



ערב רב

חנה פרוינד-שרתוק | סקירת ספרות | 17/04/2019

כחול-לבן-אדום: הניב המקומי של אמנות גוף רדיקלית

איזו משמעות פילוסופית ניתן לאתר בתופעת הפגיעות העצמיות כמעשה של אמנות, ואיזו מורכבות מגולמת בפגיעה עצמית באמנות גוף ישראלית (או בהעדרה)? פרק מספרה של ד"ר חנה פרוינד-שרתוק "למה הם עושים את זה לעצמם: פגיעה עצמית באמנות גוף רדיקלית"

לייק 425 שיתף/שתפו

גלי אנסי, "Sand it Better", סטיל מתוך וידאו, 2002

במו בעולם, גם בישראל מספר האמנים ששקפו ועוסקים בפגיעה עצמית בגופם קטן מאוד. עם זאת, בולטת העובדה שבניגוד לעשייה זו מחוץ לישראל, בארץ הפגיעות העצמיות באמנות מנתקות את עצמן במופגן מהכיוונים היותר אלימים וגם מהאזורים הביזאריים והפריקים המובהקים, לא כל שכן מהעמדתם של האמנים עצמם כסכנת חיים. מאמר זה מנסה לענות על השאלה כיצד ניתן לאפיין את ה"ניב" המקומי של אמנות גוף רדיקלית? המאמר הינו פרק מתוך הספר **למה הם עושים את זה לעצמם: פגיעה עצמית באמנות גוף רדיקלית**, המציע ניתוח פילוסופי של תופעת הפגיעות העצמיות כמעשה של אמנות.

מוקדש לגליה ירב ואורי קצנשטיין

במהלך כתיבת הספר חשבתי לא מעט על אופן ההופעה של אמנות הגוף הרדיקלית בארץ. שאלתי את עצמי: מדוע לא הייתה בישראל אף פעם אמנות גוף רדיקלית "ראויה לשמה", ולמה לא הופיעו פגיעות חמורות בגוף בעבודתם של האמנים והאמניות המעטים שעבודתם בכל זאת נגעה, בצורה זו או אחרת, בענייני פגיעה עצמית? "אני מאפיין את עצמי כאמן שעובר בין הפלוס למינוס, אני לא מעוניין להתקרב לקצוות, לדברים המוחלטים", אמר בעניין זה מוטי מורחי בראיון שערכתי איתו. כמו בעולם, גם בישראל מספר האמנים ששקפו ועוסקים בפגיעה עצמית קטן מאוד. עם זאת, בולטת העובדה שבארץ הפגיעות העצמיות באמנות נעות סביב מה שכינתי בפרקים הקודמים פגיעות סמליות בגוף. חשוב לי להבהיר שלא מדובר כאן בהיררכיה של פגיעות אלא בשאלה עקרונית על אי הימצאותן של פגיעות מסוג החמור יותר של במרחב האמנות הישראלי. השאלה היא מדוע הרצון לשבש ולהטריד, שאכן קיים באמנות גוף בארץ, לא כולל את האלמנטים הברוטליים יותר של פגיעה עצמית. התייחסות בולטת לשאלת השיבוש באמנות גוף ישראלית עכשווית נמצאת בספרו של האמן הדס עפרת "מציאות רבה מדי: על אמנות המופע" (2008). עפרת מנתח את שפת המופע ומפרק אותה לשלושה יסודות, בעזרת הצירוף המושגי "מי מה מו": "מי" מתייחס לזהות הפרסונה המבצעת את הפעולה וליחס הרגשי שלה לפעולה, "מה" מתייחס למהות הפעולה, לשאלה מה עושים שם, ו"מו", היסוד שאותו אני מדגישה כאן, עניינו "בשיבוש, בהורה הקונטקסטואלית"¹. לפי עפרת, אותם חלקים של המופע שבהם האמן מייסר את עצמו מעוררים חרדה וטרדה בקהל, אינם נותנים מנוח. הפעולה "יוצרת שיבושים, בעיות קומוניקטיביות וקשיי הכלה"².

השאלה שפרק זה שואל, אם כך, היא מדוע ארסנל ה"מו" של האמנות הישראלית לא כולל פגיעה חמורה בגוף. סוגיה זו בולטת במיוחד משום מרכזיותו של השיבוש הקיצוני הזה במיצגים הרדיקליים מחוץ לישראל, כפי שעלה בדיון בפרקים הקודמים. כאשר עסקתי באמני הגוף הרדיקלים בעולם, ניתחתי את פעולת השיבוש שמאפיינת את אמנות הגוף הרדיקלית ונמצאת בלבם כפעולה שיש בה שימוש מכוון בחריגה חוזרת ונשנית ממה שנחשב נורמלי. אמני הגוף הרדיקלים הופכים את עצמם שוב ושוב ל"לא נורמלים", ל"מפלצות", לעיני הקהל. אי הלגיטימיות היא אחד הכלים העיקריים שבידי אמני הגוף הרדיקלים, שכן באמצעות החריגה הקיצונית ממה שמוסכם ונחשב לסביר הם מכריחים את הצופים לאתגר את מושגי הצדק והמוסר המקובלים. אולם בניב המקומי של אמנות גוף רדיקלית נראה שהרצון והכוונה לשבש מנתקים את עצמם במופגן מהכיוונים האלימים וגם מהאזורים הביזאריים והפריקים המובהקים, לא כל שכן מהעמדתם של האמנים עצמם כסכנת חיים. הכלים האלה, שאותם כינתי בפרקים הקודמים נשק יום הדין, מאפיינים כאמור את העשייה של אמני הגוף הרדיקלים מחוץ לישראל ונעדרים כמעט לחלוטין בהקשר הישראלי.

לכן כשתמה כתיבת הספר החלטתי לערוך ראיונות עם חלק ניכר מהאמנים והאמניות בארץ שעבודתם נגעה בפגיעה עצמית: יוכבד וינפלד, מוטי מורחי, הדס עפרת, אורי קצנשטיין, סיגלית לנדאו, גליה ירב, אבי פיטשון, הילה לולו לין, נועה צדקה, גלי אנסי וארו ישראל. חסרונם של חומרים תיאורטיים המתיחסים לאמנות גוף רדיקלית ישראלית ושואלים על מה שקיים וגם על מה לא קיים בה, כמו גם הגישה לאמנים עצמם, הביאו לבחירה לערוך ראיונות ולנתח אותם. חשוב לציין שעבודתם של חלק מהאמנים הללו למעשה כלל לא



כללה פגיעה עצמית, כמו במקרה של יוכבד וינפלד שהציגה צילום מטופל, אולם עבודות אלה נתפסו ועדיין נתפסות כאילו הן כוללות פגיעה ממשית בגוף. הבחירה לכלול עבודות כמו אלה של וינפלד בדיון זה הנועה על ידי הרצון לחקור את הטשטוש בין פגיעה ממש לפגיעת-דמה, כלומר לעסוק במה שניתן לכנות קוטב הקריאה של אמנות כזו בארץ. השאלה היא – איך פגיעה או אפילו פגיעה מדומה נתפסות על ידי הקהל המקומי? יש לציין שמחיקת אמצעי הייצוג בהקשר של אמנות גוף רדיקלית כבר נידונה בהרחבה בפרקים הקודמים; ניתוח התגובות לעבודות כמו זו של וינפלד ממשיך את הדיון הזה וגם מדגים את המופע הישראלי של בעיית הייצוג בהקשר של פגיעה עצמית כאמנות.

יוכבד וינפלד, "ללא כותרה", צילום, 1976

השאלה שהצגתי למראייני, בנוסח כותרת המאמר הקנוני של לינדה נוכלין, היא "למה אלה הייתה כאן מעולם אמנות גוף רדיקלית שכללה פגיעות עצמיות חמורות?"² אולי זו שאלת מחקר בעייתית, משום שהיא שואלת על הלא קיים כאשר נכון יותר לשאול על הקיים וממנו ללמוד על מה שאינו קיים. בהקשר הזה השאלה תהיה: "למה מה שקיים באמנות גוף רדיקלית בישראל שונה כל כך ממה שקיים בעולם, לפחות בעוצמת הפגיעות?" ובניסוח אחר: כיצד ניתן לאפיין את ה"ניב" המקומי של אמנות גוף רדיקלית? מהראיונות למדתי שההימנעות מפגיעות קשות בגוף במרחב הישראלי היא הימנעות מכוונת. הנחות העבודה הראשוניות והאינטואיטיביות שלי לפני הראיונות היו שההימנעות מפגיעות כאלה נעוצה בגורמים כמו עוצמת האלימות של החיים בישראל; ההיסטוריה היהודית המדממת והזיכרון ההיסטורי החי שהיא מביאה אתה; האיסור החמור על פגיעה עצמית בדת היהודית; והעובדה שזהו מקום קטן וכולם מכירים את כולם. מהשיחות עם האמנים עלתה תמונה מורכבת יותר. התשובות השונות הציגו מארג של סיבות, שבמידה מסוימת קרוב להערכות המוקדמות שלי אבל גם לוקח אותן למקומות פחות צפויים, כפי שאפשר לראות לדוגמה בדבריו של האמן אורי קצנשטיין: "הכי קל לטפול את זה על מלחמות, איך זה מריח בתוך טנק שרוף. אבל זה נראה לי קשור יותר לכך שאין כאן מקום לאי-ודאות והותית באופן שמוליד פגיעה עצמית. המאצ'ו הישראלי לא פוגע בעצמו, הוא הנורמלי בעיני עצמו ומכחינו אין אנדרוניים, ווירדים, פריקים ואין אנשים בספק. אין 'יו נור נוואו' [You Never Know], כשם המיצג שקצנשטיין קיים בתערוכתו האחרונה במוזיאון תל אביב ב-2015, שבו התחשמל יחד עם המשתתפים במיצג].

מעל לכל עיסוק בפגיעה עצמית כמעשה של אמנות בהקשר הישראלי מרחפת שאלה עקרונית, הנוגעת להשלכות הפוליטיות של מעשים כאלה: האם פעולה כה קיצונית של פגיעה חמורה בגוף, שלהבנת, וכפי שטענתי בפרקים הקודמים, היא מעשה פוליטי של מחאה, של הודות ושל הזמנה לפעולה (ארטיזם), אפשרית בכלל בתוך המרחב הציבורי-ישראלי? במילים אחרות, האם ההימנעות מהליכה למקומות רדיקליים באמנות לצורך מחאה אינה אלא סימפטום של האלחוש שעברה ועוברת החברה הישראלית? באלחוש כוונתי לדה-פוליטיזציה של המרחב הציבורי הישראלי, שבניגוד למה שנדמה לפעמים אינה תופעה של השנים האחרונות בלבד, שבהן אפילו פעולות מחאה מובהקות כמו המחאה החברתית של 2011-12 מתאמצות להגדיר את עצמן כלא פוליטיות. יהיו שיטענו בהקשר זה שהתקוממות רדיקלית במרחב הישראלי מסוכנת מדי ולכן מוותרים עליה מראש, בהנחה שפעולות כאלה יגררו צנזורה וסנקציות, כפי שאכן קרה במקרים לא מעטים: התגובה לעבודתה של האמנית נטלי כהן וקסברג, שעשתה את צרכיה על דגל ישראל (2014); הדרישה של שרת התרבות מירי רגב לקבל הבהרה על עבודת כיסא צלב הקרס של אורי קצנשטיין בתערוכתו "Backyard" במוזיאון תל אביב (2015); הצנזורה על ציור של ים עמרני בתערוכת בוגרים שנערכה בשנקר (2016); וחקירת המשטרה את הסטודנטית בבצלאל שנטען נגדה כי תלתה תצלום של ראש הממשלה ולידו תצלום של חבל תלייה (2016). אומר כבר עכשיו שלדעתי הצורה המתונה של פגיעה עצמית באמנות בארץ אינה ויתור על עמדה פוליטית של התנגדות. כפי שאני מבינה זאת, וכפי שעולה מהראיונות עצמם, האמנים שאל עבודתם אני מתייחסת כאן אכן נותנים צורה פוליטית לעבודתם, אבל באופן שונה במודע מכפי שעושים זאת אמני הגוף הרדיקלים בארצות אחרות. זוהי צורה שמתחשבת במרקם הקהילתי המקומי ופועלת בתוכו באופן שמאפשר "לשמוע" אותה, ועל כך ארחיב בהמשך.

