

המאמר פורסם בגיליון 3, אקטיביזם חזותי, של כתב העת המקוון "בצלאל - כתב עת לתרבות חזותית וחומרית", מאי 2016

מאז ראשית התקופה המודרנית נמצא עולם האמנות במתח בין תפיסת המעמד האוטונומי של יצירת האמנות לבין פעולות הממירות את האובייקט החומרי במהלכים מושגיים שניסחו מחדש את מעמדו ותפקידו החברתי של השדה האסתטי (Bishop 2012). בעידן שבו חרג הדימוי החזותי ממתחמי הייצוג המסורתיים במוזיאונים ובגלריות ונעשה נפוץ בכול, התערערה מערכת היחסים המקובלת בין האמנות כמוצג לבין הקהל כצופה. נוסף על כך, אל שדה הביטוי החזותי הצטרף הצילום, אשר החליף את מלאכת הרכבת הדימוי במלאכת נטילת הדימוי (ההחלטה מתוך מה לצלם), את היד בעין, ואת הבלעדיות בשכפול. הצילום הרחיב לא רק את אפשרויות ההפצה של הדימוי, אלא גם את התפיסה לפיה המשמעות טמונה "בעין המתבונן", וכי מעשה הפרשנות "שווה לכל נפש". הבחירה מזה והשעתוק מזה גילמו תוואי אסתטי חדש, שהופיע כאמנות ב"חפצים מן המוכן" ("רדי מייד") כגון אלה שביצירות מרסל דושאן (Duchamp), והמשיך כייצוג במוזיאון המדומיין – "המוזיאון ללא קירות" – באוסף של תצלומי יצירות-האמנות שהרכיב אנדרה מאלרו (Malraux) (de Duve) (1996). בתנאים אלה הפכה ההכרה בכישרונו של היוצר למציאות שבה כרוך מופע-האמנות האגני ביותר בהוויית היומיום העמוסה בתקשורת חזותית ובזהויות רבות ומפוצלות. כדי להתמקד בבלעדיות אמנותית בתנאים אלה נדרש מסד מקיף של שיווק, ייחוס ומוצא המניעים את "עולם האמנות": אוצרות ואוצרים, ביקורת, אספנות, אקדמיה, תקשורת, אמניות ואמנים – כולם שותפים לתשוקת הגילוי של היחיד ומעצימים את ערכו הפיננסי והתרבותי של חפץ-האמנות בשוק התרבות (Bourdieu 1993).

האמנות המודרנית פועלת כמטוטלת, הנעה בין משמעותה התרבותית המתרחבת – תוצר תהליכי ההפצה והשכפול – לבין יסודותיה המקובלים המוקדשים לזיהוי כישרונות, הצגתם ושימורם כנכסים. מטוטלת זו הביאה, מאז המחצית השנייה של המאה העשרים, למותו ולתחייתו החוזרים-ונשנים של הציור ולהיעלמותו ושיבתו של האקטיביזם המושגי (de Duve) (1996). הפעילות המושגית ה"אנטי-אמנותית" לכאורה כרוכה בתפיסה חדשה של השדה הכלכלי, החברתי והאתי, שבמרחבו מתגבשים התנאים העכשוויים להגשמה עצמית ויצירה אישית. הפער, כותב קלמנט גרינברג (Greenberg 1973), בין האמנות במובנה הרחב לבין מה שהוכר כאמנות דומה להבדל בין המתקשר למה שלא תוקשר עדיין. לצד אמנות

שצורתה הוכרה פועלת אמנות שטרם זוהתה. כל דבר שאפשר לחוותו מבחינה אסתטית, אפשר לחוש אותו ולהתנסות בו מבחינה אמנותית. האמנות היא כיום מקיפה, כוללת וניתנת למימוש בכל עת, בכל מקום ועל ידי כל אחת ואחד.

