

על אופן הפנייה אל העננים

ואז כשאמרתי,

"אין דבר כזה, אמת"

נדמה כי תפחו הענבים.

השועל יצא בריצה ממאורתו.

— וולאס סטיבנס¹

"הקנוניה נגד הענק" או "האדם הטוב אין לו צורה"

לפני אלפיים וחמש מאות שנה היוו יחסי תוכן/צורה סוגיה פילוסופית לוחטת. אפלטון חשב כי התוכן בכלל לא משנה: הצורה, הוא אמר, באמת קיימת כשהיא לעצמה – מבודדת ומנצחת, גבישית כאור השחר שלעולם לא יוכתם בחומו של הבוקר. גם אחרי עשרים שנה באקדמיה של אפלטון, עדיין ניקר החשד בלבו של אריסטו כי תורת הצורה הטהורה היא מין תעלול-של-כוהנים (אפלטון אכן למד אותה מפי הכוהנים בהליופוליס שבמצרים). אומרים כי באקדמיה שהקים אריסטו בעצמו הוא ויתר מאוחר יותר על החיפוש אחר הצורה הטהורה ושלח את תלמידיו לזחול בעפר והגן ולמיין סוגים שונים של כרוב.

המוסד של אפלטון לא נודע באופן רשמי כבית ספר. הוא היה פטור ממיסים בתור מקדש של המוזות, אלות האמנות. בין כתליו זבחו בפני האלות הללו את הצורה הטהורה כקורבן. אריסטו היה מבולבל לגמרי מכל זה. רגע האמת הגיע כאשר מקץ שנים של המתנה נאמר לו ולתלמידים מתקדמים אחרים כי סוף סוף הם עומדים לשמוע את הרצאתו האגדית של אפלטון על הטוב. הציפייה היתה דרוכה. ואז הגיע היום; אבל גם הפעם אריסטוראש-כרוב מצא עצמו מבולבל. זה מה שהוא מספר לנו: כל מה

שאפלטון דיבר עליו באותו יום היה משולשים וריבועים: זה היה שיעור גיאומטריה! הטוב הוא צורה טהורה! כמה מהתלמידים יצאו כשהם אפופי שיכרון חושים פיתאגורי. אבל אריסטו ביקש לדעת: איך בדיוק רואים צורה טהורה? אם באמת אין בה תוכן, היא בוודאי שקופה — כלומר בלתי נראית. תשובתו של המורה הדגול מופיעה בספר השביעי של המדינה, שבו מתלבט אפלטון שעה ארוכה לפני שהוא מסיר את הלוט מעל קודש הקודשים: אנו רואים את הצורה הטהורה, הוא מכריז, באמצעות עין הנפש! אריסטו, כמו דקארט אחריו, תהה: איפה העין הזאת! (אולי בבלוטת האצטרובל?) איך שלא יהיה, כשאפלטון מת הוא לא מינה את אריסטו לעמוד בראש האקדמיה שלו, אלא את בן דורו שגם לו היתה העין. אריסטו, מבולבל ונרגז, ייסד אקדמיה משלו והמציא את מדעי הטבע. הוא הגיע למסקנה כי את הצורה אפשר להכיר רק באמצעות התוכן ואילו התוכן מזוהה רק על ידי הצורה. מידה כנגד מידה. יין לעומת יאנג. זה נראה פשוט למדי. לזוגות כאלה של מונחים התלויים זה בזה — כמו ימין ושמאל או כן ולא — נודעת משמעות רק ביחס זה לזה וגם בשונה זה מזה. אם ננסה להפריד ביניהם ולרכא אחד מהם, כמו בדואליזמים מהסוג המְנִיכִיאִי, עלולה להיווצר טרגדיה פסיכולוגית לקהילה כולה — דומה לזו שבסגידה היהוויסטית לאב ללא אם, שמים ללא ארץ וכך הלאה. אבל הניסיון ההפוך — האסטרטגיה המוניסטית להכריז כי השניים (למשל, צורה ותוכן) אינם אלא אחד — הופך את שני המושגים לחסרי משמעות וזונה אותם ככלים. ברגע ששמים לב לאופן שבו המילים פועלות, נעלמות גם "הצורה הטהורה" וגם "אחדות הצורה והתוכן". הן הופכות סמויות מן העין — ולא במובן הטרנסצנדנטי אלא כאי־משמעות בלשנית. הן הולכות לאותו מחוז שבו מוצאות את עצמן השגיאות בדקדוק. הן הולכות לאותו המקום שאליו זורמות המילים הנושאות את המטאפורות. הן נסוגות בחזרה אל הסיפורים המיתולוגיים מתקופת הברונזה שמתוכם הגיחו. הן מרחפות שם על פני תהום בחברת כל מיני ערפילים דמויי אֶמוֹן־רֶע.

עוד במאה השמונה־עשרה נאלץ אפלטון לנוס על נפשו; הנפש היתה ללעג ולקלס. לרעיון העצמי האינטגרלי נוסף כעת רעיון נגדי, כשהחלו להקדיש תשומת לב רבה יותר להיבטים הכמר־מכאניים של העצמיות. תורת הנפש שימשה תמיד כטיעון לטובת המדינה הטוטליטרית הבלתי משתנה — החל בממלכה הקדומה במצרים, עבור דרך האריסטוקרט אפלטון ועד לרוקטרינה של המלכים המושלים בחסד עליון באירופה

במאה השמונה-עשרה: נפש בלתי משתנה ומדינה בלתי משתנה היו שני ביטויים של הסדר האידיאלי, ושניהם עתידים להתמוטט יחדיו. דייוויד יום, בחיפושו אחר עיקרון מאחד של העצמי, חיטט במחשבותיו שלו והפריד אותן זו מזו עד שגילה שאין ביניהן כלום; המחשבות רדפו זו את זו כמוחו באופן מכאני, ככדורי ביליארד, בלי שום עיקרון מאחד הקושר ביניהן. אחרי הדיקטטורה של הנפשיזם היה האנטי נפשיזם כמשב רענן של חירות. דייוויד הארטלי כאילו היה לביהיוריסט מודרני בצמצמו את מניעי האדם לכלל תהליכים מכאניים של התהוות-הרגלים. ז'וליאן לֶה מְטְרִי כתב את האיש כּוֹכְנָה (1748). הנפש נוצחה ושוללות המלוכה של אירופה התמוטטו. אבל הנפשיזם לא נעלם לו וזהו; הוא הזרחל אל מקום מסתור מוגן, כמו מקדש המוזות הפטור ממס של אפלטון: הוא התגנב אל התיאוריה של האמנות והסתתר שם. החל ב"פלטוניסטים של קיימברידג'" דרך דוכס שאפטסברי השלישי ועמנואל קאנט וכלה בקלמנט גרינברג – מעתה יקראו לו בשם "כושר הטעם" (faculty of taste). מאחורי השם החדש והאנטיספטי הזה מסתתרת עין הנפש של אפלטון, ומאחוריה ה"אוֹדֶגְ'ה" מהממלכה הקדומה במצרים – עינו של רַע הרוֹאָה את הדברים שבשמים. עינה של הנפש פשוט רואה איכות נטולת תוכן כשם שעינו של רע רואה את הדברים שבשמים. אבל, ציין אפלטון, הדבר נכון רק לגבי מי שניקה באופן מיוחד את אותו לגלגל עין שאצל רובנו נותר מזוהם ומעורפל. איך יודעים שהעין של מישהו נקייה? אין כל דרך לבדוק זאת.

לנפשיזם הזה בתיאוריה של האמנות הצטרפה עד מהרה השקפה נוספת, המבוססת אף היא על מיתוסים. השקפה זו עוסקת בהיסטוריה, והיא הפכה לאבן הפינה של ההשקפה הפורמליסטית והאבולוציונית על האמנות. על פי אותה השקפה מכוונת ההיסטוריה ליעד כזה או אחר, ומאורעות העבר לא יכלו להתרחש אלא כפי שהתרחשו. זהו בעצם טיעון מוסווה לקיומה של השגחה עליונה, וככזה הוא מצדיק את כינונם של מבני סמכות רודניים המתיימרים להביע את הציווי הפנימי של ההיסטוריה. פרידריך שְׁלִינג וְגִיאורג הֶגֶל, שהתרשמו בנעוריהם מהתקדמותו של נפוליון שנראתה בלתי נמנעת, החיו את המיתוס הדתי שעל פיו ההיסטוריה מתקדמת לעבר שלמות סופית שבה הרוח תשקע לחלוטין בתוך עצמה אחרי שתיטָהר מאשליית החומר. שלינג אף רומם את הכושר האסתטי מעל שני הכשרים האחרים – הקוגניטיבי והמעשי – שקבע

קאנט: הרוח באה לידי ביטוי באמצעות האמנות; וזו, כפי שגרס הגל, היא "המופע החושי של המוחלט". מעשה האמנות הפך אפוא לחיוני ודחוף מבין כל הפעילויות האנושיות: הוא דוחף את תולדות האמנות לאורך מסלול האבולוציה הפורמליסטית אל עבר היעד. דהיינו הרוח/צורה הטהורה. האמן למעשה מזרז (באמצעות מין קסם סימפטי) את התקדמות הרוח האוניברסלית לעבר השלמות (על פי השקפה זו, האקסטזה השקועה-בעצמה שתחוה הרוח בסיומה האורגזמי של ההיסטוריה תהא בעצם מין אירוע אמנותי אוניברסלי). המיתוס הזה, המטיל על כתפי האמנות את האחריות מעוררת החלחלה להביא את הרוח לכדי שלמות, השפיע באופן לא בריא על אמנים ומשוררים אשר עד אותה עת לא ניכר בהם כי היו מיוסרים, שיכורים או אובדניים יותר מאשר בעלי מלאכה או תעשיינים זעירים אחרים.

במאה העשרים ראינו את המטוטלת מתרחקת בתנופה מן הסגידה לצורה הטהורה, כפי שמדגימות זאת תנועות אמנותיות שונות אשר דחו במפורש את עליונותם של ערכים אסתטיים פורמליסטיים. מרסל דושאן הוא שהעניק את הבסיס לדחייה זו כאשר ענה על שאלתו של פייר קאבאן – "מהו טעם?" תשובתו של דושאן היתה – "הרגל". בעידן שבו התגלה כי מערכות לשוניות הן מותנות, תובנה כזו היתה בלתי נמנעת. עלינו להתייחס אל החוקים הקאנוניים של הטעם הטוב, כפי שתופסות אותם האתנולוגיה והפילוסופיה, לא כאל עקרונות קוסמיים נצחיים אלא כמו לתצורות הרגל תרבותיות ובנות חלוף. לאלמנטים שאותם מהללים המבקרים הפורמליסטים יש ערכים מקודדים ספציפיים במערכות ההרגלים שלהם. כאשר למישהו יש טעם "טוב יותר" מן האחרים, פירוש הדבר שאותו אדם חש ומפעיל טוב יותר את מערכת ההרגלים המשותפת ברגישות ובתשומת לב רבות מן הרגיל. כאשר האדם מפעיל את מערכת ההרגלים האסתטית שלו על יצירות אמנות המביעות ביד אמן אותה מערכת עצמה, נוצרת אצלו תחושה נעימה של הכרה, זיהוי ואשרור. צורת ההרגל האסתטי תשתנה כאשר רשת התנאים המכילים אותה תשתנה. עם זאת, רק ההרגל הנוכחי הוא זה שנדמה לנו כאמיתי – כשם שהרגל העישון הוא אמיתי בעיני מי שרגיל לעשן, אבל הוא מוזר ובלתי נתפס בעיני מי שאינו מעשן. האדם זוכר לעתים נדירות בלבד את השינוי שחל בטעמו; ובכל זאת, ההיסטוריה של השינויים הללו שרירה וקיימת. זוהי הסיבה לכך שלאמנים יש תמיד עבודה פורמליסטית שצריך לבצעה: לעצב מחדש את

מערכת ההרגלים האסתטית לצרכיו של עכשיו חדש. כאשר מבינים זאת כך, הראייה בעיני-האונג'ה של ההרגל האסתטי דק האבחנה היא דבר רחוק עד מאוד, לאסונו, מחוויית הראייה המשוחררת והטרנסצנדנטלית שקיוו לה אלה התומכים בה. אדרבא, ההפך הוא הנכון: זוהי כבילה, מגבלה, דעה קדומה נטולת ביסוס הנכפית עלינו על ידי תנאי הסביבה. על מערכות הרגלים ספציפיות יש המגינים בקנאות דתית ממש; ושגיאה של טעם היא, בעיני המאמינים, מפלצתית בחשיבותה ממש כטעות דתית: כתב הרשעה כנגד נפשו של הטועה, לא פחות מכך.

