ובהונאה, ובהגיעו הוא מתריס ופרובוקטיבי, בלתי מתארגן, לא מאפשר לסכמות של המחשבה להתייצב וליצור ממנו פשר, ומוסיף שכבות של בלבול ומורכבות באמצעות רמות שונות של תיווך ובהצבעה על המדיום, הכושל בהגדרתו כאמצעי תקשורת שנועד להעביר מסר, מידע או מובן (Bao 2015, 8). הכישלון הזה הוא אמנם מהותי לריח, אבל אצל אנגלשטיין הוא מתפשט גם אל חושים אחרים – אל הראייה והשמיעה – ומשתלט על ההווה.²⁰ בפלטפורמה שמפתחת הופמן, ובמיוחד במופעי הפרפורמנס של

20 מה שאני מגדירה כאן כתכונה מהותית של הריח אינו שקול למהות אונטולוגית; זוהי מהות במובן שבו הפנומנולוגיה הביקורתית מגדירה אותה, כלומר תכונה מהותית לאופן החוויה של הריח בתרבות המערבית של המאה העשרים והמאה העשרים ואחת כפי שחוויה זו תוארה בכתבים שחקרתי, רובם ככולם כתבים אירופיים או צפון-אמריקאיים העוסקים בתרבות המערבית. בהתחשב בקהל היעד של מחקרתי ובהדגשת התיאור הזה של הריח בחלקים נרחבים של תחום "לימודי הריח" כיום, אני מבקשת להתייחס למאפיינים הללו כאל מאפיינים מהותיים. עם זאת, מהות זו אינה מנותקת מהקשרים תרבותיים, גיאוגרפיים ומעמדיים, ולכן היא נטועה בזמן ובמקום, פתוחה לביקורת ועשויה להשתנות; אבל היא גם קונסיסטנטית מספיק כדי להגדירה כך עבור מחקר זה.

הריח ובגויאבה – ארכיון ריחות, היא מוליכה את החומר החושי אל המרחב האמנותי באופן עדין ומעודן יותר, בתהליך שקוף שמתרחש מול העיניים. היא משתמשת בתכונותיו האוויריות והנדיפות של הריח וביכולותיו המטרידות פחות, ואולי אפילו השמרניות יותר, כמעורר זיכרון וחיבור למקום, כריכוז קשב, כאפשרות לאינטימיות. אך הנדיפות ואי-המספיקות של החומר החושי – לא רק בריח, כי אם גם בחומר השפתי והאנושי שאמור לשמש מצע לייצור הדמיון הפוליטי וסיפור הסיפור בסרטים בפלטפורמה "גויאבה", אך אינו מצליח בכך – מציגות את הדלות של הריח מעברה האחר: גם כאשר יש מובן וכוונה אמנותית ופוליטית ברורה, החושיות של הריח, ואחריה החושיות והממשות בכלל, מסרבות לשמש מצע יציב ומספק עבור כוונות אלו, וגורמות להתפרקותן.

העבודות של אנגלשטיין והופמן, ובהכללה – כמעט כל עבודה של אמנות ריח – מתכתבות עם מגמות עכשוויות בשדה האמנות, ובמיוחד עם מגמות של אמנות השתתפותית, אמנות אימרסיבית ומחקר מבוסס פרקטיקה. גם כאן אנגלשטיין והופמן כמו תופסים את שני הקצוות של המגמות הללו: עבודתו של אנגלשטיין חצופה ופרובוקטיבית, אקסצנטרית במפגיע ומתכתבת עם קצה אחד של מקורות האמנות ההשתתפותית, במעין שילוב של פרובוקציה פטוריסטית ופעולה דאדאיסטית שיוצרת ניכור והזרה. עבודתה של הופמן לעומת זאת, מתכתבת עם אמנות השתתפותית במובנה הקלאסי יותר, הדיסקורסיבי, אמנות שמבוססת על שיתוף פעולה ועל יצירה קולקטיבית ויוצרת מחוות קונסטרוקטיביסטיות המבקשות להציע אלטרנטיבה (Bishop 2012, 42, 275). עבודות ריח בכלל, ועבודותיהם של הופמן ואנגלשטיין בפרט, הן אימרסיביות מיסודן, מאחר שהריח, מעצם מנגנון הפעולה שלו, פורץ את המרחק הביקורתי, חודר את גבולות הסובייקט, נכנס לתוכו ויוצר בו שינויים כימיים ממש. האימרסיביות אצל אנגלשטיין תואמת את האופן שבו אמנות אימרסיבית מוצגת כיום לקהל בעבודות אמנות דיגיטלית, הן כאלה שמכוונות לקהל הרחב הן כאלה שמכוונות לקהילה שוחרת האמנות (Mondloch 2022); אך היא עושה זאת דרך החוש האחר, ובלי לאפשר היטמעות במופע הראווה הטכנולוגי. אצל הופמן האימרסיביות מעודנת יותר, מוטעמת ונינוחה, מופיעה ונעלמת; היא נמצאת יותר בהרהור מאשר במוחש, ומזמינה את מבקריה לבחון את גבולות החוויה האימרסיבית ואת מגבלותיה, ולא את העוצמות ואת האפשרויות שבה.