פרויד (2009) מציין שלכאורה אין דבר בטוח יותר מרגש העצמי הנתפס כשלם המובטח מכל מה שמחוצה לו; אך למעשה זוהי מראית עין המסתירה כי האני נמשך כלפי פנים, ללא חיץ ברור כלפי חוץ. מבחינה תרבותית סר כוחו של היחיד למרותם של הרבים, מפני שהרבים מגבילים את אפשרויות הסיפוק העצמי, בעוד שהיחיד אינו מכיר צמצום כזה. התביעה לצדק היא אפוא התביעה הראשונה של התרבות, ועניינה מתן ערובה שהסדר כפי שנחקק לא יופר לטובתו של היחיד.

מעמד האמנות

הסתירה בין השאיפה להגשמה עצמית לבין הפערים והאפליה שנוצרו עם התפתחות המהפכה התעשייתית ושיטות משטר דרקוניות, חייבו אמניות ואמנים, מראשית עידן הנאורות, להחליט לשירותו של מי תעמוד פעילותם (Benjamin 2005). בשנת 1913 הרכיב מרסל דושאן זה על גבי זה שני חפצים מן-המוכן – גלגל-אופן ושרפרף – על מנת להיפטר מן החזות המצופה של יצירת אמנות, מן היומרה ליצור מוצג מקורי ומן המעמד האמנותי שהוא מקנה (Bourdieu 1993). כפיפותו של חופש הביטוי למסגרת המעמדית שמעצבת כלכלת השוק החופשי הולידה את פעילויותיה האנטי-אמנותיות של תנועת דאדא (Dada), שהפנימה את מקומה של התרבות בייצור הערכים הבורגניים של החברה המודרנית והתמקדה בשבירת מסורת חפץ-האמנות. פיטר בירגר (Berger) מציין שתנועות האוונגארד ההיסטוריות זיהו את תפקידה החברתי של האמנות, ומשום כך הדאדא "אינו מותח [...] ביקורת על זרמי האמנות שקדמו לו, אלא על ממסד האמנות כפי שהתפתח בחברה הבורגנית" (ברגר [1984] 2007, 48). השאלות הערכיות שמעלה המסחר באמנות הובילו לחיפוש אחר מרחב פעולה מושגי המבקש לחמוק מיצירת חפץ, מכלכלת השוק ומתלות בשיקולי מעמד ורווח. אמנים קראו נכוחה את מעמדה הנישא של התרבות בשדה הסוציולוגי, התעמתו עם הגדרות ההון שלהן היא כפופה, וחיפשו מוצא מן העמדה המסורתית, הטוענת כי "התבוננות שווה מוצר" כדי להטמיע את רעיונותיה של אמנות במהלכי החיים עצמם (Lippard 1977).

על מנת שהאמנות תוכל לשנות את מיקומה בסדר ההיררכי עליה לחולל תפנית בהגדרת מעמדה החברתי, להתפרק מיסודותיה הצורניים וליצור מקום בקרב קהלים חדשים מחוץ לשדה המקובל שלה (בורדייה [1984] 2005). מערכת הערכים האסתטית האוטונומית נובעת מאמות-מידה נבחרות ומחוקי הכלה והדרה המשקפים מוסכמות חברתיות ומבני כוח. "דווקא היעדרו של שיפוט אסתטי טהור", טוען בוריס גרויס (Groys), "הוא הערובה לחופש

האמנות. שדה האמנות מאורגן סביב החסר...", סביב "פסילה של כל היררכיה" וסביב התובנה כי "שיפוט אסתטי, הדרה או הכלה, הם פרי של התערבות זרה [...] תולדה של לחץ המופעל על ידי כוחות חיצוניים" (Adorno [2008] 2009, 19-21). בתולדות האמנות המודרנית מופיעה החריגה מן ההיגד כהעצמה של השפה האמנותית וכביטוי של מהותה החברתית. דווקא נטילת סיכון, סטייה ממעמדה המקובל ושמיטה של קישוריה מאפשרים לאמנות להפוך את הסדר הנתון כסוג של תביעה אתית.

