

בית הספר לאמנות המדרשה  
המכללה האקדמית בית ברל

# ייצוג זיכרון והשימוש ברדי- מייד בעבודותיהם של פיליפ רנצר ומאירה שמש עבודה סמינריונית באמנות ישראלית

מאת: עדי טל הימן  
מנחה: גלעד מלצר  
שנה: 2010

## תוכן עניינים

1.....	ייצוג זיכרון והשימוש ברדי-מייד בעבודותיהם של פיליפ רנצר ומאירה שמש
3.....	מבוא
4.....	פרק ראשון - הגדרת ה'רדי-מייד' באמנות המודרנית
4.....	דושאן ורדי-מייד
5.....	רדי-מייד בפופ-ארט (Pop Art), 1950 ואילך
8.....	פרק שני - על משמעות הזיכרון בחברה
12.....	פרק שלישי - בחינת הקשר בין רדי-מייד לזכרון בעבודותיו של פיליפ רנצר
14.....	פורטרט מלנכולי
17.....	סוודר אדום
18.....	ללא שם
20.....	ילדה על כורסא / ילד על כורסא / ללא שם
21.....	פרק רביעי - בחינת הקשר בין רדי-מייד לזכרון בעבודותיה של מאירה שמש
22.....	ללא שם
24.....	ללא שם
25.....	ללא שם
26.....	ללא שם
27.....	סיכום
28.....	ביבליוגרפיה
29.....	רשימת תמונות

## מבוא

בעבודה זו אני מבקשת לעמוד על הקשר שבין הרדי-מייד לעבודות אמנות העוסקות בזכרון כנושא ישיר. בראשיתה של המאה העשרים מושג הרדי-מייד כלל לא התייחס לנושא הזכרון ואמנים שעשו בו שימוש אף התכוונו באמצעותו להתיק את נושא העבודה מן המוכר לצופה ולחברה, כוונה העומדת בסתירה עם הנסיון לעורר זכרון או להגיד עליו דבר מה. אך עם זאת, ניתן לזהות באמנות היום שימוש נרחב ברדי-מייד ובחפצים יומיומיים שלא בהקשר המקורי על מנת ליצור אמירה כלשהי על הזכרון האישי והקולקטיבי בחברה. לעיתים, עבודות מן הסוג הזה מבקשות לשחזר אוטוביוגרפיה מסוימת ולעיתים הן מתיחסות לדבר מה הנמצא בזכרון הקיבוצי של הצופים.

ברצוני לשאול כיצד עבר הרדי-מייד מחפץ המייצג הזרה באמנות לכזה המייצר אינטימיות בין הצופים ליצירה וליוצרה. לשם כך עליי להגדיר תחילה את מושג הרדי-מייד על גלגוליו השונים ממרסל דושאן (Duchamp), אמנות הדאדא (Dada) ועד הפופ-ארט (Pop Art)<sup>1</sup> ולעמוד על תרומתם להבנת המושג בהקשר של זכרון. אחרי כן אגדיר את הזכרון מנקודת מבט חברתית בהתייחס לסוגיו השונים ולדרך בה הוא מעוצב כדי להוכיח כי עבודת הזכרון נשענת על היחס בין הפרט לחפץ. מתוך כך אוכל לבדוק את האופן בו מיוצג הזכרון בעבודות אמנות וכיצד השימוש ברדי-מייד תורם להבנת הנושא.

לשם כך בחרתי בשני אמנים ישראלים, מאירה שמש ופיליפ רנצר ובמבחר קטן ממכלול עבודתם. הן שמש והן רנצר עוסקים באופן ישיר בנושא הזכרון ואף מרבים להתייחס לכך בדיבור על אמנותם. לשניהם חשובה האוטוביוגרפיה כמניע ליצירה האמנותית ושניהם עושים באמנות שימוש שיש בו מאפיין של 'תיקון', כמעין ניסיון לאחות איזו טראומה או זכרון שלה. להערכתי, באמצעות ניתוח יצירותיהם יתברר הקשר בין הזכרון לרדי-מייד, על אף שנראה תחילה כמאופיין על דרך הניגוד, כקשר בין שני נושאים התומכים זה בזה ומרחיבים זה את זה.

---

<sup>1</sup> בחרתי להתמקד בזרמים אלה כמייצגים את השינויים העיקריים הקשורים בתפישת אובייקט הרדי-מייד וביחס בין מעמד היצירה למעמד הצופה.

## פרק ראשון - הגדרת ה'רדי-מייד' באמנות המודרנית

בהגדרתו הכללית המונח "רדי-מייד" מתייחס לחפצים מצויים שלא נעשו בידי האמן אלא בייצור המוני. ככל הנראה מקור המילה מגיע מתעשיית הבגדים והוא מסמן את המעבר מעבודת יד מסורתית לשימוש במכונות.

### דושאן ורדי-מייד

מושג הרדי-מייד באמנות נטבע לראשונה על ידי מרסל דושאן (Duchamp) ביחס לעבודותיו משנת 1913 ואילך. דושאן מדגיש את חשיבות הבחירה שבידי האמן וטוען כי בחירת החפץ מתוך מגוון חפצים או דימויים נעשית מתוך תת המודע של האמן המעוניין ליצור התקה בין המשמעות השימושית של החפץ לבין החפץ עצמו בכדי ליצור מחשבה חדשה לגביו.

ארתורו שורץ מרחיב את ההגדרה הזו לסדרה של הגדרות המתייחסות לטכניקות היצירה והבחירה של סוגי הרדי-מייד השונים של דושאן<sup>2</sup>:

רדי-מייד נעזר: כאשר יצירתו של האמן מושגת באמצעות בחירה באובייקט, שינוי זווית התצוגה וחיבורו לאובייקט אחר. בשום אופן לא יעשה שינוי של האובייקט. לדוגמה: גלגל אופניים (1913).

אפשרות נוספת היא ריבוי מופשט של אותו החפץ לכדי יצירת מאסה קריטית רדי-מייד מתוקן: האמן "מתקן" (מטפל) את הרדי-מייד ובכך משנה את האובייקט. לדוגמה: L.H.O.O.Q (1919).

חיקוי לרדי-מייד מתוקן: כאשר האמן חוזר ומתקן רדי-מייד, משנה את קנה המידה שלו ויוצר אותו מחדש. לדוגמה: המחאה לצאנק (1919).

רדי-מייד חלקי: עיבוד של אסמבלאז' וצירוף של רדי-מיידס מטופלים במידות שונות. לדוגמה: מדוע לא תתעטשי רוז סלאווי? (1921).

כדי לעורר את פעולת ההתקה דושאן עושה שימוש אף ברדי-מייד מילולי ונותן שם חדש לאובייקט כשלכותרת החדשה אין קשר ברור למובנו הרגיל. פעולה זו יוצרת התקה של ההקשר הלוגי הרגיל ומסיטה את המשמעות למחוזות רחוקים מהמודע. על פי דושאן, זו מהות הפעולה היצירתית. האמן מבקש לבטא באופן מלא את כוונותיו אך נידון לשרשרת של פעולות והחלטות הנובעות מהלא מודע. פעולות אלו תמיד יפגמו בכוונה הראשונית. כתוצאה מן המאבק הזה, שבין הכוונה למימוש, נוצר הפער שדושאן קורא לו "המקדם האמנותי" המבטא את אי היכולת של האמן לבטא את כוונתו במלואה. המקדם האמנותי הוא שמניע

<sup>2</sup> שורץ, ארתורו. עמר, מרדכי. מרסל דושאן: מן ואל הזכוכית הגדולה. 1994. עמ' 30-33.

את הצופה לפרשנויות מגוונות שהאמן בעצמו לא ביקש באופן מודע לבטא והפרשנות היא שנותנת ליצירה את מעמדה האמנותי.

דושאן שאב השראה רבה מן התיעוש של ראשית המאה העשרים. הוא עשה שימוש באסתטיקה של החברה הפוסט-תעשייתית והייצור ההמוני כדי להדגיש את הביקורת על המוסד האקדמי של האמנות.

## רדי-מייד בפופ-ארט (Pop Art), 1950 ואילך

ליוינגסטון (Livingstone) מגדיר פופ-ארט כאמנות העושה שימוש בדימויים קיימים מתרבות ההמונים כגון תצלומים, פרסומות, קומיקס ועוד באמצעות שימוש בטכניקות המדגישות את העבודה המכנית שביצירת האמנות. אמנות הפופ מבקשת לטשטש ולערער את הגבולות שבין אמנות גבוהה (ציור, פיסול וכיוצא בזה) לאמנות נמוכה (קולנוע, עיתונות, קיטש וכדומה) ומדברת במושגים של Real World וחומרים מן המציאות כניגוד לזרם הציור המופשט שקדם לה. במקום הניסיון לרומם את הנפש לאידיאות טהורות יש רצון לבסס את האמנות במציאות המתועשת והמתקושרת, העירונית והיומיומית.

