

מיה פרנקל טנא

המחלקה לאמנויות
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית: פרקטיקה נצחית ביצירתם של און קווארה ורומן אופלקה

מאמר זה עוסק באומנות סדרתית דרך בחינת הפרויקטים המתמשכים של און קווארה (Kawara, 1932-2014) והשוואתם לפרויקט סדרתי רחב יריעה אחר – רישום מספרים זעירים מ-1 עד אינסוף על גבי קנבסים גדולי ממדים – של האומן הצרפתי-פולני רומן אופלקה (Opalka, 1931-2011). אחת הסדרות של קווארה, *Today*, כוללת יותר משלושת אלפים קנבסים מונוכרומטיים. במרכזו של כל קנבס צייר און קווארה דימוי אחד ויחיד – התאריך שבו נוצר. הקנבס הראשון נוצר ב-1966, והאחרון ב-2014, שנת לכתו. רומן אופלקה הגה את פרויקט המספרים ∞ - *Opalka 1965/* ב-1965, והמשיך בו עד מותו בשנת 2011.

באמצעות ניתוח הפרויקטים רחבי היריעה האלה אבקש לאפיין סוג מסוים של סדרה, שאותו אכנה **סדרה מונומנטלית**. לסדרה המונומנטלית, כך אני טוענת, מספר מאפיינים: ראשית, הייצור האומנותי הסדרתי הוא תולדה של פרקטיקה רפטיבית, הכוללת ביצוע פעולות חוזרות ונשנות בכפוף לחוקים ולמגבלות שהציב האומן לעצמו, והמהווים מסגרת פעולה ידועה ומוכתבת מראש. שנית, הייצור האומנותי הסדרתי נמשך על פני תקופות ארוכות (עשרות שנים). לבסוף, הסדרה המונומנטלית מכילה עשרות, מאות, ואלפי פרטים, אולם חשוב מכך מגלמת את הפוטנציאל לאינסוף, ואף נמשכת בתודעת הצופה.

* המאמר מבוסס על פרק אחד מתוך עבודת התזה שלי: מיה פרנקל טנא, "הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית" (עבודת גמר לתואר שני, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2017) בהנחיית ד"ר רונית מילאנו. ברצוני להודות לה על קריאתה מאירת העיניים של מאמר זה.

בחלקו הראשון של המאמר אתמקד במשמעויות הפעולה הרפטטיבית והיצירה במסגרת מוכתבת. אבחן את אופן הפעולה הסדרתי ביחס לתפיסה הרואה באומנות מבע יצירתי ואקספרסיבי של נפש האומן. בחלק השני אציע מניעים אפשריים לבחירה בייצור סדרתי, המגלם התחייבות ארוכת שנים. אבדוק קשר אפשרי בין הביוגרפיה הסובייקטיבית של האומן ומיקומו ביחס למאורעות היסטוריים לבין הפרקטיקה הסדרתית כנושאת מסר פוליטי גלוי או נסתר. לבסוף, אבחן את הקשר בין פרקטיקה רפטטיבית לבין טקסיות דתית והפרעה כפייתית. בהתבסס על פרויד אטען כי ביצוע פעולות חוזרות בפורמט ובאופן זהים משמש ביטוי וייצוג של אירועים מודחקים מן העבר, ומהווה בעבור האומן מעין קמע והגנה מפני הבלתי צפוי.

ב-10 ביוני 1974 התעורר און קווארה בשעה 09:25 בעיר ניו יורק לעוד יום עמוס של ציור, תיעוד, רישום, איסוף ותיוק. סביר להניח כי הפעולה הראשונה שביצע הייתה בדיקת שעת הקימה והחתמתה בעזרת ערכת החותמות המיוחדת שלו על גלויה, ששלח לנמען Keiji Usami בטוקיו. יום שגרתי בחייו של קווארה החל כנראה במלאכת ציור התאריך של אותו היום – עבודה ידנית מאומצת שעשויה הייתה להימשך כתשע שעות: ערבוב הצבע, צביעה מרובת שכבות ליצירת משטח אחיד על הקנבס ולבסוף כתיבת האותיות והספרות. בעודו מחכה לייבוש שכבות הצבע ייתכן שכתב באחד היומנים שלו או הדפיס מספרי שנים בפרויקט *One Million Years*. אולי מצא זמן לצאת ולשלוח מברק המודיע *I am still alive*, וכשחזר סימן במפה את הדרך שהלך בה. אם קרא בעיתון, הוא גזר ממנו חלקים ותייק אותם; אם פגש מישהו, הדפיס את שמו בסדרה *I Met*¹.

קווארה החל ליצור את הסדרה *Today* בניו יורק ב-4 בינואר 1966. הסדרה היא תולדה של דבקות נוקשה במערכת ייצור מפורטת שפיתח קווארה וכפה על עצמו. כל ציור בסדרה מכיל את התאריך שבו נוצר, מצויר בקפדנות באקריליק לבן במרכזו של קנבס חלק שצבעו אפור, כחול או אדום (תמונה 1). קווארה השתמש בשפה השגורה במקום מגוריו באותו הזמן, או שאימץ את הפורמט של העיתונות המקומית. כל ציור חייב היה להיות מוכן בתוך 24 שעות החל ב-12:00 A.M., ולא השמידו האומן. הציור המוכן אוחסן בקופסת קרטון בגודל מתאים, עשויה גם היא בעבודת יד, ובה גם גזיר עיתון שבחר קווארה מן העיתונות היומית המקומית.² הסדרה מלווה ביומן המכיל מידע על כל ציור – תאריך ומקום ייצור, מספר סדרתי, גודל הקנבס ודוגמת מצבע הרקע. כל ציור מלווה בכותרת משנה – שורת טקסט או פסקה שכתב קווארה. כותרות המשנה

1. Jung-Ah Woo, "On Kawara's 'Date Paintings': Series of Horror and Boredom," *Art Journal* 69, no. 3 (2010): 65.

2. *Ibid.*, 63.



