

בית הספר לאמנות המדרשה  
המכללה האקדמית בית ברל

## **עושים חיים:**

טשטוש הגבול בין פעולות יומיומיות לפעולות  
אמנותיות בשדה האמנות הישראלי

מאת: ענבל יונגרמן

מנחה: גלעד מלצר

שנה: 2008

## תוכן העניינים

1	..... עושים חיים
3	..... מבוא: מעשה אמנות או מעשה יומיום
7	..... פרק ראשון: המציאות כמצע למציאת מציאות
7	..... א. האמנות היא אני, לא רק מה שאני מייצר
8	..... ב. לא עוד אוטונומיה – הניסיון האוונגרדי על פי פיטר בירגר
9	..... ג. חפץ בחפץ: על הקולאז' וה-"Ready Made" בדרך למציאות
11	..... ד. פעולה כ-"Ready Made"
15	..... פרק שני: אביטל גבע – מעבודת אמנות לעבודה של ממש
15	..... א. שאלות מושגיות אודות אמנות וחיים בהקשר מקומי
16	..... ב. החממה
18	..... ג. "כמיהה לאוויר צח"
19	..... ד. מחימום לחממה – ממטאפורה למעשה
22	..... פרק שלישי: גיל ומוטי מגלים את העולם
22	..... א. החיים כ"מרחב מעבר"
24	..... ב. אלה החיים
27	..... ג. החתונה
30	..... פרק רביעי: שי לי עוזיאל – עבודה בעיניים
30	..... א. ההיית או חלמתי חלום?
31	..... ב. אני ואני ואני ואני
32	..... ג. ייסורים ועציצים: בין מעשה למעשיה
36	..... סיכום: "האמנות עצמה, אחרי הכול, היא צורה של מציאות"
39	..... מקורות

## מבוא: מעשה אמנות או מעשה יומיום<sup>1</sup>

"אני אמנם חושב שאני עושה אמנות, אבל היא באה יותר לידי ביטוי [...] בעיקר בזמן השינה [...] רק אז אני אמן אמיתי, שפועל מתוך כוח טמיר ולא ברור [...] אני אולי אמן כשאני הולך בקינג ג'ורג' ומדבר עם אנשים" [\(רועי צ'יקי ארד\)](#).<sup>2</sup>

חיי היום יום מהווים מקור ובסיס ליצירה האמנותית. ניתן לומר שרשמים וחוויות הנקלטים בחושינו הופכים עבור האמן לחומרים יצירתיים המקבלים ביטוי ביצירה האמנותית בין אם היא מופשטת או פיגורטיבית, בין אם התוצר האמנותי הוא ציור, פסל, רישום, עבודת וידיאו או מיצג. הרגע האמנותי אותו אני מעוניינת לבחון בעבודה זו הוא רגע בו לא מתרחש שינוי כלל (או מתרחש שינוי מינורי) ביחס למציאות. כיצד אמנים משתמשים בחומרי המציאות כפי שהם, או כיצד צורתם המקורית נשמרת גם במושגים מסורתיים של ביקורת אמנות.

רגע זה יכול להיות מבלבל או מביך כאשר אנו עומדים מולו, שכן אין הוא מתמסר תמיד לצורות הצגה מסורתיות, ואין הוא מציע תוצרים אמנותיים מובהקים שניתן לזהותם בנקל. גם כאשר קיים תוצר הוא אינו קשור בהכרח לאמנות במובנה המסורתי (כמו ציור או פסל). הוא יכול להיות שימושי, תכליתי, אבל יותר מכל מדובר בתוצאה של פעולה חיה, מתמשכת ובלתי נפרדת מהיומיום.

את הרגע הזה, הרגע בו ההבדל בין החיים לאמנות מטשטש והגבולות נפרמים והופכים לבלתי מובנים מאליהם, אנסה לבחון תוך התייחסות לפעולות אמנותיות שהן גם בעלות תוקף יומיומי ולהפך: פעולות יומיומיות שהן גם בעלות תוקף אמנותי. ניתן לומר שהפעולות אותן אחקור במסגרת עבודה זו הן פעולות שאינן מנסות לגעת בנשגב או ליצור אמת אחת אבסולוטית; אלה הן פעולות שנקודת המוצא שלהן נעוצה עמוק בחיי היומיום ובתכלית גלויה או סמויה. הפעולות אינן מופשטות אלא ריאליסטיות במובן זה שהן יומיומיות.

העיסוק בפעולות יומיומיות מוציא מכלל אפשרות שימוש בתוויות מוכרות אשר מסווגות וממיינות את הדברים לקטגוריות שגורות אשר אנו יודעים כיצד מצופה מאיתנו להתייחס אליהם, ואנו עצמנו פועלים כלפיהם באופן מותנה. [אלן קאפרו](#) טוען שאנו יודעים שמופע כלשהו הוא קונצרט בשל הכותרת שניתנה לו; אנו יודעים לזהות ספר על פי התבנית שלו ועטיפתו; אנו יודעים לזהות אמנות על פי העובדה שהיא מוצגת בגלריה.<sup>3</sup> פעולה יומיומית משבשת את יכולת הזיהוי שלנו אותה כפעולה בעלת הקשר שהוא אינו יומיומי.

ההתבוננות בפעולות יומיומיות ושגרתיות מעלה אפשרות ממשית לייצר אבחנה משמעותית כלפיהן מתוך עמדה חיצונית; כאשר אנו צופים בפעולות מוכרות שאנו בעצמנו מורגלים בעשייתן, הן הופכות לפתע למעניינות, מוזרות, אחרות. וכך, כאשר אנו חוזרים אל חיי היומיום שלנו, אותן פעולות עשויות להיראות אחרת. בעצם כל פעולה שגרתית יכולה להפוך ללא שגרתית מתוך אותה מודעות. כמו לומר מילה מוכרת שוב ושוב ושוב, עד שהצליל שלה נשמע פתאום אחר, חדש.

\*\*\*

<sup>1</sup> מוניקה סקס, "פצעים או נשיקות", מילים ולחן: יהלי סובול.

<sup>2</sup> יהושע סימון ורועי ארד, "אנחנו סקסיים, לעזאזל", המדרשה 7 (2004), עמ' 100.

<sup>3</sup> Allan Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life* (Berkeley, CA: University of California Press, 1996), p. 100.

#### עמנואל קאנט הבדיל בין עשייה בעלת תכלית לבין עשייה אמנותית:<sup>4</sup>

מה שהאדם יכול לעשות מיד, כשהוא רק יודע מה צריך שייעשה, היינו כשהוא רק מכיר כל-צרכו את התולדה הדרושה, אינו נקרא בשם אמנות. לאמנות שייך רק זה בלבד, שאפילו אנו יודעים אותו בתכלית השלמות, עדיין לא קנינו לעצמנו מיד את המיומנות לעשותו.

קאנט הדגיש את קיומו של האובייקט האמנותי כתכלית ללא תכלית, ובכך הוציא מן השיח האמנותי פעולות ומעשים הכרוכים בתכלית, מטרה ותועלת. על פיו, הערכה של יופי מוכרחה להיות נטולת כל אינטרס; התגובה שלנו לדבר מה יפה מחייבת חוסר תלות בתכליתו.<sup>5</sup>

מאז פועלו של מרסל דושאן והמצאתו את ה-"Ready Made", הפך כל מה שניתן לחוות אותו, לדבר שניתן להיחווה גם באופן אסתטי. וכל מה שיכול להיחווה באופן אסתטי יכול להיחווה גם כאמנות.<sup>6</sup> כך, השאלה "מהו היפה?" הוחלפה בשאלה "מהי אמנות?"<sup>7</sup> קיומה של תכלית אינה רלוונטית עוד בתפיסה של דבר מה כאמנות או לא.

בהקשר זה, מעלה אלן קאפרו טענה לפיה לאמנות המערבית יש שתי היסטוריות של אוונגרד: אחת של אמנות כמו-אמנות (Art-Like), והשנייה של אמנות כמו-חיים (Life-Like). אמנות כמו-אמנות גורסת שהאמנות נפרדת מהחיים ומכל דבר אחר, בעוד טענתה של האמנות כמו-חיים היא שהאמנות קשורה לחיים ולכל דבר אחר.<sup>8</sup>

אמנות כמו-חיים היא אינה המצאה של ז'אנר אמנותי חדש, אלא חילון ההתרחשות האמנותית כולה: ז'אנר, מסגרת, קהל ומטרה. הצעד הקריטי הוא העברת האמנות מהקשר המוכר (סטודיו, מוזיאונים, אולמות קונצרטים, תיאטראות) אל כל מקום אחר בעולם האמיתי. כך, דרכים מיצגיות שונות הפכו לאמצעים אפקטיביים להתמודדות עם המעבר של האמנות לסביבה החיה; מיצג פירוש לעשות משהו, לא לשחק בתיאטרון; להעביר רהיטים, למשל, משום שאתה עובר דירה. המודלים המובנים של אמנות מסוג זה הם תהליכים אמיתיים הקשורים להשתנות ומשך.<sup>9</sup> הגבולות האפשריים בין אמנות זו לבין החיים נשמרו באופן מכוון מטושטשים. המקום בו אמנות נגמרה והחיים החלו (או להפך) לא היה חשוב – המרחק בין החיים והאמנות הפך ארעי ולא קבוע. ומתוך כך, הקהל לא היה עוד אידיאלי ואחיד, אלא מגוון, מעורב, נייד ובעל תחומי עניין ייחודיים – אנשים בעולם האמיתי. זוהי אמנות שלא מיתגה את החיים כאמנות, אלא עסקה באופן מתמיד בחיים מתוך תשומת לב.<sup>10</sup>

הצעתו הפילוסופית של קאפרו כרוכה בהיסטוריית האמנות-כמו-חיים. מתוך כך הוא מציג חמש קטגוריות ביחס לעשייה האמנותית: הקטגוריה הראשונה מתייחסת לעשיית אמנות תוך שימוש

<sup>4</sup> עמנואל קנט, ביקורת כוח השיפוט (ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"א/1960), עמ' 122.

<sup>5</sup> סינתיה פרילנד, זאת אמנות?: מבוא לביקורת האמנות (תל-אביב: ספרי עליית הגג, תשס"ז/2007), עמ' 24.

<sup>6</sup> Thierry de Duve, Kant after Duchamp (Cambridge: MIT Press, 1996), p. 293.

<sup>7</sup> Ibid., p. 313.

<sup>8</sup> Kaprow, Essays on Blurring of Art and Life, p. 201.

<sup>9</sup> ההתייחסות למושג המשך מעלה אפשרות להקבלה בינה לבין הצעתו הפילוסופית של אנרי ברגסון בנוגע לתפיסת הממשות. תפיסתו של ברגסון קשורה לחוויית משך המכילה ריבוי הטרונגי בלתי ניתן לחלוקה: "בממשות, על פי ברגסון, אין גבולות מוגדרים בין דבר לדבר [...] הממשות אינה מתחלקת לקטעים או לפרקים מוגדרים ומובחנים. לא ברור מתי בדיוק מסתיים אירוע אחד ומתחיל אירוע שני. תופעות אינן חוזרות על עצמן ואין שני דברים הדומים זה לזה בכל פרטיהם. הממשות זורמת ומצויה בתנועה מתמדת, ולפיכך אף משתנה בלי הרף". רות לורנד, על טבעה של האמנות (תל-אביב: דביר, תשנ"א/1991), עמ' 123. וכן: "[...] אין מצבים העומדים בעינם אלא רק מצבים מתחלפים; לעולם אין המנוחה אלא למראית עין בלבד, או נכון מזה – לעולם יחסית היא". הנרי ברגסון, מבוא למטפיסיקה; האפשרי והממשי; האינטואיציה הפילוסופית (תל אביב: לגבול, תש"ז), עמ' 110.

<sup>10</sup> Kaprow, Essays on Blurring of Art and Life, pp. 205-206.

באמצעים אמנותיים מוכרים (ציור, פיסול, מוזיקה, שירה) והצגתה בהקשרים אמנותיים ברורים (מוזיאונים, ספרי שירה, אולם קונצרטים).

הקטגוריה השנייה מתייחסת לעבודה אמנותית על פי מודלים לא מוכרים (Nonart) אך הצגת העבודות בהקשר אמנותי מוכר. למשל: ספר טלפונים המוצג כספר שירה.

הקטגוריה השלישית מציעה היפוך של המודל המוצג בקטגוריה השנייה: עבודה על פי מודלים אמנותיים מוכרים (ציור, מוזיקה, שירה) והצגה בהקשר לא אמנותי. למשל: ציור כקרש גיהוץ.

הקטגוריה הרביעית מציעה עבודה על פי מודלים של Nonart והצגתם בהקשר של Nonart. למשל: מבחני תפיסה במעבדת פסיכולוגיה, טרסות הבנויות במורד גבעה, איסוף זבל. תנאי חשוב ביחס לקטגוריה זו הוא הכרה של עולם האמנות בפעולה או בדבר.

הקטגוריה החמישית מוסיפה תנאי אחד לתנאים המתקיימים בקטגוריה הרביעית: להפסיק לכנות את הפעולות או העבודות בשם "אמנות". במקום זאת – לשמר את ההכרה הפנימית שבזמן כלשהו העבודות הללו יהפכו לאמנות. למשל: ניתוח מערכות, עבודה חברתית בשכונות, נסיעה בטרמפים, חשיבה.<sup>11</sup>

ביחס לקטגוריה חמישית זו של קאפרו ניתן לבחון את דבריו של אביטל גבע:<sup>12</sup>

לקחת חומר ולעשות ממנו משהו – זוהי תמצית האמנות. לתת משמעות לחומר... האם האיכר החורש את חלקתו לא לוקח חומר ועושה ממנו אמנות? האם חרט במחרטה, או מורה בכיתה, לא יוכלו להיכנס למשפחת האמנים? או אולי, סוף סוף, יצירת אנרגיות חדשות מחומרים ורוח תצליח לפרוץ את גבולות חוקי ביקורת האמנות אל מרחבי היצירה האנושית, מעבר לתצוגות במרתפים ובמוזיאונים?

האם הצעתו של קאפרו ותפיסתו של גבע אפשריות? האם אנו יכולים לקבל פעולות יצירתיות יומיומיות שונות בתוך הגבולות שמציבים מושגים המתייחסים ל"אמנויות היפות"? או אולי אפשר לפרום, להמיס, לפורר את הגבולות הללו ולהתייחס לכל פעולה יצירתית באשר היא כפעולה יצירתית ללא קשר לתוצר שהיא מספקת (או לא מספקת), לאסתטיקה, ליופי, לאיכויות מושגיות של תחכום ומשמעות? כיצד השאלות הללו מתקיימות ביחס לתנועות האוונגרד והאם תשובה עליהן אפשרית לאחר שפעולותיהם ועבודותיהם של אמני האוונגרד אומצו על ידי הממסד האמנותי והפכו לחלק ממסורת אמנותית אוטונומית לה התנגדו?

הנושא אותו אבחן בעבודה זו הוא הטשטוש בין פעולות היומיום לפעולות אמנותיות בשדה האמנות הישראלי כעמדה; עבודות אמנות אשר אינן רק נובעות מן היומיום אלא עוסקות בו באמצעות המושגים שלו, באמצעות שימוש חזותי אשר אינו מובחן בהכרח מהסביבה.

הפרק הראשון יעסוק בתהליך כניסת היומיום אל האמנות הבינלאומית החל במאה העשרים: לא עוד אמנות אוטונומית השואפת ליצור אחדות חזותית טוטאלית ומנותקת, אלא אמנות המקיימת קשר רציף ומהותי עם היומיום באמצעות חפצים יומיומיים ופעולות שגרתיות.

בפרקים הבאים אדון במהלך זה ביחס לפעולות אמנותיות של אמנים ישראלים ואבחן את מקומו של היומיום בהקשר הייחודי לכל אמן: הפרק השני יעסוק בפרויקט החממה של אביטל גבע - החממה כפרויקט חי ומתמשך אשר מאפשר בחינה של יחסי אמנות ויומיום; הפרק השלישי יעסוק בחייהם של צמד האמנים גיל ומוטי ובהצעתם לראות בהתנהלות היומיומית שלהם ובכל פעולה אמנותית שעושים

Ibid., pp. 174-175.

11

12 גדעון עפרת (אוצר), אביטל גבע-חממה (ירושלים: העמותה הישראלית לתרבות ואמנות, 1993), עמ' 103.

חלק מהפרויקט הגדול שנקרא "חיים". הפרק הרביעי יעסוק בשתי עבודות וידיאו של שי-לי עוזיאל, אשר מציגות פעולות יומיומיות בעלות תכלית. יחד עם זאת תיבחן הבחירה של עוזיאל בשפה אמנותית מוכרת ואופני הצגה מסורתיים.

## פרק ראשון: המציאות כמצע למציאת מציאות

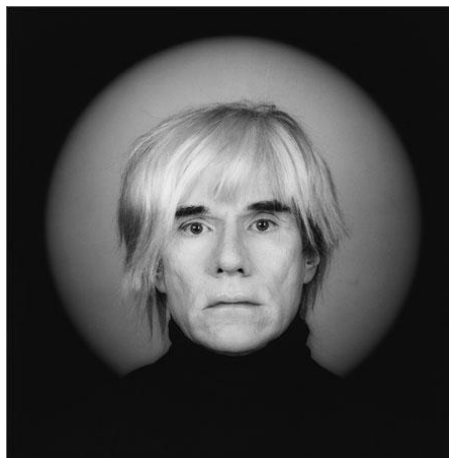
א. האמנות היא אני, לא רק מה שאני מייצר

דמויות כמו [מרסל דושאן](#), [אנדי וורהול](#) ו[ג'קסון פולוק](#) הפכו אמנים פורצי דרך לא רק משום החידוש שהביאו עימן עבודות האמנות שיצרו, אלא משום שהם עצמם היו החידוש.<sup>13</sup> דושאן, וורהול ופולוק, כל אחד בדרכו הייחודית, עסקו ביומיום כבסיס לכל השאלות שהעלו ביצירתם, וחיייהם הפכו לחלק בלתי נפרד ממנה.

במהלך שנות החמישים והשישים של המאה העשרים, אמנים נזרקו מאנונימיות יחסית לאור הזרקורים. גורמים חיצוניים ופנימיים הפנו את תשומת הלב לאמנים עצמם ועזרו להם ליצור הלך מחשבה מיצגי (Performance Mentality).<sup>14</sup> ביטוי מובהק לכך ניתן לראות בהופעתו של אנדי וורהול והבחירות המודעות שעשה ביחס לדמותו: הפאה שהקפיד לחבוש, אופן הדיבור הלאקוני, הקרבה לחוגים חברתיים מסוימים.

אנדי וורהול - האיש והתנהלותו בעולם - הפכו לחלק בלתי נפרד מהיצירה הכוללת שלו. וורהול יצר טשטוש מוחלט בין דמותו ובין האמנות שלו. כן ניתן לציין את הפעולות שהתקיימו ב- "[Factory](#)", פעולות שגעו תמידית בין חיים לאמנות.

ג'קסון פולוק אמנם עסק בציור, אך סיפור חייו ומותו הם חלק בלתי נפרד מיצירתו. האופן בו צייר, כפי שאפרט בהמשך הפרק, מהווה רגע מכריע ביחס לתהליך ולפעולה שהפכו חשובים לא-פחות מהתוצר המוגמר.