ספרות הביקורת הפורמליסטית כוללת על כל צעד ושעל מקרים שונים של עיוורון ושל דיכוי האופייניים לטקסטים דתיים, כולל מערכת של טאבו־אים. אחד מהם, למשל, הוא דוגמה טובה של אָפּוֹמְיָה — החובה לדבר אך ורק טובות כאשר משמשים בכהונה. לתחושתם של הפורמליסטים, כמדומה, דומה חקירת התוכן לחקר השטן במקום לתהייה אחר דרכו של אלוהים. התוכן, כפי שכתבה סוזן סונטאג, הריהו מין "חוסר תרבות" (Philistinism). כיוון שכך הרי שלהתעלם ממנו בכוז הוא סימן לנְקִיּוֹת הדעת — ובעצם סימן להיותך אחד ממתי מעט הנבחרים. גם אם מדובר אך ורק בהתבוננות בשאלת התוכן, פירוש הדבר להיענות להזמנה משפילה. ההימנעות הפוריטנית מן השאלה הפכה לדבר ממוסד. אבל עידן העיוורון היצירתי של הפורמליסטים — עידן התבוננות הגדולות שלהם על ההרגל האסתטי המודרניסטי — חלף עבר לו זה מכבר, ושאלת התוכן נותרה בעינה. היו מי שגילו בה עניין מכיוונים שונים — ג'ולטין בנימין ולואי אֶלְתוֹסֶר, הרולד רוזנברג וניקולא קאלאס (אם לציין רק כמה מן הדוגמאות החשובות ביותר) — ואלה שהצליחו לשפוך עליה אור רב — ארווין פאנופסקי וא. ה. גומברייך, הפילוסופים נלסון גודמן וטימותי בינקלי. אולם השאלה הפשוטה עדיין מעולם לא נשאלה ישירות ונענתה באופן דומה: מהו תוכן בכלל? והאם הדבר נוגע לנו?

"שלוש-עשרה דרכים להתבונן בשחרור"

כל מה שאנו עשויים לומר על יצירת אמנות, למעט תיאור נייטרלי של תכונות אסתטיות, למעשה מייחס לה תוכן (אפילו שיפוטים ערכיים, בכך שהם משקפים את הדבר שמבקרים אלטוסרריים קוראים לו "אידיאולוגיה חזותית", מייחסים תוכן במשתמע). אם תיאור נייטרלי אינו קיים במציאות, הרי שכל טענה המושמעת ביחס

ליצירת אמנות כוללת ייחוס של תוכן בין אם מכירים בכך ובין אם לאו. ישנן דרכים רבות לעשות סדר בדברים הללו; דרך אחת מתבססת על המודל הגיאוגרפי – אילו סוגי תוכן נובעים ממוקום כזה או אחר ביצירת האמנות?

1. תוכן הנובע מן ההיבט ביצירה שאנו מבינים אותו כייצוגי. סוג התוכן הזה נחשב על פי רוב כפחות בעייתי מכולם; למרבה האירוניה, הנחה זו עצמה היא לב לבה של בעיה סבוכה. לתחושתנו, הייצוג פועל באמצעות אלמנט בר זיהוי של דומות אובייקטיבית; אבל אולי מדויק יותר לומר כי הדבר שאנו חווים כייצוג הוא בעצם – כמו הטעם האסתטי – תגובה הרגלית בעקבות התניה תרבותית אשר דומות אובייקטיבית אינה מעורבת בה כלל. בעצם, קשה ואולי בלתי אפשרי לומר מה בכלל עשוי להוות דומות אובייקטיבית. ובהיפוך הטיעון, האמונה בקיומה של דומות אובייקטיבית שולטת באופן שבו אנו תופסים את הטבע. אמונה זו שגורה בתוך מסורת הציור שלנו. מסורת זו עיצבה מחדש את הדרך שבה אנו תופסים את הטבע באופן ההולם את המוסכמות שבתמונות (כפי שהראו גודמן ואחרים בכתיבתם הביקורתית על הייצוג, ובמיוחד על מסורת הרישום בפרספקטיבה). הדמיון שאנו חושבים שאנו מוצאים בין התמונות ובין הטבע אינו נובע מן העובדה שהאמנות מחקה את הטבע, אלא מכך שתפיסתנו את הטבע מחקה את תפיסתנו את האמנות. אם נבין זאת כך, הרי ממש כשם שנראה כי איננו יכולים לחשוב מחשבות שלשוננו אינה יכולה לנסח במילים, נראה גם שאיננו יכולים לראות דברים אשר המסורת הציורית שלנו אינה כוללת או רומזת עליהם. הייצוג, אם כן, ובמיוחד הייצוג הדו-ממדי, איננו חיקוי אובייקטיבי אלא מערכת סמלים מוסכמתית המשתנה מתרבות לתרבות. מה ש"נראה כמו" הטבע בעיני אחד האבוריגינים באוסטרליה ייראה בעינינו כסימבול, ולהפך. כמעט לכל תרבות יש מסורת של ייצוג הנראית בעיניה, ללא העמדת פנים, כמבוססת על דומות. אם יציבו בפנינו ציור של קרב ווטרלו, נחשוב כי אנו מזהים בו סוסים, כלי נשק ולוחמים; אבל מה שאנחנו מזהים, לאמיתו של דבר, אינו אלא הדרכים המוסכמתיות לייצוג סוסים, כלי נשק ולוחמים. העובדה שזהו דווקא קרב ווטרלו ולא קרב אחר עולה מן הרמה הבאה של התוכן.

2. תוכן הנובע מתוספות מילוליות שמספק לנו האמן. הערתו המפורסמת של דושאן

לפיה הדבר החשוב ביותר בציור הוא כותרתו, מצביעה על נקודת תורפה בתיאוריה "האופטית הצרופה" של האמנות. אמנים מנפיקים לעתים מזומנות תוספות מילוליות בניסיון לשלוט בפרשנות של יצירותיהם. אפילו האופטי שבמבקרים אינו יכול שלא להיות מושפע מאותן תוספות. כאשר הכותרת "קרב וטרלו" מתייחסת לציור של סוסים, כלי נשק ולוחמים, למשל, היא מחדירה אליו תוכן מסוים שאינו נובע ממאפיינים אופטיים כי אם ממילים. אמנות מופשטת ורדוקציוניסטית, לא פחות מן האמנות הייצוגית, היתה תלויה מאז ומתמיד בתוכן שהגיע בדרך זו. לדוגמה, יהיה זה פחות או יותר בלתי אפשרי (כפי שהעיר פעם הרולד רוזנברג) להבדיל בין המינימלי לבין הנשגב ללא תוספות מילוליות כגון הכותרות הקבליות של בארנט ניומן, הראיונות בכתב עם פרנק סטלה ודונלד ג'אד וכך הלאה. המסות שכתב רוברט סמית'סון השפיעו על פרשנות עבודותיו, וכך גם במקרה של איב קליין והמאמרים שחיבר. אפשר להתחקות על עקבותיה של תכונה זו בעצם עד ראשית דרכה של האמנות: היא נמצאת בכך שפיד'יאס זיהה פסל מסוים של עירום גברי כזאוס ולא, נניח, פוסיידון או אפולו; היא נמצאת בטקסטים המלווים את ציורי הקברים המצריים; והיא נמצאת בשירי הביאור ששר השאמאן לפני הציורים שלו. היא חשובה כיום כפי שהיתה מאז ומעולם.

3 תוכן הנובע מן הז'אנר או מן המדיום של היצירה. סוג התוכן הזה משתנה בהתאם לשינויים המתחוללים בכוחות התרבותיים. בשנות השישים של המאה העשרים באמריקה, לדוגמה, התעוררה דיכוטומיה תוכנית בין הציור והפיסול. מן הציור החלו להשתמע היעדרה של מעורבות ישירה בחוויה והשתקעות בעיסוקים עקיפים ומרוחקים. כנגד זאת, הפיסול הובן – אפילו כשהיה ייצוגי – כנוכחות ממשית של החפציות, כיוון שהוא תופס אותו החלל שתופס הצופה. זהו חללם של החיים המגולמים בגוף. מן הדיכוטומיה האתית הזאת צמח חלק גדול מן הדינמיקה של האמנות בשנות השישים והשבעים. סוגות חדשות ורדיקליות נקשרו לפיסול: המיצג כונה "פיסול חי", המיצב "פיסול סביבתי" וכן הלאה. הציור נקשר לערכים ישנים ולמוסכמות, ולא לממשות אקטואלית. לבחור לעבוד בצבעי שמן על קנבס נראה כהצהרה פוליטית ריאקציונרית – ואילו צבעי שמן וקנבס סימלו בשנות החמישים חירות, אינדיווידואליות ואקזיסטנציאליזם. הדינמיקה הזו היא שעמדה

ביסוד התאוצה הגדולה שעבר בשנות השישים והשבעים פרויקט "הפסֶלֶת" הציור. היה זה ניסיון להציג את הציור כאובייקט בחלל הממשי, ולא כחלון אל חלל אשלייתי. אובייקטים תלת־ממדיים נוספו לקנבסים כדי לקשור בין המשטח הייצוגי לנוכחות הפיסולית. קנבסים בצורות שונות נוצרו בשל מניעים דומים. ניסיונות לחקור דרכים לשילוב צבעים בלי ליצור יחסי דמות־רקע היוו היבט נוסף של המאמץ לייצר אובייקטים שהצופה עדיין מזהה כציורים מצד אחד, אבל מן הצד השני אין בהם רמזים לייצוג שעלולים לקלקלם. התוכן הטבוע במדיומים ובז'אנרים צבר חשיבות פוליטית ותרבותית שבאה לידי ביטוי בד בבד עם חשיבות האובייקטים האמנותיים עצמם.

ההיסטוריה יכולה להמציא לנו אינספור דוגמאות של תוכן ממין זה – בין השאר דוגמאות רבות של הבחנה בין מדיומים עממיים ומדיומים אליטיסטיים (ביוון העתיקה, למשל, ציורי הכדים לעומת הפיסול) או ההבחנה בין מדיומים גבריים ונשיים (לדוגמה, בחברות הניאוליתיות שהגבילו את הקדרות וקליעת הסלים – כלומר, ייצור כלי קיבול – לקבוצות נשים בלבד).