אסתטיקה חסומה

הטענות העיקריות שמטיחים באוונגארד המודרני האנטי-אמנותי והמושגי, שניתק את עצמו מן החפץ האמנותי, נסבות על אובדן הקשר עם שפת האמנות המוביל למבוי סתום (Bishop 2012). עם זאת, אסתטיקה חסומה שאינה פורצת "אל מחוץ לעצמה" רותמת את האמנות לערכי שוק-ההון, המפירים באותה מידה את עצמאותה ומדלדלים את משמעותה. מצב פרדוקסלי זה לפיו האמנות נפגעת כאשר היא מנוהלת ומתוכננת, ונשחקת השפעתה כשהיא חורגת מגבולותיה (Adorno 1991), זקוקה לחלופה שתפעל בין קוטב החפץ המשונק לבין קוטב האקטיביזם המושגי. חלופה אמנותית שתאפשר ביטויים הנעים בין הגלוי לסמוי ובין אמנות לאנטי-אמנות, ותיצור עבורם תנאים כלכליים שאינם רק מסחריים; חלופה שלפיה האוטונומיה שמציג השדה האסתטי של האמנות אינה מתבטאת בחפץ בלבד, אלא בהתנסות הנובעת ממנו. ההתנסות בשפה היא הטרוגנית ביסודה וכרוכה בסוג מסוים של ויתור על האוטונומיות. החפץ שמחולל את החוויה הוא "אסתטי" דווקא מפני שאיננו עבודת אמנות בלבד (Ranciere 2010).

פעולות אמנות שהתרחקו מן הביטוי הצורני והייצוגי המקובל אינן מאבדות לפיכך את משמעותן האמנותית, הואיל והן פונות למעורבות אחרת עם הקהל; הן אינן מציבות את האמנות בסכנת חיסול. כניסה מכוננת למצבים לא מזוהים משמעה התנגדות פוליטית וצורנית לערכים "אוטונומיים" והטלת ספק בבלעדיות, מעמד או מוצא מסוים, שמקורם בתכתיבים חברתיים וכלכליים. מראשית התקופה המודרנית מופיעה במחזוריות ההבנה כי תוכה של האמנות אינו כברה, כי מעמדה מסומן באמצעות כוחות חיצוניים לה, כי האוטונומיות נתונה להשפעתם של כוחות המכוונים את עצמאותה. הבנה זו, וההתנגדות שהיא מצמיחה, הקנתה לאמנות אפשרות להיאבק בסתירה הגלומה בהתגשמותה כחפץ סחיר הכפוף להון ולמעמד סימבולי בחברה עתירת פערים.

חוסר מוצא וחזרה עצמית

למרות התואי המודרני החדש חוזרת ונשנית השאיפה להכרה אמנותית, לזיהוי מעמדי בחסות משחק הכוחות של השוק ולתחושה של בלעדיות. מה שמתרחש בשדה האמנות

העכשווית, כותב בורדייה (Bourdieu 1993), מבטא אמנות שתביעתה לעצמאות מקשה על ביסוס הקשר בינה לבין מצב חברתי, כלכלי או פוליטי. ככל ששדה האמנות נסגר בתוך עצמו, מאמין ביכולתו לארגן את היצירה באמצעות סולם ערכים פנימי ומדיר כל חיצוניות ותוכן המתויגים כחברתיים, כך מתעצמת בו תחרותיות המקדשת את הבלעדיות כערך העיקרי של יצירת התרבות – ומצטמצמים החופש ממגבלות השדה והאפשרות לחקור את מסגרת הגבולות שבתוכם פועלת האמנות. הפריצה אל מחוץ לעצמה נחוצה לאמנות לשם הבנת התרבות כמגוונת וכרחבה.

העמדה האסתטית שפיתחו גי דבור (Debord [1967] 2001) והסיטואציוניסטים תפסה את התרבות כספֶּרָה שאינה מוגשמת באמצעות ניסוחה כקטגוריה. שלילת עצמה והתפרקות מנכסיה מקנים לאמנות אפשרות של שינוי תרבותי וגילוי של אופק אֶתִי. היסוד האֶתִי ארוג לתוך האמנות כביטוי חברתי של אי-נחת, הדוחה כל הכרה וכל ערך המקנים דימוי חיובי להרכבה-מחדש של סביבה ניאואמנותית.