קדם לשני אלה מרסל דושאן, אשר לאחר הצבות "Ready

אנדי וורהול

"Mades" פורצות דרך ו"פיצוח אחת הנקודות המורכבות בקיומו של מעשה האמנות – את היותה של עבודת האמנות גם חפץ, עצם",<sup>15</sup> בעיקר שיחק שח-מט בין שנות העשרים לשנות הארבעים. הוא לא עסק ביצירה על פי הנורמות המקובלות (ציור, פיסול, מיצב). משחק שח-מט זה, לאור יצירתו הקודמת, יכול להיחשב כחלק ממכלול יצירתו, כפעולה אינטלקטואלית-רעיונית אשר אינה נופלת באיכותה מהצבות של "Ready Mades".

פריצת הדרך באופן תפיסת האמנות התאפשרה הודות לתהליכים קודמים שהתרחשו בתחילת המאה העשרים במסגרת תנועות האוונגרד: [פוטוריזם](#), [קוביזם](#) ו[דאדא](#). שלוש קבוצות אמנותיות אלה מייצגות התפתחות הדרגתית ביחס להכנסת חיי היום יום ליצירה וטשטוש הגבול שבין החיים לאמנות. הקוביזם הסינתטי הציע שימוש בחפצים יומיומיים שהוכנסו ל'[קולאז'](#) כמו שהם; גם הדאדאיסטים השתמשו ביצירתם בחפצי היום יום, כאשר המהלך הבולט הוא המצאת ה-"Ready

<sup>13</sup> ניתן לראות את התשתית לשינוי ביחס למרכזיות שתפסה דמות האמן ולדמות האמן בכלל, בתקופת הרנסאנס (החל במאה ה-14), אז האמן החל לצאת מהאנונימיות שאפיינה את האמנים קודם לכן. האמנים החלו להיות מוכרים בשמותיהם וחיייהם היו לחלק בלתי נפרד מיצירתם.

<sup>14</sup> Sandford, *Happenings and Other Acts*, p. 15.

<sup>15</sup> צבי שיר, "רוח בזכוכית או שד בבקבוק?!", *סטודיו*, עמ' 53 (מאי-יוני 1994), עמ' 32-33.

"Made" על ידי דושאן. התפתחות דרמטית ומשמעותית נוספת נבעה מהפיכת הפעולה עצמה לחומר יצירתי לגיטימי, דבר שבא לידי ביטוי בפעולות של הפוטוריסטים, ומאוחר יותר גם במסגרת הדאדא.

### ב. לא עוד אוטונומיה: הניסיון האוונגרדי על פי פיטר בירגר

"האמנויות השונות השתחררו מזיקותיהן לחיים, ומדומות הן לשלם העומד בפני עצמו [...]. והשלם הזה נתפס כממלכה של יצירה חופשית מתכלית ושל הפקת נחת מחוסרת אינטרסים לעומת החיים של החברה, אשר דמתה למשימה של העתיד, אשר יש לארגנה באופן רציונאלי ומתוך הכוונה קפדנית למטרות ניתנות להגדרה".<sup>16</sup>

האוונגרד הוא ביטוי של ביקורת עצמית של האמנות בחברה הבורגנית. ביקורת זו מופנית כלפי תפיסת הממסד האמנותי המבוססת על ראייה אוטונומית, כלומר שהאמנות היא תחום נפרד מ"חיי המעשה" וערכה הוא אסתטי עצמאי בלבד. הפרויקט המכונן של תנועות האוונגרד ההיסטוריות היה ניסיון להתגבר על האופי המוחלט של ניגוד האמנות לחיי המעשה.<sup>17</sup>

תחילתו של תהליך הפיכתה של האמנות [לאוטונומית](#), תהליך ממושך אשר התרחש לאורך מאות שנים, מצוי בשחרורה של האמנות מהחיבור הישיר לקדושה.<sup>18</sup> עם זאת, ניתן להצביע על המאה ה-18, אז התפתחה החברה הבורגנית ותפסה את מוקדי הכוח הפוליטיים והכלכליים, כעל המאה בה התפתחה ונוצרה אסתטיקה שיטתית כדיסציפלינה פילוסופית, במסגרתה נוצר המושג החדש של האמנות האוטונומית. עם היווסדה של האסתטיקה כתחום עצמאי נוצר אותו מושג ביחס לאמנות, התרחשות אשר בעקבותיה "נשמטה היצירה האמנותית מתוך טוטאליות החיים".<sup>19</sup>

ביצירת האמנות האסתטיציסטית-אוטונומית, הפכה התנתקות היצירה מחיי המעשה, המאפיינת את סטאטוס האמנות בחברה הבורגנית, להיות תוכנה המהותי. בכך הפכה לראשונה יצירת האמנות להיות תכלית בפני עצמה במלוא מובן המילה; באסתטיציזם נחשף חוסר הרלוונטיות החברתית של האמנות.<sup>20</sup>

תנועות האוונגרד שללו את ההגדרות המהותיות של האמנות האוטונומית, בפרט את ההתנתקות של האמנות מחיי המעשה.<sup>21</sup> עימן מגיעה האמנות לשלב הביקורת העצמית. לא עוד מתיחת ביקורת כלפי זרמי אמנות קודמים, אלא הפנייתה כלפי ממסד האמנות כפי שהתפתח בחברה הבורגנית. האוונגרד פונה הן נגד המנגנון ההפצה אשר היצירה כפופה לו, והן נגד מעמדה של האמנות בחברה הבורגנית המתואר באמצעות מושג האוטונומיה. רק לאחר שבמסגרת האסתטיציזם התנתקה האמנות כליל מכל זיקה לחיי המעשה, יכול היה העניין האסתטי להתפתח באופן "טהור", כאשר בו זמנית נגלה החיסרון של האוטונומיה – חוסר הרלוונטיות החברתית. המחאה האוונגרדיסטית שמטרתה היא להשיב את האמנות לחיי המעשה, חושפת את הקשר בין אוטונומיה לבין חוסר רלוונטיות.<sup>22</sup> מתוך כך יצאו אמני האוונגרד למסע אל עבר בחינה מחדש של הגבול שהוצב בין האמנות לבין החיים, מסע פורץ דרך ביחסו לחומרי היומיום ולמקומם ביצירה האמנותית.

<sup>16</sup> פיטר בירגר, תיאוריה של האוונגרד (תל אביב: רסלינג, תשס"ז/2007), עמ' 74.

<sup>17</sup> שם, עמ' 17-18.

<sup>18</sup> שם, עמ' 72.

<sup>19</sup> שם, עמ' 74.

<sup>20</sup> שם, עמ' 86.

<sup>21</sup> שם, עמ' 89.

<sup>22</sup> שם, עמ' 48-49.



### ג. חפץ בחפץ: על הקולאז'<sup>23</sup> וה- "Ready Made" בדרך למציאות'<sup>24</sup>

ביטוי מרכזי למהלך של בחינת הגבול בין החיים לאמנות מופיע באופן ממשי במסגרת הקוביזם, אז [פיקאסו](#) ו**בראק** הכניסו מרכיבי מציאות וחומרים יומיומיים ליצירותיהם. דרך [הקוביזם הסינתטי](#) עלו שאלות הנוגעות למציאות ולדימוי. השאלות הללו הובילו אל המצאת הקולאז' [והאסמבלאז'](#) כדרכי ביטוי אמנותיות: לקיחה של אובייקטים מהמציאות וצירופם לבד המצויר.<sup>25</sup>

יצירות האמנות של בראק ופיקאסו בשנים שלפני מלחמת העולם הראשונה עסקו בניגוד שבין שתי טכניקות: ה"אילוזיוניזם" של הפרגמנטים המציאותיים המודבקים (טפט, מקלעת קש, חוט תפירה, עיתון) ו"ההפשטה" של הטכניקה הקוביסטית שבמסגרתה מוצגים החפצים.<sup>26</sup>

מהלך זה ניתן לבחינה באמצעות היצירה "טבע דומם עם מקלעת קש של כיסא".

ביצירה זו בחר פיקאסו בפורמט אובאלי אשר מוקף חבל אמיתי. ברקע נמצאת שעוונית עליה מודפס דגם של מקלעת קש ומלפנים מצויר ציור קוביסטי שעבר אנליזה. ניתן לומר שפיקאסו עוסק בעבודה זו בהתייחסות למציאות דרך שלוש רמות: ממשית, מימטית ואינפורמטיבית. גם אם מקלעת הקש שפיקאסו בחר



לצרף לתמונה נבחרה מתוך כוונה קומפוזיטרית, בסופו של דבר, היא נותרת פיסת מציאות אשר מצורפת

פבלו פיקאסו, "טבע דומם עם מקלעת קש של כיסא" (1912-1911)

לתמונה כמו שהיא. בכך נפרד פיקאסו מהעיקרון לפיו עליו, כסובייקט אמנותי, לערוך טרנספורמציה של המציאות בטרם היא מצורפת לתמונה. באופן זה, התמונה מקבלת סטאטוס אחר, וזאת מכיוון שחלקים בה אינם מתייחסים עוד למציאות בצורה מסורתית בכך שהם מהווים סימנים המצביעים על המציאות; חלקים אלה הם עצמם המציאות.<sup>27</sup>

בירגר מציע לראות את הקולאז' כעיקרון יסוד של האמנות האוונגרדיסטית. היצירה המורכבת כמונטאז' מצביעה על כך שהיא בנויה מפרגמנטים של מציאות. היא פורצת את "החזות של הטוטאליות".<sup>28</sup>

<sup>23</sup> ניתן להצביע על המצאת הנייר בסין בשנת 200 לפנה"ס ועל מגזרות הנייר היפניות כעל המקור לצירופים שונים שיכולים להיקרא "קולאז'", אולם כוונתי בהתייחסות לקולאז' כאן היא להתפתחות המודרנית שכולל מושג זה החל במאה העשרים, התפתחות הכוללת התחלה של החדרת פיסות מציאות אל תוך מעשה האמנות.

<sup>24</sup> ענייניו של פרק זה הוא אינו התפתחות הקולאז' או ה-"Ready Made", אלא כיצד הם מהווים ציון דרך משמעותי בפריצת המסגרת האוטונומית אשר הגדירה את יצירת האמנות באופן נפרד מחיי היומיום.

<sup>25</sup> ניתן לראות בהכנת מילים כתובות ליצירות האמנות את תחילתו של מהלך זה שעיקרו ויתור על העיצוב הטוטאלי של מרחב התמונה כמרחב רציף.

<sup>26</sup> בירגר טוען כי להדבקתן של פיסות נייר בתוך תמונות נלווה מומנט פרובוקטיבי, אך אין להגזים בחשיבותו שכן הפרגמנטים של המציאות ממשיכים במידה רבה להיות כפופים לקומפוזיציה האסתטית של התמונה. הצעתו היא לראות את הכוונה כ"סדוקה": אמנם מדובר בהרס היצירה האורגנית המבוססת על דימוי המציאות, אך אין מדובר בהטלת ספק באמנות ככזו, כמו בתנועות האוונגרד ההיסטוריות. בהחלט יש כוונה לייצר אובייקט אסתטי, אך כזה שמתנער מהכללים המסורתיים של השיפוט. בירגר, תיאוריה של האוונגרד, עמ' 113.

<sup>27</sup> שם, עמ' 115.

<sup>28</sup> שם, עמ' 111.

כפי שהקולאז' מעלה שאלות ביחס לקשר שבין חיים לאמנות, כך גם ה-"Ready Made" מציע פירוק של הקשר המסורתי ביניהם ובחינה מחודשת שלו. בשנת 1913 יצר דושאן את עבודת ה-"Ready Made" הנחשבת לראשונה בהציבו [גלגל אופניים על שרפרף](#).

ה-"Ready Made" הוא חפץ יומיומי אשר נבחר על ידי האמן, מוצא מהקשרו היומיומי ומוצג בהקשר אמנותי. עבודת אמנות זו מחליפה את עבודת האמן (העבודה הפיזית) באובייקט סטנדרטי קיים בעל שימוש יומיומי, על ידי הזנתו להקשר אמנותי.<sup>29</sup> הנחת היסוד הנמצאת מאחורי רעיון זה היא שבסמכותו של האמן לשנות את מעמדו של האובייקט.<sup>30</sup>

טיירי דה-דוב טוען שה-"Ready Made" מעמיד בחזית את העובדה שאין הבדל טכני בין עשיית אמנות לבין הצגתה. ברגע שההבדל הזה מתבטל, האמן בעצם מוותר על העדיפות הטכנית ביחס ללא-אמן. כך, מקצוע האמן רוקן ממשמעותו המקורית, ואם הגישה



מרסל דושאן, "גלגל אופניים על שרפרף" (1913)

למקצוע אינה מוגבלת על ידי מוסדות לימוד, מעמד חברתי או מעמד כלכלי, הרי כל אחד יכול להיות אמן

אם הוא חפץ בכך. "עובדה" זו, על פי דה-דוב, אינה נובעת מה-"Ready Made", אלא היא התנאי להופעתו.<sup>31</sup>

בירגר מדגיש את הקשר ההדוק של חפצי ה-"Ready Made" של דושאן לאמנות באומרו כי חפצים אלה מקבלים משמעות רק ביחס לקטגוריית יצירת האמנות. העובדה שדושאן חותם על ה-"Ready Made" מצביעה באופן ברור על קטגוריית היצירה. החתימה שמזהה את היצירה כאינדיבידואלית וכחד-פעמית מוטבעת במקרה זה על מוצר סדרתי. בכך מטיל דושאן [ספק](#) בתפיסה של מהות האמנות כפי שהתפתחה מאז הרנסנס כ"הפקה אינדיבידואלית של יצירות חד-פעמיות".<sup>32</sup>

דה-דוב מציע לראות קשר הדוק בין ה-"Ready Made" למסורת הציור, זאת על פי הצהרתו של דושאן כי מקורו של הצבע היוצר את הציור הוא ב"Ready Made" – שפופרת הצבע.<sup>33</sup>

נגיד שאתה משתמש בשפופרת צבע; לא אתה יצרת אותה. קנית אותה והשתמשת בה כבמוצר מוכן ("Ready Made"). גם אם אתה מערב יחד שני אדומים, עדיין אתה מערב

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, p. 141.

<sup>29</sup> רות עמוסי ואיריס ירון (עורכות), *דאדא וסוריאליזם בצרפת: אנתולוגיה* (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ב 1992), עמ' 81.

<sup>31</sup> de Duve, *Kant after Duchamp*, p. 290.

<sup>32</sup> בירגר, *תיאוריה של האונגרד*, עמ' 93. האמנות המושגית במאה ה-20, מדושאן ואילך, העבירה את מרכז הכובד מהשאלה "מהו היפה" אל השאלה "מהי אמנות".

<sup>33</sup> טיירי דה-דוב, "הרדי-מייד ושפופרת הצבע", *סטודיו*, מס' 68 (ינואר 1996), עמ' 31.

שני מוצרים מוכנים. לכן לעולם אל תצפה שתוכל להתחיל מאפס; חייבים להתחיל מדברים מן המוכן כמו אפילו אמו ואביו של אדם.

באופן דומה טען פיקאסו כי אין אמנות מופשטת משום שתמיד צריך להתחיל ממהו.<sup>34</sup> אמירה זו של פיקאסו, והתייחסותו של דושאן באופן ממשי ותיאורטי ל-"Ready Made", יוצרות קשר הדוק בין המציאות וחומרי היומיום לבין האמנות. לא עוד אמנות השואפת אל האידיאלי והנשגב, אלא אמנות אשר שורשיה נעוצים היטב ביומיומי ובסתמי, דבר הבא היטב לידי ביטוי בתשובתו של וורהול כאשר נשאל מדוע החל לצייר קופסאות מרק: "מאחר שנהגתי לאכול מרק".<sup>35</sup> העיסוק ב-"Ready Made" כאפשרות לגיטימית הייתה תרומה קיצונית ומטלטלת לשדה האמנות בשעתו. אם פעולת ההכרזה על את שלג כעבודת אמנות אכן הופכת אותו לכזה, הדבר תקף לגבי הכול: העיר ניו-יורק, מלחמת וייטנאם, מאמר על מרסל דושאן. בהקשר זה, אלן קאפרו מציע ראייה רחבה אף יותר, ראייה מעגלית, ביחס ל-"Ready Made": "כפי שאמנות נשענת על חיקוי החיים, כך החיים מחקים את האמנות. כל אתי השלג בחנויות מחקים את דושאן במוזיאון".<sup>36</sup> ה-"Ready Made" שינה את טבעה של האמנות; כל אמנות אחרי דושאן היא קונספטואלית מטבעה.<sup>37</sup> כך, השפעתן של תנועות האוונגרד והשפעתו של דושאן ניכרים בעבודותיהם של אמנים מתקופה זו והלאה. הכנסת חפצי יומיום ליצירות וטשטוש הגבולות בין "אמנות" ל"לא אמנות" הפכו לפעולות נפוצות שבאו לידי ביטוי במגוון גרסאות. בין השמות הרבים ניתן לציין את [ג'וספר ג'ונס](#) ו**רוברט ראושברג** שעסקו באופן אינטנסיבי בקולאז' ובאסמבלאז', וכמו כן את [תום וסלמן](#), [פייר מנצוני](#) ו**קלאס אולדנבורג**, כאמנים שהעיסוק הרעיוני והממשי ביחס לחפצי היומיום הוא מרכזי ביצירתם.

#### ד. פעולה כ-"Ready Made"

טשטוש הגבול בין החיים לאמנות בא לידי ביטוי לא רק באמצעות התייחסות לחפצים יומיומיים, אלא גם באמצעות פעולות יומיומיות. ההתנהלות שלנו בעולם היא התנהלות המבוססת על תנועה, מבט וקול. אלה הם הדברים הבסיסיים היוצרים את הווייתנו. רוברט-עזרא פארק טוען כי אין זה מקרה שפירוש המילה "אדם" (פרסונה) במובנה הראשון היה מסכה משום שזוהי הכרה בעובדה שכל אדם, בכל עת, משחק תפקיד. התפקיד עוזר לנו להכיר את עצמנו ולאחרים להכיר אותנו.<sup>38</sup> כך, הקשר בין הבסיס של הווייתנו לתיאטרון ומיצג הוא הדוק. ניתן להצביע על העולם הארכאי, שהיה עולם טקסטואלי עשיר שברובו לא היה כתוב, כעל המקור לשימוש בטכניקות מסירה בעל פה כמו תיאטרון ושירה.<sup>39</sup> כך, למרות שאין אנו תופסים את הפעולות שאנו עושים במסגרת היומיום כמיצג, הפעולות הללו מהוות בסיס לכל מופע

<sup>34</sup> Ellen H. Johnson, Modern Art and the Object: a Century of Changing Attitudes (New York: Icon Eds., 1995), p. 97.

<sup>35</sup> יונה פישר ודורית יפעת (עורכים), אנדי וורהול: 1928-1987 (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, תשנ"ב, 1992), עמ' 18.

<sup>36</sup> Kaprow, Essays on Blurring of Art and Life, p. 128, 111.  
<sup>37</sup> de Duve, Kant after Duchamp, p. 300.

<sup>38</sup> ארווינג גופמן, הצגת האני בחיי היומיום (תל-אביב: דביר, תש"ס/1980), עמ' 26-27.  
<sup>39</sup> רוד לב כנען ומיכל גרובר פרידלנדר (עורכות), הקול והמבט: בין פילוסופיה וספרות, קולנוע ואופרה, מיתוס ומשפט (תל-אביב: רסלינג, 2002), עמ' 182.