במסגרת מארג הסיבות שעלו בראיונות להיעדרותן של פגיעות עצמיות חמורות מגוף האמנות הישראלי הופיעה גם סוגיית ההתעלמות החוזרת ונשנית מאופיין הייצוגי של עבודות הגוף הרדיקליות. התעלמות מהאופי הייצוגי פירושו הנטייה של הקהל בישראל, הרחב והמקצועי יותר גם יחד, לתפוס את העבודות האלה כאירוע לא מתווך, תוך התעלמות מאמצעי הייצוג של המדיים שבמסגרתן הן באות לידי ביטוי. בסוגיה המרתקת הזו אפתח את פירושי התשובות, ההצעות והדיונים שנאספו בראיונות. עניין זה של השמטת המעמד הייצוגי היא כנראה, כפי שאפרט בהמשך, פועל יוצא של הוויית המקום הקטן שכולם מכירים בו את כולם.

אורי קצנשטיין, Ritual Reality, פעולה מס, 5, סטיל מתוך וידיאו, הפקה של I.M.U Production, 1993

לא יוצאים מהעור: פמיליאריות וייצוג

זאת לא בעיה פרטית שלי כסופרת. זאת לא בעיה פרטית שלי שאדם שגולד כאן לא יכול לפתוח ב"גולדת", כי מה? או גולדת, יפה עשית, נולדת, שמענו עליך ומה? כי אחרי ה"גולדת" הרי חייב לבוא סיפור הרפתקאות שירחיק את הגוף-ראשון רחוק ממקום



הולדתו, ומאצלו פה לאן בכלל אפשר להתרחק? על מסלול של גולני למורה הרחוק? עד לאומן עם הפסיכים של ברסלבי וגם או "מכירים אותך" ו"שמענו עליך".

- גיל הראבן⁴

הפרק השני של ספר זה עסק בשאלת מעמדן האונטולוגי של עבודת הגוף הרדיקליות, ובמסגרת התנגדתי לטענות שלפיהן הפגיעה העצמית בגוף כמעשה של אמנות מאפשרת להנכיח את "הממושות כפי שהיא" כהתרחשויות ש"בחיים עצמם". טענתי שהצגה כזו של הפגיעה העצמית בגוף במסגרת של מיצג אמנות מצמצמת ולעתים אף מבטלת את מעמדה כיצוג או כדיומו, כאירוע מתווך. עניין זה של התקבלות העבודות כ"לא ייצוג" אלא כ"דבר עצמו" חוזר ועולה בדיבור על אמנות גוף רדיקלית בישראל, וכאן לטענתי הוא קשור לצביון החברתי המקומי ולא פחות מכך למרקם החברתי של קהילת האמנות המקומית. אתחיל את הדיון בעניין זה דווקא בעבודות העיניים, השפתיים והידיים התפורות של יוכבד וינפלד. דווקא, משום שכאמור עבודות אלה כלל אינן פגיעה עצמית אלא צילום מטופל - אלה תצלומים של ד"ר דיורד דרום שנתפרו ואו צולמו מחדש. כך הן הוצגו מאז ומעולם, ולמרות זאת הן התקבעו בתודעה של קהילת האמנות כעבודות גוף "אמיתיות". סדרה זו, וסדרת תצלומים נוספת שתיארה פנים, שדיים וטורסו מעוותים ותפורים, הוצגו בתערוכות יחיד בגלריה "דבל" בירושלים בשנים 1974-76 (חלק מהעבודות הוצגו בגלריה גורדון ב-2013). זוהי סדרת עבודות מוכרת מאוד בקהילת האמנות המקומית, אפילו איקונית, ולמרות זאת, בטעות נפוצה מאוד, וינפלד נתפסת כמי שאכן פגעה בגופה והעבודות נתפסות כתיעוד של הפגיעה. אף פעם לא הרגשתי שייכת לאמנות גוף ותמיד התנגדתי למוטילציה של הגוף, אפילו חורים באוזניים אין לי, וינפלד מספרת בהתכתבות אתי. למרות זאת, בשיחות בענייני פגיעה עצמית באמנות אני שומעת שוב ושוב כדוגמה מובהקת לפרקטיקה זו את התגובה: "כן! יוכבד וינפלד!" וינפלד עצמה מכירה היטב את התגובות האלה:

"בתחילה העמדתי אנשים על טעותם, הסברתי שהתפרים והצלקות לא נעשו על הגוף הממשי שלי וחיכיתי שהם יבינו לבד. אחר כך התעייפתי מזה ופשוט אמרתי מיד איך עשיתי את העבודות. התחלתי לתפור נייר כדי להשתחרר מנטייה לרישום וירטואווי. אחרי ניתוח שעברה אמי ובעקבות מותה וכן גם בעקבות מלחמת יום כיפור, התפרים, ללא החלטה מודעת מצדי, התחילו להיראות יותר ויותר כמו צלקות. בשום אופן לא הייתי מטילה מום בעצמי, תמיד התנגדתי להשחתה של גופי.

הפער בין מה שעשתה וינפלד לצורה שבה העבודות שלה נתפסות הוא אולי תוצאה של אי-ידיעה או שכחה של העובדה שלמעשה היא לא פגעה בגופה. אבל גם אם כך, בעיני אין זו שכחה מקרית אלא מופע נוסף של שכחה עקרונית של אמצעי הייצוג, או "השמטתם" לטובת הבנת האירוע כ"אמיתי". המדיום של הצילום, הסוגה של צילום מטופל במקרה הזה, מודחקים, ובמקומם העבודה מתפרשת כ"יוכבד וינפלד עצמה שפוגעת באופן אמיתי בגופה".

את אותה הדחקה של אמצעי הייצוג, אותו ביטול של המרחב הסימבולי לטובת קונקרטיזציה של גוף האמנית, אפשר לראות באופן ההתקבלות של (1998) "Blind Spot(s)", עבודתה של גליה ירב. העבודה היא וידיאו ארט של שבעה עשר קטעי אוננות, הוצג בתערוכה הקבוצתית "עיר" בגלריה עמי שטייניץ.⁵ כמו העבודות התפורות של וינפלד, גם העבודה של ירב כלל לא כללה פגיעה עצמית, אבל נתפסה ככזו. בראיון אתה ירב אומרת: "העבודה התקבלה כאילו היא עבודה של פגיעה עצמית, מתוך עולם הערכים לפיו אם אשה חושפת את עצמה מאוננת, היא עסוקה בהרס עצמי ופגיעה עצמית. היום אני מדברת על זה כעל משהו שקרה למישהי בשנות התשעים, אבל אני יודעת שזה קיצוני. גם האבזורים הוסיפו לזה, רואים אותי דוחפת וברטור, מכניסה נר ומברג, זו עבודה שעסקה בקיצוניות כערך, להשתמש באוננות כדי לבדוק קיצוניות". כמו העבודות של וינפלד וכן, כפי שאראה, של סיגלית לנדאו ושל מוטי מורחי, "Blind Spot(s)" אינה מתפרשת כדיומו אלא כמשהו שקורה בחיים. ירב אומרת: "בדיעבד מעניינת אותי העובדה שלמרות שהעבודה צולמה בבית והייתה בעצם 'בי מבי', לא התייחסו לזה, על זה דילגו לחלוטין. הכול נמחק מול העוצמה של להתאות כוס פרונטלי שנוגעים בו". ולא רק המדיום נעלם: נעלמה גם ריי המליינן, האמנית שהייתה שותפה עם ירב לעבודה. המליינן לא מוזכרת כמחברת שותפה לעבודה כמעט בשום מקום: "גם ריי וגם אני באנו מתודעה רדיקלית, שאבנו את ההשראה מאנגרי ווימן, מפאנק, בארים, פנזונים, וזו אסתטיקה שלא הייתה קיימת בעולם האמנות בארץ. גם במונח הזה, ההבנה של העבודה דילגה על אמצעי הייצוג, בי מובזי, הראף-קאט, החספוס, כמו שדילגו על ריי הצלמת ועל המדיום של הצילום". בהקשר זה חשוב לזכור שאמנות גוף בכלל מועדת להבנה כאילו היא "ממשית", "נוכחת", "מוחשית", "אמיתית" - מושגים שמשלים אותנו לחשוב שניתן להתגבר על האמצעים והתנאים של התיווך ולהגיע למציאות העירומה עצמה. "Blind Spot(s)" הובנה, לפיכך, כפגיעה עצמית, כאירוע מגעיל, אבל היא קרסה אל מחוץ למרחב הסימבולי לא רק משום כך ולא רק משום ששפת השוליים של ירב לא הייתה שגורה כאן באותה תקופה. היא צומצמה לרמת הגוף הפרטי של גליה ירב גם בגלל חוסר האפשרות לייצר בישראל "אני" תיאטרלי, "אני" שמגלם את תפקיד עצמו.

חוסר האפשרות להיתפס כמי שיוצאים מהעור של עצמם נובע הן מאופיה של הקהילתיות הישראלית והן מפמיליאריות היתר המאפיינת את קהילתיות האמנות. אפשר להבין זאת בעזרת ההמשגה של הסוציולוג הגרמני פרדיננד טניס (Tönnies), שהבחין בין שני סוגי קהילות, גְמֵינְשַׁאפְט (Gemeinschaft) וְגֵזֶלְשַׁאפְט (Gesellschaft). בקהילה מהסוג הראשון, גְמֵינְשַׁאפְט, הקשרים הם קשרים ראשוניים, הדוקים, מלווים בחיי משפחה, אמונה ומסורת. החברה המכונה גְזֵלְשַׁאפְט, לעומת זאת, מתאפיינת בתחושה רופפת של שייכות או התחייבות לסביבה או לקהילה. הסוג הראשון מתאר לפי טניס חברה טרום תעשייתית, ואילו השני התהווה כתוצאה מהשפעות התיעוש והעיוור בסוף המאה ה-19. החברה הישראלית, שבה



"כולם מכירים את כולם", מתאימה באופייה לדגם הקהילה הראשון. תחושת הקשר ההדוק מתקיימת, למרות העיסוק המתמיד במגורים, בסקטורים ובמחנאות ובמקביל לו. קהילה כזו, שחסרה בה תחושת האנונימיות המשחררת, מקשה עד מאוד על יצירת פרסונה, לא כל שכן פרסונה שעוסקת בתכנים רדיקליים – לא נעים מהמשפחה, לא נעים מהשכנים, לא נעים מהחברים מהצבא. הקהילתיות הלוחצת הזו פועלת, אף ביתר שאת, בתוככי קהילת האמנות המקומית. בתוך הקהילה מתבטל המרחק הייצוגי או הסובלימטיבי ואין אפשרות להגיע לרדיקליות מהסוג הנדרש לפניעה קשה בגוף, שכן תמיד יודעים מי את: "אנחנו מכירים אותך", אף גליה שלמדה במדרשה, אתה מוטי או אף סיגלית. הדברים הבאים של יחב מבטאים זאת היטב: "אני מוכרחה להניד שהפריקט של "Blind Spot(s)" עשה לי שוק. התודעה הרדיקלית מאפשרת אומץ, אבל כשהתחילו להגיע תגובות הבנתיות שהעבודה הזו היא מוקש. אני זוכרת מהפתיחה של התערוכה שהייתה שתיקה כבדה, אף אחד לא נגע בי, במקו ממני, אף אחד מהקהל לא חיבק אותי כי מי יודע איפה הידיים שלי היו קודם". התיאור הזה של יחב הוא ממש אמבלימה של המקום הקטן שחלל זמן מתאחדים בו, שאינו מסוגל לשאת את ההרחקה הכרוכה במנגנון הייצוג, כאילו אי אפשר לדמיין שהאוננות לא התרחשה כאן ועכשיו ושיחב, נאמר, שטפה את הידיים אחרי מה שעשתה. יחב ממשיכה:

התדהמה שלי כאדם קיצוני ורדיקלי הייתה זה שגיליתי שמבוכה לא יכולה להיות חומר אמנותי בישראל של 1998, אין פה החרגות והשפה האמנותית כאן היא תמיד אותה שפה הומוגנית. אני אישה צעירה לא ראיתי את זה, בין היתר משום שהמורים שלי במדרשה התנהגו כאילו הם אנשים ליברליים ופתוחים. זו עבודה שנתפסה כקיצונית למרות שיש עבודות שהן הרבה יותר קיצוניות מאישה שמביאה ביד. בעצם היא עבודה על עונג, והיא נשארה עבודה שלא מתפענחת בקלות, הצופה נשאר עם כלום ביד משום שאין כאן לא מידע, לא פורנו, לא סרטון הדרכה, אלא טקטיקת "באד גירלו" שמעודדת לחפור הלאה ולא אומרת "נו נו נו, ממש הגומת!"