האוטופיות של ראשית האוונגרד התמודדו עם התנאים המסחריים והניצול הכלכלי של האמנים, פעלו לשינוים והשתלבו במאבקים פוליטיים שדרשו תיקון עולם. אך כשלון התהליכים הללו במחצית הראשונה של המאה העשרים הותיר את תנודת החיסול והמימוש של התרבות בתנאים של שיווק ומיתוג, האומרים כי מה שלא נצרך נעלם. דבור ראה באמנות מאגר של אפשרויות פעולה והתנגדות המתמקמים בתנאי היומיום של חברת הצריכה. הוא היה בין יוזמי שיטוטי האקראי הפסיכו-גיאוגרפיים שערכו חברי הקבוצה הסיטואציוניסטית במרחב האורבני. שיטוטים אלה הכשירו את הקרקע לסוגים שונים של התנסויות מושגיות שחרגו מתוואי ההתפתחות מסגנון לסגנון המאפיין את הקריאה של תולדות האמנות (Bourriaud 1998). אותן התנסויות התרחשו במרחב הציבורי והמחישו את האחריות המוטלת עליו. עבודת האמנות אינה אוטופיה מדומיינת, אלא נובעת מתנאי היומיום ומשולבת בהידברות האתית המכוננת אותה.

מה שמתערער במעשה ההידברות הוא התפיסה שלפיה ניתן לראות את האמנות כקניין בלבד, כחלל שאפשר לצעוד בין נכסיו ואוספיו. הדבר שנרקם כחלופה הוא ממד פתוח של שיח, של זמן ומקום שאפשר לחיות בהם. זהו שיח שחותר לשוויון בין תובנות וקורא לאמנציפציה מחשבתית, המתנגדת לאופן השגור של הנחיית אנשים (Ranciere 2009). מלאכת הגומלין שעורכת האמנות ההידברותית מנסה לגעת בדברים עוד לפני שהורכבו אל מסד נתונים מאורגן. מודרניזם מעין זה, כותב בורִיֹו (Bourriaud 1998), שפונה אל מרחב היומיום לשם יצירת התרבות כסוג של מלאכה מושגית חברתית, אך נתפס כדל ובלתי מספק בעיני מי שרואים באמנות ישות בלעדית.

בראשית שנות ה-80 למאה העשרים התרחשה בשל כך חזרה נוספת למעמד החפץ ודחיקה של תהליכים מושגיים שפעלו מחוץ למסד האמנות בשנות ה-60 וה-70. השיבה אל הציון הממשי נתמכה מכיוונים שונים: מוזיאונים, פקידות התרבות, שוק האמנות ותאגידיים. אלה חיפשו "גאונים" חדשים עבור אוספיהם ואמנות שתשמור על ערכה, והדחיקו ביטויים מושגיים בקהילה ובסביבה, שהתנגדו לצמצום מרחב הפעולה של האמנות (Crimp & Michelson, 1987). שוק האמנות הצומח ותקשורת ההמונים המתרחבת הפכו בראשית המאה העשרים אחת לאמצעי הקשר העיקרי בין האמנים לקהל הרחב. מרבית המידע על התרבות מגיע כיום לקהל כסוג של דיווח. דפוס זה של הפצת מידע מעמיד את הפערים המעמדיים לשירות שוק הצריכה ומקבע את נחיתותם של מי שבתוקף מצבם אינם רואים את עצמם מסוגלים לקחת חלק באמנות העילית. בתווך, בין מובילי האמנות הגבוהה ומנסחי משמעותה לבין היראים מפניה נמצאים אלה שמייחסים לאמנות רגישויות נעלות ומטפחים כלפיה "הערכה" (רסלר [1981] 2006). מכיוון שעולם האמנות וביקורת האמנות הם נציגיו של הקוטב האוטונומי, ושיטת הגלריות מקדמת תפיסה של תוצרים ואמנים עצמאיים, אמנים פוליטיים "חייבים לברר לעצמם [...] אם אין בתרומתם להמשכיותה של הפרדיגמה משום ניגוד עניינים" (שם, 29).