על פי אלווי (Alloway)<sup>3</sup> פופ-ארט תמיד יכלול לפחות אחד מן המאפיינים הבאים:

- מורכבות תחבירית; יכולה להופיע באמצעות שימוש במילים, טקסטים כתובים, מכתבים או משפטים.
- מגוון חומרים, שימוש ביותר ממדיום אחד.
- נושאים מתחומי המציאות והיומיום או שימוש באובייקטים מוכרים. קיום קשר ישיר של האמן עם הסביבה (enviorment).
- הקשרים טכנולוגיים.

מאחורי העירוב בין האמנות הגבוהה לנמוכה קיים הרצון העז של אמני הפופ לתקשורת. השימוש ברדי-מייד נמצא כביטוי שימושי לתקשר מתוך מערכת מוסכמת של סימנים שהצופה יכול לזהות ביצירת האמנות. אמנים כמו אנדי וורהול (Warhol) ורוי ליכטנשטיין (Lichtenstein) ייבאו דימויים מוכנים, מעין רדי-מייד צילומיים, ממקורות שונים אל תוך יצירותיהם ונתנו להם טיפול חדש. קלאס אולדנברג (Oldenburg), ג'ים דיין (Dine) ורוברט ראושנברג (Rauschenberg) עשו שימוש בחפצים מוכנים ושילבו אותם ביצירותיהם, לעיתים היו אלה חפצים שנמצאו ברחוב, ברחבי העיר או בסטודיו האמן. בדרך זו ביקשו לבטא את ההמשכיות וההדדיות שמתקיימת בין החיים לאמנות: האמנות, התרבות והחיים

<sup>3</sup> Alloway, Lawrence. American pop Art. New York: Collier Books. 1974. p. 19

הן כעין רצף אינסופי. האמנות מתפקדת, כמו החיים, כמצבור של מגוון נושאים וחומרים המקיימים ביניהם קשרים פנימיים, לא תמיד מובנים או מודעים. עיקר היצירה האמנותית הוא בתשומת לב לתחביר המקיים את המצבור. אמני הפופ עשו שימוש בדימויים ובחפצים מוכרים לא רק כדי להציג אותם שוב בנפרד או במנותק מהקשרם אלא כדי להצביע על הסביבה האנושית ועל התקשורת (communication) כמערכת של סימנים, בלתי צפויה ובלתי מהימנה.

ראושנברג פעל משנות ה-50 ואילך בארה"ב והיה מראשוני האמנים המבשרים את עלייתה של אמנות הפופ. הוא מהווה דוגמה מובהקת לאמן שעשה שימוש ברדי-מייד על מנת ליצור שפה תחבירית חדשה מתוך חומרי היומיום. בין השנים 1953-1964 הוא יצר סדרה של עבודות הנקראות 'קומביין' ("Combines") ומשלבות בין חפצים יומיומיים בתלת-מימד לבין משטחים דו-מימדיים. את חומרי הגלם לעבודות אלה הוא בחר ואסף ברחבי העיר, לעיתים ממזבלות או פחי אשפה, מהם יצר עבודות שעיקרן יצירת תחביר חדש לחפצים המוכרים תוך ערעור ההבחנה בין פיסול לציור.

ראושנברג אמנם "מטפל" בפרטי הרדי-מייד באופנים שונים, אך המקור הגולמי נותר מוכר, בין אם זה תצלום או דימוי משוכפל מעיתון, צמיג מכונית, שמיכה או פוחלץ. העיקרון המנחה אותו הוא השימוש מחדש (reuse) והוא מנסה למצוא דרכים שונות להציגם באמצעות חיבורים חדשים. ניתן להשוות את האסתטיקה של עבודות אלו לזו של לוח מודעות עירוני, כזה החשוף לפגעי הזמן ומזג האויר, נתון להחלטות שרירותיות הקובעות את מראהו ובכל זאת מייצר איזשהו הגיון פנימי משל עצמו. כך גם עבודותיו של ראושנברג מקיימות הגיון שרירותי, סדר של אי-סדר, מקבעות את הזמן בתוך מרחב על-זמני.

אלוויי משווה את האסתטיקה של העבודות הללו לדימויים של חורבות בתארו את העבודות הללו:

*"Combine paintings never looked new, and their construction was deliberately antiarchitectural [...] Though newly-built, and in fact the product of topical aesthetic speculation, they dissolve the idea of finish into a structural and temporal situation of great complexity"*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> שם, עמ' 58.

החורבה מייצגת גישה מורכבת ביחס לזמן: היא מתעדת את העבר ולרוב נמצאת בתהליך בו הטבע (והזמן) משיגים חזקה עליה. כלומר, היא לא לגמרי נשלטת על ידי הבר והפראי אך עדיין פחות מלאכותית מבניין חדש לגמרי. ומכאן, על עבודות הקומביין אפשר לומר כי למרות שנוצרו מחדש מעירוב של חומרים מקומיים עם זיקה לזמן מסויים, הן מערערות את תפישת הזמן בהציגן אסתטיקה של דבר מה לא גמור או כזה הנמצא כבר בשלבי התפרקות.

אפשר לטעון ולומר כי עבודתו של ראושנברג מקבעת במרחב הזמן את החומרים היומיומיים עימם הוא עובד. חומרים אלה 'נגאלו' מייעודם להיזרק ולהיכחד וקיבלו דרך עבודת האמנות מעמד של קבע הן בעולם החומרי – דרך הצגתם במוזיאון ודרך טקסטים ופרודוקציות, והן בעולם המנטלי – מתוך צפיה בעבודות הצופה יכול לזהות את החמרים מהן הן עשויות ולהזדהות עימן או לשאול שאלות על טיבם של חומרים אלה ומקורותיהם. בפרספקטיבה של זמן, עבודותיו של ראושנברג מאפשרות הצצה לעולם חומרי הנתון בזמן ומקום מסוים בדומה למוזיאון הסטורי או תצוגת כלים אנתרופולוגית.

לסיכום, ניתן לראות כי תפקידו של הרדי-מייד באמנות התפתח עם השנים מאז הופיע לראשונה אצל דושאן כאובייקט לגיטימי ליצירת האמנות. דושאן היה האמן הראשון שהסיט את הפעולה האמנותית אל הבחירה בחפץ והשימוש בו בהקשר אמנותי (תערוכה, מוזיאון, קהל צופים וכדומה). אמנים שבאו אחריו הרחיבו את השימוש באובייקט הרדי-מייד והוא ייצג עבורם את רוח התקופה המודרנית: תיעוש ומכניזם, בנייה של עולם חדש לאחר מלחמות העולם וייצור המוני. הם יצרו באמצעותו תמונת עולם אבסורדית אשר שואלת שאלות לגבי מעמד האמנות והאובייקט האמנותי. בדומה להם גם אמני הפופ ביקשו לערער את תפישת האובייקט האמנותי והוסיפו לשימוש ברדי-מייד גם את מימד הזמן והסביבה: האמן והיצירה כחלק מרצף החיים, והסביבה המשמשת כחומר גלם ביצירת האמנות. דושאן ואמני הפופ יחסו לצופה מעמד חשוב ביצירה האמנותית כשהם ממקמים את הצופה כמפרש היצירה וזה הנותן לה את מעמדה הסופי.

## פרק שני - על משמעות הזיכרון בחברה

על פי הלבואקס<sup>5</sup> חברה מגדירה את עצמה ואת זהותה, בין היתר, על פי הזכרון והמידע הנאגר באמצעותו. הוא מחלק את סוגי הזכרון לפי שתי הבחנות: בראשונה הוא מבחין בין הזכרון האינדיבידואלי (אישי) לבין הזכרון הקולקטיבי (קיבוצי). בשניהם הפרט הוא חלק דומיננטי בהתהוות הזיכרון<sup>6</sup>, אך בעוד הזיכרון האישי מכיל זיכרונות המעצבים את אישיותו של הפרט, זכרונות הנוגעים לו והוא מתייחס אליהם כאל שלו, הרי שזכרון קיבוצי כולל זכרונות שהפרט שומר וזוכר ומגדירים אותו כחבר בקבוצה מסויימת. לעיתים קרובות סוגי זכרון אלה מתערבבים זה בזה: פעמים רבות הזכרון האישי נעזר בזכרון הקולקטיבי כדי למלא פערי מידע ובכדי למקם את הארועים האישיים בתוך רצף ארועים כללי לפי נקודות ציון חברתיות. ואילו הזכרון הקולקטיבי מקיף ומכיל את הזכרונות האישיים אך בה בעת נשאר מרוחק ומנותק מהם. כלומר הזכרון האישי והזכרון הקיבוצי משפיעים ומושפעים הדדית, ומתקיימים ביניהם יחסי גומלין באורח מתמיד.