"נו נו נו, ממש הגומת!" הייתה פחות או יותר התגובה של רפי לביא לעבודות של מוטי מורחי בעקבות הצפייה בסרטיו "בצק" ו-"ציפורים" (1973). גם כאן, להבנתו, מדובר בסינדרום ההתעלמות מהמערך הייצוגי, מיצג וידיאו ארט במקרה זה, לטובת קונקרטיזציה של האמן ושל גופו. "בצק", סרט שאורכו חצי שעה, מתאר אקטים מיניים בהשתתפות האמן ושותפה למיצג, שבוצעו כשהם עטופים בבצק. הסרט צולם בסדנת הפיסול של המחלקה לאמנות בבצלאל. "הסרט היה איטי, צמיגי, קר", מתאר מורחי:

ההתרחשות שידרה מוות ולא חיים, והגוף שלנו לא היה חשוף. הייתה שם עמדה כפולה, זה היה נועז מצד אחד ותחפושת מצד שני, כך שזה הקל עלינו לעשות דברים מיניים. המילה 'סקס' לא מתאימה לתיאור הפעולה הזו. הבצק מצטלם כחומר נמתח וגמיש, אבל האמת היא שהוא נהיה צמיגי וקשה כמו גבס. הוא מציץ בגוף, מכאיב, מותח כל מיני מקומות, נדבק לשערות. לקח לנו שעות להתנקות מזה. בסרט "ציפורים" שעשיתי באותה תקופה, שנמחק מכיוון שלא היה לי כסף לקנות את הסלילים המוקלטים, צילמתי בחדר קטן ודחוס, ובין היתר נכנסתי מתחת למיטה עם בחורה. היינו כמו בעלי חיים, הרגליים היו מכוסות בנוצות שהוצאתי מהכרית שאימא שלי נתנה לי והדבקתי עם דבש".

מוטי מזרחי, "בצק", מיצג וידיאו ארט, 1973

למרות כל השלבים והשכבות של עשייה וייצוג שמתקיימים בעבודות האלה, כפי שמתאר מזרחי, הוא מספר שהתגובה של רפי לביא על הסרטים הייתה: "מה, נהיית במאי? מה, אתה עושה סרטים עכשיו?" ועל "בצק" הוא אמר: "זה בכלל לא פורנוגרפי, אין שם מציצה". "מה שרפי אמר חסם אותי, הפסקתי לעשות סרטים", אומר מזרחי. דברי התוכחה האלה של רפי לביא מבטאים ריקון מוחלט של הדקדוק והתחביר של שפת האמנות. ברור שלביא היה בקיא ברזי הרוים של השפה אבל במקרה זה כחר "לשכוח" אותה, לבטל את הסובלימציה, את ההמרה, למשוך את השטיח מתחת למעשה האמנות.

חוסר האפשרות לייצר מרחק ייצוגי בתוך הפמיליאריות של סצנת האמנות המקומית, כפי שכבר נאמר וכפי שעולה מהראיונות, הוא חלק מקושי נרחב יותר לייצר תיאטרליזציה של העצמי בתוך "הכפר הקטן" שהוא החברה הישראלית. הדבר מבטא הבלד עקרוני בין ההתעלמות מהאופי הייצוגי ביחס לעבודות גוף רדיקליות בעולם ובין המצב בעניין זה בארץ. בעוד שמחוז לישראל הניסיונות לבטל את מעשי הייצוג מתקיימים ברמה של השיח התיאורטי, כאן הם מתקיימים כחוויה ברמה האישית: אם זה לא רפי לביא שמסכל ניסיון לחרוג מהגוף הפרטי כדי להפוך פעולה ל"אמנות גוף", אז זו המשפחה שלא מאפשרת זאת או "החברים מהצבא". מבחינתה של האמנית נועה צדקה השניים קשורים זה בזה: "הבלמים בארץ רבים מדי ומוסתיים מדי", היא אומרת. צדקה מבצעת פעולות המכוונות על ידיה "הסתגרויות", שבהן היא מתבודדת, ישנה על מזרון שפרוש על הרצפה, לא יוצאת לשירותים, משתכרת, חותכת את ידיה ומשיחה את ראשה בקיר. עד היום ביצעה צדקה 13 הסתגרויות שאורכן בין שעתיים לשלושה ימים. האחרונה שבהן התקיימה בגלריה של קיבוץ כברי בפברואר 2015. תוך כדי ההסתגרויות היא יוצרת וכותבת. היא אומרת:

השאיפה שלי בהסתגרויות היא להיות מפורקת ומשובשת. את החיתוכים אני עושה עם סכין יפנית פושטית והם התרחשו עד האימהות שלי. "החנק" שלא מאפשר מרחק ייצוגי או פרסונה מקורית בתוך קהילת האמנות הוא שלוחה של חנק חברתי כללי יותר שבו כולם מסומנים מראש, שלא מאפשר סימון עצמי על ידי פעולת האמנות. זה קשור גם לחוסר התמיכה של מוסדות התרבות בארץ, לא מתאפשרת בארץ פעולה אמנותית רציפה וסובייקט שחונג את זה. גם כאב הוא ריטואל שחייב להיות מסומן.



צדקה מוסיפה הסבר נוסף לחנק ולנטייה לבטל את המרחב הייצוגי, והוא תפקודו הלקוי של הממסד האמנותי, שאינו ממלא כראוי את תפקידו ואינו מסייע בניכוש ובהחזקה של גוף עבודה רציף, כזה שיכול לעזור, עם הזמן, ליצור את המרחק שנדרש כדי לבסס לאמניסיות פרסונה מובחנת: "אני במצב של הישרדות עצמית כרונית, מבחינה זו שאין מישהו, כמו מוזיאונים או אספנים, שמחזיקים אתי רצף וכרוניקה של העבודות. אמנות צריכה יותר מדשא, חול ונייר טואלט [אלה החומרים שצדקה משתמשת בהם בהסתגרות האחרונות], אמניות צריכות שיראו אותן, שיאספו עבודות שלהן, שתיווצר כרוניקה". דבריה של צדקה על כך ש"כאב הוא ריטואל שצריך להיות מסומן" מצביעים על הקושי הכללי לעבוד כאן עם המושג והחומר "כאב" במקומות שאינם קבועים לו מראש. "כאב" בחברה הישראלית, ובהתאמה גם בעולם האמנות הישראלי, הוא ריטואל לגיטימי במקרים של שכול או הישרדות וניצולות, אבל לא במקרים של אמניסיות שבוחרים לפגוע בעצמם כמעשה של אמנות. התקה כזו של "כאב" מהאתרים והשימושים הלגיטימיים שלו בחברה הישראלית אל מקומות אסורים לשימוש היא אחד הגילויים של שיבוש ופוליטיות בעבודתם של אמניסיות הגוף הרדיקלים בישראל.

נועה צדקה, "לא התכוונתי שזה יהיה אקספרסיבי", סטיל מתוך וידאו,

1998

שאלת הייצוג והקושי ליצור פרסונה בתוך המבנה הקהילתי המקומי באים לידי ביטוי גם בדבריו של אבי פיטשון – אמן, אוצר ומבקר מוזיקה ואמנות. בראיון אתו ניסח פיטשון באופן מעורר השראה מחשבה רפלקסיבית שחורגת מאבחון עצמי ומלמדת על הקושי המקומי להכיל אמנות הכרוכה בפגיעה עצמית. פיטשון הסכים ש"המציאות כאן היא של עיירה קטנה ולכן לא מתאפשר המרחק המתבקש לצורך הצגה רדיקלית של עצמך, ולפי אותו היגיון, הפרינג' כאן קטנטן". יתר על כן, פיטשון קשר את היכולת שלו עצמו לחרוג מהמסגרת המגבילה הזו לחוסר יכולת אישית לחוש בלחץ החברתי: "לי התאפשר לפגוע בעצמי למרות המציאות הזו כי היה לי את הקטע הסכיוואידי, שזה ממש הוכחה אמפירית להשערה שלך על זה שפגיעות חמורות לא מתאפשרות כאן גם בגלל ההרגשה של מקום קטן. אנשים תמיד אומרים לי בהקשר לזה שחתיכתי את עצמי, 'איזה אומץ', אבל לא הייתי אומץ כי השאלה 'מה אנשים יגידו' לא הייתה בכלל במערכת השיקולים שלי, ולא מתוך נון-קונפורמיזם אלא מתוך סכיוואידיות". פיטשון משתף כאן באבחון עצמי שנסוב על מגבלה אישית, אבל בהקשר של הדיון הנוכחי מעניין שמשמעת מכך גם "הפרעה" או "מגבלה" של החברה. במילים אחרות, ובהתאם לתחושת "העיירה קטנה", נחשף מצב שבו "נורמלי" פירושו שצריך כל הזמן לעשות חשבון לאחוריים, ותוצאה מכך כדי לזוז ולפעול באופן שמאתגר את המסגרות החברתיות חייבים להיות "לקויים". בחברה קטנה האיום באי שייכות הוא כה אלים ועמוק עד שרק היעדר עניין בשייכות, כתוצאה מסכיוואידיות למשל, יכול לגבור עליו.

פיטשון קיים פעולה של חיתוך עצמי בורועותיו במופע "The Mityasering Artist", ששילב פרפורמנס וספוקן וורד והתקיים במשך כמה חודשים ב-2-1991 במועדון 'הגדה השמאלית' בתל אביב.² פיטשון מספר שבתחילה היה חוזר הביתה מההופעה בורועות חתוכות, כי לא הבין שהפעולה דורשת טיפול, ומאוחר יותר התחיל לחטא את החתכים עם וודקה. לאחר כמה הופעות חטף הרעלת דם ואו הפסיק עם החיתוך. הוא חזר לחתוך את עצמו כמה פעמים נוספות במסגרת ההופעות של להקתו "נשרפת": "החיתוך של הזרועות שלי היה למעשה כריתת ברית עם הקהל. הברית היא סילוק כל ספק באשר ליחס בין האמיתיות לתיאטרליות של המופע. אני ממחיש באופן חד משמעי, על בשרי, שזה אחד על אחד מה שקורה פה, ולא רק שהמדיום האמנותי לא מעדן את הרגשות שמאחורי הסיפור, למעשה בדיקו להיפך – הבמה מאפשרת לי לחצות גבול של ממשות". בעוד שאמניסיות כמו וינפלד, ירב, מורחי וצדקה שאלהן התייחסתי עד כה – וגם סיגלית לנדאו שאליה אתיחס מיד – עמלו על אמצעי הייצוג בעבודתם, טרחו והדגישו אותם וכל זאת עבודתם נתפסה כאמיתית, פיטשון דווקא ניסה לעשות את ההיפך. ברוח המאמץ שאפיין את אירועי ההפנינגס והמיצגים המוקדמים של המאה ה-20, הוא ביקש לטשטש ככל האפשר את קווי הגבול בין אמנות לחיים. "זו הייתה", הוא אומר, "הדרך הפניקיסטית והכמעט חד-ממדית שבה התייחסתי למונח הכי בסיסי של אוונגרד – מחיקת הגבול בין אמנות לחיים. היום אני נגד זה, אבל אז חשבתי שזה היה נכון ואפקטיבי". על התגובות למעשה הפגיעה מספר פיטשון:

"באופן כללי הייתה דממה רועמת. היו אנשים שבכו, הייתה מן אוירת הלם. בסוף המופע תמיד פניתי לקהל וביקשתי שיכואו לדבר אתי על המחשבות שלהם. לא עלה על דעתי או שיכול להיות שאנשים נרתעים מלדבר עם מישהו שכרע חתך את עצמו על הבמה וכולו מלא דם. הייתה רק פעם אחת שמישהו פנה והתחיל בשיחה, אבל זה היה ג'וליאנו מר, או זה לא חוכמה כי הוא היה הבן אדם שלא מפחד מכלום, ואת מה שהיה לו להגיד אני לא אשכח כל חי. הוא אמר: 'אתה נותן יותר מדי בתור פרפורמר'".