אסתטיקה הידברותית

התנודה הקוטבית בין מוצר למושג שנוצרה במודרניות לא תורגמה עדיין למהלך של גומלין חברתי, בעל מסד כלכלי שאינו כבול לשוק הפרטי. מה שמתבקש הם מרווחים עתירי הידברות, שלפני חתימתם כמוצר, מחוללים מחשבה במרחב יחסי-האנוש ומציעים שיח גומלין השונה ממצואות השוק והתקשורת המסחרית (Bourriaud 1998). המציאות הגלובלית מנתבת בהדרגה את היחסים הבין אישיים לכיוון של מערכות מקוונות, המצמצמות את מפגשי האנוש הממשיים בשעה שהמשמעות האתית המיוחדת של האמנות נובעת דווקא מזהותה המושגית ההידברותית, המהווה חלופה לפערים שמבטא שוק הצריכה.

יצירת האמנות נובעת ממהלכים בין-אישיים המניעים מרחב מתפתח של תובנות. מדובר במתווה שונה מזה של האסתטיקה, הקוראת את היצירה על סמך תולדות האמנות ועל בסיס החובה ליצור חפץ, תוך התעלמות מן היחסים החברתיים שמבטאת היצירה. מתווה זה מרוחק מן הבלעדיות הצרכנית, אך עם זאת הוא מדגיש את המהות הדיאלוגית שבבסיס כל פרקטיקה אמנותית.

מרחבי הידברות

סדר הדברים הקיים רווי בטקטיקות שמכונות "עממיות". טקטיקות אלה אינן שוגות באשליה שהסדר המוביל עתיד להשתנות במהרה (דה סרטו [1980] 2012). באותה מידה שהכוח

המוביל מנצל את המרחב הקיים ונוקט שיח שמסווה זאת, מהתלת בו אמנות "עממית" נעלמת. בדרך זו מתגנבים אל הסדר הקיים ביטויי התנגדות למיניהם ואפשרויות אחרות של שיח חברתי. טקטיקות עממיות אלה כוללות בין השאר גילויי הדדיות, אסתטיקה של יצירה אלטרנטיבית ואתיקה של עמידות, ששוללת מן החוק הקיים מעמד קבוע כ"מובן מאליו" או כגזרת הגורל. עממיות זו אינה בבחינת גוף זר הנמצא בהמתנה למערכת כלשהי שתציגו, תטפל בו או תצטט אותו. הערך הבסיסי והבראשיתי של ההיברות החברתית והרעיונית מתקיים במרחב הפועל מעבר לישות מועדפת, בצורה של מהלכים אסתטיים המסוגלים לעקוף אינטרסים שונים. במרחב זה, המתקיים בצֶלָה של שוליות חברתית, מתרחשות במקביל פעולות הנעות בין אסטרטגיה לטקטיקה.

פעולות האסטרטגיה מחשבות את יחסי הכוחות המאפשרים לבודד את הרצון מסביבה כלשהי ולתחום אותו כבסיס כוח לניהול קשרים עם כוחות אחרים. ואילו הטקטיקה מבטאת חישוב שאינו נסמך על מובהקות כלשהי ולא על הגדרת השונות כמשאב לצורך ניהול קשר. הטקטיקה היא למעשה מקומו של האחר, המסתנן אל המערכת מבלי לשנות את מפת הדרכים שלה. הפעילות התרבותית של אלה שאינם מוביליה של התרבות היא פעילות נעדרת סימני חתימה. היא קיימת כברירת המחדל של אלה שנושאים בעול הייצור והשיווק של הכלכלה. שוליותם נעשית אוניברסלית יותר והופכת אותם לרוב הדומם. הטקטיקות הסמויות והטכסיסים המאולתרים של קהילות הצרכנים מקיימים סבך של משמעויות נגדיות ויצירתיות, המתעצמים בדיוק במקום שבו מוחלשת היכולת העצמית לפתח שפה אישית. זהו ייצור של אחר שקט, חרישי, אשר עשוי לחדור לכל מקום מפני שאינו מודיע על קיומו באמצעות מוצריו אלא באמצעות אופני השימוש במוצרים המוכתבים על ידי הסדר השליט (דה סרטו [1980] 2012). האנטי-אסתטי, על כן, איננו סמן של ניהיליזם אלא מהלך שמפרק את סדר הייצוג על מנת להרכיבו מחדש. מגדר, מיעוטים ופערים הן מהסוגיות הבולטות בהן הוא עוסק (Foster 1983).