ההבחנה השנייה שעורך הלבואקס היא בין זכרון אוטוביוגרפי לבין זכרון היסטורי. המונח זכרון אוטוביוגרפי מתייחס רק לזכרונות של ארועים שהפרט חווה באופן ישיר במהלך חייו. זכרון זה מאופיין בעושר רב של פרטים, ומטבעו הוא נושא מטען רגשי רב. כתוצאה מכך מאופיין הזכרון האוטוביוגרפי גם בהיותו בעל עמידות רבה יותר לאורך זמן. לעומת זאת, זכרון היסטורי הוא זכרון של ארועים כלליים שהתרחשו ללא קשר ישיר לפרט, והוא כולל למשל תאריכים חשובים, שמות ידועים וארועים מרכזיים לחברה לה הפרט משתייך. זכרון זה מכסה אמנם תקופה ארוכה של זמן, אולם פרטי הארועים בו מועטים. כמו כן הוא כולל במובן כלשהו את הזכרון האוטוביוגרפי. הלבואקס סבור כי לזכרון ההיסטורי תפקיד חשוב מעבר להיכרות עם תאריכים ומקומות. לדעתו, ציוני דרך וזמן היסטוריים משפיעים על האופן בו אנו מחלקים ומגדירים את הזכרון האישי שלנו.

הלבואקס וחוקרים אחרים מדגישים כי אף על פי שפעולת ההיזכרות נעשית רק במוחו של היחיד, הרי שהיא נעשית תוך שימוש בכלים ובמבנים הנתונים מן החברה כגון: מילים, נראטיבים, סמלים, ואסוציאציות. כמו כן הקבוצה נותנת בידי הפרט קוד פרשני לפענוח הזכרונות, ובכך היא מעניקה את המשמעות לזכרונות השונים. לפיכך החברה מספקת ליחיד מסגרת למחשבה, היא יוצרת כללים המגדירים מה יכול להחשב כרצף קוהרנטי של סיפור, כללים הממריצים להבחין ולהדגיש ארועים מסוימים ולהתעלם מאחרים. בהקשר זה אפשר

<sup>5</sup> Halbwachs, Maurice. On Collective Memory. 1992.

<sup>6</sup> לקריאה נוספת על התהוות הזכרון של הפרט ביחס להיסטוריה הכללית ולאוטוביוגרפיה הפרטית: Khilstrom, Jhon F. Memory, Autobiography and History. 2000.



לטעון לגבי ייצוג הזכרון באמנות כי על הצופה והאמן להיות שותפים באותה החברה בכדי שהייצוג יתפרש בהקשרו המכוון.

הזיכרון הוא חברתי גם במובן נוסף. לשיטתו של הלבואקס, היחיד יכול לזכור רק כאשר הוא חלק מקבוצה. הוא גורס כי פעולת ההיזכרות נעשית תוך כדי אימוץ נקודת מבט או תפישת עולם של הקבוצה לה הפרט משתייך:

*"...from the moment we belong to the same group [...] we must never have lost the habit and capacity to think and remember as a member of the group to which we all belonged, to place yourself in its viewpoint and employ the conception shared by its members."<sup>7</sup>*

לטענתו, גם כאשר הפרט מתנתק לכאורה מזכרונותיה של הקבוצה לה הוא משתייך כעת, ונודד במחשבותיו לעבר העבר הרחוק, הרי הוא בהכרח חוזר ומעלה במוחו תוך כדי כך את זכרונם של אנשים אחרים, של קבוצת התייחסות אחרת – ייתכן בעלת תפישות וסמלים אחרים – לה השתייך בעבר. במילים אחרות הלבואקס טוען, כי גם אם הזכרון הוא אישי, הוא לעולם אינו אישי באופיו אלא משקף קבוצה.

לפי גישה זו של הלבואקס מוגדר הזכרון הקיבוצי כתוצר של זכרונות אישיים, המעובדים ונשמרים בצורה חברתית, הגדול מסך הזכרונות המרכיבים אותו. בין אם הזכרון קשור לפרטים עצמם המרכיבים את הקבוצה ובין אם הוא מצוי מעבר להם, לזכרון הקולקטיבי אין חיים מחוץ לפרטים אינדיבידואלים שזוכרים אותו, עושים בו שימוש ומתחזקים אותו. הזכרון הקולקטיבי עשוי להשתנות כאשר הקשרים החברתיים בקרב הקבוצה מתחזקים, נחלשים או פשוט מוחלפים בקשרים חדשים. הוא עשוי להשתנות לאור צרכים חדשים של הקבוצה, אך לעולם משך חייו של הזכרון הוא משך חייה של הקבוצה ואין לו קיום בלעדיה. על פי כך ההיסטוריה מוגדרת כאובייקטיבית ומנותקת מתפוכות המציאות החברתית-פוליטית בעוד הזכרון נדמה כידע גמיש המצוי בשינוי מתמיד לפי צרכי היומיום.

זרובבל מסייגת טענה זו וטוענת כנגד כי הזכרון הקיבוצי אינו כה נזיל ולא ניתן לנתקו מן ההסטוריה בקלות כה רבה. לדבריה, הזכרון הקיבוצי עובר תהליך מתמיד של התייחסויות

---

<sup>7</sup> שם, עמ' 26.

והדחקות כלפי העבר ודגשים ועיבודים חדשים קורים בו תדיר, כך שההסטוריה מנוצלת בידי הזכרון באופן סלקטיבי.<sup>8</sup>

כך או כך, נראה כי ישנו מתח מובנה בין הזכרון להיסטוריה והם מקיימים ביניהם תלות הדדית. הזכרון ההיסטורי אוצר בתוכו זכרונות אוטוביוגרפיים ונסמך עליהם, ואילו הזכרון האישי מורכב גם מזכרון אוטוביוגרפי וגם מזכרון היסטורי. הזכרון ההיסטורי נותן לעיתים משמעות לארועים אישיים, ולפיכך האדם נשען על שני הסוגים בעיצוב זכרונו האישי. הן לפי הלבואקס והן לפי זרובבל, עבודת הזכרון הינה עבודה מנטלית הנעשית באמצעותם של יחידים בחברה מסויימת.

רדלי מרחיב טענות אלה ומתוך נקודת מבט סוציולוגית ופסיכולוגית מתאר את הזכרון כתופעה שאיננה מוגבלת לשפה ומילים ועל כן איננה מתמצה בפעולות כגון היזכרות או העלאת זכרונות.<sup>9</sup> לטענתו, חפצים משמשים את האדם להבניית הזכרון והזהות על ידי הוצאתם משימוש וסידורם מחדש במרחב מסויים. במרחב הציבורי, מוסדות כגון מוזיאונים או ארכיונים יוצרים מצבור של חפצים כדי לספק באמצעותם תובנות על העבר וכדי לייצר תחושה של זמן ומקום. למוסדות אלה תפקיד חשוב בהבניית הזהות החברתית של הציבור האזרחי, זאת על ידי הצגת חפצים בהקשרים מסויימים וסידורם באופנים שונים. במרחב הפרטי, אנשים בעלי רכוש עושים שימוש בחפצים ליצירת קשר אל העבר באמצעות צבירתם ושמירתם. חפצים אלה מותקים משימושם והקשרם המקורי כאשר הזמן עובר ואין עושים בהם שימוש יותר. אז הם הופכים למוצג, חפץ שיעודו הוא לעורר את הזכרון של זמן מסויים או פעולה בעבר שנסתיימה.

עבודת הזיכרון נעשית הודות לשלוש תכונות עיקריות שהחפץ היומיומי מקיים בתוכו: תפקודיות (פונקציונליות), מוחשיות ופשטות. תכונות אלו מאפשרות לעבד את החפץ ולהפכו לדימוי מנטלי המקיים בתוכו יחסים חברתיים וגישות שונות ומאפשר התבוננות רפלקטיבית. כך הזכרון הקיבוצי, לדוגמה, מעוצב על ידי חפצים שעברו תהליך הקרוי "Singularization"<sup>10</sup> בו החפץ או הדבר מוצא משימוש או תפקידו המקורי בחברה ומקבל משמעות יחודית וקבועה בידי אליטה או קבוצה שולטת. באופן הזה מקודש החפץ כעבודת

---

8 זרובבל, יעל. "מות הזכרון וזכרון המוות" בתוך אלפיים, מס' 10, 1994. עמ' 42-67.  
<sup>9</sup> Radley, Alan. "Artefacts, Memory and a Sense of the Past" in David J. Middleton and Edward Derek (eds.), *Collective Remembering*. 1990. p.48  
<sup>10</sup> לקריאה נוספת: Kopytoff, I. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as process", in A. appaduri (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. 1986. pp. 64-91.

אמנות, רכוש המלך, פריט לאספנים וכדומה. חפץ שעבר תהליך שכזה הופך מדבר מה רגיל (ordinary) וסחיר לכדי חפץ בעל מעמד יחידאי בחברה.