דוגמה בולטת אחת לאפקט המצטבר של טשטוש הגבול בין מציאות למעשה אמנות היה הרגע במופע שבו פיטשון הוציא אקדח צעצוע ואיים לירות לעצמו במצח, בלב ובמפשעה:

"מישהו אמר לי או 'כשהוצאת את הסכין אמרתי יאללה יאללה, בטח הוא לא יעו, ואחרי זה שעשית עם הסכין, כשהוצאת את האקדח, כבר לא ידעתי מה הולך לקרות כאן'. שמטתי את הקרקע של הסכין בעיני הצופה, ומוה הייתי מבסוט. תגובה משמעותית אחרת הייתה זו של הצלם אלדד רפאלי שאמר לי שאף אחד בארץ לא עושה דברים כאלה, ואת אמרת הוא שם את מה שעשיתי בקונטקסט של שדות האמנות והמוזיקה.



**אבי פיטשון, מתוך המופע "דה מתייסינג ארטיסט",
1993, צילום: ניר נאדר**

את הדיון בקריסה של המבנה הייצוגי ובקשר שלה לאווירת ה"שכונתיות" המקומית אסיים בדברים על עבודתה של האמנית סיגלית לנדאו, בניתוח שיפנה ורקור גם להיבט המגדרי של סוגיית הייצוג. סיגלית לנדאו יצרה שתי עבודות שיש בהן פגיעה עצמית. האחת, שבה הפגיעה כלל אינה מוזכרת או מדוברת, היא ספירלת האבטיחים בים המלח, הכוללת שהייה ממושכת של האמנית כשאחת מעיניה בתוך המים המלוחים ("DeadSee", וידיאו ארט, 2005). העבודה האחרת, "הולה הופ", שבה ארון כעת, נתפסת כדוגמה מרכזית של פגיעה עצמית באמנות הישראלית. עבודה זו מ-1998, ששמה הרשמי "הולה תיל" (Barbed Hula), היא לופ וידיאו שבו לנדאו מסובכת על מותניה הולה הופ עשוי תיל. היא מספרת: "מצאתי תיל, מצאתי חישוק ברזל כבד וליפפתי עליו את התיל, את השפיצים הפניתי החוצה כדי שלא יפגעו בנוף. חיפשתי מישהי שתבצע את זה, לא מצאתי, ואו הבנתי שאני צריכה לעשות את זה עם הגוף שלי". את הפעולה ביצעה לנדאו על שפת הים בתל אביב, והיא מזכירה שצילם אותה רענן אלכסנדרוביץ'. "צילמנו המון זמן, כבר היו פקחים בדרך בגלל העירום, והסימנים הכחולים שראוים על הגוף שלי הם של החיכוך והמשקל". לנדאו מדגישה את העובדה שהפגיעה בגופה ב"הולה תיל" לא הייתה המטרה המרכזית: "למרות שיש לי עדיין צלקות מהעבודה הזו, הסיכון שלקחתי בכך שאפגע בעצמי הוא תוצר לוואי. זו עבודה שהובנה כפגיעה עצמית מבלי שהתכוונתי לכך. הגישה שלי לאמנות קשורה לחמלה ולמאמץ לתקשר ולספר סיפור כשאני כבר לא אהיה". לנדאו דווקא התכוונה לנער מהעבודה "מטענים של אותנטיות מדממת ששיחקו תפקיד מרכזי באמנות גוף רדיקלית בחו"ל". כהמחשה לכך היא מספרת: "ערב קודם צילמה אותי חברה על הגג בפלורנטין עושה את זה עם תחתונים וניילון פצפץ. כשצילמנו את העבודה כחוף הים כבר היו לי סימנים על הגוף מערב קודם וליים באתי עם איפור מסוים כדי לכסות את הסימנים הכחולים". לנדאו, כפי שעולה מדבריה, רצתה להדגיש ב"הולה תיל" את סממני הייצוג. כלומר את המשחק ואת המרחק שהעבודה פותחת ממשות של פגיעה בגוף. לכן הפנתה את חודי התיל החוצה כדי שלא יפגעו בה, התאמנה עם פצפצים כדי להקטין את הסיכון להיפגע, כיסתה את הסימנים על הגוף באיפור ועשתה כל שביכולתה כדי להימלט ממרכיבים של אותנטיות. אך למרות כל זאת העבודה נתפסת כפגיעה ממשית בגוף, ומעניין לציין שגם כאן, כמו במקרה של Blind Spot(s) של יאה, נשחך הצלם השותף לעבודה, רענן אלכסנדרוביץ'.

פרשנויות של עבודות אמנות הן פועל יוצא של המפגש שלהן עם כל מי שצופה בהן, והפרשנות אינה מוכתבת בלעדית על ידי האמנית המחברת וגם לא על ידי מומחים שונים לדבר. למרות זאת, אפשר לראות שאופן ההתקבלות של "הולה תיל" חורג מכלל פרשנות שאינה זו שהאמנית התכוונה לה ומגיע לקריסה של עצם המרחב הסימבולי שמעשה האמנות תלוי בו. זוהי התופעה הבעייתית שאותה תיארת בפרק השני כהקניית מעמד אונטולוגי ראשוני למיצוגי הגוף הרדיקליים, הבנתם כאירועים שמתרחשים בחיים עצמם תוך ניסיון למסמס את אמצעי הייצוג. דרגה נוספת של הבנה בעייתית של מעשה הייצוג ב"הולה תיל" באה לידי ביטוי בתגובה של האוצר הגרמני כריסטוף קניג' לרצונה של לנדאו להציג את העבודה בגלריה שאתה עבדה בגרמניה. לנדאו מספרת: "קניג' אמר לי 'את מתבלבלת, את חושבת שאת ישו!' והגלריה סירבה להציג את העבודה. זו הייתה הסיבה שעזבתי אותם". מבחינתה של לנדאו, העבודה היא מעשה אמנות שכולל מודיפיקציה של המשחק הולה הופ, ואף על פי שמעשה זה מרפרר באופן בלתי נמנע לפגיעה בגוף, הפגיעה היא תוצר לוואי: היא משנית ומסמנת דווקא את היעדרה של "אותנטיות מדממת" במקרה זה. קניג', בפרשנות שמונעת את המרחק הייצוגי של לנדאו מנסה לכוון בעבודה זו, כמו אומר: הפגיעה כאן היא מרכזית וככוו היא טעונה מדי, לא פחות מישו: את מתחזה לקורבן. בנוסף לכך, כמובן, קשה להתעלם מן ההקשר היהודי-גרמני של הדברים: יהודייה שפונעת בעצמה בגלריה בגרמניה זה אמיתי מדי, עד כדי כך שמעשה האמנות מתבטל לגמרי והופך למשהו שקורה בחיים עצמם. "העבודה הזו למעשה שינתה את החיים שלי". אומרת לנדאו. "היא מוצגת היום בכל מקום בעולם. קניג' לא הבין את העבודה, הוא הלך לקלישאה. הרבה דברים אצלי נוצרו מזה שאוצר, גבר לבן, אמר לי מה לא לעשות".

לסיום חלק זה, הייתי רוצה להפנות את תשומת הלב לכך שמתוך הדיון על הייצוג עולה ההרגשה שדווקא האמניות הן אלה שאינן מצליחות להשיג סובלימציה, להביא את הגוף שלהן לאמנות מבלי שהוא ייחשב "אמיתי מדי", במובן זה שהדילוג על אמצעי הייצוג מוביל היישר לעיסוק בדבר עצמו, בגוף הקונקרטי של האמניות. קשרתי את עניין הייצוג ואת הקונקרטיזציה של הגוף להוויה המקומית של "כפר קטן", אבל לתחושת גישה העניין המגדרי הוא גורם שממלא תפקיד בכישלון בהבנת העבודות כייצוג. סוגיית היהודי של האשה עם הגוף, שלא ארחיב בה כאן היא מרכזית לחשיבה הפמיניסטית ונכתב על כך רבות, והיא מסתמנת כמרכזית לא פחות גם בדיון הנוכחי. נראה שהנטייה לייחס ממשות למופעי גוף מתגברת כאשר המופיעה היא אשה, למרות ניסיונות בוטים כמעט של האמניות עצמן למסגר את עבודותיהן כייצוג אמנותי שאפילו מותח ביקורת על רעיון האותנטיות. גליה יאה, למשל, דיברה בראיון עמה על הנטייה הזו, להבין את העבודות כהתרחשות שבחיים עצמם, גם ביחס לעבודתה בתערוכה "פסטורמה דבש" ("פסטורמה דבש או ארכיון אהבה", 1998), שהציגה ארכיון הכולל מוזכרות מאהביה ומאהבותיה. לדבריה, "בעקבות העבודה הזו נבנה נרטיב דבילי של 'מאוננת אל הווגיות'. בספר האורחים של התערוכה, למשל, קיבלנו תגובות בסגנון 'מסכנה, מי שמאוננת אין לה זוגיות'. בשבילי הקשר בין התערוכות הייתה השאלה איך מגיעים לאמת הטכנית ביותר, הברברית ביותר, לדרגה של מידע רפואי, ומשם מצליחים ליצור איכות עקרונית, אבל בגלל הקישור שנעשה בין אוננות לאין-זוגיות יצאתי דמות נשית טרגית". כדוגמת נגד לתגובות מסוג זה יאה מזכירה את העבודה של גיא בן נר "האי של ברקלי" (1999), שנוצרה שנה אחר כך. בעבודה זו בן נר כביכול ביצע "מופע קריוקי" עם איבר המין



שלו, אבל הקריקור והתעלולים האחרים שביצע עם הזין שלו לא נתפסו או ובהמשך כמביכים או כחשיפה מוגנה. "זה בכלל לא עבר כ'זין של גיא' אלא יותר כמין זין משפחתי נחמד". אמרה יהב, ואכן, החשיפה הגופנית הזו של בן נר ב-"האי של ברקלי" הומשה בתוך הקשר התוכן הדומסטי של העבודה. איש לא פקפק בכך שמדובר בווידאו ארט, באמנות שאמנם נוגעת לחייו של האמן אבל איננה מתרחשת בחיים שלו עצמו או בגופו עצמו. גם ילדיו, שהופיעו בעבודה זו ובאחרות, נתפסו כחלק ממעשה האמנות.

בפרק השני של הספר הזכרתי את הדיון של לואי מארן באופיו של המערך הייצוגי כפי שנתפס במאה ה-17. מארן טוען שהציור ההיסטורי מובנה כך שישכנע אותנו שאין מאחוריו מחבר-צייר ושהאירועים כביכול מדברים בו את עצמם, שכן התנאי המכונן שלו היה שקיפותו של הייצוג. גם בהקשר הנוכחי, של עבודותיהן של האמניות שהזכרתי, יש "שקיפות של הייצוג", אבל כאן מטרת השקיפות היא דווקא לקחת מהמחברות-אמניות את המרכיב המדיומלי, כלומר את אופן הפעולה של הייצוג, ולהשאיר אותן "נשים עירומות". אוסיף ואומר, בהקשר זה, ששילית האיכות הייצוגית לטובת קונקרטיזציה של הגוף נוטה להופיע בכל פעם שמדובר בגוף שאינו הגוף של מי שנתפס בחברה שלנו כבן אנוש סטנדרטי, דהיינו כל גוף שאינו גברי, לבן, סיסגנדרתי ושלם גופנית ונפשית.