4 תוכן הנובע מן החומר שממנו עשויה יצירת האמנות. בתוך קטגוריית הפיסול בשנות השישים והשבעים, אמן שפיסל עבודות ייצוגיות בשיש כאילו הצהיר ברמה זו או אחרת הצהרה המנוגדת לזו של האמן העובד עם קורות פלדה תעשייתיות או עם אֶש. חומרי אמנות מסורתיים, חומרים תעשייתיים, חומרי היי־טק אוטריים, חומרים אבסורדיסטיים (כמו השוקולד של אָד רוֹשֵׁי), חומרים נִיאו־פרימיטיביים (כמו העצם והדם אצל אָריק אור), חומרים פאן־תיאיסטיים (האש של קליין, וכן הלאה), חומרים מטעים המסווים את עצמם (פלסטיק המתחזה לגבס, עץ המעובד כך שייראה כמו אבן) – כל ההחלטות הללו של האמן מעבירות תוכן, לא פחות משהן מעבירות צורה. אלו אמירות שיפוטיות אשר המתבונן באמנות קולט באופן אוטומטי, מבלי שאף יחשוב עליהן בהכרח כעל תוכן. הן גם הצהרות על השתייכות לאזורים מסוימים של מסורת תרבותית – או של התנכרות אליהם. כך, למשל, השימוש בקורות פלדה תעשייתיות מייצג העלאה על נס של תרבות תעשייתית אורבנית – או לפחות קבלה שלה – ואילו השימוש בשיש או בקרמיקה מרמז על יחס נוסטלגי כלפי העולם שלפני המהפכה התעשייתית.

5 תוכן הנובע מקנה המידה של היצירה. הנוהג הנקוט בממלכה החדשה במצרים לפסל את הפרעונים ובנות זוגם גדולים הרבה יותר מגודלם הטבעי (כמו באבון-סימבל) הוא הצהרה ברורה מאוד של תוכן פוליטי: תיאור של המלוכה העוברת בירושה ושל נציגיה באופן מעורר יראת כבוד, כאותם חלקים של הטבע – ים, שמים, מדבר, הר – אשר האדם הפשוט, נמוך הקומה ודל העוצמה נדמה טריוויאלי לעומתם. ערוצים כאלה של תוכן אינם אובייקטיביים ומוחלטים, כי אם משתנים על פי התרבות: אפשר בהחלט להעלות על הדעת חברה שתייחס קוטן שלא כדרך הטבע לכוח או ליעילות מיוחדים. בקיסרות הרומית פיסלו את הקיסר בחייו בגודל טבעי בערך; אחרי שמת ורומם למדרגת אֵל הוא פוסל כמעט כפול מגודלו הטבעי. ברור מאלינו כי להחלטות בענייני גודל נודעת משמעות צורנית; המשמעויות התוכניות צריכות להיות ברורות לא פחות. ג'ון ברגר ואחרים הצביעו על כך שניידותו של ציור שגודלו קטן מספיק כדי לעמוד על פְּנֵי-ציירים היתה סְמָן של רכוש פרטי. קנה המידה ההולך וגדל של ציורים מבארנט ניומן ואילך רומז על זירה ציבורית יותר – חברה הנשלטת בידי מוסדות גדולים, ולא אנשים פרטיים ואינדיווידואליים. קנה המידה העצום של ציורים רבים כיום מתפקד בין השאר כהתכחשות לְחִלּוֹפֵיתוֹ של הציור, בכך שמישיבים לו במשתמע את התמיכה הארכיטקטונית. לקנה המידה יש תמיד תוכן, אבל אנחנו קוראים אותו כל כך מהר עד שאנו בקושי מבחינים בו.

6 תוכן הנובע מן המֶשֶׁךְ של היצירה על פני הזמן. ההשקפה הפלסטוניסטית הטמונה בשורש המסורת של "יצירת המופת" נאמרה בפי המשורר הרומי סְנֵקָה: *Vita brevis est, ars longa*: החיים קצרים, האמנות ארוכה. כלומר, הציפייה היתה כי עבודתו של האמן תאריך ימים ממנו. אפשר להתחקות על עקבותיה של תקווה זו לפחות עד סאָפּוֹ (המאה השישית לפני הספירה) שאמרה כי שיריה יִזְכוּ אותה בחיי נצח. מציאות הזמן שבה חייתה יצירת האמנות לא היתה בדיוק הזמן ההיסטורי: מימד הזמן היאה לה היה "הדורות הבאים", שנתפסו כמין תערובת של הזמן ההיסטורי והנצח – יצירת האמנות תשרוד לאורך הדורות בזמן ההיסטורי לעולם ועד, כמו הוורדים הנצחיים של סאָפּוֹ. על ידי כך גם משהו מנפש האמן (או שארית שלה, למצער) יהפוך גם הוא לבן אלמוות. במונחים של הפילוסופיה היוונית, יצירת

האמנות חצתה קו גבול מטפיזי כלשהו – בדומה למפלס הירח – שמתחתיו הדברים מתים בעוד שמעליו אין הם מתים. במילים אחרות, אמנות גדולה נחשבה כאילו הצליחה לתפוס לה שמץ של אלוהות – כפי שאמר קווינטיליאנוס על זאוס של פידיאס. הניצוץ האלוהי הזה בתוך יצירת האמנות הוא נפשה בת האלמוות. זוהי הנפש המאפשרת ליצירה – כמו בפולחן המאגי – להבקיע דרך אל מחוזות מטפיזיים נעלים ולשמש כערוץ המוליך כוחות עליונים כלפי מטה מבלי לפגוע בטהרתם. כולנו מכירים היטב את ההשקפה הזו. אפילו בקומדיות מבקשים האמנים להיות בני אלמוות. משורר שוטה אחד מן הקיסרות הרומית הותיר לנו רק שבר יחיד של שורת שיר, ובה הוא אומר כי מכלול יצירתו יאריך ימים מכל בני האדם. מקורה של ההשקפה הזו על יצירות האמנות נעוץ בתקופה שבה הן היו חפצי קודש ששימשו בפולחן דתי. זוהי מאגיה פרימיטיבית ותו לא, המבטלת באופן פולחני את הזמן ההיסטורי. היא אפיינה את אמנות הקברים במצרים, שתיארה את מחוזות הנצח והנעשה בהם והיתה באופן מאגי שוות ערך להם; שורשיה נעוצים ודאי אפילו בציורים של התרבות הפליאוליתית המגֶדֶלִיט, הטמונים במעמקיהן המרוחקים של מערות, במקומות שחילופי היום והלילה אינם מגיעים עדיהם. ואף על פי כן, למרות שהיא נובעת ממקורות פרימיטיביים כל כך, התיאוריה הזו של האמנות הגיעה אל אירופה הרומנטית בשלמותה ושרדה עד עצם היום הזה. גַתָה, לא פחות מפרופֶרְטִיוס, ודילן תומאס לא פחות מגתה, ציפו לשורר את הפואמות שלהם במרכבה שנוהגות בה המוזות ושפניה אל הרקיעים העליונים.

עבודות מחומרים עמידים באופן מוגזם – למשל, הגרניט שהמצרים גילפו בו את הפרעונים שלהם – נוטלות חלק בחלום האפלטוני הזה. זהו חלום בהקיץ על התעלות מעל ומעבר לרשת הסיבה והמסובב כאן למטה. הרעיון הזה הוא כמוכּן חלק בלתי נפרד מן המסורת הפורמליסטית המודרנית אשר כולה מושתתת היטב על מחשבות וכוונות פרימיטיביות. זוהי הסיבה שבגללה נחשבת יצירת האמנות כאילו אין לה כל קשר לעניינים סוציו־אקונומיים: היא חרגה מתחום המותָנה, ובכך שלכדה בתוכה את הניצוץ האלוהי היא הפכה למוחלט. סימנים רבים למטפיזיקה הזו נשפכים ממש מן העבודות שנוצרו על פי הנחותיה; אפשר לאתר אותם לא רק בעמידות החומרים, כי אם גם בפומפוזיות האופפת את המפגנים האסתטיים שלהן.

באופן ברור לא פחות, המטפיזיקה ההפוכה באה לידי ביטוי בעבודות שנוצרו ככוונה תחילה בשיטות או בחומרים בני חלוף – מטפיזיקה המחזקת את אלמנט השינוי המתמיד והתהליך ואת תחושת העצמיות המשתנה. הציפייה האובססיבית לחיי נצח מקושרת לאמונה בנפש, ומהווה הלכה למעשה טענה כי לאדם יש בכלל נפש. בעבודות המאשררות את השינוי המתמיד מעורבת ההנחה ההפוכה, לפיה העצמי הוא מצב בן חלוף הנובע מרשת של תנאים וכפוף לשינויים המתחוללים בה.

7 תוכן הנובע מהקשר היצירה. לאיזה חלק של העולם היצירה מגיעה ובאיזו דרך מהרגע שהיא יוצאת מהסטודיו של האמן? להחלטה זו יש תמיד תוכן פוליטי. "אמנות מדוורת" ואסטרטגיות אחרות לעקוף את ערוצי השייוק ההופכים את האמנות למוצר צריכה הן ביטויים למאבק בתהליכי הפטישיזם הצרכני, כמו גם מחוות לכיוון זניחת ערך החליפין ושיבה לערך השימוש. סוגי תוכן אחרים צמודים לסיטואציות הקשריות ספציפיות. גם כאשר לוקחים אובייקט אסתטי שניתן להופכו למצרך ומשחררים אותו לעולם השייוקי יש בכך משום מטען הפוך של תוכן. האובייקט רוצה להיקנות, וברומה לכל דבר המבקש להיקנות ניכרים לעין מאמציו להתחבב על קונים פוטנציאליים. זאת גם כאשר מדובר במעשה ידיו של אדם הנחשב מופת של יושרה – כמו, למשל, ג'קסון פולוק. כדי לראות את הדברים הללו צריך להטות את הראש באופן שונה מעט מן הרגיל – ואז, בבת אחת, הם נעשים גלויים לחלוטין. האמנות כולה היא ספציפית-למיקום מבחינה זו. אמנות המכריזה על עצמה כעל ספציפית-למיקום כוללת בחירה של הקשר כהצהרה תוכנית חשובה: האם העבודה מסתופפת בתוך מתחם מגודר אי שם במדבריות ניו מקסיקו? או שמא היא דבר מה המתרחש בשכונה קשת יום כזו או אחרת בלב העיר? ההיבטים התוכניים של החלטות מעין אלו חשובים לא פחות מן ההיבטים הצורניים.

8 תוכן הנובע מן היחסים בין היצירה ובין תולדות האמנות. כאשר הרחף ההיסטוריציסטי מוחרף מאוד – כמו, למשל, בשיא תקופת גרינברג – ישנו גם תוכן מית-מילניאליסטי, הנושא עמו מטען של המטפיזיקה הגרמנית ושאריות של רחניות ניאאו-פלטוניסטית. המיתוס על האבולוציה אל עבר העין שלא דבק בה כל

רלב מרמז על מאמץ להגיע לגן העדן שבקץ ההיסטוריה. היפוכו של האשרור המלא הזה של תולדות האמנות ככיווניות קוסמית-רוחנית הוא גישה איקונוקלסטית אשר באה לעתים לידי ביטוי בפרימיטיביות מכוונת. אבל במובן מסוים תנועה מן הסוג הזה היא ניסיון להזיז לאחור את מחוגי השעון, לבטל את מסורת הראייה ולחזור לשלב מוקדם יותר של תמימות – אל גן העדן הנמצא לפני ההיסטוריה. על אף ששתי התנועות הללו הופכיות הן משלימות זו את זו.

