הסדנה הראשונה למחקרים בתרבות חזותית

התכנית ללימודי פרשנות

בתמיכת נשיא אוניברסיטת בר-אילן, פרופ׳ משה קוה

המרכז לפילוסופיה קונטיננטאלית, התכנית ללימודי פרשנות

US/Israel Women to Women & The Virginia L. Snitow Lecture Series:

In Memory of Dafna Izraeli

היחידה ללימודים בין-תחומיים

שני ושלישי
ז׳-ח׳ בניסן תשס״ז (26 ו 27 במרץ 2007)
במרכז הכנסים ע״ש וואהל, אוניברסיטת בר-אילן

תקצירים

<u>הועדה המארגנת:</u>

פרופ׳ אירית רוגוף, Goldsmiths College, London University

ד״ר אריאלה אזולאי, התכנית ללמודי פרשנות, אוניברסיטת בר-אילן

חוה ברונפלד-שטיין, התכנית ללימודי מגדר, אוניברסיטת בר-אילן

רותי גינזבורג, התכנית ללמודי פרשנות, אוניברסיטת בר-אילן

סיון שטאנג, התכנית ללמודי פרשנות, אוניברסיטת בר-אילן

נורמה מוסי, התכנית ללמודי פרשנות, אוניברסיטת בר-אילן

ליאת בריקס-אתגר, מכון כהן, אוניברסיטת תל-אביב

הגוף שמאחורי המראה

עמרי הרצוג, o_herzog@hotmail.com
האוניברסיטה העברית

ג'ניפר פאטון, שמצולמת בתמונה, היא אם ועקרת בית מעיירה קטנה באריזונה, שנבחרה - מתוך כרבע מליון נשים - להשתתף בתכנית מציאות הקרויה "הברבור". בתחילת התכנית, היא צולמה מתבוננת במראה שבביתה, לכודה בין השעון, שמחוגיו מצביעים על הרצף הביוגראפי ועל עקבות הזמן שהותירו חותם בגופה, לבין תמונת החתונה שמציגה אותה זוהרת, צעירה ומאושרת. היא מביטה בגופה, שעקבות הזמן הרחיקו אותו ממודל היופי שמבטיח אושר, השפעה ונירואות בחברת השפע העכשווית. היא מרגישה חסרת ערך, אובדת בהמון, חסרת ייחוד: "הברבור" עומדת לשנות זאת, משום שהתכנית תהפוך אותה למושא של סדרת ניתוחים פלסטיים. בסיומו של התהליך היא תיוולד מחדש בגוף שונה לגמרי: שדיה יוגדלו ויורמו, השומן יישאב, אפה יקטן, שפתיה יתמלאו ועצמות לחייה יורמו. אולם הניראות החדשה של גופה תחליף בעבורה את השקיפות הממוצעת שלה בשקיפות אחרת: היא תאפשר לה "לעבור" כאישה יפה, כלומר להיטמע בקטגוריה ויזואלית-חברתית מתגמלת ועדיפה.

הדיון על אודות ניתוחים פלסטיים – ומטאמורפוזה גופנית ככלל – עדיין רוויים בצקצוקי לשון ובעמדות יסוד צדקניות. כולנו עוסקים באופן יומיומי בתיקון הסיפור שגופינו מספר על אודותינו; אנו מעצבים את הנראות שלנו, כלומר את הזהות שלנו: מסתירים, מבליטים, מכסים, מדגישים, מוחקים, מקפידים. השאיפה להפוך את הגוף לגרסה משופרת של העצמי, שמספרת סיפור הולם יותר על אודותיו, נתמכת משחר ההיסטוריה בטכנולוגיה גופנית; אולם התרבות העכשווית – וההתקדמות הטכנולוגית שמעצבת אותה – מאפשרת, יותר מבעבר, לבטל את הכבלים הביולוגיים, ולהתעמת עם הנחות של סובייקטיביות שמפעילות את העצמי לאורך זמן. טכנולוגיית המטאמורפוזה הגופנית מצביעה על השרירותיות הויזואלית שמסמנת את הזהות "הטבעית", או "האותנטית", ועל פוטנציאל האושר האסתטי והפוליטי שטמון בחריגה ממנה.

ג'ניפר פאטון מתבוננת במראה, ורואה את גופה מרוחק ממנה, מצוי באתר הטרוטופי של מציאות מדומה. היא רואה דברים שלא מוצאים חן בעיניה, והיא מתכוונת לשקם את העצמי באמצעות העלמתם. הגוף שהיא רואה מאחורי המראה הוא סימנה של תרבות שיכולה להביס את הביוגרפיה ואת ההיסטוריה הגופנית, ולהפוך את הגוף לאביזר של שיתוף פעולה עם צווים תרבותיים שמגדירים יופי, אושר ומעמד חברתי. תמונתה של ג'ניפר פאטון מספרת כיצד הגוף האנושי ממיר את ממשותו הפיזית "הטבעית" בטקטיקות משוכללות הנוגעות למרחבי התשוקה, התפיסה וההצגה שלו; אולם היא גם מספרת כיצד התרבות העכשווית יכולה לעצב לא רק את הפנים המביטות במראה – אלא גם את תודעתו של קהל הצופים בהן.

http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.mediaworkshop.org/humanities/samba/images/shadow2.jpg&imgrefurl=http://www.mediaworkshop.org/humanities/samba/dance.html&h=240&w=360&sz=13&hl=en&start=2&tbnid=K3TZJQ3UdxOLlM:&tbnh=81&tbnw=121&prev=/images%3Fq%3Dclub%2Bdance%26svnum%3D10%26hl%3Den%26rls%3DGGLR,GGLR:2006-07,GGLR:en

ארוטיקה דיגיטאלית ותחבולות אפיסטמולוגיות בקמפיין היפר-סקסואלי של yes הטלוויזיה בלוויין

ד"ר גלעד פדבה, padvagd@bezeqint.net
אוניברסיטת תל-אביב והמכללה האקדמית הדסה ירושלים

פרזנטציה זו תתמקד בדיון מרובד, בעל אופי הרמנויטי-פרשני, על מנגנוני ההראייה (showing) והנראות (visibility) המינית הטרנסגרסיבית, כפי שהם מתבטאים בתשדירי הפרסום העצמי של ערוץ-הנישה +yes של הטלוויזיה בלוויין מתחילת שנות ה-2000. כוונת אותו קמפיין לשווק ערוץ-טלוויזיה דיגיטאלי איכותי, החורג מגבולות המיינסטרים הטלוויזיוני, באמצעות סדרות ותוכניות כמו: *משפחת קומאר*, *נשות הכדורגלנים*, *טינסלטאון*, *קצוות מפוצלים*, *עקרות-בית נואשות*, *גראהם נורטון כזה*, *קרניבל*, *אוז*, *הכי גאים שיש*, *מלאכים באמריקה* ו*שנן בנות*. אותן פרסומות מבקשות לשוות לערוץ +yes תדמית קוסמופוליטית נועזת, ייחודית, ופורצת-גבולות תוך הדגשת האחר והשונה. הדמות המכסבת בתשדיר הנדון ממוקמת במועדון-ריקודים דקאדנטי ונעה – באמצעות טכנולוגיה דיגיטאלית מתקדמת – בין גבריות לנשיות. היא עושה זאת באמצעות טישטוש מתוחכם של החלוקה המגדרית הקונוונציונאלית, ושימוש בתחבולות אפיסטמולוגיות המתבססות על דראג חזותי וקולי, פנייה טקסטואלית ישירה ומתגרה אל הצופים המוזמנים "לגעת בקו המפריד בין השגרתי לנועז". תשדיר זה – המסתיים בפרימת התסרוקת וחשיפת השיער הארוך המרמז על זהות נשית – מיועד בעיקר לזעזע את הקהלים המיינסטרימיים הסטרייטים, באמצעות ספקטקל מרשים של מטאמורפוזה מגדרית. התחבולה הארוטית שבה משתמשים בפרסומת הקאמפית והרפלקסיבית הזאת מציגה טרנספורמציה מינית בתור בידור, אך מדגישה גם את המלאכותיות של הסיווגים היומיומיים של גופים, קולות ותלבושות של ה(בלתי)מתאימים לסדר המיני ההגמוני.

להיאבק במלאך ההיסטוריה: שפת המופע של "מלאכים באמריקה" כמדרש קווירי-גלותי.

יאיר ליפשיץ, yair.lipshitz@paideia-eu.org

אוניברסיטת תל-אביב

"מלאכים באמריקה", מחזהו המונומנטאלי של טוני קושנר על אודות הומוסקסואלים ואיידס בניו-יורק של שנות ה-90, הנו גם יצירה הדורשת מחדש את הקאנון הטקסטואלי היהודי באופן בימתי – תוך גילום קאנון זה בגוף. כך, תורמת היצירה התיאטרונית פרשנות מחודשת – פיזית וארוטית - למסורת המדרשית היהודית. המחזה מנכיח את הגופני שבמסורת הטקסטואלית – הגופני על תשוקותיו, כאביו ומחלותיו – בעיקר דרך העיסוק שלו במיתוס המקראי של יעקב והמלאך ובמסורות היהודיות השונות על אודות מלאכים.

סיפור המאבק של יעקב במלאך שזור כלייטמוטיב לאורך "מלאכים באמריקה", כדימוי טקסטואלי, ויזואלי ופרפורמטיבי גם יחד – כאשר בן דמותו של יעקב על הבמה הנו, בעיקר, פריור וולטר: צעיר ניו-יורקי, גיי וחולה איידס. במהלך המחזה, ממקם קושנר את מיתוס המאבק הן כאיקונה ויזואלית של תשוקה הומו-ארוטית והן כדימוי למאבק הפוליטי של הומואים להכרה. המאבק המקראי - המתנהל סביב אזור המפשעה ("גיד הנשה") – הופך על הבמה, אם כן, לרגע טעון מינית, גופנית ופוליטית.