חלופה יסודית

ההבנה מה בדיוק לא מתחבר ומה מוטל על כף המאזניים חיונית להבנת פירושן של "אסתטיקה" ו"פוליטיקה של האסתטיקה". מה שנשבר במלאכה המושגית הוא הרצף בין המחשבה לבין סימניה החומרניים, בין מופען של צורות קיימות והשפעתן על צורות אחרות. המשמעות הראשונית של האסתטיקה היא קרע בהרמוניה שיוצרת ההתכתבות בין הטקסטורה של העבודה לבין כוונתה. מה שראוי שיחליף את ההתבוננות המימטית הוא מופע אָתִי של קולקטיביות, הדוחה את הפרדה בין האמנים הפעילים לבין הצופים הפסיביים. אסתטיקה ראויה היא סוג פרדוקסלי של התאמה המתרחשת על ידי שבירת כל קישור צפוי בין סיבה לבין תוצאה. הציון האסתטי אינו מכונן גן עדן פרטי של מומחים אלא

רומז על העדרו, על כך שיצירות נקרעות ממטרתן המקורית ומסמכות מסוימת, ועל הסרת הגבול המבחין בין מה ששייך לתחום האמנות ומה ששייך לחיי היומיום. בתיאטרון, במוזיאון, בבית הספר או ברחוב נמצאים רק יחידים שמפלסים את דרכם ביער של מילים, פעולות ודברים שניצבים מולם וסביבם.

לחוויה האסתטית נודעת השפעה פוליטית מפני שהספק שמוכל בה משבש את אופן הצירוף בין הדברים. מה שהאמנות משקפת אינו שכנוע רטורי בעניין מה שצריך לקרות ולא הגדרה המייצגת גוף או אינטרסים, אלא צמיחה של קישורים ושל נתקים שמרכיבים יחסים אנושיים במרחב התרחשותם. הידברות אזרחית שמניעה ברמה האסתטית תחושה של לחוד וביחד, שקודמת לשיקולים של רווח או הפסד. השפעתה המיידית של תחושה אסתטית זו בלתי ידועה, אך כל פוליטיקאי חייב להביאה בחשבון. הרושם האסתטי הראשון הוא של הבלתי מזהה (Ranciere 2009). הקהילה האסתטית היא קהילה של אושיות בלתי מזהות. ככזאת היא פוליטית מפני שהפוליטיקה של הסובייקטיביזציה מתרחשת בתהליך לא מזהה. אותה סיבה שהופכת את האסתטי ל"פוליטי" אינה מאפשרת את אסטרטגיית "הפוליטיזציה של האמנות". התחושה שעולה מהתנגשות בין מרכיבים קיומיים שונים אינה מחוללת הבנה של מצב העולם ואינה מובילה בהכרח להחלטה לשנותו. אין דרך המוליכה מן ההתבוננות במחזה להבנת מצבו של העולם, ואין נתיב ישיר בין מודעות רעיונית לפעולה פוליטית. מה שנקדם הם תהליכים של פרימה: שברים ביחס שבין רגש להיגיון, בין מה שנתפס לבין מה שחושבים ומה שחשים. שברים מתרחשים כל העת ובכל מקום, אך את השפעתם על יצירת "יחד" חדש אפשר רק לחוש בפעולה ולא לחשב בצפייה.