1 - On Kawara, *JAN. 4, 1966*, from *Today* series, 1966-2014, Acrylic on canvas, 20.3 x 25.4 cm*

*All my attempts to contact the copyright holder and to obtain their permission to use the copyright-protected work have not been responded. If I receive any appeal in the future, I will arrange for the publication terms to be regulated.

מאוגדות ביומן נוסף.³ לפני מותו השלים יותר משלושת אלפים עבודות כאלו בשמונה גדלים קבועים, המוכרות בשם *Today Series*.⁴

במקביל לסדרה זו יזם קווארה עוד כמה פרויקטים, ובאמצעותם פירט ותיעד את פעולותיו היומיומיות, כמו קריאה, שינה והליכה. למרות הבנליות של הדברים תיעד אותם קווארה בקפדנות ובכפייתיות מכוונת, ושימר את התיעוד הזה במערכת של תיקים וארכיונים.⁵

מעט אחרי תחילת עבודתו על הסדרה *Today* החל קווארה ליצור את הסדרה *I Read (1966-1979)*, שנ-עשתה גם היא לחלק מן הריטואל היומי שלו. הוא גזר מן העיתון קטעים שקרא, הדביק אותם על ניירות בתוספת תאריך ההדפסה של העיתון, הערות בכתב יד וסימונים שונים. הוא הכניס את הניירות לשרוולי פלסטיק ותייק אותם בקלסרים. בסדרה *I Got Up (1968-1979)* בחר קווארה שני נמענים, ושלה להם גלויה עם חותמת של השעה המדויקת שבה קם באותו היום. הוא השתמש בגלויית מזכרת מן הסוג הפשוט והנפוץ ביותר שבה מצולם אתר תיירות מקומי.⁶ הסדרה *I Went (1968-1979)* מכילה צילומי זירוקס של מפות, שעליהם סימן קווארה את תנועותיו היומיות בדיו אדום.⁷ הסדרה *I Met (1968-1979)* מכילה רשי-מה של אנשים שפגש קווארה ביום מסוים בסדר כרונולוגי.⁸ בשנים 1970-2000 שלח מפעם לפעם מברקים לקולגות וחברים, ובהם ההודעה: *I am still alive, On Kawara*.⁹

בתקופה שבה החל קווארה ליצור את הסדרה *Today* הגה רומן אופלקה רעיון לייצוג ויזואלי של הזמן, ובכך

.Ibid., 64 .3

David Markus, "On Kawara," *Art in America* 103, no. 4 (April 2015): 107-108 .4
<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/on-kawara/>

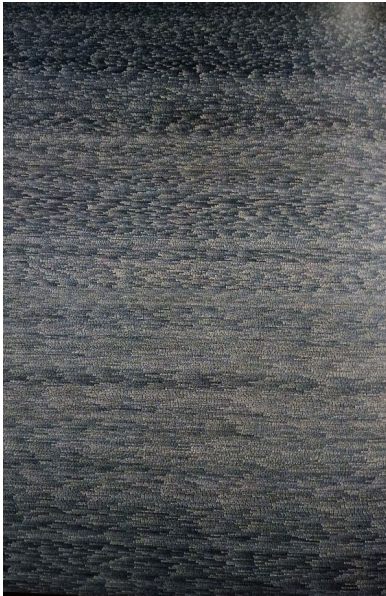
.Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 64 .5

On Kawara, *APR - 1 1969*. From *I Got Up*, 1968-79. Stamped ink on postcard, 15.2 x 23 cm, .6
<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/postcards-i-got-up>

On Kawara, *APR 4 1969*. New York. From *I Went*, 1968-79. Ink on photocopy, 11 x 8 inches (27.9 x .7
20.3 cm), <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/maps-i-went>

.Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 64 .8

Ibid.: On Kawara, Telegram to Sol LeWitt, February 5, 1970. From *I Am Still Alive*, 1970-2000. .9
5 3/4 x 8 inches (14.6 x 20.3 cm), <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/telegrams-i-am-still-alive>



2 - Roman Opalka, *OPALKA 1965/ 1 - ∞ Detail 1 - 35327*, 1965, Acrylic on canvas, 196 x 135 cm.

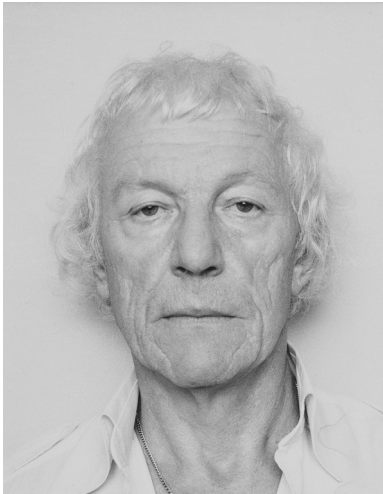
Museum of Lodz (Poland).

© Adagp, Paris, 2019 - Photo: Adagp pictures.