אלימות רבה מדי: התרחקות מהאלימות של המציאות

"מי שיש לו הרס עצמי מהבית, מהדת, מהתרבות, אין סיכוי שהוא ישתמש בזה ככלי ביטוי. לפתוח עיניים בבוקר זה גרוע מספיק". כך אמרה סיגלית לנדאו כאשר עלתה בראיון אתה השאלה אם הצורה המתונה של אמנות גוף רדיקלית בארץ היא תגובה למציאות האלימה בישראל. עוצמת האלימות של החיים בישראל עולה כמעט מאליה כאחד הגורמים האפשריים שעיצבו את הניב המקומי של אמנות הגוף הרדיקלית, ואכן האמניסיות שבעבודותיהם אדון בחלק זה של הפרק, אורי קצנשטיין, הדס עפרת, נלי אנסי, ארו ישראל ויהילה לולו לין, התייחסו לעניין זה בראיונות שערכתי איתם. ראוי לציין שהקשר בין עוצמת האלימות במציאות מסוימת לחוסר האפשרות להפוך מציאות כזו לסובלימציה, לאמנות, כפי שבא לידי ביטוי בדבריה של לנדאו, אינו מובן מאליו. אלימות רבה מדי יכולה באותה מידה להיות סיבה טובה מאוד לפגיעה עצמית חמורה כמעשה של אמנות. את זאת ניתן לראות בקלות בעבודות כמו אלה של כריס ברדן או של האמן הרוסי העכשווי פטר פבלנסקי. שמסמר את אשכזי לאבני הכיכר האדומה או חתך את אוזנו ותפר את שפתיו, כל זאת במחאה מוצהרת נגד האלימות והברוטליות של השלטונות ברוסיה. אפשר לשער שההבדל נובע בין היתר מכך שאמנים כמו ברדן ופבלנסקי מניבים על אלימות מוסדית שאינה גלויה ונראית לעין כמו האלימות בארץ, ועבודתם נועדה להחצין אלימות סמויה. כך או כך, לדעתי אפשר לומר שהאופי המתון של הפגיעות העצמיות באמנות גוף בארץ משקף את המתח עם צורות של אלימות שמציאות החיים בישראל מציפה כל הזמן, בעיקר העבר המדמם של העם היהודי והסכסוך על כל השלכותיו. הגורמים האלה נוכחים באופן מסוים וייחודי בעבודתם של האמניסיות שבהם אדון בחלק זה של הפרק. זהו אופן נוכחות שאקרא לו "שיליה". משמעותה היא שאמנם יש בעבודות רפרוריים לאלימות ולכאב, לא רק אלימות וכאב לאומיים אלא גם אישיים, וביניהם גם כאלה שקשורים לפרקטיקות ה"קלאסיות" של אמנות גוף רדיקלית משנות ה-60 וה-70, אבל הגורמים האלה נמצאים בעבודות כמרכיבים שעובדים מולם ולא כמרכיבים שעובדים אתם: העניין איננו להדהד אותם אלא להתרחק מהם. ובכל זאת הם נוכחים בעבודות, משום שההתרחקות מהאלימות היומיומית הופכת למוטיב בגוף העבודות.

ראשית אפנה לאורי קצנשטיין, שכמה מעבודותיו במשך השנים כללו פגיעות עצמיות מתונות. בעבודה (1993) "Ritual Reality", למשל, הוא כתב על הקיר בדמו, שהוקו ממנו בו זמנית, את המשפט "אתמול הלכתי אל הבנאדם, הוא לא היה בבית או הפסקתי להשתמש". עבודות קודמות שלו כללו שטיח שהוצת בעודו מגולגל בתוכו ונגינה בכלי שכוונה חליל והופעל על ידי כמעט ליטר מהדום שלו. שתי העבודות האלה בוצעו בניו יורק בתחילת שנות ה-80. בעבודה אחרת, משותפת לו ולמוזיקאי אהד פישוף במסגרת ההרכב "בון טון יום נגצי", קצנשטיין אכל זכוכית. בהדומות אחרת, בעבודה משותפת עם אריק דנטון, האמנים הקיזו דם זה לזה: "היינו מוסיפים וודקה לדם ועושים בלאדי מרי", אומר קצנשטיין. "ואז שתינו את זה על הבמה. זה היה בשיא ההיסטריה מהאיידס והקהל היה מתחרפן וצועק 'אתם תמותו! אתם משוגעים!'". בתערוכה (2015) Backyard, שנערכה במוזיאון תל אביב, קיים בין היתר מיצג שבו חשמל את המשתתפים בורם של 40 ואט על ידי כך שסגר אתם מעגל כשכולם מחזיקים ידיים. "אני עונד על הידיים זוג טבעות שמחברות לשנאי עם דימר שהחזק המרבי שלו הוא 40 ואט, וברגע שאני נוגע באנשים נסגר מעגל וכולם מתחשמלים. זה מרגיש כמו עקצוץ חריף שניתן להתרגל אליו ואפילו ליהנות ממנו", הוא אומר. קצנשטיין למעשה חשמל את עצמו בעבודה הזו במשך כשעה וחצי, עם כמה קבוצות של משתתפים. מעניינת ההערה שלו שנשים משתתפות הרבה יותר מגברים בעבודה זו, שמסתיימת בהחתמה של ידי המשתתפות בחתמת "You Never Know".

"You Never Know", עמדה שהיא ההיפך מן המוחלט והברור, היא לדברי קצנשטיין בדיוק מה שאין כאן: אין ספקות או היסוסים ואין סובלנות כלפי אנשים שאינם מן השרה – "אנדרוגינים ווירדים", כפי שציטטתי בפתחת הפרק. אולם באותה נשימה קצנשטיין קושר את הנטייה לפגיעות מתונות, גם בעבודה שלו עצמו, לכך ש"אנחנו עם שלא מטפל בטרואמות שלו". הוא עצמו השתתף כלוחם במלחמת יום הכיפורים וסובל כתוצאה מכך מפוסט טראומה, והדבר נוכח בעבודותיו ובפרשנות עליו. למשל, במשך כל השנים הוא ממשך לרשום בדמו. הוא מוציא לעצמו באופן קבוע בסביבות 40 סמ"ק מדמו בכל פעם, באמצעות ידע שרכש בעת שירותו כחובש בצבא, מוסיף לדם חומר נוגד קרישה ומצייר בו בעזרת עטי ציפורן. הפגיעה בעצמו נוכחת דרך קבע בעבודותיו, אבל כפי שאפשר לראות גם אצל האמנים האחרים שידונו כאן, קצנשטיין מזהיר כי הוא נמנע במתכוון מפגיעה חמורה בגופו. הוא מציין שתי סיבות



עיקריות לכך. הראשונה קשורה להשערה שהאלימות במציאות הישראלית גורמת להפחתת האלימות באמנות: "החיים הרבה יותר נושכים כאן והפעולות שנעשות באמנות שלי לא צריכות להתחרות בחיים אלא להדהד אותם, לעורר השראה חיובית ושלילית". הסיבה השנייה קשורה לעמדה האמנותית שלו, ההכרח לוותר כדי לא להגיע לדוגמטיות. הוא אומר:

"אני לא רוצה לפגוע בעצמי באופן אלים מדי, משום שהאמנות שלי קשורה לכלכלה שיתופית, גם ברמה המדימולטית וגם ברמה הרעיונית. כשאני מדבר על יופי, רוע, זחיחות דעת, חמלה, השתאות, כרגע שאני מקצין את אחד הפרמטרים האלה, מגביר אותן, אז העבודה נהיית רק כזאת. רק אלימה, נגידי, והדברים באמנות לא יכולים להיות נגריים, אז זה מותנה בוותרות".

אורי קצנשטיין, מתוך ארכיון האמן

גם מהריאיון עם האמן הדס עפרת עולה באופן ברור שהוא אינו מאמין באמנות שנוקטת אלימות קיצונית. למעשה, עפרת רואה בהתרחקות מהפעלת אלימות עצמית קשה ביטוי של הצורה שבה אמנות צריכה לפעול במרחב הישראלי, להבדיל מאופן הפעולה האירופי. עפרת היא אמן מופע שהעבודות שלו כוללות בדרך כלל מה שהוא מכנה הפקרה של גופו. דוגמאות לעבודות כאלה כוללות את: "נדודי שינה" (2003), שבה בשלושת ערבי הפתיחה של התערוכה "אמנות הארץ" בתחנת הכוח ירידנג ישן עפרת שבע שעות בכל פעם לאחר שלבלע כדורי שינה (עפרת שכר שומר שיגן עליו בשעה שישי. למרות זאת הוא מתאר את העבודה כחוויה קשה וחש שהצופים התעללו בו בזמן השינה); "דרך החלב" (2001), שבמסגרתה הלך ברגל 24 שעות ברציפות וייצר תוך כדי כך גבינת צאן באמצעות חום גופו; "שפת אם" (2001) שבה תלה את עצמו בהיפוך; ו-"עבודת נמלים" (2009), שבה הפקיר את גופו לעקיצות של נמלים ודבורים. עפרת מרחיק את עצמו מעבודות מיצג שכוללות התעללות בגוף, הוא אינו מבקש סכל מכוון אלא רואה בגופו כלי, אמצעי לצפייה ולמחקר, וזאת אף על פי שידוע לו שפעמים רבות עבודותיו נתפסות כקיצוניות. "אנשים אומרים שהעבודות שלי לא נורמטיביות. הן אולי לא נורמטיביות אבל הן לחלוטין שפיות", הוא אומר. השפיות, כפי שעולה מדבריו, מושגת לא מתוך מבחני סיבולת וכאב ולא מתוך שליטה על הגוף, אלא דווקא מתוך ניסיון לעקוף את תכנת השליטה שמוכילה אותנו.

כדי להסביר מדוע לא נהוגה בישראל פגיעה קשה בגוף כמעשה של אמנות, עפרת נעזר בהגות הפוליטית של חנה ארנדט ומדבר על הפיצול בין הפרטי לציבורי. המודל החברתי הישראלי, הוא אומר, שאול מזה האירופי, שמאופיין בנתק בין עולם הבית החמים והרגיש לעולם החוץ האלים. אמנות במרחב כזה, לפי עפרת, "מגנה" על הפרט כ"תרבותי ומעודן" גם בעת שהוא נמצא במציאות האלימה שמחוץ לבית: "המטען התרבותי של עולם האמנות הישראלי קשור ברובו למסורות מורח אירופיות", הוא אומר. "זהו ה-DNA שנמצא בתרבות, במנטליות, ביחסים, במערך הפנימי המובנה ביחסי המשפחה וביחסי הפרט והרבים שלנו. זהו עולם תרבותי שמורכב מפיצול בין הרומנטיקה והרגישות כלפי הדומסטי, כלפי מה שקורה בתוך הבית, לבין האלימות של העולם בחוץ". עפרת אף קושר בין היכולת לפצל את הבית והתרבותי מהפוליטי והאלימים ובין מצבים שאפשרו את האלימות הקיצונית של הנאצים: "בגרמניה הנאצית לא היה מרחב ביניים שתיווך בין הפרטי לציבורי ולכן האנומליות האלה, שאני יכול להיות רך ומיטיב כלפי המשפחה וקשה ואכזרי באותה שעה כלפי מישוה אחר. זה נפגש בצורה לא מוסרית כשהפרטי והציבורי נפגשים לא נכון". הפתרון שעפרת מציע בהקשר המקומי הוא יצירת מרחב ביניים שבו האלימות מרוככת באמנות, שבכוחה לתווך את האלימות החיצונית לתוך המרחב הביתי: "באופן עקרוני הפגיעה במסגרת האמנות היא אוטולט כנגד המוסר הכפול הזה, החיים הכפולים. התמודדות עם אלימות, פחד וכאב של חברה שרוטה, חברה שנמצאת בקונפליקט". בהקשר המקומי, אם כן, עפרת טוען שתהיה זו טעות לבצע פעולות אלימות במסגרת עבודות אמנות, משום שאי ייכשל האמן בשני תפקידיו: הוא יחדל לשמש מרחב ביניים מתווך בין המציאות הציבורית לפרטית, וגם ייכשל בעיצוב המרחב הציבורי משום שייחפס כמשוגע ושולי. הוא מוסיף: "אמנות היא מרחב ביניים כזה, כשה יוצא החוצה בלי האמצעי המרכזי הזה, בלי הטריטוריה או המדיום, אז הפגיעות יוצאות כמופרעות, כשריטה או כפסיכוזה. להיות אלים לעצמך או לזולתך, כלפי נשים או במחסום בביתוניה".

