

## בכל הקשור לחיבור האמנות לזרם החיים

עמי שטייניץ, יוני 2012

המאמר נכתב בתגובה לביקורת שפרסמה גליה יהב ולא הופיע בדפוס.

### אמנות ומסביבה

במאמר הביקורת, תספורת כסאח, אודות סדרת מפגשים שערך האמן רועי חפץ במספרת עופר עידן בשכונת נווה עופר, כפר-שלם, בתל-אביב, (יהב, 2012, 2) מתרה גליה יהב "מבלבול מושגים והיקסמות שווא בכל הקשור לחיבור האמנות לזרם החיים" ותוהה "אם ה'קהילה' מפיקה מכך תועלת והאם האמנות כקטגוריית מחשבה ופרקטיקה מורכבת לא תינזק". שיקולי רווח והפסד משמעותיים אלה מעלים שאלות בעניין פעולות האמנות שיוזמת גלריה קו 16 בשכונה, המקום החברתי של האמנות והשקפת העולם של הביקורת. החיבור בין קטגוריית האמנות לזרם החיים כפי שהתרחש במספרה מביא את הביקורת לחשש קיומי ממשי: "הפרקטיקות ההשתתפותיות", נכתב, "אמורות לאפשר לאנשים שונים להשתתף באופן אקטיבי בהפקת תרבות, ואינן כאלה העלולות לחסל את קטגוריית האמנות אלא להשמישה אחרת, עבור קהלים מודרים ומודממים." האמנות, מסתבר, זקוקה למשנה סדורה ולהגנה בעת הפקת תרבות בקרב קהלים מוחלשים לתפיסתה. עליה לשמור על זיקה "קריטית" לחללי תצוגת האמנות, להשתמש בדרך נאותה בסגולותיה ולחלחל כראוי את תולדותיה. האם, שואלת הביקורת, מצליח רועי חפץ "לקרב את לקוחות המספרה השכונתית לאמנות הפלסטית מתוך אינטראקציה לא פורמלית במגרש הביתי שלהם?...האם נמעני האינטראקציה שותפים להנאה שבגילוי גולגולת היהלומים...או שהתמה הדמיאן-הירסטית עוברת מעל ראשם?...האם סיפר ללקוחות המספרה על מקורות ההשראה שלו מהמאות ה-17 - 19...או שהסתפק בלייבא לשכונה את סוכני השיח שאמורים לייצר את הדיבור עליו?" התמיהה העולות מסדרת השאלות רומזת שהמפגשים במספרה לא כוננו תנאי אמנות ראויים, לקו בכנותם, ונזקם עולה על תועלתם.

יצירת אמנות בקהילה נתונה אם כן בסתירה פנימית. עליה להישמר כקטגוריה עצמאית ולהימנע מהתנשאות, להתנגד להגמוניה אך להתרחק ממחאה ציבורית: "או שהאמנות אינה מוותרת על מעמדה הפריבילגי כמתזמרת האירוע מעל ראשיהם של המשתתפים או שהיא נכנעת לגמרי להגיון המחאה החברתית, נמסה כשדה עצמאי של ייצור היגדים". או שהיא בשליטה ובהכרח מתנשאת, או שהיא נחשפת להמולת חיים עממית המכלה את עצמאותה. או שהיא יוצרת "מטאפורת עומק" או שאינה "אלא הנאה פשטנית מההמולה 'החברתית', 'הסולידרית', 'הקהילתית' שפשתה כאן כמגיפה מאז הקיץ האחרון". חרב מונפת מעל בבת עינה של האמנות - עצמיותה. בהמולת קהילה נגיפית נכחד הפוליטי "לטובת החברתי טוב הלב ושוחר הפאן... בנוסחו הרגשני, הפופוליסטי והדומה לריאליטי – כלי עזר לחיסול הפרטיות והאינטימיות במסווה של עזרה סנטימנטלית לזולת". האישי והפנימי, משוש הלב הנשגב של האמנות הטהורה, נתלשים ברוב מהומה מ"אופק ביקורתי" ומאבדים את דרכם בנתיבים המתעתעים של ערבות הדדית.

השקפה אוטונומית מובהקת, בעלת זיקה מוחלטת לנכסיה של האמנות: גלריות ומוזיאונים, שפה עצמאית והיסטוריה פנימית, מצמצמת עד דק את טווח החיבור אל זרם החיים ומדמיינת את האמנות כחזק המאויים. אולם, עצם הצגתה כמי שמתחברת לחיים על פי תנאיה, נדרשת להשקפה אודות מעמד התרבות כקיים מעליהם. לשם כך יש להדחיק את הידיעה כי אפילו מופע האמנות האנין ביותר נובע ממציאות היומיום ונתון לכללי הון וחברה, בדיוק באותה מידה שעושה זאת המספרה. לצורך כך נדרש להצניע מסד של שיווק, ייחוס ומוצא שמניעים את האמנות: גלריות, מוזיאונים, ביקורת, אספנים, אקדמיה, תקשורת ואמנים, המעצימים את ערכה של הבלעדיות, שותפים לתשוקת הגילוי של היחיד ומריצים את ערכו הפיננסי של חפץ האמנות בשוק התרבות. (Bourdieu 1993, 76) במצב כתיקונו, כתב פרויד, אין דבר בטוח יותר מרגש העצמי הנתפס כעצמאי, כשלם המובטח מכל מה שמחוצה לו. אולם, מדובר במראית עין המסתירה כי האני נמשך כלפי פנים ללא חיץ ברור כלפי חוץ. מבחינה תרבותית כוחו של היחיד סר לכוחם של הרבים. משוואה זו מתרחשת מפני שהרבים מגבילים את אפשרויות הסיפוק העצמי, בעוד שהיחיד לא מכיר צמצום כזה. התביעה לצדק

היא לכן התביעה הראשונה של התרבות, ועניינה – מתן ערובה שהסדר החוקי, כפי שנחקק, שוב לא יופר לטובתו של היחיד. (פרויד, 2009, 119, 143) דומה שזיקה אדוקה לעצמאות האמנות ביחס לזרם החיים ראויה לבדיקת היתכנות ולבירור סכנות שיתכן וטמונות בתפיסה האוטונומית ובמקורותיה. התרבות, אומר אדורנו, נתונה במצב פרדוקסלי: היא נפגעת כאשר היא מנוהלת ומתוכננת, אך כאשר היא נתונה לגורלה עשויה התרבות לאבד את השפעתה ואף את אפשרות קיומה. (Adorno, 1991, 108)

### **מעמד האמנות**

הסתירה בין אידאל ההגשמה העצמית לפערי מעמדות שנוצרו במסגרת הכלכלה החופשית, עוררה חוסר נחת בקרב אמניות ואמנים מראשית הנאורות וצמיחת הסדר הדמוקרטי. מרסל דושאן הרכיב ב-1913 שני חפצים מצויים, גלגל אופן על גבי שרפרף, על מנת להיפטר מהחזות המצופה מיצירת אמנות, מהשאיפה ליצור מוצג חסר תקדים וממעמד האמן (Bourdieu, 1993, 111). כפיפותו של חופש הביטוי למסגרת המעמדית שמעצב השוק החופשי הביאה לפעולות דאדא אנטי אמנותיות שהפנימו את מקומה של התרבות בייצור הערכים הבורגניים של החברה המודרנית והתמקדו בשבירת מסורת האמנות כיוצרת חפצים. פיטר בירגר מציין שתנועות האוונגארד ההיסטוריות זיהו את השלוחה החברתית הנקראת "אמנות" ומשום כך הדאדאיזם "אינו מותח יותר ביקורת על זרמי האמנות שקדמו לו, אלא על ממסד האמנות כפי שהתפתח בחברה הבורגנית." (פיטר בירגר, 2007, 48) המודעות לתשלום הערכי הכרוך בסחירות היצירה צרבה בשפת האמנות מרחב פעולה מושגי, נטול אובייקטים, המבקש לחמוק מכלכלת השוק ומשיקולי מעמד ורווח. אמנים קראו נכוחה את מיקומה הנישא של התרבות בשדה הסוציולוגי, התעמתו עם הגדרות ההון להן היא נתונה, וחפשו תפיסה חדשה, מחוץ למשוואה המסורתית של - התבוננות שווה מוצר - כדי להניחה כרעיונות במהלכי החיים עצמם. (Lippard, 1977, xv)

שדה האמנות מתקיים במסגרת מכלול קבוצות הצרכנים שלו ומיקומם בהיררכיות החברתיות. כאשר עולה השאיפה לשנות את התפיסה נאלצת האמנות להיפרד מצרכניה,