תיאטרלי או מיצגי. הנחת היסוד של ארווין גופמן היא ששגרה ביתית, עבודה, לימודים וניהול יחסים יומיומיים אינם נחשבים לצורות אמנותיות משום היותם פעולות רגילות הנעשות באופן לא מודע, זאת למרות שהן מחזיקות באופן מובהק במאפיינים של מיצג. אנשים אינם חושבים מדי בוקר בזמן שהם מצחצחים את שיניהם: "עכשיו אני עושה מיצג".<sup>40</sup>

התבוננות בתולדות האמנות במאה העשרים מעלה את [הפוטוריזם](#) כזרם המייסד של אמנות המופע-מיצג. אמנם בתחילת הדרך, בשנת 1909, העיסוק במיצג במסגרת הפוטוריזם היה יותר בגדר רעיון מאשר מעשה,<sup>41</sup> אך עד אמצע שנות העשרים המיצג הפך למדיום אמנותי פעיל.<sup>42</sup> הפעולות החיות הפכו בידי הפוטוריסטים לנשק כנגד המוסכמות של האמנות המסורתית באותה עת. החידושים שיצרו מהווים מאפיינים בולטים אשר באו לידי ביטוי מאוחר יותר אצל קבוצות אמנותיות נוספות: הצגת פעילויות סימולטאניות ללא קשר הגיוני ביניהן, שבירת מושג החלל והמקום הבימתי על ידי פעילות מופעית במקומות שעד כה לא היו מיועדים לפעילות כזו (הם הופיעו במקומות ציבוריים כגון אולמות תיאטרון, ברחובות, בכיכרות, בבתי חרושת ובכל מקום אפשרי שיכול היה למשוך אליו קהל), שבירת מוסכמות בכל הנוגע ליחסי שחקן/צופה ויצירת עימותים בין השחקנים והקהל, תיאטרון ללא שחקנים, החדרת רעשי רחוב, מכונות ודממה לתוך המוזיקה, יצירת קולנוע מופשט חסר עלילה רציפה, שבירת חיץ בין דיסציפלינות האמנות השונות ויצירת [מופעים בין תחומיים](#). פריצת הדרך שלהם השפיעה על הדאדא, הסוריאליזם, [הפלוקסוס](#), על [ההפנינגים](#) של שנות השישים, על המיצגים של שנות השבעים ועל מופעי המולטימדיה האינטרדיסציפלינריים של שנות השמונים והתשעים.<sup>43</sup>

דוגמה להתייחסות פוטוריסטית באה לידי ביטוי גם במוזיקה: לואיג'י רוסולו (Luigi Russolo) אשר פעל במסגרת הפוטוריזם, נחשב למי שהמציא את [מוסיקת הרעש](#) ("Bruitisme"). הוא השתמש בקולות של מכונות, של מפעלי תעשייה ושל העיר כמרכיבים מוסיקליים בקונצרטיוני שניגן ב-1913. גישה חדשה זו למוסיקה אומצה מאוחר יותר על ידי הדאדאיסטים. על פי תיאוריה זו, מוסיקה מסורתית המורכבת מתווים, סולמות והרמוניות היא מופשטת. רעש, לעומת זאת, משום שהוא לקוח מחיי היום יום, הוא ממשי, מציאותי.<sup>44</sup>

[אנשי הדאדא](#) הביאו את חיי היום יום לבמה באופנים נוספים. [טריסטן צארה](#) (Tristan Tzara) עמד על במה וקרא מאמר מעיתון כאשר הוא מגדיר את המאמר כפואמה. מאוחר יותר הבמה כבר לא תמיד נדרשה. הנטייה להתייחס לסביבה הקיימת (בניגוד למוזיאון או לכל מקום הצגה אחר) ככר פעולה לגיטימי לביצוע פעולות שונות קיבלה משנה תוקף בשנת 1921 כאשר [אנדרי ברטון](#) הציע שאמני הדאדא יפגשו את הצופים ברחוב במקום בתיאטרון או בחללי תצוגה.<sup>45</sup>

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, pp. 186-187. 40

RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames and Hudson 1995), p. 11. 41

Ibid., p. 29. 42

<sup>43</sup> לביאה שטרן, "מייסדי המיצג שנשכחו", [סטודיו](#), מס' 41 (פברואר 1993), עמ' 24-25.

"הפנינג" בעבודה זו מתייחס למושג "Happening" שטבע אלן קאפרו בשנת 1957. ההפנינג, על פי קאפרו, הוא אמצעי לשבירת החומה שמפרידה את האמנות מהחיים. אמן ההפנינג, לפיו, אינו מסתפק במתן פירוש לחיים, אלא הוא מציע לחוות את החיים באופן ישיר ומאפשר לכל אחד להשתתף בגילוי המציאות של כולנו.

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, p. 352.

Sandford, *Happenings and Other Acts*, p. 23. 44

Ibid., pp. 12, 17. 45

אם דה-דוב מתאר קשר הדוק בין הציור ל-" Ready Made", [הרולד רוזנברג](#) מתאר קשר הדוק בין הציור למיצג: [ג'קסון פולוק](#) שפעל בשנות החמישים של המאה העשרים וציור הפעולה מסומנים כשלב מהותי נוסף בתולדות האמנות במעבר מעיסוק אמנותי מסורתי בציור ובפיסול, לעיסוק אמנותי חדש אשר בא לידי ביטוי באמצעות תנועה ופעולה.



ג'קסון פולוק בפעולה

ציור הפך ליותר מאשר קומפוזיציה ויזואלית: הוא הפך למעין [מכשיר לרישום תנועות](#).<sup>46</sup> רוזנברג תאר את הצייר באופן מפורש כפרפורמר. ציירי פעולה, על פיו, הציגו את הגוף בהקשר של עבודה בזמן אמת תוך שימוש בתנועות קונקרטיות. הדימוי שנוצר יכול להיקרא כעקבות פיזיות של תנועות הגוף על בד הציור. כמו כן, חומרים שונים כגון בדלי סיגריות, סימנים מקריים של פחית צבע שהונחה על הבד או כתמי קפה מזכירים לצופה באופן מפורש את נוכחותו הפיזית של האמן.<sup>47</sup> כך, באופן מעניין, דווקא האופי של [הציור האקספרסיוניסטי-המופשט](#) שהיה דומיננטי בסוף שנות החמישים בניו-יורק הוא אחד הגורמים הבולטים והמשמעותיים למעבר מציור לעיסוק מיצג; פעולת הציור, יותר מאשר הקומפוזיציה הציורית השלמה, הפכה למוקד ההתעניינות.<sup>48</sup>

צייר האבסטרקט ווקס ציין את הרגע של ציור הפעולה כרגע קריטי בהיסטוריה של הציור, ובשנת 1959 אמר כי הצייר אינו מוערך עוד רק על פי הציור, אלא גם על פי תהליך היצירה. על פיו, ההתנהגות של פולוק כאשר צייר הייתה לחלוטין מורכבת יותר מאשר הציור עצמו, משום שהוא חי את התהליך. הרגע הוא רגע קריטי משום שהצופה לא מתבונן עוד על הציור הבודד אלא על תהליך היצירה.<sup>49</sup>

בשנת 1958 הציג האמן [רד גרום](#) (Red Groom) את עבודתו התיאטרלית הראשונה, עבודה אשר מציגה באופן ברור ביותר את הקשר בין ציור לפעולה: במשך עשרים וחמש דקות הוא צייר לפני קהל בגלריה.<sup>50</sup> פעולה זו מציגה את תהליך יצירת הציור כחלק החשוב והמשמעותי. מה נושא הציור? באילו חומרים השתמש גרום ליצירת הציור? באיזו קומפוזיציה בחר? באיזה סגנון? – כל אלה הן שאלות שהפכו ללא רלוונטיות בהקשר הזה. הפעולה היא העיקר. גרום כמו בחר במיצג זה לבטא באופן מפורש את המשמעות שעלתה באופן עקיף על ידי ציירי הפעולה. עבודתו של גרום מציגה בנוסף את הקשר ההדוק בין הציור והפיסול לבין המיצג דרך אופן ההצגה ומסגרתה. המיצג הוצג בתוך גלריה – מסגרת אשר תפקידה בין היתר היה לסמן את הפעולה כפעולה אמנותית. המסגרת האמנותית המוכרת (מוזיאונים וגלריות) עוזרת להסביר את ההתרחשות כפי שקאפרו מתאר זאת:

Ibid, p. 220.

Hannah Higgins, *Fluxus Experience* (Berkeley: University of California Press, 2002), p. 106.

Sandford, *Happenings and Other Acts*, p. 45.

Sandford, *Happenings and Other Acts*, pp. 15-16.

Ibid., p. 16.

46

47

48

49

50

"פרה באולם קונצרטים היא מוזיקאית; פרה באסם היא פרה. אדם שצופה בפרה המוזיקאית הוא קהל; אדם שצופה בפרה שבאסם הוא חקלאי".<sup>51</sup>

קאפרו מבדיל בין שני סוגי מיצגים: מיצג תיאטרלי ומיצג לא-תיאטרלי. פירושה של שני סוגי המיצגים יחד מגולם במשמעות הכפולה של המושג "Performance". משמעות אחת של המושג מתייחסת להצגה אמנותית כמו נגינה בקונצרט; המשמעות השנייה קשורה לביצוע עבודה או תפקיד. "Performance", במובנו הרחב, מתייחס לא רק להצגות תיאטרון, אלא גם לטקסי נישואין, מרוצי מכוניות, משחקי כדורגל, מפגנים אוויריים, מצעדים, תוכניות טלוויזיה, לימוד בכיתה ואסיפות פוליטיות. אין זה קשה לראות היבטים הקשורים למיצג בפעולות כגון שיחת טלפון, חפירת תעלה או חלוקת עלונים בפינת רחוב; קשה שלא להפוך את הפעולות הללו לרגילות.<sup>52</sup> הקושי נובע, אולי, מהדחף לשאול כיצד הפעולות הללו רלוונטיות לאמנות ומדוע אין הן פשוט עיסוק סוציולוגי? הרלוונטיות של הפעולות הללו נובעת מכך שהתפתחויות במודרניזם הובילו להתפרקות של האמנות למקורות החיים שלה. האמנות הפכה מאובייקט בגלריה לסביבה עצמה, לגוף, לטכנולוגיה, לטבע. כך, הקשר של פעולת צחצוח השיניים לאמנות העכשווית היא ברורה ובלתי ניתנת להתעלמות. זהו גם מקום בו מצוי פרדוקס: אמן העוסק באמנות "Life-like" הוא אמן שעושה ולא-עושה אמנות. הפעולות שעושה נעות תמיד בין פעולות יומיומיות רגילות לבין פעולות אמנותיות שגרתיות. טשטוש גבולות זה והפרדוקס המתמיד הם לב העניין, הם אלה המונעים גלישה לפשטנות.<sup>53</sup> הצעתו של קאפרו היא להתייחס אל הפעולות היומיומיות המוכרות כאל "Ready Made" שניתן לעשות בו שימוש דומה לזה הנעשה ביחס לחפצי ה-"Ready Made".<sup>54</sup>

השאלות המושגיות שעלו בעבודותיהם של דושאן, וורהול, פולוק וממשיכיהם, שאלות הקשורות לאמנות, למעשה היצירה, לחיים ולקשר ביניהם, והתפיסה לפיה עבודת אמנות תלויה בהקשר ושכל עשייה היא אמנות מעצם היותה מוגדרת ככזו על ידי האמן, הפכו לאחר דושאן לחלק בלתי נפרד מעשייה אמנותית.

העיסוק המושגי בשאלות אודות החיים והאמנות והרצון לטשטש את הגבול בין "אמנות" ל"לא אמנות", בא לידי ביטוי גם [באמנות הישראלית](#), כחלק מהגל השני של האוונגרד במאה העשרים. החל משנות השישים אמנים ישראליים יצאו מהסטודיו ומהגלריה והחלו לעבוד ברחובות, בקיבוצים, במחנות פליטים, ליד הגבול, במדבר, במחצבת נשר, בכפר ערבי. היציאה מהמרכז האמנותי המסורתי לשוליים נבעה ממניעים אידיאולוגיים, מתוך הכרה בחשיבות העשייה הממשית ובפריצת המעגל האמנותי.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> קאפרו ממשיך וטוען כי ישנו מיעוט של אמנים אשר אינו זקוק למסגרות האמנותיות המוכרות משום שהוא מורגל לקבל כל דבר כאפשרי. המסגרת האמנותית מבחינת אמנים אלה היא פנימית וכך הם יכולים למקם את עצמם ואת האמנות שלהם בכל מקום ובכל זמן. אין הם זקוקים לסימנים מסורתיים של הצגה, לבמה או להכרזה על הפעולה שהם עושים כעל אמנות.

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, p. 174.

Ibid., pp. 173-174.

Ibid., p. 222.

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, p. 188.

<sup>55</sup> איתמר לוי, "זכרונות שנות ה-70", סטודיו, מס' 40 (ינואר 1993), עמ' 14.

## פרק שני: אביטל גבע – מעבודת אמנות לעבודה של ממש

### א. שאלות מושגיות אודות אמנות וחיים בהקשר מקומי

העיסוק האינטנסיבי בחיים, בחפצי יומיום ובפעולות יומיומיות בא לידי ביטוי גם בעבודותיהם של אמנים ישראלים כחלק מתהליך מתמשך שהעמיד במרכז שאלות הנוגעות לטשטוש הגבול בין החיים לאמנות.<sup>56</sup>

אריאלה אזולאי טוענת שבמהלך שנות השבעים התעצב באמנות המקומית יחס חדש ל"פוליטי", יחס שתאם לשבר האידיאולוגי בהקשר הציוני, הצבאי, הקיבוצי, הפוליטי, שבר ביחס למסגרות משותפות שהסתאבו ואיבדו את הזיקה אל מטרותיהן הראשוניות: "האמנות הפכה את המרחב הציבורי שבו מתנהל המאבק בין ייצוגים מתחרים לזירת התצוגה שלה, וכך ביקשה לעצב מחדש את היחס בין האמנות לפוליטי".<sup>57</sup>

מלחמת יום הכיפורים, התמוטטות מפלגת העבודה והמהפך הפוליטי בשנת 1977 גרמו לאמני שנות השבעים לבדוק מחדש את גבולות המעשה האמנותי.<sup>58</sup> לא רק התוכן השתנה – גם אמצעי הייצור השתנו. העמדה הביקורתית כלפי המציאות הישראלית לא הייתה יכולה למצוא לעצמה ערוץ ביטוי בעזרת האמצעים המסורתיים הקיימים.

במחצית השנייה של שנות השבעים יצאו אמנים כנגד מערכת האמנות שהייתה שלטת באותה עת. לא מדובר היה במתקפה מאורגנת ואחידה, גם העיסוק לא היה באותם נושאים או באותם אמצעים. אך לצד השוני הרב אזולאי מזהה מכנה משותף מרכזי: שבירת החיץ המדומה בין האמן לבין תמונת העולם אותה הוא יוצר באמנותו, ביטול הניטרליות של האמן כמשקיף, והעמדה בספק של המוזיאון כמקום ההצגה המובן מאליו של עבודת האמנות.<sup>59</sup>

רבות מהפעילויות שאותם אמנים קיימו היו בעלות זיקה לפעילויות מקצועיות השייכות לתחומי עיסוק המוגדרים באופן מסורתי כלא-אמנותיים כמו חקלאות, רפואה, גיאולוגיה, בוטניקה, ביולוגיה, אקולוגיה, פוליטיקה ועוד. העיסוק בתחומים הללו לא נעשה מתוך רצון להפוך אותם ל"אמנותיים" אלא כחלק מאותו ניסיון להתנגד לגבולותיה של האמנות כתחום אוטונומי, כאשר המוזיאון בתור מוסד, שיח ומכלול של אופני פעולה, נותן ביטוי מובהק למעמד אוטונומי זה.<sup>60</sup>

אמנים אלה, שערערו על התפיסה המסורתית של יצירת האמנות, ביקשו להימלט מחוקיות האובייקט האמנותי אשר "מכלול חייו" כמו צפוי מראש – ראשיתו בסדנת האמן וסופו לענג את עינו של הצופה במוזיאון או בביתו של האספן".<sup>61</sup>

בתקופה שבין סוף שנות השישים לבין במהפך הפוליטי שהתרחש בישראל נוצרו עבודות שאופיינית להן דה-מטריאליזציה של האובייקט האמנותי – פעולות, מיצבים, מיצגים שתועדו בצילום, עבודות טקסט, עבודות גוף ועוד. הז'אנרים החדשים בעלי המימד המושגי – בניגוד לציור ולפיסול המסורתיים

<sup>56</sup> בפרק זה אדון במהלכים אוונגרדיסטים שהתרחשו בשנות השבעים ומהווים חלק מהגל השני של האוונגרד במאה העשרים.

<sup>57</sup> עפרת, אביטל גבע-חממה, עמ' 109.

<sup>58</sup> שם, עמ' 110.

<sup>59</sup> אריאלה אזולאי, אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ט/1999), עמ' 29.

<sup>60</sup> שם, עמ' 170.

<sup>61</sup> שם, עמ' 175.



– נטו לחשוף את הפוליטי והיוו אמירה פוליטית בזכות עצמה בתוך שפת האמנות.<sup>62</sup> יתר על כן, המיצג היווה ביטוי לרעיון המושגי לפיו יש להעדיף רעיונות על פני תוצרים, תוך נטייה לעיסוק אמנותי לא-סחיר.<sup>63</sup>

"פריצת גבולות" היה מושג דומיננטי בשנים הללו. מלבד המטען של מושג הגבול בהקשר המדיני, שאלת הגבולות קשורה לאמנות המושגית שרווחה באותן שנים במערב ונקלטה גם בארץ. אמנות זו על כל גווניה – [אמנות גוף](#), [אמנות אדמה](#) וכו', בדקה, ערערה ומחקה גבולות: את הגבולות בין אמצעי המדיה השונים – בין ציור לפיסול, בין אמנות חזותית ללשונית; את הגבול בין ההיבט החומרי – חושני של עבודת האמנות לבין ההיבט הרעיוני – תודעתי; את הגבול בין המינים, בין אדם לחי, בין קבוצות חברתיות ואתניות ובין עבר להווה.<sup>64</sup>

גבי קלזמר מספר שבתחילת שנות השבעים ציור על בד נראה לחלוטין לא לעניין.<sup>65</sup>

חשנו שהפלטה שלנו היא העולם כולו. האפשרות הזו נראתה לנו מרתקת יותר, מפתיעה יותר. לא עוד להיות לפות בשום אחיזה פורמליסטית. ולא לדעת מראש לאן תגיע. שלא כמתיחת הבד ועשיית הציור, שמחייבת אותך לסיום בלתי נמנע – הציור. לעומת זאת, כשאתה מודד צעדים, או פועל עם גופך – התהליך פתוח, סופה של הדרך אינו נעול מראש [...] התחושה הכללית הייתה שהאמנות נמצאת בכל מקום [...].

אזולאי מציינת את אביטל גבע כבעל תפקיד מרכזי בניסוח היחס החדש בין ה"פוליטי" ל"אמנותי". בבסיס יחס זה נמצא הערעור על גבולותיה הפורמאליים של האמנות, התקפה על מעמדה האוטונומי, על התכנסותה בתוך עצמה ועל התמקדותה בבעיות צרות ו"מנותקות מהחיים".<sup>66</sup> גבע הושפע מרעיונותיו ופועלו של [יצחק דנציגר](#) אשר הציע תפיסה לפיה על האמנות להיות פונקציונאלית ומעורבת מבחינה חברתית. טענתו של דנציגר הייתה שהאמן צריך להיות בעל אחריות כשל מחנך, הוגה דעות ומטיף, ולא להסתגר בדלת אמותיו ולראות את עצמו בלבד.<sup>67</sup> מתוך כך ניתן לראות את פרויקט החממה של גבע כפרויקט המביא לידי ביטוי נושאים אלה באופן מתמשך ומלא מחויבות.

