

הכול (ושום דבר)

עמי שטייניץ

המאמר פורסם בספר, בילו בליך, מיצבים כמודלים זמניים וביקורתיים, חלפ הוצאה לספרי אמנות, 2012

בשנת 1974, לאחר מלחמת יום הכיפורים, נסע בילו בליך לניו יורק על מנת ללמוד אמנות. בחלוף זמן קצר התאכזב מלימודים אלה ובחר ללמוד ארכיטקטורה, תחום יצירה מובנה יותר, המעוגן בקשר מוחשי בין הסביבה האנושית לבין היצירה האישית. בליך למד במכון פראט בברוקלין, אשר שימש באותן שנים אכסניה למרצים בעלי מגוון דעות ורעיונות שהשיקו בין ארכיטקטורה, אמנות, פילוסופיה וקולנוע. דווקא בחוג לארכיטקטורה התקיים עבורו מרחב לניסוח דרך אמנותית של קו תפר, דרך שהביאה אותו לפעול בשטחי ביניים החוצים תחומים מוגדרים והמשלבים נגיעות חומריות עם חשיבה רעיונית ומציאות חברתית. הוא עזב את לימודי האמנות לטובת לימודי הארכיטקטורה, ולאחר השלמתם בחר שלא להשתלב בתחום המקצועי, והמיר אותו בניסוח של דרך פעולה אידיאית המחברת בין שפת הארכיטקטורה לבין תהליכים המזוהים עם אמנות רעיונית ועם הוראה.

בליך העדיף לראות בארכיטקטורה שדה שבו נפגשים ונגלים הקודים החברתיים שיוצר הקיום האנושי בסביבת החיים הציבוריים, קודים שקריאתם ופענוחם חושפים תמונות אודות תנאי הקיום וההתנהגות האישיים. המרחב הציבורי מגלם תהליכים מיידיים וארוכי טווח, המשלבים באורח גלוי וסמוי מחשבות, רגשות ורעיונות מעשי ידיהם של יחידים ושל רבים. סביבת החיים האנושיים היא מלאכותית בעיקרה, מפני שהיא נוצרת ביד האדם לצורך פעולותיו המגוונות. החומריות, הסמלים והתדמית הנוצרים בסביבה זו משקפים ביטויים חלומיים, מוחשיים, פואטיים, מעמדיים וכלכליים. אמנות רעיונית יוזמת תהליכים ועורכת פעולות המתרחשות ומחלחלות אל אורחות הסביבה הממוסדת והעממית, המבוססת או הנחשלת, סביבה שאינה תמימה, אינה תמיד תורמת ובמקרים רבים אף מזיקה.

יצירה בספק

הפעולה הרעיונית נערכת במרחק מתוצריה הקונקרטיים של הארכיטקטורה, במרחב לא בנוי הפתוח לתהייה ולדמיון, למשובה ולמסעות בין תחומים, להשתהות ולהתפתחות של התבוננות וחשיבה חלופיות. המבנה הארכיטקטוני כרוך בפרטים תכנוניים, יזמיים וטכנולוגיים רבים המרחיקים התנסות וביקורת. הביטוי הרעיוני בעבודותיו של בליך נוטל מרכיבים מפרקטיקת הארכיטקטורה - מודל, דימוי, מבנים, חפצים, הכלאות, אורבניזם - ומניח אותם כמיצבים ארעיים המשבשים, מטילים ספק, מדמיינים ומשוחחים אודות מארג הכוחות הטווה אותם.

היסודות הרעיוניים פועלים משולי התחומים החזותיים ומעלים ביקורת פנימית על השאיפה לעוצמה שמייצגת היצירה. בתנועות האוונגרד של האמנות המודרנית במאה העשרים התפתחה התנגדות למעמד האמן ולתוצר האמנותי באמנות ובארכיטקטורה, ונערכו פעולות נגד כוחות השוק המייצרים אותם. מחזות התווך שבהם בוחר בילו בליך לפעול מאמצים את הספק במעמד המוצר והאובייקט, ומביעים תחושה של ארעיות וזמניות המערערות על אשליות בדבר העוצמה או חיי הנצח של ערכים מובנים. אלטרנטיבה רעיונית זו מתקיימת מחוץ לפריזמה של שוק האמנות ומשלבת את הארכיטקטורה בתהליכים הנערכים במרחב הציבורי והפדגוגי והמזוהים כפעולות של אמנות מושגית. תפישה זו הביאה את בליך אל תווך נוסף כאשר העדיף ללמד במחלקה לארכיטקטורה של הטכניון מלהורות באקדמיה לאמנות. במחלקה זו השתלבו בראשית שנות ה-70 של המאה העשרים קבוצה של אמנים שהתנסו באמנות מושגית, כגון יצחק דנציגר, יואב בראל, יחזקאל ירדני ואביטל גבע, שיצרו רצף של פעולות שחיברו בין סביבה, חברה, אמנות וארכיטקטורה.¹

פרדיגמת הפעולה המנוסחת במיצבים שעורך בילו בליך יוצאת מבסיס היסטורי של פעולות אנטי אמנותיות, שנעו בין שלילת חפץ האמנות לבין קריאה לאחריות. פרדיגמה זו מסויגת מסממני המעמד

¹ גדעון עפרת, אביטל גבע, חממה, משרד החינוך והתרבות, הביאנלה בוונציה, 1993.

החברתי שבהם נגועה כל תרבות באשר היא ומחליפה אותם בביטויים אודות תפנית ושינוי במצב האזרחי של מרחב החיים הציבורי. התצלומים בעבודותיו של בילו בליך משתלבים במארג של חפצים החומקים מתבנית חברתית מאורגנת וחושפים מלאכותיות ואקראיות של עולם רווי מוצרים וסימנים, שקיומו מתרחש מעבר לבחירה פרטית או חברתית מכוונת.²

התצלומים כוללים מקומות עירוניים, מרביתם בתל אביב, נופים שצולמו במהלך נסיעה, גלויות תיירים, תצלומים מהבית וסרטי וידיאו. האתרים המצולמים נמצאים בתהליך של השתנות מתמדת, ולכן משקפים תהליכים של הריסה, בנייה חדשה ותוספות בנייה. הצילום סורק ומפענח את הסביבה, מתעד חומרים, צבע, טקסטורה וקנה מידה, המייצגים מצידם צורות חיים, יחסי כוחות, קודים של סימון גבולות, מחיצות ותיחומי מרחב וטריטוריה. התצלומים יוצרים קצב פנימי משלהם ומבטאים צפיפות, רדידות, פיזור והתכנסות. הם מבדילים בין המרחב האישי לציבורי, ובדומה למודל הארכיטקטוני, מציבים תווך הקושר בין ממד המציאות לבין עולם המחשבות. התצלומים מקפאים ומשמרים את הזמן ויוצרים מצע להתבוננות בצורות, בחומרים ובכל מה שנבנה ונמחק (ראה מאמר של בליך בספר).