להתפרק מעצמה ולמצוא מקום בקרב קהלים חדשים מחוץ לשדה שלה. (בורדייה, 2005, 199 – 201) אין לאמנות מערכת ערכים אסתטית אוטונומית שאינה נובעת מאמות מידה נבחרות וחוקי הכלה או הדרה המשקפים מוסכמות חברתיות ומבני כוח. "דווקא היעדרו של שיפוט אסתטי טהור..." טוען בוריס גרויס, "יכולתה לחרוג מפס ייצור ההיגדים שלה," הוא הערובה לאוטונומיה של האמנות. שדה האמנות מאורגן סביב החסר..." סביב "פסילה של כל היררכיה" כולל את עצמה. רק כך ניתן לחשוף כי "שיפוט אסתטי, הדרה או הכלה, הם פרי של התערבות זרה...תולדה של לחץ המופעל על ידי כוחות חיצוניים." יצירת אפשרות במישור האסתטי משמעה התנגדות לאיסורים מטעם ערכים אסתטיים "גבוהים", המדירים מתחים חברתיים וכלכליים. (בוריס גרויס, 2009, 19 – 21). במעין איפכא מסתברא מבית היוצר של תולדות האמנות עצמה, דווקא חריגה מפסי היגדיה מעצימה את השפה האמנותית, מגשימה את עצמאותה ומבטאת את מהותה החברתית. דווקא נטילת סיכון, סטייה מהמעמד המקובל ושמיטה של מטלות מוכתבות, מאפשרים לאמנות להפר סדר נתון כתביעה בסיסית של תרבות בעלת עמדה אתית חלופית.

### **אסתטיקה חסומה**

הטענה לפיה לקוחות המספרה אינם חשים העצמה או מכירים את דמיאן הרסט, מגייסת את האמנות לסדר שדינו מבוי סתום הנע ונד בין התנשאות להתאיידות ובין שליטה לחשש. אסתטיקה שחסומה לפריצה אל מחוץ לעצמה, שבויה ברתיעה הרותמת את לקוחות המספרה למפעל הנכסים המעמדי בו הם נתונים. מגמת ההתפתחות של התרבות, מסביר פרויד, היא לחבר את בני האדם בקשר גומלין נפשי והכורח החברתי של עבודה משותפת אינו מספיק על מנת להגשים צורך אנושי זה. יצר התוקפנות הטבעי – איבת היחיד לרבים ואיבת הרבים ליחיד – פועל נגד התכלית התרבותית. יצר זה, נציגו של יצר המוות, מתקיים לצד ארוס שתכליתו לשמור על החומר החי ולחברו ליחידות גדולות יותר ויותר. שני אלה חולקים את התפתחות התרבות שתוכנה וקיומה הם החיים האנושיים שמתוכם מתגלם המאבק בין החיים לבין ההרס. (פרויד, 1968, 161) מציאות אנושית זאת מתעמתת עם סמכות מקובעת מפני שמהלכיה מפחים חיים ברקמה גדלה ומתרחבת וכרוכים, בבסיסם,

באחריות לכך שלא יופרו לטובתו של היחיד. קשיים מסוימים, כותב פרויד, הדבוקים במהותה של התרבות נובעים מהסכנה של מעמד הדברים שגורם לכוח ההזדהות החברתי להיווצר מעצמו ולהדיר ממנה את המובילים. (פרויד, 1968, 159) הסלידה והחשש שמעלה הביקורת מהמולת מגפת הקהילתיות שפשתה מאז אירועי "הקיץ האחרון" שמודחים אף מציון שמם: מחאת האוהלים או המחאה החברתית, מצטיירים כהתגייסות לטובת מעמד הדברים ולסדר וניקיון בשירות העידון של פעילות גבוהה בתחומי המדע, האמנות והמחשבה. אולם, סבור פרויד, לא ניתן להתעלם מכך שתרבות כרוכה במניעת סיפוק ובמפח נפש תרבותי השולט במרחב היחסים החברתיים. (פרויד, 1968, 145) סדר הדברים הקיים, כותב מי של דה סרטו, מורכב מסטיות שטקטיקות, הנקראות עממיות, עורכות למען עצמן, מבלי לשגות באשליה שהסדר המוביל עתיד להשתנות במהרה. בשעה שכוח שליט מנצל את הסדר ונוקט שיח רעיוני המסווה אותו, מהתלת בו אמנות נעלמת. כך, מתגנבות אפשרויות אל הסדר הקיים של חילופים חברתיים, של המצאות ושל התנגדות מוסרית. "כלומר, כלכלה של 'נתינה' (נדיבות לב בתנאי הדדיות) אסתטיקה של מהלכים (פעולות של אמנים) ואתיקה של עמידות (אלף דרכים לשלול מהסדר הקיים מעמד של חוק, של מובן או של גזרת גורל). התרבות ה'עממית' היא כנראה כל אלה יחד, ולא גוף זר כלשהו אשר נקרע לגזרים כדי שמערכת זו או אחרת תציג אותו, תטפל בו ו'תצטט' אותו, בשעה שהיא משכפלת, באמצעות החפצים, את הגורל שהיא גוזרת על אנשים." (דה סרטו, 2012, 104)

הפעולה בסלון עיצוב השיער בכפר שלם אינה חלק מתוכנית הגנה על מעמדה ואנינותה של קטגוריית האמנות. היא אינה הפקת תרבות עבור קהלים מודממים המציבה את האמנות בסכנת חיסול. כניסה למצבים חדשים משמעה התנגדות, כמהלך פוליטי, למורא מפני ערכים "אוטונומיים" מצמצמים, מורכבים ככל שיהיו, דחייה של בלעדיות ושל מעמד גבוה ממוצא מסוים שמקורם בתכתיבים חברתיים וכלכליים. לאורכה של התקופה המודרנית עולה, כל פעם מחדש, ההבנה כי תוכה של האמנות אינו כברה, כי מעמדה מסומן באמצעות כוחות חיצוניים לה, כי האינטימיות נתונה לכוחות המכוונים את עצמאותה. הבנה זו, וההתנגדות שהצמיחה, הקנתה לאמנות אפשרות להיאבק בסתירה הגלומה בהתגשמותה כחפץ המבטא

הון פיננסי וסימבולי בחברה עתירת פערים. פרימה מכוונת זו של האמנות את עצמה מחוללת מצבים הצורמים השקפת עולם הטרודה בהושעתה משטחי הפקר וערפל שדווקא מקנים לה מקור חיים. מכיוון אחר, מתחום הכלכלה, טוען דרון אסמוגלו, כלכלן שפרסם יחד עם ג'יימס א' רובינסון, מומחה למדע המדינה, את הספר, מדוע אומות נכשלות, כי לא ניתן לנתק הרסנות יצירתית מחדשנות ומצמיחה "שמחליפה את הישן בחדש וגם מערערת יחסי כוח בפוליטיקה." (פרידמן, 2012, 29) קיומה של האמנות כשדה עצמאי של ייצור היגדים מעומת במודרניות עם התפכחות מתמדת, ביקורת חברתית, מציאות כלכלית וההכרה שאמנות, כמו כל תחום אחר, אינה נפרדת מזרם החיים, שקריאתה אינה מבוססת על שיח פנימי, אלא נובעת מהסוציולוגיה והכלכלה של חיי היומיום.

### **חוסר מוצא וחזרה עצמית**

למרות זאת, במעגליות חוזרת ונשנית, מבית היוצר של כוחות השוק, מופיעים הנהייה האוטונומית ותחושת הנכס העצמאי. מה שמתרחש בשדה האמנות העכשווית, כותב פייר בורדייה, מבטא יותר ויותר תולדה פנימית של אמנות הטוענת יותר ויותר לעצמאות ומקשה על ביסוס של קשר בינה לבין מצב חברתי, כלכלי או פוליטי. (Bourdieu, 1993, 184) ככל ששדה האמנות נסגר בתוך עצמו, מאמין ביכולתו לארגן את היצירה באמצעות סולם ערכים פנימי ומדיר כל חיצוניות ותוכן המתויגים כחברתיים, מתעצמת התחרות המקדשת את הבלעדיות כערך העיקרי של יצירת התרבות (Bourdieu, 1993, 140) ואובדת כל מידה של חופש ממגבלות השדה ומהאפשרות לחקור את גבולות הקופסא הרעיונית אל תוכה נכלאים. פולחן זה, מציין בורדייה, אחראי ל-'הטעות של המושלם להפליא' כפי שכינה אותה ארנסט גומברייך: שלמות צוננת של עבודות מקצועיות מידי ונתק מהמציאות. עבודות מרהיבות אך חסרות משמעות שיותר מאשר לומר דבר טרודות בהצגה משובחת של הנאמר. (244 Bourdieu, 1993) הפריצה אל מחוץ לעצמה נחוצה לאמנות לשם הבנת התרבות כשונה מאוד ורחבה בהרבה ממהלך שגרתי של השתנות. היא דורשת המרה אמתית של אורח החשיבה והתנסות בפועל בהגשמתה של תפיסה רעיונית. מדובר בשבירת מערכת היחסים הנרקסיטיטית המייצגת את המלאכה האינטלקטואלית כ"יצירה" ומדירה כ"פיחות סוציולוגי"