## ב. החממה

רעיון הקמת [החממה](#) של אביטל גבע נולד בשנת 1977, בחגיגות היובל של קיבוץ עין-שמר. שש עשרה שנים מאוחר יותר נבחרה החממה כפרויקט שייצג את ישראל בביאנלה לאמנות בוונציה. רעיון הקמת החממה עלה מתוך השאלה שהעלו חברי הקיבוץ האם הם מסוגלים לחזור וללמוד איך מגדלים עגבניות? גידול עגבניות כמהלך של חזרה לאדמה, לעבודה הפשוטה, לשיתוף, לחידוש ולהתנסות.<sup>68</sup> גבע מספר<sup>69</sup>:

[...] אחר כך הגיעו משאיות האדמה. שוב התגייסנו, להכנסת האדמה. הורד האסבסט. שמנו קרשים. שמנו ניילון. הבאנו זרעים. החברים והילדים לקחו חלקות – חלקות, כל אחד לפי יכולתו ורצונו. והתחלנו לגדל. העגבניות נבטו. שמנו חבלים. ואחר כך התחלנו

<sup>62</sup> אלן גינתון (אוצרת), "העיניים של המדינה": אמנות חזותית במדינה ללא גבולות (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1998), עמ' 25.

<sup>63</sup> Goldberg, *Performance Art*, p. 7.

<sup>64</sup> גינתון, "העיניים של המדינה", עמ' 25-26.

<sup>65</sup> גבי קלזמר, "אחרי הציור, לפני המיצג", *סטודיו*, מס' 40 (ינואר 1993), עמ' 58.

<sup>66</sup> עפרת, *אביטל גבע-חממה*, עמ' 110.

<sup>67</sup> שרה חינסקי, "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסאלי בשיח האמנות הישראלי", *תיאוריה וביקורת* מס' 4 (סתיו 1993), עמ' 108-109.

<sup>68</sup> *שם*, עמ' 55.

<sup>69</sup> עפרת, *אביטל גבע-חממה*, עמ' 62.



לקטוף פעם בשבוע ופעמיים. זה נראה כמו חלום. זה היה חלום של פרויקט. 65  
משפחות נפגשות כל שבוע ועובדות ביחד. ובערב אוכלים עגבניות בחדר האוכל. מעשי  
ידינו להתפאר. חלום – לא?

תיאורו של גבע רווי התרגשות של עיסוק בדבר מה ראשוני. תיאור המעלה מחשבה על חלוציות, על ימי תחילת הרעיון הקיבוצי והשיתופיות, על עבודה עצמית ומשק אוטרקי. האם אכן מדובר בחלום כפי ששואל גבע? ברמה האידיאולוגית ניתן לומר שהתשובה היא כן. ביחס למשבר בתנועה הקיבוצית העתיד להתרחש במהלך שנות השמונים החממה מהווה "חממה" לרעיון הקיבוצי. ברמה המעשית התשובה היא לא. לא מדובר בחלום. זוהי מציאות כפי שרק מציאות יכולה ללכלך, לגרום להזעה, להניב פירות ולהשביע.

כמו כל רעיון אידיאולוגי גדול, גם רעיון החממה הושתת על שלושה עקרונות מרכזיים: על החממה להוות סביבה לימודית חברתית ואוטונומית; יש להקפיד על פיתוח מתמיד - השינויים חשובים יותר מהצלחה; יש לשאוף לבסס את הפרויקט על איזון כלכלי.<sup>70</sup>

החממה הציעה מקום לעיסוק חקלאי – ממשי: גידול עגבניות ומלפפונים, גידול דגים ועיסוק מתמיד במחקר. החממה הפכה למרכז לימודי לנערי בית הספר "מבואות עירון", שהיו מגיעים אליה לאחר (או תוך כדי) שעות בית הספר ועסקו במגוון תחומים, כשהם עובדים בצוות ובעצם מקימים במו ידיהם את החממה, כולל הברזלים, התכנון, החשמל, הצמחים, המחשבים והדגים שבה. משנה לשנה גדלה החממה, גדל מספר הנערים והתרחבו התחומים אותם אפשר ללמוד, לבנות ולפתח. במקביל החל הצוות החינוכי להתרחב והתגבשה תפיסה חינוכית שלמה סביב הלימוד דרך פרויקט, העבודה בצוות והקניית יכולת הבחירה והלימוד העצמי של הנערים.

לחממה הצטרפו מומחים מתחומי מדעי החיים אשר הנחו את התלמידים בעבודות גמר לבגרות אשר הלכו והשתכללו. יחד עם זאת התפתח הכיוון האקולוגי - לקיחת אחריות על סביבתנו וניסיון להגיע להרמוניה עם הסובב אותנו. ההתמחות אשר באה לידי ביטוי במסגרת החממה מתוך תחום רחב זה היא שילוב של אקולוגיה ומדע.<sup>71</sup>

ניתן לראות בפרויקט החממה ביטוי לאמנות מושגית בעלת היבטים חברתיים בישראל, אמנות אשר השתלבה היטב באופן החשיבה של חניכי תנועת השומר הצעיר. יתר על כן, הקיבוץ ככר פעולה



<sup>70</sup> עפרת, אביטל גבע-חממה, עמי 58.

<sup>71</sup> חממה אקולוגית עין שמר, <http://www.greenhouse.org.il/index2.php?id=23&lang=HEB>

ניתפס כאידיאלי לקיום פעולות מושגיות וענה לצורך של אותם אמנים למצוא אתר חלופי לחללי המוזיאונים והגלריות.<sup>72</sup> כך, החממה בהקשר הקיבוצי והאידיאולוגי, מציגה אלטרנטיבה חיה לחלל המוזיאוני.



### ג. כמיהה לאוויר צח<sup>73</sup>

"לא מן הפילוסופיה אלא מן הדברים ומן הבעיות מוכרח להתחיל ולנבוע הדחף לחקירה" (אדמונד הוסרל).<sup>74</sup>

החממה מסמנת עיסוק בפעולה הממוקמת באופן מובהק בחיים עצמם, פעולה אשר אינה תחומה בגבולות ההצגה האמנותיים והמסורתיים כמו [מוזיאונים](#) וגלריות.

כבר בתחילת דרכו האמנותית בסוף שנות השישים פעל גבע במרחב הסביבתי ועסק בבדיקות מטאפוריות של ערכי התנהגות, כפי שאפרט בהמשך הפרק.<sup>75</sup> אולם בסוף שנות השבעים נחשב גבע למי שפרש מכל הקשר אמנותי כאשר מניעיו היו אידיאולוגיים. גבע מצדו טוען כי מעולם לא עזב ומעולם לא ראה את עצמו כמי שהפסיק לעשות אמנות. ההתמקדות בפרויקט החממה נבע מבחינתו מצורך במנוחה ובהפסקה ממערכת האמנות המסורתית, מהדפוסים, מהמקומות ומההתנהלות שלה, בעיקר מחובת ההצגה שהיא מייצרת, מההעמדה של התצוגות והתערוכות כתנאי הכרחי לחברות בה.<sup>76</sup> תפיסתו הייתה כי ההקשר האמנותי המסורתי (מוזיאונים, גלריות) חוסם את הדיפוזיה המתבקשת בין החיים לאמנות, בין פרקטיקות חברתיות לבין אמנות. "האמנות והאמנים משתמשים בפילוסופיה של האמנות באופן המסבך את הבעיות. וכל זמן שלא יחפשו דרכים לעשייה – תהווה הפילוסופיה של האמנות גורם חלוש ורופף, כי היא מטבעה גורם היסטורי".<sup>77</sup>

גבע מציע תשובה לשאלה לשם מה נוצר המוזיאון באומרו שתפקידו של המוזיאון להוות מקום לעשיית ניסיונות.<sup>78</sup> אם אין עניין בעריכת ניסיונות בתוך גבולות המוזיאון – מבחינת גבע אין למוזיאון זכות קיום. עבור גבע החלל האמנותי הפך למטרה שיש להתקיפה. לגביו, היציאה אל מחוץ לגבולות האמנות הייתה נחרצת: "שטות לבזבז את הזמן במוזיאונים. אלה בתי קברות לאמנות. האמנות

<sup>72</sup> גליה בר-אור, "מושג בקיבוץ" (כרוניקה מקוצרת), סטודיו, מס' 40 (ינואר 1993), עמ' 55.

<sup>73</sup> ציטוט מתוך דבריו של אנדרה ברטון, בתוך עמוסי וירון, [דאדא וסוריאליזם בצרפת](#), עמ' 102.

<sup>74</sup> אדמונד הוסרל, "פילוסופיה כמדע חמור" מתוך הוסרל, [מבחר מאמרים](#) (ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשנ"ג/1993), עמ' 104.

<sup>75</sup> עפרת, [אביטל גבע-חממה](#), עמ' 170.

<sup>76</sup> שרית שפירא, "יש לנו תמיד את כל הזמן שבעולם", סטודיו, מס' 163 (דצמבר 2005-ינואר 2006), עמ' 54.

<sup>77</sup> עפרת, [אביטל גבע-חממה](#), עמ' 89.

<sup>78</sup> שם, עמ' 92.

מיצתה את עצמה [...] המאבקים האלה עם המוזיאונים ובעלי הגלריות התישו אותי ושיעממו אותי. באיזשהו שלב עזבתי את זה, ברחתי מזה".<sup>79</sup>

תפיסתו של גבע את המוזיאון כמוסד דומה במידה רבה לתפיסת הפוטוריסטים את המוזיאון כפי שנכתב [במניפסט הפוטוריסטי הראשון](#): "מוזיאונים, בתי קברות! [...] אולמות שינה ציבוריים שבהם ישנים לנצח לצדם של יצורים שנזנחים או אלמוניים. אכזריות הדדית של ציירים ושל פסלים ההורגים זה את זה ביריות של קווים ושל כתמים באותו מוזיאון עצמו".<sup>80</sup> ניתן בהקשר זה להזכיר גם את [רוברט סמית'סון](#) שטען כי המוזיאון מערער את האמון שלנו במידע חושי ושוחק את תפיסת הטקסטורות שעליה מתבססות תחושותינו. גם [סמית'סון ראה במוזיאונים קברים](#) שביקור בהם הוא הליכה מריק אל ריק.<sup>81</sup>

#### ד. מחימום לחממה – ממטאפורה למעשה

"זו הייתה הקלה גדולה מאוד להפוך למתאים לעולם שסביבי ולקחת בו חלק באופן ישיר כאמן פעולה לא רק באופן מטאפורי" (אלן קאפרו).<sup>82</sup>

טרם התמקדותו בפרויקט המתמשך של החממה ובעבודות בהן הדיבט המעשי-ממשי הוא לב העניין, כבר עסק גבע באופנים שונים, מטאפוריים בעיקרם, במציאות ובחומרי החיים. בשנים 1969-1974 ערך גבע ניסיונות מינימליסטיים סביבתיים בחומרים שימושיים: כיסוי שטחים בקיבוץ ביריעות גומי, בדים, קרטונים, מזרנים, דיקטים; סימון שורות בשדות באמצעות רעפים, יריעות וצינורות; טשטוש שבילי עין-שמר וכיסויים בעשב קצוץ; ריסוס קו הכביש הצהוב העובר מהקיבוץ לירושלים והארכתו עד לתוככי מוזיאון ישראל; תיעוד תהליכי היקוות מים והתייבשותם על גבי יריעות גומי של המפעל המקומי; כיסוי בסוכר גבעה שיצר; חריש באמצעות רתימת נערים למחרשה; שימור ספרים באגני חומץ ובאינקובאטור; כבישת מלפפונים בחביות; צעדה מגבעת חביבה למוזיאון תל-אביב לפגישה עם מנהל המוזיאון; הקמת ספריה אזורית באמצעות מחזור של אלפי ספרים שנחשבו לפסולת; הצגת בשר בתוך פורמלין ("לשונות פרה"); שריפת ראשי עגל מול "בית הדסה" בחברון; הצבת ראש עגל ערוף על הקו הירוק ונשיאת דברים בנושא עגל הזהב והנהגה פוליטית.

עבודות אלה, הנושאות משמעויות חברתיות ופוליטיות, הן עבודות אשר קיים בהן דיבט מטאפורי דומיננטי. הן קשורות קשר הדוק למציאות ולחיי היום יום בכך שמורכבות מחומרים יומיומיים, חומרי עבודה שימושיים ולא אמנותיים (לא נשגבים) ובכך שמתקיימות במרחב הציבורי מחוץ לגבולות המוזיאון, אך הן עדיין מטאפוריות ולא משרתות צרכים של ממש. אלה הן עבודות שנעשו בהקשר אמנותי מובהק מתוך מעמדו של גבע כאמן מושגי-רדיקלי בשדה האמנות הישראלית בשנות השבעים.

<sup>79</sup> שם, עמ' 99.

<sup>80</sup> "מתוך המניפסט הפוטוריסטי הראשון", סטודיו, מס' 41 (פברואר 1993), עמ' 23.

<sup>81</sup> רוברט סמית'סון, "מספר מחשבות ריקות על מוזיאונים", סטודיו, מס' 154 (יולי-אוגוסט 2004), עמ' 54.

<sup>82</sup> Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, p. 224.

ניתן לזהות בפעולת התקנת החימום במבנה "בצלאל" בשנת 1973 ביטוי מובהק למעבר מעיסוק אמנותי מטאפורי לעיסוק אמנותי בצרכים. גבע מציין כי רוב הסטודנטים שלו אז לא חשו בקשר בין לימודי אמנות לבין דברים שלא נוגעים ישירות לאמנות כמו כימיה של מזון, ייצור גבינות, גלוקוזה וכדומה.<sup>83</sup>

בתקופה בה לימד גבע בבצלאל, המחלקה לאמנות עברה לאגף חדש שלא הייתה בו מערכת חימום. גבע ראה בבעיית הקור הקשה במבני הלימוד בחורף הירושלמי בעיה שיש להתייחס אליה בכלים היצירתיים בהקשר הלימודי, ולא לחכות לפתרון של הנהלת בצלאל. נראה לו דחוף יותר לעסוק בבעיה זו במסגרת לימודי האמנות מאשר לעסוק באמנות מסורתית ולהתעלם מצרכי השעה. הרעיון היה להנמיך את גובה התקרה ולחלק את החלל הגדול לחדרים קטנים על ידי שימוש ביריעות ניילון. כך, כל חדר קטן יחומם על ידי תנורים קטנים (שכבר היו בשימוש אך לא הועילו בחלל הגדול) ועל ידי הפעולה הגופנית של הסטודנטים שתייצר חום במהלך העבודה. מימוש הרעיון נעשה על ידי הסטודנטים אך שיתוף הפעולה לא היה מספק: לא מצד הסטודנטים ולא מצד המורים. הפרויקט לא מומש באופן מלא משום כך, וזמן קצר לאחר מכן נקנה מכשיר חימום מרכזי. תפיסתו זו של גבע את [האמנות כמשרתת צרכים](#) מדגישה את עמדתו כלפי נוכחותה של האמנות באותה עת.<sup>84</sup>

כל הבעיות שעומדות בדרכו של התלמיד לאמנות הן פילוסופיות, בעיות מושגיות. האדם לא לומד לפתור בעיות ממשיות [...] האמנות הפכה לפטפט ולמשחקים בפילוסופיה של האמנות.

גבע התקומם כנגד התפיסה לפיה ישנה חלוקת תפקידים חברתית.<sup>85</sup>

חלק מהמדענים אומרים: 'אתם האמנים תתעסקו בקוסמטיקה של החיים – את ענייני השכל תשאירו לנו!'. זוהי השכבתיות של חברת השפע, המחלקת את החברה לשכבות יוצרות, שכבות חושבות, שכבות נהנות ושכבות עניות. כלומר, השאלה היא נקודת המוצא של השואל. לאיזו שכבה הוא שייך. אבל האמנות צריכה להתערב ולערער על אידיליה זו!

תפיסת האמנות ככזו המשרתת צרכים ממשיים הייתה תפיסה שבאה לידי ביטוי בעולם האמנות בסוף שנות השישים ובמהלך שנות השבעים כחלק מהמגמה ששאפה להרחיב ולמתוח את גבולותיה של האמנות המסורתית. בין הפרויקטים השונים שביטאו מגמה זו ניתן לציין את פרויקט המסעדה "FOOD", פרויקט שתוכנן ומומש במאי 1971 על ידי [גורדון מאטה-קלארק](#) וקרולין גודן. הפרויקט הוקם בסוהו בניו-יורק, איזור אשר באותה התקופה היה דל במסעדות. הבחירה במקום זה נתנה מענה מעשי לצורך של הקהילה המקומית במסעדות ובבתי ממכר למזון. המסעדה סיפקה את הצורך באוכל זול וטרי, והפכה למעשה למקום מפגש קבוע עבור מאטה-קלארק וחבריו.<sup>86</sup>

<sup>83</sup> עפרת, [אביטל גבע-חממה](#), עמ' 93.

<sup>84</sup> עפרת, [אביטל גבע-חממה](#), עמ' 93.

התנגדותו של גבע לדבקות בתיאוריות מקבילה במובן מסוים לתפיסה של אלן קאפרו את ההפנינג ביחס לתיאוריות. קאפרו טען כי כאשר ניגשים להפנינג טוב לאמץ גישה שאינה שאולה מתיאוריות. במקום זאת, יש לתת לצורה לעלות מתוך החומרים עצמם. בדרך זו חוויות לא-אינטלקטואליות ולא-מתורבתות יהיו פתוחות עבור האמן והוא יוכל לראות דברים בצורה חדשה ולעשות חיבורים שלא חשב עליהם קודם לכן.

Sandford, [Happenings and Other Acts](#), p. 243.

<sup>85</sup> עפרת, [אביטל גבע-חממה](#), עמ' 93.

<sup>86</sup> Corinne Diserens (ed.), [Gordon Matta-Clark](#) (London: Phaidon, 2003), p. 44.

מאטה-קלארק ראה בפרויקט זה ביטוי לקשר שבין אמנות וחברה;<sup>87</sup> העיסוק באוכל היה מבחינתו ביטוי לתפיסה של "Art into Life".<sup>88</sup> הפרויקט של מאטה קלארק וגודן היה לפני הכול מסעדה של ממש, אך במקביל ובאופן מובהק היווה מעשה שקשור היטב לאמנות. גודן מעידה כי מאטה קלארק ראה במסעדה פסל אחד גדול,<sup>89</sup> כלומר, ההקשר האמנותי היה טבוע בפעולה היומיומית של הפעלת המסעדה. כך, הפעילות במסעדה סבבה סביב שאלת הקשר שבין החיים לאמנות, בין אמנות וחברה. מטרתה של אותה "אמנות של צרכים" הייתה להמיר את ערך החליפין של היצירה (או הפעולה האמנותית) בערך השימוש שלה. כמו האוכל במסעדה של מאטה-קלארק אשר סיפק צורך קיומי, כך חימום הכיתות ב"בצלאל" אמור היה לענות על צורך פיזי-ממשי. המחשבה על הקמת מערכת החימום בבניין "בצלאל" ממחישה את הביקורת של גבע כלפי אמנות הנפרדת מהמרחב ומהזמן אשר במסגרתם היא נוצרת.<sup>90</sup>

הסתכלות במכלול עבודתו של גבע מציגה שינוי בבחירות המדיומליות שלו, שינוי שעולה בקנה אחד עם השינוי הרעיוני וההתקרבות לזיכוכ תמאטי שביטאה התרחקות מטכניקות מסורתיות ומאסתטיקה מוזיאלית של הצגת תוצר אמנותי: מעבר מעיסוק בציור דרך עיסוק בהצבות פנים וחוף מוזיאוניות עד להתמקדות בפעולה חיה ומתמשכת שאינה ניתנת לקיטוע או להצגה חלקית במוזיאון. גם כאשר מדובר בתוצרים המופקים בחממה (מלפפונים, עגבניות) הם לא נותרים אובייקטים דוממים, אלא הם חלק מרקמת הממשות הפועמת ומשתנה, מעצם היותם אכילים.