צילום, חפץ, סביבה

בהבזק של חשיפה לאור, הופך הצילום פיסת מציאות לתדפיס, לחפץ הנושא בחובו נוכחות שהראייה אינה קולטת או משמרת. הוא מקפא התרחשות ומציב אותה כסימן לפער בין מה שנחשף למצלמה לבין מה שיכולה העין לקלוט. שונות זו מדגישה את המרחק הקיים בין הנראה למונצח, ומשתפת את המתבונן בהרף עין המתקבע בתצלום לעד תוך שהוא מנציח את בר החלוף ומשכפל בכל תצלום את זמניות החיים ואת רגעיות ההווה.³ סוג אחד של טבע, טען וולטר בנימין, דובר אל המצלמה, וסוג אחר אל העין. 'אחר' מפני שמרחב המידע על פי ההכרה האנושית ובאמצעות העין, מפנה מקומו במצלמה למרחב הנגלה כתת

² פרדינן דה סוסיר, קורס בבלשנות כללית, רסלינג 2005, עמ' 55.

³ רולאן בארת, מחשבות על הצילום, כתר 1980, עמ' 97.

מודע אופטי, כדבר שאין העין קולטת.⁴ בהבזק אוטומטי רושמת המצלמה מוחשיות המוצגת למתבונן כמודל שיסתור את עתידו, כנצחיות אפשרית לעומת הזמניות הבלתי נתפשת שבה נתונה המציאות האישית. זמניות זו אופפת את סביבת החיים בסוג של נעלמות היוצרת תחושה של מלאכותיות וארעיות. שפע משוכפל ומופץ של דימויים ומוצרים מציף כיום את הראייה המודעת בסימניהם הסמויים של זיכרונות-עד המוקרנים מתצלומים ומחפצים משוכפלים. נוכחות זו מתורגמת בעבודות של בילו בליך להתרחשות שואלת, אירונית ומשחקית, המביטה בהשתאות בזרימה המתמדת של קיום ושכירות. בראשית דרכו, במאה ה-19, החליף הצילום את כן הציור והקנה דרך טכנולוגית חדשה לקליטה ולהעתקה של תמונת המציאות. בשנת 1888 פיתח ג'ורג' איסטמן את מצלמת הסרטים הראשונה של קודאק, שאפשרה את התפתחות הצילום החובבני, ובשנת 1924 פותחה הלייקה, המצלמה הידנית הראשונה שהשתמשה בסרט של 35 מ"מ. פעולת הצילום הפכה לבת השגה, אישית ונפוצה. הצילום השתחרר מכובד המכשור שקיבע את מקומו לצד הציור, והתחיל לבטא תכונות מגוונות וחופשיות יותר. המצלמה הנישאת לכדה תמונות מזוויות ומתקריב במהירות ובמקריות חדשות. ביטויים אלה של צילום בתנועה בצד התפוצה ההמונית של תצלומים - בעיתונות ובכתבי עת, בספרים ובפרסומות, ביצירות אמנות, בכרזות ובאלבומי משפחה - הרחיבו את מילון האפשרויות החזותי ואת חשיפתו של הבלתי מודע המצולם כנוכחות פעילה במרחב הציבורי. מראשית המאה העשרים מתחוללת מהפכת תקשורת המגדירה את המקום החברתי של התרבות החזותית ואת השפעתה על רישום המציאות והאמנות. במסגרת התפתחות הצילום כתייעוד עיתונאי ומשפחתי, הביאה המצלמה הנישאת את הצילום גם אל הרחוב והעצימה תוכנות אודות מהות חדשה הנוצרת במרחב הציבורי בין אור, הרף עין ותנועה. תוכנות אלה השפיעו, בין השאר, על האמנות האימפרסיוניסטית. צילום הרחוב יצר חיבור בין שפת האמנות לבין היבטים חברתיים כעממיות וביקורת מעמדית.⁵

Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 2, Part 2, 1931-1934, *Little History of Photography*, First ⁴ Harvard University Press, 2005, p. 510.

Clive Scott, *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, I.B.Tauris, 2007, p.15 ⁵

לצילום יש היסטוריה מפותחת של שיח עם יצירת האמנות.⁶ שארל בודלר ראה בו ביטוי המוני וחומרני, שייעודו העתקה חסרת אבחנה של המציאות החיצונית. לדעתו, לעומת האמן, המשלב ביצירתו את הבלתי קיים עם הדמיוני, נסמך התצלום על פרטנות עובדתית.⁷ בהתנגדותו תפש בודלר את היסוד המהפכני שנשא בחובו הצילום; מהיותו משלב יסודות מסורתיים של העתקה אמנותית עם החפצה אוטומטית המתיקה ומשעתקת את מה שאין העין רואה, מתקיימות בצילום יכולות שכפול והפצה זולות ומהירות, המערערות על היררכיות של איכות ובלעדיות. בעקבות כך יצר הצילום קוטביות בין ההילה של יצירת האמנות לבין הסתמיות של החפץ המצוי, בין יצירת האמנות הבלעדית לבין הפצה שיווקית ונפוצה של דימויים.⁸ הצילום מקלף את הדמיית המציאות מהזהות המסורתית של האמנות לטובת תדפיס משוכפל המעניק ערך סגולי חדש למפגש בין פרספקטיבה, חפץ מצוי ורישום אוטומטי.⁹ הצילום לסוגיו ועל מאפייניו - צילום הרחוב והתיעוד המשפחתי, הצילום האמנותי והפרסומי, הסימול, השכפול וההפצה - הפכו אותו לשותף פעיל לדה-מטריאליזציה המושגית של חפץ האמנות ולקריאה ביקורתית של האתוס הממוסד של תפיסות תרבות.¹⁰

בעשור שקדם לתקופה שבה בליך בניו יורק, בשנים 1965-1975, הגיעה השפה החזותית אל צומת דרכים אמנותית ופוליטית מיוחדת, שבו התפישו המושגית השלימה תהליך אנטי ממסדי שערער על קיומו של אובייקט האמנות והיתל במעמדו כחפץ תרבות. בשנים אלה פרץ מרד הסטודנטים בפריז, נערכו הפגנות נגד המלחמה בווייטנאם והתחולל בארצות הברית מאבק למתן שוויון זכויות למיעוטים - שחורים,

⁶ סוזן סונטג, *הצילום כראי התקופה*, עם עובד 1998, עמ' 88-99.

⁷ Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art and Literature*, Penguin 1972, p.407.

⁸ Walter Benjamin, *Illumination*, Schocken 1969, p.221.

⁹ Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other modernist Myths*, MIT Press 1989, pp. 101-115.

¹⁰ פיטר בירגר, *תיאוריה של האוונגרד*, רסלינג 2007, עמ' 56.

נשים וקבוצות מגדר. בישראל פתחו הפנתרים השחורים במאבקם החברתי, החל להסתמן המהפך הפוליטי וגברה ההתנגדות לכיבוש. המאבקים החברתיים והפוליטיים קיבלו ביטוי ברחובות הערים הגדולות בהפגנות ובמחאות המונים שקראו תגר על התפישה החיובית את המודרניות ומחו נגד השלטון הקיים, מגדלי השן והתפישות ההיררכיות.