המלאך עצמו מעוצב ביצירתו של קושנר דרך דיאלוג עם כתביו של וולטר בנימין, כמו גם עם ספרות חז"ל. "מלאך ההיסטוריה" של בנימין מתגלגל על הבמה של קושנר לדמות אנדרוגינית, המאפשרת לקושנר להבנות פוליטיקה מגדרית-מינית משחררת על הבמה – אך בה בעת עוינת את האנושות ונאבקת בה. הדימוי של המאבק עצמו, כמו גם המסורת המדרשית המתארת את המלאכים כאויבי האנושות, מפותחים ב"מלאכים באמריקה" לכלל הצעה לקרוא מחדש מהי התנגדות פוליטית-רוחנית יהודית: הסבתא היהודיה המתה אומרת במחזה – ביידיש - כי "להיאבק בריבונו-של-עולם, זו דרכו של היהודי". כקול נשי ויידישאי, מציעה הסבתא את מיתוס יעקב והמלאך כמודל פוליטי של היהדות הגלותית. על הבמה של קושנר, ממשיכיה של מסורת זו של התנגדות הם הומואים חולי איידס. הם נושאיו של המדרש החדש, המתממש רק דרך ביצועו הבימתי.

מירחוב היסטוריה ולאומיות: תכנית משה ספדי למתחם הכותל המערבי

ד״ר אלונה נצן-שיפטן, alona@technion.ac.il
הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון

בטרם הסתיימו ששת ימי המלחמה שבמהלכם כבשה ישראל את העיר העתיקה של ירושלים, מחקו בולדוזרים את שכונת המוגרבים למרגלות הר הבית. הפעולה הוכתבה על ידי נציגי השלטון ששאפו להרחיב את המסדרון הצר לצידו של הכותל המערבי על מנת לאפשר לעם להגיע ו ׳לפגוש בעברו׳. אך עם פינוי ההריסות התחוור כי העוגן היהודי המיוחל בלב ירושלים המוסלמית והנוצרית הפך לשדה אמורפי של עיי חרבות ואבנים מעוררות יראה.

אדריכלי שנות ה-60 מיהרו להציע תכניות אדריכליות לעיצובו של ריק טעון זה, אך משימה זו הציבה אותם על אדמת מחלוקת מובהקת בה זהויות לאומיות ותביעות טריטוריאליות מתחרות זו בזו על לגיטימציה. לכן, המנדט שהוטמע בהצעות השונות היה מרחובה של היסטוריה נבחרת, כלומר, תרגומו של סיפר היסטורי ופוליטי מובנה אל חוויה גופנית וקוגניטיבית במרחב. אין זה מפתיע כי רוב התכניות קיבלו מימדים אורבניים, שנדרשו על מנת לבנות מחדש מציאות חובקת כל, ההופכת היסטוריה מסוימת לטבעית וברורה מאליה ומטביעה תפיסת עולם תואמת בסובייקטים שלה באמצעות חומר, דימוי, חלל ותנועה.

המאמר מתמקד בהצעת משה ספדי לתכנון רחבת הכותל מ-1973, וטוען כי היא נבחרה ואושרה על ידי המדינה כיון שהצליחה לנסח מניפסט מרחבי של פרויקט הממלכתיות הישראלי. בחינה ביקורתית של הפרקטיקות האדריכליות של מירחוב הישראליות הממלכתית חושפת כיצד ספדי הנחיל עמדה פוליטית באמצעות חוויה מרחבית וויזואלית שייתרה האת המילים המצדיקות את קיומה.

'המבט החיפני' - ייצור מקומי של נוף

זיוה קולודני, zivak@tx.technion.ac.il

הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה[1].

האם קיים 'מבט חיפני' רשמי? מה הוא? מה ומי משפיעים עליו? איך הוא מעוצב במתח שבין הצופה לנצפה? בין נוף ממשי ונוף מדומיין? מה משמעותו בזמן ובמרחב הגלוי ו/או הנסתר?

הנוף הנו מדיום ויזואלי. הנראות של הנוף וטבעו התמים, לכאורה, מאתגרים את הדיון בייצור הנוף העירוני כפעולה מתוכננת ומודעת -- אמצעי להנחלת תפישות ואינטרסים של הממסד השלטוני באמצעות פרקטיקות מקצועיות. דיון זה מהותי דווקא בחיפה, בה הנוף נתפש בדרך כלל כמובן מאליו, כמסגרת התייחסות רחבה, חסרת גבולות ממשיים -- תוצר הטופוגרפיה המיוחדת ומאפייני הטבע בעיר.

אופן ההתבוננות בנוף - מה רואים ואיך - עומד לאחרונה במרכז מחקר אקדמי העוסק ב'נוף תרבותי' ומתמודד עם 'המבט' (The Gaze) אל הנוף ובמתח ההדדי שבין הצופה לנצפה. עינינו באופן שבו נקלט הנוף כייצוג והצגה (רפרזנטציה) הנטועים בתוך הקשרים היסטוריים, תרבותיים, חברתיים ופוליטיים. בהמשך לאנדרסון (2000), הדן בגיבוש זהות לאומית מדומיינת, טען Urry (2001), כי נופים יוצרים זהות קולקטיבית מדומיינת באמצעות המבט המכונן אותם. לאור כיווני מחקר אלו, מוצע דיון בייצור הנוף החיפני באמצעות פרקטיקות אדריכליות ותכנוניות, המוכלות על המרחב העירוני בימיה הראשונים של המדינה לצורך ניכוסו הפוליטי לצרכים אידיאולוגיים שמטרתם עיצוב זהות וטריטוריה. דרך התכנית להסדרת 'זוית מראה הנוף' מרחוב פנורמה והנצפה מתוך דרכים ראשיות במעלה ההר אל הים, הנמל והמפרץ (1950), ייבחן הנוף העירוני כמוצר מעוצב, המתוכנן לפרטי פרטים, המיוצר ונוצר מחדש כמרחב חיפני מקומי ולאומי במהלך כינון המדינה. התכנית מציעה הסדרת ה'מבט החיפני' באמצעות פתיחת זווית ראייה הנדסית-אדריכלית מדויקת הממסגרת מבט לעבר הנמל והמפרץ בתקופה המנדטורית ובתקופה הלאומית ומותיר מאחור את הר הכרמל קירח.

סמלי הגלובליזציה הבולטים בשנות ה-90, כדוגמת מתחם הבהאים, הפנו את המבט החיפני המועדף מהים אל הר הכרמל, אל עבר אזור היצירה והמעש המעודכן. באופן דומה, ממוסגר המבט החדש ההפוך, אל הים והאופק הרחב, דרך האובייקטים הסמליים של הגנים והמקדש הבהאי. אירועי מלחמת לבנון השנייה (2006), הפנו שוב את זרקורי המבט החיפני הרשמי החולש מ'המרפסת העירונית' של רחוב פנורמה-יפה נוף לעבר העיר, הנמל והמפרץ. במצוד אחר זוויות צילום המתעדות פגיעות טילים על העיר וסביבתה, התפרשו עשרות ציוותי תקשורת לאורך רחוב פנורמה, מנציחים שוב את המבט החולש על חיפה ועד הרי לבנון.

הדיון במבט החיפני המשתנה, המבליט את המתח הקיים בין הנוף הנראה והגלוי לבין הנעלם והמוסתר וחושף את הקשרים המובנים לתוכם, מאתגר את תפישת הנוף כטבעי ונצחי וינציח אותו כמוצר צריכה תכנוני ואדריכלי, כלכלי ותקשורתי.

חיפה במבט לאומי

(מקור: חיפה בעשור לישראל [1958].

חיפה: עיריית חיפה)

[1] מאמר זה הנו חלק ממחקר דוקטורט בהכנה, בהנחיית ד"ר רחל קלוש.

סוציולוגיה של מלאכת הייצוג הויזואלי

רגב נתנזון, regv@post.tau.ac.il
אוניברסיטת תל-אביב

שלושה אופני מבט בכפר הפלסטיני בודרוס: מבט המייצג "אירוע", מבט המייצג את מייצגי ה"אירוע" ומבט הלוכד את שני המבטים הקודמים; ואולי כלל אין אלו מבטים שונים?

האם לכל אחד מאופני המבט הללו "אירוע" משלו? ואולי אלו נקודות מבט שונות על אותו אירוע? האם מבטים אלו מעניקים תשובות שונות לשאלה: "מהו אירוע ראוי לצילום"? ואולי יש כאן ביטוי לתפיסות שונות של אופני הפיכת הפוליטי לויזואלי? באיזו מידה מבטים אלו הם תוצר של מנגנונים חברתיים שונים המסדירים וממסדים אופני צילום שונים, אופני תנועה אחרים במרחב, אחיזות שונות במצלמה, ומיקום עצמי שונה ביחס למושאי הייצוג?

האם מבטים אלו הינם ייחודיים לזירת הכיבוש הישראלי בפלסטין? האם ניתן להניח השפעות פוליטיות שונות שכל אחד משלושת המבטים הללו מסוגל לכונן בשדה המאבק הציוני-פלסטיני? האם שלושת המבטים האלו לגיטימיים באותה מידה כשמדובר בייצוג ויזואלי של הפגנה פלסטינית-ישראלית משותפת נגד הקמת חומת ההפרדה על ידי ישראל על אדמות הכפר הפלסטיני בודרוס?

ובכל זאת, ניכר שקיים לפחות דבר מה משותף אחד לשלושת המבטים הללו: אין הם לוכדים את המבט שלהם עצמם, וכמו מוחקים בכך מהדימוי את עצם ההתבוננות אשר יוצרת אותו. מאידך, בשלושתם נרמזת האפשרות הזו מעצם לכידתם של יצרני יצוגים אחרים במסגרת הצילום.