הסוג הנפוץ ביותר של תוכן, הנובע מן היחסים בין היצירה ובין תולדות האמנות, הוא השימוש באֵלוזיות ובציטוטים כדי לקבוע מערכת יחסים מיוחדת עם יצירה אחרת או עם מסורת של יצירות. ההתייחסויות לציורים יפניים שאותן הכניס ג'יימס מקניל וֵיסלר לעבודותיו, או ההתייחסויות לאמנות אפריקנית אצל הקוביסטים, הן דוגמאות לתוכן כזה; בשני המקרים הן אומרות משהו על סגירותה של המסורת המערבית ומציעות קודים אסתטיים חלופיים מחוצה לה. בעת האחרונה נפוצה מאוד האלוזיה ליצירות מתוך המסורת של האמן עצמו. הרמה הזו של התוכן חשובה לזמן הנוכחי שאנו שרויים בו עד כדי כך שיהיה עלי לדון בה בפירוט יתר בהמשך.

9 תוכן שהיצירה צוברת בהדרגה ככל שמתגלה לנו גורלה מתוקף העובדה שהיא ממשיכה להתקיים לאורך זמן. אני מתכוון כאן במידה רבה לאותו הדבר שְׁנולטר בנימין התכוון אליו כאשר אמר שאדם שמת בגיל שלושים יחשב מאותה עת ואילך כאדם אשר בכל רגע נתון בחייו עתיד למות בגיל שלושים. כל מה שקורה ליצירה כאשר ההיסטוריה שלה הולכת ונפרשת לנגד עינינו הופך לחלק מחוויית המתבונן ביצירה ולחלק ממשמעות היצירה בדורות הבאים. דושאן הוסיף תוכן למונה ליזה; טוני שפראזי הוסיף תוכן לגרניקה, ואיך-קוראים-לו הוסיף תוכן לפייטָה של מיכלאנג'לו בסן פייטרו.² העובדה שגרניברג השתמש ביצירותיו של פולוק כהוכחות לרעיון הציור נטול התוכן היא כיום חלק מן התוכן של הציורים הללו.

10 תוכן הנובע מנטילת חלק במסורת איקונוגרפית ספציפית. איקונוגרפיה היא אחת הדרכים המוסכמות לייצג אובייקטים מבלי להניח כי מעורבת בכך דומות טבעית. וכך, הנוצרים עשויים לחוש כי כחול הוא צבעה של מריה מבלי לטעון אגב כך

שהכחול נראה כמו מריה. באמצעות המוסכמות האיקונוגרפיות מבוצעים זיהויים ופירושים בעזרת אותות מוסכמים. מתבונן נוצרי, למשל, אינו רואה בת אנוש המשוחחת עם גבר בעל כנפי ציפור אלא את הבשורה. בעיני ההינדי, גבר שכתר על ראשו היושב על ציפור, פירושו וישנו וגארודה – וכל המיתוסים והרגשות המקושרים אליהם מצטרפים בן רגע למשחק. ברמה הפחות מודעת נמצאים המסרים האיקונוגרפיים החבויים בסרטים – מן הכובעים השחורים והלבנים במערבונים המוקדמים ועד, נניח, הסמיוטיקה של הבגדים בפני צלקות. ההקשר מאותת לנו על התגובה הנאותה: טלפון מצלצל בסרט אהבה עשוי לציין פגישת אוהבים, ואילו בסרט כנופיות הוא עשוי לציין חוזה התנקשות.

השאלה האם כמה מוסכמות איקונוגרפיות רבות תפוצה מושתתות על יסודות פסיכולוגיים מולדים – כגון הארכיטיפים היונגיאניים – היא שאלה שאין עליה תשובה; אבל ברור כי מוסכמות מסוג זה, שבאו לנו בירושה, מחלחלות בתגובותינו ופועלות בדרכים נסתרות ביצירות אמנות רבות. גישה ביקורתית אחת לאמנות המאה העשרים, שנעשה בה מעט מאוד שימוש – ועם זאת היא פורייה ביותר – היא להפעיל על היצירה פרשנות מנקודת המבט של הזרם האיקונוגרפי אשר שורשיו נעוצים גם במזרח וגם במערב ומגיעים עד למזרח התיכון הקדום ואף מעבר לו. ה"נשים" של וילם דה קונינג, לדוגמה, יוצאות נשכרות אם משווים ביניהן ובין יצוגי אלות שונים – מקאלי ההינדית ואיזיס המצרית ועד אלת הברדלס מחפירות צ'אטאלהויק שבטורקיה.

11 תוכן הנובע ישירות מן התכונות הצורניות של היצירה. הרעיון הפורמליסטי, לפיו אמנות מופשטת היא משוללת תוכן, נחשב ארכאי כיום ובצדק. דומה כי פעולות האסוציאציה וההמשגה של השכל האנושי נמשכות ללא הרף ומתרחשות בן רגע. כיוון שכך אנו רואים כל דבר במסגרת כזו או אחרת של משמעות. אילו התפיסות החושיות היו באמת נטולות לחלוטין כל תוכן, הן לא היו דבר מלבד רגעים ריקים במודעות שלנו שאינם מותירים שום עקבות בזיכרון. ברמה מסוימת מתפקדות תצורות פורמליות כקביעות אונטולוגיות. אפילו בכך שנותנים לאנגריה צורה כבר יוצרים מודל של הממשי; כל אקט של אחיזה או מתן צורה הוא מהלך טרורי בשם השקפה מסוימת על הממשות. מבקרים טענו לעתים קרובות כי

במוזיקה אין כל תוכן. אבל, לדוגמה, בטהובן נחוה לרוב כאילו הוא מציג השקפה על המציאות כסוערת, מסוכסכת ומלאת מאבקים רוגשים; ואילו באך הציג את המציאות כמחוזות-על שלווים וקרירים, מחוזות של סדר מתמטי מוחש. ציור בטכניקת טפטוף-צבע של פולוק מכריז על הזהות הלא-מוגדרת והמשתנה תדיר כעל תכונות הנמצאות בעולם. הממשק הטאוטולוגי הזה בין תוכן וצורה איננו ניסיון מיסטי לאחד בין הפכים. הכוונה היא פשוט שיצירת אמנות מדגימה טיפוס של ממשות בכך שהיא מגלמת אותו בעצמה. כיוון שכך, האמנות המופשטת לא זו בלבד שאינה לא-ייצוגית אלא רחוק מכך – היא, למעשה, ייצוג של מושגים; היא מבוססת על התהליך הדומה לזה שבבסיס המטאפורה וחופפת במידת מה גם לאיקונוגרפיה וגם לייצוג.

תוכן ברמה זו מעורב בשיפוטים ערכיים, כיוון שהוא קשור באופן הדוק במיוחד לתוכן של האידיאולוגיה החזותית (אף כי האידיאולוגיה החזותית נובעת מכל רמות התוכן בו זמנית); לכן הוא גורם לבלבול כלשהו בסוגיות אסתטיות. הכרזתם של מבקרים אלתוסריים כי החוש האסתטי הוא אך ורק תגובה לאידיאולוגיה החזותית, ולא יותר מכך, מתבססת על המודל הלאקאניאני המתאר איך מתהווה העצמי מתוך הקודים התרבותיים הסובבים אותו – ואז מתבונן בקודים הללו שנית ומדמה כי הוא מזהה בהם את עצמו. האם אפשר בכלל לבודד רמה אסתטית טהורה של תגובה מפני פלישתו המזרחלת של התהליך הזה? זוהי השאלה המרכזית הנשאלת לגבי האמנות כיום.

12 תוכן הנובע ממחוזות של נקיטת עמדה (שנינה, אירוניה, פרודיה וכך הלאה), העשויות להופיע כמאייכות בקטגוריות שכבר נזכרו. רמה זו של תוכן כוללת על פי רוב שיפוט בנוגע לכוונות האמן. הרצון לשכנע, לדוגמה, הוא צורה של מכוונות אשר כמה מן היצירות רוויות בה והיא מתערבת בכל האפקטים שלהן. ג'ון קיטס דיבר על סיטואציה כזאת כשכתב, "שנואה עלינו שירה שניכר כי יש לה תוכניות לגבינו". המילה "תעמולה" פירושה פחות או יותר אותו הדבר. במקרים של אירוניה, שנינות וכדומה מציג בפנינו האמן רמה כלשהי של תוכן ועמה רמזים לכך שעמדתו כלפי תוכן זה אינה ישירה והצהרתית אלא עקיפה ועקלקלה. התהליך הינו מורכב. הצופה משווה בשכלו בין ההצהרה המתקבלת לבין הצהרה היפותטית

אחרת שהשכל בונה כמייצגת הגרסה הנורמלית או הישירה. בניגוד לאותה גרסה אפשר להעלות על הדעת ולמדוד את הגרסה העקיפה והאבנורמלית. וכך העקיפות האירוניות, כשהיא נכנסת לכל קטגוריה אחרת של תוכן, מותחת ביקורת על התוכן הזה ובה בעת גם מציגה אותו – ובכך משנה את מטען המשמעות.

13 תוכן המעוגן בתגובות ביולוגיות או פיזיולוגיות או במודעות קוגניטיבית לתגובות אלה. טענות שונות נשמעו בעבר לגבי סוגי תקשורת הפועלים ברמה הפיזיולוגית הטהורה (לאמיתו של דבר, הפורמליזם עם מגמת "האופטיות הצרופה" שלו היה טענה ממין זה; וב"כושר הטעם" נמצא לו גם בן ברית על-טבעי של עצב הראייה). סבסטיאנו טימפנארו ואחרים הציגו עמדה, לפיה כמה סוגי נושאים כגון מין ומוות מעוררים בנו משיכה משום שאנחנו יודעים כי אנו אורגניזמים שיש למוות שליטה בהם ושמעורבים בהתרבות מינית; התגובות הללו קודמות אפוא לתרבות סוציו-אקונומי. קריאות תוכניות שאולי קרובות יותר לתגובות פיזיולוגיות טהורות כוללות את ההתעוררות באברי המין בתגובה לתמונות של נושאים מיניים, את תופעת ההתעלפות למראה דם, או את הבחילה העולה למראה תמונות של מוות אלים וכדומה. זוהי רמת התוכן אשר לעתים קרובות מוקעת כ"סנסציונליזם" – מין ואלים – הוקעה המבוססת מן הסתם על התחושה כי קל מדי ליצור דימויים שיעוררו תגובות כאלו. כמה מחקרים פסיכולוגיים רמזו על קיומן של תגובות מולדות לצבעים: כחול, לדוגמה (אולי בניגוד לרעיון העממי המקובל), מעורר תחושות תוקפניות, ואילו ורוד מעורר תחושת שלוה (יש כאן פרודיה מוזרה על מה שהפורמליסטים קראו לו לפעמים "תחושת" הצבע).