התחיל סדרה בסדר גודל מונומנטלי. בשנת 1964, בעודו ממתין שעה ארוכה לאשתו בבית קפה בוורשה, החליט לצייר מספרים ברצף על גבי קנבסים גדולי ממדים. המספר 1 יספק את ההתחלה ואת הכיוון של הציור הראשון, ומאחר שמספרים הם אינסופיים, לעבודתו לא יהיה סוף.¹⁰ עם הגיעו לסטודיו שלו החל בקביעת מערכת הכללים שבמסגרתה ייצור את הסדרה *Opalka 1965/1 - ∞*. הוא החליט לצייר מספרים קטנים בפיגמנט לבן במכחול מספר 0, שיופיעו זה לצד זה בשורות אופקיות על רקע שחור. כל קנבס, המ-כונה פרט (*Detail*), יתחיל בפינה השמאלית העליונה ויסתיים בפינה הימנית התחתונה. אופלקה החליט כי כל הקנבסים יהיו אנכיים בגודל קבוע של 195 X 35 ס"מ (תמונה 2). הוא דבק בפרקטיקת הציור הזאת באופן יומיומי, כשמונה שעות ביום.¹¹ כשלוש שנים לאחר מכן החל להוסיף לצבע הרקע השחור של כל פרט אחוז אחד של פיגמנט לבן. בהדרגה, וככל שרבו הציורים, הפך המשטח לאפור. ככל שהמשיך למנות ולצייר מספרים בני חמש, שש או שבע ספרות, התבהרו המשטחים יותר ויותר. בשנת 1970 הצהיר כי בסופו של דבר יהפוך המשטח ללבן באופן שיתמוזגו המספרים עם הרקע. בשנת 1968, במקביל לציור המספרים, החל אופלקה לצלם דיוקן עצמי בסוף כל יום עבודה. פורמט הדיוקנאות היה זהה – צילום חזיתי של פניו בלבד בשחור-לבן (תמונה 3). לאחר שהושלם ציור אחד (תהליך שארך כמה שבועות) בחר האומן דיוקן אחד מתוך כל התצלומים, שיהווה חלק מן העבודה הגמורה. בשנת 1972 החל להקליט את עצמו מבטא את שמות המספרים שצייר בפולנית. ההקלטה הוסיפה את הממד הקולי לממד הוויזואלי (של הצילום),

10. De Karlyn De Jongh, "Time in the Art of Roman Opalka, Tatsuo Miyajima, and Rene Rietmeyer," *KronoScope* 10, no.1 (2010): 96.

11. Robert C. Morgan, "Roman Opalka's Numerical Destiny," *Hyperallergic*, October 6, 2014. <https://hyperallergic.com/153559/roman-opalkas-numerical-destiny>.
 העבודות של רומן אופלקה: Roman Opalka working on the second to last Detail painting in his studio, Le Bois Mauclair, February 14, 2011; *Opalka 1965/1 - ∞, Detail 993460-1017875*, 1965, Acrylic on canvas, 35 x 195 cm.; *OPALKA 1965/1 - ∞, Détail -Photo 2787231*, 24 x 30.5 cm; *OPALKA 1965/1 - ∞, Détail -Photo 5455634*, 24 x 30.5 cm; *OPALKA 1965/1 - ∞, Détail 4988006 -5006015*, acrylic on canvas, 196 x 135 cm



3 - Roman Opalka, OPALKA 1965/ 1 - ∞ Detail,
Black and white silver print, 30 x 23.7 cm.

Private collection.

© Adagp, Paris, 2019 - Photo: André Morin / Adagp pictures.

ובכך נוצר תיעוד רב-חושי של הפרויקט המתמשך שלו. עד מותו בשנת 2011 השלים אופלקה 233 קנבסים, והאחרונים היו לבנים לגמרי.¹²

מופעים – סדרתיים בתולדות האומנות

הסדרתיות הופיעה על מפת האומנות כבר במאה התשע-עשרה כתולדה של הייצור התעשייתי וטכניקות השכפול המכני, אך גם כחלק ממסורת ציור ארוכת שנים, כמו סדרת ערמות החציר האלמותית של מונה (Claude Monet) מהשנים 1890-1891. הסדרתיות זכתה לעדנה ולשלל מבעים אומנותיים לאורך המאה העשרים, בהם מחקר חזותי בציור ובצילום (ציוריו של מונה), צילומי התנועה של מייבריידג' (Eadweard Muybridge), הארכיון הצילומי-טיפולוגי של הזוג בכר (Bernd and Hilla Becher),¹³ חזרה שיטתית וארגון של יחידות מודולריות (מינימליזם אמריקאי), גרסאות שונות לדימויים משוכפלים ופרקטיקות של ייצור המוני (פופ ארט).

סקירה מקיפה על סדרתיות באומנות מציעה בריוני פר (Briony Fer) בספרה *The Infinite Line: Re-making Art after Modernism*. פר מצביעה על סוף שנות החמישים של המאה הקודמת כנקודת המפנה הקריטית, שבה חל מעבר מאסטיקה של קולאז' לאסטיקה סדרתית.¹⁴ המונח סדרתיות באומנות מופיע בדרך כלל בהקשר של אומנות אמריקאית בשנות השישים של המאה הקודמת. פר מבקשת להציע מודל תאורטי אלטרנטיבי ביחס לאומנות סדרתית, המתייחס גם להתפתחויות אומנותיות מאוחרות יותר, במיוחד באירופה.¹⁵ בהקשר של אומנות סדרתית וחזרתית מזכירה פר את מארק רות'קו (Mark Rothko): "תבניתו של רות'קו, קנבס מלבני ניצב, שבו מערום צורות מלבניות, משתנה ללא הרף, בניואנסים אינסופיים. הוא

¹² Ibid.