מארג האמנות במרקם החברתי – כלכלה חדשה

על מנת לאזן את מקומו של המעמד הפיננסי בהגדרת הכישרון האמנותי ולהניע סקרנות אמנותית ופילוסופית משמעותית מציע בורדייה (Bourdieu 1993) לערער על תפיסת האמנות הטהורה, שמטשטשת את זיקותיה החברתיות. מרחב האמנות הוא מורכב יותר מחללי התצוגה והמערכת הסוציו-כלכלית המקיימת אותם. מרחב זה מעורב במרקם אזרחי שמזמן סוג שונה של צורות אמנותיות ותהליכים שמתמודדים עם עריכת "איחויים חברתיים" שאינם מדידים כערכים לשיווק.

ההיגיון של מרחב הפרקטיקות העכשווי אינו מאורגן סביב הגדרה של מדיום מסוים ואופן התפיסה החומרי שלו. הוא מתארגן באמצעות מרחב מושגים מוחשי שמורגש כהתנגדות שנובעת ממצב תרבותי וחושף מחשבה צורנית חלופית בתרשים הצמיחה הגינאלוגי של תולדות הצורות (Krauss 1979). הלוגיקה האופטית של המודרניזם עוצבה על סמך תפיסה עצמית מובחנת ביחס למרחב הצורות, אך לצידה פועל מארג סמוי שמתרחש מעבר לנראה ומחוץ להגדרות של כיוון או מטרה. זהו מרחב של אקראיות ומקריות שצפונים בו מסרים

שמבקשים להיקרא, אך אינם מרכיבים שיטה אלא נגלים כשטף בלתי הגיוני של התרחשויות רבות (Krauss 1993).

המארג הבלתי נקלט של הלוגיקה האופטית, אחדותה האבודה וביטויי ההתנגדות העולים מן השדה החברתי מבטאים חתירה ליצירת חלופה אמנותית לדפוס הסוציו-פיננסי המתמקד בחפץ האמנות ובגילוי-מחדש של נכסים סימבוליים ויוצריהם. מתוקף התנאים הכלכליים המופרטים של האמנות, חשים יוצרות ויוצרים שמצבם הכספי דומה לזה של שכבות המצוקה למרות שהם נבדלים מהן בזכות מעמדם התרבותי הפוטנציאלי, שאף מתיר להם לבקר נורמות בורגניות. זהות מפוצלת זו מסתירה יחס דו משמעי כלפי השכבות המבוססות מחד גיסא וריחוק מתרבות "ההמונים" מאידך גיסא (Bourdieu 1993). החלופה היחידה לתנאים שמציב שוק הצריכה נמצאת במסגרת המשאבים הציבוריים שחלוקתם נסמכת על שיח אזרחי, הפתוח לביקורת ולמעורבות ציבורית.

בשל מעמדה המופרט מתקיימת האמנות כזרה בנתיבי התקציבים הציבוריים ובתנאים של עובדי קבלן. סגולותיה החברתיות מוחלשות בשל התלות בשוק, והאסתטיקה ההידברותית החיונית שלה אינה נשקלת באמות המידה המיוחסות בתקציב הציבורי לחינוך או למשפט. התקציב הציבורי הוא המקום היחיד שבו זכאים אמניות ואמנים ואף חייבים להתערב לטובת צדק הידברותי וכחלק מהבנת משקלו הפוליטי. שפת האמנות מדמה בסמלים, סימנים וחומרים את הצדדים הדמיוניים של שיח חברתי-תרבותי שהוא חיוני לכל נפש. בתי ספר, מרכזים קהילתיים, שכונות, קהילות, ועדות תכנון, מחלקות סביבה ונוף, גילויים של פער וסדקים בחברה ובקהילה הם מקומות לגילוי של אחריות ציבורית וזירה שבה אמניות ואמנים יכולים להניע תהליכים במסגרת כלכלית חלופית. תהליכים שיאזנו את בלעדיות השוק בניהול עולם התרבות. זוהי כלכלה שבמסגרתה יוקמו סדנאות לאמניות ואמנים כמרחב פעולה ציבורי ויוענק שכר הוגן לפעולות אמנות שיערכו בשכונות ובקהילות. סוג זה של הידברות אמנותית המעורבת במציאות היומיום תציע מהלכים אסתטיים שחורגים מן המוצר האמנותי ומהתלות הכלכלית במתווה השוק. עד היום לא ננקטה יוזמה אמנותית משמעותית שמתנגדת לתנאים הכלכליים המוחלשים של אמניות ואמנים ונאבקה על מימון ציבורי והידברות שתשקף אחריות משותפת כלפי הצורה החיה של התפתחות שפת הסימנים ושאפה לתנאי שיח חלופיים.