האמנות המושגית ביקשה להתרחק מהמעמד הבורגני שהוקנה לאובייקט האמנות, פיתחה רעיונות שהיו חופשיים ממערכות ממוסדות של ייצוג וניסתה לדמיין עולם יצירה אחר ואמנות שתוכל לשקף אותו. יתרה מכך, האמנים המושגיים ביקשו להתנתק עוד מחומריות ומתפישות של אמנות טהורה שליוו גם את אמנות האדמה והאמנות המינימליסטית כדי ליצור רעיונות ופעולות דה-מטריאליים, שסימניהם ערוכים מחומרים קלים, פשוטים ומתכלים. האמנות המושגית צירפה התנסות רעיונית לחומריות ולאידאיות של אקטיביזם ושל שינוי חברתי.¹¹

שלילה מחויבת

כבר בפעילויות של אמני הדאדא במהלך מלחמת העולם הראשונה נענתה פשיטת הרגל החברתית של אירופה בניתוץ מעמדו של חפץ האמנות. הביטויים החריפים של הדאדא, שביקש לסרב לכל הערכים הבורגניים של החברה, התמקדו בשבירתה של שפת האמנות ובניפוץ מוחלט של תפישת התרבות המסורתית. התפרקותו של הדאדא מהחומר נבעה מהשלילה הכוללת שבבסיס תפישתו, שלילה שהייתה משימתו הגדולה של הזרם הזה אך גם מקור כישלונו. מצד אחד, מילא הדאדא תפקיד בביטוי אפסות מבני-העל של התרבות; מצד אחר, התמקדה אותה שלילה בחורבן האמנות יותר מאשר בהגשמת הרעיונות האוטופיים שעלו מבית המדרש של הדאדא. זרם זה השפיע במעשיו על כל התנועות שקמו באמנות המערב בהמשך, כמו גם על ההבנה שהתנגדות חייבת להוביל לעמדה חיובית ועקבית.¹²

¹¹ Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press 1997, p. VII.

¹² Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International*, MIT Press 2002, p.260.

בפני האמנות המושגית ניצבה בעיה דומה אודות שטח ההפקר שבין הרעיוני לאמנותי. כל עוד ביטויים רעיוניים מציבים את עצמם במסגרת מכלול השיפוט האסתטי, מופְעם כאמנות שאינה אמנות אינו בר מימוש. הוא הדין לגבי פעולות מושגיות המתנגדות לאמנות; כל עוד אין הן נערכות בהקשר האסתטי, הן מסתכנות בגלישה למופע של גחמות אישיות.¹³

גי דבור (Guy Debord), שהוביל בשנות ה-50 של המאה העשרים את הקבוצה הסיטואציוניסטית - המצביים - זיהה את תנועות הדאדא והסוריאליזם כשני זרמים המסמנים את קץ האמנות המודרנית ואת שטח ההפקר שנוצר בין ממסד לשינוי. "הדאדאיזם", סבר דבור, "ביקש לחסל את האמנות מבלי לממשה, והסוריאליזם ביקש לממש את האמנות מבלי לחסלה. העמדה הביקורתית שפיתחו לאחר מכן הסיטואציוניסטים, הראתה שהחיסול והמימוש של האמנות הם היבטים בלתי נפרדים של אותה חריגה מאמנות. הצריכה הראוותנית, המשמרת את התרבות הישנה (לרבות חזרותיהם המבויתות של ביטוייה השוללניים) הופכת באופן גלוי, במגזר התרבותי שלה, למה שהינה, באופן מובלע, בכוליותה: התקשורת של הבלתי תקשורתי [...]. 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."¹⁴ מצעד זה, המתרחש במצב שבו "ההרס הקיצוני של השפה עשוי לזכות [...]. להכרה שטחית כערך חיובי [...] של החברה - המבקשת להרכיב מחדש [...] סביבה ניאו אמנותית [...]"¹⁵

משמעותה של סביבה ניאו אמנותית זו הסתברה מהתפתחויות שהתרחשו בסוף שנות ה-70 ובמהלך שנות ה-80 של המאה העשרים ודחקו את המשמעות החברתית של רעיונות החריגה מאמנות. בעשור שבו בחר בליך בקווי התפר החורגים ממקצוע הארכיטקטורה, טופח מחדש מעמדם של האובייקט ושל האמן

Thierry De Duve, *Kant after Duchamp*, MIT Press 1996, pp. 298 – 298. ¹³

¹⁴ גי דבור, *חברת הראווה*, בבל 2001, עמ' 180, 191 – 192.

¹⁵ שם, עמ' 192.

באמצעות חזרה לציור שאותו סתרה הביקורת המושגית אודות מיסוד האמנות. החזרה לציור נתמכה על ידי מוזיאונים, תאגידים ושוק האמנות, שחיפשו לעצמם גאונים חדשים ואמנות שתשמור על ערכה ותתחבר למסורת האספנות של יצירות פאר המעטרות סביבה מעוצבת.¹⁶

בעידן הפוסט מודרני נדחקה האמנות הרעיונית לטובת החפצה ניאו אמנותית וכוחות שוק חדשים. תודעת התרבות כמתפרקת ממעמדה וכבעלת אחריות חברתית הבאה משלילת עצמה, נדחקה הצידה, והתפנית שנוצרה באוונגרד המודרני, מאמן ל'אנטי אמן',¹⁷ נמוגה לטובת מציאות שבה תרבות וידע הם מעמד הנרכש ממיתוג ומצריכה.¹⁸ האמנות הרעיונית המתרחקת מתחומיות ומסחור, נסוגה בעידן החזרה לאובייקט מפני מציאות מואצת של שיווק, תדמית ותקשורת.

בילו בליך בחר לנתק מגע מנדבך האספנות והתמחור, להימנע מיצירת חפצים הנתונים לעיקרון של נצה ולנוע אל מעבר למקצוע ולתחום מוגדרים. משוליים אלה נוצרים תהליכים הנוגעים במציאות בנקודות השקה שונות: באגפיה, במרכזה, נגדה, למענה ומולה. על מנת להבין בחירות אלה צריך לעיין בצורות שהתהוו יחד עם צמיחת המטרופולין המודרני ועם התפתחות האורבניות כמרחב דינמי להיווצרות אורחות חיים ומוקדי תרבות, להפצת דימויים, לביטויי מחאה ויצירה. מרכזי הערים הפכו לסמנים של התרקמות והתפרקות, מקור לשלל מתעצם של צירופים בלתי צפויים. האורבניזם החריג את הארכיטקטורה מהתפקיד התכנוני של בניין ערים והפך אותה לכור סמיוטי פעיל של מרחב ציבורי המצרף יחד מותגי עוצמה, ביטויי תקשורת ואמנות ומאבקים חברתיים. סוג זה של תחביר, שדלו וגואטרי מכנים אותו 'אסמבלאז', עורך קישורים שפריסתם שונה מתבניות תבניות מאורגנות ומוכרות. תצריף ריזומטי זה חורג מהמופע של ניסוחים מתוכננים ונובע מהתרחשויות חסרות שליטה ונטולות היררכיה, הדומות

¹⁶ Annette Michelson (ed.), *October: The First Decade, 1976-1986*, MIT Press 1987, (Crimp).

pp. 236-250.