אולי גם התוכן הפסיכואנליטי הקשור לתיאוריות של ד. ו. ויניקוט שייך לקטגוריה הזאת, כיוון שהוא עולה מתוך זיכרונות מן השלבים הקמאיים בהתפתחות האורגניזם. ביחס לציור מציעה עבודתו של ויניקוט (ולא בפעם הראשונה) משוואה בין יחסי דמות-רקע מחד גיסא ויחסי אגו-עולם מאידך גיסא. יצירה המדגישה את הרקע, או מצב דר-משמעי שבו הדמות כמעט מתמזגת עם הרקע, מביעה את תשוקתו של האגו להתמוסס ולהפוך לישות מסוג כללי יותר – וזאת על פי המודל הקיים בזיכרון של התינוק הנם את שנתו על חזה אמו. יצירה המדגישה את הדמות, או הפרדה ברורה בין הדמות והרקע, מביעה תחושה של אגו ברור וחשש מפני

אובדן האגו או אובדן הגבולות הברורים בין האגו לבין העולם (במונחים מסורתיים יותר, שני הסוגים הללו – בהתאמה – הם הדיוניסי והאפולוני). אני סבור כי כל יצירות האמנות (ואולי כל מעשה אנושי מכל סוג שהוא) נוקטות עמדה בשאלה זו, ולא חשוב מה עוד הן מביעות מעבר לכך. שאלה זו מוצבת בכמה מקרים בחזית בבחינת תוכן אמנותי ראשוני. בארנט ניומן, מרק רותקו, אד ריינהארט, אגנס מרטין ואחרים תיארו כולם את הרגע שבו האגו מתחיל להתברל כדי ליצור את "האחדות הדואלית" (כהגדרתו של גֶזֶה רוֹהֵיים) עם גופה של האֵם. האמנים הללו ראו בעבודה שלהם עצמם רגע מטפיזי שהוא המקבילה של הרגע הפסיכואנליטי הזה: נושא "הבריאה", "הראשית", "היום הראשון", "המעמקים" וכך הלאה – ההופעה הראשונה של דברים מובדלים מתוך התהום הקדמונית של הפוטנציאליות (השור למונח של ויניקוט "חלל פוטנציאלי", שגם הוא מקביל מטפיזית לחומר היולי). אם רואים את התוכן הזה במונחים מטפיזיים כאלה, אפשר למקמו גם בקטגוריית התוכן הנובע מן התכונות הצורניות של היצירה בתהליך הדומה לזה של מטאפורה.

* * *

רשימה זו של שלוש-עשרה הקטגוריות היא כמו סדרה של תצפיות מרגמיות על איזו חיה מופלאה (משמעות) אשר התנהגותה מורכבת מכדי שיהיה ניתן לנסחה במלואה. כל עוד אנו בוחרים לחפש אחר דרכים שונות לסדר את הדברים הללו נוכל למצוא אותן. הקטגוריות שהצגתי חופפות זו לזו וחודרות זו אל זו במקומות שונים (תהיה זו שטות גמורה לצפות שפְּעִילוֹת של יונקים תפיק מערך מסודר של קטגוריות). יתרה מזאת, כל עוד אנו בוחרים לחפש דרכים נוספות שבהן השכל קורא משמעות מִבֵּין שורותיה של יצירת אמנות – נמצא גם אותן. כל רשת אפשרית של יחסים בין הקטגוריות מהווה בעצמה אמצעי נוסף להעברת תוכן מדויק – אם גם מורכב – ומספר הרשתות והמטא-רשתות האפשריות של יחסים בין שלוש-עשרה הקטגוריות שמניתי מתקרב לאינסוף.

יחסי בין תוכן הנובע מייצוג לבין תוכן הנובע מתכונות צורניות הוא דוגמה בולטת ליחסי גומלין מן הסוג הזה. להראות את ולינגטון בוטרלו באמצעות גרוטסקה

בנוסף גויה או עם שוליים פרומים אקספרסיוניסטיים, השוללים את שלמות האגו (ego integrity), היה מוסיף לנושא התמונה תוכן תמאטי הכולל את שלילת השלמות ההרואית או משהו מעין זה. בדומה לכך, קנה מידה גרנדיוזי יכול להתעמת עם הטרוויאליות של נושא היצירה, כפי שקורה במקרים רבים בפופ-ארט. יותר מזה, קונפליקטים כאלה יכולים להתקיים בין כל הרמות, ובִּרְגֵרְסִיּוֹת אינסופיות³ של מורכבות שאין אפשרות להגדיר כאן כל אחת מהן בנפרד. יצירה אשר מציגה סתירות בין רמות התוכן השונות מרוויחה בכך רמה נוספת הכוללת מושגים כמו פרדוקס, מאבק פנימי, מתח ושלילה של תהליכי המשמוע. כנגד זאת, יצירות המפגינות במידה רבה הרמוניה או אשורר הדדי בין רמות התוכן השונות יוצרות במובלע מודל של הממשי כדבר מה משולב, שלם ועתיר משמעות – בדומה ליצירת המופת המסורתית.

לא כל היצירות, כמובן, ניחנו בכל רמות התוכן. אמנות מופשטת, למשל, העלימה את הייצוגיות הריאליסטית הנאיבית. מספר הרמות שניתן להבחין בהן ביצירה הלכה למעשה (או מספר הרמות שנעדרות ממנה) מספק לנו רמה נוספת של תוכן. גם יצירות בכיוון המינימליסטי וגם בכיוון הנשגב, לדוגמה, מפגינות ניסיון לחסל את התוכן, או לפחות להפחית את מספר הרמות התוכניות הנוכחות ביצירה. ניסיון זה בעצמו מצהיר על רמה חדשה של תוכן או שהוא מיישם אותה בפועל. שום יצירה לא מגיעה לעולם למדרגה של אפס תוכן, כיוון שהמושג "אפס תוכן" הוא בעצמו תוכן. בשילוב עם רמות אחרות (בראש ובראשונה תוספות מילוליות מאת האמן) עשוי תוכן זה לבטא את האתיקה המינימליסטית או הסובלימיסטית (הנשגבת) או אתיקה אימפרסונליסטית, בדומה לחלק גדול מאדריכלות הסגנון הבינלאומי. לתוכן האנטי-תוכני הזה נודעה חשיבות עצומה בציוור במאה העשרים. מְאָלְבִּיץ' לקליין ומקליין לניומן, נערכו ניסיונות לייצג מושגים כמו רִיקוּת, רִיק, חומר הַיּוּלִי והמוחלט באמצעות אנלוגים פלסטיים של מאפיינים כמו הוד מבוֹדָד, אי־בִּידוּל ופוטנציאליות. כנגד זאת, עבודות מסוג יצירת המופת המסורתית – מתקרת הקפלה הסיסטינית עד הגרניקה – נוטות לבטא במפורש רמות תוכן רבות ככל האפשר ובכך יוצרות תחושה עזה ומוחשית של מעורבות עתירה ורבת משמעות בחיים.

את הרשימה הזו של תכנים העולים מבין הקטגוריות השונות ניתן להרחיב ללא הגבלה. הדבר המהותי הוא שנתחיל להעריך עד כמה מורכב הדבר שאנחנו עושים

כאשר אנו מתייחסים אל יצירת אמנות. לא זו בלבד שהמאורע האמנותי איננו רפלקס "אופטי צרופ" וללא תיווך – ההפך הוא הנכון. זהו "משחק חרוזי זכוכית" המערב רמות רבות ושונות כמו גם כיווני משמעות שונים, וכן רגרסיות אינסופיות של יחסים ביניהם. נשכח לרגע את עין הנפש ונחשוב על שכל היונקים הנהדר המפענח בן רגע את כל הצפנים השונים הללו, שומרם בנפרד זה מזה כל עוד הוא מאזן ביניהם ומייחס אותם זה לזה, ומצליח להפיק מובן של היצירה שבו כל הגורמים הללו מיוצגים – אם גם אחרי תמורות רבות שעברו כחלק ממשחק גומלין עם הרגישות הקולטת של היחיד המסוים. התוכן רחוק מלהיות "חוסר תרבות" פשטני. הוא מאורע מורכב ותובעני, שבלעדיו שום יצירת אמנות לא תוכל להתחולל. הוא מחייב אותנו לתשומת לב משום שללא המודעות לאבחנות ולרמות הללו איננו יודעים באמת מה כבר קרה באמנות ומה קורה כעת בפעם הראשונה.

"הקדמות למה שייתכן" או "מה שאנו רואים הוא

מה שאנו חושבים"

היבט חשוב ומכריע של התוכן הוא תפקידו החיוני בהגדרת ז'אנרים ומכלולי יצירות. כאשר מעבירים לקדמת התמונה אלמנט תוכני הנחשב בדרך כלל כמובן מאליו ובלתי נראה, ניתן לגלות מודוס או כיוון אמנותי חדש שלם. תוכן הנובע מן הגודל, למשל, הושם במרכז הבמה בדרכים שונות במאה העשרים על ידי אוונגרדיסטים כמו קלאס אולדנבורג, שמחבט הבייסבול הענקי שלו (ויצירות דומות) משתמש בקנה המידה הרחב לא רק כאלמנט צורני אלא גם כאלמנט תוכני; או וולטר דה מריה אשר עבודתו במדבר נוואדה, שני קווים מוקבילים (1968), מבודדת את אלמנט הגודל ומעמידה אותו במרכז כעיקרון מוביל. התוכן הנובע מקנה המידה קשור בשני המקרים לקנה המידה האנושי, ליחסיות, לשכפול דימויים, לדיכוטומיית תרבות/טבע וכן הלאה. גם התוכן שבהקשר נראה במשך זמן רב כקבוע ובלתי נראה – הכנסייה, המוזיאון, הגלריה או לאחרונה סניף הבנק, נראו כזירה הנתונה או הטבעית לראות בה אמנות. הדאדא מיקם במרכז את ההקשר כתוכן ובחץ באגרסיביות הקשרים (קפה וולטר, המשתנה הציבורית) שתוכניהם היוו ביקורת במשתמע על החלל המוזיאוני ועל המטפיזיקה האפלטונית, הנרמזת ממאמציו להגיע לעל-זמניות. דושאן ואמנים

מאחרים יותר, כגון מרסל בְּרוּטְהָאָרְס, דניאל ביוֹרְאן ומייקל אשר, מיקמו בחזית הבמה את ההקשר כמסמן ראשוני ביצירתם.

מֶשֶׁךְ הזמן הוא קטגוריה נוספת אשר נחשבה בתרבות שלנו כמקובעת בצורה אחת (*ars longa*), וכל חריגה ממנה נראתה בעבר כמשהו שפשוט אין לזהותו כאמנות. אבל קרוב יותר לזמננו, יצירות בנות חלוף מסוגים שונים הביאו לקדמת הבמה את היבט המֶשֶׁךְ. הטיוולים הרגליים המתועדים של ריצ'רד לונג באזורים כפריים, למשל, הצביעו על תכנים של הקשר ושל משך – כשם שעבודות אדמה התמקדו בהקשר ובקנה מידה. המיצג הדאדאיסטי שבו פרנסיס פִּיקֶאבִּיָה צייר על הלוח, ואילו אנדרה ברטון מחק אחריו, כלל צירוף בין תכנים של משך ושל איקונוקְלֶזְמָה (התייחסות לתולדות האמנות).

הדבר שיש להדגיש הוא שהיבטי התוכן הללו היו שם מאז ומעולם, אבל הם לא היו אלמנטים שאמנים עבדו איתם במודע. ממסד אמנותי המקובע ללא כל גמישות באווירת הקפיטליזם הפלטוניסטי, הטרנסצנדנטליסטי והבורגני קידם את המיתוס כאילו האלמנטים הללו מקובעים או נתונים מראש. הוא גרם בכך לתוכן שהם מביעים שייראה טבעי ועל כן בלתי נראה – חלקים מן "האידיאולוגיה החזותית" של המודוס התרבותי שלא זכו להכרה. אבל כל העניין הוא שקטגוריות התוכן הללו פעלו מבלי שאיש יבחין בכך; קיבלנו את המסרים שלהן בלי לקלוט שהן בכלל משגרות אלינו מסרים. אחד ההישגים הגדולים של התקופות האנטי־פורמליסטיות באמנות המערב במאה העשרים הוא בדיוק זה – ההתמקדות המכוונת בקטגוריות התוכן שפעלו עלינו מבלי שנשים לב לכך במשך זמן רב.