את הניסיון להבין את האמן ויצירת האמנות כצורה של קיימות חברתית שאינה מחויבת לתפיסת הכישרון הגאוני ולעיקרון פרשני המבדל את היוצר. בגלל משקלו הפיננסי הכמעט מוחלט של השוק בכלכלת האמנות היא משמשת כשליח מטעם ההון אך עוטה אצטלה של ביטוי אישי. (Bourdieu, 1993,192)

גי דבור, מיוזמי שיטוטי האקראי הפסיכו-גיאוגרפיים שערכו חברי הקבוצה הסיטואציוניסטית במרחבים האורבניים של המטרופולין הגדולים, ציין בשנות ה-1950 את תנועות הדאדא והסוריאליזם כשני זרמים שהצביעו על שטח הפקר שהתהווה באמנות המודרנית בין מיסוד לבין שינוי. "הדאדאיזם", סבר דבור, "ביקש לחסל את האמנות מבלי לממשה, והסוריאליזם ביקש לממש את האמנות מבלי לחסלה." העמדה האסתטית שפיתחו הסיטואציוניסטים הראתה שהחיסול והמימוש של האמנות הם היבטים של אותה חריגה מאמנות. התנאים של חברת הצריכה, "המשמרת את התרבות הישנה (לרבות חזרותיהם המבויתות של ביטוייה השוללים) הופכת באופן גלוי, במגזר התרבותי שלה, למה שהינה, באופן מובלע, בכוליותה: התקשורת של הבלתי תקשורת... את כל היסטוריית הניצחונות של התרבות אפשר להבין כהיסטוריה של גילוי טבעה הבלתי מספק, מצעד לעבר ההרס העצמי שלה. התרבות היא מקומו של החיפוש אחר האחדות האבודה. בתוך החיפוש הזה אחר האחדות - התרבות, בהיותה ספירה נפרדת, מחויבת לשלול את עצמה." התרבות כספירה אינה מוגשמת בניסוחה כקטגוריה. שלילת עצמה, פרימת עצמאותה, וההתפרקות מנכסיה מקנים לה מקור של שינוי תרבותי וגילוי של אופק אתי בלתי מספק. היסוד האתי ארוג באמנות כביטוי חברתי של חוסר נחת הדוחה כל הכרה שטחית, כולל השלילה עצמה, כערך חיובי המשרת את הרכבתה מחדש של סביבה ניאו אמנותית. (דבור, 2001, 180, 191 – 192)

התנגדות האוונגרד למנגנון ההפצה שהיצירה כפופה לו נתקל בשובה המחזורי של האמנות אל סדר הייצוג והשיווק המסחרי ולניצול הכלכלי של האמנים. האוטופיות האוניברסליות של ראשית האוונגרד פעלו לשינוי סדר זה והשתלבו במאבקים פוליטיים שדרשו תיקון עולם. אולם, הכישלון החברתי של תהליכים אלה במחצית הראשונה של המאה העשרים, הותיר את תנודת החיסול והמימוש של התרבות במציאות מתעצמת של שיווק ומיתוג גלובליים בה

מה שלא נצרך נעלם. גי דבור, טוען ניקולא בוריו, ראה באמנות מאגר של אפשרויות פעולה והתנגדות המשתבצות בתוך היומיום של חברת הצריכה. אולם, שיח האמנות הכשיר מאז קרקע פורייה להתרחשות של סוגים שונים של התנסויות חברתיות שאינן נובעות מהתוואי המובהק של שרשרת האמנות ההיסטורית. (Bourriaud, 1998, 9) ההתנסויות החדשות מתקיימות בארעיות בתוככי המרקם החברתי באופן המעיד כי מה שהגיע לקיצו איננו רוח המודרניזם אלא האידאלים התכליתיים שלו. (Bourriaud, 1998, 13) עבודת האמנות אינה יוצרת עוד מציאות אוטופית מדומיינת אלא משתלבת בתהליכים המתרחשים במציאות היומיום על סמך הידברות קיימת. יחסי גומלין אלה מתרחשים כאשר האופק הרעיוני של האמנות נתפס כמישור של יחסים בין אישיים בהקשרם החברתי ולא כמקום המניח מרחב אמנות עצמאי ופרטי. מישור ההידברות מתקיים כמארג של יחסים הנערכים ללא תנאי וללא תכלית מגמתית של "יצירות הזקוקות לציבור על מנת שיושלמו, לצורך ההבנה הסיטואציונלית של התרבות והחברה" מבית המדרש של הביקורת האוטונומית.

מה שמתערער במעשה ההידברות היא התפיסה לפיה ניתן לראות את האמנות כקניין בלבד, כחלל שניתן לצעוד דרך נכסיו ואוספיו. מה שנרקם כחלופה הוא ממד פתוח לשיח, לזמן ולמקום שניתן לחיות דרכם.

שיח, כותב ז'אק רנסייר, המבטא יחס של שוויון בין תובנות וקורא לאמנציפציה אינטלקטואלית המתנגדת לאופן השגור של הנחיית אנשים. (Ranciere, 2009, 1) מלאכת הגומלין מנסה להכיל עולם נוכח של חיים בטרם יורכב אל מסד הנתונים של התפתחות היסטורית. מודרניזם חדש זה, כותב בוריו, הפונה אל מרחב היומיום לשם יצירת התרבות כמלאכה של אורח החיים החברתי, מצטייר כדל בעיני מאמיניו של דרוויניזם תרבותי, עצמי ובלעדי. (Bourriaud, 1998, 14) בראשית שנות ה-1980 התרחשה חזרה נוספת למעמד החפץ ודחיקה של תהליכים מושגיים מתעצמים שפעלו מחוץ למסד האמנות. החזרה לציור, כתב דוגלס קרימפ, נתמכה על-ידי מגמות מכיוונים שונים: מוזיאונים, פקידות התרבות, שוק האמנות וחדרי הישיבות של תאגידים. אלה חיפשו "גאונים" חדשים עבור אוספים ואמנות



שתשמור על ערכה. מה שהוכחש והודחק היו ביטויים מושגיים בקהילה ובסביבה שהתנערו מהשאיפה לגמד את מרחב האמנות. (Crimp at Michelson, 1987, 236-250). צמיחת שוק האמנות ותקשורת ההמונים הפכו בראשית המאה ה-21 למתווך העיקרי בין האמן לקהל הרחב. רוב הידע על תרבות העילית מגיע אל הקהל כדיווח, כותבת מרתה רסלר. עצם הידיעה אודות "צביון תרבות העילית מסייעת להדגשת הטבעיות לכאורה של הבדלי המעמד – כלומר מחזקת את הסדר הקפיטליסטי...הידיעה הכללית הזאת מסייעת לקבע את 'נחיתותם' של אלה שיודעים כביכול שמעצם מהותם אין הם ראויים לקחת חלק באמנות עילית." בתוֹך, אומרת רסלר, "בין בעליה של אמנות העילית ומנסחי משמעותה לבין היראים מפניה, נמצאים אלה המייחסים לאמנות רגישויות נעלות ומטפחים במרץ 'הערכה' כלפיה." (רסלר, 2006, 16) מכיוון שעולם האמנות, והביקורת בכללה, הם נציגיה של תפיסה פרטית ושיטת הגלריות מקדמת תפיסה של ייצור מוצרים ואמנים עצמאיים, אמנים פוליטיים "חייבים לברר לעצמם, בכובד ראש, אם אין בתרומתם להמשכיותה של הפרדיגמה משום ניגוד עניינים" (רסלר, 2006, 29).