גבע אינו מתמסר לתוצר האמנותי הקלאסי בדמות פסל או ציור אשר מוצג בהקשר המודרני בחללים המוזיאליים המנותקים מחיי היום יום. הדבר אליו גבע מתמסר הוא פעולה בעלת זכות קיום מעצם היותה משרתת צרכים, מעצם היותה חלק בלתי נפרד מחיי היום יום.

גבע אמנם יצא מהמוזיאונים והתנתק ממסורות תצוגה שגרתיות, כך שמחד העיסוק היומיומי שלו בהקשר האמנותי מוגדר במקום ובזמן. גבולות החממה, בתוכה מתרחשות הפעולות המחקריות הם גבולות ברורים. כך, העבודה של גבע מסומנת באופן טריטוריאלי: הפעולה היומיומית היצירתית טומנת בחובה אפשרות אמנותית המתקיימת רק בגבולות החממה. חייו האישיים של גבע אינם נכללים בהקשר זה ביחס לפעולה בחממה.<sup>91</sup> מאידך, המשמעות הנובעת מהעיסוק בחממה חובקת משמעויות נרחבות אחרות המצויות גם מחוץ לגבולות החממה, משמעויות הנובעות מתוצאות המחקרים המתבצעים שם ומתוצרים המשרתים צרכים ממשיים.

<sup>87</sup> Pamela M. Lee, Objects to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark (Cambridge, London: The Mit Press, 2001), p. 68.

<sup>88</sup> Ibid., p. 72.

<sup>89</sup> Ibid., p. 194.

<sup>90</sup> אזולאי, אימון לאמנות, עמ' 263.

<sup>91</sup> בהתייחסות לגבולות שמציבה החממה כמבנה אין הכוונה לפרשנות שמציעה חניסקי הרואה בחממה מבני כוחני שתפקיד גבולותיו הוא הרחקה של ה"אחר". חניסקי, "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסאלי בשיח האמנות הישראלי", עמ' 112.

## פרק שלישי: גיל ומוטי מגלים את העולם

"אנו, גיל ומוטי, זוג אמנים אשר חיים ועובדים יחד משנת 1994. העבודה שלנו נעה בחופשיות בין החיים, אמנות פלסטית ומיצג. ההחלטה לחיות את החיים כמיצג ולעשות אמנות כדרך חיים יוצרת מתח אשר מניע את היצירה המוצגת באמצעות מיצב, וידאו, ציור, כתיבה ומיצג. באמצעות העבודות שלנו אנו עוסקים בחלל הציבורי ובהשפעה שלו על מערכות יחסים [...]. ביקורת על החיים הפרטיים והחלל הציבורי היא היבט חשוב בעבודה שלנו. כישראלים, יהודים, הומוסקסואליים ומהגרים החיים בהולנד, אנו תורמים באמצעות עבודותינו לדיון העכשווי אודות שונות וחוקים של קיום בחברה. אנו מבטאים זאת באמצעות נרטיבים פואטיים רגישים המצויים בין מציאות לפנטזיה ובאים לידי ביטוי באמצעות טווח דימויים הנע בין היומיומי לתיאטרלי" (גיל נאדר ומוטי פורת).<sup>92</sup>

### א. החיים כ"מרחב מעבר"

גיל ומוטי מכריזים על עצמם כעל אמנים העוסקים בנרטיבים המצויים בין פנטזיה למציאות באמצעות דימויים הנעים בין היומיומי לתיאטרלי. ניתן לראות בהכרזה זו היענות להצעה התיאורטית של דונאלד ויניקוט אודות "מרחב המעבר", "אובייקט המעבר" ויצירתיות.

שנות הילדות המוקדמות מאופיינות בחקירת העולם הנמצא סביבנו. ויניקוט דיבר על תפקיד האם כסביבה (Environment Mother) שתפקידה להעניק לתינוק תחושת כוח ביחס למציאות וחויית הצלחה ביחס ליכולת לברוא את העולם.<sup>93</sup> תקופה זו צריכה להיות זמנית וקצרה כדי שהתינוק יבין לבסוף שיש עולם חיצוני לו וכי האם שייכת לאותו עולם חיצוני. תהליך זה מתרחש אצל התינוק החל מגיל חצי שנה ועד לגיל שנה בקירוב, בשלב שהוגדר על ידי ויניקוט כ"מרחב מעבר" או "המרחב הפוטנציאלי". מרחב זה מאפשר מעבר הדרגתי בין העולם הפנימי לגמרי (פנטזיה) לבין העולם המציאותי לחלוטין.<sup>94</sup> "אובייקט המעבר" הוא חפץ שנחווה כדבר השייך גם למציאות החיצונית וגם למציאות הפנימית. אובייקט זה הופך לתחליף סימבולי לאם כאשר היא אינה נמצאת, ומייצג את המעבר של התינוק ממצב של מיזוג עם האם אל מצב של יחס אליה כדבר חיצוני.<sup>95</sup> "מרחב המעבר" ו"אובייקט המעבר" מאפשרים לתינוק להפחית בהדרגה את החרדה הנובעת מהגילוי שהעולם אינו נתון לשליטתו, ומאפשרים בכל זאת שליטה מסוימת בו.

"מרחב המעבר" משמר את היכולת המשחקית ואת חיוניות האדם. ב"מרחב המעבר" ניתן לשחק עם המוכר והצפוי, שום דבר אינו מוחלט – הדברים בו קיימים ונוצרים בו זמנית.

על פי ההצעה התיאורטית של ויניקוט, "אובייקט המעבר" הוא אב-טיפוס של יצירת האמנות, ובשל כך הוא מספק רגעים של עוצמה וקסם. החוויה האסתטית לפיו מציעה חזרה לחוויה ארכאית וינקותית:

איחוד האמן עם החומר מקביל לאיחוד של הצופה עם היצירה ולאיחוד של התינוק עם האם.

גיל ומוטי משחקים. הכול אפשרי מבחינתם, הכול פתוח. המציאות הפנימית שלהם, הפנטזיות והמחשבות הכמוסות יכולות להתקיים בעולם שהם יוצרים. הם מטשטשים את הגבול בין לדמיון לבין

<sup>92</sup> Gil & Moti, /http://www.gilandmoti.nl

<sup>93</sup> דונלד ויניקוט, משחק ומציאות (תל-אביב: עם עובד, 1995), עמ' 25.

<sup>94</sup> שם, עמ' 126.

<sup>95</sup> שם, עמ' 47.

מציאות, בין אפשרי לבלתי אפשרי, בין מותר לאסור, בין נכון ולא-נכון. טשטוש זה בא לידי ביטוי הן באופן בו הם בוחרים להציג את עצמם בפני העולם והן בחוסר ההתחייבות כלפי מדיום אמנותי מסוים. ומכיוון שכך, אין צורך מבחינתם בהפרדה בין חיים לאמנות, בין זהותם המיצגית לבין זהותם היומיומית. החיים הם האמנות, האמנות היא החיים. לכן, העולם שהם יוצרים הוא זר ומוכר בעת ובעונה אחת; זהו עולם פנימי שלהם, אך הוא גם העולם שלנו, שכן המרכיבים ממנו הוא בנוי הם הרי יומיומיים. והחיים? כל אחד מאיתנו חי.

מתוך כך נובע אופן ההצגה החיצוני שלהם. הם בוראים את עצמם כתאומים זהים – הם לבושים בבגדים זהים ושערם מעוצב באופן זהה.<sup>96</sup>

מימוש האפשרות הזוגית באופן הרמטי והבחירה להיות דומים זה לזה באופן המוחלט האפשרי, מעלה התייחסות ילדית נוספת דרך ההמשגה של ווינקוט: השתקפות של גיל ומוטי זה בזה דרך המראה הזה שלהם כמו מאפשר להם לחוות חוויית שלמות ביחס לאני הפרגמנטרי. ההתמסרות המוחלטת שלהם האחד לשני מאפשרת להם לברוא את עצמם כל אחד בנפרד וכמובן ביחד כיחידה סימביוטית. ההשתקפות התמידית אחד בשני נותנת תוקף תמידי לאני האישי והמשותף שלהם:



גיל ומוטי, Full Belly, 2008

"כשאני מסתכל אני נראה, משמע אני קיים".<sup>97</sup>

גיל ומוטי לא מוותרים על הסימביוזה ביניהם ולא ממהרים לוותר על מרחב המעבר ולעבור לעולם "המבוגרים", אל המציאות החיצונית. הפעולות שלהם בעולם, שהן בו זמנית יומיומיות (לישון, לאכול) ורוויות קסם (חיצוניות זהה, צבעוניות ניכרת), מאפשרות להם לנוע בחופשיות בין מעשה לתיאוריה, בין צרכים למותרות, בין אמת לבדיה.

ניתן לראות את הקשר של גיל ומוטי לתקופת הילדות גם באמצעות ההצעה הפילוסופית של [מרלו פונטי](#), שרואה בילדות, על אופני ההיקסמות שלה, פתח אל רבדים של ההווה שהמחשבה הרפלקטיבית, המדעית והאינטלקטואלית נוטה להסתיר.<sup>98</sup> ניתן לראות בהתאמה את הפעולות של גיל ומוטי בעולם כפעולות של היקסמות, כפעולות הנעוצות אף הן בשנות הילדות המוקדמות, במשחקיות, בפנטזיה, בחלום. הקשר ההדוק אל אותם מחוזות מוקדמים הוא המאפשר הסתכלות אחרת על חיי היומיום, על אותן פעולות שגרתיות ואפורות שנצבעות לפתע בגוונים בוהקים. אצל גיל ומוטי בולטת חדות היצירה. כמו ילד הנפעם מכל גילוי חדש, כך כל פעולה של גיל ומוטי רוויה בתחושת התרגשות של חוויה ראשונית ומלהיבה. הקסם והפנטזיה הם המציאות היומיומית שלהם. המציאות היומיומית שלהם היא קסם ופנטזיה. התנאי היחידי לכל פעולה שהיא הוא דמיון והמצאה, רוח שטות וחדוות משחק.

<sup>96</sup> בחירה חיצונית זו מהדהדת את הבחירה של גילברט וגיורגי להתלבש באופן זה ולהתנהג בצורה דומה, אך אם גילברט וגיורגי בחרו באפשרות המהוגנת כביכול של לבוש בחליפות אפורות ועניבות עשויות היטב, גיל ומוטי בוחרים באפשרות המשחקית – פנטסטית על ידי לבוש ספורטיבי וצבעוני ועיצוב שיער מעורר פליאה.

<sup>97</sup> ווינקוט, משחק ומציאות, עמ' 130.

<sup>98</sup> שם.



## ב. אלה החיים

"החיים מעניינים, מרתקים ומפתיעים יותר מאשר האמנות" (הכרזה של התיאטרון הסינתטי שפעל במסגרת הזרם הפוטוריסטי, 1915).

גיל ומוטי עוסקים באופן מובהק בקשר ההדוק שבין החיים לאמנות. יצירתם האמנותית מאתגרת את האמנות מבחינת הגדרתה כאשר בחלקה היא בעלת תוקף של פעולה יומיומיות ללא הקשר אמנותי בהכרח; בכך שהם מציגים את עצמם כיצירת אמנות, הם חותרים תחת האופי המובן מאליו הניתן לאבחנה שבין אמנות לחיים.<sup>99</sup> ביצירתם הם מעוררים את השאלה מה ההבדל בין חיים כעבודת אמנות, לבין מה שנתפס כ"חיים אמיתיים".<sup>100</sup>

גיל ומוטי כמו מממשים את אבחנתו של ויניקוט ביחס ליצירתיות. ויניקוט טוען כי כדי להיות יצירתי, על האדם להרגיש שהוא קיים לא כתחושה מודעת אלא כבסיס שממנו הוא פועל. יצירתיות על פיו, אם כן, היא עשייה הנובעת מן הקיום. עם זאת, על העשייה הנובעת מדחף לקבל עדיפות על פני העשייה הנובעת מגירוי.<sup>101</sup> על סמך בסיס זה ניתן לומר כי היצירה של גיל ומוטי היא גם הקיום שלהם. כאשר ויניקוט מדבר על יצירתיות ביחס לחיים הוא מתכוון לחיוניות, והוא מפריד זאת באופן מפורש מיצירתיות באמנות. טענתו היא שכאשר אדם חי חיים יצירתיים הוא מגלה שכל מה שהוא עושה מחזק בו את התחושה שהוא חי ונאמן לעצמו. כך, אדם יכול להסתכל אפילו בעץ הסתכלות יצירתית. למרות זיקתן של יצירות אמנות (אשר נוצרו על ידי ציירים, פסלים, משוררים, סופרים, ארכיטקטים ומוזיקאים) לחיים היצירתיים, ויניקוט מזהה בהן איכות שונה. לאדם העוסק ביצירה אמנותית לטענתו רצוי שיהיו כישרונות מיוחדים, אבל כדי לחיות חיים יצירתיים אין צורך כלל בכישרון מיוחד כלשהו.<sup>102</sup> גיל ומוטי חיים חיים יצירתיים כך שכל פעולה שלהם הופכת לקסומה ומלאת חיוניות. כל פעולה וכל

אובייקט סביבם נראים אחרת מהרגיל ומאפשרים לנו, המתבוננים, לראות בעיניים חדשות את כל הדברים היומיומיים אשר נשחקו וכמעט נעלמו מתודעתנו כליל.

עם זאת, [גיל ומוטי במפורש אינם מוותרים על דרכי יצירה מסורתיות כמו ציור ומיצב או על מסגרות הצגה כמו הגלריה ובמוזיאון](#). טשטוש הגבול בין החיים לאמנות לא מחייב מבחינתם ויתור על דבר מפני שהכול אפשרי.

ביטוי מובהק לתפיסתם זו הוא האופן בו פתחו את ביתם לעיני הציבור בפרויקט המתמשך "[Homegallery](#)".



גיל ומוטי, Homegallery, מאז 1999

הבית הוא הגלריה והגלריה היא הבית לכן אין משמעות לגבולות הקיימים כביכול. הגבולות הללו לא קיימים מלכתחילה בעולם שלהם. בניגוד לאביטל גבע, שפעולתו בחממה נמצאת בעיקר בתחום החממה ולא מחוץ לה, הפעולות של גיל ומוטי אינן תחומות בגבולות של מקום וזמן, הן מתרחשות בכל מקום כל הזמן. קיימת זליגה מתמדת (או זהות מוחלטת) בין חיי היומיום שלהם לפועלם

<sup>99</sup> גיל נאדר ומוטי פורת, [הדרך אל החלום](#) (תל-אביב: גלריה טל אסתר, 2002), עמ' 25.

<sup>100</sup> שם, עמ' 26.

<sup>101</sup> דונלד ויניקוט, [הכל מתחיל בבית: מסות מאת פסיכואנליטיקאי](#) (תל-אביב: דביר, תשנ"ה/1995), עמ' 34.

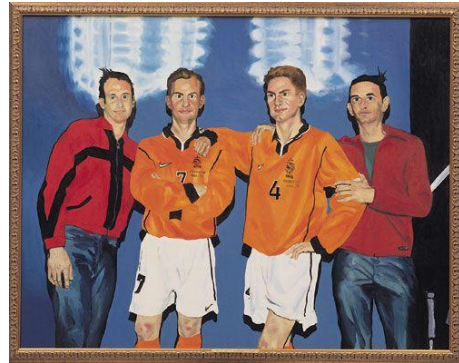
<sup>102</sup> שם, עמ' 37-38.



האמנות. גיל ומוטי לא שוללים את הנחות היסוד המוקדמות הנוגעות לאמנות גם מבחינת דרכי יצירה וגם מבחינת אופני הצגה. יתר על כן; לא רק שאין הם שוללים זאת, הם משתמשים בכל אותן טכניקות מסורתיות ודרכי הצגה מסורתיות. הם לא עושים זאת באופן מתריס, אלא פעולתם היא נונשלנטית מתוך סך כל כולל של התייחסות שווה לחיים ולאמנות, לאמנות ולחיים.

מתוך כך שהם אינם מוותרים על הנחות קודמות ומסורתיות מתוך עולם האמנות עולה גם יחסם אל המדיה. גיל ומוטי עוסקים בציור, בפיסול, בהצבות, בווידיאו ובמיצג. גבולותיו של בד הציור או קירות המוזיאון לא מהווים מבחינתם חיץ בין האמנות לחיים, שוב – משום שנקודת המוצא היא שאין כלל חיץ כזה מלכתחילה.<sup>103</sup>

גיל ומוטי, כאמור, אינם עושים הפרדה בין אירועי היומיום לאירועים יוצאי דופן שכן הם מתייחסים לכל דבר מתוך היקסמות ותשומת לב. אבל אנשים שאינם חיים על פי הצעה פילוסופית זו, יכולים גם הם לגלות את הקסם החמקמק הטמון בפעולות יומיומיות כמו אכילה או שיטוט ברחוב דרך אורח החיים של גיל ומוטי. ההתכוונות המצויה בהצגת חיי היומיום מחויבת ליצור מודעות ותשומת לב. התרחשויות יומיומיות הן כמעט מוכרות מדי מכדי שנוכל לתפוס ולהבין אותן.<sup>104</sup>



גיל ומוטי, "Gil & Moti & de Broers, שמן על בד, מתוך הפרויקט "הדרך אל החלום". 2002

המסגרת הנוצצת שיוצרים גיל ומוטי סביב חייהם

מאפשרת לציבור להבין כי זוג זה הוא מושא להתבוננות. למרות שהם חיים את חייהם או מביטים בהם. ולמרות שהם לעיתים עוסקים בפעולות יומיומיות אשר כל אדם מתנסה בהן בימי חיו, יש כאן משהו אחר. עצם הפניית המבט אליהם ואל האופן בו הם עושים דברים וחיים יוצרת מודעות כלפי האופן בו אנחנו עושים את אותם הדברים, כלפי האופן בו אנחנו חיים. כאשר אנחנו באופן מודע החיים הופכים להיות די מוזרים. תשומת הלב משנה את הדברים.<sup>105</sup> תשומת הלב מאפשרת לנו להסתכל על חיינו מהצד ולחשוב על הדברים במונחים של תיאטרון, למשל. מייקה בלייקר טוענת כי למרות שגיל ומוטי מציגים את חייהם באופן התיאטרלי ביותר ובעצם יוצרים פער ביניהם לבין החיים האמיתיים, אין זה מרחיק אותם מהקהל שבא לראות אותם, אלא להפך. זה פועל כגורם מקרב. יש באופן החיים התיאטרלי הזה שלהם משהו מאוד מזמין ומפתה. הם מזמינים את הקהל לקחת חלק בהתרחקות מהחיים האמיתיים ותוך כך לחשוב מחדש לא רק על מיצג החיים שלהם אלא גם על כל המיצגים המרכיבים את החיים האישיים של כל אחד ואחד מאיתנו.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> ביטוי ליחסי חיים-אמנות קיים גם בדבריו של ג'ון קייג' שטען כי חיי היומיום מעניינים יותר מצורות שונות של אירועים יוצאי דופן כאשר אנחנו שמים לב אליהם: "כאשר הכוונות שלנו והמטרות שלנו נעלמות פתאום אנחנו שמים לב לכך שהעולם הוא מופלא ומלא קסם". באמירה זו עושה קייג' הפרדה בין היומיום לאירועים יוצאי דופן, כאשר הפניית תשומת הלב דווקא לשגרתו והרגיל מניבה קסם יוצא מגדר הרגיל. משום שאנו כה עסוקים בחיי היומיום שלנו אין אנחנו מתפנים לעצור ולבחון ממה הם מורכבים וכך אנחנו מפספסים את ההיבט הלא-טריוויאלי שבטריוויאלי.