התוכן הנובע מסתירה בין רמות תוכן שונות הועבר גם הוא מדי פעם אל קדמת התמונה. גויה הצליח יפה בעסקיו משום שעשה בכך שימוש בלי שהבעת פניו תסגיר זאת. הפופ־אָרט העמיד את התוכן הזה במרכז: המודוס האיכוני הושם ללעג בידי היומיומיות של הנושאים, קנה המידה הגרנדיוזי הוגחך בשל הטרוויאליות שלהם, וכן הלאה. ככלל, הפופ־אָרט נקט ייצוג נקי ובעל שוליים ברורים, שמשתמע ממנו עולם של שלמות אונטולוגית המורכב מישויות אשר זהותן מקובעת וניתנת לידיעה; ועם זאת, התוכן הציטוטי – עם האלוזיות והרמיזות לתרבות הפופולרית השנואה ולא־נפורמציה כדבר אקראי, נייטרלי או חסר משמעות – הוקיע את ההצהרה הזו על

שלמות אונטולוגית כרמאות או כאחיות עיניים (מכיוון שהאפקטיביות של הפופ־ארט היתה בעיקרה ביקורתית ולא אסתטית, כינו אותה בצדק "ניאודאדא"). יש לכתוב מחדש את תולדות האמנות תוך שימת לב לאופני התוכן השונים שהיו בקדמת התמונה במסורות ובתקופות שונות. הנושא יידון כאן בלית ברירה ובאופן מפושט ביותר כדי לאפשר ולו הצצה זעירה על הדרך שבה פרויקט כזה עשוי להתקדם. את ההיסטוריה של התוכן בעת האחרונה — נניח, מאה השנים האחרונות פחות או יותר — אפשר כדוגמה לתאר (מבחינה אחת) כביטוי לתשומת לב הולכת וגדלה לשאלת הייצוג. האמונה בייצוג — אף כי היא נוסחה בדרכים שונות — היתה בתוקף מסוים לאורך מרבית המאה התשע־עשרה. היא איבדה מאמינותה לא רק בשל הופעת הצילום שצמצמה עד לאבסורד את ההערצה המקובלת למיומנות הרבה הכרוכה בכל זה, אלא גם בגלל המגע האתנולוגי עם חברות שמוסכמות הייצוג שלהן היו שונות מאוד מאלו שלנו, ובכל זאת היו אמורות להיות אובייקטיביות באותה המידה. האבוריג'ינים באוסטרליה, על פי אנתרופולוגים שעבדו עם עמים אוסטרליים קמאיים, התקשו לראות את הדמיון בין אובייקט ובין תצלום שלו.

האמנות המכונה מופשטת קראה תיגר על הקאנונים (המושמצים) של הייצוג שבאו לנו בירושה, וחקרה קאנונים חדשים. כיוון שהקאנונים הללו היו שונים מן הטיפוס המושרש של הייצוג, הם לא זוהו כייצוג כלל. כוונתי, כמובן, ליצירת מודלים של המציאות על פי קווים מושגיים ורגשיים רחבים, שהחליפו את הייצוג של האובייקטים החומריים ושנקראו בשם הלא־ממש־מדויק "אמנות לא ייצוגית". הייצוגיות המטפיזית הזאת הגיעה לשיאה במסורת הנשגב שנסמכה על כרעי התרנגולת של שני סוגי תוכן: התוכן של הניסיון לחסל את התוכן, והתוכן שמספק האמן על ידי תוספות מילוליות. בדיוק שם היתה טמונה הבעיה — בהסתמכות על אותן תוספות מילוליות. קאנט קבע כי שלושה כשרים אנושים (האסתטי, הקוגניטיבי והמעשי) אינם תלויים זה בזה; פירושו של דבר הוא כי שום ניסוח מילולי (קרי: קוגניטיבי) לא יוכל להתקרב אי פעם לחוויה האסתטית. בעיקר בגלל הדוקטרינה הזו קבעו מבקרים פורמליסטים, מִבְּנֵדֵטוּ קְרוֹצֶ'ה עד קלמנט גרינברג, כי אין זה יאה להתייחס כלל לתוכן ויהי מה. רבים מהאמנים שהמבקרים הללו ייצגו — ושעל עבודתם הם ביססו את טיעוניהם, לפחות לכאורה — כלל לא הסכימו עם הקביעה הזו. באינספור תוספות כתובות — כותרות,

ראיונות, מאמרים, הצהרות כוונות בקטלוגים – דחו אמנים מקנדינסקי ומונדריאן עד רותקו וניומן את הניתוחים של יצירתם שהתבססו על הצורה הטהורה וציינו במפורש את התכנים שהתכוונו להעביר: בדרך כלל תכנים בקטגוריית הנשגב או בסביבתה. זוהי הסיבה שהמבקרים הפורמליסטים, כשהיו בשיא כוחם, עמדו על כך שאסור בשום אופן להקשיב לאמנים. המחלוקת החריפה הזו בין מבקרים ואמנים היתה מבלבלת. גרינברג, מייקל פריד ואחרים קידמו בעוצמה כה רבה את דרכם לראות את פני הדברים, עד שבסופו של דבר הם הגדירו הרגל קהילתי המשותף לכולנו. כשגילינו כי הם צודקים במערכת ההרגלים שלנו עצמנו – אחרי שהם הראו לנו איך לעשות זאת – הרגשנו שההשקפה שלהם היא פשוט נתון, כמו הטבע או הקוסמוס. כשהקהל האמנותי החל להבין באי־נוחות כי האמנים הדגולים שלנו משנות החמישים הם בעצם אנשי תוכן מטפיזיים, ולא טהרנים אסתטיים כמו מבקריהם, עבודתם איבדה משהו מאמינותה. היא עמדה כמי שנתפסה בקלקלתה ונחשפה כסתם אופן נוסף של ייצוג.

בעקבות הגילוי הזה בא שלב של ייצוג אירוני בגלוי – פופ־ארט – שלקח את רעיון הנשגב ומעך אותו עד שהפך ללוגו של חברת בְּרִילוֹ. לצד הפופ־ארט צמח כריאקציה נוספת הניסיון לא לייצג שום דבר בכלל אלא רק להיות: המינימליזם שהכניס ערימות אבנים פְּמוֹת שהן לקטלוגים של תערוכות. הקונספטואליזם בתורו נמנע משימוש במודוסים חזותיים בכלל, למעט כמכשירים לתובנה ביקורתית (כמקום הנאה אסתטית): הייצוג וההתייחסויות האירוניות כלפי הייצוג הפכו למכשירים באוצר המילים הביקורתי.

מאוחר יותר שבו אופני הייצוג המוכרים של המאה העשרים אל מרכז אוצר המילים האמנותי, אבל בהיפוכי עמדה שהופכים אותם לפשוטים ולישירים פחות משהיו כשראינו אותם לראשונה. לתוכן הייצוגי נוספו תכנים חדשים של ציטוט, אירוניה וסתירה בין רמות סמיוטיות. הייצוג ביצירות הללו איננו מושתת על ההנחה הנאיבית כאילו הוא דומה לטבע. מה שמיוצג כאן הוא אופני הייצוג עצמם. באמצעות הציטוט, תהליך הייצוג מוצא אל הפועל ועומד לביקורת בו בזמן: שורשיו התרבותיים־מוסכמתיים נחשפים בעירומם ממש באותו הרגע שבו הם פועלים עלינו את פעולתם. מעורבת בכך מיומנות תרבותית גדולה – היא נחוצה כדי לראות את הולכת השולל בה בעת שאנו מולכים שולל.

... לומר על מסכה אחת היא כמו,

לומר על אחרת היא כמו

לדעת שלשון המאזניים טרם התייצבה,

שהמסכה מוזרה, ואפילו היא כמו.

גל הציטוטים בעת האחרונה נבדל מכמה פעילויות חזותיות קודמות הדומות לו באופן שטחי, כולל דיפוזיה תרבותית, השפעה אמנותית והומאז'. הוא שונה מאוד מציטוט תרבותי זרות כחלק מתהליך של למידה. המצרים ציטטו את השומרים; היוונים את המצרים; הרומאים את היוונים; האיטלקים בתקופת הרנסנס את הרומאים. זה היה מסלול הציוויליזציה כשהאלמנטים שלה חלחלו מתרבות אחת לאחרת. ציטוט במובן הזה הוא קבלה, רכישה, למידה. הדבר שאנו עוסקים בו כרגע הוא טרנסקציה סמיוטית שונה מאוד: ציטוט של דברים שכבר נרכשו או נלמדו על ידי כל החברים בקהל המיעוד, הפצה של דברים שכבר יש לנו אבל בצירופים חדשים. במאה הנוכחית [העשרים], שורשי הפעילות הזו נעוצים בשימוש שעשה דושאן בציטוט דימויים איקוניים ככלי ביקורתי, בפיקאביה שציטט "סגנונות כדברים", ובאסטרטגיות אחרות הקשורות בדאדא (כולל הקולאז'ים של קורט שווייטרס). הפופ-ארט, שהגיע עם נשימותיה האחרונות של הנפש המופשטת-אקספרסיוניסטית, קיבע את הפעילות הזו במקומה.

במידה מסוימת, מטרתו של הדאדא – ושל הפופ-ארט כניאו-דאדא – היתה לחשוף את האימפרסונליות הסמיוטית של התהליך האמנותי ולהגחיק את רעיון הנפש ותוצריה העל-זמניים. לשם כך הפך הדאדא את האיקוני לולגרי, ואילו הפופ-ארט הפך את הוולגרי לאיקוני. קרוב יותר לזמננו, פעילות הציטוט הואצה במידה רבה. אמנים ציטטו, במפגן גלוי של אירוניה או בלעדיו, טווח ענקי של חומרים מתולדות האמנות כאשר גם דימויים וגם סגנונות משמשים כחפצים שנמצאו (found objects): התייחסויות לאפריז היוני, לסרקופג הרומי, לאלגוריות המיתולוגיות מן הבארוק ולתחריטי-קיר פליאוליתיים אשר חיים בדו-קיום עם שחזורים מדויקים של פולוק, דה קונינג, טאנגי, לִזֶ'ה, עם שחזורים פחות מדויקים של טיפוסים סגנוניים כלליים – מניאו-אקספרסיוניזם לניאו-הארד-אָדג' – ועם עוד הרבה דברים אחרים.

כל זה כבר רגיל ומוכר כיום. התהליך הזה פועל בכמה דרכים. יצירה שלמה עשויה להיות ציטוט מדויק ומוקפד של עבודה קודמת (במילים אחרות, העתק שלה); יצירה חדשה עשויה לשלב אלמנט מצוטט אחד או יותר בפורמט מקורי; סגנונות וז'אנרים מן העבר יכולים להיות מושא להתייחסות או ציטוט חופשי; איקונה מוכרת יכולה להיות מושא לציטוט תוך שינוי משמעותי, כגון הברדל בקנה המידה או בהקשר; אובייקט מן העולם הלא-אמנותי עשוי להיות מצוטט בהקשר אמנותי וכן הלאה.