אמנות הריח, ובכללה עבודותיהם של אנגלשטיין והופמן, מתכתבת עם המגמות הללו באמנות עכשווית, אך גם נבדלת מהן. עבודות עכשוויות של אמנות דיגיטלית שולחות את הצופים והצופות לחוויה עוצמתית, עשירה, יוצאת מגדר הרגיל, מוזרה או מטרידה, משתמשות תדיר בחשיכה (או במאפיינים סינמטיים אחרים), ומסתייעות בטכנולוגיה על מנת להובילם אל מחוץ למציאות, בהתענגות או בסבל (Vi et al. 2017; Klich 2019). העבודות של אנגלשטיין והופמן נטועות במציאות באופן עיקש, כמעט מתריס. הן מוצגות לאור יום, במרחב האמנותי (בגלריה) אבל גם במרחבים יומיומיים (בדירה, בסטודיו),

ומתעסקות בעליבות, בהזנחה ובטרדות הקטנות של היומיום, בשאריות ובשיירים, בחומרים פשוטים הלקוחים מהחיים שלצד האמנות: ענף, אדמה, עלה, ירכתי מסעדות, קריאות בגן הילדים, דיבורים בתחנת המשטרה, מלמולים בבית העלמין. זה המקום שבו העבודות של הופמן ואנגלשטיין, השונות כל כך זו מזו, נפגשות. העיסוק שלהן ביומיומי והצבתן בתוך היומיום ובאור מקשים על הצופה למקד את תשומת הלב, גם בריח; כך נוצר קשב מופרע ומוסח המאפשר את קליטתן של התרחשויות נוספות במרחב, אגביות וזניחות ככל שיהיו.²¹ כלומר, המיצבים שלהם אינם מאפשרים להימלט מהמציאות לטובת האמנות או לטובת פנטזיה טכנולוגית ספקטקולרית; הם אינם מאפשרים להיכנע להתענגות או לסבל של החוויה החושית העוצמתית, ולעצלות הרפלקסיבית שכניעה כזאת מאפשרת. להפך, הם דורשים לשהות באמנות בתוך המציאות, גם אם היא דלה, טורדנית וחסרת פשר.

מנגד, שתי העבודות, והאופן שבו הריח פועל בתוכן, גם אינן מאפשרות לשהות בתוך המציאות בלי ההסטה, הפרדוקס, הכשל והפרוורסיה שחושפת האמנות. הן ממחישות כיצד החוויה החושית – מלבד היותה בסיס לתרגום הפשוט של חומר למובן ונקודת מוצא למשא ומתן בתוך מרחב של שיח – היא גם הכישלון, ההתבוססות בתווך החושי, והחקירה היצירתית, המייאשת והטורדנית של התווך הזה. חקירת הריח בתוך המרחב האמנותי – במקרה של הופמן, בעבודת אמנות שמבקשת לעסוק בסוגיות פוליטיות עכשוויות – מנכיחה את האופן שבו האמנותי מאתגר את הפוליטי, במובנו כתנאי הקיום של בני אדם במרחב משותף והמשא ומתן עליהם. כישלון הפעולה האמנותית הוא גילום הטענה כי הפעולה האמנותית אינה יכולה להחליף את הפעולה הפוליטית (Bishop 2012), אך הוא גם מאפשר התנסות גופנית בעומקו של הכשל הפוליטי, בהתפרקות הראשונית של המרכיבים הבסיסיים ביותר שלו, לא רק בתיאוריה אלא גם בחישה ממש.