שטח ההפקר שיצרה האמנות המודרנית טרם תורגם למציאות כלכלית בלתי סחירה המקיימת התרחשות גומלין חברתית. מה שמתבקש, כותב בוריו, הם מרווחים עתירי הידברות שטרם חתימתם כמוצר מחוללים מחשבה במרחב יחסי האנוש, ומציעים גומלין השונה מתכתיבי השוק ותקשורת ההמונים. המציאות הגלובלית מצמצמת בהדרגה את יחסי האנוש לטובת מערכות מקוונות, רשתות סחר ותקשורת המצמצמים בהדרגה את מרחבי המפגשים הממשיים ומרחיבים את סוגי המענים האוטומטיים. (Bourriaud, 1998,16) מחאת האוהלים תרגמה חוסר נחת שראשיתו שיח בדפי הפייסבוק, למפגש חברתי רחב ממדים שירד לרחוב והניע תפנית אזרחית בישראל בדומה למחאות נוספות ברחבי העולם. כאשר, בבית העם ברחוב רוטשילד 69 בתל-אביב, אתר מפגשים שצמח מהמחאה, נערך מיצג בשיתוף גיל מועלם דורון עם גאיה הדר לבלאנק וחסן אבו שמיס בו ניתן להשתלב "בשגרת חיהם של משפחה חסרת בית, ובניגוד לאח הגדול, גם להיכנס לשתות תה חם ולשוחח" נרעדת הביקורת מהמולה נגיפית שלא משתווה לקרסולי המיסוד, השיווק והשליטה

שנצפו בחנוכת האגף החדש של מוזיאון תל-אביב. שינוי מהותי בתפיסת האמנות לא יתרחש מנקודת המבט של הנכס האמנותי אותו משרתת הביקורת. האמנות העכשווית, מוסיף בוריו, מקדמת פרויקט פוליטי בפנותה אל גומלין בין אישי המחויב חברתית. (Bourriaud, 18, 1998) המשמעות האתית של האמנות נובעת מהתייבבותה מול הצריכה ומזהותה ההידברותית. סוג זה של אסתטיקה, מוסיף בוריו, הוגדר על ידי אלתוסר כמטריאליזם של מפגשי אקראי שתופס מקריות, העדר, מניע, טעם או סיבה הגיוניים כביטוי סגולי לגומלין אנושי ולהקשרים הנוצרים בין מבנים חברתיים משתנים בעלי משמעות היסטורית מתחדשת. "האמנות" אמר מרסל דושאן "היא משחק בין כל האנשים מכל התקופות". אסתטיקה הידברותית, ממשיך בוריו, אינה מייצגת תיאוריה של אמנות, של מקורות תרבות או של יעד אמנותי. היא מבטאת תיאוריה של היווצרות. העניין של חציית גבולות ועירוב תפקידים, מציין רנסייר, מבטא את האקטואליות של האמנות העכשווית בה כל היכולות האמנותיות יוצאות מהשדה של עצמן ומחליפות את מקומן ועוצמתן עם כל השאר. (Ranciere, 2009,10) הרקע האמנותי של כמה מחברי הקבוצה שהתחילה את מחאת האוהלים בשדרות רוטשילד אינו מוזכר כגורם להיווצרות הפעולה שיצאה מהשדה של עצמה למפגש עצום עם כל השאר. אולם, דפני ליף היא בוגרת החוג לקולנוע וטלוויזיה ורגב קונטס ביים את הסרט התיעודי "החברה הכי גרועה בעולם" ויצר את, Freinds, סרט הבוחן כיצד "הידידות של ליף ושלו צמחה ברשת, איך עברה לעולם האמתי, ואיך נראים קשרים בעולם האמתי שנולדו בעולם הוירטואלי". (אדרמן, 2012).

### **אסתטיקה הידברותית**

יצירת האמנות, טוען בוריו, נובעת משיח תובנות המניע מרחב גומלין מתפתח ומתחדש. (22 Bourriaud, 1998) מדובר במתווה שונה מהגישה של טיירי דה-דוב בדבר סכום השיפוטים ההיסטוריים והאסתטיים שעורך האמן הכפוף לרצף היסטורי של בחירות צורניות וחזותיות. רצף היסטורי מסוג זה, טוען בוריו, משרת אסתטיקה שתובעת מהאמן הזדהות פנימית עם תולדות האמנות ועם אסתטיקה שמצמצמת את מעשה האמנות למגבלות של ביקורת היסטורית, לציווי של מוצר ולהדחקת המרחב שמקיים את היצירה כפעולת גומלין חיה. יחסי

גומלין אלה אינם מסתכמים במציאות החברתית כלכלית שמציין בורדייה, אלא מקיימים מהלך שהוא תמצית הפרקטיקה האמנותית. ( Bourriaud, 1998, 22 ) במידה והפילוסופיה נובעת מיצירה של רעיונות, כותבים דלז וגואטרי, הרי שמרחב נביעתם, המישור האימננטי ממנו הם עולים, הינו קדם-פילוסופי. הוא לא בראשיתי בגלל רצף והשתלשלות שנתקמו מרעיון מוקדם יותר אל רעיונות אחרים, אלא בגין האופן בו רעיונות, מעצם קיומם, פונים אל תובנה אנושית טרומית. ( Deleuze, Felix Guattari, 1994, 40 ) מלאכתו הבראשיתית של הרעיון מנכיחה את שדות החשיבה כהתפרקות וכהתרכבות מוחלטים. ( Deleuze, Felix Guattari, 1994, 69 ) הצורה, מוסיף בוריו, מקבלת "פנים" בגין תאוות חילופי המבט וכינום של יחסים. ( Bourriaud, 1998, 23 ) המבט, מציין עמנואל לוינס, מסמן את הטאבו האתי הכרוך במערכות יחסים, את ההכרה באחר ואת האחריות הטמונה בשאיפה ליחסים. ההוויה של אדם דיאלוגי השובר כל מבנה מונולוגי מגדירה את הסובייקטיביות כאחריות. הסובייקט אינו אני שבונה עולם באמצעות קטגוריות זמן וחלל או משתתף באגו טרנסצנדנטלי, אלא הוא 'אימהות' אתית הנושאת ברחמה את האחר במשמעות של היות סובייקט משמע היות אחראי, של קבלת האני את מה שאיננו הוא בהתכוונות המעניקה משמעות להווייתו. הגבלת העצמי מתוקף היותו של אחר, עושה אותו ל'נפש', שהיא המקור לכל ביטוי עצמי ותנאי מוקדם לעולם מונפש. ( מאיר, 2004, 151-150 ) צורה היא תשוקה המסומנת כדימוי המחולל מפגשים וחילופים, אופק אליו ניתן להשליך רצון ולחוות תגובה המבטאת את אשר על רוחה. יצירת האמנות מזמנת מפגשים בעלי משמעות היסטורית אך מתנהלת על פי מצבים אקראיים שעניינם אינו הרחבת גבולות בלבד אלא האפשרות לחוות יצירה כהתנגדות הצומחת מתוך הזירה החברתית. האנטי-אסתטי איננו סמן של ניהיליזם אשר במקרים רבים מאשש את החוקיות נגדה הוא יוצא, אלא מהלך שמפרק את סדר הייצוג על מנת להרכיבו מחדש. האנטי-אסתטי, כותב האל פוסטר, מאותת שהמושג האסתטי ומכלול הרעיונות המרכיבים אותו ניצבים בפני שאלה אודות תקפות הרעיון שחוויה אסתטית מתקיימת באורח חופשי מתלות ונשאת מעל ההיסטוריה, או, לחילופין, מסוגלת לחולל שינוי ממשי, אוניברסלי ומידי. ברמה הנקודתית, מציין פוסטר, מצביע האנטי-אסתטי על מהלך רב תחומי באופיו,

מהלך הרגיש לביטויי תרבות המעורבים בפוליטיקה כמו מגדר, מיעוטים ופערים, או כזה המושרש בשפת המקום אך דוחה תפיסה של ישות אסתטית מיוחסת. (Foster, 1983, XV)