¹³ יותר משלושים שנה (מ-1959 ועד שנות התשעים) צילמו ברנד והילה בכר מבני תעשייה ישנים ברחבי אירופה וארצות הברית. הם פיתחו כללים נוקשים ויישמו אותם בדבקות כל שנות עבודתם: התצלומים הישירים צולמו בעדשה רחבה, תמיד ממבט חזיתי, בשחור-לבן, ריקים מאדם, נטולי צללים או קונטרסטים חזקים בין אור וצל. עבודתם הניבה ארכיון עצום של תצלומי מבנים, הממוינים לסדרות לפי סוגים: אסמים, ממגורות, מגדלי מים, מכלי גז, כבשנים ומפעלי תעשייה כבדה.

¹⁴ Briony Fer, *The Infinite Line: Re-making Art after Modernism* (New Haven: Yale University Press, 2004), 2.

¹⁵ Ibid.

גם קפדני וגם גמיש".¹⁶ פר סבורה כי הַרְדֵי־מִייד הפך לסטנדרט של החזרתיות, כמו אצל וורהול (Andy Warhol) או פלאבין (Dan Flavin).¹⁷

במאמר *The Serial Attitude* טוען מל בוכנר (Mel Bochner) כי ההיגיון הסדרתי הוא גישה אומנותית, בשונה מסגנון אומנותי, ושהסדרה היא ייצוג וביטוי לסדר מסוים.¹⁸ בוכנר מגדיר שלושה מאפיינים המבחינים את הלוגיקה הסדרתית מעבודות שהן ריבוי וריאציות של תמה אחת:

1. גזירת התנאים, או החלוקות הפנימיות של העבודה, נעשים באמצעים מספריים, או בתהליך סיסטמטי אחר, שנקבע מראש (תמורה, התקדמות, סיבוב, היפוך).

2. הסדר קודם לביצוע.

3. העבודה השלמה חסכנית ביסודה, ומתישה את עצמה באופן סיסטמטי.¹⁹

נוסף על כך, מאפיין בוכנר סוג עבודות סדרתיות שהוא מכנה מודולריות, המבוססות על חזרה של יחידה סטנדרטית. היחידה, שיכולה להיות כל דבר, חוזרת בצורתה הבסיסית אך עשויה להיראות אחרת כתוצאה מאופן החיבור של היחידות הבודדות לשלם כלשהו.²⁰ תיאור זה משקף את יצירתם של אומנים כמו ג'ספר ג'ונס (Jasper Johns), סול לוויט (Sol LeWitt) ודונלד ג'אד (Donald Judd), המזוהים עם הזרם המינימליסטי בארצות הברית.

החוקרת אוסלג נירנס (Aslaug Nyren) סבורה כי העבודה הסדרתית מעניינת במיוחד כאתר לבניית תאוריה במחקר האומנותי. מקובל לחשוב על תאוריה כרעיונות פילוסופיים מרכזיים או תובנות מתולדות האומנות, הידועות לאומן בתהליך עבודתו. נשאלת השאלה אם מחקר אומנותי יכול לכלול בנייה של תאוריה ייחודית, המתפתחת מתוך הפרקטיקה האומנותית. נירנס טוענת כי ניתן לקיים דיון תאורטי בשפת האומנות עצמה, וכי הסדרה היא תצורה של שפה אומנותית שיטתית. התאוריה עולה מתוך העקרונות המתקיימים בתוך הסדרה. יתרה מכך, העקרונות המתקיימים בסדרה מאתגרים את האומן הפועל בתוכה, המודע להם, ומתנסה בהם תדיר.²¹

הדיון התאורטי באומנות סדרתית עוסק ברובו בתוצר האומנותי ובמאפייניו האסתטיים, דהיינו קומפוזיציה, צבע, יחס בין האובייקטים לחלל, חזרה צורנית ועוד. נוסף על כך, הסדרתיות כתופעה אומנותית נדונה בספרות ביחס למגמות תרבותיות, חברתיות וכלכליות, ומתוך שיוכה לזרמים אומנותיים כמו המינימליזם והאומנות המושגית. הפרויקטים הסדרתיים המונומנטליים, שבהם עוסק מאמר זה, נמשכים על פני עשרות שנים, ולמעשה הם מסכלים את האפשרות לסווגם על פי מגמות תקופתיות, ובכך את היכולת לפרשם ברוח מסורת אומנותית כלשהי. הם חוצים מגמות, תקופות וזרמים. אם כן, כיצד תיבחן סדרה מונומנטלית – האם בדיעבד, ברוח התקופה של תחילתה או שמא במבט המתחדש תדיר, עכשווי בעיני המתבונן בכל רגע נתון?

.Ibid., 8 .16

.Ibid .17

.Mel Bochner, "The Serial Attitude," *Artforum* 6, no.4 (December 1967): 22 .18

.Ibid, 23 .19

.Ibid .20

Aslaug Nyren, "The Series – Serial Work in Artistic Research and in the Didactics of the .21
Arts," *Nordic Journal of Art and Research* 2, no.1 (2013): 35