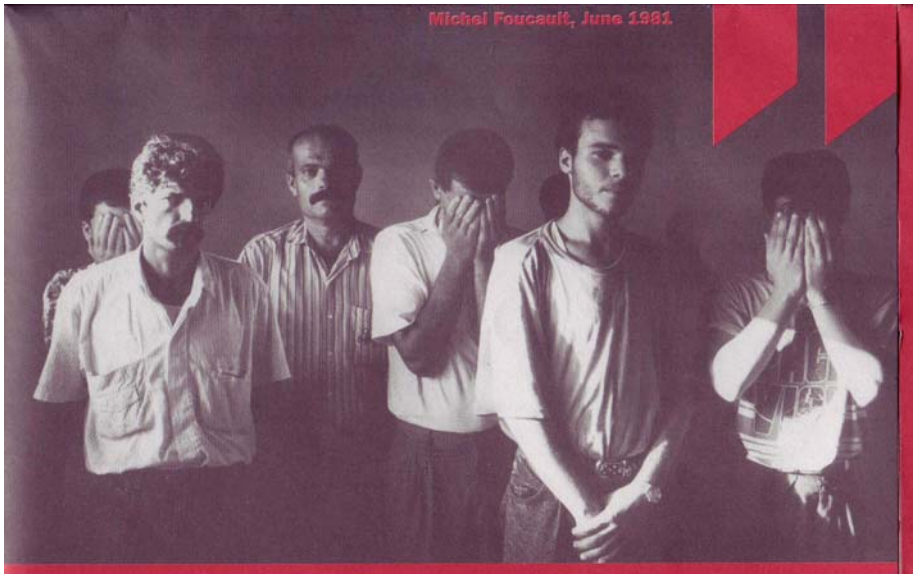
בין אם מדובר במבטים שונים או דומים – מה ניתן להבין משלושת המבטים הללו על אודות מלאכת הצילום כפעולה חברתית? האם ניתן ללמוד על קיומה של מלאכת כינון גבולות של מבט, חשיפה והסתרה הכרוכות בפרקטיקת הייצוג הויזואלי? האם קיימים מנגנוני מיסוד, פורמליים או בלתי פורמליים, המסדירים את אופני המבט הללו? האם קיימים מיקומים חברתיים שונים אשר מייצרים פרקטיקות צילום שונות? וכיצד פועלת מלאכת הייצוג בתוך המציאות המיוצגת עצמה? כיצד היא משפיעה עליה בעצם פעולת החשיפה (או ההסתרה)?

ומה עוד ניתן לומר ביחס לדימוי זה, כמו לכל דימוי אחר, שלא יהיה יותר מאשר סדרה נוספת של שאלות אודות המרחב שבין ההתבוננות לתבונה?

המרחב (לפיקוח) בברושור של "רופאים לזכויות אדם"

רותי גינזבורג, ruthieginsburg@gmail.com
אוניברסיטת בר-אילן

בחזית ברושור עמותת "רופאים לזכויות אדם" ממוקם תצלום של קבוצת גברים שצולם על-ידי מיקי קרצמן, המופיע גם בחלקו הפנימי. הדבר הבולט לעין בתצלום זה של שבריר שניה הם היחסים בין ראיה לאי-ראיה הנוגעים זה בזה בתצלום (בנימין, 2004 [1931]).
אין שום אינדיקציה למקום בו צולם. אי-זיהוי המרחב המצולם והיעדר אטריבוטים אחרים מעלים בהתבוננות הראשונה את השאלה על מוצאם האתני של המצולמים: האם אלה מהגרי עבודה או פלסטינים?
הצלם קרצמן סיפר בשיחה שקיימתי איתו כי בזמן שצילם את התצלום במחנה הפליטים טול כרם האנשים נעמדו לפניו בחדר, על רקע קיר אפור לא מטויח, שרק אור צדדי משמאל חודר; כמו "להקת רוק". כך נוצרו תנאים כשל תצלום סטודיו. קרצמן הוסיף שחלק מהמצולמים ביקשו להסתיר את פניהם למרות שאת שמם מסרו לגדעון לוי לצורך הכתבה. הם טענו, שעבורנו, הישראלים, הם כולם 'מוחמד' או 'אחמד', אך את הפרצוף זוכרים.[2]
עמותת "רופאים לזכויות אדם" מתפקדת בספירה הציבורית כשליח, כהרמס המחזיק בידו את מטה הרופאים, היא מביאה דימויים ועדויות המציינים את פגיעות המדינה באוכלוסיה הפלסטינית. לכן גם אם לא נכתב במפורש, היחסים בין חשיפה להסתרה מסמנים את ההנחה כי יש מי המבקש להסתיר את המראה והמידע מהציבור, ויש מי הלוקח על עצמו אחריות לחשיפתו. הבחירה בתצלום זה, לכן, יכולה להתפרש כחבירה בין העמותה ובין המצולמים על מנת לתבוע את זכויותיהם של אלה שלא יכולים לתבוע את העוול בפנים גלויות. לשון אחר, הופעתם בפנים מוסתרות בברושור מסמנת, אולי, את אי -יכולתם לפעול ללא תיווכם של פעילי ארגון הזכויות.
נדמה שבמחיקת ההקשר המיידי של התצלום מתאפשר לחברי העמותה לבנות מרחב חברתי אחר. מרחב מלאכותי וקונקרטי בעת ובעונה אחת. מרחב מלאכותי במובן שהם אלה המייצרים אותו, וקונקרטי במובן שהוא מיוצר מתוך חומרים תיעודיים. הניקיון ממרכיבים המעניקים הקשר והפשטת ששת הגברים מהסיפור הספציפי ומסגורם מחדש בברושור העמותה מסייעת לקפל את החוץ המדמה עצמו לאוניברסאלי אל הקונקרטי הפנימי.



צילום: מיקי קרצמן

[2] מתוך שיחה שנערכה עם מיקי קרצמן ב 14 במאי 2006.

סמלים וויזואליים כאידיאות ומעברים בין העולמות

אורי דייגן, uri6@netvision.net.il
אוניברסיטת בר-אילן

הפילוסוף הרוסי הדתי פאבל פלורנסקי (1882-1937) ראה בסמלים הוויזואליים האומנותיים והדתיים גם יחד את הצלמים של האידיאות החיות, אישיות והאורגניות השוכנות בעולם המטה-פיזי. בצלמים הללו כמו גם באידיאות עצמן ישנה דינאמיות פנימית אשר מחליפה את זרם הזמן בעולם הפיזי.

אנו יכולים לחוות את הזרימה הדינאמית הזאת, טען פלורנסקי, ע״י צפייה בדמות אומנותית או דתית. הדמות אז מתפרקת בשבילנו לזרם האינסופי של המומנטים השונים המאוחדים ע״י הקשר התכליתי השונה באופן מהותי מהקשר הזמני. דווקא בגלל שהם הצלמים או הסמלים הוויזואליים של הישויות המטה-פיזיות, הדמויות האומנותיות או הדתיות משמשות מעברי-כוח בין שני העולמות, הן מין חלונות לעולם האלוהי בו צופים יוצרים.

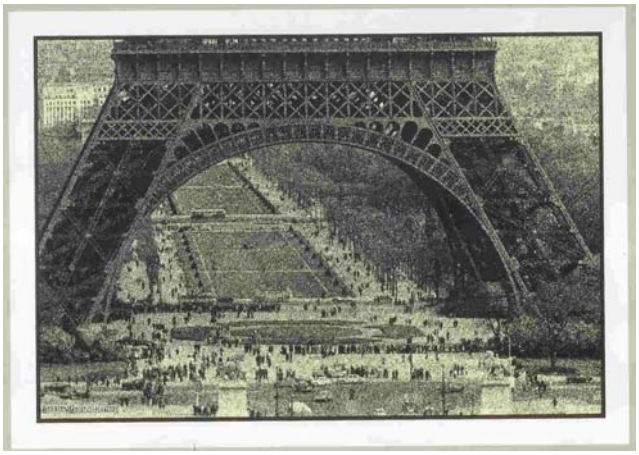
בניתוח שלו פלורנסקי השתמש בתיאוריות מתחומי פסיכולוגיה וחקר האומנות הכי חדשניות בזמנו והוא ניתח את היצירות הידועות ביותר, כמו הפסל המפורסם של הפסל הצרפתי הידוע רוד (François Rude (1784-1855)) ״מרשל נאי״ (Marshall Ney). הפסל שאתם רואים בתמונה עומד בגן לוקסמבורג בפריס ונעשה בין השנים 1852-3. הרושם של תנועה שעושה הפסל על הצופה שימש לפלורנסקי דוגמה להמחשת רעיון של זרם של המומנטים בצפיית הדמות האומנותית.

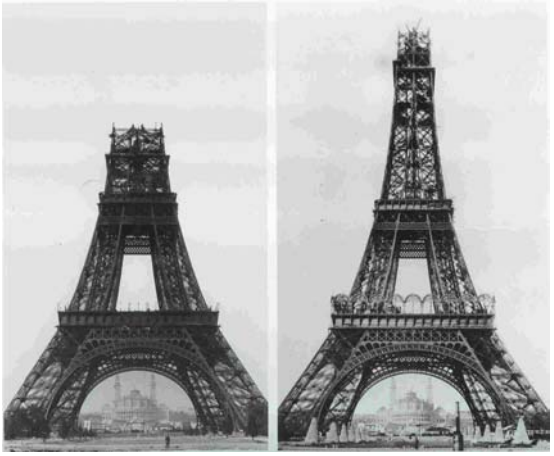
בס"ד

'סמל העיר' – על מגדלים 'ריקים' ומגדלים 'מלאים'