¹⁷ לדברי אלן קפרואו, תפנית זו משקפת את תמונת העתיד של אמנים אשר מעבר להתנגדות למוזיאונים ולחפצי שיווק, חייבים ללמוד לחמוק מתחום מקצועם. ראו:

Allan Kaprow, *Education of the Un-Artist*, Art News, v. 69, February 1971, pp. 28-31.

¹⁸ דבור, הערה 14 לעיל, עמ' 193.

במהלכיהן למהלכי השתנות מורפולוגיים. ביטויים של זמן, מקום וכוח מתגלים באסמבלאז' על סמך צירופים הנוצרים באקראי או מכוח מהלכים שיזמו יחידים וקבוצות במרחב הציבורי. דפוסי ההתפשטות של הצורות ומשך הזמן של התרחשותן הם נטולי כיוון או מבנה מסוים, אך הם משרטטים את תוואי עקבותיו של המסמן, היוצר מפה דינמית המצויה בהשתנות מתמדת.¹⁹

מרקם ההתפרקות וההתרכבות הביומורפיות-תרבותיות מתקיים באורח המערער על מעמדן של אמיתות נחרצות וחורג אל מעבר ליכולות התכנון והעוצמה האנושיים.

חירות הבאה באחריות

המודעות הנפשית והחברתית לקיומו של מרכיב נוסף, אחר, המתקיים במרחבי התבונה הטהורה, מאתגרת מחשבה חלופית אודות ריסון אישי וחברתי. לעומת העצמי הקרטזיאני, הנסמך על קיומו יותר מאשר על דברים אחרים, ומול יצר החיים ברוחו של ניטשה, לפיו הפרט מתעלה לשלמות שיוצרת צימאון לאופק רחוק יותר, מציעה אחרות זו הוויית קיום במשמעות של 'אני משיב משמע אני קיים', הווייה של אדם דיאלוגי השובר כל מבנה מונולוגי. עמנואל לוינס מגדיר את הסובייקטיביות כאחריות. הסובייקט אינו אני הבונה 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.²⁰

סובייקטיביות הנובעת מחירות שמקורה באחרות, שוכנת בתחושת חוסר קבועה המקבלת ביטוי בקריאה לאחריות כלפי המקורות הסמויים של התנגשות הרציונלי באי-רציונלי,²¹ והמודעת לתנאים שלפיהם אין סימן לציוויליזציה שאינה בד בבד גם סימן לברבריות.²² לאקאן סבור שהשיסוע שלפיו מתגשם סובייקט

¹⁹ Gilles Deleuze, Felix Guatri, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press 1987, pp. 7-12.

²⁰ אפרים מאיר, *פילוסופים קיומיים יהודים ברב שיח*, מאגנס תשס"ד, 2004, עמ' 150 – 151.

²¹ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, The University of Chicago Press 1978, p.77.

²² Walter Benjamin, *Illumination*, Schocken 1969, p.221

מן האחר אינו מסתכם במהלכים של מודע ותת מודע, אלא מסמן יחסים דמיוניים של הכרח וכישלון כשני סוגי 'אני', שהם שיסועה של הישות,²³ שיסוע הדוחף את התרבות לגשר על תשוקת האחר באמצעות שיטה חברתית הממשיגה סכנה ומלווה את הדחף האישי באמצעים של שיתוף פעולה עם אחרים. האפשרות הסובייקטיבית להשתקפות שדות האני והאחר יוצרת מבנה קלידוסקופי של הכרח וכישלון, המייחדים את המרחב האנושי כמקום להתפתחותו של דימוי האגו ולפוריותו של החיבור למציאות המוחשית.²⁴

השתברות קלידוסקופית זו של דחפים ושל כוחות הנעים במרחב האנושי כחירות הבאה באחריות, כאני הבא מהאחר, יצרה במהלך מלחמת העולם הראשונה ולאחריה תובנה חלופית לאוטונומיות אמנותית. נוצרה, לכאורה, נקודה של חוץ לתרבות, שמשמעותה התנגדות לעוצמה, קריאת אופייה השלילי של התרבות, הכרת המהות כמו גם האפסות המוטמעות בכל דימוי וסימן, ומודעות לפגם כשיבוש הטמון בליבת הקיום האנושי. נקודה זו של הרוח חשה בכשל המלווה את האפשרות הציבורית להנכחה של אידיאה אשר מתוך עצמה נתונה להפרת כוחה ולספק אודות האשליה של שלמותה. רוח זו מכירה בתנאים קיומיים שאינם בדמותה, בכפיפותה לדינמיקה פטליסטית ואדישה, בסתירות פנימיות של חוסר אמת המבטאות אמת באותה מידה שהתרבות אינה אמת. אידיאה חדשה זו של אמנות ופילוסופיה עורכת רעיונות שאינם מתמצים בתוך עצמם ולמען עצמם וניצבים ביחס לתהליך החיים של החברה שממנה נובעת ההתנסחות של מעמדם,²⁵ רעיונות המקבלים ביטוי באמנות הנחרצת בהתנגדותה לנחרצות חברתית, אמנות המאמצת את העובדה שנחרצות, כמו גם ההתנגדות כלפיה, נושאות את תמצית הצמיחה העצמית ואת מקורות התחדשות החיים האנושיים. הגיונה של תרבות חדשה זו מכיל עצמיות הנוגדת את פנימיותה ומודעות לכך שהיצירה אינה טמונה רק בעצמה, אלא שרויה בביטויים חומרניים שמחוצה לה.²⁶

²³ אלן ואנייה, לאקאן, רסלינג 2003, עמ' 46 – 48.

²⁴ Jacques Lacan, *E'crits: A Selection*, Norton 1977, p. 5, 27..

²⁵ ת.ו. אדורנו, מ. הורקהיימר, אסכולת פרנקפורט, ספרית הפועלים 1993, עמ' 141 – 157.