הסדרה *Today*, שביצירתה החל קווארה ב-1966, ביטאה את רוח התקופה שבה השפה והטקסט – המייצגים רעיון – תפסו מקום מרכזי, ואילו הדימוי – המייצג מציאות – נדחק מן השיח. בפרספקטיבה של חמישה עשורים ניתן להציע מגוון אפשרויות פרשניות לעבודותיו של קווארה. למשל, חומר הגלם בסדרות *I Got Up* ו-*I Am Still Alive* – גלויות ומברקים – הוא מן הסוג הנפוץ, הפשוט והזול ביותר שבנמצא, ולכן משייך אותן למסורת של רדי-מייד ושל דלות החומר. משלוח הגלויות והמברקים בדואר – כאשר ייתכן שחלקם לא יגיעו ליעדם ואלו שיגיעו, ספק אם יוחזרו לבעליהם – הוא פעולה שעשויה להתפרש כאקט של שלילת החפץ האומנותי כיקר ערך ויקר המציאות. הדבר אפיון גישות אנטי-מוסדיות שבוטאו בשלל צורות ומופעים במחצית השנייה של המאה העשרים. קווארה צייר את הקנבסים בסדרה *Today*, בעשרות ערים על פני הגלובוס. ברוח הנושאים הבורעים המעסיקים את עולם האומנות כיום, כמו הגירה וגלובליזציה, הם עשויים להיתפס כאמירה נוקבת על תלישות ונוודות, שהן נחלתם של מיליוני בני אדם בעולמנו. בד בבד, ניתן לפרש את מסעותיו הבלתי נלאים בעולם כשיר הלל לגלובליזציה ולחופש התנועה, המאפשר לו קיום כאזרח העולם, משוחרר מכבלי לאומיות ומחויבות פטריוטית, אדם הרואה בית בכל מקום שבו הוא משאיר את חותם יצירתו.

בהמשך לטענתי המקדמית, המבחינה את הסדרה המונומנטלית כפרקטיקה סדרתית ייחודית, אני מבקשת להציע מודל תאורטי, שישמש כלי פרשני בניתוח פרויקטים מסוג זה. הצורך בבניית המודל הפרשני עולה מתוך המאפיינים הייחודיים של פרקטיקה זו, הקשורים בין היתר באופן הפעולה הרפטיבי, בתוצר האומנותי רחב ההיקף ובמחויבות הנצחית שקיבלו עליהם האומנים. לפיכך, במאמר זה אני מבקשת להציע נקודת מבט חדשה, המרחיבה את הדיון באומנות סדרתית כפרקטיקה, ומתמקדת באומן ובאופן פעולתו.

קווארה ואופלקה אומנם פעלו בתקופות מקבילות ובאופן דומה, אך הדיון התאורטי על אודותם עד היום אינו כולל, למיטב ידיעתי, ניתוח השוואתי מכל סוג שהוא, וגם בפן זה יש מן החידוש. חיבור מעניין בין שני האומנים נוצר בעקיפין דרך סדרת ספרי אומן, שיצאה לאור במהדורה מוגבלת בשנים 2010-2015, בשם *Personal Structures Art Projects*. כל ספר בסדרה עוסק ביצירתו של אומן מסוים בפורמט ייחודי, וכולל ברוב המקרים שיחה עם האומן. הספר השלישי בסדרה דן ביצירתו של רומן אופלקה,²² ואילו במרכזו של הספר הרביעי עומדת אומנותו ודמותו החידתית של און קווארה.²³ מאחר שקווארה סירב בעקביות להתראיין, ומעולם לא התבטא בעל-פה או בכתב ביחס לעבודתו, שם הספר הוא *On Kawara: Unanswered Questions*. והוא מכיל שמונים שאלות שכתבו אנשים שונים שהכירו אותו ואת יצירתו. אחת השאלות, "כיצד ייתכן שפעמים רבות יש שני ציורי תאריכים של אותו היום?", הופנתה לקווארה על ידי רומן אופלקה, ונותרה אף היא ללא מענה.²⁴

Karlyn De Jongh & Sarah Gold, *Roman Opalka: Time Passing*, PSAP #03 (Leiden: Global Art .22 Affairs Foundation, 2011).

Karlyn De Jongh & Sarah Gold, *On Kawara: Unanswered Questions*, PSAP #04, (Leiden: Global .23 Art Affairs Foundation, 2011).

.Ibid, 34 .24

האומן הסדרתי: ארכיונאי או פקיד ממושמע?

הייצור האומנותי הרפטיבי במסגרת קבועה ומוכתבת מראש מעורר שאלות: האם אופן פעולה זה, המצריך מאמץ, התמדה ועקביות, משול לעבודתו השגרתית והמשעממת של פקיד או פועל ייצור וחסר את ההילה היצירתית ואת הטירוף האקספרסיבי, המזוהים לרוב עם דמות האומן? עם זאת, סביר כי רק אומן "מטורף" יקבל עליו את ההתחייבות לצייר תאריכים עד סוף ימיו או לכתוב מספרים עד אינסוף. עד כמה משתלט הפרויקט הסדרתי על חייו? היכן, אם בכלל, עובר הגבול בין האומן לעבודתו? האם הפרויקט הסדרתי מייצג משהו מדמותו ומאישיותו של האומן או שבפרקטיקה הנוקשה והקפדנית משמשות העבודות מצע ניטרלי לרעיון מופשט, נטולות כל רגש או פן אישי?

ג'ונג-אה וו (Jung-Ah Woo) טוענת במאמר *On Kawara's Date Paintings: Series of Horror and Boredom* כי הייצור האומנותי של קווארה, אשר קבוע בחוקים ידועים מראש, "שולל את הצורך ואפילו את האפשרות להתערבות ספונטנית ומעורבות יצירתית של האומן. כל שנדרש הוא עבודה רפטיבית, כמעט מכאנית [...]".²⁵ ניתן להשוות את עומס העבודה היומי של קווארה, טוענת וו, לזה של פקיד או של פועל בפס ייצור. דווקא בגלל מערכת החוקים הנוקשה, היא מוסיפה, פעילותו היומית של קווארה היא במהותה חסרת חשיבות, בניגוד לפס ייצור "אמיתי". עבודתו קפדנית אך לא פרודוקטיבית, כי פעולותיו מייצרות סדרות של אובייקטים כמעט זהים. הזמן המיוצג בצירי התאריכים אינו זמן שנחווה על ידי סובייקט, אלא ביטוי טהור של דייקנות: "זמן ריק והמוגני".²⁶ קווארה מסמן ומייצג יום מסוים על ידי הנצחתו של התאריך היחידאי בצירור. אולם, הפעולה החוזרת ונשנית, גורסת וו, מטשטשת את השוני בין הימים ומפשטת את משמעותו הייחודית של כל יום.