האימרסיביות המטרידה של הריח, ההתנסות בכורח ההשתתפותי שהוא מייצר, האופן שבו הוא גורם לחומר לערבל את המחשבה ולמחשבה להיות ללא יסודות חומריים – משמשים מעין מעבדה ניסיונית לחקירה פעילה, דווקא מתוך הדלות, של המדיה העכשווית העשירה. זהו ניסיון בזעיר אנפין, מיקרודוֹזינג של החוויה האימרסיבית וההשתתפותית הבלתי נגמרת שמציעה לנו המדיה בת זמננו: חוויה של הצפה, של גירויים עוצמתיים, של עודף מידע ומסרים. הדלות של הריח כמדיום מחייבת לשהות בתווך ולהתבוסס בכשל שבין המוחש למובן, ומאפשרת לחקור אותו. במקום שבו אין מילים מתאימות, שבו האחד אינו זהה לעצמו, שבו החומר מתעקש שלא להתרגם למידע דיגיטלי, שבו עולם ההקשרים

21 סוג הקשב המוסח שמתארגן למול העבודות של אנגלשטיין והופמן דומה לקשב המופרע שמתארת קלייר בישופ (Bishop 2024), קשב שלדבריה מאפיין את האמנות העכשווית. הקשב הבלתי סדור שעליו כותבת בישופ הוא גם תוצאה של השינוי בצורות הקשב האנושיות לנוכח השינויים החברתיים והטכנולוגיים בעשורים הראשונים של המאה העשרים ואחת, והוא גם משמש כשיטה להתבוננות בסוג העבודות שמציעה לנו אמנות עכשווית, על העומס, השעמום והמשך שלהן, כזה שמאתגר שיטות מסורתיות של התבוננות וקשב.

התרבותיים השגורים חסר, שבו מיידיות התחושה אינה מספיקה ואינה מספקת – שם נוצר המרווח כדי לשאול ולחשוב שוב על האסתזיס.

בית הספר למדעי התרבות, אוניברסיטת תל אביב

ביבליוגרפיה

- אדורנו, תאודור ו', ומקס הורקהיימר, 1993. **אסכולת פרנקפורט: מבחר, בתרגום דוד ארן, בני ברק: ספרית פועלים.**
- אפלטון, 1999. **כתבי אפלטון (כרך ג), בתרגום יוסף ליבס, תל אביב: שוקן.**
- אריסטו, 1989. **על הנפש, בתרגום מנחם לוז, בני ברק: הקיבוץ המאוחד.**
- באק-מורס, סוזן, 1992. **"אסתטיקה ואנאסתטיקה: עיון מחודש במסת השעתוק של בנימין", בתרגום דפנה רז, סטודיו 39, עמ' 7-12.**
- בנימין, ולטר, 1996. **"לדיוקנו של פרוסט", מבחר כתבים: הרהורים, בתרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 206-216.**
- , 1996. **"נסיון ודלות", מבחר כתבים: הרהורים, בתרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 136-139.**
- בריטברג-סמל, שרה, 1986. **"כי קרוב אליך הדבר מאוד": על דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, תל אביב: מוזיאון תל אביב.**
- ברנע, רעות, 2018. **"רק בגלל הריח: ארכיון הריח הראשון בארץ", כלכליסט, 1.1.2018.**
- גולדברג, קרן, 2024. **"אוזן ורוח, עין וריח", ערב רב, 11.9.2024.**
- דלז, ז'יל, ופליקס גואטרי, 2008. **מהי פילוסופיה? בתרגום אבנר להב, תל אביב: רסלינג.**
- הופמן, טליה, 2020. **"גויאבה", מארב, מוסף 28 (סיורי גבול), חולון: המרכז לאמנות דיגיטלית.**
- לפורט, דומיניק, 2014. **היסטוריה של החרא, בתרגום רמה איילון, תל אביב: בבל וידעיות ספרים.**
- מארכס, קרל, 1957. **דלות הפילוסופיה: תשובה לפילוסופיית הדלות של פ' פרודון, בתרגום חיים אברבאיה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.**
- מטר, ענת, 2019. **על דלות המוסר: מסה קריטית, בני ברק: הקיבוץ המאוחד.**
- מלצר, גלעד, 2024. **"מגריטה מוסקארדיני וטל אנגלשטיין מציעים דרך ייחודית לדבר אל הקיר", הארץ, 14.8.2024.**
- מקלוהן, מרשל, 2002. **להבין את המדיה, בתרגום עידית שורר, תל אביב: בבל.**
- פייסיק, דורון, 2024. **"ריטריט אפסילון", ערב רב, 16.9.2024.**
- פרויד, זיגמונד, 1988. **תרבות בלא נחת ומסות אחרות, בתרגום אריה בר, תל אביב: דביר.**
- צור, עוזי, 2024. **"תמנון המחשבה נהפך למציאות", הארץ, 5.8.2024.**

קאנט, עמנואל, 1961. *ביקורת כוח השיפוט*, בתרגום שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטנשטרייך, ירושלים: מוסד ביאליק.