## מרחבי ההידברות

הערך הבסיסי, הבראשיתי, של הידברות חברתית וחילופי מחשבות מתהווה מעבר לכל ישות מיוחסת, כקיום של מהלכים אסתטיים במרחב החיים שמעבר לכל אינטרס. מרחב זה, מציין מי של דה סרטו, מתרחש במציאות העכשווית לאורה של שוליות חברתית שאינה מצטמצמת יותר לקבוצות מוגדרות אלא מתקיימת כשוליות רחבה. (דה סרטו, 2012, 45) מציאות של פעולות הנעות בין אסטרטגיה לבין טקטיקה. פעולות האסטרטגיה מחשבות את יחס הכוח המאפשר לבודד רצון מסביבה כלשהי ולתחום אותו כעצמיות וכמקום שיש בכוחו לשמש בסיס לניהול קשרים עם כוחות הנבדלים ממנו. הרציונליות הפוליטית, הכלכלית והמדעית נבנתה על פי מודל זה. לעומת זאת, טקטיקה היא חישוב שאינו נסמך על מובהקות כלשהיא ולא על תיחום המגדיר שוני כמשאב לצורך ניהול קשר. הטקטיקה היא למעשה מקומו של האחר שמסתנן אל המערכת בחלקיות, מבלי למפותה. (דה סרטו, 2012, 48) הפעילות התרבותית של אלה שאינם יצרניה של תרבות היא פעילות נעדרת סימני חתימה או קריאות. היא קיימת כברירת המחדל של אלה שמשלמים עבור מסעות הייצור והשיווק של הכלכלה. שוליות זו נעשית לאוניברסלית יותר ויותר והפכה לרוב הדומם. (דה סרטו, 2012, 45) הטקטיקות הסמויות, הטכסיסים המאולתרים והמפוזרים של הצרכנים החיים את מערכות ההפצה והמוצר מקיימים סבך של משמעת נגדית ויצירתיות שמתעצמת בדיוק במקום בו נעלמת היכולת להעניק לעצמי שפה אישית. זהו ייצור אחר, שקט, החודר לכל מקום "מכיוון שאין הוא מודיע על עצמו באמצעות מוצרים משלו אלא באמצעות אופני שימוש במוצרים המוכתבים על ידי סדר כללי שליט". (דה סרטו, 2012, 37) באותה מידה שחברה שליטה מתפתחת ומתפשטת לכל מקום כך פועלת חברה שלמה שאינה מצטמצמת תחת כנפי השליטה. אלה משחקים מוצפנים, יומיומיים, שעוקפים את מנגנוני הסדר ואינם מסתגלים להליכים שמנהלים את החברתי ואת הפוליטי. (דה סרטו, 2012, 40) "במרחב הבנוי הכתוב והמתופעל באופן טכנוקרטי שנעים בו כל הצרכנים, מסלוליהם יוצרים משפטים בלתי צפויים,

'קיצורי דרך' בלתי קריאים בחלקם. אף על פי שהם כפופים לתחביר שנקבע זה מכבר, הם משרטטים את תחבולותיהם של אינטרסים אחרים ושל תשוקות שאינן נקבעות ואינן מושגות על ידי המערכות שבתוכן הן מתפתחות." (דה סרטו, 2012, 47) הטקטיקות מתעצמות יחד עם התפוררותן של יציבויות מקומיות אך הן אינן מוגבלות לקהילה מסוימת. הן חורגות ממסלולן, נודדות ונעות בקרב צרכנים ומהגרים במערכת ארוגה בצפיפות שלא ניתן להימלט ממנה אך היא רחבה דיה מכדי שתשתייך לבעלים כלשהם. מדובר בתנועה חסרת מנוח המעידה עד כמה קשורה התבונה למאבקים יומיומיים, (דה סרטו, 2012, 50) לתהליכי מרחב של מצבים נחווים המעוררים ניידות מגוונת המכוננת אמנות של פעולה והנאה. (דה סרטו, 2012, 54) כאשר הכתיבה האליטיסטית משתמשת בדובר ה'עממי' כתחפושת לשפה אודות עצמה "היא חושפת את מה שמנשל אותה מזכות היתר שלה וכפועל יוצא שואב אותה מחוץ לעצמה...תעייתה של הכתיבה אל מחוץ לעצמה משורטטת בידי האדם...שהוא מטפורה וסחף של הספק הרודף אותה". (דה סרטו, 2012, 65) "ההתקרבות של התרבות" מוסיף דה סרטו "מתחילה כאשר האדם המצוי נעשה המספר, כאשר הוא מגדיר את מקומו (הנפוץ) של השיח ואת המרחב (האנונימי) של פיתוחו. המקום הזה אינו מוקצה לדובר השיח יותר משהוא מוקצה לכל אחד אחר." (דה סרטו, 2012, 69) הדרך שמציע דה סרטו היא להשיב את לשונות המדע אל מחוזות המוצא שלהם, אל חיי היומיום. (דה סרטו, 2012, 70) "איננו משקיפים ממעל על השימוש במילותינו" מצטט דה סרטו את הפילוסוף לודוויג ויטגנשטיין (דה סרטו, 2012, 76), ולכן אין שיח שמסוגל לחמוק מהשפה על מנת להתבונן בה ולהביע את מובנה. ויטגנשטיין ניצב במוקד ההווה של ההיסטוריות בלי להסתייע ב'עבר' של ההיסטוריון, עד כדי דחיית ההיסטוריוגרפיה. כאשר מפרידה ההיסטוריה עבר מסוים מן ההווה היא מייצרת העדפה למקום מובהק ממנו ניתן לכאורה לחלוש על הלשון ולהיבדל כתוצר ממנה. ויטגנשטיין, מסביר דה סרטו, תוקף את ההנחה שהפילוסופיה מתיימרת להקנות מובן לשימוש המצוי, או מניחה שקיים מקום מובהק שאפשר יהיה לחשוב ממנו על היומיום. (דה סרטו, 2012, 77) "העיסוק בשפה 'מתוך' השפה הרווחת, בלי כל יכולת 'לשלוט בה במבט'...פירושו לתפוס אותה כמכלול של פרקטיקות שאנו מעורבים בהן ושבאמצעותן

הפרוזה של העולם פועלת" (דה סרטו, 2012, 70) לאורחות הדיבור היומיומיים אין שווי ערך בשיח הפילוסופי ולא ניתן לתרגמם לשיח זה מכיוון שהם גדושים יותר מהם. דיבור זה מכיל מאגר של 'הבחנות' ו'קישורים' שנצברים כניסיון היסטורי ונאגרים בדיבור היומיומי. בתור פרקטיקות לשוניות הם חושפים הרכבים לוגיים שכל הניסוחים המלומדים לא מעלים על דעתם. (דה סרטו, 2012, 80) ויטגנשטיין, מסביר דה סרטו, חושב על האורחות המקריים של הדיבור "כעל היות זר מחוץ לעצמך, כעל המטפורות של מהלכים אנליטיים זרים בתוכי השפה המקיפה אותם...אין זו עמדתם של המקצוענים, אשר אמורים להיות מתורבתים בקרב הפראיים, אלא העמדה שמשמעה להיות זר אצל עצמך, להיות 'אדם פראי' בלב ליבה של התרבות הרווחת, אבוד בתוך המורכבות של המובן והמובן מאליו המשותף ומכיוון שאין 'יוצאים' מן השפה הזאת, מכיוון שאי אפשר למצוא מקום אחר שמתוכו נוכל לפרשה, מכיוון שאין פרשנויות נכונות מזה ופרשנויות שגויות מזה, אלא רק פרשנויות מדומות, מכיוון שבסופו של דבר אין מוצא – כל שנותר הוא העובדה שהנך זר בפנים אך חסר חוץ, ובשפה הרווחת, כל שנותר הוא 'ההיתקלות בגבולות'. זהו מצב הקרוב לעמדה הפרוידיאנית, בהבדל אחד: ויטגנשטיין אינו מסתמך על הלא מודע כדי לכנות את הזרות הזאת של האדם אצל עצמו." (דה סרטו, 2012, 83)

מרחב הנגיעה בגבולות נוכח בהווה כרקמת היווצרות החוצה כל ניסיון ביקורתי והיסטורי לנכסו. הוא מתרחש כנוכח עכשווי, כהווה, כבלתי צפוי וכנובע מההקשר החברתי והכלכלי של קיומו. בני האדם, כותב רנסייר, נקשרים במארג של תחושות על ידי סוג מסוים של הפצת המוחשי שניסוחו המשותף והפוליטיקה שלו עורכים את השינויים במרקם ההרגשה של 'היות יחד'. בלעדיותה של עבודת האמנות כוזבת מפני שהיא אינה מורכבת יותר מסבך הרגשות העולה מכל קריאה אנושית החווה את הפיצול והחיבור העומדים ביסוד הקיימות של הקולקטיב האנושי. שינויי התחושה של היות יחד אחוזים בתשתית בסיסית של מפגשים ונתקים. מה שבאופן מסורתי נתפס כ-'עיצוב' של חומרי היסוד מסתבר והולך כדיאלקטיקה של 'אימוץ' ושל 'ניתוק'. התוצאה של דיאלקטיקה זו היא 'תנודה' שמניעה את הקהילה האנושית ואת התחושה האישית שפעילותם הבסיסית מתרחשת במונחים של חיבור ושל

פירוד. 'קהילת התחושה' פותרת את הסתירה של 'לחוד ביחד' על ידי התאמת התוצר 'האינדיבידואלי' של האמנות למארג הקולקטיבי של החיים. המוצר הגשמי הנובע מהפעולות המורכבות של חומרי הפיסול והציור ממוקם בנקודה כלשהיא בין הקריאה המתייסרת והנאבקות של אנשים, למבע הפרום של האנושיות ולרחש של הרמוניה קוסמית על אנושית. קהילה אסתטית אינה קהילה של אניני טעם. זו קהילה של תחושה, של תודעה ושל תובנה המתבססת על התפרקות. (Ranciere, 2008, 4)