כתיבתה הסרקסטית במידת מה מציפה שאלות מהותיות ביחס לעבודתם של קווארה ושל אומנים סדרתיים אחרים: האם נדרשת בהכרח התערבות ספונטנית של האומן ביצירת האומנות? מהי מעורבות יצירתית, והאם פרויקטים סדרתיים המיוצרים במסגרת של חוקים קבועים מראש הם נטולי יצירתיות? האם עבודתו של קווארה חסרת משמעות ופרודוקטיבית פחות מזו של פועל בפס ייצור, או שאולי ההפך הוא הנכון, ודווקא עבודתו של הפועל חסרת משמעות? האם פעולת הציור היומית וההנצחה של תאריך מסוים על גבי הקנבס מטשטשות את חשיבותו של יום יחיד ביחס לאחרים והופכת את הימים לרצף אחד ארוך והומוגני, או שמא עצם פעולת ציור התאריך בעבודה מאומצת לאורך שעות רבות דווקא מדגישה את חשיבותו ואת ייחודו של היום הנוכחי, ומוציאה אותו מן המשך האינסופי של הזמן האנושי?

בניגוד לקווארה, אשר דמותו ומראהו הם בגדר תעלומה, הקדיש רומן אופלקה את הקריירה הארוכה שלו להנצחת פעולת הציור שלו ודמותו. צילומים רבים מתעדים אותו בסטודיו עומד ומצייר מול הקנבסים הענקיים. רוב הקטלוגים של תערוכותיו כוללים צילומים שלו בעבודתו, כולל תקריבים של ידו המציירת. אליסטר ריידר (Alistair Rider) טוען כי אופלקה רצה שהקנבסים שלו ישמשו עדות מוצקה לחייו כאומן.²⁷ מאז אותו היום בבית הקפה, שבו הגה אופלקה את רעיון המספרים, עברו שבעה חודשים עד שצייר את המספר הראשון, משום שפעולה כזו נושאת בחובה השלכות מרחיקות לכת – לצייר מספרים עד סוף ימיו בלי ליצור כל יצירת אומנות אחרת. המחשבה שאלו יהיו חייו הייתה מדהימה ומאימת כאחד. אופלקה

25. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 65.

26. Ibid.

27. Alistair Rider, "The Longevity of Roman Opalka," *Art History* 39, no. 4 (2016): 821.

התייחס למתח הרב שהיה שרוי בו: "לא רק מפני שהקונספט כל כך טוב, אלא בשל מה שאאלץ להקריב כל חיי למען העבודה הזו".²⁸ עמדתו של אופלקה הייתה כנראה אמביוולנטית. מחד גיסא, המודעות התמידית לכך שהחיים קצרים גרמה לו להעריך אותם יותר. מאידך גיסא, הפרויקט התובעני דרש הקרבה רבה מצד האומן, שהמשיך וצייר מספרים עד שלא אפשר לו עוד מצבו הגופני לעמוד זקוף מול הקנבס.²⁹

אופלקה עבד בקפדנות כדי להבטיח שתוצריו יהיו עקביים ודומים זה לזה ככל הניתן, אולם היה מודע לשיבושים הקטנים, שאינם לחלוטין בשליטתו, כמו ידו הרועדת או טעויות של חוסר ריכוז.³⁰ גם כאן נראה הניגוד הבולט בין אופלקה לקווארה, אשר מחק כל זכר ליד האומן מצוירי התאריכים. בציוריו של אופלקה ניכרת עבודה פיזית מאומצת, וידו נוכחת באופן משמעותי. בתקופות שהיה פרודוקטיבי במיוחד, בעיקר בשנות השבעים, צייר לעיתים ששעשרה שעות ביממה. המאמץ הפיזי הכרוך בכך היה עצום ולכן לא הצליח להתמיד בקצב זה לאורך זמן. מכיוון שפרקטיקת הציור שלו כללה פעולה אחת בלבד – ציור מספרים – שמירה על ריכוז הייתה אחד האתגרים שעמדו לפניו. הוא הקפיד לצייר מספרים קריאים למרות ממדיהם הקטנים.³¹ אופלקה לא השתמש בסרגלים או בכלי מדידה אחרים. שינויים קלים בצבע הלבן של הספרות מעידים על הנקודה שבה טבל את המברשת בצבע. ואף על פי שהתאמץ לשמור על רווחים קבועים בין המספרים, ההבדלים הזעירים בין המרווחים יוצרים קווים, שחוצים את הקנבס. שינויים אלו במקצב, בכמות הצבע על המברשת ובקווים שאינם ישרים לחלוטין יוצרים מראה ייחודי ועניין ויזואלי.³²