Sandford, *Happenings and Other Acts*, p. 65.

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, p. 187.

Ibid., p. 195.

104

105

<sup>106</sup> גיל ומוטי, הדרך אל החלום, עמ' 26.

"חיי האקווריום" שהציגו בפרויקט "Homegallery" הוא רעיון אשר יש לו תקדימים היסטוריים בתולדות האמנות. במהלך שנות השישים עסק האמן [בן אוטייר](#) ( Ben Vautier) בשאלות ביחס לקו הגבול המפריד בין אמנים ללא-אמנים. בין התאריכים 23 באוקטובר 1962 ל-8 בנובמבר בשנה זו, בפסטיבל שהתקיים בלונדון, ואוטייר הכריז על עצמו כעל יצירת אמנות; הוא חי במשך ימים אלה בתוך גלריה ודרך חלון הראווה הוא נראה לעיני כל.<sup>107</sup> הוא הכריז על עצמו כעל פסל נע מתוך הנחת יסוד של הקבוצה אליה השתייך – קבוצת האמנות הטוטאלית



גילברט וג'ורג', "The Singing", Sculpture 1968

– כי הפיקציה מתה. הם סברו כי התיאטרון חייב להיות החיים האמיתיים וכי [יש לשתף את הקהל](#).<sup>108</sup> אוטייר ראה את פעולתו האמנותית כהפנינג המציג את המציאות באמצעות המציאות; החיים מיוצגים על ידי פעולות אמיתיות היוצרות מודעות כלפי העובדה שהמציאות עצמה היא Spectacle. זו גם הסיבה לכך שכל דבר על פיו הוא אמנות ואמנות היא החיים. התנאי היחיד שהעמיד אוטייר הוא שעובדה זו צריכה להיות מתווכת באמצעות האישיות של האמן.<sup>109</sup> אם אוטייר חי חיים חשופים במשך כשבועיים, גיל ומוטי אינם תוחמים את אופן החיים הזה בזמן מוגבל. התפיסה המתמשכת שלהם את החיים קרובה לתפיסתם של [גילברט וג'ורג'](#) (Gilbert & George) המהווים דוגמא נוספת לעיסוק בטשטוש בין החיים לאמנות. גילברט וג'ורג' החלו לפעול בסוף שנות השישים [כאמני מיצג](#) ו**גופ** מושגיים שהזוגיות, ההכפלה והווייתם המשותפת הם נושאים מרכזיים בעבודתם,<sup>110</sup> [כצמד אמנותי אשר חיו גם אמנות](#). הם הצהירו כי החיים שלהם הם "פסל אחד גדול".<sup>111</sup> ביטוי לכך הוא התנהלותם כזוג זהה מבחינה חיצונית גם ביצירות המשותפות שיוצרים, אך מעבר לזאת – גם בחייהם הפרטיים. הם לבושים בחליפות ועניבות וממעטים בהבעות. הם בראו את עצמם כאובייקטים, [כפסלים חיים](#).<sup>112</sup>

הערה מעניינת הנוגעת ליחסי חיים – אמנות היא טענתו של [ג'ון דיואי](#):

העוונות כלפי החיבור בין אמנות יפה לתהליכי חיים נורמאליים היא הערה פתטית, ואפילו טרגית, על החיים כפי שחיים אותם בדרך כלל. רק מפני שהחיים הם בדרך כלל כלל כל כך חסומים, מקוטעים, נגררים או עמוסים, רק משום כך מקובל הרעיון שיש ניגוד מהותי בין התהליך של חיים נורמאליים לבין יצירה של אמנות אסתטית והנאה ממנה. אחרי הכול, אף על פי ש'רוחני' ו'חומרי' מופרדים ומוצבים כמנוגדים זה לזה, חייבים להיות תנאים אשר דרכם יוכל האידיאל לקבל את דמותו ולהתגשם [...].<sup>113</sup>

פרויקט החתונה של גיל ומוטי מציע דרך להתגשמות האידיאל עליו מדבר דיואי, התגשמות של חיבור בין אמנות לתהליכי חיים.

Sandford, *Happenings and Other Acts*, p. 247. 107  
 Ibid., p. 348. 108  
 Ibid., p. 350. 109  
 רותי דירקטור (אוצרת), [לא לבד](#) (חיפה: הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה, 2005), עמ' 7. 110  
 Archer, *Art since 1960*, p. 104. 111  
 דירקטור, [לא לבד](#), עמ' 11. 112  
 פרילנד, [זאת אמנות?](#), עמ' 128. 113



### ג. החתונה

ביוני 2001 [נישא](#) גיל ומוטי בטקס רשמי בבית העירייה ברוטרדם. הטקס היה למעשה הפנינג שכלל בראש ובראשונה טקס נישואין במהלכו הוכרזו גיל ומוטי כזוג נשוי על ידי [ראש עיריית רוטרדם](#). בנוסף כלל הפנינג ציור, פיסול, צילום, וידאו, מוזיקה, בישול, עיצוב אופנה ואף מיצג בהשתתפותם שנמשך שבוע, אך בראש ובראשונה מדובר היה בחתונה ממשית בעלת משמעות מציאותית ואמיתית.

טקס החתונה הוא הרגע האולטימטיבי שבו משיקה המציאות לפרפורמנס. החתונה מהווה מיצג מתוכנן היטב, שמעמדו כפיסת מציאות תלוי בחזרה חמורה על נורמות וכללים מוכרים. במידה והוא מבוצע על פי כללים אלה, ישפיע טקס החתונה על חייהם האמיתיים של המשתתפים בהצגתו, ואף ישנה את מעמדם המשפטי. ואולם לא רק דרישות משפטיות הן הקובעות את אופיין המבויים של חתונות רבות. לדידם של רבים, טקס החתונה הוא ההזדמנות היחידה שבמסגרתה יוכלו להגשים באופן המלא ביותר את חלומותיהם, והדבר מביא אותם לנצח על טקסים מורכבים הדורשים הכנות מרובות, ואף מחייבים את המשתתפים בהם לא לסטות ולו במעט מצורת התנהגות מסוימת. טקסים אלה מאפשרים לבני הזוג הנישאים לחיות את הבדיון, ולו רק ליום אחד – לחיות את חלומם כמו היה אמיתי.<sup>114</sup>

באופן מעניין, [גדעון עפרת](#) בחיבורו "הגדרת האמנות", מציע לראות את מנהל המוזיאון כבעל סמכות דומה לזו של כהן הדת: כמו כהן הדת שבסמכותו להשיא בני זוג, אקט שהופך את נישואיהם

<sup>114</sup> גיל ומוטי, [הדרך אל החלום](#), עמ' 28-29.

ללגיטימיים, כך גם מנהל המוזיאון הוא בעל סמכות כזו שיכולה להפוך אמן ללגיטימי.<sup>115</sup> הלגיטימציה עליה מדבר עפרת מסמלת מעבר של אובייקט או פעולה מדבר יומיומי לדבר המוכרז כיצירת אמנות. ביחס לחתונה הספציפית של גיל ומוטי ניתן לומר שמדובר גם בפעולה שמעלה שאלות של ביוגרפיה וזהות, הגדרה חברתית וקבלה. עובדת היותם זוג חד-מיני מעלה באופן בלתי נמנע התייחסויות מגדריות הנוגעות ביכולת של החברה לקבל חריגות, חריגות מגדרית המועצמת על ידם באמצעות החיצוניות הזוהה שלהם.

אמנם החתונה של גיל ומוטי היא בעלת תוקף משפטי והיסטורי מעצם העובדה שזו החתונה החד-מינית הראשונה בתולדות רוטרדם שנוהלה על ידי ראש העירייה עצמו, אך דווקא ההיבט המיצגי מקבל משנה תוקף על ידי רבים הרואים בחתונה חד-מינית דבר שלא ייתכן, אולי קוריוז או הצגה חסרת משמעות.<sup>116</sup>

החתונה היא מיצג מתוכנן היטב בו ניתן לממש חלומות ולחיות את הבדיון. חתונות רבות מביאות לידי ביטוי [התנהגות מיצגית ואוסף של אירועים בעלי מהות של Spectacle](#): [הכניסה הדרמטית של החתן והכלה אל החופה](#) (לרוב מלווה במוזיקה שנבחרה בקפידה), הפרחת יונים / בלונים / [בועות סבון](#), [זיקוקים](#), [רקדנים](#), [נגנים](#), הלבוש המיוחד של החתן והכלה, האיפור התסרוקות, [ריקודים](#), סרטי וידאו, מצגת תמונות, עיצוב האולם או הגן, אוכל, שתייה מוזיקה ומנהגים משפחתיים ועדתיים רבים ומגוונים. השאלה מה אמיתי ומה לא היא אולי לא רלוונטית ביחס לסך כל המרכיבים היוצרים אירוע מיצגי בעל מאפיינים של הפנינג רב משתתפים. המסגרת התרבותית הנתונה הטמונה במושג "חתונה" מאפשרת לפעול ולהתנהג באופנים החורגים מהיומיום ולהגשים את הפנטזיות הפרועות ביותר. לכן ההתבוננות ב"מיצג החתונה" של גיל ומוטי כפרויקט המעצים את כל האלמנטים הקיימים בטקס המסורתי לכדי אבסורד<sup>117</sup> אינה חד-משמעית.

קאפרו מציע לראות בהפנינגים אמצעי לשבירת החומה שמפרידה את האמנות מהחיים.<sup>118</sup> באופן זה החתונה כאירוע בעל מאפיינים של הפנינג מאפשר לנו לחוות את החיים באופן ישיר ולהשתתף בגילוי המציאות.<sup>119</sup>

החתונה של גיל ומוטי כאירוע הלקוח מן המציאות, מהחיים ה"אמיתיים", מאפשרת לנו לחוות את החוויה באופן כפול: גם כאירוע בעל תכלית משפטית וגם פעולה המשתמשת בכללים של אירועים מסוג זה כדי להעיר הערה אודות אירועים מסוג זה. החוויה הכפולה הזו מאפשרת את אותה התבוננות חדשה באירועים מוכרים כך שאנו יכולים לקיים ערוץ ביקורתי משמעותי מקביל. בניגוד ל"חיי האקווריום" השואפים להציג באופן חשוף את חיי היומיום, החתונה היא סוג של אירוע "שיא", אירוע שהוא אינו יומיומי אלא שואף להיות חד פעמי במהותו. ולמרות אופייה החד פעמי של הפעולה, היא עדיין חלק בלתי נפרד ממרקם החיים השוקק אשר גיל ומוטי מציגים לראווה.

<sup>115</sup> גרעון עפרת, [הגדרת האמנות](#) (תל אביב: הקבוץ המאוחד, תשל"ה/1975), עמ' 172.

<sup>116</sup> גלעד מלצר, "חלון הראווה של החיים", [ידיעות אחרונות](#), ערוצים (24 במאי 2002), עמ' 22.

<sup>117</sup> דנה גילרמן, "גיל ומוטי מתחתנים", [הארץ](#) (13 ביוני 2001), עמ' ד'3.

<sup>118</sup> Sandford, [Happenings and Other Acts](#), p. 352.

<sup>119</sup> בהפנינג המשתתפים "חוקרים את התהוות היקום תוך כדי פעולה. הם ממציאים מחדש את העולם על ידי מגע עימו". הפנינג הוא אינו "ציוור של החיים אלא פעילות אינטנסיבית אשר פותחת פתח ואפשרות ליהגברות על האמנות, לעזיבת התיאטרון ולהגעה אל החיים". הפעולות הללו מובילות להשתנות של אנשים על ידי כך שהן משנות את דרכי הראייה הישנות שלהם, את רגשותיהם והווייתם.

Ibid.

בנוסף לכך, בניגוד לטשטוש הגבולות בין אמנות לחיים שמציע אביטל גבע, טשטוש אשר בא לידי ביטוי באמצעות עבודת אדמה, עיסוק מדעי ומתן גוון אסתטי מינימלי לפרויקט כולו, גיל ומוטי מציעים חיבור בין היומיומי לאמנותי דווקא באמצעים אמנותיים מובהקים על ידי עיסוק בצבע, באסתטיקה, בזוהר, [בקיש](#) - אמצעים אשר לכאורה חורגים מהיומיום או מציעים גרסה זוהרת שלהם. העמדה [הקאמפית](#) הבאה לידי ביטוי בעבודותיהם ובחייהם, [הקיש](#), ההגזמה והתיאטרליות, הם ביטוי לתהליך יצירת הזהות האישית שלהם כאמנים הומוסקסואליים, ולדיון אודות שונות בחברה.



## פרק רביעי: שי לי עוזיאל – עבודה בעיניים

### א. ההיית או חלמתי חלום?

המהלכים האמנותיים של שי-לי עוזיאל נעים בין יצירת אובייקטים ועשיית וידאו, בין שימוש בחומרי היומיום כחומר גלם משתנה באובייקטים, לבין שימוש בחומרי היומיום באופן המטשטש את הגבול בין המשמעות שלהם כפעולה יומיומית לבין המשמעות שלהם כפעולה אמנותית. עוזיאל פועל במרחב המציאותי וחי אותו, אך הבחירה בוידאו כמדיום יוצרת ריחוק, ומכיוון שכך, הפעולה עצמה לא נותרת בגדר פעולה בעולם אלא היא מכילה הערה כללית יותר על המציאות ועל ההתנהלות בה.

עוזיאל כמו משתמש באמצעים פנומנולוגיים<sup>120</sup> בהתייחסות לפעולות ולמציאות. הוא בוחן את הדברים מתוך הסתכלות וניסיון אישי, ההסתכלות והניסיון כמקור ההכרה הבלתי אמצעי. עוזיאל מציג את פעולותיו בעולם דרך סרטי וידאו, ובכך יוצר טשטוש בין מציאות ללא-מציאות, בין דוקומנטציה לבדיה. טשטוש זה נוצר גם אצל הפנומנולוג אשר אינו ניגש אל התופעה כאל דבר מציאותי בהכרח, ולא חשוב לו אם התופעה אליה הוא מתייחס היא מציאות או חלום משום שהוא מבטל מלכתחילה את האופי המציאותי של התופעות.<sup>121</sup>

ההצעה הפנומנולוגית מושתתת על הפנומנה, התופעה, המתייחסת למה שנתפס על ידי החושים, למה שניתן לתפוס באופן קונקרטי, מוחשי. הפנומנה עומדת בניגוד לנאומנה, הדבר המהותי, המבנה הרוחני המושגי שנמצא בבסיס הדבר, היסוד האידיאלי-קונספטואלי המהווה את הגרעין העקרוני של הדברים עצמם.<sup>122</sup> הוסרל מעמיד במרכז החשיבה הפילוסופית שמציע את התופעות עצמן, לא את הניסיון להגיע אל מעבר להן; זהו עקרון ההתאפקות (Epoché): על פי המתודה הפנומנולוגית, כל מה שנוגע לעובדות יושם בסוגריים; רק אז, כאשר ניתן יהיה להתבונן במציאות כבחלום או כבעולם דמיוני, ניתן להתחיל בחקירה. כאשר שמים את המציאות בסוגריים ובכל זאת נשארת שארית, שארית זו היא הדבר בו מתעניין הפנומנולוג והיא הבסיס לבניית בניינו.<sup>123</sup> שימת העולם בסוגריים אינה מעמידה אותנו מול האין.<sup>124</sup> להפך; היא מקנה לנו אפשרות לעמוד על חוויות מדויקות ומשמעויות מזוקקות.

ההסתכלות הפנומנולוגית היא בבחינת ניסיון, והיא זהה מבחינת הוסרל לניסיון עליו מתבסס המדע הניסיוני במובן הרגיל של המילה; כמו כן היא בעלת תוקף שיטתי זהה לתוקף של הניסיון האמפירי. הנבדלות של הניסיון אותו מציע הוסרל ביחס לניסיון האמפירי מבוססת על טענתו כי האמפיריציזם

<sup>120</sup> הפנומנולוגיה היא זרם פילוסופי שעלה במאה ה-19. אדמונד הוסרל, מאבות הפנומנולוגיה, הציע להעמיד במרכז החשיבה הפילוסופית את התופעות עצמן – את כל מה שניתן לתפיסה על ידי ההכרה, ניתוח של מה שנתון בניסיון. השקפתו של הוסרל הצביעה על דבר אחד שניתן לראותו כודאי לגבי כל אחד ואחד מאיתנו – היותנו מודעים למודעותנו, איש איש למודעותו הוא. בריאן מגי, הפילוסופים הגדולים: מבוא לפילוסופיה המערבית (תל-אביב: ספרי עליית הגג, 1997), עמ' 333. לפנומנולוגיה גוונים שונים שפותחו על ידי פילוסופים שונים. ההתייחסות בפרק זה היא להצעה הפנומנולוגית של הוסרל.

<sup>121</sup> שמואל ברגמן, הוגי הדור (ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, תש"ל/1970), עמ' 93.

<sup>122</sup> האבחנה בין פנומנה לנאומנה היא אבחנה פילוסופית שבאה לידי ביטוי החל מהפילוסופיה של אריסטו.

<sup>123</sup> ברגמן, הוגי הדור, עמ' 93-94.

<sup>124</sup> אדמונד הוסרל, הגינות קארטזיאניים: מבוא לפינומנולוגיה (ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י. ל. מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשל"ב/1972), עמ' 21.

עיוור כלפי האידיאות ובכך מפספס את הניסיון שמעבר לגבולות הנתונים העובדתיים בלבד.<sup>125</sup> הפנומנולוגיה מרחיבה את המקום בו הניסיון הרגיל נותן לנו עובדות (כאשר כל עובדה יכולה להיסתר על ידי עובדה אחרת), באמצעות ההסתכלות. ההסתכלות זו אינה זקוקה למציאות משום שגם הדמיון הוא מושא להסתכלות, וגם מיציריו יורשה לנו ללמוד על החוקים האפריריים להם הם נכנעים. ניתן לומר, אם כן, כי הפנומנולוגיה קובעת את החוקים האפריריים ללא קשר למציאות ולשימושם בתוך המציאות.<sup>126</sup>

ניתן לומר כי הפנומנולוגיה על פי הוסרל, היא לא פחות מאשר ההתעסקות השלמה של האדם בעצמו. זאת משום שכאשר אנו מגלים את נורמות החיים אנו משחררים זרם של תודעה חדשה המכוונת לאידיאה האינסופית של האנושות כולה.<sup>127</sup>

## ב. אני ואני ואני<sup>128</sup>

"כשאני מסגל לעצמי את עמדות ה-Epoché [...] הנני עובר ממושג העולם הקיים לעצמו אל מושג העולם הקיים לגבי דידי" (הוסרל).<sup>129</sup>

ה-Epoché, אותה התאפקות פנומנולוגית, פירושה בלימה של שימות אובייקטיביות רגילות והסתמכות על הניסיון - ניסיון של גוף בעולם, שכן אי אפשר לתאר ניסיון התכוונתי אם הוא מדומה בלבד. ההתאפקות שמה את העולם בסוגריים, מוציאה משדה הסובייקט את העולם הנמצא שם בפשטות ומגישה במקומו את העולם שמתנסים בו, תופסים אותו, זוכרים אותו, חושבים אותו, מעריכים אותו. הספקנים<sup>130</sup> העמידו את הניסיון הבלתי אמצעי בזמן ההתנסות בו כדבר אשר כלפיו אי אפשר לנקוט בעמדה של Epoché; הם קיבלו את הניסיון כעובדה שאין כל אפשרות או צורך להכחישה. על פי הוסרל, המקום היחיד בו לא ניתן לנהוג בהתאפקות הוא כלפי האני. גבול זה אותו מציב הוסרל ביחס ליכולת שלנו לשים את הדברים בסוגריים ולהכיל את ה-Epoché הוא מהותי:<sup>131</sup>

אני יכול לשים הכול בסוגריים, אבל את מציאותי אני איני יכול למחוק ולהופכה למציאות שבדמיון [...] הדברים שעליהם אני חושב יכולים להיות פרי הלוציניזיה, אבל המחשבה עצמה אינה יכולה להיות בדויה.