אודי מנדלסון, udi.mendelson@gmail.com
אוניברסיטת בר-אילן

רולאן בארת , קפקא, והתנ"ך מספרים שלושה סיפורים על אותו נושא , והוא : **המגדל**.
בשלושת המקרים , המגדל מהווה את סמל העיר ואף מכונן עצמו כחלק מן הצפן (chiffre) שלה.
כישלונו של 'פרוייקט' מגדל בבל,הפך לשם ולסמל.
'סמל העיר' בסיפורו של קפקא מסמן את התשוקה הסמויה לחורבן רעיון המגדל והעיר.
לעומתם , מגדל אייפל הפך מפרוייקט זמני , מושמץ ובלתי רצוי , לסמלה המוחלט של פריז.
במסה "LA TOUR EIFFEL" , אשר יצאה לאור ב 1989 כמפעל משותף של המרכז הלאומי לצילום של צרפת
והוצאת הספרים SEUIL, מתאר רולאן בארת , לצד צילומים אמנותיים ותיעודיים של תהליך הבניה, כיצד הפך *'מגדל אייפל המפלצתי וחסר התוחלת'*, כפי שקבוצת אינטלקטואלים ואמנים נזעמים כינו אותו במכתב עצומה שפורסם ערב חפירת יסודות הבניין, לסמל בכלל ולסמלה הטוטאלי של פריז בפרט.
מבטו של בארת חושף את המגדל , מעבר להיותו אובייקט מרחבי בעל עצמה חזותית טכנולוגית ואורבאנית , כשער המסמן מעבר תודעתי .
'מגדל אייפל ", טוען בארת , *" הינו הסימן הטהור , הפתוח לכל זמן , לכל דימוי ולכל משמעות...בעזרת המגדל בני האדם מממשים את כח הדמיון , המהווה את חירותם , שכן אף הסטוריה ,חשוכה ככל שתהה לעולם לא יכלה לנשל אותה מהם "*.
" המגדל הריק " כפי שמכנה אותו בארת , מעורר את האדם ומזמין אותו *'להעניק לו משמעות ללא שזו תהה סופית ומקובעת ,מי יוכל לומר מה יהווה המגדל עבור אנשי המחר ?"*
מה הוא אם כן יחודו וסוד הצלחתו של מגדל אייפל , אשר בימיו הראשונים עורר זעם , סלידה והתנגדות , עלפני המגדלים הבבליים , זה התנכי, לאחריו הקפקאי, וכלה בכל אלו שהופיעו לאורכה של ההסטוריה התרבותית והמרחבית.
הופעתם של שלושת המגדלים בהם אעסוק נקשרה במושגים של שפה , מסע , מבט, תקשורת , טכנולוגיה ומהפכה , אך רק ה"אייפל", בנוסף להפיכתו ל'סמל העיר' , נוכח כיום בתרבות החזותית המרחבית והאורבאנית של פריז , ואף מהווה מחולל על זמני של דמיון ,חירות , פאנטאזיה ומשמעות.
בהרצאה זו אבקש להתבונן מחדש במושג ה'מגדל' הן בעזרת התמונות שאציג , והן דרך קריאה בין תחומית של בארת , קפקא , והטקסט התנכי . דיון זה יעמוד על ההבדל בין 'מגדל ריק' למגדל 'מלא' תוך עיון במערכת היחסים המושגית בין זכרון, דמיון, מרחב ומשמעות.





מעמד הסמלים בדיבינציה וירטואלית – בין איקונוגרפיה לשרירותיות

מריאנה רוח-מדבר, ruahmidbar@biu.013.net.il
אוניברסיטת בר אילן

הדגש האיקונוגרפי של המקינטוש ושל "חלונות" מבטא חזרה של אופי קתולי, טען אומברטו אקו, בעוד מערכת "דוס" הטקסטואלית ביטאה פרוטסטנטיות הולכת-ונזנחת. אם טכנולוגיות התקשורת משתתפות בעיצוב התרבות (מרשל מקלוהן) והדת (וולטר אונג), הרי שיש לצפות למהפכה דתית שתעוצב בצלמו של המרחב הוירטואלי ומאפייני הויזואליות החדשים שלו. מהם אותם מאפיינים? אבחן זאת באמצעות מקרה מבחן הממצה את האיקונוגרפיה הדתית במרחב הוירטואלי – דיבינציה. מגוון שיטות ניחוש מתרבויות שונות מועתקות כיום למרחב הוירטואלי – מפריסת קלפי טארוט ועד הטלת מקלות אי צ'ינג. התבוננות בשיטות אלה ובשיח של משתמשיהן ישמש לי לבירור מאפייני הדתיות החדשה ביחס למעמד הסמלים הויזואליים בסייבר-ספייס.
מרחבים מקודשים התקיימו בדתות העבר בעולם הפיזי, ואין זה מובן מאליו שפרקטיקות המתאפשרות במרחב פיזי מקודש יכולות להיות תקפות גם במרחב שאינו פיזי, בסייבר-ספייס. עם זאת, התבוננות ברוחניות החדשה מלמדת שהמרחב הוירטואלי נתפס מעצם טבעו כמרחב מקודש (סטפן או'לירי), ושווירטואליזציה נתפסת כהרחנה.
מעתק פרקטיקות דיבינציה מהמרחב הפיזי למרחב הוירטואלי מותיר הבדלים בלתי מגושרים בין שני המרחבים של ביצוע הטקס: חלק מהפרטים בהקשר הפיזי אינם מועתקים למרחב הוירטואלי, וחלקם משתנים במעבר. הדבר מחייב גם שינוי במערכת התיאולוגית המתקפת את הדיבינציה, והשיח הרוחני החדש מעיד על מודעות לשינויים אלה שנוצרים במעבר בין המרחבים ומציע להם פתרונות חדשים (כגון דמיון תיאולוגי חדש, שאני מכנה "קידוש האקראיות") תוך שהוא מטעין-מחדש את הטכנולוגיה בקסם (re-enchantment).
אחת התוצאות של מעבר הדיבינציה למרחב הוירטואלי היא שרירותיות הסימן ברמת התוכנה. למעשה, ניתן להחליף את האייקון הממוחשב של קלפי הטארוט באייקון ממוחשב של עיגולים צבעוניים והתוכנה עדיין תספק תשובה לטקס הניחוש. שרירותיות הסימן במרחב וירטואלי, הפועל תחת ההיגיון של רדוקציה דיגיטלית ומנוע תוכנה "עיוור", מעוררת שאלות תיאולוגיות שנפוצות כיום במקביל בשדה הרוחניות האלטרנטיבית מחוץ למרחב הוירטואלי (כגון שאלת האינפלציה בשיטות ניחוש או בעיות אתיות של ייעוץ רוחני). התוצאה של הדיבינציה הוירטואלית, אם כן, היא היווצרות מתח תיאולוגי חדש בין שרירותיות הסימן – והתמקדות במסר המופשט שהוא מייצג – ברוח פרוטסטנטית, לבין הזדקקות יתר לאיקונוגרפיה, ברוח קתולית.

"Love's Passives are its Activ'st Part:"
הסבל האקסטטי ואסתטיקת ההיפוך הטרנספוזיטיבי

ד״ר שירלי שרון-זיסר, shir3@post.tau.ac.il
אוניברסיטת תל-אביב

״מחכה (למשמעות),״ ציור שמן של מרלן דומה, משעתק דימוי של גוף נשי מתוח לאחור המאפיין את איקונוגרפיית הסבל הנשי מ״תרזה הקדושה״ ברניני, דרך שרקו ועד אתרי סקס וירטואלי, ועוסק, לדברי דומה עצמה, ב״פציעות״ (bruiseability) האנושית. אך הפציעות ביצירה זו אינה עולה במפגש עם האיקונוגרפיה אלא מיחסי הקומפוזיציה בין הדמות השרועה לבד עליו היא שוכבת. הקומפוזיציה רומזת כי הציור אינו העתק של מציאות אלא הטבעה של גוף האמן על הבד, שעתוק של הטבעת דמו וזיעתו של ישו על מטפחתה של ורוניקה בהגיוגרפיה הנצרית. הייצוג הפיגורטיבי של דמות שרויה בסבל אקסטטי כשהיא שרועה על בד אינה אלא אלגוריה למהות הציור עצמו. אך היכן הוא הציור בייצוג פיגורטיבי זה? אם הוא הטבעתו של הגוף על הבד, הרי הוא בדיוק מה שנסתר מעיניו של המתבונן. הפציעות ביצירה זו אינה נמצאת, אם כן, ברמת האיקונוגרפיה המרמזת על היותו של הגוף המיוצג אולי אובייקט אוראלי מיועד לטריפה המונח על שולחן, אולי אובייקט אופרציה כירורגית, ואולי עומד להיות מוכנס לתוך ארון קבורה, אלא באפקט של מסע החיפוש אחר מקור הציור כהטבעת האיבר המעונה על הבד, מסע שקומפוזיציית ציור זה מזמינה אליו בו בזמן שהיא הופכת אותו לבלתי-אפשרי, במפגש הבלתי אפשרי בין ההבטחה לספוק הראיה שהיא קונסטיטוטיבית לציור לבין מיקום הציור בנקודה המצויה על סף הנראות אך שתהיה תהיה בהכרח נסתרת תמיד מעיני המתבונן המוזמן לתור אחריה, מפגש המחולל זמן של ציפיה אינסופית אליו מרפררת כותרת העבודה.

אמת של נייר: תומס דמאנד והידע לעשות

ד"ר אפרת ביברמן, biberman@post.tau.ac.il
אוניברסיטת חיפה והמדרשה לאמנות בית ברל

האמן הגרמני העכשווי תומס דמאנד בונה אתרים מנייר בקנה מידה גדול. את האתרים הוא בוחר לעצב לפי צילומים של מקומות בעלי חשיבות היסטורית או תרבותית. שחזור האתרים מתבצע תוך הפעלת מיומנות מדהימה אותה פיתח דמאנד, מיומנות שמאפשרת לו להדמות בנייר כל חומר כמעט. לאחר שבנה אתרים אלו, הוא מצלם אותם בשנית לפני שהוא הורס אותם כליל. כך, עבודותיו המוצגות הן הדפסים של צילומיו שנראים במבט ראשון כתיעוד של מקומות קונקרטיים. רק במבט שני עולה ספק ביחס לטבעו של הדימוי שלפנינו. כמו בעבודות הטעיית עין מסורתיות, עבודותיו של דמאנד מתגלות ככוזבות, כחיקוי ולא כתיעוד.

התבוננות בפרשנויות הרבות שנתנו לעבודותיו של דמאנד מעלה שני כיווני מחשבה שונים: מצד אחד – דמאנד נתפס כיצרן של ניראויות, שרשרת של דימויים שמשקפים זה את זה. במקביל, קיימת התייחסות לצד הרפרנציאלי של העבודות, להצבעה העיקשת על מקומות ספציפיים. היבט מרכזי נוסף שעולה מעבודתו של דמאנד הוא תבונת הכפיים יוצאת הדופן שעבודותיו מפגינות.

בעבודה זו אציע קריאה לעבודותיו של דמאנד דרך שלושה מאפיינים אלו באמצעותם ארצה להצביע על האמת שעולה מעבודותיו – אמת שאיננה היפוכו של הבדיון ואין לה דבר עם העובדה ההיסטורית. זוהי האמת של מעשה האמנות שעולה דרך הידע לעשות – ידע אותו שיח האמנות מייתר.