²⁶ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, The Athlone Press Ltd. 1997, pp. 226-227

הנסיבות החברתיות המחריפות בין שתי מלחמות העולם של המאה העשרים הביאו אל אסון את הוויית ההרסנות המצויה בליבת הלאומנות, בחברת הצריכה ובשיטות משטר פרי אידיאות תיקון מודרניות. נקודת המגוז האוטופית של אידיאות-על התנפצה אל מציאות קלידוסקופית מפורקת, שבה האמנות והתרבות הופיעו כחלק מהמארג החברתי, הכלכלי והפוליטי. תנועת הדאדא פעלה כבר בעת מלחמת העולם הראשונה כתת-המערכת החברתית 'אמנות'. היא חרגה מביקורת אסתטית מקובלת של זרמי אמנות אחרים ופנתה לביקורת מושגית על כל היבטי האמנות - הממסד האמנותי, דרכי הייצור וההפצה של אמנות והדרכים שבהן מקבלות יצירות תוקף בתקופה נתונה. האוונגרד, טוען פיטר בירגר, פונה נגד מנגנון ההפצה אשר לו כפופה היצירה, נגד אוטונומיה של אמנות המתקיימת בחסות הבורגנות במנותק מהמשמעות החברתית ומהבלתי צפוי בחיי היומיום. אופני הכרה משתנים אודות תפקידה החברתי של האמנות ואודות יצירת הבחנה בין תוכן עצמאי לתכתיבים ממסדיים הביאו לכדי משבר את האוטונומיות האמנותית, והפכו אותה לבעייתית בעיני עצמה. התנאים שאפשרו ביקורת עצמית וחברתית של האמנות נרקמו כאשר נפגם המעמד הבלעדי של יצירת האמן ולשפה החזותית נוספו תהליכי שכפול והפצה ציבוריים של דימויים באמצעות צילומים, תקשורת ומסך הקסם.²⁷ הצורך לבחון את הממסד האמנותי יצר התנגדות למוזיאונים ולחפץ האמנות עצמו, התנגדות שקיבלה ביטוי בפעולות במרחב הציבורי. פעולות אלה העידו על הנתק הקיים בין אמנות אוטונומית לבין המציאות החברתית, שהמוקד העיקרי שלה היה המרכזים האורבניים הצומחים של המטרופוליטנים. הצילום שינה את היחס כלפי המקור, כלפי ההילה של יד האמן, והיטה את דפוס השיפוט המעמדי של האמנות אל מקום שנדחה והודחק על ידי המודרניזם בראשיתו. אולם ערכו הנחות, לכאורה, של הצילום המשוכפל והמופץ, הפוגם במקוריות האמנות, הלם את ההתנגדות להחפצה ולמיסוד, ותאם פריצה נעדרת שליטה של ישות טכנו-אוטומטית השופעת דימויים כמתווכת של המציאות החברתית אל השפה החזותית.²⁸

²⁷ פיטר בירגר, תיאוריה של האוונגרד, רסלינג 2007, עמ' 48 – 56.

²⁸ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press 1993, p.113

היפוך המראות שחוללה הביקורת הרדיקלית על האוטונומיות האמנותית נערך תוך כדי התפתחות של פעולות שחיברו יחד צילום, תיעוד, מרחב ציבורי ומודעות חברתית. אמני הקונסטרוקטיביזם הרוסי ביקשו, בשנותיה הראשונות של המהפכה הבולשביקית, להשפיע על תרבות ההמונים בחברה המתועשת החדשה באמצעות מעורבות אמנותית ישירה בייצור. אלכסנדר רודצ'נקו (Aleksander Rodchenko), חיבר בשנים 1921 - 1925 בין צילום, עיצוב, כרזות, פוטומונטאז'ים, ספרים, תיאטרון וקולנוע.²⁹ לסלו מוהולי-נאג'י (László Moholy-Nagy), לימד באותן שנים בבית הספר של הבאוהאוס וערך ניסיונות בצילום שכרכו יחד סביבה עירונית, עיצוב מבני ומדיות שהתנסו במשמעות המעשית של מהפכת הייצור ההמוני.³⁰

שתי פעולות שערך מרסל דושאן רושמות את עקבותיה של פעולה השוללת את בלעדיותה של עבודת האמנות ומגשימות את זיכרונה בעדות הנתרת כצילום. בשנת 1917 הוא שלח לתצוגה בתערוכה מוצר של פס ייצור - משתנה ציבורית - תחת הכותרת 'מזרקה'. העבודה סורבה ונתרה כתייעוד מצולם. בשנת 1919 התל דושאן בבלעדיות הציור ובמעמדו המוזיאלי כאשר רשם שפם וזקנקן על גלוית רפרודוקציה של ציור המונה ליזה מאת לאונרדו דה וינצ'י. הרפרודוקציה והמשתנה ציבורית, מבית היוצר של הדפוס ופס הייצור, הפכו לפעולה אמנותית שמתגלה כחלק ממערכת מסועפת של שעתוק והכלאות אקראיות, מערכת המותירה את עקבותיה של תבנית רבייה פתיינית ושאפתנית. זהו סוג של מכניזם ביו-אסתטי המשכפל והמזין תאוות העולות ממחוזות גבוהים ונישאים ומתחזקות אין קץ של מדמנת האמונות והרעיונות. "גם אם מערבבים שני גווני צבע... ", אמר דושאן, "עדיין מדובר בערבוב של שני דברים מצויים. האדם לא יכול [...] לקוות להתחיל דברים מבראשית. הוא חייב לצאת מדברים מצויים כמו [...] אימו ואביו."³¹ כל אות, כל קו, עיקול או פנייה, כל טקסטורה, שופעים אפשרויות סמנטיות טעונות

Stephanie Barron, Maurice Tuchman (eds.), *The Avant-Garde in Russia 1910-1930*, MIT Press 1980, P. 234. ²⁹

Hans M. Wingler, *The Bauhaus*, MIT Press 1978, p. xviii ³⁰

Camfield at Thierry De Duve (ed.), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press 1991, ³¹

ומשמעותיות.³² השכפול של האובייקט בתודעה נעשה באמצעות דימויים מוחשיים ומושגיים המלווים תודעה עצמית של גילוי. מה שמכונה רפרודוקציה, דומה לרקונסטרוקציה של שלם מתוך שבריו יותר משהוא רפרודוקציה של תמונה או חפץ.³³ שברים אלה מציגים עקבות של מהותם החצויה של סימנים. הם מציגים את עצמם בטביעת האצבע של עבודת מקור, אך אינם יכולים בכלל להתרחש ככאלה אלא כסימנים בלבד אודות יחסי גומלין המהדהדים את חסרונו של המקור.³⁴

המהות הסמיוטית של הצילום, המרחק ממגע יד, החיבור למכניזם סדרתי והצילום כרישום אוטומטי אפשרו לביו-מורפיות סוריאליסטית להופיע בתצלומים ובכתבי עת מצולמים, במרחק מהדרישה הקלסית למקור ולחפץ אמנות. הכתיבה המכנית והאוטומטית אפשרה לסוריאליסטים לנוע אל מעבר לשאלות של ציור אוטונומי המתחבט בבעיות שבין מופשט לפיגורטיבי. התפתחות טכנולוגיית הדפוס הביאה במאה התשע עשרה להופעת עיתונים מאוירים ופתחה עידן של יחסים פעילים בין תקשורת המונים לבין שיה גרפי, טקסט ותמונה, יחסים שנערכו על דפים של כתבי עת ומגזינים והמסו את שגרת הפרספקטיבה ואת נבדלות הדימוי.³⁵

אנדרה ברטון הגדיר את הרישומים האוטומטיים העולים מהנפש ומהתודעה ואת טביעת המציאות העולה מצילומים, כ'ביטוי של מחשבות אמת'. החותם הנצרב על פני התצלום מתווך מוחשיות, מותר עקבות חמות של הקשרים ומשקף טבע אשר בעצמו מפוצל לתודעה הנרכשת באמצעות הראייה והחושים

pp. 133 – 184.