כאשר מאמינים במציאות מסוימת מוכרחים תמיד להניח כי המציאות הזו היא פרי דמיון או אחיזת עיניים. מציאות האני, לעומת זאת, היא מציאות מוחלטת. האני, בניגוד לדברים הנמסרים לנו, אינו יכול לא להיות.<sup>132</sup>

<sup>125</sup> ברגמן, הוגי הדור, עמ' 100.

<sup>126</sup> ברגמן, הוגי הדור, עמ' 101-102.

<sup>127</sup> הוסרל, "פילוסופיה כמדע חמור", עמ' 132.

<sup>128</sup> נושאי המגבעת, "הבא בתור הוא סוס", מלים: אוחד פישוף, וידאן.

<sup>129</sup> הוסרל, הגיונות קארטזיאניים, עמ' כ"ט.

<sup>130</sup> המושג Epoché לקוח ממילונה של כת הספקנים שפעלה ביוון העתיקה החל במאה השלישית לפני הספירה. הספקנים ציינו באמצעות שימוש במושג זה את העמדה של הימנעות משיפוט כלפי שאלות של קיום ושל אמת. הם הציבו עמדת נגד כלפי כל טענה ביחס לקיום עצם או מאורע. טענתם הייתה כי הראיות לאי-קיומו של אותו עצם או אירוע אינן פחות משכנעות, לכן לא נותר להם אלא להימנע משיפוט בעניין זה. שם, עמ' יח-יט.

<sup>131</sup> ברגמן, הוגי הדור, עמ' 102.

<sup>132</sup> שם, עמ' 103.

יש צורך ראשוני באובדן מכוון של העולם המוכר באמצעות ה-Epoché רק כדי לזכות בו שוב באמצעות הארה עצמית אוניברסאלית. הוסרל משתמש בדברי [אוגוסטינוס](#) כדי לחזק את העמדה העצמית-פנימית של כל אדם: "אל תבקש לצאת החוצה; חזור אל עצמך; האמת שוכנת בפנימיותו של האדם".<sup>133</sup>

רעיון האמונה הסובייקטיבית בפנומנולוגיה הוא חשוב, שכן אי מציאותו של העולם אפשרית, אך אי-מציאותה של התודעה היא בלתי אפשרית משום שמציאותה היא החלטית. יתר על כן, מציאותו של העולם היא יחסית משום שהיא מתייחסת תמיד לתודעה המסוימת הנושאת אותה. הפנומנולוגיה מקדימה, אם כן, את מציאות התודעה למציאות העולם אבל היא אינה מכחישה את המציאות הממשית של העולם. תפקידה הוא להציע פירוש למציאות העולם, וביתר דיוק היא מציעה פירוש לאמונתנו במציאותו של העולם.<sup>134</sup>

הוסרל הסכים עם הוראתו של [דקרט](#) שטען שהעולם נעוץ בנו ובתוכנו הוא רוכש את השפעתו. המשמעות הכללית של העולם והמובן המסוים של פרטיו הם דברים אותם אנו יודעים בתוך תפיסתנו, דימוינו, חשיבתנו, הערכתנו את החיים. לכן כל דבר בנוי דרך התהוות מסוימת.<sup>135</sup>

### ג. ייסורים ועיצים: בין מעשה למעשה

עוזיאל שם בסוגריים את המעמד הקיומי העצמאי של מושאי העיסוק שלו בשתי עבודות הוידיאו "עיצים" ו"[אגוניה](#)" (2006) כפי שעושה הפנומנולוג. הוא חוקר את הפעולות המסוימות בהן עוסק כתוכן של מודעות, שהרי ככאלה אין ספק שאכן קיימים. בהתאמה, הרעיון הבסיסי של הוסרל עוסק בכך שהתודעה הפרטית תמיד מכוונת



למושאים, והמכוונת הזאת היא תמיד מנקודת ראות מסוימת.<sup>136</sup> עוזיאל מחליף את העולם בתפיסת עולם, כפי

שי-לי עוזיאל, מתוך עבודת הוידיאו "עיצים", 2002]

שעושה הפנומנולוג. ההתאפקות מאמונה במציאות העולם הופכת את העולם לאובייקט של תפיסה סובייקטיבית את העולם.<sup>137</sup> ניתן לראות את המבט של עוזיאל ככזה המופנה אל התודעה באמצעותה הוא חושב על העולם, תופס אותו וזוכר אותו, ולא כמבט המופנה בתמימות אל העולם המציאותי. הרדוקציה הפנומנולוגית אשר באה לידי ביטוי בעבודות הוידיאו אותן אבחן כאן, מביעה מעבר מן הדבר הממשי אל המהות המושגית ומובילה אותנו מן הדברים אל התודעה החושבת עליהם, התודעה כבסיס הכרחי.

בעבודת הוידיאו "אגוניה" מציג עוזיאל גרסת כיסוי שלו [לשיר הידוע](#) של [טריפונס](#) הנושא שם זה. באופן הישיר ביותר עוזיאל מציע גרסה פרטית שלו, גרסה המתווכת באמצעות העיניים שלו ובאמצעות המודעות הסובייקטיבית שלו. מלבד הביצוע הפיזי של השיר כמופע רחוב, עוזיאל מתעד

<sup>133</sup> הוסרל, [הגיונות קארטזיאניים](#), עמ' 172.

<sup>134</sup> ברגמן, [הוגי הדור](#), עמ' 113.

<sup>135</sup> הוסרל, "פילוסופיה כמדע חמור", עמ' 124.

<sup>136</sup> מגי, [הפילוסופים הגדולים](#), עמ' 336.

<sup>137</sup> ברגמן, [הוגי הדור](#), עמ' 104.



את לימוד השיר הכולל גם שיעורים אצל מורה לפיתוח קול. הנוכחות האמנותית של עבודת הוידאו נושאת בחובה גם את הפעולה החיה והתכליתית של לימוד שירה. השיר כמשהו אשר קיים ולא קיים בו זמנית מאפשר נגיעה ממשית באמצעות ניסיון בעולם, אך גם התייחסות כללית יותר, אידיאלית, אודות שירה, ביצוע, געגועים. הדבר מבחינתו של עוזיאל לא חייב להיות ממשי כדי להפנות מבט לממשי, אך הוא נוטע אותו היטב במסגרת ממשית (או דווקא מסיר ממנו את המסגרת), כאשר במקרה זה מדובר בשיעורי פיתוח קול וביצוע [מופע רחוב](#). הבחירה בהצגת הרעיון דרך וידאו יכולה לומר משהו על אי-הזדקקותו של עוזיאל לדבר הממשי בסופו של דבר שכן הוא מותיר אותנו לצפות בקרני אור מוקרנות על מסך. עוזיאל יכול היה לבחור בנתיב שהתווה קאפרו וללמוד שירה מבלי לתעד ולהציג את התהליך. הוא גם יכול היה להסתפק בשירה ברחוב ולא להציג את השירה כחלק מעבודת וידאו. הבחירות של עוזיאל מחדדות את התיווך המסוים שהוא מציע דרך עיניו בלבד. עוזיאל מתנסה בפעולה בעצמו. הוא לא מתעד מישהו אחר ומעניק פרשנות חיצונית, אלא הוא חווה בגופו ובנפשו את המעשה, את הפעולה.

הבחירה בשיר "אגוניה" יכולה כמובן להיתפס כמטאפורה למעשה האמנותי. הו, הייסורים! השיר היווני של טריפונס הוא שיר שמדבר על געגועים, אהבה וייסורים. המילים המושרות על ידי עוזיאל הן מילות אהבה לאהובה או לאמנות. אולי זו האמנות אשר שוברת את לבו, מנפצת אותו לאלף רסיסים, מענה אותו וגורמת לו ייסורים, ייסורים, ייסורים. עוזיאל מכריז באמצעות השיר כי חייו אינם שווים ללא אותה אהובה. עם זאת, הפעולה אותה מבצע עוזיאל היא פעולה בעלת משקל מספק בפני עצמה, גם ללא מובנים מטאפוריים.<sup>138</sup>

עבודת הוידאו "עציצים" מציגה את עוזיאל כאשר הוא מספר על ניסיונו הכושל להתקבל לאגודת הרוכלים [במדרחוב נחלת בנימין](#) על מנת למכור עציצים שהוא יוצר מתקליטים ישנים. עבודה זו מציגה פעולה יומיומית באופן מטאפורי כאשר לאורך העבודה כולה קיומם של העציצים כאובייקטים יומיומיים ושימושים הוא מרכזי.

עוזיאל קודם כל יוצר עציצים. הוא לוקח תקליטים ישנים ובאמצעות ביטול על גז הוא ממיס אותם והופך את החומר הפלסטי העשוי כפלטה שטוחה לכלי קיבול, ומכריז עליו כעל עציץ. ומהו עציץ זה? סוג של אמנות שימושית אשר ניתן לראות שכמותה ביריד או במדרחוב. ואכן, עוזיאל רוצה למכור את העציצים שיוצר בנחלת בנימין, אך כדי לעשות כן עליו לעבור ועדת קבלה. לרוע המזל ועדת הקבלה אינה רואה בעציציו תוצרת אומנותית ראויה מספיק על מנת שתוצע כסחורה במדרחוב, ועוזיאל הפגוע מוציא כתב הגנה מילולי לעציציו תוך שהוא מציג אותם שוב ושוב למצלמה ומדבר על יופיים והשימושיות הרבה המצויה בהם. כך, גם עבודה זו ספוגה בייסורים, ייסורי האמן הצעיר והניסיון לפלס לעצמו נתיב בעולם האמנות.

עבודה זו גם היא יכולה להיקרא כמטאפורה ביחס למעשה האמנותי ולכניסה אל שדה האמנות. התוצרת השימושית שמציג עוזיאל בעבודה יכולה להיות מקבילה ליצירה האמנותית, כאשר [ועדת הקבלה של מדרחוב נחלת בנימין](#) מקבילה לקובעי הטעם בשדה האמנות אשר בסופו של דבר

<sup>138</sup> הייסורים עליהם שר עוזיאל הם אולי אותם ייסורים עליהם מדבר ג'ון קייג'י, ייסורים הנגרמים לרובינו ומונעים מאיתנו לראות ולחוות את העולם האמיתי. קייג'י טען שהעולם האמיתי היה מושלם לו רק היינו יכולים לראות אותו, לשמוע אותו, להבין אותו. אם אנו לא מסוגלים לעשות כן זה רק מכיוון שחושינו חסומים וראשינו מלא בדעות קדומות. כך אנו הופכים את העולם בעצמנו למקום מלא ייסורים.

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, p. 225.

מחליטים אילו אמנים יוכנסו לקאנון האמנותי ויצירתם תוצג [במוזיאונים](#) ובמקומות ההצגה המקובלים, ואילו אמנים יותרו בשולי השדה האמנותי ויצירתם לא תזכה להכרה לה הם צמאים.

העבודה מסתיימת בכך שעוזיאל מציג לראווה את תוצרתו, עציץ עציץ, כשעל המרקע מופיע הכיתוב: "להזמנות" וכתובת אי-מייל ליצירת קשר. עוזיאל מזגזג בין מעשה למעשייה. נוכחותם של העציצים כאובייקטים היא בו זמנית מרכזית ושולית. מחד מדובר באובייקטים שימושיים, מאידך, הצגתם באמצעות עבודת וידיאו מייתרת את נוכחותם הממשית. אין זה משנה אם הם קיימים או לא, חוויית היצירה של עוזיאל וחוויית הדחייה שלו על ידי ועדת הקבלה הן חוויות אשר התיווך האישי של עוזיאל הופך אותן בו זמנית לסובייקטיביות ולאובייקטיביות. העולם שמציע עוזיאל מקביל לעולם על פי תפיסתו של הוסרל: זהו עולם הקיים באמצעות המחשבה והמודעות האישיים של כל אחד.<sup>139</sup> הרפלקסיה שעושה עוזיאל היא פנומנולוגית במובן זה שהיא אינה מציעה לחזור על החוויה המקורית, אלא מציעה להתבונן בה ולפענח את מה שטמון בה.<sup>140</sup>

השירה של עוזיאל והעציצים שיוצר יכולים להיות ממשיים ויכולים להיות פרי הדמיון. אין זה משנה; משנה התודעה הנושאת אותם אל עבר המפגש עם תודעות אחרות; נוכחותו של עוזיאל והצעתו הסובייקטיבית הן משמעותיות. מדוע אין אנו שמים לב אל התודעה הסובייקטיבית ללא ההתכוונות? הוסרל מדמה תודעה זו לאור הכוכבים במשך שעות היום: התודעה מתחבאת ב"עמדה טבעית" של חיי היומיום שלנו כפי שמתחבא אור הכוכבים מאחורי אור השמש ביום. הרדוקציה הפנומנולוגית כמו מכבה את האור הגדול של העולם, ובחושך המלאכותי שנוצר זורח עולם חדש, העולם הפנימי על כל עושרו.<sup>141</sup> החשכה זו מאפשרת לנו לראות דברים קיימים אך חבויים. דברים אשר נסתרים מעינינו בשל אור השמש העזה או בשל עיוורון הנובע מקהות חושים, דברים אשר גילויים ברגע הראשון אינו מפעים בשל כך שהם מוכרים, אך הם הופכים לגילויים הטומנים בחובם משמעויות בלתי רגילות.

עוזיאל נע בין המרחב היומיומי ועיסוק בפעולות יומיומיות, לבין בידוד הפעולות הללו מהקשרן המיידית על מנת לחשוף היבטים חדשים בהן. עצם הבחירה בשיר ובעציצים היא יומיומית, טריוויאלית, רגילה. הצגתם באמצעות הניסיון האישי שלו והסתכלות שלנו הצופים דרך עיניו (ועינינו) מציעות משהו חדש; כאשר השיר והעציץ מנותקים מסביבתם הטבעית בחיי היומיום שלנו, אנו פנויים להביט בהם באופן חדש. מעבר זה של עוזיאל מהיומיומי והסתמי לייחודי והחד-פעמי יוצר מורכבות ביחס שלו לפעולה ולאובייקט. האפשרות לניעה בין המצבים השונים מציגה עמדה שאינה מקדשת מצב יחיד שאין אחר לו. התנהלותו האמנותית של עוזיאל מכילה את ההיסטוריה האמנותית באופן מודע, לכן אין עליה להיאבק באמצעות הקצנה ועמידה איתנה על עקרונות קשיחים. העקרונות הללו מוכלים בעבודתו מעצם היותו שייך לשיח האמנותי, לכן בנקודת זמן זו ביכולתו להציג עמדה מורכבת יותר ביחס לפעולה. כלומר, עוזיאל, כאמן הפועל לאחר ההתרחשויות האמנותיות המושגיות בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים, אינו מחויב עוד לאופני פעולה שהיו בשנים אלה חדשניים ופורצי דרך. אותה חדשנות אמנותית שהרחיבה את גבולות השפה ואפשרויות הפעולה וההצגה, הפכה כבר מזמן לחלק מהמסורת האמנותית, כפי שמתאר זאת בירגר ביחס ל"Ready Made" של

<sup>139</sup> הוסרל, הגיונות קארטזיאניים, עמ' 22.

<sup>140</sup> שם, עמ' 36-37.

<sup>141</sup> ברגמן, הוגי הדור, עמ' 112-113.

דושאן: "לאחר [שמתקן ייבוש הבקבוקים](#) החתום מתקבל לראשונה כאובייקט הראוי למוזיאון, מתרוקנת הפרובוקציה מתוכנה והופכת לניגודה".<sup>142</sup>

כך, ניתן לראות את פעולותיו האמנותיות של עוזיאל כפעולות אשר הפנימו את עמידותה של האמנות כנגד התקפות אנטי-אמנותיות של האוונגרד. מתוך מסקנה זו השימוש שלו ביומיום אינו שואף לטשטוש הגבול שבין החיים לאמנות. להיפך; הוא מצהיר במפורש על קיומו של הגבול בכך שממסגר את עבודותיו באמצעות השימוש בווידיאו וההצגה במוסדות אמנות.

אם הפעולה החקלאית-חינוכית של אביטל גבע היא פעולה המתרחשת בגבולות החממה, הפעולות של עוזיאל מתועדות בסרטי וידיאו ומוצגות בגבולות המוזיאון. האם הגבולות במהותם זהים בשני המקרים? במובן ההיסטורי ניתן לומר שהתשובה היא כן; ביחס לתולדות האמנות, כל מקום, ובכלל זה חממה, הפך למקום לגיטימי בו יכולה להתרחש אמנות מכל סוג, גם כזו שאינה נתפסת באופן מיידי ככזו. ועדיין התוכן שונה, שוני המקרין גם על הגבולות: הפעולות בחממה הן שיתופיות ומושגות על הדדיות תוך שאיפה לקידום המדע. הפעולות של עוזיאל הן אישיות ונושאות אופי אנקדוטי. מתוך כך, כאמור, גם הגבול התוחם יכול לקבל משמעות שונה בשני המקרים: האופי המדעי של הפעולות בחממה הוא פורץ גבולות מבחינת השפעתו הממשית והרחבה בעולם, בעוד הגבול המוזיאלי הניצב ביחס לעבודות הווידיאו של עוזיאל מציע הצעה שהשפעתה נקודתית יותר משום שהיא מופנית בעיקרה לקהל של צרכני אמנות.

---

<sup>142</sup> בירגר, [תיאוריה של האוונגרד](#), עמ' 87.

## סיכום – "האמנות עצמה, אחרי הכול, היא צורה של מציאות"<sup>143</sup>

"אני אוהב לחיות, לנשום, הרבה יותר מאשר לעבוד. אני לא חושב לשעבודה שעשיתי תוכל להיות איזושהי חשיבות חברתית בעתיד. ולכן...האמנות שלי היא בלחיות: כל רגע, כל נשימה, היא יצירה שלא נרשמת בשום מקום, היא לא חזותית ולא שכלית. זאת מין אופוריה מתמדת" (מרסל דושאן).<sup>144</sup>

אמנות החיים לפי [דושאן](#) מאפשרת לחוות כל רגע ורגע באופן יצירתי ויתרה מכך – באופן מלא משמעות שכן מה משמעותי יותר מנשימה?

החממה של אביטל גבע, החתונה של גיל ומוטי, העציצים של שי-לי עוזיאל. הצעות אמנותיות הקשורות קשר הדוק למציאות ולחיים ומעלות אפשרות לראות בהן פעולות יומיומיות ללא משמעות מחייבת של יצירת אמנות. ובכל זאת, שלוש ההצעות נטועות היטב במרחב האמנותי ומביאות לידי ביטוי המשכיות מבחינת היסמכות על תקדימים אמנותיים ותרבותיים.