רנסייר, ז'אק, 2008. *חלוקת החושי: האסתטי והפוליטי*, בתרגום שי רוז'נסקי, תל אביב: רסלינג.

שטיירל, היטו, 2015. *חלכאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי*, בתרגום אסתר דותן, תל אביב: פיתום.

שלם, ענת, 2026. "פנומנולוגיה ביקורתית ככלי חדש לתיאוריה פמיניסטית: היריון לא נבחר כמקרה בוחן", בתוך מירי רוזמרין ורחל לוי-הרץ (עורכות), *ארגו כלים פמיניסטי בעולם משתנה*, ירושלים: מכון ון ליר, עמ' 142–123.

- Almagor, Uri, 1990. "Odors and Private Language: Observations On The Phenomenology of Scent," *Human Studies* 13(3), pp. 253–274. <https://doi.org/10.1007/BF00142757>
- Bao, Weihing, 2015. *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915–1945*, Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816681334.001.0001>
- Barwich, Ann-Sophie, 2020. *Smellosophy: What The Nose Tells The Mind*, Cambridge: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674245426>
- Barwich, Ann-Sophie, and Elisabeth A. Lloyd, 2022. "More than Meets the AI: The Possibilities and Limits of Machine Learning in Olfaction," *Frontiers in Neuroscience* 16, article 981294. <https://doi.org/10.3389/fnins.2022.981294>
- Bishop, Claire, 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and The Politics of Spectatorship*, London: Verso.
- , 2024. *Disordered Attention: How We See Art and Performance Today*, London: Verso.
- Bontempi, Charlotte, Gérard Brand, and Laurence Jacquot, 2024. "Variability in Odor Hedonic Perception: A Challenge for Neurosensory and Behavioral Research," *Behavioral Neuroscience* 138(5), pp. 301–313. <https://doi.org/10.1037/bne0000595>
- Brattoli, Magda, Ezia Cisternino, Paolo Dambruoso, Gianluigi De Gennaro, Pasquale Giungato, Antonio Mazzone, Jolanda Palmisani, and Maria Tutino, 2013. "Gas Chromatography Analysis with Olfactometric Detection (GC-O) as a Useful Methodology for Chemical Characterization of Odorous Compounds," *Sensors* 13(12), pp. 16759–16800. <https://doi.org/10.3390/s131216759>
- Cain, William S., 1979. "To Know with the Nose: Keys to Odor Identification," *Science* 203(4379), pp. 467–470. <https://doi.org/10.1126/science.760202>
- Classen, Constance, David Howes, and Anthony Synnott, 1994. *Aroma: The Cultural History of Smell*, London: Routledge.