לסיכום, ניתן לראות אם כן כי חפצי יומיום מתפקדים כנשאים של זכרונות. כאשר הם מותקים מסביבתם הרגילה, היומיומית, הם הופכים למוצגים המסוגלים להבנות זכרון קולקטיבי או לעורר זכרון אוטוביוגרפי. בשדה האמנות, השימוש ברדי-מייד יוצר פעולה זזה גם כן על ידי התקה של החפץ משימושו היומיומי ושילובו בשפה ובמרחב אמנותי, ועל כן ניתן לראות בו כפרקטיקה אמנותית תקפה לייצוג נושא הזכרון.

# פרק שלישי - בחינת הקשר בין רדי-מייד לזכרון בעבודותיו של

## פיליפ רנצר

בפרק זה אני מבקשת לבדוק את הקשר שבין הזכרון כנושא באמנות לבין השימוש ברדי-מייד כפרקטיקה לייצוג הזכרון. לצורך כך בחרתי להתמקד בעבודתו האמנותית של פיליפ רנצר ובכמה מיצירותיו. היצירות המשמשות אותי להצגת הטענה נעשו בשנים 1992-1999. בחרתי להציג יצירות העוסקות במובהק בנושא הזכרון. ביצירות מאוחרות יותר רנצר עושה שימוש מורכב יותר ברדי-מייד או לא עושה בו שימוש כלל ועל כן לא התאימו להצגת הטענה. פיליפ רנצר נולד ברומניה בשנת 1956 ועלה לישראל בשנת 1960. בעבודתו האמנותית הוא עוסק בנושא הזכרון בהקשר להגירה, עקירה וזהות. ביצירתו הוא מתייחס לחייו הפרטיים לעיתים באופן עקיף ולרוב באופן ישיר. הוא עושה שימוש באוטוביוגרפיה האישית שלו על מנת ליצור אצל הצופה רגשות הזדהות. על עבודתו הוא מעיד:

*"אני עושה פסלים שהם הרגשות שלי, הם ההווה שלי וזה דומה למצב של משבר. מי שלא חווה הרגשה מהסוג הזה יהיה לו מאוד קשה להתחבר למה שאני עושה [...] הייתי רוצה שהצופה האידיאלי שלי יהיה כזה שמתישו בחיים עבר איזושהי חוויה שהשאירה בו צלקת, והצלקת הזו תחשף בכל פעם שהוא יראה פסל שלי."<sup>11</sup>*

הצהרה זו מבטאת את היחס שלו אל הזכרון והטראומה כמניע ליצירה וכמניע לצפייה ופרשנות. עבודות הפיסול שלו עשויות בשילוב של טכניקות שונות, לרוב בין רדי-מייד לחומרים אחרים. בתהליך העבודה שלו הוא עושה שימוש בחפצים יומיומיים וגרוטאות אותם הוא אוסף או קונה. חפצים אלה לעיתים עוברים תהליך של פירוק או השחתה, עיבוד או צביעה.

נושא הזכרון מיוצג בעבודותיו של רנצר באופנים שונים. הזכרון אצלו קשור גם במושג הזמן תוך התייחסות לעבר, הווה ועתיד, למשל בעבודות בהן יש אובייקט פיסולי בתנועה. לדבריו: *"באמצעות התנועה שחוזרת על עצמה מונצח גם המוות: התנועה הסיזיפית היא הקפאה של הזמן, וזה בעצם המוות, מוות שמתקיים בתוך רגע של העבודה."<sup>12</sup>* משך הפעולה מייצג את הזמן בו האובייקט מתקיים, כאשר תחדל התנועה כמו יחדל קיומו של האובייקט. באופן הזה האובייקט מייצג את החיים ואת המוות בו זמנית.

<sup>11</sup> מתוך: כוריאוגרף של גרוטאות: שיחה בין פיליפ רנצר וסרחיו אדלשטיין. עמ' 19.  
<sup>12</sup> רנצר בראיון מתוך: הזכרון כהסטוריה, ההסטוריה כזכרון עורך: מאיר אהרנסון. קטלוג התצוגה הישראלית ביאנלה ונציה, 1999. עמ' 31.

הזיכרון מיוצג גם באמצעות התייחסות למה שישנו ומה שאיננו. אלה מיוצגים באמצעות ריקון של האובייקט והזרה שלו. שימוש ביציקות גבס של אברים אנושיים מייצגים את העדרות הממשי. פריטי בגדים ובדים משמשים כקליפות לגוף שאיננו, חפצים ביתיים שאינם בשימוש יוצרים תחושה מוכרת וזרה כאחת.

מאפיין נוסף בעבודותיו הוא השימוש בהומור וגרוטסקה כאשר אלה משמשים את האמן לשיכוך כאב הטרומה וליצירת אמפתיה אצל הצופה.

בתוך מכלול המאפיינים הללו רנצר משלב את הרדי-מייד כפרקטיקה המרכזית ביצירתו. החל משלב הבחירה, אשר בדומה לדושאן, מגיע מתוך הלא-מודע, הבחירה בחפץ מסוים נעשית מתוך אינטואיציה. רנצר מעיד על עבודתו:

"זה התחיל מאינטואיציה או ממקרה [...] בכל המקרים שאני מוצא משהו בזבל או קונה חפץ בשוק הפשפשים אני לא בדיוק יודע מה אעשה בו, אבל האינטואיציה שלי אומרת שבבוא היום יהיה לי שימוש בו."<sup>13</sup>

בהמשך למסורתו של דושאן, רנצר מבקש לפתוח את יצירתו למגוון של פרשנויות אותן הוא משאיר בידי הצופה:

"רוב העבודות שלי שואלות שאלות [...] במובן הזה שהן פותחות עניין ולא סוגרות אותו [...] הצופה בונה עליהן את המשמעויות שלו, ואני חושב שאני הייתי זה שפתח לו את האפשרויות לאינטרפרטציה."<sup>14</sup>

בשיחה עם רנצר אמר אדלשטיין כי קשה לו להתייחס ליצירות האמן כאל פסלים מאחר והאמן לא מעוניין בשאלות של חלל ומסה הנמצאות בבסיס השיח הפיסולי. תחת זאת יש להתייחס אליהן כאל יצירות המספרות סיפור והאלמנטים הפיסוליים משמשים כאלמנטים עלילתיים<sup>15</sup>. בבואי לנתח את יצירותיו של רנצר אני מבקשת לאמץ את ההבחנה הזו של אדלשטיין ולבדוק מהו הסיפור שרנצר מציג לצופה וכיצד הרדי-מייד מסייע לבניית הסיפור הזה.

באמצעות הניתוח אנסה לעמוד על ההבחנה בין סוגי הרדי-מייד השונים המשמשים את רנצר ליצירת הסיפורים בעבודותיו וכיצד הם מתווים עבור הצופה את עיבוד הזכרון.

<sup>13</sup> מתוך כוריאוגרף של גרוטאות: שיחה עם סרחיו אדלשטיין. עמ' 19.

<sup>14</sup> שם, עמ' 14.

<sup>15</sup> שם, עמ' 10.

## פורטרט מלנכולי



1: פיליפ רנצר, פורטרט מלנכולי, טכניקה מעורבת 1992

היצירה מורכבת ממספר אלמנטים, ברובם רדי-מייד. לוח הברזל בתוכו צרובות המילים 'Portrait' ו-'Melancholia', זוג חורים דמויי עיניים נראה מיושן וקשה לקבוע האם הוא רדי-מייד או רק עשוי ככה. אל הלוח מקובע קרש עץ אליו מוצמד באמצעות אטב תצלום ילדות שחור-לבן של האמן ישוב על מיטה בחדר. השימוש בתצלום מציב לנו תחום של זמן ממנו הוא נלקח ומאפשר לחשוב על אלבום הילדות של האמן ומקום הולדתו. קביעת התצלום כחלק מ'פורטרט מלנכולי' בהכרח מעלה שאלות על הקשר בין הילדות למנכוליה ולזהות של האמן על פני מרחב של זמן ומקום. לכך מתווסף מעיל הפרווה הבלוי התלוי מתחת. המעיל, במידה המתאימה לגבר מבוגר ולא לילד, מייצג זמן אחר, של עתיד אפשרי, אולי של אותו הילד המופיע בתצלום, אולי של אביו. המעיל פתוח כך שהצופה יכול לראות את בטנתו ובכך נחשפת הריקנות של האובייקט בלא גוף שימלא אותו. ריקנות זאת מועצמת במחווה של השרוול קדימה, כאילו המעיל משמר בתוכו את תנועת הגוף בהיעדרו. ניכרים במעיל סימני הבליה המעידים על שימוש ממושך ועבודת טילוא. כלומר – המעיל נלבש בעבר על ידי מישהו ונוכחותו חסרה. נשאר רק סימני הגוף שיעידו על כך. פרוות המעיל מתקשרת לתרבות אירופית בעלת מזג אוויר קר ונשאלת השאלה מי לבש את המעיל ואיפה. בהקשר לאוטוביוגרפיה של האמן אפשר לקשר את המעיל לסיפור ההגירה מרומניה לישראל, ולשער כיצד המעיל הזה נזנח לטובת מלבושים המתאימים לאקלים החם. באופן הזה הופך המעיל למזכרת מארץ רחוקה ומזמן רחוק. פרשנות נוספת יכולה להיעשות מתוך הקשר לילד שבתצלום, אז המעיל הופך למעין הבטחה לעתיד, לגבר שיגדל להיות, הבטחה שלא מומשה

על רקע סיפור ההגירה. כך או כך המעיל מייצג מרחב זמן אחר כמו גם מקום אחר ממש כפי שעושה התצלום. מעל לכל מרחפת המילה 'מלנכוליה' ומעוררת מגוון רגשות של תוגה, עצב, געגוע והחמצה.