Thomas W.J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press 1986, p. ³² 67.

³³ פרדיננד דה סוסיר, הערה 2 לעיל, עמ' 11.

Jacque Derrida, *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press 1976, p. 61. ³⁴

Charles Rosen, Henri Zerner, *Romanticism and Realism, The Mythology of* ³⁵

19th Century Art, W. W. Norton & Company, NY, London 1984, pp.73-96

האחרים. הסוריאליסטיות היא סוג של הכפפת הטבע לסימן, לכתובה, ליצירת הבזק של המציאות המתרחשת. הצילומים אינם מפרשים אותה אלא יורדים אל קידוד הרושם מציאות באמצעות ייצוגים הנוצרים בגין ההתקה האוטומטית של התמונה ממרחב המציאות. המצלמה באה אל הממשות שבה נתון הצופה ומעמיקה בזכות מצעה הטכנולוגי את התחושה של מודעות הנצרפת מתשלילים והנוצרת כתמונת מראה והפכים.³⁶

השלילה וההיפוך חשפו עבור תנועות האונגרד המודרני מערכת בלתי מוגבלת של זרימה, שהמחשה כי היגיון הוא טרנסצנדנטלי ומבטא השתקפות של עולם יותר מאשר דוקטרינה תבונית. כל משמעות הנתפשת כקיימת, נוצרת מהרכב מובחן של סימנים הנתונים באותה מידה לאחרות ולמלאכותיות שהן פועל יוצא של דפוס שפה.³⁷ תנועות האונגרד שקמו לאחר מלחמת העולם השנייה - הפוטוריזם, הדאדא, הקונסטרוקטיביזם, הסוריאליזם ותנועות הניאו-דאדא - הפנימו את עובדת חורבן התרבות וקריסת הדוקטרינות ותרו אחר חיכוך עם המציאות ואחר שיטוט הנערך בין המתוכנן לבלתי נשלט. הסוריאליסטים ראו בשיטוט במרחב הציבורי מקור למקריות הנובעת מגיוון אורבני עשיר, שהרכביו האקראיים פורצים ומשחררים את המופלא והמוזר מבין היסודות המאורגנים של שליטה חברתית.

אורבניות ומצבי אחרות

מבין חברי הקבוצה הסיטואציוניסטית, אף אחד לא היה ארכיטקט, אולם פעולותיהם - מצבים שנוצרו במרחב העירוני - התעמתו עם רעיונות ארכיטקטוניים מתקני עולם שהובילו לדעתם לטהרנות ולדחיקת מרכיבים של ספונטניות ומשחקיות מסביבת החיים.³⁸ הסגנון הבינלאומי בארכיטקטורה המיר את

Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other modernist Myths*, MIT Press ³⁶

1989, pp. 101-115

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge & Kegan Paul 1974, p. 63, 6.124 ³⁷

Simon Sadler, *The Situationist City*, MIT Press 1998, p. 5. ³⁸

השוליים ואת הבלתי צפוי באידיאות על פונקציונליות המארגנות את כלל אורחות החיים. פונקציונליות וייצור המוני אומצו מטעמי שליטה והפכו למשרתיהם של שוק קפיטליסטי ושל משטרים קומוניסטיים רודניים. במטרה להצדיק רעיונות חדשניים ותיאוריות אוניברסאליות, שיתפו הוגי הפונקציונליזם פעולה עם דוקטרינות שמרניות ביותר והתבצרו מאחורי תפישות טהורות. הרציונליזם המודרניסטי, האמונה שקיים היגיון מתקן עולם, החל כמהלך הומאני של שמאל חברתי שביקש להנחיל קדמה ודמוקרטיה, אך גבה מחיר כבד והפיח רוח עזה של התנגדות. חברי הקבוצה הסיטואציוניסטית חשו כי קדמה חברתית לא נועדה לארגן את הפרט אלא להעצים את מידת החופש ומימוש הפוטנציאל האישי שלו. 'מכונת המגורים' הפונקציונלית קיבעה את האדם למכניזם תועלתני שהמיר את עמדת היום במפעל ובמשרד במכונת שינה של לילה, ודחק לשוליים פואטיות וחלומות הנוטלים חלק משמעותי בנפשו של האדם. הסיטואציוניסטים ביקשו לגשר בין היגיון לדמיון ובין האדם לחברה, ולהיחלץ ממלכודת הפונקציונליזם. אנדרה ברטון טען נגד הפונקציונליזם בפני לה-קורבוזיה וראה בו את ה"חלום העצוב ביותר של התת-מודע הקולקטיבי" וכ"הקפאת התשוקה עלי ידי המנגנון האכזרי והאלים ביותר".³⁹ הסגנון הבינלאומי באדריכלות והפונקציונליזם התמסדו אחרי מלחמת העולם השנייה כסמן המוחשי ביותר של תוכניות שיקום ופיתוח מקיפות ושל מתודת הוראה עיקרית בבתי ספר לארכיטקטורה.

האורבניזם והסיפור העירוני הפכו למקום שבו מתרחשים מוקדי החיים ובו מתקיימת קריאה ביקורתית אודות מצב החברה האנושית. רחובות העיר עברו ועוברים תהפוכות ושלבי התפתחות מתוכננים ומקריים. תוכניות בנייה חדשות לצד ג'נטריפיקציות מבטאות מיקרוקוסמוס של גבולות נחצים ותפניות לא צפויות בהתפתחות סביבת החיים. הן נחרבות במלחמות ובאסונות, ומשתקמות, משמשות במה למחאות פוליטיות ולפעולות חברתיות. בחודש פברואר 2011 הפכה כיכר תחריר בקהיר לאתר ולסמל של שחרור מרודנות שנרתעה, בעידן של צילום והפצה המוניים, מנקיטת יד קשה כלפי מאות אלפי מפגינים. המרחב הציבורי, האורבני, מתועד במצלמות ומשדר בזמן אמת תודעה של חופש אישי וצדק חברתי. לואיס ממפורד בשנות ה-20 וג'יינ ג'ייקובס, בספרה *מותן וחייהן של ערי אמריקה הגדולות* בשנות ה-60 של המאה העשרים

³⁹ שם, עמ' 8.