### חלופה יסודית

ההבנה מה בדיוק לא מתחבר ומה מוטל על כף המאזניים חיונית להבנת הפירוש של 'אסתטיקה' ושל 'פוליטיקה של אסתטיקה'. מה שנשבר הוא הרצף בין מחשבה לבין סימניה החומריים, בין מופעם של גופים קיימים והשפעתם על גופים אחרים. המשמעות הראשונית של אסתטיקה היא אותה קריסה. משמעותה התחילית היא קרע בהרמוניה שיוצרת ההתכתבות בין הטקסטורה של העבודה לבין כוונתה. מה שראוי שיחליף את ההתבוננות המימטית הוא מופע אתי של קולקטיביות שדוחה כל הפרדה בין השחקנים המציגים לבין הצופים הפסיביים. (Ranciere, 2008,5) אסתטיקה ראויה היא סוג פרדוקסלי של התאמה המתרחשת על ידי עצם השבירה של כל קישור צפוי בין סיבה לבין תוצאה. (Ranciere, 7) (2008, החיצוי האסתטי לא מכונן גן עדן פרטי למומחים אלא רומז על העדרו, על כך שיצירות נקרעות ממטרתן המקורית ומסמכות מסוימת, שאין גבולות מפרידים בין מה ששייך לתחום האמנות ומה ששייך לתחום חיי היומיום. (Ranciere, 2008, 9) בתיאטרון, במוזיאון, בבית הספר או ברחוב, נמצאים רק אינדיבידואלים הטווים את דרכם ביער המילים, הפעולות והדברים הניצבים מולם וסביבם. הכוח הקולקטיבי החיוני איננו מתבטא בהשתייכות לגוף אוטונומי אלא באפשרות לתרגם את מושאי ההתבוננות בדרך אישית אך ליטול סיכון מחשבתי המצוי כשווה לצד אחרים. שווה בכך שדרכו או דרכה של כל אחד ואחת שונה מדרכו של האחר. הכוח הוא עוצמת השוויון של התובנה האנושית המחברת ומפרידה בין אנשים במידה שווה, ושומרת מרחק המאפשר להם לרקום את דרכם דרכה. מה שנבחן בפעולות לסוגיהן – בהוראה, בעשייה, בדיבור, בכתיבה או באמנות, אינה היכולת להתאגד

למחנות אלא המסוגלות לבלתי נודע הניצב בפני כולם. אפשרות זו מבטאת מרחקים שלא ניתן לצמצם או לשער, משחקי אקראי של צירופים ופרימות כחלופה ליצירה של אנינות המקרינה ידע ועוצמה במטרה לנתב את המין האנושי. עיקרון מעין זה, מציע רנסייר, יחולל אולי את "שחרורו של הצופה". (Ranciere, 2009,8)

נקודת מבט חלופית מגלה לעין אפשרויות שונות המסייעות להתגבר על אימים מדומיינים. לחוויה האסתטית יש השפעה פוליטית מפני שאובדן המטרה הטמון בה משבש את האופן של צירוף בין הדברים. מה שמתרחש איננו שכנוע רטורי אודות מה שצריך לקרות ולא הגדרה של גוף או אינטרסים. מה שמתרחש הוא צמיחה של קישורים ושל נתקים שמרכיבים מחדש יחסים במרחב בו הם מתרחשים ואת היצירה של יחד חדש. (Ranciere, 2008, 11)

בדברים שנשאה לפני מאות אלפי מפגינים בכיכר המדינה ב-3 בספטמבר 2011 אמרה דפני ליף: "יצרנו פה שיח חדש. זה השיח החדש - החלפנו את המילה רחמים במילה חמלה. החלפנו את המילה צדקה במילה צדק. החלפנו את המילה נדבה במילה רווחה. החלפנו את המילה צרכן במילה אזרח. החלפנו את המילה לחכות במילה לשנות. החלפנו את המילה לבד במילה ביחד... להיות אזרח, אזרח גדול, ולהבין את זה, זה האתגר הכי גדול שעומד בפנינו. הדרישות של המחאה הזו הם בדיוק ההבנה שאנחנו לא מוכנים יותר להיות אזרחים קטנים, צרכנים, אנחנו לא מוכנים יותר להיות רק קהל יעד... אז התחלתי את הדבר הזה. אבל זה שהתחלתי את זה, לא הופך את הדבר הזה לרק שלי. זה לא רק הסיפור שלי, זה סיפור של המוני בני אדם." (ליף, 2011, Ynet) דומה כי מחאת קיץ 2011, במובן הפוליטי האסתטי, הקודם לכל שיקולי רווח והפסד, שהשפעתו המידית בלתי ידועה ואינה ניתנת לשיעור, הניעה מפגשים אזרחיים ותחושה חלופית של לחוד ביחד שכל פוליטיקאי חייב להביא בחשבון. הרושם האסתטי הראשון, טוען רנסייר, הוא של הבלתי מזוהה. הקהילה האסתטית היא קהילה של אושיות בלתי מזוהות. ככזאת היא פוליטית מפני שפוליטיקה של סובייקטיביזציה מתרחשת בתהליך לא מזוהה. אותה הסיבה שהופכת את האסתטי ל-'פוליטי' אוסרת על כל אסטרטגיה של 'פוליטיזציה של האמנות'. לא קיימת סיבה מדוע התחושה המוזרה הנובעת מהתנגשות של מרכיבים תחולל הבנה של מצב העולם, או



שההבנה את מצב העולם תוביל להחלטה לשנותו. לא קיימת דרך ישירה המובילה התבוננות במחזה להבנת מצבו של העולם, אין דרך ישירה בין מודעות אינטלקטואלית לפעולה פוליטית. מה שמתרחש הוא יותר מהחלפה של תחושת עולם אחת באחרת והעלאת אפשרויות או חוסר אפשרויות נוספות. מה שמופעל הם תהליכים של פרימה: שבר ביחס שבין רגש להגיון – בין מה שנתפס לבין מחשבה, בין מה שחושבים למה שחשים. שברים מתרחשים כל העת ובכל מקום אך לא ניתן לשערם מלבד לקלוט את השפעתם על יצירה של יחד חדש. המרחב האסתטי הקיים מעבר להגדרות אוטונומיה, בלעדיות ומעמד, נתפס בשוגג כהמולה, מגיפה או איום אך מתברר כמרכיב חיוני של זרם החיים. מה שאמנות מנכיחה הוא מרחב שגם חפץ התרבות האנין משמש בו כעדות נוכחת בין סימניה של הידברות חיה. במופעה כמרחב ובמופעה כחפץ מסמנת האמנות תנועה המעצבת קריאת יחד שתולדותיה וסגולותיה מתקיימים כהידברות בלתי צפויה ומחויבות המתרחשת בנסיבות אנושיות.

### **מרחב האמנות במרקם החברתי – כלכלה חדשה**

לאורך שנים נתון המרחב האסתטי בידי כוחות שוק המשרתים את הפן המסחרי של חפץ האמנות, ומנסחים לאורו את תולדות התרבות. ההכרה במרחב האסתטי הבלתי סחיר כמרכיב חיוני בהתפתחות הצורה האמנותית קשורה במודעות לנחיצותו של דגם כלכלי חדש. דגם שיצמח ממחויבות אזרחית ויתפתח משיח גומלין בין אמנים, רשויות הציבור והקהל הרחב. דגם שיאתר את התהליכים החיים ואת מקורות התקציב הציבוריים למפגשי הידברות ואמנות בלתי סחירים. מדובר, כותב בורדייה, במודעות פוליטית ביקורתית המזהה את תוצריה של ההכשרה המקובלת של אמנים כיוצרי עבודות אמנות בעלות ערך פיננסי המדגישה את מעמד ההון הסמלי והפיננסי של האמנות. נקודת מבט חלופית תגלה מציאות אמנותית שמתרחשת מעבר לתפיסה אוטונומית שתביא בחשבון את האופן לפיו מתנהלים מוסדות האמנות כאתרי ההקדש של חפצי תרבות. מוזיאונים, גלריות, אקדמיות, אספנים, הביקורת וחוקרים מנסחים את הערך של יצירות, אמנים וסגנונות במילים שטוענות אותם בערכים שיפוטיים המנתבים את מעמדם הכספי במנותק מיחסי העלות והרווח המקובלים