ביצירה זו ניתן להבחין בין שלושה סוגים שונים של חפצי רדי-מייד המשמשים את האמן. הסוג הראשון הינו **חפץ המייצג את מושג הזמן**. במקרה של יצירה זו – התצלום. לדברי רולאן בארת, התצלום בהכרח משמש כעדות מוכחת להיותו של דבר מה נוכח בעבר, מוקפא ברגע אינסופי אל מול עינית המצלמה. זהו מהותו ותמציתו של הצילום: "[...] 'זה היה', או שוב: *מה שאין להשיבו*"<sup>16</sup>. בארת ניסח את הקשר המהותי שבין התצלום לרגע בעבר כקשר המאחד בתוכו את הממשי ואת העבר בבת-אחת. הוא גם הוסיף וטען כי התצלום אינו בהכרח מעורר את הזכרון או הרצון לחידוש העבר, אלא הוא פשוט בבחינת הוכחה כי הדבר היה שם<sup>17</sup>. ואכן, בהתבוננות בתצלום הילדות של רנצר אין אנו נזכרים, או יכולים להיזכר, ברגע המתועד. אלא שאנו מקבלים הוכחה ודאית להיותו של הרגע הזה קיים בעבר, להיותו של הילד הזה בחדר ולקיומם של החפצים התלויים סביבו על הקירות. התצלום לא מוסר לנו את זכרון הילדות אלא מעיד על הפער, הזמן שחלף מאותו הרגע.

הסוג השני הינו **חפץ המייצג זמן עבר או מקום בהקשר תרבותי**. ביצירה זו, המעיל מתפקד כחפץ מן הסוג הזה בדיוק. בהיותו אכן לקוח ממקום מרוחק ומוצג על דרך הניתוק ממקום זה, המעיל מאזכר בתוכו את ההקשרים הרלוונטיים לאותו המקום. בכך נוצר הפער שבין 'כאן ועכשיו' לבין 'שם ואז'. בקטגוריה זו יופיעו גם חפצים יומיומיים הלקוחים מעשורים קודמים או שנים קודמות ומזוהים, באמצעות עיצובם או הטכנולוגיה, עם תקופה מסוימת בעבר. הדבר נכון לגבי פרטי ריהוט, לבוש, מכונות ומכשירים שונים וכדומה. כך לדוגמה, אופניים מדגם מיושן או פריט לבוש שאינו באופנה מתקשרים בהכרח עם הזמן המסויים בו היו בשימוש. הצופה המזהה את הזמן ממנו נלקחו החפצים מוצא עצמו נזרק אל אותו פער בזמן, שבין אז לעכשיו, מנסה לעבד את הייצוג לכדי זכרון ממשי.

הסוג השלישי והאחרון מסווג את החפצים כ**שאריות ועזובה**. בקטגוריה זו נכנסים פרטי חפצים שאינם ניתנים עוד לזיהוי, חפצים שהבליה פירקה אותם לגורמים והם משמשים את האמן כחומרי גלם. כך, דפים מספר ישן וקרוע יכולים לשמש מצע לגיטימי לרישום או ציור, חוטי ברזל משומשים, לוחות עץ, קרשים וכדומה משמשים לחיבור חלקי הרדי-מייד וליצירת יצור כלאיים חדש. בדומה לעבודותיו של ראושנברג, גם יצירותיו של רנצר נולדות ישנות, מהוות ובלויות. לרוב האסתטיקה שמייחדת אותן היא אסתטיקה של עירוב ומצבור, של

<sup>16</sup> בארת, רולאן. מחשבות על הצילום. ירושלים: כתר, 1980. עמ' 80.

<sup>17</sup> שם, עמ' 85.

חיבורים חשובים וחלקים מורכבים. לאסתטיקה הזו תפקיד חשוב בהבניית היצירה האמנותית כדבר הלקוח ממהלך החיים עצמם. הצופה הניצב אל מול היצירה יכול לעקוב אחר גלגולו של החפץ או לכל הפחות, לשער לחפץ ביוגרפיה משל עצמו.

אהרנסון כותב על כך:

*"התפקיד הקריטי בכינון היצירה, אותו מעניק פיליפ לצופה, ממקם את האמן במקום שווה לכל נפש [...] העמדה הזאת נובעת מהחיבור של פיליפ למסורת הדאדאיסטית ולמסורות אחרות של אבסורד ופעולה. אלה מסורות שמבקשות להרחיב את תחום המחיה של האמנות, להכיל אותו לא רק על הגבוה והמקודש, אלא גם על המהוה, החילוני והיומיומי. זו הסיבה שפיליפ הפך את הבויידם למרחב האיסוף שלו. למקום שממנו הוא אוסף את העתיד (יצירת האמנות) מהשאריות ומהעזובה (העבר)".<sup>18</sup>*

ביצירה פורטרט מלנכולי חלקי הברזל וקרש העץ מתפקדים כאותם חומרי גלם אשר נראים כמו עברו שימוש כלשהו. הם אינם נראים כחומרים 'טריים' אשר יצאו זה עתה ממפעל הברזל או העץ, אלא כאילו שכבו זה זמן מה במחסן או שימשו בעבר כחלק מאובייקטים אחרים (מיטה, ריהוט, גדר וכדומה).

לסיכום, שלושת הקטגוריות הללו יישמשו אותי בניתוח העבודות על מנת להמחיש את הטענה כי יש קשר בין השימוש ברדי-מייד לבין נושא הזכרון וכי בעבודות מסוימות, השימוש ברדי-מייד מבנה את נושא הזכרון ביצירה.

---

<sup>18</sup> אהרנסון, מאיר. ההסטוריה כזכרון, הזכרון כהסטוריה. קטלוג תערוכה הביתן הישראלי ביאנלה ונציה. 1999. עמ' 41.



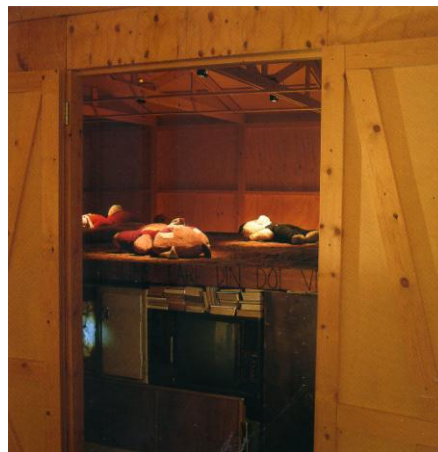
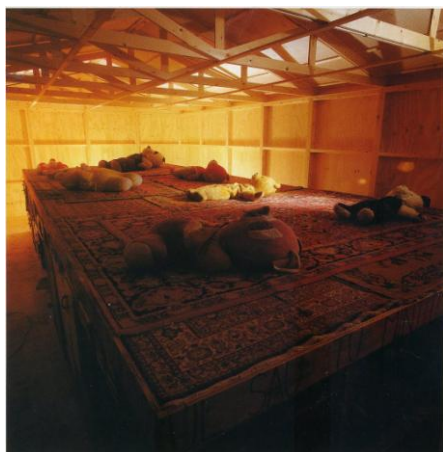


2: פיליפ רנצר, סוודר אדום, טכניקה מעורבת 1998.

עבודה זו מכילה מספר אלמנטים משולבים זה בזה, רובם רדי-מייד מלבד רישומי הדיו. באמצעות השימוש במסגרת העץ רנצר שולח את הצופה אל נקודת זמן אחרת. מסגרת העץ המהוה בסגנונה המיושן נראית כאילו נלקחה מסלון עתיקות. בתוכה שותל רנצר את הדימויים והחפצים שלו. המסגרת מהווה חפץ מצוי הלקוח מתוך זמן מסויים בעבר, עליו מלביש רנצר את העבודה כולה ונותן לה תוקף כשל פריט תרבותי חדש-ישן: במקום הגובלן או ציור בסגנון קלאסי של טבע דומם שהיינו מצפים למצוא בתוכה, הצופה מוצא סוודר אדום מרוקן מגוף, מקופל במחוות שרוולים כלפי מעלה וסביבו צפים רישומי ראשים ממוספרים, כמו מתוך קטלוג זהויות. בדומה לפורטרט מלנכולי גם עבודה זו מתווה זכרון של גוף או געגוע אליו באמצעות ריקון החפץ והזרתו. השאלה המתבקשת "מיהו בעל הסוודר?" נשארת ללא מענה לאור ריבוי הפרצופים האפשריים המוצגים.