המרחבים של הפרטי והציבורי הם גורמים משמעותיים גם בעבודותיו של האמן ארו ישראל, העסוק בהחייאת הכאב של הפרט מול סמלים ציבוריים של אלימות שהתרוקנו מתוכן. ישראל הוא האמן המקומי שאולי מתקרב יותר מכל האחרים לפגיעות קשות בגוף. יחד עם זאת, גם הוא מדגיש שהפגיעה האלימה והקשה בגוף אינה העניין המרכזי בעבודותיו. בין עבודותיו: Tifra Movie (2004), שבה תפר בחוט פרחי גלדיליות לבטנו ותלש אותם; "Jewish Lesson" (2009), שבה תפר אל חזהו טלאי צהוב; "צבר" (2007), שבה החדיר לפניו סיכות תפירה כשהחוד פונה כלפי חוץ; עמידת דום עד נפילה, שביצע כשהיה סטודנט; ו-"Stempelwal" (2012), עבודת חותמות במועדון ברגהיינן בברלין, שאליה הגיע במשך כמה חודשים פעמיים בשבוע ובכל פעם קעקע את החותמות של המועדון על זרועותיו. עם זאת, בכל עבודותיו של ישראל ניתן לראות כיצד הוא מנמך את הווליום של הפגיעה, עוסק בבניית מנגנון שירחיק את סממני הפגיעה – דם וכאב – ויווסת אותם למען הצופים. למשל, בוידאו ארט שבו הוא מצולם תופר לבטנו פרחי גלדיליה (גלדיליה = חרב-סייף), נטרל ישראל את הסאונד. לא שומעים את הנשימות ואת הכאב, שכן, לדבריו, "שהכאב ממילא קיים בתוך הראש של הצופה כתוצאה ממה שהוא רואה, אני לא צריך להשמיע ולחוק את זה עבורו". תפירת הגלדיליות התבססה על עבודות זרי הבטון שלו "זרים" (2011). "בערב יום הזיכרון מול הטלוויזיה הרגשתי שהזרים בטקסי הזיכרון לא מעבירים את הכאב, ואו החלטתי לחבר את הזר לגוף". זהו מניע שחוזר בעבודותיו של ישראל: המאמץ להחיות, דרך הפגיעה בגופו,



את מה שהפכו לסמלים ריקים של אלימות, כמו זרים על קבריהם של חללי צה"ל או הטלאי הצהוב. ההיסטוריה של הור בתרבות המערב קשורה לתחליף גוף, קורבניות, טקסיות. אני רציתי לחבר אותו לגוף", הוא אומר. אבל לצד הרצון למלא את הסמלים שרוקנו בתוכן של אלימות וכאב, מתקיימת תמיד גם ההסתייגות מאלימות רבה מדי. ישראלי מנמק את ההיגיון האמנותי של התפירה לגוף: "גם מבחינה טכנית, התפירה היא אמצעי. התפירה לגוף אינה באה מתוך דחף לזעזע את דפוסי ההתבוננות של הצופה, אני מודע לכך שאני לא מציא כאן שום דבר. זה כמו לקחת עיפרון ולרשום. התפירה היא אמצעי של אמנות".

גם בעבודה "Jewish Lesson" מתקיים אותו מנגנון של הרחקה וויסות, וגם כאן, למרות הפגיעה הברורה, המטרה אינה לזעזע אלא להזכיר כאב שנשכח, מוסמס, נסחר, כאב שנעשה מופשט. ישראלי אומר:

תפירת הטלאי הייתה החלטה מודעת שנעשה לכך שהטלאי הוא דימוי שחוק שהתרחק לגמרי מהקונטסטציות הראשוניות שלו, סימון גוף. רציתי לחבר אותו חזרה לגוף, והדרך היחידה הייתה דרך הכאבה פיזית, אחרת זה נשאר ברמה שכלתנית שנשחקה עם השנים. גיליתי שבאיבי מתנהלת מסחרה של טלאים צהובים ושל השואה בכלל. קניתי טלאי צהוב באיבי, ספק אם הוא היה מקורי. כיוון שזו תעשייה של יצירת חיקויים, והחלטתי ליצור חיקוי משל עצמי – בתיא עזריאל של טלאי צהוב.

"Jewish Lesson" הוא וידיאו בשני חלקים המוקרנים בו-זמנית: באחד ישראלי מלמד איך להכין את הטלאי ובשני הוא תופר אותו על הגוף שלו – "שיעור יהודי שהוא גם שיעור באמנות", הוא אומר. הכוונה של ישראלי להגיע לצופים ללא מרכיב הזעזוע מהפגיעה בגוף באה לידי ביטוי בהרצאותיו, שבהן הוא לא מקרין, למשל, את הווידאו של תפירת הגלדילות לגוף, שכן, הוא אומר, "לאנשים שיושבים בהרצאות אין לאן לברוח. אבל את הטלאי אני כן מראה, כי יש את האפשרות 'לברוח' מהזעזוע של הפגיעה להתרכז בחלק של הווידאו שבו רואים כיצד אני מכין את הטלאי". על העבודה "צבר", שבה נעץ סיכות בפניו, ישראלי מספר שפנו אליו וביקשו שיכין עבודה לרגל ציון 60 שנה להקמת מדינת ישראל:

זה נתפס בעיני כבעיה משום שזה היה קרוב מדי לאמנות מגויסת. החלטתי לטפל בדימוי של הצבר. לקחתי סיכות תפירה ותקעתי אותן בפנים. רציתי שיתקבל דימוי הפוך לדימוי של "יפי הבלורית והתואר" על ידי פעולה אלימה שמופנית כלפי הגוף ואו היא יוצאת החוצה, השפיץ של הסיכה בחוץ. זה כבר לא הצבר העוקצני מבחוץ ומתוק מבפנים, אלא אדם אלים שהאלימות שלו מופנית כלפי עצמו ואו לסביבה דרך זה שהשפיץ בחוץ.

ארז ישראלי, "הצבר", דיוקן עצמי, c-print, באדיבות גלריה גבעון תל אביב וגלריה קרונה (Gallery Crone) ברלין

המחשבה על קוטב הקריאה של עבודותיו, שמובנה במתכוון באופן שיפחית למינימום את אפקט הפגיעה והזעזוע, מביאה את ישראלי לבדל את התפקיד שממלאים האקטים האלימים בעבודותיו מההיסטוריה של פגיעה עצמית באמנות: "בפגיעות היסטוריות בגוף של אמנים כמו כריס ברנד היה ממש פוליטי ברור. אני משתמש בדומה ההיא כדי לחוק את מה שאני רוצה לעשות". כלומר, ישראלי אינו פועל מתוך כוונה להשיג את הזעזוע שאליו כיוונו אמני הגוף בשנות ה-70, אלא משתמש בזעזוע כמרכיב שמגולם ממילא בהיסטוריה של הפרקטיקה שלו. הוא אומר:

"חלק מאמני הגוף הרדיקלים עשו פעולות קיצוניות על הגוף, נגד הגוף, כי רצו לזעזע, לנער את החברה, לנער את הצופה. אני שייך לדור שהפנים את המהלך ההיסטורי של הפגיעה והכוונה לנער את הצופים דרך זעזוע. באופן פרדוקסלי, העבודה שבה אני נראה כאילו אני עוקר את השיניים שלי הכי מזועזעת את הצופים למרות שהשקר כאן חשוף, אני לא באמת עוקר את השיניים. אני משתמש בזעזוע כחלק מהפרקטיקה, הזעזוע מוטמע בתוך הפרקטיקה.

בהקשר הישראלי, ההימנעות מאלימות קשה נעשית גם דרך הניתוק שלה מהכאבה כביטוי של גבריות ומאצ'ואיזם. הדרך של ישראלי לעשות זאת היא על ידי כך שהוא מטמיע בעבודותיו פרקטיקות הנתפסות כנשיות אופייניות: "אני תופר, מכין פרחים, עוטף את השיניים בזהב כמו שוקולדים של פרווה. זה לא שאני מפחד מפאתוס, אני פשוט לא רוצה שהדרמה תיקח את תשומת הלב ותיווצר בגלל האמצעי הגופני הקיצוני, אלא שזה יגיע לצופה באופן כזה שהוא יוכל לעשות עם זה משהו".

גם האמנית נלי אגסי רואה בפגיעות הקשות בגוף אירוע היסטורי ששייך לשנות ה-60 וה-70 של המאה הקודמת. "אמני הגוף הרדיקלים של או פתחו לנו את הדלת, אנחנו כבר לא צריכים לפגוע בעצמנו ככה, אנחנו יכולים רק לסמן את זה", היא אומרת. דבריה, כמו דבריהם של קצנשטיין, עפרת וישראלי, מסמנים את ההתרחקות המודעת מפגיעות חמורות בגוף כמעשה של אמנות. אגסי פגעה בעצמה בעבודתה באופן סמלי בעיקר בשתי עבודות. באחת, Sand It) Better (2002, ששפפה את עור החזה שלה בנייר זכוכית עד שדימם:

"זו אחת העבודות האופטימיות שעשיתי בחיי. עשיתי את זה בלונדון אחרי שאבא שלי נהרג. זה היה בשבילי מקום של התחדשות, כמו לעבור לבית חדש. לנקות את הפצע ולתת לדלקת להתרפא ולתאים חדשים לצמוח. קרה לך אסון כל כך גוראי ואת בכל זאת בוחרת בחיים. התגובות לעבודה הזו היו קשות. זו עבודה שנורא זעזעה אנשים, היו כאלה שכבו, שיצאו באמצע, רצו לחבק אותי. אני תמיד מאפשרת לקהל שלי לצאת באמצע. אבל אם יוצאים גם לעולם לא יודעים את התשובה כי בסוף אני שמה את היד שלי על הפצע והמשמעות היא שהתרופה יכולה לבוא רק מעצמך, רק את דואגת ותומכת בעצמך".



עבודה נוספת של אנסי שכללה מרכיב של סיבולת היא (2002) "Smile", שבה עמדה אנסי במקום ובמשך שבע-שמונה דקות חיכה חיוך כפוי. "מצד אחד חיוך זה חיובי וטוב, אבל ברנע שאתה מותח את הגבולות זה הופך לסבל, לקושי. אני עושה בעבודה הזו תנועות בלתי רצוניות תוך כדי פעולת החיוך, וזה הביך מאוד את הקהל כי זה היה מקום חשוף, לא ייצוגי. לעמוד במקום זה הכי קשה – אי הפעולה היא הפעולה הכי חשופה והכי כנה. המבוכה של הקהל היא חלק מהחומריות שמתוספת לעבודה". מעניין לציין שגם אנסי, בדומה לנועה צדקה, מספרת כי הפסיקה לפגוע בגופה כשהייתה לאם.

במסגרת הדיבור על מרחב שבו ישנה ככלל הימנעות מפגיעות קשות בגוף, אני רוצה לחזור לרגע למופע של אבי פיטשון שכבר הוזכר קודם לכן, "דה מתייסרינג ארטיסט", כדי לחדד עוד הבדל בין אמני גוף ודיקלים מחו"ל לבין אמנים ישראלים כאלה בארץ, הנוגע ליחס לאלימות במרחב הציבורי. כזכור, פיטשון חתך חתכים בורועותיו כדי להדהד את האלימות במרחב הציבורי הישראלי. אבל בשונה אולי מהצורה שבה אמנים כמו ג'ינה פיין, פרנקו B או קתרין אופי הסבירו את הפגיעה בגופם כהתייחסות לאלימות במרחב הפוליטי, פיטשון מדבר על מיליטריזם כעל צורה אחת מני רבות של מה שהוא מכנה "רוע מופשט", ולמעשה מגיע לעיסוק ברוע כתוצאה מפרדה טראומטית מבת זוג:

"הטראומה של הלב השבור מתדרדרת לרוע, והרוע אשר מתיישב במרחב הפרטי-הפסיכולוגי הופך לכוח בפני עצמו. הפתרון כפי שניסחתי אותו במופע הוא לעשות התמרה של הרוע לכעס, ולתעל את הכעס למאבק ברוע הפוליטי. זה מהלך שמתחיל באישי, הופך למיסטי ונגמר בפוליטי. אם לעשות פרודיה פשטנית על איך שחשבתי או, המסר הוא שאם חברה שלך עושה אותך ואתה לא רוצה להיכנע לרוע, תילחם בכיבוש".