היכן הסובייקט בציור? 'יהודים מתפללים ביום כיפורים, של מאוריציו גוטליב בראייה פסיכואנליטית

עמרי הדר, omrihada@post.tau.ac.il
אוניברסיטת תל-אביב

ב 1878, כשנה לפני מותו, בוחר גוטליב לצייר עצמו מוקף באנשי הקהילה היהודית של דרוביץ', בית הכנסת של ילדותו, בעת תפילה ביום הקדוש מכולם, יום הכיפורים. ניתן להבחין, בתוך המרחב הציורי, בשלוש דמויות שונות של גוטליב. בצד שמאל, גוטליב הרך בשנים, בצד ימין גוטליב בשנות נערותו, ובמרכז, נשען על כן התפילה, גוטליב הבוגר. במובן מסוים אנו עוסקים כאן במקבילה הויזואלית של הז'אנר האוטוביוגרפי. וככזה, ברצוני לטעון, היא מצליחה להביא את המרכיבים של המושג האוטוביוגרפיה לסופם הדיאלקטי, קרי הרס הדבר אותו הוא מנסה להבנות.למעשה מופיע גוטליב בציור פעמיים נוספות, אך הפעם לא כדימוי כי אם כטקסט. ארוגות על מעיל התורה נמצאות המילים המקדשות את זיכרו של גוטליב עצמו **'כ"ת נדבה לזיכרון נשמת המנוח כמהר"ר משה גאטליעב זצ"ל תרל"ח לפ"ק'**. גוטליב בחר לכתוב את מותו שלו במרכז הציור. כתובת זו של מוות מונחת במרכז התמונה כברכה מעולם השאול, ודרך ברכה זו נפער חור שחור אשר בו נבלעים כל דמויותיו האחרות של גוטליב.

הופעתו החמישית של גוטליב בציור, דרך אקט החתימה. חתימה זו היא מה שהופך את המרחב הציורי ממרחב דמיוני של דימוי ספקולרי למקום של אינדקס, עיקבה של גוף חי. הציור כאובייקט ממשי ניצב לפני עיננו לאחר שכל עולם הדימויים נפל. במהותה, נמצאת החתימה במעבר מן המחווה הציורית אל האקט. מעבר מסוג זה הוא תמיד סוג של חיתוך לתנועת הציור אשר באה לפניו, ובכך יש בו משהו מן המוות. החתימה מתקיימת כאקט, אשר בנוסף להיותו חיתוך סופי הוא בד בבד מבנה, בדיעבד, את התנאים הראשוניים של היצירה ככזו.

על האהבה למושא מושפל: פרוסט, צילום, התענגות – פתיח הרצאה

סיון שטאנג, sivan10@gmail.com
אוניברסיטת בר-אילן

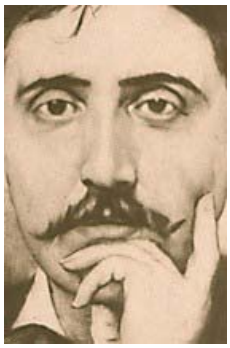
על גבו של תצלום דיוקן-עצמי הקדיש אדגר אובר (Edgar Aubert) שורות אלה לידידו הצעיר, בן העשרים ושתיים, מרסל פרוסט.

"Look in my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell."

השורות, הלקוחות מרצף-הסונֶטות של רוזטי (Rossetti), *בית החיים*, *The House of) Life*) הופכות להקדשה הנפתחת בלשון ציווי והמסמנת את צדו הפיזי והליטרלי של הדימוי החזותי. הציווי (Look) אינו מורה לקו המבט לנוח על קווי המתאר של הדיוקן; המבט אמור להסתכל בתוכם (in my face). כיצד מסתכלים בתוך התצלום? בתוך הפנים? ההקדשה מצווה ציווי בלתי אפשרי - על קו המבט למצוא בשטח הפנים, משהו שאינו מצוי על פני השטח: שֵם. אך הפנים אינן מציעות את השם, הן מציעות רק את השטח - של הפנים. בהקדשה, השם (my name) מופיע כחידה לקו המבט (Look) אך גם כפתרון, לאילמות הפנים: השם, הוא החידה של הפנים שחסרות אותו; אך החידה (Might Have Been, No More, Too Late, Farewell - מופיעות בתחילית גדולה) היא הפנים של השמות המשתנים.

הפנים מסומנות על ידי מעין פיגורה רטורית (name) הנטענת בשמות פרטיים, המהווים ישויות מטאפוריות. בין השם לפנים - הייתה המטאפורה, אומרת ההקדשה. ההקדשה מייצרת רפלקסיה ופרובלמטיזציה לאפשרות הופעתה של נוכחות: היא מסמנת את רגע קישור החזותי-מילולי כשארית מיתו-מטאפורית. הציווי (Look) מורה על כינון המבט כמטאפורה לכינון הדיבור: בתוך הפנים נמצא השם. המבט אינו רואה את הפנים, הוא מדבר אותם. השם הופך למקור של הפנים, מדמה את עצמו לפנים, משאיל את עצמו לפנים, אך בכך גם גונב את ההצגה.

כיצד מסתכלים בתוך דבר מה שטוח - בתוך-התצלום, בתוך-הפנים? בתוך התצלום, קובעת ההקדשה עובדה מטאפורית, נמצאים השמות והמילים; הם נכתבים ונמחקים ללא הרף, בחלל הלא נראה האופף את התצלום, מופיעים על גב תמונה, נפלטים בהבל פה ונעלמים כהרף עין, נרקמים ונשכחים בהלך מחשבה. במשחק התמידי בין שם לפנים, בין מה שנראה על פני השטח לבין מה שנשטח על מראית הפנים, מגיח הדיוקן כערב רב של שמות ופנים משתנים. מהצד השני של כל תצלום מופיע עוד תצלום, בצורת שם-פרטי זמני.



פרוסט דיוקן עצמי

בשם האם המקננת [קינה/קן]: משמרות בגדה המערבית

הורית הרמן-פלד, horithp@yahoo.com
מכללת אורנים

עוד שבריר רגעי של שגרת יום מיוזעת ואומללה במחסום בית איבא שבפאתי שכם. אזרחים/ות מבין הכוחות המזוינים הישראליים, הלא אזרחים -- תושבי ותושבות הגדה המערבית -- והעין הצופה/משתתפת, האזרחית-ישראלית, זו של נשות מחסום ווטש. בדחיסות שבין זרועות חסימת מעבר הנפתחות אלקטרונית בלחיצת כפתור בהחלטת החיל או החיילת המצויים בקדמת החסימה, מוקפאת אילמות נגינת הכינור ומותירה עקבות בפני שטח דחוסים בזיכרונות היסטוריים מותקים. הדימוי היה להרף עין מכונן בתווך התקשורת המקומית והגלובלית. סיפה של המפה הבורחסינית נקרע לגזרים וקיר הברזל נגלה, והדהד את צילו של קורבן ההופך למקרבן. הנראה הטורדני הפעיל ושיבש מנגנונים סימבוליים שהושתלו בזיכרון החי, התרבותי והקולקטיבי. אותם מנגנונים שבהבנייתם יצרו את היהודי החדש, האוברמנטש הניטשיאני, שעבר מטמורפוזה מן היהודי האחרון, הגלותי. יתרה מכך, הפקעתו של הסמן הוויזואלי, של נגן אלמוני בכינור, מן ההקשר התרבותי-סימבולי הייחודי של היהודי הגלותי ואכלוסה של טריטוריה סמיוטית זו בנגן פלסטיני, הבהירה מעל לכל ספק כי אין טריטוריות מאויינות בארץ המובטחת. הסיוט הגלותי נשאר בעינו אך זהותו התדמיתית שובשה.

הדימוי מצוי מחוץ לגבולות השיח שבין שתי קבוצות האזרחים/יות במחסום. הדימוי מפעיל חסימה הרמטית ללא מוצא. לא תיבנה שפה עוקפת וגם לא שפת התנגדות. דמות המנגן בכינור הותירה מראה עגומה לשתי קבוצות האזרחים והאזרחיות במחסומים, בה משתקפים הדדית אכו ונרקיס.

פרשנות או חתרנות- הסרט *אשת כהן* : הטקסט התלמודי מול הטקסט החזותי

אילנה פרידלנדר, stevenf@netvision.net.il
אוניברסיטת בר-אילן

אשת כהן (נאוה חפץ, 2000)

פרגמנטים:

"What are we as spectators made to witness?" (Felman, 1992)

*

...ראיה ללא עדות הופכת את האונס לחסר הוכחה. שלילת עדות האישה מחזירה לצופה את השאלה – מה התרחש? מהו אותו אירוע חמקמק? הולכת ומסתמנת תמונה שעל העד לשמר את הארטיקולציה של "איבוד הקול" בתקווה להחזרת הקול.

*

בעיית ההשתקה מלווה אותנו לאורך כל הסרט אשת כהן , בסרט רבקי שואלת את בעלה: "למה אתה שותק?". השתיקה של הבעל גוררת את שתיקתה.... רבקי מתרעמת על כך ששתיקת בעלה משתיקה גם אותה ואת הטראומה שעברה. על כך כותבת פלמן ששתיקה יכולה לפנות מקום לדיבור של האחר אך היא יכולה גם לכפות שתיקה.

*

... בסוף הסרט כשהבעל מבשר לרבקי שהם מותרים זה לזה, הוא בעצם משכיח מחדש את האונס, מבטל את קיומו. אנו עדים להשתקה ולא רק השתקה בעבר אלא השתקה שמתרחשת בהווה The silence reenacts the event of silence. פלמן מפנה את הסצנה הזאת חזרה לצופה כאתגר שאנו עדים עכשיו ל re-enactment של רצח העד. היא שואלת האם בעקבות זאת, במקום ל"הבין" את ההתרחשות אנו נדרשים to encounter it – לעמוד לנוכח...