בשוק הצריכה. ניסוח מילולי מאדיר את המעמד החברתי וההוני של יצירות ושל יוצרים ובונה את הזכות לחוש ולהתנהג כבלעדיים. על מנת להתעשת מהממד המסחרי של היחס לכישרון מציע בורדייה לתקוע מקל בגלגלי תפיסת האמנות הטהורה במטרה לאשש סקרנות אמנותית ופילוסופית משמעותית. התפתחות האמנות העכשוויות נובעת במרבית המקרים משיח פנימי אודותיה ואודות תולדותיה המטשטש את נתוניה החברתיים ואת מקומה בזמן. יצירת האמנות המודרנית, סבור בורדייה, נכנסה לפס ייצור היסטורי בו מחיקת ההיסטוריה הכללית הפכה לעיקרון ממוחזר ועבודת האמנות הפכה לחפץ נטול היסטוריה המתקיים כמוצר לשם מוצר. תולדות האמנות מצטמצמים בהדרגה לעיסוק בגלגולן של צורות המאפיל על היסטוריה של מאבקים חברתיים לשינוי צורות החיים שמשפיעים באמת ומניעים את שדה האמנות. אוטונומיה המתנגדת להיסטוריה שמחוץ לעצמה מיוסדת על הדחקה של הדפוסים חברתיים שמעצבים את מעמד האמנות ועל הסתרת פרטים אודות תהליך השחרור מ'תכתיבים חיצוניים' שמכונן שדה עצמאי של אסתטיקה. (Bourdieu, 1993, 260 – 259)

הבנת האמנות כמרחב פוסעת אל מעבר לזיקה לחללי תצוגת האמנות והמערכת הסוציו-כלכלית המייסדת אותה. מרחב זה מתבטא בפעולות ובתהליכים נטולי דימוי מרכזי של חפץ המתגלים כהתרחשויות ארעיות ברקמת הפערים החברתית ומזמינים סוג שונה לחלוטין של צורה אמנותית. פעולות אלה אינן ניתנות למדידה של תועלת או נזק ביחס לתולדות האמנות וכערכים לשיווק. מרחב האמנות מתרחש כמסע בלתי נודע ברגעי החיים הנושאים תחושת תיקון הידברותית. משמעותו מצטברת באיטיות הנובעת מהקשר בין הנוכחים במציאות החיים ותחושת המשקל הסגולי של סיפור הנרקם בין שותפיו. הכוח שיוצר את האסתטיקה, טוען אדורנו, הוא אותו כוח שיוצר את העבודה מפני ששניהם מופיעים כטביעות האצבע של היחסים החברתיים. הזהות הכפולה של האמנות כאוטונומית מחד וכחברתית מאידך, נובעת מייצורה החוזר ונשנה כאוטונומיה (Adorno, 1997,5). אפשר להבחין בנבדלות שמציגה האמנות רק על סמך התנגדותה לחברה אך בלעדיה היא הופכת לעוד מוצר. ערכה החברתי של האמנות אינו נובע מתקשור עם החברה אלא מגישור מסוג מיוחד: התנגדות, אשר בזכות התפתחות אסתטית הנובעת מבפנים, מקיימת שיפור חברתי שאינו משכפל את עצמו.

חברתיות זו של האמנות אינה חברתית באורח מידי אפילו אם תהא זאת מטרתה המוצהרת. מה שחברתי באמנות היא תנועתה המהותית בחברה ולא הצהרות על עמדותיה. תמציתה החברתית היא שיקוף משולב של היותה לכשעצמה ואת יחסיה החברתיים. (Adorno, 1997,227)

קריאת אסתטיקת ההידברות במושגים המקובלים של ביקור בתערוכה מכפיפה אותה למעמד של חפץ אמנות סחיר שדוחק לשוליים את מה שנתפס כמחוץ לעצמו. המאמר "תספורת כסאח" נכתב מבלי שגליה יהב השתתפה במפגשים. טקסטים, הודעות לעיתונות, ראיונות לתקשורת ותיעוד וידאו, ספקו את המצע לנוסח שסנט מרחוק באתיקה של הפעולה: "האם מוטב להתעלם מכך" שואלת יהב, "שתקציב הפרויקט, במסגרת שנת האמנות בתל-אביב, מאפשר לרועי חפץ לזמן אנשי אמנות על פי בחירתו ולפנק אותם בפן+פאן?" מה שהביקורת מחמיצה היא הידברות שאינה בעלת זיקה למוצג המוצב מול קהל. במקום זאת, מציין ניקולא בוריו, מתרחשים מפגשים אקראיים וארעיים שעניינם התנסות בהתנגדות כפעולה הנערכת מתוך השדה החברתי הכולל. (Bourriaud, 1998, 30) האמנות המודרנית, כמערכת פנימית שהפכה למוצר לשם מוצר, לפס ייצור של ניסוח שפה חתרנית ושל הפקת ה-"חדש" עוברת לסוג אחר של מערכות יחסים המתקיימים במרחב האקלקטי הנשחק בין גלגלי חברת הצריכה. האוונגארד המודרני, מתקן העולם, בוחר כעת במהלכים מיקרו אוטופיים ואסטרטגיות של השראה הדדית הפונים עורף לאשליה עקרה ורגרסיבית אודות שוליים חברתיים. כאשר אמנית הציפורן נונה פיראלי מרכיבה ציפורן מלאכותית על קצה אצבעו של האמן אורי קצנשטיין ומעטרת אותה בגולגולת שודדי ים עשויה אבני חן זעירות, מכפיפה אותה הביקורת להקשר אמנותי, מטילה ספק בפיראלי כשותפה "להנאה שבגילוי גולגולת היהלומים" ומניחה שהתמה הדמיאן הרסטית חולפת מעל ראשה. ההנחה האוטונומית מדיחה, ללא שחר, את עצם האפשרות שדימוי הגולגולת פרי יצירתה של פיראלי, לא משורשר מהעבודה של הירסט שבצעמו לא המציא את הדימוי לגונוני ולתולדותיו. (Alberge, 2010) לאמנות כמעמד קשה להניח כי הגולגולת כמשמעות חיה ונושמת השווה לכל נפש, כ"מטפורת עומק" מורבידית ודנדאיסטית המתגרה במכשירי יופי בייצוג המוות,

מתרחשת בסלון עיצוב השיער בנווה אליעזר. מאחר והביקורת אינה עדה ל"אנלוגיות" שיצרו, או לא, עבודתה של פיראלי עם עבודת הרישום של חפץ וההידברות עם קצנשטיין, אין באפשרותה להעריך, ומיותר לחשב, אם התגשמו, או לא, כל דרישות הזיקה והדאגה מטעמה. באותה מידה, לא ניתן, ומיותר להניח על פי התיעוד בלבד אם נרקם, או לא, ממד סנסואלי במגע הטפרים שנערך בין ציפורניה החדות והמטופחות באדום ובורוד ואצבעותיה של פיראלי שעה שאפפו את הציפורן הקמורה שהתקינה על אצבעו הנשלחת של קצנשטיין ועטרו אותה באמצעות מכשירי מתכת מחודדים בגולגולת בנוסח שודדי ים. הביקורת טרודה בארגון עולם הצורה על פי נוסחאות סידור מתולדות האמנות המוצגות כשיח מורכב, עצמאי וחופשי. אולם, נגוהות הפריזמה האסתטית הבלתי צפויה שנגהו במספרה האפילו, או לא, ואולי כן, על תוואי הקריאה המחושב, חומקים, אולי, מקריאת הייצוג הארוגה אל תוך תנאי הצריכה. הפעולה המחתרנית והביקורתית של אמנות עכשווית, כותב בוריו, מתרחשת כיום כתנועה אישית-קולקטיבית הנערכת בין קוים נעלמים של פרימות ושל צירופים שהאמן חושף כמצבי איחוי בסדקי הדבק החברתי וכהתרחשות שפועלת בתוך שדה הייצור שמזין את הערפל בו נתונות יצירות האמנות ביחס למשמעותן האסתטית. (Bourriaud, 1998, 31, 35) הפרקטיקה האמנותית, ממשיך בוריו, מתמקדת כיום במרחב היחסים האנושיים ובתשומת לב להשפעת עבודת האמנות על יצירת הידברות בקרב הקהל ועל היווצרותם של דגמי חברתיות בעלי צורות גומלין חדשות שאינם מצטמצמים לשאלות של אידאולוגיה ופרקטיקה. מעבר לממד ההידברותי שביסוד עבודת האמנות, מתפתח מרחב של גומלין לכדי צורה אמנותית בפני עצמה. מפגשים, שיחות, אירועים, שיתופי פעולה, משחקים והתרועעות, מייצגים זהות אסתטית הנוצרת מחוץ לתפיסת השוק וערכה המושגי שווה לאמנות סחירה. (Bourriaud, 1998, 28-29) ההיגיון של מרחב הפרקטיקות הפוסט-מודרני, כותבת רוזלינד קראוס, אינו מאורגן סביב הגדרה של מדיום מסוים ואופן התפיסה החומרי שלו. הוא מתארגן באמצעות מרחב מושגים מוחשי המורגש כהתנגדות שעולה מקרבו של מצב תרבותי שחושף מחשבה צורנית שונה מתרשים הצמיחה הגינאולוגי של תולדות הצורות. (Rosalind Krauss, ) (1979, 44) הלוגיקה האופטית של המודרניזם, מוסיפה קראוס, עוצבה על סמך תפיסת