הפרקטיקה של אופלקה וקווארה כוללת ציור מספרים בלבן על רקע מונוכרומטי, המייצגים את הזמן. כל אחד באופן אחר. בעוד אצל קווארה המספרים מוקפדים, מדויקים ונטולי סימנים למכחולו של האומן, ידו של אופלקה ניכרת בכל ספרה וספרה – בלחץ על המכחול, במספר הפעמים שנטבל בצבע, בכוח או בחולשה של ידו היציבה או הרועדת. הפרויקטים הסדרתיים הם תולדה של חוקים ברורים, לוחות זמנים, משטר עבודה וחזרה על אותן פעולות מאות פעמים באופן זהה או בשינויים קלים. הקריאה של עבודות סדרתיות כפרקטיקה אומנותית נטולת דמיון או אקספרסיביות מתפרצת משייכת אותן בהיבטים רבים לאומנות מושגית. במקרה של קווארה, טוענת וו, ציורי התאריכים המתייחסים רק לעצמם ולתאריך שבו נוצרו הם טאוטולוגים, ולפיכך חסרי משמעות.³³

ג'וזף קוסות' (Joseph Kosuth) טוען במאמרו *Art after Philosophy* כי הציור של קווארה היה בגדר תקדים חשוב ל"אומנות קונספטואלית טהורה", שהפרנס היחיד בה הוא האומנות עצמה.³⁴ החזרה הכפייתית של קווארה מעוררת סבל גופני וכאב, אך בו זמנית מוחקת עקבות של תחושות אלו. משטח הצבע המושלם והנקי ואותיות הדפוס נטולות הסממן האישי, מוסיף קוסות', מטשטשים כל סימן לעבודה הפיזית של האומן או למוצאו הלאומי. על פני השטח קווארה אינו אומן יפני, הזוכר את הכאב והסבל של המלחמה, אלא אומן אוניברסלי, המבצע פרקטיקה ניטרלית של ציור קונספטואלי.³⁵ מן הרגע שבו כבל

.De Jongh, "Time in the Art of Roman Opalka," 97 .28

.Ibid., 93 .29

.Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 822 .30

.Ibid., 827 .31

.Ibid., 828 .32

.Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 70 .33

.Joseph Kosuth, "Art after Philosophy," *Studio International* 178 (October 1969): 137 .34

.Ibid .35

את עצמו האומן לפרויקט הסדרתי הנצחי, ייתכן שנגזרו עליו שיממון ובדידות אומנותית, שכן הוא עלול להיתפס כאאוטסיידר ועבודתו כלא רלוונטית. פרקטיקת החזרה האינסופית מציבה את האומן "ליד" עולם האומנות, שבו הלכי הרוח וטעמים של המבקרים והקהל משתנים תדיר. זהו קיום אומנותי שמעליו מרחף תמידית החשש להיות מודר מן השיח העכשווי.

בהקשר זה ניתן לבחון את התקבלותו של רומן אופלקה, כפי שמתאר אותה אליסטר ריידר. אופלקה החל להציג בניו יורק בשנות השבעים של המאה העשרים. באחת התערוכות, שבהן הציג בעיר את פרויקט המספרים, הצהיר האומן כי בחר להקדיש את חייו לכתבת מספרים מאחד עד אינסוף. המבקרים הגיבו בתדהמה, מציין ריידר. במבט ראשון הזכירה עבודתו סוג של מינימליזם או קונספטואליזם. אולם הם חשו באיזשהו "פן פסיכולוגי מזיק בהחלטה. זו עבודתו של משוגע או נזיר או שניהם".³⁶ עולם האומנות הניו-יורקי באותה תקופה נטה לאומנות מבוססת חיים אחרי עשור שבו נדחקו תמות אלו לטובת מערכות ותפיסות תעשייתיות נטולות סממנים אישיים. עבודתו של אופלקה לא התאימה לתמה של עבודות אומנות אנונימיות דוגמת המינימליזם האמריקאי, אך גם לא למודל של פוליטיקת זהויות. הפרויקט שלו היה מעורפל ובלתי מאוזן – הוא שימש ייצוג של העצמי, אך בד בבד נשאר מרוחק ולא אישי.³⁷

I Am Still Alive: הסדרה כראי ההיסטוריה

וו מייחסת להיעלמותו של קווארה מעיני הציבור מניעים לאומיים-פוליטיים: כפי שהחוקים שקבע מנהלים את הפרקטיקה האומנותית שלו, כך מתנהלת גם הפרסונה הציבורית. הוא אינו מצטלם ואינו מתראיין, מדיר עצמו מפתחות בגלריות ובמוזאונים, לא נפגש עם יותר משישה אנשים בבת אחת ואין לו כל ביוגרפיה כתובה. מתוך השאיפה המתמדת להיות אזרח העולם הוא מחק כל עקבות למקורותיו הלאומיים והתרבותיים, כמו למשל השפה היפנית, ולא השתמש בה בציורי התאריכים גם בזמן שהותו ביפן.³⁸ בפרויקט *I Got Up*, שהיה חלק מן הפרקטיקה היומית שלו בין השנים 1968-1979, החתים קווארה את שעת ההשכמה שלו בכל בוקר על גלויות, ושלה אותן לנמענים ספציפיים. דייוויד מרקוס (David Markus) רואה בקימה היומיומית הישג הרבה פחות טריוויאלי ממה שנדמה לנו לאור הזוועות שחוותה האנושות בימי חייו של קווארה. לתפיסתו, פעולות בסיסיות כמו הליכה, עבודה, גיוט בעיר או מפגש עם חברים הם דברים שיש לנצור, או במקרה של קווארה – לתעד.³⁹

העניין של קווארה בטרגדיות, אלימות ומוות טבוע בפרויקטים שלו ונוכח בטקסטים של כותרות המשנה ובגזירי העיתונים, המוצמדים לציורי התאריכים ומתארים תאונות קטלניות ואסונות היסטוריים. קווארה החל לצייר בטוקיו ב-1952, אחרי שחוה את ההרס של יפן ואת כניעתה בתום המלחמה. הוא היה בן 19 כאשר הציג לראשונה את הסדרה *Bathroom* בתערוכה בטוקיו. רישומים אלו מציגים חדרים קלאוסטרופוביים, שבהם מתרחשות סצנות אימה ורצח. דמויות מעוותות ופצועות מרמוזות על שואה גרעינית ועל קורבנותיה. מאז עזב את יפן ב-1959, הפך את עצמו קווארה לאומן א-לאומי, ולא התייחס לעברו היפני ביצירותיו.⁴⁰

36. Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 829.