אולם כדאי לשים לב לכך שהמניע הראשוני של פיטשון להפעלת אלימות על גופו לא היה רצון לבקר את הצבא או הכיבוש אלא פרדה כואבת. נקודת הכניסה שלו לדיון הייתה הפרדה מהאובדן, ומשם הגיע לרוע מיסטי ולדיון ברוע שכלל גם אלמנטים של ביקורת נגד אלימות בחברה הישראלית. כלומר, נקודת המוצא המוצהרת של המופע היא אינטראקציה אישית, אפילו אינטימית, עם הפוליטי, ולא עיסוק בפוליטי כרעיון מופשט או גרנדיוזי. באותה נשימה אפשר להזכיר את האמנית נלי אנסי ונועה צדקה, אשר בחרו להפסיק את הפגיעות בגופן לאחר שהיו לאימהות. כלומר, גם הבחירה להפסיק לפגוע יכולה לנבוע ממניעים אישיים ולא תיאורטיים או מופשטים.

גם בשיחה עם האמנית הילה לולו לין עלה כי העבודות שכללו פגיעה בגופה – כגון כסיסת פלפלים אדומים חריפים ש"ענדה" על אצבעותיה ("הכוססת", 1998), הצבת מחטים בין הלחי לגבה באופן שמונע תנועה מהעפעפיים ודוקר בלחיים ("המוצצת הנוצצת 3", 1998), דקירות בכריות האצבעות ("יפה שלי", 2003) – אמנם קשורות להתבוננות ביקורתית על אופיו של המרחב הציבורי הישראלי, אך הזיקה הראשונית שלהן היא ביוגרפית. "המקום הוא קטן", אומרת לולו לין:

"החברה כאן מאוד שמרנית ומיליטנטית, בשנים בהם עשיתי את העבודות האלה לא הייתה כמעט נראות בחיים לקצוות אחרים, לזרים, לאחרות בכל מובן שהוא. למשל עבור לסביות הארוגות היו נרחבים, הנראות מצומצמת. ראיתי את זה בצורה צלולה כשחייתי בניו יורק. בכיסים שבהם חייתי שם, הדברים האלה היו בשפע. חייתי בתוך חברה שחורה ושם הבנת את המהות של לבנה ויהודייה".

העניין שלה בביקורת על השמרנות החברתית נקשר בדבריה של לולו לין גם לאופי הבית שבו גדלה, "בית ציוני, בתוך חברה שהגדירה את עצמה כמלח הארץ". אבל נראה כי העניין בפרקטיקה של הפגיעה קשור להיכרות האינטימית הארוכה שלה עם הפגיעה בגופה. היא אומרת: "מילדות אני מכירה את המקומות של הפגיעה בגוף, זה לא בא פתאום, אלה מקומות שברורים לי, כמו פשוט להיות". "יחסית לחוויות של החיים, היא ממשכה, הפגיעות בעבודות הן מינוריות, הן יושבות על על טווחים של דברים שאני מכירה צורות הרבה יותר קשות שלהם". נראה שהסבר זה של לולו לין הוא ביטוי נוסף, מכיוון אחר מאלה שהבאתי עד כה, להחלטה להפחית ממרכיב הכאב בעבודות בהשוואה לכאב שבמציאות החיים. במקרה של לולו לין, המינימליזציה אינה ביחס לאלימות הרבה של המרחב הציבורי אלא לצורות קשות יותר של הכאב בתוך החיים הפרטיים. כמו האמנים האחרים המוזכרים בפרק זה, גם לולו לין דואגת שהפגיעה בגופה תיראה מינורית, גם אם בפועל היא קשה. לדוגמה בעבודה "הכוססת", שבה כססה פלפלים חריפים שהולבשו על אצבעותיה, הפלפלים צרבו את כפות ידיה הרבה יותר מאשר את פיה, וגרמו כויות שנרפאו רק כעבור שבועיים או שלושה.

לסיום חלק זה אוכיז מופע גוף ודיקלי עכשווי שמתקיים בארץ אבל אינו מגדיר את עצמו כמעשה אמנות. זהו המופע של יאיר בן שגיא, המכנה את עצמו פריק-א-הוליק (Freak-A-Holic) וידוע בשם עגול (במלעיל), המופיע בין היתר בדמות ליצן שאותו הוא מכנה Selfie the Clown. להבדיל מהנעשה בשדה האמנות המקומית, כפי שתיארתי, המופעים של עגול כוללים הפעלת אלימות קשה וברוטלית כלפי הגוף. עגול אומר בראיון אתו: "סלפי דה קלאון עובר מסע חיפוש דרך כאב, חדירה, הפרשה, מתיחה, הרמה, סיבוב ועיוות של הגוף האנושי. אני מעביר חרב דרך הבטן שלי, הופך את עצמי לכרית סיכות אנושית, עושה ג'אנגלינג עם גזונים, ומשתמש בכל הנקבים של הגוף שלי, באף, בפה, בשופכה, אני תופר את שק האשכים באופן כזה שהוא נהיה מעוות, וקשה להבחין אם זה איבר מין זכרי או נקיבי". את המופעים שלו מקיים עגול בין היתר בחלל ההופעות האלטרנטיבי "הצימר" בתל אביב, שהוא מקום ייחודי למופעי פרינג' בכל התחומים ומהמקומות המעטים בארץ שהצליחו לגבש סביבם קהילה פעילה. עגול פועל, כהגדרתו, במסורת של פריק-שואו או סיד-שואו, ואף שיש לו גם מופעי אמביאנט שדומים למיצגים אמנותיים, כאמור הוא אינו מגדיר את הפעילות שלו כמעשה של אמנות בשדה התרבות החזותית.



אף שעניינו של ספר זה הוא רק בעבודות ובמופעים שמוגדרים על ידי יוצריהם כמעשי אמנות², אני מזכירה כאן את פריק-א-הוליק לא כדי לספח אותו לשדה האמנות אלא כדי להצביע על מעגל קטן (עם קהל מצומצם ביותר) שמקיים פעילות אשר בניגוד לשדה האמנות המקומי יש בה הפעלה של אלימות חמורה על הגוף. זוהי קבוצה שפועלת בהשראת מסורות קיימות, כגון שמאניזם, סאדו-מוזיקים, באדי מודיפיקיישן ופריק שואו, ומפעילה פרקטיקות כמו ספנסן, פירסינג, צילוק, קעקוע נרחב, תפירה של הגוף ובליעת חרבות. כפי שכתבתי בפרק הראשון, אלה הן מסורות שאמנות גוף רדיקלית מחקה ומצטטת את הפרקטיקות שלהן למען מטרתיה שלה. אם לחשוב על מופעי הפריק שואו המתקיימים כאן בהתייחס לשאלות שבעורתי בחנתי עד כה את אופי הפעולות של אמני הגוף הרדיקלים בארץ – שאלת הייצוג ושאלת האלימות של המציאות – ניתן לומר שמופעים כגון זה של עגול כפופים לכללי הייצוג של המדיום שלהם ולא לאלה של התרבות החזותית. ייתכן גם שמאחר שהסצנה הזו בישראל היא כה מצומצמת, לא ממוסדת ופועלת בשוליים, היא מאפשרת להתמסר ביתר קלות להפעלת אלימות חמורה על הגוף, למרות המגבלות שמציבה ההווה המקומית של "כפר קטן". בהקשר השולי של סצנת הפריק-שואו המקומית, הקהילה נוצרת על ידי ההחלטה המכוננת של חבריה, ולכן, כך נראה, מתאפשרים בה תהליכים שאינם מתאפשרים בשדה האמנות, כגון יצירת פרסונה, כמו הפרסונות של עגול עצמו – פריק-א-הוליק וסלפי דה קלאון. מבריו של עגול עלה שההתנגדות לפעולות שלו קשורה יותר מכול לזיקה המקומית החזקה למסורת ולדת. הוא מספר ש"אנשים, לאו-דווקא דתיים, מסתכלים עלי כעל חוטא נגד האלוהים שלהם. יש להרבה אנשים כאן זיקה לדת שאוסרת על כל הדברים שאני עושה, אני מרגיש היטב את הסלידה. בישראל, אם אתה ילד שלא מאמין באלוהים, אתה חוטף מכות". דברים אלה של עגול מעניינים, משום שבשיחות עם האמנים הגורם היהודי-דתי כמעט לא הופיע כסיבה להימנעות מהפעלת אלימות קשה על הגוף. ההשערה שלי היא שעגול חווה את ההתנגדות לפעולותיו מסיבות מסורתיות-דתיות משום שאינו פועל בשדה חילוני מובהק כמו שדה האמנות הישראלי. המתח החמקמק בין הסנטימנט היהודי-דתי המורגש בארץ ובין פעולות של פגיעה בגוף כמעשה של אמנות יעמוד במרכז הדיון בחלק הבא של הפרק.

"לא תתגודדו": הסנטימנט היהודי

למרות החילוניות של האמנים המופיעים כאן, האיסור היהודי על פגיעה בגוף הוא עניין שמוכר, ברמה כלשהי, לכל מי שחי בסביבה ובתרבות יהודיות. לטענתי, האיסור ההלכתי על פגיעה בגוף הוא גורם משמעותי להימנעות של אמנים בישראל מפגיעה חמורה בגופם, גם אם האיסור הזה אינו חלק מעולמם המיידי של האמנים שעוסקים בפגיעה עצמית וגם אם הם אינם מזכירים אותו כסיבה לצורה המתונה של הפגיעה בגוף. שהרי אי אפשר להתעלם מכך שמדובר באחד ההבדלים הבולטים בין הסביבה הישראלית-יהודית שבה פועלים אמני ואמניות הגוף הרדיקלים בישראל ובין הסביבה שבה פועלים אמני הגוף הרדיקלים מחוץ לישראל, הרוויה באתיקה דתית נוצרית. שעה שביהדות מוטל איסור על פגיעה בגוף, הסביבה הנוצרית רוויה באתוס דתי של הקרבה עצמית פיזית, מהפסיון של ישו ועד לריטואלים הרבים של ייסורי הקדושים המעונים (מרטירים), המוצאים ביטוי רב בתרבות המערבית בכלל ובתרבות החזותית של המערב בפרט. יש לציין כי התייחסות מפורשת למסורת הקדושים המעונים בצורות תופסת מקום מרכזי בעבודתם של חלק מאמני הגוף הרדיקלים שדנתי בהם בפרקים הקודמים. דוגמאות בולטות הן כריס ברדן, שצלב את עצמו על רכב פולקסווגן והציג את סימני הסטיגמטה שעל ידיו, רון אתי³, שמקיים טקסים גדושים ברגש דתי נוצרי תוך הדגשת עברו הפנטוסטלי, מישל ז'ורניאק, שערך מיסה והשתמש בה בדמו שלו, ואורלן, שבחרה לכנות את עצמה סנט אורלן, על שם הקדושה הנוצרית. מאחר שזהו הבדל משמעותי, ומאחר שכאמור הוא כמעט לא נזכר בין שלל הנימוקים שעלו בראיונות, הייתי רוצה להעלות את האפשרות שהיעדרה של אמנות מהסוג הזה בישראל נובע גם מהשפעתו של לא-מודע תרבותי-דתי הפועל כאן, אף על פי שהמרחב שבו פועלים האמנים שאתם דיברתי הוא חילוני כמעט לחלוטין. אחד האיסורים המפורשים על פגיעה בגוף ביהדות נמצא בפסוק מספר דברים: "בנים אתם לה' אלוהיכם, לא תתגודדו ולא תשימו קורחח בין עיניכם למת" (דברים יד, א). לפי משנה תורה והו איסור על פגיעה בגוף בזמן אבלות, המבדיל את הלכות האבל היהודית ממנהגי הגויים: "שורט שריטה אחת על המת לוקח [...] גדידה ושריטה אחת היא. וכשם שהיו הגויים שורטין בבשרן על מתייהן מפני הצער, כך היו חובלין בעצמן לעבודה זרה. גם זה אסרה תורה, שנאמר: 'לא תתגודדו'" (משנה תורה, עבודה זרה, יב-יד).