עצמאות עצמית ומובחנת ביחס למרחב הצורות שלה. אולם, קיימת אפשרות נוספת אותה, כותבת קראוס, כינה פרנסואה ליוטאר בשם מטריקס: מארג המתרחש מעבר לנראה, צורת דברים תת קרקעית, בלתי נקלטת הקיימת מחוץ להגדרות של כיוון או מטרה, מרחב של אקראיות ומקריות שצפונים בו מסרים שמבקשים להיקרא. המטריקס אינו יוצר שיטה אלא נגלה כשטף בלתי הגיוני של מקומות רבים שמתנקזים אל מקום אחד בו כל אחד ממשובותיו מוחשי כצורה לכל דבר. (Krauss, 1993, 177-221)

טבעה הבלתי מספק של האמנות, אחדותה האבודה, ביטויי התנגדות העולים מהשדה החברתי, המטריקס שמעבר לגנאלוגיה סחירה, מבטאים חתירה לשינוי הדפוס הסוציו-פיננסי הנוהה אחר הילת העצמאות האמנותית והגילוי מ"חדש" של נכסים סימבוליים ויוצריהם. (Bourdieu, 1993, 124) יוצרי ההילה באים לרוב ממעמד הביניים המתמסר לסגפנות ולניצול כלכלי כמשחק מקדים מוסכם לקראת תגלית נכספת ורגע של מימוש נכסים. התנאים הללו נתפסים ככוח טבע אך היקשם הממוני נדחק ואינו מתבטא במאמר "תספורת כסאח". רק במקרה אחד, כאשר מדובר בתקציב ציבורי מזערי שסייע לקיום המפגשים, צץ עניין ההון בביקורת והופך לטענה אתית עקרונית שמפקפקת בהשקעה העירונית. הצפנת מחיר השוק, תרתי משמע, לא עומדת למערכת הציבורית ולאמנות חברתית החורגת מזיקה ראויה לחללי תצוגת האמנות שמעמדם הכלכלי סמוי מעין. למרות קרבה לשכבות המצוקה שחולקים יוצרים בגין מצבם הכספי, הם חשים נבדלים מהן בזכות מעמד תרבותי וכישרון מיוחד המתירים להם, אפילו, להתבטא בחריפות כלפי נורמות בורגניות. זהות מפוצלת זו מסתירה יחס דו משמעי כלפי השכבות המבוססות מחד וביטוי של צורך מהול בבוז וניכור כלפי "הציבור הרחב" מאידך. (Bourdieu, 1993,196)

למרות התנגדות חוזרת ונשנית נטועה האמנות בחיק הסחירות בלי ליצור חלופה חברתית מודעת לכלכלת השוק, ובלי לייסד הלכה פיננסית נאותה עבור פריזמת אסתטיקה מושגית וחומרית כאחד. החלופה הממונית האפשרית היחידה נמצאת במסגרת המשאבים הציבוריים שחלוקתם נסמכת על שיח אזרחי הפתוח לביקורת ולידיעת הקהל הרחב. שיח הכלכלה הציבורית מגלם הידברות פוליטית ואחריות הדרושים בעת התרחשותם של תהליכי חברתיות

הנערכים במרחב המושגי והחומרי של האמנות. תקציבי הציבור נרקמים ונפרמים באורח שברירי ובחוסר נחת, על פי אינטרסים שעולים ממצבים חברתיים ומשיח המתקיים כחלק מהתרבות הדמוקרטית, לטוב או לרע, ומייצג בכך תנודה מחשבתית של הידברות אסתטית. החברתיות וההידברות שייכים לנימי הנימים של קיום שביטוייו מתרחשים כשפה וכתקשורת. אמנות, כמו השיח העממי, מערערת על מונחי השפה וכלכלתם, ומטילה ספק באמיתות נחרצות מטעמן. צמצומה של האמנות לתנאי כלכלת השוק חוסם אותה בפני ציבוריות חיונית ומפיתוח מקורות מימון ציבוריים נאותים ומודעים מבחינה חברתית ואמנותית.

בשל מעמדה המופרט מתנהלת האמנות בנתיבי התקציבים הציבוריים כזרה ובתנאים של עובדי קבלן. קיומה הסגולי מוחלש בגלל האחיזה בשוק כגורל וכמציאות חיים טבעית ואובייקטיבית. האמנות כמרחב הידברות שייכת לדיוני התקציב הציבורי בדיוק כמו החינוך והמשפט. צורות אמנות הידברותיות נוטלות חלק באחריות האזרחית הכוללת שמבטאים תקציבים ציבוריים. מקורות מימון אלה משמשים כזירה היחידה בה רשאים וחייבים אמנים להתערב, בזכות, כשותפים ויוזמים של פעולות איחוי בין קוויה הפרומים של החברה. אמנות היוצרת תהליכים ומפגשי הידברות מצטרפת לשיח הפוליטי-כלכלי המחייב שעורכים מוסדות חברה, אישים פוליטיים, נאמני ציבור והקהל הרחב. בתי ספר, מתנסי"ם, שכונות, קהילות, ועדות תכנון, מחלקות סביבה ונוף, מצבים של פער וסדקים בחברה ובקהילה הם מקומות להיווצרות של תהליכי תרבות במסגרת כלכלה ציבורית חלופית. הידברות אמנותית, פוליטית וכלכלית המעורבת במציאות היומיום נטענת במהלכים אסתטיים השונים מתנאי הייצוג הבלעדיים של שוק הצריכה. עד היום לא נמצא לעולם האמנות העוז ליזום צורת אמנות הידברותית חדשה, לחרוג משותפות למעמד בלעדי, להתנגד למוחלשות כלכלית וזילות נדושה כלפי "עממיות", פרי ההילולים של זירת המוכפף המכפיף המאיימת.

חודשיים לאחר הפעולה שערך רועי חפץ חזרתי להסתפר במספרת עופר עידן. 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 לא חסרו בשיחה ואולי, כלל לא נעדרו.

### **ביבליוגרפיה:**

נירית אדרמן, מוסף חדשות עמ' 15, הארץ, 5.6.2012

פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, רסלינג, 2005

פיטר בירגר, תיאוריה של האוונגרד, רסלינג, 2007

בוריס גרויס, כוח האמנות, פיתום, 2009

גי דבור, חברת הראווה, בבל, 2001, עמ' 180, 191 – 192

מישל דה סרטו, המצאת היומיום, רסלינג, 2012

גליה יהב, מוסף גלריה, 2, הארץ, 11.3.2012

דפני ליף, מצאנו את הבית, Ynet, 3.9.2011

אפרים מאיר, פילוסופים קיומיים יהודים ברב שיח, מאגנס, תשס"ד, 2004

זיגמונד פרויד, תרבות בלא נחת, דביר, 1968

תומס פרידמן, הארץ, דה-מרקר 2.4.2012 עמ' 2

מרתה רסלר, בתוך ומחוץ לתמונה: על צילום, אמנות ועולם האמנות, פיתום, 2006

Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory, The Athlone Press, 1997

Theodor W. Adorno, The Cultural Industry, Routledge, 1991

Dalya Alberge, Damien Hirst faces eight new claims of plagiarism, guardian.co.uk,  
Thursday 2 September, 2010 18.40 BST

Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 1998, pdf

Douglas Crimp at Annette Michelson (ed.), *October: The First Decade, 1976-1986*,  
MIT Press, 1987,

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *What is Philosophy?* Columbia University Press, 1994

Hal Foster, Ed, *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, 1983

Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1993

Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, Vol. 8. (Spring, 1979),  
pp. 30-44.

Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of Art the Art Object 1996-1972*,  
University of California Press, 1977

Jacques Ranciere, *The Emancipated Spectator*, Verso, 2009

Jacques Ranciere, *Aesthetic Separation*, *Aesthetic Community: Scenes from the  
Aesthetic Regime of Art*, *Art and Research*, Volume 2 no.1, summer, 2008