לא רק תנאי השוק מצמצמים את השיח האמנותי המושגי-חברתי. גם ביקורת האמנות תולה את יהבה בייצוג המוזיאלי ומוטרדת מהתפרקות הסמכות של "עולם האמנות" בעקבות תהליכים מושגיים-חברתיים (Bishop 2012). בנסיבות אלה תהליכי אמנות "הידברותיים" הפכו נדירים. אחד מהם התרחש בשנת 2012 ביוזמת **גלריה קו 16** (אוצרות סאלי הפטל). אז ערך האמן רועי חפץ סדרת מפגשים במספרת "עופר עידן" בשכונת נווה אליעזר בכפר-

שלם בתל אביב. חודשיים לאחר הפעולה חזרתי להסתפר במספרה. עופר הציג על גבי מסך הטלוויזיה תמונות מהמפגשים וסיפר, "אתה יודע מה היה מיוחד במפגש עם רועי? התחושה שאני ואתה שווים. שווים אבל שונים". עופר הצביע על תצלום אחת הלקוחות המוצג על גבי קיר בכניסה למספרה והוסיף, "כשרועי רשם אותה על פי התצלום ראיתי ברישום את כל מה שאני חושב עליה". תולדות האמנות וחלל התצוגה לא חסרו בשיחה ואולי, כלל לא נעדרו.

רועי חפץ, 2012, החלקה טבעית, גלריה קו 16

ביבליוגרפיה

- בורדייה, פ' [1984] (2005). שאלות בסוציולוגיה. תרגום: אבנר להב, רסלינג: תל אביב.
- ברגר, פ' [1984] (2007). תיאוריה של האוונגרד. תרגום: רועי בר, רסלינג: תל אביב.
- גרויס, ב' [2008] (2009). כוח האמנות. תרגום: אסתר דותן, פיתום: תל אביב.
- דבור, ג' [1967] (2001). חברת הראווה. תרגום: דפנה רז, בבל: תל אביב.
- דה סרטו, מ' [1980] (2012). המצאת היומיום: אמנויות העשייה. תרגום: אבנר להב, רסלינג: תל אביב.
- רסלר, מ' [1981] (2006). בתוך ומחוץ לתמונה: על צילום, אמנות ועולם האמנות. תרגום: אסתר דותן, פיתום: תל אביב.

Adorno, W. T, (1991). *The Cultural Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.

Benjamin, W. (2005). *Selected Writings, Volume 2: Part 2, 1931-1934*. Cambridge Mass. and London: Harvard University Press.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press. Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance and Fronza Woods, Dijon: Les Presses du reel.

Michelson, A., Rosalind, K., Crimp, D., & Copjec, J. (Eds.) (1987). *October: The First Decade, 1976-1986*. Cambridge Mass. and London: MIT Press.

De Duve, T. (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge Mass. and London: MIT Press.

Greenberg, C. (1973). Seminar One. *Arts Magazine*, 48, 45-46.

Krauss, E. R. (1993). *The Optical Unconscious*. Cambridge Mass. and London: MIT Press.

Krauss, E. R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.

Lippard, R. L. (1977). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland, California: University of California Press.

Ranciere, J. (2008). Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. *Art and Research*, 2, 1. Retrieved (1.1.2016) from

Ranciere, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. London: Verso.

Ranciere, J. (2010). *Dissensus – On Politics and Aesthetics*. London & New York: Continuum.