כמו כן בעבודה זו יש שימוש בשאריות חומרים, רדי-מייד הנלקח מן העזובה או האשפה או מרצפת הסטודיו של האמן. הכוונה כאן היא למצע העץ אליו מוצמדים הפריטים הממוסגרים. לפי המראה אין לדעת האם המספרים המופיעים עליו הם מעשה ידי האמן או לא. כך או כך ניכרים בו סימנים של שפשוף, שריטות וחורים והוא משמש את האמן ביצירת העבודה כפריט בעל עבר מסוים וממשי.

## ללא שם



3: פיליפ רנצר, ללא שם, מיצב, 1999.

המיצב שבנה רנצר בביתן הישראלי בביאנלה של ונציה היה צריף עשוי עץ, במרכזו הוצבה ערימה רבועה של חפצים ישנים דחוסים זה על גבי זה, שתפקדה כמעין במה. על גבי הערימה היו פרושים שטיחים מן הסוג המצוי בסלון ביתי ועל השטיחים מפוזרים דובוני פרווה בגדלים שונים. הדובונים היו מחוברים למערכת שהופעלה על ידי תנועות הצופים שסבבו בצריף וגרמה לבטנם של הדובונים להתרומם ולרדת, כמו היו נושמים. את המיצב כולו ליוותה הקלטת אודיו של קול ילד בוכה.

ביצירה זו רנצר העמיס שפע של חפצים המייצגים עבר תרבותי, זכרון קולקטיבי וגם אישי. בתוך הערימה ניתן לזהות תקליטים, ספרים, בובות משחק, ידידות, ארונות, שרפרפים, ריהוט סלון, רדיו, תנור, טלוויזיה ועוד. אלו חפצים אשר ניתן היה למצוא בבתי רבים בישראל. המשותף לחפצים הללו הוא שימושם הביתי והפופולרי, יחד הם מדמים איזשהו בית טיפוסי וממוצע. רנצר לא חושף לצופה את כריכות הספרים או עטיפות התקליטים והם אינם מזהים את אופיו הייחודי של הבית ובעליו. תחת זאת, המצאם בצריף מייצג קיומו של מטען תרבותי מסויים אך לא מוגדר. בתוך ערימת החפצים ניתן לזהות שני פסלים, פרוטומות של משה דיין והרצל. הימצאותם של פסלים אלה מקשרת את הבית לזמן מוגדר, שנות השישים, אז פסלים אלה היו מצויים בחנויות ובבתים, וכמו גם למרחב מוגדר, מדינת ישראל. שנות השישים מיוצגות גם דרך עיצוב הריהוט, לרוב עשוי עץ, אשר במובהק מסמן את השנים הללו. דגמים מיושנים של רמקולים, רדיו וטלוויזיה מאזכרים אף הם זמן מסוים בעבר. הצופה הנכנס לצריף יכול לזהות את הדברים הללו כמעין תפאורה או רקע לסיפור כלשהו. במיצב זה, התפאורה נדחסת למרכז ויוצרת במה עליה מוצג הסיפור: דובוני הפרווה המונשמים, רדי-מייד הלקוח מעולם הילדות, וקול בכיו של הילד. שני אלה מעוררים ריגוש רב ותחושה טורדנית אצל הצופה. אפשר לקרוא את היצירה בהקשר של סיפורו הפרטי של רנצר: ההגירה שלו לישראל

בראשית שנות השישים, ההיקלטות שלו כילד לתוך חברה ותרבות ישראלית, טראומת המעבר וחרדת הנטישה, כל אלה מיוצגים דרך החפצים המוצגים בצריף. הצופה שאינו מכיר את האוטוביוגרפיה של רנצר מחפש פרשנות ליצירה ומוצא שרשרת של רמזים המבנים אצלו סיפור דומה. צופה כזה עלול לשאול: מדוע כל החפצים הללו מרוכזים בצריף? מדוע מונחים עליהם הדובונים? מדוע הילד בוכה? מדוע אני מסתובב סביב הבמה אך לא יכול להתקרב אליה? שאלות אלה בהכרח מובילות לכדי הבנת היצירה כסיפור של טראומה. הטרומה קשורה בנסיונות הדחקה של כאב או זכרון של כאב לצד שאיפה לגאולה והשתחררות מזכרון העבר המטריד.

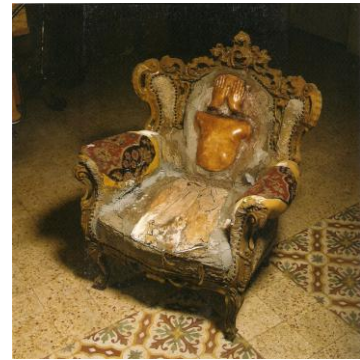
## ילדה על כורסא / ילד על כורסא/ ללא שם



6: פיליפ רנצר, ילד על כורסא,  
טכניקה מעורבת, 1994



5: פיליפ רנצר, ילדה על כסא,  
מעורבת, 1994



4: פיליפ רנצר, ללא שם, טכניקה  
מעורבת, 1993

שלוש היצירות הללו בעלות מאפיינים זהים ולכן אתיחס אליהן כאחת. ביצירה נעשה שימוש בעירוב של רדי-מייד ויציקו

ת גבס. חלקי הרדי-מייד כוללים כורסאות מדגם מיושן המוצגות במצב בליה מתקדם, הריפוד מתפורר ונראה כי נעשו בהן פעולות השחתה החורגות משימושן הרגיל והיומיומי. מאחר ומדובר בחפץ עממי שבשימושו הנפוץ לא מקובל שיראה בלוי עד כדי כך, עולה בצופה תחושה מטרידה למראהו. במרכזה של משענת הכורסא מוטבעות יציקות גבס (שאינן רדי-מייד) של חלקי גוף שונים. על גבי הכורסא מונחים פרטי לבוש או בדים. אופן הנחתם לצד יציקת הגבס יוצר הקבלה בין הכורסא לדימוי גוף. הכורסא מתפקדת בו זמנית כגוף אנושי וגם כמתלה לבגד שהגוף נעדר ממנו. בנוסף ישנה עבודת טילוא של קרעי בדים משומשים, ניירות עיתון ושאריות של חומרים שונים. גם כאן כמו בעבודות קודמות ניתן להתייחס אל האסתטיקה הייחודית שיוצר רנצר, אסתטיקה של דבר מה מיושן, מהוה ובלוי, כעין חורבה של פיסול. הדבר בולט במיוחד בחלקים ה'חדשים', יציקות הגבס המוטמעות בתוך המושב העשויות בגוון מצהיב, בעל אופי פלסטי, כמעט כמו חלקי בובה ישנה ולא כמו דמות אדם.

מתוך צפיה ביצירה עולות תחושות מטרידות של טראומה והשתקתה באופן כמעט אלים. תחושות אלו מובלות באמצעות ייצוג הגוף האנושי כנעדר והפיכתו לחפץ דומם, לפסל. נוצר כאן גוף חדש, יצור כלאיים בין אדם לכורסא המעורר שאלות כגון מה קרה לגוף שדמם ומדוע החפץ קיבל חיים? הקרעים והבליה מספרים לצופה את הסיפור האלים על גלגולו של הגוף/חפץ הזה. זהו סיפור של הזנחה, קריעה והטלאה מחדש, הוצאת התוך אל החוץ לצד ניסיונות הסתרה והלבשה.

## פרק רביעי - בחינת הקשר בין רדי-מייד לזכרון בעבודותיה של

### מאירה שמש

בפרק זה אבקש להציג את הטענה המרכזית דרך ניתוח עבודות אמנות של מאירה שמש מן השנים 1990-1994. הבחירה בשמש אמורה לתמוך בנושאים שכבר הוצגו בפרק העוסק בפיליפ רנצר, כמו כן להרחיב את העיסוק ברדי-מייד כניסיון לתיקון ואיחוי שברים וטראומות מתוך חייו של האמן.

מאירה שמש חיה בין השנים 1962-1996. במהלך חייה סבלה ממחלה גנטית ממנה נפטרה בגיל 34. בראיון למירי גל-עזר מציינת שמש את הבעיות הבריאותיות בחייה כאירועים שהשפיעו עליה בילדותה:

*"בעיות בריאותיות – הרבה במשפחה. אחי שנפגע, עצבנות של אמא. לקחתי כל דבר קשה. להורים היו חיים קשים. קלטתי דברים בלי שהבנתי אותם בכלל"<sup>19</sup>.*

היא גדלה בבית ממוצא עירקי בשכונת פועלים והתחנכה בחינוך הדתי. ביצירותיה הציגה את דרכה האישית בחייה הפרטיים ללא ניסיון לקלוע לתיאוריות או פרשנויות<sup>20</sup>.