- Corbin, Alain, 1986. *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, Cambridge: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles, 1994. *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, New York: Columbia University Press.
- Drobnick, Jim, 2012. "Towards an Olfactory Art History," *Senses & Society* 7(2), pp. 196–208. <https://doi.org/10.2752/174589312X13276628771569>
- , 2017. "The Museum as Smellscape," in Nina Sobol Levent and Alvaro Pascual-Leone (eds.), *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, London: Bloomsbury, pp. 199–219.
- Durham Peters, John, 2015. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226253978.001.0001>
- Fontana, Lara, Javier Albayay, Irune Fernández-Prieto, and Massimiliano Zampini, 2023. "Olfactory Habituation to Food and Nonfood Odours," *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 76(6), pp. 1209–1219. <https://doi.org/10.1177/17470218221115046>
- Forcier, Kaitlin Clifton, 2025. "Digitizing Scent: What Vaporware Can Teach Us About the Limits of Mediation," *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 65(1), pp. 38–60. <https://doi.org/10.1353/cj.2025.a973989>
- Grau, Oliver, 2003. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7104.001.0001>
- Hajdini, Simon, 2024. *What's That Smell? A Philosophy of the Olfactory*, Cambridge: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/13949.001.0001>
- Herz, Rachel S., 2003. "The Effect of Verbal Context on Olfactory Perception," *Journal of Experimental Psychology: General* 132(4), pp. 595–606. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.132.4.595>
- Herz, Rachel S., and Julia von Clef, 2001. "The Influence of Verbal Labeling on the Perception of Odors: Evidence for Olfactory Illusions?" *Perception* 30(3), pp. 381–391. <https://doi.org/10.1068/p3179>
- Hoffman, Thalia Katrin, 2024. "Enriching Flaws of Scent עטרות א Guava Scent Collection," *Open Philosophy* 7(1), article 20240030. <https://doi.org/10.1515/opphil-2024-0030>
- Hsu, Hsuan L., 2020. *The Smell of Risk: Environmental Disparities and Olfactory Aesthetics*, New York: New York University Press. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479807215.001.0001>
- , 2026. *Olfactory Worldmaking*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Johansen, Thomas K., 1996. "Aristotle on the Sense of Smell," *Phronesis* 41(1), pp. 1–19. <https://doi.org/10.1163/156852896321051765>
- Kant, Immanuel, 1978. *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, trans. Victor Lyle Dowdell, Carbondale: Southern Illinois University.
- Keller, Andreas, 2016. *Philosophy of Olfactory Perception*, Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-33645-9>
- , 2017. "The Scented Museum," in Nina Sobol Levent and Alvaro Pascual-Leone (eds.), *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, London: Bloomsbury, pp. 189–198.
- Klich, Rosemary, 2019. "Visceral Dramaturgies: Curating Sensation in Immersive Art," *Body, Space & Technology* 18(1), pp. 175–197. <https://doi.org/10.16995/bst.319>
- Larsson, Maria, Johan Willander, Kristina Karlsson, and Artin Arshamian, 2014. "Olfactory LOVER: Behavioral and Neural Correlates of Autobiographical Odor Memory," *Frontiers in Psychology* 5, article 312. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00312>
- Lynn, Gwenn-Aël, and Debra Riley Parr (eds.), 2021. *Olfactory Art and the Political in an Age of Resistance*, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003092711>
- Majid, Asifa, and Niclas Burenhult, 2014. "Odors Are Expressible in Language, as Long as You Speak the Right Language," *Cognition* 130(2), pp. 266–270. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2013.11.004>
- Mondloch, Kate, 2022. "The Influencers: Van Gogh Immersive Experiences and the Attention-Experience Economy," *Arts* 11(5), article 90. <https://doi.org/10.3390/arts11050090>.
- Osman, Ashraf, 2013. "Olfactory Art," seminar paper, Postgraduate Program in Curating, Zürcher Hochschule der Künste.
- Pellegrino, Robert, Charlotte Sinding, Renne A. De Wijk, and Thomas Hummel, 2017. "Habituation and Adaptation to Odors in Humans," *Physiology & Behavior* 177, pp. 13–19. <https://doi.org/10.1016/j.physbeh.2017.04.006>
- Sela, Lee, and Noam Sobel, 2010. "Human Olfaction: A Constant State of Change-Blindness," *Experimental Brain Research* 205(1), pp. 13–29. <https://doi.org/10.1007/s00221-010-2348-6>
- Shahar, Keren, 2026. "Gilles Deleuze and Jacques Rancière on the Limits of Representation," *Philosophy & Social Criticism*. <https://doi.org/10.1177/01914537261434915>

- Shiner, Larry E., 2020. *Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts*, Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190089818.001.0001>
- Vi, Chi Thanh, Damien Ablart, Elia Gatti, Carlos Velasco, and Marianna Obrist, 2017. "Not Just Seeing, but Also Feeling Art: Mid-Air Haptic Experiences Integrated in a Multisensory Art Exhibition," *International Journal of Human-Computer Studies* 108, pp. 1–14. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2017.06.004>
- Weiss, Gail, Ann V. Murphy, and Gayle Salamon, 2020. *50 Concepts for a Critical Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3j22>
- Yeshurun, Yaara, and Noam Sobel, 2010. "An Odor is Not Worth a Thousand Words: From Multidimensional Odors to Unidimensional Odor Objects," *Annual Review of Psychology* 61(1), pp. 219–241. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.60.110707.163639>