The work of: Irit Bloch
"Silences"(2004)

"… powerful vibrating silence and clarity, impelling the eye to peer beyond them… continuous struggle between the disclosed and what remains elusive" (Raoul Linton)

חזרתה של השאהידה

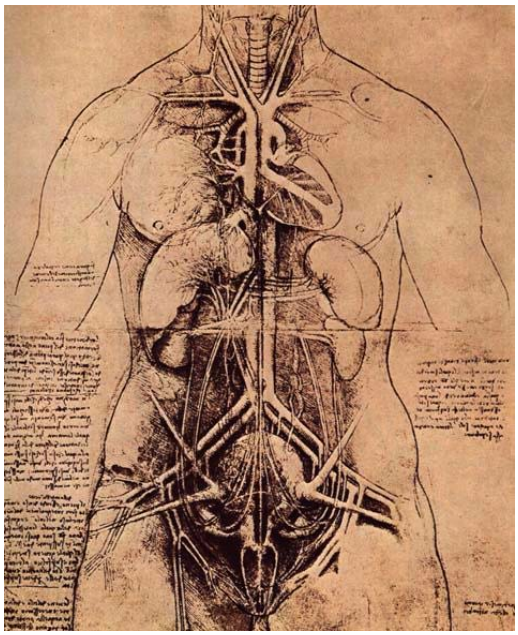
נורמה מוסי, norma.musih@gmail.com
אוניברסיטת בר-אילן

לפנינו דימוי מתוך הוידיאו שהשאירה אחריה הייאט מוחמד לוטפי אל אכראס, בת 18, ממחנה הפליטים דהיישה, שהתפוצצה בפעולת התאבדות בסופר של קריית יובל ב- 29.03.2002. כתוצאה מהפיצוץ נהרגו שני ישראלים ונפצעו 28.

בוידיאו נראית אל אכראס, אישה צעירה, כמעט ילדה. היא עומדת איתן מול המצלמה. ברקע אין דגלים או ציורים של כיפת הסלע וירושלים. אין סממנים דתיים, אליהם התרגלנו מקלטות אחרות. מאחוריה וילון לבן בהיר, דרכו ניכנס אור חזק, כמו מסך בקולנוע רגע לפני הקרנת הסרט, או רגע אחרי סיומו, כשהבמאית מקריאה כמה מילים בפני הקהל. ההעמדה שלה על רקע האור החזק מכהה אותה. ניכר כי מדובר כאן בצלם לא מקצועי, חסר ניסיון. הדמות, האישה- נערה, מביטה אל תוך המצלמה, מסמנת במבטה: אפשר להתחיל. מייד יורד מבטה אל הדפים שהיא מחזיקה בידיה. ברגע הראשון אני מתקשה לזהות את תווי פניה, אך לאחר כמה שניות יש zoom in שמאפשר להתבונן בה היטב. כאילו בא הצילום המתקרב להצביע על משהו בפניה אליו יש לשים לב. גבותיה מסודרות בקפידה. היא לבושה שחורים. המצלמה נעה באופן גמלוני בין zoom in ל-zoom out. יש משהו מטריד במשחק התזוזה של המצלמה. קולה נחרץ. הדיבור הופך דחוס יותר, הרווח בין המילים מתקצר. בשלב מסוים היא עושה תנועות כמעט תיאטראליות עם יד ימין, בזמן שיד שמאל ממשיכה להחזיק את הדפים. כשהיא מסיימת להקריא את דבריה היא מישירה שוב מבט אל המצלמה, אל הצלם, אל הצלמת, אליי, ומסמנת, הפעם גם עם היד, זהו, אפשר להפסיק לצלם.

נשיות ואימהות בכתבי האנטומיה של לאונרדו דא וינצ'י

ד"ר לאה דובב, leadovev@netvision.net.il
אוניברסיטת בר אילן והאקדמיה לאמנות בצלאל



הרצאה זו מציעה מבט חדש על מחקרי הגניקולוגיה והאמבריולוגיה של לאונרדו. זהו פרק אחד מתוך מחקר כולל על מושג הסובייקט העולה מתוך מחקרי האנטומיה של לאונרדו דא וינצ'י.

בהיסטוריית ההתקבלות של לאונרדו שמור לכתבים אלה מקום מיוחס. תובענותו של הפרויקט האנטומי, מגעו הקרוב במוקצה, האינטנסיביות שלו, הבעיות הטכניות שהעמיד, החוויה האישית הקשה שהייתה כרוכה במימושו, חריגותו בשדה הידע של זמנו, היופי החזותי שחולל – כל ההיבטים הללו קרבו את הקורפוס הזה במכלול עבודתו של לאונרדו, למדרגת פולחן אפל.

היבטים אלה גם תרמו להילתו הנמשכת בחינת פרק הרואי בהיסטוריה של חילון מושג הדעת, על סף המודרניות הנולדת; הם נעשו ראשית הבשורה בדבר הפרוזה של האדם, החיים, העולם. מצד אחר, מחקר לאונרדו ידע תמיד שהקורפוס האנטומי נטוע בפילוסופיות אנתרופולוגיות מסורתיות. במלים אחרות: ממצאים רבים בו הם ישים היפותטיים: בדויים, מסונתזים, מוטים על פי השקפה מטפיזית ותאולוגית על האדם והעולם. ועם זאת, חוקרי לאונרדו נתנו פחות את דעתם על כך שהקורפוס האנטומי נטוע לעומקו לא רק בגופי ידע מסורתיים, אלא גם במכלול עבודתו החדשנית והייחודית של לאונרדו כמדען, אמן, מהנדס, אדריכל, מוזיקאי. הכתבים האלה כמעט שלא זכו לגישה הרמנויטית שלמה.

יתרה מזו: כתבי היד של לאונרדו, ודפי האנטומיה בכלל זה, הם מארג צפוף של מלים ודימויים.תכופות, המארג הזה אינו שיטתי. מבחינה חזותית-מבנית ונושאית גם יחד, הדף הלאונרדי המובהק הוא תשבץ של עודפויות ופערים, חזרות, הזחות והסחות. כדבר מובן מאליו, מחקר לאונרדו לדורותיו חתר לחלץ מדפיו גוף ידע סדור באמצעות ניפוי העודפות, הדרה של הטפל-לכאורה, התקה של קטעים לכלל רצף ענייני מספק, ובידוד של דימויים חזותיים בעלי איכות ועניין תולדות-אמנותיים. לעומת גישה נפוצה זו, המחקר שפרק ממנו מוצג בהרצאה זו יוצא מן ההנחה שמבוכי הדף הלאונרדי הם תנאי להבנת מחשבתו, ולא מכשול שיש לעקפו. וכך, ניתוח מבנה הדף, הגיונו הפנימי, מקטעיו וזרויותיו במערבולת הטקסט והדימוי, הם המצע שממנו תתגבש להלן הצעה לתובנה של עמודי הגניקולוגיה והאמבריולוגיה בפרויקט האנטומי. הדרך תוליך אותנו מן האנטומיה הנשית (ופרשנותו של פרויד לאתר זה בקורפוס האנטומי), אל השאלה בדבר היווצרות נפש הוולד בגוף המעובר; ומכאן, אל הנוף הפנימי של הגוף הנשי המעובר כקונסטרוקט מטפיזי וכמעשה אמנות.

חיילות בשדה הראייה:

על זיקות בין גיוס נשים, תצלומי חיילות להקסמות חברתית מן הצבאיות

חוה ברונפלד- שטיין, mcabs@012.net.il
אוניברסיטת בר-אילן

בקיץ 1949 דנה הכנסת בהצעה ל'חוק שירות הבטחון –תש"ט'. אותו חוק שקבע את הכלל והבחין את היוצאים מהכלל היווה את הבסיס המשפטי לתופעה יוצאת הדופן לזמנה והיא: גיוס חובה לנשים ולגברים. נוכחותן של נשים יהודיות בארגון צבאי תחת חוק מדינה ומיצובן, על-פי חוק, בשולי המוסד הצבאי ו'על סף' האזרחי, היוותה אז מרכיב מרכזי ובולט בעיצוב אופיו המיוחד של הצבא הישראלי, ובשרטוט פניה הייחודיים של החברה בישראל. ייצוגים חזותיים של חיילות היו ועודם חלק ממארג הסימנים של התרבות הישראלית ותצלומיהן הילכו קסם על אמצעי התקשורת בישראל ובעולם. אבל, למרות נוכחותם הרבה ועל אף חשיבותם של דימויים חזותיים בעולם העכשווי, נותרו התצלומים סמויים מעֵין המחקר האקדמי. מחקר זה הוא הראשון העוסק בתצלומים של חיילות צה"ל ובתרומתם להתפרשותו ופעפועו של המיליטריזם בישראל.

בעקבות הגדרתה של אנלו את המושג 'מיליטריזם' אבקש להאיר פן אחד, לא-ישיר, מתוחכם ובעל ממדים מענגים של אופני ההתפרשות הסמויים דרכם עקרונות מארגנים של החברה בישראל נובעים ערכית ונסמכים על הצבא [Enloe, 2000:291]. מחקרים רבים עסקו **בנוכחותן ובאופני נוכחותן** של חיילות בצבא הישראלי. בשונה, ההרצאה תדון **באופני הייצוג של נוכחותן.** הדיון תחום לשנים 1948- 1968 וימוקד בשלושה תצלומי חיילות. במסגרת ההרצאה אצביע על זיקות **בין השדה החזותי** ותצלומי חיילות **לארוטיזצייה של הצבאיות** בישראל, ולהיקסמות חברתית מן הצבאיות. הטענה היא כי השדה החזותי היווה את **אחד מהתנאים היותר מהלכי קסם וחמקמקים למיליטריזצייה** של החברה בישראל, וכי תצלומי חיילות היוו, בעשורים הראשונים, **מאפיין תרבותי מהנה של** ה'מיליטריזם האזרחי', המאופיין כפי שהצביעו רבים בטשטוש גבולות ועמעום תחומים.

כהן,צביה[1972]. **בת-חן.** חיפה: שקמונה, 38- 39.

הדיון יחשוף לעין כי בחסות 'חוק שירות הבטחון-תש"ט' ובתיווך השדה החזותי שמשו מחנות צה"ל כאתר פיקוח וכמרחב ייצור לייצוגים חזותיים של כוח, ארוטיסיזם, שליטה והנאה מצבאיות. הצבעה זו מדגישה את ייחודיותו באותן שנים של שירות חובה משותף, במרחב משותף של צעירים בגיל הבשלות המינית, תחת 'עין הריבון' ו'חוק הריבון', ומכאן את אופיו הייחודי של המיליטריזם בישראל ואת מרכזיותה של הקטגוריה המגדרית להתפרשותו.