מה שקורה כאן הוא יותר מאשר ביקורת דושאנית של תולדות האמנות ושל התיאוריה האסתטית של האמנות; יותר מאשר החקירות בנוסח פיקאביה. יש כאן גם סוג מיוחד מאוד של ספירת מלאי באווירת ה-*fin de siècle*: ספירת מלאי לא רק של סגנונות ודימויים קלאסיים, אלא גם ובאופן מיוחד של התובנות הביקורתיות של המאה הזו – של ביקורת האסתטיקה, ביקורת הייצוג, ביקורת ההיסטוריזם בתולדות האמנות, ובעצם ביקורת על כל ההשלכות הערכיות שהקרינה התרבות ככלל על המידע הנייטרלי.

הפעילות הזו נקראה לפעמים אַלְפֶסְנֶדְרִיאניזם ולפעמים פוסט-מודרניזם; כפי שמרמז המונח השני, המשמעות שלו היא בלתי נפרדת מזו של המודרניזם. ג'ון דְיוֹאֵי שם דגש על ההיבט של המודרניזם אשר חשוב גם כאן: השכנוע הפנימי כי בהיגיון, פרגמטיות ורצון טוב יוכלו קהילות של בני אדם לזהות ולפתור את בעיותיהן וליישם באופן שלם יותר ויותר את הטוב ביותר עבור מספר האנשים הרב ביותר. על פי השקפה זו, ההיסטוריה נחשבת לתהליך של פתרון בעיות, המונע על ידי ציווי פנימי לנוע אל עבר הקדמה. אידיאולוגיה זו צמחה – בהשפעה יוונית חזקה – במאה השמונה-עשרה והיא צברה תאוצה במאה התשע-עשרה בעקבות ההתפשטות הבלתי רציונלית של הדרוויניזם מענייני הביולוגיה לענייני התרבות. השתקפותו של הדרוויניזם החברתי בביקורת האמנות היתה ההשקפה ההיסטוריציסטית, לפיה בכל רגע נתון ישנו ציווי היסטורי-אמנותי, צורך דחוף "לפתור" אוסף כלשהו של בעיות אסתטיות אשר נותרו אחרי הפתרון הקודם לבעיה הקודמת. אותה "מסורת של הַחֶדֶשׁ" נוצרה רק בדמוקרטיה; העמדה ההפוכה – ההתנגדות לשינוי, הניסיון לגרום לשינוי שייראה כטאבו, או כדבר לא-טבעי – אפיינה תרבויות שבהן השלטון עובר בירושה או נותר בידי קליקות שליטות המנציחות את עצמן. הדוגמה המצליחה ביותר היא מצרים העתיקה שבה,

למשל, הקאנונים של הייצוג באמצעות רישום נותרו בעינם כמשך כאלפיים שנה מבלי לפתור בעיות בסיסיות של פרספקטיבה. אין זה מקרה שצורת הממשל גם היא לא השתנתה באותו פרק זמן, או שרעיון הנפש – הרעיון שטבע האדם אינו משתנה במהותו – נוסח שם בצורה ברורה לראשונה (כך נראה). כל זה אישר את סדר הדברים האידיאלי (אחד ההיבטים של הסדר הזה, כמובן, היה מבנה המעמדות).

חשוב שנבין כי המודרניזם שלנו איננו ייחודי. בדוגמה מוקדמת יותר, בדמוקרטיה היוונית העתיקה, בערך בין 550 לפני הספירה ו-350 לפני הספירה, מסורת החקש היתה תקפה לחלוטין בספרות, במוזיקה ובאמנויות היפות, כמו גם בניסויים חברתיים ופוליטיים. הישגיהם של הפסלים פידיאס ופוליגלייטוס הציבו בעיות בפניהם של ליסיפוס ופרקסיטלס, וכך הלאה. אוריפידס ומשוררים אחרים חוללו תמורה בשיטת המשקלים שבאה להם בירושה ויצרו משקלים חופשיים סבוכים, כפי שקרה בשירה האירופית והאמריקנית בסוף המאה התשע-עשרה. טימותיאוס, ידידו של אוריפידס, ומלחינים אחרים שנקראו "המוזיקאים החדשים", טשטשו את האבחנות בין המודוסים השונים בכרומטיות גוברת, המקבילה להתפוררות שיטת הסולמות בראשית דרכה של המוזיקה המודרנית. בתיאטרון, אריסטופנס פרץ את גבול הפרוסקניון – שורת העמודים המפרידה בין הבמה והקהל (פעם אחת הוא הורה לשחקניו להתיז מים ומוץ על הקהל באמצע מחזה), ממש כפי שעשה וסבולוד מאיריהולד בראשית המאה העשרים. בינתיים התפתח הסוציאליזם, עד שבאתונה של פריקלס היתה המדינה המעסיק העיקרי.

כאז כן היום, המודרניזם צמח בהקשר של דמוקרטיה פוזיטיביסטית. הודות להגמוניה הבינלאומית המפציעה שלה היא נסחפה עד כדי כך שהגיעה לתחושה כמעט משפּרת באשר ליכולתה לפתור בעיות חברתיות ותרבותיות. כך חברה הבטוחה בעתידה מוותרת על עברה. מסורות שהתפתחו במשך מאות או אלפי שנים מושלכות לצד הדרך באורח אגבי כמעט, מתוך הנחה היסטוריציסטית שמהו טוב יותר יחליף אותן בהכרח. המקור האינטלקטואלי לפעילות זו היה בעבודתם של הסופיסטים, שהם בני האדם המתועדים הראשונים שאמרו בפומבי כי המוסכמה איננה חוק מחייב כי אם חומר שעלינו לעצב לפי רצוננו. יום, וולטר והוגי דעות אחרים מעידן הנאורות הם ששימשו בתפקיד זה בתקופתנו.

הביטחון התמים אשר הציזוי המודרניסטי דורש כתנאי מקדים בא אל קצו, במקרה של יוון, עם אובדנה הקטסטרופלי של ההגמוניה תחילה ולאחר מכן אובדן השלטון העצמי. בתקופה הבאה, שכונתה התקופה האלכסנדריאנית, מסורת החֶדֶשׁ התהפכה על פיה. הרעיון לפתור עוד בעיה פורמליסטית כלשהי (ובכך ליצור אחת חדשה) לא היה עוד מעורר השראה. הציזוי הפנימי של האמנות והתרבות היוונית הפך פניו אל העֶבֶר. גם אם אי־אפשר היה להשיב בתום לב את מה שהוקרב על מזבח הדחף המודרניסטי, הרי שאפשר היה באמצעות ציטוט לפתוח במערכת יחסים חדשה עם מה שאבד. תיאוקריטוס כתב בדיאלקט של סאפפו, שאותו לא שמע מעולם; הוא ציפה מקוראיו שיזהו את האלוזיה כתוכן מכונן בעבודתו. עם הזמן הופיעו ז'אנרים ספרותיים חדשים שכללו ציטוטים, כגון "שיחת המלומדים" שבה אנשים משכילים משחקים משחק מורכב ומחליפים ביניהם ציטוטים ואלוזיות; והקֶנְטוֹ, שיר שהיה מורכב כולו משורות מצוטטות מתוך שירים אחרים. קמה תעשייה ענקית של העתקי פסלים קלאסיים מפורסמים.

אחרי תקופה שבה מחסלים מסורות סביר ביותר שתגיע תקופה של געגועים נוסטלגיים לאותן מסורות, כמו גם ניסיונות לשחזר אותן. את רגשות האשם על השמדת המסורות אפשר לשכך בכך שמשלבים אותן בתוך ההקשר של חיסולן ממש. ברור למדי כי אנו מצויים כרגע בחוויה המקבילה מבחינה מסוימת לזו של היוונים. שיפוטים ערכיים דומים נשמעו בשני המקרים. התקופה האלכסנדריאנית נחשבת לעתים קרובות כתקופה של מיצוי הכוחות האחרונים; פרק זמן שבו התרבות היוונית, בטרם תיפח את נשמתה, הציגה מחדש את ההישגים האלגנטיים מן העבר והעמידה אותם במסודר, כסקירה אחרונה של העושר הקדום. גם הפוסט־מודרניזם הוקע כאובדן האומץ, ככניעותו של הרצון החופשי, כסיום־נְפֶל של פרויקט בטרם הובא לכדי שלמות. אבל מה כבר יכול להיות פירושה של "שלמות" כאשר מדובר בפרויקט המושתת על מיסודו של השינוי? הרעיון כאילו ההיסטוריה התרבותית מעצם טבעה אינה אלא קשת של התקדמות הוא צורה מוסווית של היסטוריציוזם מילניאליסטי שאינו בעצם אלא אמונה טפלה. האמונה הטפלה השגורה בתרבות היוונית הפוסט־סופיסטית היתה האמונה ביעילות התבונה כמהנדסת של שינוי חברתי; בזמננו, אמונה טפלה זו עוד תוגברה באסוציאציות הדתיות שהדרוניזם הביא עמו אל רעיונות ההתקדמות החברתית

והרוחנית. דחיפותו הפוריטנית של הצייווי המודרניסטי התבססה על משקעים חבויים של מבנים מיתיים שעדיין אצרו בתוכם את עוצמת ההבטחה האלוהית. ניכר כי ציפו מן הקדמה שתיצור עם הזמן תנאים אנושיים שיהיו כה משופרים עד שיהיו כמעט כגן העדן: מצב טוב עד כדי כך שהרעיון של המשך הקדמה לא יוכל לעלות עוד על הדעת. אפשר להיזכר כאן באותן כתות נבואיות שציפו כי המילניום (או המהפכה, או עידן הדלי) יגיע תוך ימים ספורים, שנים מעטות או עשרות שנים. במובן זה לא היה המודרניזם כי אם צורה נוספת, מוסוה היטב, של הנבואה הנוצרית על אודות קץ ההיסטוריה (שהוא מאבק) והשיבה לגן העדן הא-היסטורי (כגמול על אותו מאבק).

אם נרצה להפיק לקח מועיל מתקופתנו האלכסנדריאנית, נוכל לעשות זאת בין השאר בכך שנטה און למה שהיא מגלה לנו על אשליות המודרניזם שלנו, ועל יכולתנו – או להיטותנו – לשגות באשליות הללו. כדי לעשות זאת חייבים להתייחס לציטוטים כאל סוג של תוכן. הפגם במודרניזם היה בדיוק זה: האמונה העיוורת כי הוא איננו מצטט ומשנה אלא בורא. בהקשר הרחב הזה, ציטוט פוסט-מודרני או אלכסנדריאני הוא פשוט תהליך שבו מוציאים אל האור את מה שכל אופני ההבעה עושים כל העת ממילא, רק בלי שיטרחו על פי רוב להזכיר (או אפילו להבין) שהם עושים זאת. הציטוט הוא מרכיב בלתי נמנע בכל פעולת תקשורת; הוא זה שהופך את התקשורת לאפשרית. התקשורת פועלת על תשתית של הרגלים – כלומר, צפנים המשותפים לשולח המסרים ולמקבלם. כל מסר הוא אפוא ציטוט או אלוזיה לכל גוש המסרים הקודמים באותו צופן אשר כוננו את הרגלי הזיהוי. דיבור ללא ציטוט יהיה ג'יברישי – או בעצם לא יהיה כלל דיבור אלא רק קול, כמו הרוח או הגלים. תקשורת שאינה מבוססת על ציטוטים היא אידיאל מיתי, כמו העין שלא דבק בה רבב; שתיהן פרגמנטים מן המיתוס של גן העדן על המצב הא-היסטורי שבו משום שאין סדר אירועים היסטורי – כל דבר קורה, כפי שאמר פֶּרְטוֹן על התת-מודע, "תמיד בפעם הראשונה." הדבר מעלה על הדעת את הניסוי שערכו בימי הביניים. גידלו שני ילדים שלא שמעו שפה מעולם כדי לראות באיזו שפה הם ידברו באופן טבעי. ההנחה היתה ששפתם תהיה שפת גן העדן. כמובן שהם לא דיברו אף שפה משום שלא ניתנו להם דוגמאות של שפה לצטט מתוכה. בראשית היתה המילה – ומאז ועד היום היה הציטוט.⁴

במרבית הפעולות התקשורתיות מצויה הרמה הציטוטית ברקע; היא מתפקדת באופן בלתי נראה כמעט כדי לשמר בקדמת הבמה את המסר העיקרי באותו הרגע. אבל כשתיאוקריטוס ציטט את הדיאלקט ואת המשקלים של סאפפו, כאשר דושאן ציטט את המונונה ליוזה, כשצייר בן ימינו מצטט את אלכסנדר רודצ'נקו או את פרנסיס פיקאפיה, את ג'קסון פולוק או את איב טאנגי או את אנדי וורהול, במלוא הוודאות שהצופה יזהה את הציטוט – אז היחסים מתהפכים על ראשם משום שדבר קיומו של הציטוט ממוקם במרכז הבמה.