שמש עסקה בעיקר בציור אך בין עבודותיה ניתן למצוא גם כאלו השייכות למדיום הפיסול או הצילום. העבודות שיוצגו בפרק זה הינן עבודות תלת מימדיות בהן עושה שמש עירוב בין רדי-מייד לבין ציור ופיסול ומייצרת מתוכן נקודת מבט על חייה ועל ילדותה. בבואי לנתח את עבודותיה ארצה לבדוק את הקשר בינן לבין האוטוביוגרפיה של שמש ובאיזה אופן הרדי-מייד משמש את האמנית ביצירה. אצל שמש בולט השימוש ברדי-מייד בייחוד לאור העיסוק הכמעט-מוחלט בציור ולכן ארצה לשאול מדוע במקרים הנבחרים בוחרת האמנית בפרקטיקת הרדי-מייד כעדיפה על פני הציור ובאיזה אופן תורמת פרקטיקה זו להבנת היצירה בהקשר של זיכרון.

<sup>19</sup> צוטט אצל גל-עזר מירי. "מאירה שמש: 26.4.5" בתוך מאירה שמש מלכת יופי. עורכת: גליה בר-אור. משכן לאמנות, עין חרוד, 2004.

<sup>20</sup> כפי שמתואר על ידי גליה בר-אור במאמרה "מאירה שמש מלכת יופי", מודגשת במיוחד הגישה התאוותנית של שמש לחיים ולניסיון לחוות אותם דרך יצירת האמנות.

## ללא שם



7: מאירה שמש, ללא שם, טכניקה מעורבת, 1990-1.

שתי היצירות הללו מורכבות משני אלמנטים הנתונים בתוך מסגרות דקורטיביות. כדורי התרופות מודבקים על גבי אריח החרסינה ומסודרים בצורות היוצרות מוטיבים צמחיים של פרחים, עלים וגבעולים. כדורי התרופות צבעוניים ומשדרים חיות ויופי. הבחירה בכדורי התרופות כחומר ליצירה מתקשרת לחווית המחלה של שמש שליוותה אותה במשך חייה. שמש בוחרת בכדורים כאלמנט לגיטימי ליצירה וניתן לשאול מדוע לא הסתפקה האמנית בייצוג של תרופה על ידי ציור אלא תחת זאת השתמשה בתרופה הממשית. אפשר אף להניח כי כדורי התרופות המופיעים ביצירה הם אלו ששימשו את האמנית בחיי היומיום בהתמודדות עם מחלתה. מתוך הנחה זו אפשר לפרש את סידור התרופות בתצורות צמחיות, כמעין דוגמאות לעיטור הבית באריחי חרסינה, כניסיון של האמנית ליצור באמצעות חומרים מן החיים מציאות חלופית למציאות הנחווית דרך מחלתה. בעשייה מן הסוג הזה יש כוונה לתיקון רוחני ולגאולה דרך היצירה. בראיה רטרוספקטיבית, לאחר מות האמנית, ניתן לראות כאן מעין נסיון להותיר מורשת או חותם שיציע ראייה אחרת על החיים ועל המחלה והמוות. יש כאן אמירה של האמנית על האופן בו הייתה מעוניינת לייצג את המחלה ועל הלגיטימיות שבייצוג המחלה בהקשר אמנותי ואסתטי. יחז עם זאת יש כאן עבודה אינטימית הלקוחה מתוך חומרי החיים של האמנית ומשלבת בתוכה את גישתה לחיים ולאמנות. היצירה מתייחסת למלאכות יד ומשלבת בין אמנות גבוהה לנמוכה, יש בתוכה אמירה ייחודית באמצעות עשייה דקורטיבית.



8: מאירה שמש, ללא שם, טכניקה מעורבת, 1991.

ביצירה זו הקלמר הפתוח משמש כמסגרת לדמויות המופיעות בו. באמצעות חלקי הבובות שמש יוצרת דמויות משונות, בנות כלאיים, הנתונות בבידוד זו מזו. היצירה משדרת זרות, חלקי הבובות משדרים מסר חולני ומאיים. לצד זאת יש ניסיון ליפות את הדמויות על ידי צביעתן והוספת אלמנטים קישוטיים (כדוגמת העגילים הנתונים בראש הבובה) אך הדבר רק מעצים את חריגותן של הדמויות. ניתן לקשר יצירה זו אל זכרון חווית בית הספר בילדותה של שמש, כפי שעלתה מתוך דבריה בראיון: "היתה לי מורה בכיתה ד' שהיתה קורעת את לי את הדפים במחברת, מורה חרדית מאוד, מסננת משהו וקורעת לי את הדפים מתוך 'חילול'".<sup>21</sup> על בית הספר אמרה: "בית ספר יסודי לבנות. סיוט של החיים. מרגיז אותי. [הייתי תלמידה] אינטליגנטית אך לא משתפת פעולה. מציירת בצורה חולנית. חולמת, לא מרוכזת, בעיות בריאות, מרחפת בעולם אחר".<sup>22</sup> היא מרבה להדגיש את האחרות שלה אל מול הבנות האחרות ואת כישרון הציור שלה כתכונה בולטת.

השימוש בבובות שולח את הצופה למחוזות הילדות. שמש מרכיבה מהן דמויות חזרות למראה אך עם זאת עדינות ומאופקות. מתוך הדברים הללו היצירה מתפרשת כניסיון של האמנית לתקן את חווית הילדות המאיימת. הקלמר, פריט מבית הספר, משמש הן כמסגרת המקבעת את הדמויות בתוכו אך באותה מידה גם כמסגרת המאכלסת אותן ומאפשרת את קיומן. השימוש ברדי-מייד מאפשר שילוב של חפצים פרטיים וחומרי חיים הטעונים במצוקת הנפש והגוף והפיכתם לאמנות.

<sup>21</sup> מתוך הראיון למירי גל-עזר בתוך מאירה שמש מלכת יופי, עין חרוד: משכן לאמנות ע"ש חיים אתר. 2004. עמ' 29.

<sup>22</sup> שם, עמ' 28.



9: מאירה שמש, ללא שם, טכניקה מעורבת, 1993.

במרכז היצירה דמותה של בובת הפלסטיק המעוותת: ידיה הארוכות יתר על המידה, הגוף קטנטן לעומת הראש הגדול והרגליים העבות. שיער ראשה מורם וחושף קרחת פלסטיק מבהיקה. מסביב לדמות צפות סוכריות צבעוניות בתוך הגבולות הנוזליים של יציקת הפוליאסטר המאגדים את הפרטים. הדמות הבובתית מעוררת בצופה חלחלה לנוכח הפגמים שבה. בעוד שלרוב גופן של בובות הפלסטיק עשוי בצורה אחידה ומתועשת הרי שכאן שמש משחקת עם המימדים והאיברים השונים ומקנה לבובה מראה פגום וחולה. היא מנציחה את העיוות הטמון בגוף הבובתי המאפשר פירוק והרכבה כפי שילדים לעיתים עושים במשחקם. המשחק מקבל הכרה ומוטבע בתוך יציקת הפוליאסטר המנציחה אותו. החומר הפלסטי כולא את הדימוי שבו בדומה לאקווריום זכוכית המוצג במוזיאון. הוא מעורר בצופה תחושה שהדימוי שבתוכו חי ומת בו-זמנית. חי על שום שהוא מוצג לנו במלואו ומת על שום שאינו נגיש או משתנה. בדומה לעבודת הזכרון, החומר מקפיא את המחשבה אודות הדימוי ובכך גם משמר אותו וגם מכלה אותו.

לאור חייה ומחלתה של שמש הדמות הילדותית והמעוותת מקבלת תוקף כדמות לגיטימית בעולם המשחקים. שמש מבטאת באמצעות גוף הבובה היבטים אחרים של הגוף כגון פציעה, נכות ומחלה, הגוף שאיננו בריא ואיננו אחד מופיע כניגוד לייצוגי הגוף המעוצבים דרך בובות משחקים תעשייתיות. שמש מחליפה את איברי הבובה ובכך מייצרת גוף אחר. את הגוף הזה היא מקיפה בסוכריות צבעוניות, מעין סממן ילדותי ודקורטיבי ואת הכל היא יוצקת לתוך פוליאסטר, שבשל עוביו מקבל גוון צהבהב ומראה מיושן. החומר הכביכול חי (גוף בובה וסוכר למאכל) מוקפא וחנוט בתוך החומר הפלסטי. ניתן לקרוא פעולה זו כניסיון לעצור את



הזמן, ליפות את הגוף המאויים במחלתו וניונו על ידי הקפאתו לכדי דימוי צף ואל-זמני. החומר הפלסטי מתפקד כקפסולת-זמן. הוא מהווה דימוי לעבודת הזכרון עצמה, שקוף ונגיש אך עם זאת קבוע ובלתי ניתן לשינוי.