מעניין לפתוח את הדיון באיסור הגורף על פגיעה בגוף ביהדות דווקא ביוצא מן הכלל, הנביא יחזקאל, שניבא בבבל אחרי חורבן בית ראשון ונבואותיו כללו מה שאפשר לכתוב פרפורמנס עם פגיעה עצמית בגוף – ואפילו פגיעה חמורה ממש. הוא אכל צואת בקר, לאחר שהתווכח עם אלוהים שציווה עליו לאכול צואת אדם (יחזקאל ד' פסוקים יב-טו), אכל מגילה (יחזקאל ג' פסוק א) ושכב 390 יום על צד שמאל ו-40 יום על צד ימין (יחזקאל ד' פסוקים ד, ה, ו). אני מזכירה את יחזקאל לא כדי לטעון שגם ביהדות יש אלמנטים של פגיעה עצמית, שהרי הפגיעות האלה של הנביא יחזקאל, דרמטיות ככל שיהיו, הן כאמור בגדר היוצא מן הכלל שמוכיח את הכלל. אבל עצם הפרפורמנס הנבואי שלו והפגיעה העצמית הכלולה בו מתכתבים עם הרעיון של פגיעה עצמית כדרך להעביר מסר מוסרי-חברתי: לתפקידו של הנביא כסוכן חברתי-מוסרי מתווספות, במקרה של יחזקאל, פגיעות עצמיות חמורות, לאור ההכרה בכך שיש להן כוח רב בפרפורמנס הנבואי מול הציבור. לדוגמה של יחזקאל אפשר להוסיף גם את הנביא דניאל, שקפץ לתוך האש, וגם את דמותו של משה רבנו כבד הלשון. בכל אלה קיים הקישור של מוגבלות פיזית לאפשרות לדבר "אמת", אמת שהיא בעיקרה חברתית ומוסרית⁴. אבל הפרפורמנס הנבואי התקיים למשך פרק זמן מוגבל במסורת היהודית, שכן מאז חורבן בית שני כל אקט כזה חשוד במשיחיות שקר משום שהנביא הבא יהיה אך ורק המשיח עצמו. יותר מכך, אם לחזור למסורת או לפחות לסנטימנט היהודי האוסר על פגיעות גופניות, נראה שניתן לומר כי אמנים הגוף הרדיקלים בישראל עובדים בתוך



מסורת מורכבת ביחס לנבואה – מסורת שאין בה איסור מפורש על פרפורמנס נבואי אלא למעשה אין או ביטול של פרפורמנס כזה.¹⁰ האמורא רבי יוחנן נותן ביטוי לפיחות שחל במעמדו החברתי של הנביא באומרו: "מיום שחרב בית המקדש ניטלה הנבואה וניתנה לשוטים ולתינוקות".¹¹ במילים אחרות, אין איסור מפורש על נבואה אלא ביטול והקטנה שלה באמצעות הקביעה שמרגע מסוים היא ניתנה לשוטים ותינוקות, והדבר מנטרל למעשה גם את האפשרות לייצר משמעות בהקשרה. איסור מפורש היה יכול להזמין לפעול נגדו, לחרוג ממנו, אולם ביטולה והקטנתה של הנבואה שומטים את הקרקע מתחת לאפשרות להתנגד לה.¹²

החשיבות העצומה שהיהדות מייחסת לשלמות הגוף באה לידי ביטוי למשל בדבריו של ארו ישראלי, שמקשר את העבודה שלו גם למסורת זו: "אנחנו עם אובססיבי לגוף. למשל הסצנה החזקה של שורת החיילים שחיפשו שאריות גוף לאחר הפיגוע בציר פילדלפי, הציווי לא לפגוע בגוף, החזרה של גופות, איסור על ניתוחים שלאחר המוות, כל אלו משמעותיים בשבילי. האחיה הזו בגוף". הציווי היהודי שלא לפגוע בגוף הוא גורם מרכזי גם בהתרחקות של האמן מוטי מורחי מפגיעות קשות בגופו, שעולה במפורש בשיחה אתו:

"בניגוד לאמנים מחוץ לישראל שפגעו בעצמם, אני אף פעם לא רציתי לפגוע באופן חמור בגוף, בגלל קדושת הגוף. אני בא מבית מסורתי ויש לי בראש את 'לא תגודדו'. כשזה מגיע לפסלים אני כן פוגע בגוף, בגוף של הפסל. למשל באחת הדמויות שעמדה על גג הלנה רובינשטיין [בתערוכה "שנתיים: אמנות ישראלית, איכויות מצטברות", 1985], שם הדמות עומדת על גג אחת והרגל השנייה ושתי הידיים שלה קטועות. אבל כשמדובר בגוף עצמו העמדה שלי היא: ניתנה לך מתנה, תכבד אותה. אני עברתי כל כך הרבה ניתוחים בחיים שלי, ועדיין לא אפגע בגוף שלי".

מלבד העבודות "בצק" ו-"ציפורים" של מורחי, שאותן הוכרתי בחלק הראשון של הפרק, מורחי נגע בפגיעות עצמיות בעבודתו הידועה "ויה דולורוזה", שבה צעד במסלול הווייה דולורוזה כשהוא נושא על גבו תצלום גדול של דיוקנו העצמי (1973), וגם ב-"עקדה", שבוצעה במדבר יהודה, עבודה שהדהדה את הטראומה של מלחמת יום כיפור:

"אחרי '73' האווירה בבצלאל הייתה רוויה באנשים שחזרו ממקומות קשים, שהשתתפו בקרבות קשים כמו החווה הסינית, אנשים שחזרו עם הלב קרב. התחילו לדבר על פלסטינים ועל להחזיר שטחים. אני לא בא משם, אני בא משכונה מורחית שלא מדברים בה על להחזיר שטחים. אני מאפיין את עצמי כאמן שעובד בין הפלוס למינוס, אני לא מעוניין להתקרב לקצוות, לדברים המוחלטים. הרגשתי שאני עקוד, קורבן, יצחק. באתי עם שני קרובי משפחה וסטודנטים ועם חבלים ופלסטיקים שחורים וקשרתי את עצמי לסלע בכביש היורד מנבי מוסא לכיוון ים המלח".

"הגוף הוא חלק מהמחשבה, מהתודעה, ולפיכך לפגוע בגוף פירושו לפגוע בהוליסטיות של הצירוף גוף-נפש", אומר מורחי. הוא מדגים את החיבור שהוא רואה בין תודעה, מחשבה, פיזיות ויהדות בדברים הבאים:

"הנביאים, בית החולים והתנ"ך, אלה היו המורים שלי, עם זה הגעתי מצויד לבצלאל. אני אתן לך דוגמה לעניין של המשמעות של הגוף. בילדות הייתי משחק עם בן אחי במשחק קלפים שנקרא משחק הזיכרון והוא תמיד ניצח כי אני לא הצלחתי לזכור היכן נמצא הקלף שנפתח. או שמת' את הידיים מתחת לשולחן, והצבעתי עם האצבעות מתחת לשולחן היכן שהקלף נפתח, כדי שאזכור את המיקום שלו [למרות שהידיים לא היו במגע עם הקלף ולא סימנו אותו מעבר למחווה הפיזית], ואז כן הצלחתי לזכור. הדברים אצלי חייבים לבוא דרך הגוף, אחרת אני לא זוכר".

כלומר – כך עולה מדבריו של מורחי – אין לפגוע בגוף מאחר שהוא חלק ממערך התודעה והמחשבה. את אי-הנוחות שלו מאמנות שכוללת פגיעות קשות מביע מורחי באופן משועשע בדברים הבאים: "פעם ראיתי וידיאו של אמנות גוף רדיקלית, זה כל כך היה קשה לי עד שהתחשק לי מיד לראות עבודות של רפי לביא. זה הלך כל כך עד הסוף, עד שזה הכביד עלי". אבל יש לזכור שעבודתו של מורחי, כמו עבודתם של האמנים האחרים, נוגעת בבירור בתחום של פגיעות עצמיות כמעשה אמנות, אם בקוטב הביצוע ואם בקוטב הצפייה. ועם זאת, הסצנה הזו בישראל מכוונת במועד למינימליזציה של הפגיעות. זהו הייחוד שלה, זו הצורה הרדיקלית המיוחדת שלה.

סיכום

עולמות התוכן של האמנים שהוזכרו כאן שונים ומגוונים. הניתוח שערכתי לא נכנס לעומק הנושאים והסוגיות הנידונים בגופי העבודה שלהם בכללותם, אלא התמקד בקשרים וביקויות אל גופם, בשימוש שהם עושים בגוף בעבודתם. מתוך כך אפשר היה לראות כיצד המקום ומאפייניו נוכחים בעבודות, בכל פעם באופן אחר, נקשרים לתכנים הספציפיים שבהם עוסק כל אמנית ויוצרים את המשמעויות והדגשים המיוחדים לכל אחד מהם. אפשר היה גם לראות, אני מקווה, כיצד מגולמות בעבודות עמדות שמתחשבות בחלקים עקרוניים של ההביטוס המקומי, באופני ההתנהלות ובמערכות האמונה המקובלים כאן. ההתחשבות של האמנים ביקהילה אינה ביטוי של קונפורמיות ויתור; היא מבטאת שניות ומורכבות – מצד אחד מתח מול הנטייה של חברה קטנה להעניש את מי שמעו להחריג את עצמו, ומצד אחר את העניין של האמנים בדיאלוג למרות הנטייה הזאת. היחסים הדיאלוגיים של אמני ואמניות הגוף הרדיקלים בארץ עם קהילה מבטאים תודעה פוליטית שיש להבין אותה כרצון עקרוני להשפיע על המציאות באמצעות האמנות. הזכרתי את האופן שבו נוכח מרכיב הכאב בעבודות הגוף הרדיקליות בארץ, את העובדה שהאמנים עוסקים בכאב תוך כדי התקה שלו מהמקומות הלגיטימיים לו בחברה הישראלית – שכול, הישרדות וניצולות – לספרה של האמנות. זוהי פעולה פוליטית מובהקת, המאפשרת לנו לאתגר הנחות שאנחנו רגילים להניה



את היציבות והנורמליות שלהן ולהתנהל בתוכן בנוחיות. העבודה עם כאב היא דוגמה לאפשרות לנער קונבנציות מקובלות, אבל בעת ובעונה אחת לעשות זאת באופן שאינו מוחק את הדיסק הקשיח החברתי. תחושת בעקבות הראיונות שערכתי היא שהאמניסיות הנידונים כאן אינם תופסים את הסירוב לבצע פגיעות עצמיות חמורות כבריחה מהפוליטי, אלא כניסיון לנסח אמנות גוף פוליטית מסוג שאפשר להגדיר אותה כפעולה ניואנסית בתוך הקשר קהילתי. הרדיקליות של אמנות הגוף בארץ מתבטאת אם כן בהנמכת הווליום של האלימות, והמינימליזציה הזו היא הכוח האקטיביסטי שלה. שאלה זו, אם ניתן לייחס רדיקליות לעבודותיהם של האמניסיות שבהם עסקתי כאן, הייתה במהלכה של כתיבת הפרק גורם מערער. לעתים התשובה ברחה מהידיים, בגלל ההבדל הברור בין הפגיעות העצמיות החמורות של אמני ואמניות הגוף מחוץ לארץ, אלה המכוננות רדיקליות, למידתיות ולצמצום המאפיינים את הפגיעות בעבודתם של האמניסיות בארץ. עם זאת, רדיקליות אינה דבר-מה אחד מוחלט וצריך להבין רדיקליות בתוך הקשר. ההתעקשות של האמניסיות על הימנעות מיצירת ניכור גדול מדי בין האמן לקהל, זו שיוצרת את ה"ניב" המקומי של אמנות הגוף הרדיקלית, מבטאת רצון להיות מעורבים במציאות החיים המשותפים שלנו כאן מתוך עמדה של שותפות בקהילה, של סולידריות, ולא מתוך עמדה של נביאים מוכיחים בשער.

"למה הם עושים את זה לעצמם: פגיעה עצמית באמנות גוף רדיקלית", חנה פרוינד-שרתוק

הוצאת הקיבוץ המאוחד, קו אדום אמנות

עורכים: רון בן טובים ודבי אילון

הצג 12 הערות

אבי פיטשון אורי קצנשטיין אמנות גוף אורי ישראלי גיא בן נר גליה ייב הדס עפרת חנה פרוינד-שרתוק יוכבד וינפלד מוטי מורחי נועה צדקה נלי אנסי סיגלית לנדאו סקירת ספרות פרפורמנס ריי המליין

ציץ לייק 425 שתף/שתפו

מיון לפי **הישנות ביותר**

כתיבת תגובה

האימייל לא יוצג באתר. שדות החובה מסומנים *

התגובה שלך

שם *

אימייל *

אתר

להגיב

.This site uses Akismet to reduce spam. [Learn how your comment data is processed](#)