בארצות הברית, הביעו ייאוש מפרקטיקות שפגעו במסורת החיים העירונית שנצברה בתהליכים עממיים נעדרי תכנון.⁴⁰

הסיטואציוניסטים בשנות ה-50 של המאה העשרים ואמני אוונגרד מהפלוקסוס והאמנות המושגית בשנות ה-60 וה-70 אימצו את התנועה ואת הדינמיקה העירונית וראו בהן מרחב להתנסות ולביקורת חברתית חוץ ממסדיות. הם התרשמו מחיי היומיום, מפרסומות, עיתונים, כתבי עת, אופנה, חפצים, קולות וצלילים האופפים את הרחוב כמקור מזדמן של תרבות המונים וערכו פעולות שהתרחשו ברחובות ובשכונות מחוץ למרחבים הממוסדים של האמנות האוטונומית. המרחב האורבני זוהה כמקום עבור אמנות מגיבה הנוצרת במרחב המאורגן של תבניות עירונית וכלכליות ובקרב אנרגיות לא מתוכננות המערערות על הסדר שיוצרים מצבים ארכיטקטוניים. תמונת העיר נוצרת על בסיס פסיעתם של הולכי רגל במרחבים הציבוריים היוצרים בצעידתם חיות עירונית תוססת בלתי חזויה. הסיטואציוניסטים יזמו מצבים, שיטוטים, הסטים וצירופים אורבניים, פסיכו-גיאוגרפיה המעלה מתחת לפני השטח מציאות רוחשת שמשנה בקביעות את שדה הכוח שמרכיב מהלכים פוליטיים.⁴¹ תעייה ושיטוט עצמאיים במרחבים העירוניים מחברים בין אפשרויות שהתכנון האורבני מחסיר, ונקלעים למצבים סותרים המתקיימים מעבר לנשלט. השיטוט ברחובות יוצר נתיבים סיפוריים ודימויים בקרב סביבות מאורגנות, ומחבר תמונות, טקסטים וחפצים באורח החורג מתבניות והמסמן תחושות ומחשבות אישיות. אורח פיזורם והתקמותם של סיפורים אישיים אלה מופיע במרחב הציבורי כרסיסים בעולם של תנועה ושל דמיון המתקיים מעבר לכל אפשרות של זיכרון מאורגן. רסיסים אלה נערמים לאורך הזמנים כסיפורים אנושיים מצטברים והולכים הנתונים תמיד במצב של חידה וחלום.⁴²

⁴⁰ ג'יין ג'ייקובס, *מותן וחייקן של ערים אמריקאיות גדולות*, בבל 2008.

⁴¹ McDonough, הערה 12 לעיל, עמ' 260.

⁴² מישל דה-סרטו, "צעדות בעיר", בתוך: רחל קלוש וטלי חתוכה (עורכות), *תרבות אדריכלית – מקום, ייצוג, גוף*,

רסלינג 2005, עמ' 74.

התוצאות החברתיות העגומות שעלו מהחיים בשכונות פונקציונליות ברוח הסגנון הבינלאומי הביאו להכרה בערכה של חשיבה סביבתית חלופית, חשיבה המכירה בערכם של חיי היומיום שיוצרים אנשים ובחשיבותה של סביבה הנבנית מעבר לערכים ולצרכים שהם תכנוניים בלבד ונוטים לשלול את האפשרות של נקודות מבט מגוונות. הכלה ולימוד של המורשת העירונית, חיבור להיסטוריה ולמסורת שטוו אנשים, מקרבים הבנה שתוכן אינו מורכב מפתרון בעיות פונקציונליות אלא מהעדפות איקונוגרפיות המכלילות את הקיים.⁴³

ביקורת החפץ האמנותי והסגנון הבינלאומי הובילו בשנות ה-50 וה-60 של המאה העשרים לפעולות במרחב האורבני. פעולות אלה הפכו לרעיונות שבוטאו על ידי אמנים וארכיטקטים בשרטוטים דמיוניים של סביבות אורבניות פנטסטיות ואל-מבניות. מצבים שיצרו אמני קבוצת הסיטואציוניסטים וחברי האינדפנדנט גרופ - אמנים וארכיטקטים שנהגו להיפגש במכון לאמנות עכשווית בלונדון - וכן ארכיטקטים חברי קבוצת ארכיגרם, יצאו נגד המודרניזם הפונקציונלי בביקורתיות, באירוניה ובפנטסיה שהתלו בשביעות הרצון המקצועית שטיפחה הארכיטקטורה המודרנית. הם התחקו אחר החוקים שמניעים את הסביבה העכשווית וניסו לפגום בשמרנות החברתית בכלים פוליטיים ובאמצעות דמיון, הומור ותחושת חיים מיידית, שנתפשו כחשובים יותר מכל דוקטרינה ושיטה.⁴⁴ דימויים של תצלומים ושל קומיקס מכתבי עת ומהעולם הגואה של אמנות הפופ צורפו כחפצים מצויים לרישומים הרעיוניים והדמיוניים שלא נועדו לבניה.⁴⁵

⁴³ רוברט ונטורי, דניז סקוט בראון, סטיבן אייזנהאור, ללמוד מלאס וגאס, בבל 2008, עמ' 25.

⁴⁴ Peter Cook at Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Book of Architecture 1993, p. 366

⁴⁵ Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books 1973, p.288-291

לראשונה בהיסטוריה של התפתחות הזרמים האמנותיים הכילה האמנות המודרנית לא רק ביקורת על זרמים שקדמו לה אלא בחנה ושללה את האמנות עצמה. מבחינת הארכיטקטורה, שלילה זו באה לביטוי בדחייתה כשלמות סגנונית או תכנונית ובהבנתה כמרכיב הפועל בין תמונות חיים שאינן מתמצות בדימוי מסוים. הארכיטקטורה כאל-בנייה, כחלק ממארג סמיוטי, התחילה להתקבל בשנות ה-60 וה-70 של המאה העשרים בבתי ספר לארכיטקטורה כחלופה לתיאוריות-על ולאסתטיקה מבנית.

אמנות כהוראה

במכון פראט למד בילו בליך אצל הארכיטקט ריימונד אברהם. אברהם נולד בשנת 1933 בעיר לינץ באוסטריה, ואת לימודי הארכיטקטורה סיים בשנת 1958 בעיר גרץ. הוא היגר לארצות הברית בשנת 1964, לימד בבית הספר לעיצוב של רוד איילנד, ובשנת 1971 עבר לעיר ניו יורק והתחיל ללמד ארכיטקטורה בקופר יוניון ובמכון פראט. אברהם עסק בפואטיקה של The Un-Built - שם המונוגרפיה שהוציא לאור בשנת 1996⁴⁶ הוא האמין שהשפה הארכיטקטונית סמוכה יותר לקולנוע, למוסיקה ולספרות מאשר לציור ולפיסול. הארכיטקטורה לדעתו לא הייתה אמנות חזותית אלא אמנות הבנייתית המצויה במוקד קלידסקופי של טבע והתערבות אנושית הנדים בין קיפאון לתנועה. סימולטניות, השתברות אינסופית, התנגשויות ומחשבות סותרות מפשרות ומאזנות כוחות שעיצוב ותכנון הם רק מרכיב מסוים של פעילותן. הגוויעה כביטוי מצוי של כוחות הטבע פועמת כנתון בכל חומר, יצירה ואדם ומשתקפת בכל מהלך של עוצמה והתרחקות. ניתן לחוש במציאות זו ובצורות הארגון הטבעיות הטמונות בה בתהליכים של שוטטות בין חלקיקיה העלומים, בלי לפגום במקורות הקוסמיים, האנושיים והחלומיים של תנועתה.⁴⁷ בשנת 1974, השנה שבה החל בליך את לימודיו, ריימונד אברהם רשם ויצר קולאז' צילומי של דגם לבית ללא קירות. הוא הקדיש את הדגם לרעיון שהמשורר הסימבוליסט סטפן מלארמה עסק בו במשך יותר

Brigitte Groihofer (ed.), *Raimund Abraham*, [Un]Built, Springer Verlag, 1996⁴⁶

⁴⁷ שם.