עבודה זו משדרת הן תמימות והן מקאבריות, קלקול לצד יופי התואמים את חומרי החיים של האמנית עצמה. בהתיחס לזכרון היצירה מתפרשת כניסיון לאיחוי חווית ילדות של האמנית. היצירה נעשית מתוך הסתכלות אל כאבי העבר ונסיונות לגאול את הגוף מכאביו ואת הנפש מן הטראומה.

## ללא שם



10: מאירה שמש, ללא שם, טכניקה מעורבת, 1992.

ביצירה זו מאירה יוצרת דימוי של גוף על ידי הפריטים המשמשים אותו. בדומה לרנצר היא יוצרת מעטפת לגוף, ציפוי הדבק שהודבק וקולף מעל הבובה, ומציגה את המעטפת המרוקנת לצד פריטים נוספים. אלא שבשונה מרנצר, שמש לא עושה שימוש בגוף אדם אלא בבובת פלסטיק. הבובה, כמייצגת משחק ילדותי, מטעינה את היצירה ברבדים פסיכולוגיים הקשורים בחוויות הילדות של שמש כילדה 'אחרת': חולמנית, חולנית, סקרנית ומורדת. אנטייתזה לבובת הפלסטיק התעשייתית, וורדרדה ומחייכת, מהונדסת במידותיה. שמש מרוקנת את הדימוי הזה מתוכנו כשהיא מציגה את נשל הבובה העשוי דבק פלסטי. נשל זה, עכור ושמונני, מזכיר הפרשות גוף ומציב את הדימוי הנשי במרכז היצירה. מסביבו מסודרים פרטי לבוש ואביזרים מיניאטוריים מעולם משחקי הבובות, המדגישים את ריקנות הדימוי במקום למסור לנו מידע אודותיו. האין-בובה שביצירה מדגישה את הביקורת כנגד המוסכמות

החברתיות אודות איך ילדה צריכה להתנהג ובמה ראוי שתעסוק. כמו בעבודות הקודמות גם כאן יש ניסיון ליפות באמצעות פריטים דקורטיביים זולים כגון חרוזי הפלסטיק והמחרוזת.

## ללא שם



11: מאירה שמש, ללא שם, טכניקה מעורבת, 1992.

תצלומי שחור-לבן של ראשי ילדים נתונים בתוך טבעות גומי של בלונים, צפים בתוך משטח של סוכריות כסף ודבק פלסטי מבריק. היצירה מזכירה מעין תמונת מחזור שהשתבשה, או שמא כפי שהייתה צריכה להיות, אלמלא הסדר הכפוי של בית הספר המציב את התלמידים תמיד בשורות, לפי הגובה, לפי הכיוון הנכון. שמש מציעה כאן תמונה אלטרנטיבית, בה תצלומי הילדים מוקפים בחומרי החיים המתוקים (בלונים וסוכריות). יחד עם זאת יש משהו מצמרר ביצירה שבעוד היא מנציחה את הדמויות הצפות בה היא גם רומזת על קיומן המתכלה. הבלונים הגזורים, סוכריות הכסף המתקלפות, דבק הפלסטי השקוף שכולא אותם, כל אלה מעידים על זמניות החומר ועל ריקנותו. הצופה לא יכול להישאר אדיש למראה הילדים המחייכים חיוך מוקפא למצלמה ומובל לחשוב על הפער שבין הגוף החי אל מול הדימוי המונצח.

## סיכום

עבודה זו ביקשה לעמוד על הקשר שבין רדי-מייד להבניית הזכרון כנושא כפי שהוא מופיע באמנותו של פיליפ רנצר ומאירה שמש. מתוך התיחסות לדבריו של רנצר, כפי שצוטט בראיונות שונים, עולה נושא הזכרון כנושא מרכזי בעבודתו לצד נושאים אוטוביוגרפיים כגון הגירה וזהות לאומית לצד זהות פרטית. דרך ניתוח יצירותיו הדגשתי את השימוש שעושה האמן ברדי-מייד כפרקטיקה עיקרית המאפיינת את עבודתו וכיצד זו מסייעת הן לאמן המנסה לייצג באמצעותה את הזכרון או הטראומה והן לצופה בבואו לחוות את היצירה ולפרשה. לעומתו, מאירה שמש עושה שימוש מובחן ברדי-מייד. בתוך מכלול עבודתה בתחום הציור היא בוחרת ליצור מספר עבודות תוך שימוש בפרקטיקת הרדי-מייד. החומרים מהם היא יוצרת מלאים בכאב והומור ומשרתים את עבודת התיקון שנעשית על ידי היצירה האמנותית. היא בוחרת בהם כדי לבטל את התיווך של המדיום, זה הנוצר דרך שימוש במכחול ובצבע. תחת זאת היא מעדיפה את החומר היומיומי המצוי, ממנו היא יוצרת הצבות זעירות ואינטימיות המשחזרות זכרונות ילדות אישיים ומבליטות נושאים כגון מגדר ונשיות, נכות, יופי ומחלה מתוך הביוגרפיה האישית שלה.

הן אצל רנצר והן אצל שמש הרדי-מייד מאפשר עיסוק ישיר בנושאים אוטוביוגרפיים. ההצבות והשימוש בחומרי יומיום מאפשרים להם לחוות תיקון רוחני וחומרי ביחס לנושאים העולים בעבודתם. אצל שניהם יש ניסיון לעצב מחדש את זכרון העבר ולתת לעצמם הזדמנות לשלוט בו תחת חוקי האסתטיקה והחומר.

## ביבליוגרפיה

- אדלשטיין, סרחיו, **קוריאוגרף של גרוטאות**, תל אביב: גלריה ארטיפקט.
- אהרנסון, מאיר, **הזכרון כהסטוריה ההסטוריה כזכרון: פיליפ רנצר שמחה שירמן**, קטלוג תערוכה התצוגה הישראלית ביאנלה ונציה, 1999.
- בארט, רולאן, **מחשבות על הצילום**, ירושלים: כתר, 1980.
- בר-אור, גליה, **מאירה שמש מלכת יופי**, עין חרוד: משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, 2004.
- זרובבל, יעל, "מות הזכרון וזכרון המוות" בתוך **אלפיים**, מס' 10, תל אביב: עם עובד. 1994. עמ' 42-67.
- שוורץ, ארתור, עמר, מרדכי, **מרסל דושאן: מן ואל הזכוכית הגדולה**, תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר. 1994.
- Alloway, Lawrence, **American pop Art**, New York: Collier Books. 1974.
- Halbwachs, Maurice, **On Collective Memory**, Chicago: University of Chicago Press. 1992.
- Kihlstrom, John F. Memory, **Autobiography and History**, 2000.
- <http://socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/rmpa00.htm>
- Kopytoff, I. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as process", in A. Appaduri (ed.). **The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective**, Cambridge: Cambridge University Press. 1986. pp. 64-91.
- Livingstone, Marco, **Pop Art: A Continuing History**, London:Thames&Hudson 1990.
- Radley, Alan, "Artefacts, Memory and a Sense of the Past" in David J. Middleton and Edward Derek (eds.), **Collective Remembering**, London: Sage. 1990. pp. 46-59.

## רשימת תמונות

- פיליפ רנצר, "פורטרט מלנכולי", 1992 (ברזל, פרווה סינטטית, עץ, תצלום), 120\*92\*35, אוסף אמון יריב, תל אביב.
- פיליפ רנצר, "סוודר אדום", 1998 (עץ, נייר, דיו, צמר), 68\*86\*12.
- פיליפ רנצר, "ילדה על כורסא", 1994 (טכניקה מעורבת), 55\*65\*85.
- פיליפ רנצר, "ילד על כורסא", 1994 (טכניקה מעורבת), 55\*65\*85.
- פיליפ רנצר, "ללא שם", 1993 (טכניקה מעורבת) 100\*90\*80.
- מאירה שמש, "ללא שם", 1990-1991 (כדורי תרופות על אריח חרסינה), 22\*22.
- מאירה שמש, "ללא שם", 1991 (חלקי בובות פלסטיק, קלמר) 7.5\*18.
- מאירה שמש, "ללא שם", 1993 בקירוב (בובת פלסטיק וסוכריות ביציקת פוליאסטר), 37\*25.
- מאירה שמש, "ללא שם", 1992 בקירוב (חלקי בובות, מסרק, מברשת מפלסטיק, חרוזים ומחרוזת מודבקים על מגש) 28.5\*40.5.
- מאירה שמש, "ללא שם", 1992 (תצלומים, בלונים וסוכריות כסף), 17\*23.5.