אולם באיזה אופן הפעולות הללו מבטאות קשר לסביבה היומיומית ולהתרחשויות חיות? השאלה האם החממה של גבע היא אמנות או לא היא שאלה שהרלוונטיות שלה מוטלת בספק, אך עובדה היא שגבע בחר במודע להתרחק משדה האמנות, ממוזיאונים, מתצוגות מאורגנות ומהשיח האמנותי, כאשר במקביל נענה להצעתו של גדעון עפרת להפעיל את החממה במסגרת הביאנאלה לאמנות בוונציה. גבע בחר לחזור לחיק הקיבוצי ולפעול במושגים ובכלים של אותו מקום. הבחירה הזו יכולה להיות מובנת כפרישה או כעזיבה של השדה האמנותי, אך תפיסת עולמו של גבע אינה כוללת מושגים כאלה. הקמת החממה נבעה מרצון להתמסר באופן טוטאלי לדבר חדש, ובמקביל לנוח ממערכת האמנות הקונוונציונלית. במושגיו שלו גבע מעולם לא עזב ומעולם לא הפסיק לעשות אמנות.<sup>145</sup> כך, השתתפות בביאנאלה לאמנות היא אינה חזרה לשדה האמנות אלה היא פשוט פעולה. אמנות על פי גבע היא:<sup>146</sup>

תהליכים ביולוגיים, כימיים, פיזיים, תרבותיים, שהמשתתף מסתכל עליהם בעיניים של אמן...הגדרת האמנות הזו מאפשרת לי להיכנס לקואליציה עם כל קבוצה שאני חלק ממנה – חברתית, פוליטית או מקצועית – ורק העיניים שלי נשארות אחרות, עיני אמן.

הגדרה זו של גבע מהווה המשך לתפיסתו של דושאן שלא האמין בתפקיד האמן כיוצר משום שראה בו אדם כמו כל אדם אחר.

התפקיד של האמן, לפי דושאן, הוא "לעשות כל מיני דברים, אבל גם איש עסקים עושה דברים מסוימים [...] כל אחד עושה משהו, ואלה שעושים אותו על בד עם מסגרת, להם קוראים אמנים".<sup>147</sup> גם וורהול הציג את האמנות באופן רחב יותר כאשר הכריז על [אמנות העסקים](#) כשלב הבא אחרי האמנות.<sup>148</sup>

<sup>143</sup> Hannah Higgins, *Fluxus Experience* (Berkeley: University of California Press, 2002), p. 103.

<sup>144</sup> ביאטריס קולומינה, "עבודת האמנות והאובייקט היומיומי", *סטודיו*, מס' 53 (מאי-יוני 1994), עמ' 37.

<sup>145</sup> שפירא, "יש לנו תמיד את כל הזמן שבעולם", עמ' 54.

<sup>146</sup> שם, עמ' 57.

<sup>147</sup> בודריאר, "האשליה האסתטית", עמ' 13.

<sup>148</sup> אנדי וורהול, *מא' לבי ובחזרה: הפילוסופיה של אנדי וורהול* (תל-אביב: בבל, תשס"ה/2005), עמ' 109.

התחלתי את דרכי כאמן מסחרי, והייתי רוצה לגמור כאמן עסקים. אחרי שעשיתי את הדבר הזה הקרוי 'אמנות', נכנסתי לאמנות העסקים. רציתי להיות איש עסקים המתמחה באמנות או אמן בעסקים. להצליח בעסקים – זו האמנות הכי מרתקת שיש.

באופן זה עיני האמן עליהן מדבר גבע נוכחות באמירותיהם של וורהול ודושאן מעצם היותם מרסל דושאן ואנדי וורהול המציעים את עיניהם הפרטיות ליצירה של נקודת מבט.

עיני האמן של שי-לי עוזיאל הופכות את העצמים שיוצר כמוצרי צריכה למושא עיסוק אמנותי. האופן בו מנסה עוזיאל להפוך לאיש עסקים הסוחר במרכולתו היא מעין פראפראזה על דבריהם של דושאן וורהול על אמנות ועסקים. ולמרות שעציצו עומדים בפני עצמם כמוצרים יצירתיים, עוזיאל בוחר להציג אותם דרך עבודת וידיאו בעלת הקשרים ברורים לאמנות פלסטית ולאופני הצגה מסורתיים. העיסוק של עוזיאל בחיים נעשה דווקא במסגרת הפרטים של הוידאו בתוך קירות הגלריה. החיכוך עם החיים אותו מציע עוזיאל הוא חיכוך וירטואלי, בהתאם אולי לרוח התקופה. עוזיאל מציע חוויה חיה מבחינת ההקשר המידי שלה לחיים, אך זו חוויה נקייה מבחינת ממשותה ואופן תיווכה.

גיל ומוטי חיים את החיים באופן דומה להכרזתו של דושאן כי האמנות שלו היא בלחיות. גיל ומוטי חיים את חיי היומיום בצורה גלויה וחשופה אך הם אינם מוותרים על פעולות יצירתיות קלאסיות כמו ציור על בד. כך, הקיום האמנותי שהם מציעים אינו מתמסר במאת האחוזים להצעות אמנותיות רדיקליות לפיהן יש לזנוח כל מסורת אמנותית התוחמת את המעשה או הפעולה בגבולות ברורים המפרידים אותם מפעולות או מעשים יומיומיים. הנוכחות היומיומית של גיל ומוטי רוויה גם היא במסורות אמנותיות מיצגיות הבאות לידי ביטוי בלבוש התואם, בצבעוניות, בתסרוקות. הנוכחות היומיומית שלהם הופכת לכאורה לנבדלת מחיי היומיום משום עוצמתה החריגה ומשום ההצהרה הרשמית עליהם כעל חיים "מוצגים". רק לכאורה משום העובדה שהפעולות החיות שלהם אינן מוגבלות בזמן ובמקום. כך הן בעצם אינן נפרדות מחיי היומיום שלהם. הן פשוט מציעות יומיום צבוע בגוונים אחרים ומוגש בעוצמות משתנות.

האם העובדה כי כל האמנים אשר את יצירותיהם בחנתי הם אמנים שזכו להכרה בשדה האמנות היא המאפשרת להם מרחב פעולה ביחס לעשייה האמנותית שלהם וביחס למוסכמות הצגה, או אולי הדרך בה הם פועלים היא זו שפתחה עבורם נתיב בשדה זה? התשובה לשאלה זו היא מעגלית במהותה, כלומר לא תמיד ניתן לדעת מהי נקודת ההתחלה ומהו ההמשך, אולם ניתן בהחלט לומר כי פעולות ניסיוניות בשנות השישים והשבעים אפשרו בעבר ומאפשרות כיום טווח פעולה נרחב מבחינת אמצעי ביטוי ואופני הצגה. בסיס אמנותי מהותי זה שחרר במובן מסוים את האמנים מהשאלה איזו פעולה יכולה להיחשב לאמנותית. ועדיין השאלה מה הופך פעולה רגילה לפעולה בעלת הקשרים אמנותיים היא רוויית קסם.

הקסם מאפשר לנו לראות פעולות רגילות באור חדש. האור החדש מאפשר לנו לחיות את חיינו באופן מלא כוונה. הכוונה מאפשרת לנו להיחלץ [מאוטומטיזם](#) הכרוך בחיי היומיום שלנו. השימוש בפעולות שגרתיות ובשפה יומיומית מוכרת מאפשר לנו דווקא לראות מעבר לשגרת וליומיומי; ההיצמדות לנראה ולקיים וההישארות בתחום המוכר מאפשרת טלטול מרחיק לכת של מוסכמות התנהגותיות שאנו כמעט עיוורים כלפיהן מעצם העובדה שאנו גדלים איתן ולתוכן.

ניתן להצביע על הבדל בין הפעולה של אביטל גבע בחממה לבין הפעולות של שי לי עוזיאל והחיים החשופים של גיל ומוטי. גבע החל את פעולתו במסגרת החממה בשנות השבעים, תקופה בה יוצרים

בחנו אפשרויות פעולה שונות באופנים קיצוניים מתוך רצון למתוח עוד ועוד את גבולות האפשרי. כך, החממה של גבע מציגה אולי מחויבות רבה יותר ביחס להתרחקות מעולם האמנות המסורתי ומאופני תצוגה שגרתיים (מאופני הצגה בכלל). שי לי עוזיאל וגיל ומוטי פועלים כאשר הבסיס של שנות השישים והשבעים קיים מראש ביצירתם. כך, אין הם זונחים כליל את הציור המסורתי או את הוידאו (שכבר הפך לכלי אמנותי בעל מסורת). הם חשים חופשיים יותר בבחירות שלהם ביחס לאמצעים, לפעולות ולתוצרים שכן כעת ההתרחקות הקטגורית ממסורת הפכה בעצמה למסורתית. חופש הפעולה והתזוזה המתמדת בין חיים לאמנות מאפשרים דווקא מורכבות הן ביחס לחיים והן ביחס לאמנות. נקודת מבט זו עולה בקנה אחד עם החלטתו של גבע להיענות להצעתו של גדעון עפרת ולהשתתף בביאנאלה לאמנות בוונציה – מעוז אמנותי מסורתי.

היבט משמעותי נוסף ביחס שבין החיים לאמנות נובע מאופן פעולתו של שדה האמנות. לעיתים פעולה יומיומית מאומצת על ידי השדה האמנותי והופכת לתופעה אמנותית בעל כורחה מתוך אותו כוח של קובעי טעם ואופנה. האם לפעולה השואפת להישאר מחוץ לשיח האמנותי יש סיכוי לעשות כן? שאלה זו מחזירה אותנו לקטגוריות אותן הציע אלן קאפרו, כאשר האפשרות המתקדמת ביותר מבחינתו היא האפשרות המציעה לפעול במנותק מהקשרים אמנותיים של אובייקט ואופני הצגה, אך לשמר את הפוטנציאל האמנותי שלהם באמצעות הכרה פנימית בו. פירושה המעשי של הצעה זו הוא עזיבה של עולם האמנות המוכר.<sup>149</sup> אבל מה אם עולם האמנות מתעקש להתייחס לאותה פעולה, לדבר עליה, לכתוב אודותיה, להציב אותה בסדר האמנותי? מה יעלה אז בגורל כוונותיו של היוצר? ברור כי השליטה על האופן בו תיתפס פעולתו אינה נתונה לחלוטין בידי האמן. דוגמא לכך היא ההתעקשות להשאיר את אביטל גבע במרחב האמנותי המוכר מתוך החלטה כי התרחקותו מעולם זה היא חלק רעיוני בלתי נפרד ממכלול יצירתו. כך, שבירת החיץ בין האמנות לחיים אינה תלויה רק ביוצר או בפועל, היא תלויה גם בהלך רוח תרבותי, במוסכמות קודמות וביכולת חברתית לקבל סטיות תקן.

כל הפעולות אותן בחנתי בעבודה זו אכן נטועות היטב בעולם האמנות המסורתי למרות השאיפה הבסיסית שלהן לפעול במרחב היומיומי. הדואליות הקיימת בהן, היותן פעולות יומיומיות לצד המבט האמנותי עליהן, יוצרת מורכבות ועניין. דואליות זו היא המאפשרת את המבט החדש על הנראה, הקיים והשגרת.

בסיום דבריי אתייחס להיבט מעניין הקיים בעבודות בהן עסקתי, היבט שליווה אותי לאורך כתיבת העבודה: הקשר בין נוכחות היומיום בעבודות הללו, לבין העיסוק העכשווי האינטנסיבי ביומיום בפורמטים טלוויזיוניים מז'אנר [הריאליטי](#). היבט זה יכול להוות פתח להמשך חקירה ובדיקה, אך זוהי עדות נוספת שאכן יש משהו מושך ומסקרן דווקא ביומיומי ובשגרת. התבוננות בתוכניות דוגמת "[האח הגדול](#)" (למרות המסגרת ההפקתית המכוונת והתומכת) יכולה להעיד על העניין שאנו מגלים בדברים שהם דווקא מוכרים לנו. העניין אולי נובע מסיבה דומה לעניין שעולה מעבודות האמנות בהן עסקתי – היכולת של היומיומי והשגרת לשקף לנו את עצמנו. והרי מה מעניין אותנו יותר מעצמנו?

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, pp. 174-176.

149

## מקורות

- אזולאי, אריאלה. אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאלית. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ט/1999.
- בודריאר, ז'אן. "האשליה האסתטית", סטודיו, מס' 53 (מאי-יוני 1994), עמ' 12-13.
- בירגר, פיטר. תיאוריה של האוונגרד. תל אביב: רסלינג, תשס"ז/2007.
- בר-אור, גליה. "מושג בקיבוץ" (כרוניקה מקוצרת), סטודיו, מס' 40 (ינואר 1993), עמ' 56-55.
- ברגמן, שמואל. הוגי הדור. ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, תש"ל/1970.
- ברגסון, הנרי. מבוא למטפיסיקה; האפשרי והממשי; האינטואיציה הפילוסופית. תל אביב: לגבולם, תש"ז.
- גופמן, ארווינג. הצגת האני בחיי היומיום. תל-אביב: דביר, תש"ם/1980.
- גילרמן, דנה. "גיל ומוטי מתחתנים", הארץ (13 ביוני 2001), עמ' ד'3.
- גינתון, אלן (אוצרת). "העיניים של המדינה": אמנות חזותית במדינה ללא גבולות. תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1998.
- דה-דוב, טירי. "הרדי-מייד ושפופרת הצבע", סטודיו, מס' 68 (ינואר 1996), עמ' 24-35.
- דירקטור, רותי. אמנות עכשווית אני מדברת אליכם: מאה שנים ראשונות. תל-אביב: סל תרבות ארצי, 2005.
- דירקטור, רותי (אוצרת). לא לבד. חיפה: הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה, 2005.
- הוסרל, אדמונד. הגיונות קארטזיאניים: מבוא לפינומינולוגיה. ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י. ל. מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשל"ב/1972.
- הוסרל, אדמונד. מבחר מאמרים. ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשנ"ג/1993.
- הוסרל, אדמונד. משבר המדעים האירופיים והפנומנולוגיה הטרנסצנדנטלית. ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשנ"ו/1996.
- הראל, קובי. "דיוקן האמן כמגדל מלפפונים", חדשות (25 באוקטובר 1992).
- וורהול, אנדי. מא' לב' ובחזרה: הפילוסופיה של אנדי וורהול. תל-אביב: בבל, תשס"ה/2005.
- ויניקוט, דונלד. הכל מתחיל בבית: מסות מאת פסיכואנליטיקאי. תל-אביב: דביר, תשנ"ה/1995.
- ויניקוט, דונלד. משחק ומציאות. תל-אביב: עם עובד, 1995.
- חינסקי, שרה. "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסאלי בשיח האמנות הישראלי", תיאוריה וביקורת מס' 4 (סתיו 1993), עמ' 105-122.
- לב כנען, ורד ומיכל גרובר פרידלנדר (עורכות). הקול והמבט: בין פילוסופיה וספרות, קולנוע ואופרה, מיתוס ומשפט. תל-אביב: רסלינג, 2002.

לוי, איתמר. "זכרונות שנות ה-70", סטודיו, מס' 40 (ינואר 1993), עמ' 12-15.  
 לוסקי, חיים. "1945", סטודיו, מס' 53 (מאי-יוני 1994), עמ' 47-51.  
 לורנד, רות. על טבעה של האמנות. תל-אביב: דביר, תשנ"א/1991.  
 מגי, בריאן. הפילוסופים הגדולים: מבוא לפילוסופיה המערבית. תל-אביב: ספרי עליית הגג, 1997.  
 מלצר, גלעד. "חלון הראווה של החיים", ידיעות אחרונות, ערוצים (24 במאי 2002), עמ' 22.  
 מרלו-פונטי, מוריס. העין והרוח. תל-אביב: רסלינג, 2004.  
 נאדר, גיל ומוטי פורת. הדרך אל החלום. תל-אביב: גלריה טל אסתר, 2002.  
 סימון, יהושע ורועי צ'יקי ס. ארד. "אנחנו סקסיים, לעזאזל". המדרשה 7 (יוני 2004), עמ' 89-113.  
 סמית'סון, רוברט. "מספר מחשבות ריקות על מוזיאונים", סטודיו, מס' 154 (יולי-אוגוסט 2004), עמ' 54.  
 עמוסי, רות ואיריס ירון (עורכות). דאדא וסוריאליזם בצרפת: אנתולוגיה. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ב/1992.  
 עפרת, גדעון. הגדרת האמנות. תל אביב: הקבוץ המאוחד, תשל"ה/1975.  
 עפרת, גדעון (אוצר). אביטל גבע-חממה. ירושלים: העמותה הישראלית לתרבות ואמנות, 1993.  
 עפרת, גדעון. "החממה: אביטל גבע בביאנלה של ונציה 1993", תיאוריה וביקורת מס' 3 (אפריל 1993), עמ' 129-141.  
 פישוף, אוהד. "אמנות השמועה- על עבודות הפרמורמנס של טצ'ינג שה", סטודיו, מס' 172 (ינואר-פברואר 2008), עמ' 9-15.  
 פישר, יונה ודורית יפעת (עורכים). אנדי וורהול: 1928-1987. תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, תשנ"ב/1992.  
 פרידלנדר, אלי. "המבט מאין?". בתוך: ורד לב כנען ומיכל גרובר פרידלנדר (עורכות). הקול והמבט: בין פילוסופיה וספרות, קולנוע ואופרה, מיתוס ומשפט. תל-אביב: רסלינג, 2002, עמ' 181-194.  
 פרילנד, סינתיה. זאת אמנות?: מבוא לביקורת האמנות. תל-אביב: ספרי עליית הגג, תשס"ז/2007.  
 קולומינה, ביאטריס. "עבודת האמנות והאובייקט היומיומי", סטודיו, מס' 53 (מאי-יוני 1994), עמ' 37-39.  
 קנט, עמנואל. ביקורת כוח השיפוט. ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"א/1960.  
 קרפל, דליה. "במיטה עם גיל ומוטי", הארץ, מוסף הארץ (16 במאי 2002), עמ' 42-48.  
 רוזן, רועי. "לידת השאמאן וחיי המכונה", סטודיו, מס' 49 (יוני 1998), עמ' 24-74.  
 שיר, צבי. "רוח בזכוכית או שד בבקבוק???", סטודיו, עמ' 53 (מאי-יוני 1994), עמ' 29-33.



שטרן, לביאה. "מייסדי המיצג שנשכחו", סטודיו, מס' 41 (פברואר 1993), עמ' 24-25.  
שפירא, שרית. "יש לנו תמיד את כל הזמן שבעולם", סטודיו, מס' 163 (דצמבר 2005-ינואר  
2006), עמ' 53-58.

חממה אקולוגית עין שמר,

<http://www.greenhouse.org.il/index2.php?id=23&lang=HE>

Gil & Moti, [/http://www.gilandmoti.nl](http://www.gilandmoti.nl)

"מתוך המניפסט הפוטוריסטי הראשון", סטודיו, מס' 41 (פברואר 1993), עמ' 22-23.

- Archer, Michael. Art since 1960. London: Thames and Hudson, 1997.
- Davies, David. Art as Performance. Malden: Blackwell, 2004.
- Dewey, John. Art as Experience. New York: Paragon Books, 1934.
- Diserens, Corinne (ed.). Gordon Matta-Clark. London: Phaidon, 2003.
- de Duve, Thierry. Kant after Duchamp. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Goldberg, RoseLee. Performance Art: From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson, 1995.
- Higgins, Hannah. Fluxus Experience. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Johnson, Ellen H. Modern Art and the Object: a Century of Changing Attitudes. New York: Icon Eds., 1995.
- Kaprow, Allan. Essays on Blurring of Art and Life. Berkeley, CA: University of California Press, 1996.
- Lee, Pamela M. Objects to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge, London: The Mit Press, 2001.
- Marina Abramovic - Performing Body. Milano: Charta, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice. Phenomenology, Language and Sociology: Selected Essays of Maurice Merleau-Ponty. London: Heinemann Educational, 1974.
- Sandford, Mariellen R. Happenings and Other Acts. London: Routledge, 1995.