אין זה מפתיע שפעילות כזאת נפוצה בתרבויות אשר בדומה לתרבות שלנו או לזו של יוון האלכסנדריאנית פתחו את המקלטים שלהן בפני שיטות הסימון של תרבויות זרות; חוויה כזו או שהיא מלמדת את האדם כי הערכים והקודים שלו הם יחסיים, או שהיא מעוררת תגובה קסנופובית שנועדה למנוע הבנה כזו. גם אירופה המודרנית וגם יוון האלכסנדריאנית מיקדו את תשומת לבן באופן מיוחד באימפרסונליות הסמיוטית של המבע התרבותי. שליטיה היוונים של מצרים, לדוגמה, במעשה היפר-מתוחכם של מניפולציה פוליטית, יצרו למען הפרולטריון המקומי דת חדשה שנוצרה בקור רוח מתוך צפנים סימבוליים קיימים. בתקופתנו, רולאן בארת הביע את האימפרסונליות של טרנסאקציות סמיוטיות כ"מות המחבר": לא היחיד הוא המדבר, אלא השפה היא המדברת מבעד ליחיד. באותה רוח, לא היחיד הוא היוצר דימויים, כי אם בנק הדימויים האדיר של תרבות העולם הוא המבקיע דימויים מתוך היחיד. אפשר לראות את בנק הדימויים הזה (כמו גם את השפה) כמין שכל עצום וכלל-אישי, המעבד אותנו בסינאפסות שלו ללא מטרה וללא רחמים. מבחינה זו, האמנות המושתתת על ציטוט מציבה את האמן כערוץ – ולא רק כמקור – ושוללת או מצמצמת את רעיון היצירתיות הרומנטית, כמו גם את הרעיון העמוק יותר שזו האחרונה מבוססת עליו. הלוא הוא רעיון הנפש. אם אנו חשים בהתנגדות אתית לציטוט, ייתכן שזה משום שרעיון הנפש יקר מדי ללבנו, מפני שאנו מטפחים דעה קדומה מהותנית בשאלה מה האמנות צריכה להיות. ברגע מעין זה נודדת המחשבה אל עצתו של ויטגנשטיין: להתבונן ולבדוק מה היא.

אף כי למראית עין ממעיט הציטוט בערכו של רעיון העצמי האינטגרלי, הוא בכל זאת מודוס אמנותי שבו כוונותיו של האמן מוצגות בהבלטה שלא כרגיל. האלוזיה,

למשל, דורשת תמיד מודעות לכך שהאמן התכוון לרמוז ולא ליצור פלגיאט. גם האירוניה, שהיא בהכרח אחד המרכיבים ברוב העבודות מסוג זה, כוללת שיפוט בנוגע לכוונות האמן. התחושה הישנה של ה"זינוק" בתוכנת האמן לא נעלמה, כי אם השתנתה מאוד בטווח וברלוונטיות שלה: הזינוק הזה הוא כעת מטא-זינוק, העשוי ממה שנותר מן הזינוקים הישנים. הציור המצטט פונה אל השכל לא פחות מאשר אל העין. הרעיון כאילו האינטליגנציה עומדת ביחס אנטגוניסטי לחושים הוא תועבה כמו כל הדואליזמים מן הסוג המְנִיכִיאִי. הדואליזם בין תוכן וצורה, רוח וחומר, גוף ונפש – כולם בעצם אותו דואליזם שצמח בחלקו כמערכת תעמולה ארכאית כדי לתמוך בצורה הבלתי משתנה של המדינה. כצורה של האמנות הקונספטואלית מדור שני, הציור מן העת האחרונה אינו יכול עוד להיחשב כציור צרוף ותו לא במובן הישן. מרגע שנבין זאת לא יהיה עוד תוקף לאמירה של דושאן "טיפש כמו צייר"; לחלופין, אם היצירה לא ניחנה באינטליגנציה הראויה לה היא תהיה עבודת סטודנט או עבודה פרימיטיבית או עבודה מזויפת. ועוד: מאחר שהשנינות פועלת באמצעות החלפה של ציפיייה אחת באחרת, באמצעות עירור תגובות מותנות ושלילתן בו זמנית, הרי יש לה פוטנציאל להיות אמצעי לבחינה מדוקדקת של ההתניה. החישה הסמיוטית הכרוכה בה יוצרת אמצעי כדי למקם או להגדיר את ההווה – כלומר, את הצופה. כאשר אמן מצטט איקונה מוכרת מן העבר ביצירה בת זמננו במובהק, אנו חשים באופן סמיוטי את ההבדל בין הָאָז והעֶכְשָׁיו של היצירה, ובאותה עת את מערכת היחסים ביניהם. היחס הזה ממקם את עמדתנו הנוכחית בדייקנות כמעט מבהילה. כיוון שכך, עולה בנו שמין של תחושת זרות ועונג ממשי כאשר שכלנו טועם אותה ולומד להעריך את הטעם. אנו חשים כיצד בנק הדימויים העצום של כל התרבויות והיצורים נפרש בתוכנו ושב ומתקפל ומגדיר את עצמו מחדש. מבחינה זו, ההרגלים האסתטיים שלנו הם שנעמדים כאן לנגד עינינו כאובייקט לעיון באידיאוגרמות הללו של ההיסטוריה ושל הטעם.

אחד מתפקידי המפתח של מחזור חומרים עיוני/ביקורתי זה הוא להפיח חיים מחודשים או להתעמת מחדש עם בעיית ההפשטה – או, אם לקרוא לה לפי צדו השני של המטבע, בעיית הייצוג. עד כמה שזה נשמע מוזר, אף כי האמנים שלנו חקרו את הממשקים והיחסים בין שני המודוסים הללו במשך כמעט מאה שנה, לא הם ולא אנחנו הצלחנו לראות בבהירות את מה שהיה עלינו לראות: ייצוג אינו ייצוג והפשטה אינה

הפשטה. אמנות ציטוטית ממקמת את הרפרטואר ההיסטורי של סגנונות אמנותיים בממלכת הטבע – לא במובן זה שמתייחסים אליהם כאל חוקי הטבע, אלא שהם הופכים פשוט לעוד אובייקטים המופיעים על מסך התודעה שלנו. הסגנונות השונים שנחשבו פעם או ייצוגיים או מופשטים יכולים כעת להיראות כנתונים נייטרליים שאפשר לראותם כך או אחרת בהתאם למוסכמה. ההבחנה בין ייצוג והפשטה היתה במהותה מוסכמה מלאכותית: כל קוד דימוי הוא נייטרלי מבחינה זו עד שנשליך עליו ערך כזה או אחר. הדבר שמודגם כאן לראווה הוא משהו שעוסק במוסכמה ודבר מה שעוסק בהרגל.

אחת התגליות הגדולות ביותר בתקופתנו – כמו גם בתקופה הסופיסטית ביוון – היא גילוי הנייטרליות של המידע. יצירה ציטוטית מגיעה לשיא האפקטיביות שלה כשהיא מכוונת אותנו להבנה הזו ומציבה אותנו פנים-אל-פנים כנגד ההתנגדות הפנימית שיש בנו כלפיה. היא ממקדת את תשומת לבנו פחות בדימויים עצמם ויותר בתחושותינו לגביהם. תחושות שנעשו מוזרות – ולכן נראות לעין – בגלל הסטרוקטורה הא-כרונוולוגית. ציפיות ההרגלים שלנו לגבי סדר הזמנים (ולכן לגבי ההיסטוריה) מוגדרות בעזרת האשכול הדימויים הא-זמני. באותה המידה שהא-זמניות או הא-היסטוריות הללו נראות לנו מוזרות או בלתי קבילות, כך אנו עדיין נתונים לשליטתן של ציפיות ההרגלים הישנות. הציפיות הללו התבססו על שכנוע פנימי כוזב בתמימותנו; יכולתנו לראות באופן תמים וחף מרוב, לראות "תמיד בפעם הראשונה", מותקפת על ידי תהליך הציטוט. כך גם השכנוע הפנימי (שככלות הכול מבוסס אף הוא על מיתוס) בקיומו של הכרח היסטורי. ההתעמתות עם התחושה הפנימית כי כל זה מוזר מאוד מאפשרת לנו לחוות רגע קצר של חופש – אנו מגלים כי הציפיות שלנו, ההיסטוריה שלנו, העצמי שלנו, כל אלה אינם אלא חפצים אשר הרגרסיות האינסופיות של ציטוטים משליכות הרחק מאיתנו. משהשתחררנו לבסוף מן המיתוסים של התמימות וההכרח, מותר לנו לעשות בהם כאוות נפשנו.

אם יבוא אל קצו יום אחד החיפוש אחר אמונה שלווה,
אולי יפסיק העתיד להפציע מתוך העבר,
מתוך מה שְׁמָלָא אותנו; ואולם החיפוש

והעתיד המפציע מתוכנו, דומה כי חד הם...
...את הדרך העוברת בעולם
קשה למצוא יותר מן הדרך אל מעבר לו.

מאנגלית: אביעד שטיר

- 1 כל הכותרות והציטוטים שבין הפרקים נלקחו משירים של וולאס סטיבנס. (הערת המחבר)
- 2 טוני שפראזי ריסס ב-1974 גרפיטי על גרניקה של פיקאסו. לְסֵלוֹ טוֹת נִיתָן בִּאֲמֻצֵּוֹת פִּטְיֵשׁ, תוֹךְ כְּדֵי הַתְּקַפֵּת טִירוֹף, חֲלָקִים מִן הַפִּיִּטָּה שֶׁל מִיכְלָאֲנֵג'לוֹ ב-1972.
- 3 רגרטיות אינסופיות: מונח מתחום הלוגיקה והפילוסופיה, הֵרֵן בְּבַעִיִּיתִיּוֹת שֶׁל טַעֲנָה הַמַּתְבַּסֶּסֶת עַל טַעֲנָה אַחֲרֵת שֶׁאֵף הִיא זְקוּקָה לְתִימוּכִין, וְכֵךְ עַד אִינְסוֹף.
- 4 "בראשית היתה המילה" או "בראשית היה הדבר" (במובן "דבר האֵל") – מילות הפתיחה של הבשורה על פי יוחנן.