משלושים שנים בלי להגשימו. בנוסף, ליווה אברהם את הקולאז' בציטוט מספרו של גסטון באשור, הפואטיקה של החלל.⁴⁸ סטפן מלארמה, שחי בין השנים 1842-1898, ביקש להנכיח ארכיטקטורה לשונית, קוסמית, הנוגעת במערכות היחסים הלשוניים כפי שהם מתרחשים בין כלל הדברים. הוא פיתח תהליכי כתיבה שנבעו מסקרנות כלפי מסתריה של השפה, וחש שהפרשנות המוקנית למלה דוחקת את מרבית תכונות השירה שמקורן בהתגלות איטית של משמעות הבאה מסוגסטיה ומחלום. מאחר שהמלה כרוכה בשפת היומיום, חיפש מלארמה בשירה אחר עולם סמיוטי מקביל הנוצר באמצעות מצבים לשוניים החורגים מפרשנות מקובלת. המהלך של מלארמה מהווה נקודת ציון מודרנית לראשיתה של התנגדות לדפוסים הלוגיים של קריאת המציאות. מאחר שהמלה נטועה בתקשורת היומיומית, בחר מלארמה בשירה כבמרחב החופשי מכפיפות לפירוש ולנושאות.⁴⁹

אברהם השתמש בצילומים ואכלס את הדגם לבית ללא קירות בדימויי תנועה מוקפאים שערך אדוארד מייברידג' (Eadweard Muybridge), בשנת 1837 בעזרת מספר רב של מצלמות סטילס, במטרה ליצור אשליה של תנועה קולנועית. הדינמיקה שבין קיפאון לתנועה, בין סטילס לסרט, העניקה לאברהם מרחב לביקורת שנחשבה בעיניו כערך החשוב ביותר שהקנתה המודרניות ליצירת מהלכים "משוללי כל נרטיביות או מילון צורות היסטורי השואב את מקורותיו מהפשטה של דפוסים ארכיטיפיים." "עבורי", אמר אברהם, "ארכיטקטורה מודרנית משמעה קיצם הבלתי הפיך של סגנונות."⁵⁰

התובנות והרגישויות שפיתח אברהם קירבו אותו ליוצרים בעלי תפישות דומות שאותם הכיר באוסטריה בטרם היגר לארצות הברית. הוא חבר לארכיטקט הנס הולייין (Hans Hollein), ולקולנוען הניסיוני פטר קובלקה (Peter Kubelka), שכמוהו היגרו לארצות הברית ופעלו בה. בניו יורק נפגש עם האדריכל והיוצר פרידריך קיסלר (Frederick Kiesler), והתחבר עם אמן המיצג והווידיאו ויטו אקונצ'י (Vito Acconci). קובלקה פיתח זרם סטרוקטורליסטי ניסיוני של קולנוע הנערך על טהרת

⁴⁸ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press 1994

⁴⁹ Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art*, Thames and Hudson 1972, pp. 34-57

⁵⁰ Groihofer, הערה 45 לעיל, עמ' 220.

הצורה והמבנה המופשט, כשהוא משתמש בטכניקה של כתיבה סימפוטית הבוחנת את מארג היחסים של תפישה חושית הנוצרת בין תמונה לבין פסקול. קובלקה ראה בתמונה הנעה מרחב המתקדם מעימות בין צילומים בודדים ומהתנגשות בין חלקי השלם.⁵¹

המהות הביקורתית המודרניסטית הגיעה לשלילת היצירה והיוצר כחלק מהתנגדות להגיונות מאורגנים ולדפוסים חברתיים. בילו בליך חזר לישראל בראשית שנות ה-80 של המאה העשרים, תקופה של ריאקציה לרעיונות האנטי ארט ושל התפתחות העידן הפוסט מודרני, שהנחיל מעמד חדש לאובייקט, לסגנון וליוצר הגאון. האופי התהליכי, הרעיוני והטקסטואלי של תהליכים מושגיים, הכפופים ממילא לשדה האסתטי,⁵² יצר ביקורת שאותה ביטא ונטורי במלים: "התשובה ליותר מדי ארכיטקטורה אינה יכולה להיות בלי שום ארכיטקטורה" ולהעדר "כל קשר למה שאפשר לבצע או לרצות בהקשר החברתי והטכנולוגי העכשווי."⁵³ כחלק מביקורות אלו נוצרה ריאקציה של חזרה לציור, לסגנונות אקלקטיים בארכיטקטורה ולמגה ארכיטקטים ולדה-קונסטרוקציה טכנולוגית מפוארת. נוצרה תנועה מקוטבת בין המשמעות החברתית של האנטי אמנות לבין אמנות אוטונומית, ובין תפישת העצמי בחברה הממוסדת לבין האחריות הקהילתית והשינוי החברתי.

בתנאים אלה של המטוטלת האמנותית והארכיטקטונית בוחר בילו בליך לשמור מרחק מהתמקצעות, מסגנון ומתוצר. במיצבים ארעיים ובהוראה הוא מבטא הסתייגות מאוטונומיות ומאידיאות של עוצמה באמצעות איסוף ותיעוד מצולם של הסביבה האנושית, על חפציה וסיפוריה. ההצבות של בליך יוצרות הרכבים אקראיים של חפצים מצויים, צילומים ולעתים גם הקרנות וידיאו, שרושמים, במבט מעורר חיוך, השתנות, ארעיות ופריקות אנושית. את מקומה של ביקורתיות מוקצנת מחליף מבט הנשלח מסף האמנות והארכיטקטורה אל מציאות החיים הפאטאלית כפי שהיא נעה בין עממיות להתנשאות. במקום התנגדות לאמן ולחפץ, מנסח בילו בליך כתיבה יצירתית הנטועה בדינמיות של קיימות חברתית, אך דבקה בהעדר

⁵¹ שם, עמ' 219.

⁵² Jeff Wall at Dan Graham, *Two Way Mirror Power*, MIT Press 1999, pp. x-xvii

⁵³ רוברט ונטורי, דניז סקוט בראון, סטיבן אייזנהאור, הערה 42 לעיל, עמ' 216.

מעמד וסגנון אוטונומיים. בשבריריות, במחשבה שנייה ובחוסר שלמות⁵⁴ רושם ומפרק בליך אקראיות המסומנת בישראל בחתימת סכסוך דמוגרפי, גיאוגרפי, כלכלי, פוליטי ותרבותי המרחש בין נופים ובין קהילות.⁵⁵

⁵⁴ Susan Sontag (ed.), *Antonin Artaud, Selected Writings*, University of California Press 1988, pp. xvii-xix.

⁵⁵ צבי אפרת, *הפרויקט הישראלי*, מוזיאון תל אביב לאמנות 2004.