"סגנון חיינו החדש": קריאה בספרות הבישול שהודפסה בפלסטינה ובארץ ישראל (1930-1975) כטקסט חזותי מכונן להביטוס נשי-ציוני-אשכנזי

מיכל חכם, mchacham@post.tau.ac.il
אוניברסיטת תל-אביב

כך נבשל, 1952

ספר בישול, בכל מרחב גיאוגרפי או היסטורי הנו מסמך חזותי- חברתי המזמין קריאה פרשנית וביקורתית. זהו טקסט חזותי הנושא בתוכו כלים להבניה של זהות ותרבות. המסמנים הבסיסיים של ספר בישול, בכל שפה, יזוהו בכל תרבות (איורים וצילומים של מזון, רשימות מצרכים ולצדם ציון של כמויות והוראות הכנה). אולם, מעבר למהות הפונקציונאלית הברורה מאליה, ספרות הבישול, וספרות ההדרכה לארגון הבית מציגה דיוקן של מציאות, באמצעות דימויים חזותיים וטקסטואליים כרפלקציה ליחסי גומלין בין הביתי-המשפחתי-האינטימי, לבין השיח הציבורי-החברתי-פוליטי.

למרות היותם של ספרי בישול וספרי הדרכה טקסטים הנדמים כחפים מכוח נרטיבי, היחסים הנוצרים באמצעות פרקטיקות יומיומיות של בישול וארגון הבית הם חברתיים, תרבותיים וכלכליים, וספרות זו היא בעלת פוטנציאל אקספרסיבי רב ומאיירת עבורנו מפה של עולם חברתי/תרבותי. ספרות זו מהווה מדריך לזהות ולאתוס של קהילה, משמשת כאמצעי לסימונו של המקומי ושל הזר בחיים החברתיים והתרבותיים, עוסקת בהכלה ובהדרה, ומשמשת כמראה לאופן שבו נשים קובעות גבולות חברתיים וגיאוגרפיים ומעצבות את הקהילות שלהן. פעולות הקשורות בהכנת מזון וארגון הבית יוצרות מפגש בין תהליכים פסיכולוגיים, פיסיולוגיים, אקולוגיים, כלכליים, פוליטיים, חברתיים ותרבותיים.

אטען כי בין שנות השלושים לשנות השבעים, בפלסטינה-ארץ ישראל, ולאחר מכן בארץ ישראל, קיבלו על עצמם הוצאות הספרים ומחברותיהן של ספרי הבישול וספרי ההדרכה לארגון הבית את המשימה הלאומית של פיתוחה של תודעה לאומית-ציונית-מערבית-חילונית בקרב קוראות הספרים ואת גיוסן למשימת בניית הבית הלאומי, באמצעות כינונו של מטבח חדש ובית, ישראלי, הומוגני. בכך שרתה ספרות זו מנגנונים אידיאולוגיים והצטרפה לסוכני חינוך נוספים כגון ספרות הילדים, ספרי היסטוריה, וקאנון הצילום המקומי, אשר גויסו למטרת הבניית אתוס לאומי- ציוני יורו-צנטריסטי.

הדיון בספרות זו חושף כיצד כוננה ספרות הבישול את השליחות *המתרבתת* שהוטלה על האישה האשכנזייה-- העול המוטל על האישה הלבנה (האדם הלבן), כפי שנסח זאת הומי באבא, וכיצד ספרות זו עיצבה את זהותה התרבותית והחברתית והפכה אותה לבעלת הידע והסמכות ולמסמלת של הקולקטיב ומשימתו הלאומית. כמו כן עסק מחקר זה באופן בו עיצב מבנה הדעת, עליו התבססה ספרות זו, זהויות חברתיות ותרבותיות, נורמטיביות ותת- נורמטיביות, ואף הסדירה רפרטואר התנהגותי נורמטיבי.

" אתיקה של ראיה ואתיקה של בעלות"

רן טנא, rantene@gmail.com
אוניברסיטת חיפה

הם [הספרדים] תלו שתי נשים אינדיאניות, אחת מהן בתולה, והשנייה שנישאה זה עתה, לא משום פשע אחר מלבד יופיין. הם פחדו שהמחנה של החיילים הספרדים יופרע בגללן, וכדי שהאינדיאנים יחשבו שהספרדים לא מתעניינים בנשותיהם. בקרב האינדיאנים הזיכרון של שתי הנשים רב מאוד בגלל יופיין הרב ובגלל האכזריות שבה הומתו[3].

אין כל צורך במאמץ בכדי להפוך את התאור הנ"ל לתמונה. התמונה הנגלית לעיני הקורא היא תמונה של אכזריות. המיסיונר הפרנסיסקני בן המאה ה 16 שכתב את הקטע האמין בכוחם האתי של מראות. גם הספרדים שרצחו את שתי הנשים האמינו בכוחם של המראות, הם האמינו באימה שמטילות מראות הזוועה ובכוחו של היופי.

בהרצאה זו אראה, באמצעות מספר דוגמאות מטקסטים מאמצע המאה ה 16 וראשית המאה ה17, כיצד עולם אתי שבו הטוב והרע הצודק והאכזר נראים בעולם, מתחלף בעולם אתי שבמרכזו שליטה ובעלות על דברים. את המראות המרוחקים מחליפים דברים שניתן להתקרב אליהם לגעת בהם ולשלוט בהם. חוש המישוש מחליף את חוש הראיה.

3

They hanged two Indian women, one of them a virgin , and the other but recently married, for no other crime than that they were very beautiful. And they feared that the camp of the Spanish soldiers would be disturb on account of these (women) , and it was in order that the Indians should think that the Spaniards were not interested in their women. And the remembrance of the two women is very strong among the Indians on account of their great beauty and of the cruelty with which they were killed. landa P.60

ערביי הרצליה כבר לא – סיור במוזיאון

איתן ברונשטיין, eytanb@netvision.net.il
מנהל עמותת זוכרות

טקסט זה מראה כיצד מיוצג הזיכרון של החיים הפלסטיניים ב"בית ראשונים", מוזיאון להיסטוריה של העיר הרצליה. החשיבות של המוזיאון בכינון נרטיב היסטורי של מדינה או עיר ברורה מאליה. הוא מוסד המשמש כאוטוריטה בלתי מעורערת. אליו באים מבקרים מהעיר ומחוץ לה, צעירים ומבוגרים, כדי ללמוד את תולדות הרצליה. הנרטיב הציוני הקלאסי מוצג במוזיאון "בית ראשונים" ניתן לחלץ ממנו גם את סיפורם המושתק של הפלסטינים שגורשו מהאזור בו חיו עד 1948.

במוזיאון מופיעים ייצוגים בעיקר בתמונות ובכיתוב שלהן, המראות ומסתירות את החיים של הפלסטינים ביישובי הסביבה: ג'ליל, אלחרם, שובקי ועוד. הרצליה הוקמה בשנת 1924 בלב אזור מיושב בערבים ולכן החיים עם השכנים מיוצגים היטב במוזיאון. למרות הייצוג הרב שלהם באופן יחסי בתמונות ובטקסטים, מופיעים הערבים במוזיאון כמשהו שאינו באמת שייך לסביבה בה הוקמה העיר העברית, אלא כחלק מהטבע או השממה של האזור. אין המוזיאון מתעלם מנוכחות הערבים בסביבה אבל הם אינם סובייקטים בדומה למתיישבים היהודים. הטקסט מנתח את אופן ייצוגם של הערבים במוזיאון באופן ביקורתי וחושף את ההשתקה של התרבות הערבית שנהיית ל"שממה" במוזיאון. לדוגמא, באחת התמונות במוזיאון מופיעות עשר דמויות. שש מהן של ערבים מהסביבה, אחת של מתיישב יהודי ושולה אמריקאים מהגוף המממן את ההתיישבות הציונית באזור. הכיתוב של התמונה קורא "מתיישבים ואנשי "קהילת ציון אמריקאית", ברקע אוהל בדואי". ברקע אכן נראה אוהל בדואי, אבל שוכניו נראים היטב גם בתמונה עצמה. למרות זאת, ההסבר בעברית אינו מתייחס אליהם כלל.

בצד התיאורטי נתמך טקסט זה על מאמר של ג'ודית באטלר שקוראת את תורת המוסר של עמנואל לוינס ועל אריאלה אזולאי בספרה החדש "האמנה האזרחית של הצילום".

בגדי-חמודות כסמן מוסרי ואפיסטמולוגי ביצירה ובהגות הנוצרית בימה"ב

לילי גלזנר, lglasner@hotmail.com
אוניברסיטת בר-אילן

אומברטו אקו הצביע על ראיית העולם האלגורית-סימבולית של אנשי ימה"ב כעל המאפיין התרבותי המובהק ביותר של תקופה זו: תפיסה אפיסטמולוגית הכרוכה בהנאה אסתטית עמוקה. בהרצאתי אבקש להדגים קביעה זו לאור תיאורי "הַמַּחֲלָצוֹת, וְהַמַּעֲטָפוֹת, וְהַמִּטְפָּחוֹת, וְהָחֲרִיטִים" של נשים ודמויות נשיות בכתיבה התיאולוגית, הפילוסופית והספרותית של הכותבים הנוצרים בימה"ב.

"After all these came *Openness*, who was neither brown nor swarthy, but white as snow … She was wearing a smock that was made of canvas; there was no richer one between there and Arras. It was so well gathered and fitted that there was not a single tuck that was not properly placed. *Openness* was very well dressed, for no dress is so pretty on a young lady as a smock. A woman is quainter and more delightful in a smock than in a kirtle. The smock, which was white, signified that she who wore it was sweet and open."

The Romance of the Rose (l. 1191 - 1223)

Book of Hours (`Hours of Simon de Varie'),
April: a woman holding a wreath of flowers,
The Hague, KB, 74 6 37a
http://www.kb.nl/kb/manuscripts/highlights/23K_uk.html

דרכי הָעֵצִים הדיקט

רפי לביא וערבי-שפם סגול

ד״ר חיים דעואל לוסקי, deuelleluski@gmail.com
אוניברסיטת תל-אביב

הדיקט של רפי הוא דבר, במובן הזה שהיידגר טבע אודות האבן על הדרך שהיא דבר, רגב האדמה או הכד. הדיקט כדבר אינו יודע לשאול והשאלה מופיעה כשמופיע על הדיקט כתב, חריטה, סימן כלשהו אשר עוזר לנסח את השאלה אודות דינו של הצבע, דינה של התמונה המונחת על גבי הדבר. הדיקט מאפשר לרפי להבחין בין שתי השאלות שאינן מובחנות במעשה ציורי שאינו על דיקט, שאינו שטוח, שבא אל המוכן בהיותו מעשה של\על בד, דהיינו ב״ציור״. אך כיוון שהדבר הציורי, בניגוד לדבר הדיקטי, אינו מראה את עצמו לעצמו, צריך לחתור תחת הדיקט, להגיע אל המעבר השני, אל האחר של הפנים שמתחת לדימוי, אל תחת הדבר על מנת לאפשר לו להגיע אל השאלה. שאלת הציור אינה מונחת בפשטות על גבי הבד, בהיותה נראית וחזותית ונוכחת כמה שנשאר תמיד מעבר לכוח של המבט לדובב את התמונה בהיותה אמנם חיצונית אבל, לא רק הציור של רפי לביא איננו מראה את עצמו, אינו מופיע, אלא הציוריות עצמה אינה יכולה להופיע כיוון שהציור שבתוך האמנות [לעומת הציור שקיים מחוץ לאמנות והוא חפצי במובן הלא היידגריאני – דהיינו חפץ שאי נו קורא אל שימושו מצוי במחוז דומה למקומו של הדבר בתוך ה״דבר כשלעצמו״. ההדימוי של רפי שהוא אך ורק אידיאה של הדימוי, מבקש להגיע אל המקום המוחלט של הסימולקרה: האידיאי שאין לו מוכפל, שאין לו תחליף ושאין לו ייצוג. מהו הייצוג שאין אפשרות לייצר לו ייצוג מחודש, נשאלת השאלה שוב ושוב בעבודתו החזרתית, שעושה שימוש במבנה המוחט של הדיקט על מנת לייצר את המוליך של האידיאה מתוך הכוליות בתמונה, כדימוי הלקוח מתוך תמונת עולם. מתוך פני השטח ההדוקים וחסרי ההבעה של הדיקט, אלו המתוחים עד אין קץ,אלו שאי אפשר לרכך את מתיחתם, מציץ הפתח האפל של הפנים החלולות שרפי משרטט שוב ושוב, בפעולה המחזורית האמורה לשחוק את הריקנות, את הקלישאה שרפי המציא עבור עצמו. בדומה לציוריות המונחת מתחת לקו הרוטט, לצבע הנמרח באלימות ובחדות על גבי הדיקט, והבוחן איך חי הדיקט מתחת לשפם, נע לביא על הסף, פוער תהום אפוריאטית, שואל כיצד מחלצים מהדיקט את הדהוד הקריאה האילמת של העץ שנגדע, של העץ שהפך לפני שטח, סירובה החמקני של התודעה האנושית להפוך את עצמה למסתעפת.

איך נראית שפת ארנבת?- על הפנים של מייקל ק ופרודנס סארן

נעם גל, noamaf@gmail.com
האוניברסיטה העברית

מה קורה כשמכניסים לשיח על תרבות חזותית גופים לא-חומריים, כמו דמויות בספרות, אשר הניראות שלהן היא הדומיננטה של זהותן? כיצד דמות כזו יכולה לעצב את האופן שבו נתפסים גופים אחרים בעולם, למשל, גופו של הקורא עצמו? דמות כזו היא מייקל ק, גיבור ספרו של ג"מ קוטזי "חייו וזמניו של מייקל ק" (1983): אדם ששחורותו כלל אינה מוזכרת, ושנולד עם שפת ארנבת אל חיים חשופים ורדופים, שהמום המולד מהווה בהם נקודת מוצא המחליפה את צבע העור כסיבה המתמדת להתעללות המדינה במייקל. השימוש הספרותי במום של מייקל ק הכריח אותי להגיב, בגלל שאני קורא אותו עם שפת הארנבת שלי, ובגלל ההבנה שיש לה השפעה על האופן שבו הפנים שלי הוסמלו והובנו. תגובתי אינה רק ניסיון להוציא את הארנבת מהמסמן השרירותי של המום (חיה שהותירה את כל תכונותיה בדמות שעיצב קוטזי), אלא היא בעיקר הזזה של מייקל מהמרחב המילולי שלתוכו נולד אל עבר מרחב ממשי שיש לו צורה בעולם, שמשפיעה על צורות אחרות בעולם. זו בעצם השאלה על "זכויות-של-דמויות" (שהיא מראש בתחום אחריותו של הקורא): מה מייקל יכול לעשות כדי לחיות עם המום המולד שלו וללא המטאפורה שהלאימה את המום הזה לצרכיה הפוליטיים של הספרות הפוסט-קולוניאלית בדרום אפריקה?

תשובה אפשרית מגיעה מדמות אחרת ששפתה השסועה עיצבה את קורות חייה (באופן שאינו מאפשר לקורא להגיע אליה ללא התפיסה החזותית המקדימה שברשותו) – פרודנס סארן, גיבורת הרומן Precious Bane של הסופרת מארי ווב (1924). פרודנס, בזכות כתיבה בגוף ראשון (כזו שנעדרה מזכויותיו של מייקל ק ביצירתו של קוטזי), מלינה על המיתוס המתיך את הארנבת אל פניה, לצד מסירת עדות קשה על המחיר שמשלם גוף בעל מום כזה בסביבה התרבותית של אנגליה הכפרית במאה ה-18. עבור הקורא, המשמעות הפוליטית של ההיחשפות של פרודנס גדולה במיוחד לאור האיורים המלווים את הרומן המעלימים כל זכר לשפת הארנבת. יומנה של פרודנס מכבה לעיתים, לפי רצונה, את השיח על המום, ומאפשר לקורא להיפרד מהמבט-על-הצלקת והפרשנויות שהוא מביא עמו, ממש כפי שאני איני רואה את פניי בתדירות שבה רואה אותם הסביבה.

נוכחות המסורת בגוף האישה: "אסתר המלכה העברייה" בתל-אביב

ד"ר חזקי שוהם, hizkys@shi.org.il
אוניברסיטת בר-אילן

במוקד ההרצאה ניצבת תמונה אחת מ-1928, ובה נראים ציפורה צברי וברוך אגדתי - "מלכת פורים" וממליכה, כשהם יוצאים מדלת בניין ויורדים במדרגות לכיוון הרחוב בתל-אביב. אגדתי לבוש בחליפת ערב ועוטה גלימה, ואילו צברי לבושה בבגדים ותכשיטים שניתן לזהותם באופן גס כבגדי כלה תימנייה, ואוחזת בידה פרחים.[4]

בהרצאה אבקש לדון בתמונה כייצוג אפשרי של היחס הציוני למסורת, ולנתח אותה בשתי רמות שונות. ראשית, התמונה תנותח ראשית באופן 'סטטי', כסדרה של דיכוטומיות בין המסורת, המזרח, היופי, החמקמקות, הטבע, ובין המודרנה, המערב, הבהירות, הפונקציונליות, התרבות. המסורת נתפסת כך כסוג של נוכחות, המופיעה במרחב הציבורי באמצעות הגוף הנשי - כ'אחרות'. וכך, גם האומה מיוצגת בגוף הנשי באמצעות הקונוטציות הבורגניות של טוהר, צניעות וכדומה - ומדומה כישות מטאפיזית ועל-היסטורית. בשלב השני אבצע היסטוריזציה של התמונה, במסגרתה אנסה לעמוד על המכלולים החברתיים והתרבותיים הדינמיים ש'הוקפאו' באמצעות רגע הצילום, ועל אמצעי הייצוג שבהם נעשה שימוש, כדי להבין את תפקידה של הדיכוטומיה כהבניית שיח אפשרית ולא הכרחית. שפת הייצוג מדגישה דווקא את אשלייתיות הנוכחות ואת פעולת הייצוג של השפה, ואמצעי הייצוג החשוב ביותר כאן הוא ה"ביצוע התרבותי" באמצעות הגוף הנשי על-ידי אישה בשר-ודם; וכך מתאפשר לה לנוע ולדבר במרחב הציבורי באופן "לא-הולם" ולהציע דימוי אחר לגמרי של האומה. בנוסף, הייצוג המימטי של הדמות המקראית – אסתר - אינו מאפשר לטשטש את הממד הפרשני של מנהג בחירת המלכה, המורכב משילוב מיוחד של מוטיבים ממספר מסורות ופרקטיקות תרבותיות: תחרויות "מלכת היופי" שהחלו להיערך אז במערב, המסורת הדרום-אירופית של בחירת "מלך הקרנבל", המסורת הפורימית של בחירת "רב-פורים"; ותובנה פרשנית לגבי מגילת אסתר עצמה כתחרות יופי, במסגרתה עברו יפהפיות הממלכה למול עיניהם הבוחנות של הגברים. בסופו של דבר, הניתוח ההיסטורי של התמונה מסביר כיצד האומה יכולה להיות לא רק מדומה כישות על-היסטורית, אלא מונכחת כישות היסטורית וממשית למדי.

באמצעות הניתוח המוצע נעמוד על האופן הרעוע שבו מסומנים הקווים בין 'אני' ו'אחר' בתהליך הבניית הזהות הציונית. בנוסף, ההיסטוריזציה של תמונת הסטילס מאפשרת להעניק לה ממד דינמי, המערער על יומרת הנוכחות המטאפיזית, מחד, ומציג את תפקידיה התרבותיים החשובים של יומרה זו עצמה להבניית הזהות המודרנית, מאידך.

---

[4] מתוך ארכיון עיריית תל-אביב, פורסמה גם ב: בתיה כרמיאל, **תל-אביב בתחפושת וכתר**, הוצ' מוזיאון א"י, תל-אביב 1999: עמ' 125.