37. Ibid.

38. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 65.

39. Markus, "On Kawara," 108.

40. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 63.

כותרות המשנה שקווארה מוסיף לסדרה, כמעין יומן המתנהל במקביל לציורים, ממקמים אותה בהקשר היסטורי של מלחמות, זיכרון טראומטי וסבל פסיכולוגי. סקירה של גזירי העיתונים היומיים מראה כי הוא עסוק בנושא המוות במספר עצום של צורות – מלחמות, פיצוצים, תאונות, רציחות, מחלות, אסונות טבע, התאבדויות ומהפכות.⁴¹ בעוד העיתונים מתארים צורות שונות של מוות על בסיס יומי, קווארה ממשיך בשגרה המונוטונית שלו. קיומו הבנלי של האומן, המתועד באופן לקוני ואף "משעמם", מחזק את הזעזוע שגורם המוות המופיע בכותרות המשנה.

קווארה מתעד את פעולות היומיום כאילו היו אירועים חדשניים. "הערבוב השרירותי לכאורה של כותרות עיתונים עם פרטים אינטימיים מתוך היומיום של האומן מטרפד ביעילות כל ניסיון לבנות משמעות קוהרנטית או לקבוע מהן הכוונה והסיבה של הסדרה *Today*." ⁴² האם זו סדרת מחאה על הרס אנושי? האם זו ביקורת על האפקט המקרה של תקשורת ההמונים? או שמא זו אוטוביוגרפיה, האדישה לעולם של חדשות היסטוריות? אולי כל אלו, ואולי אף לא אחד מהם. האובייקטיביות והאבסטרקטיות של הציורים מסוות את תחושת האסון ההיסטורי, שמופיעה בהם.⁴³ גם הריבוי והגודש העצום של ציורי תאריכים, כותרות משנה ומאות כותרות עיתונים מצהיבות תורמים לקהות החושים כלפי הסבל האנושי והמוות. עם זאת, היכרות עם הביוגרפיה של קווארה, שחוה את זועות מלחמת העולם השנייה כילד ביפן, מספקת נקודת מבט משמעותית ביחס לפרקטיקה היומיומית של תיעוד חייו. העובדה כי הוא חי (לא ביפן), קם בבוקר, מסתובב בעיר, פוגש אנשים, שולח גלויות או מצייר תאריכים מבטלת את הטריטוריאליזם של חייו היומיום: אין דבר שהוא מובן מאליו.

גם לעבודתו של אופלקה סממנים ומניעים פוליטיים. מרבית הכותבים התייחסו לפרויקט במישורים כלליים או פילוסופיים, אולם מעטים, אם בכלל, ראו בנסיבות היסטוריות ספציפיות המניע לפרויקט חיים זה.⁴⁴ אופלקה מעיד כי ההקפדה הקיצונית באה בתגובה לאכזריות של האירועים ההיסטוריים שחוה. בכך הוא מתכוון למלחמת העולם השנייה ולשנים תחת משטר קומוניסטי. ב-1939 גורשו בני משפחתו על ידי הכובש הנאצי למחנה עבודה, ושם נשארו עד תום המלחמה. אחר כך ניסו את מזלם בצרפת וקיוו להתחיל בה חיים חדשים. אולם הניסיון לא צלח והם חזרו לפולין לחיות תחת השלטון הקומוניסטי של רוסיה הכובשת.⁴⁵ המשורר הפולני צ'סלאב מילוש (Czeslaw Milosz), אשר ערק למערב ב-1951, תיאר תופעה פסיכולוגית (כפי שמפרש ריידר), שאפיינה את החיים תחת השלטון הסובייטי: מאחר שכל פעולה עלולה הייתה להתפרש כהתנגדות לשלטון או כנטייה פוליטית שאינה קומוניסטית, למדו האזרחים להיות שחקנים טובים, ורכשו לעצמם פרסונה של אזרח טוב וצייתן ללא קשר לאמונתם הפנימית.⁴⁶ לאימוץ העמוק הזה של הדמות הצייתנית היה מחיר של אובדן היושר הפנימי. ריידר מציע כי בהקשר זה הפרקטיקה של אופלקה באה כניסיון להביע איזושהי אמת ויושר פנימי, חיבור לאני שאיבו משוחק ואיבו אמור לעמוד בציפיות כלשהן או לציית לחוקים של ישות חיצונית.⁴⁷

בעבור אופלקה, ההתקדמות במשימה של מנייה וציור מספרים הייתה מעין מסע של התגלות פנימית מעמיקה.

.Ibid., 66 .41

.Ibid., 67 .42

.Ibid .43

.Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 829 .44

.Ibid .45

.Ibid., 830 .46

.Ibid., 831 .47

אופלקה הצהיר על עבודתו כי היא: "[...] אמת אשר תוכיח את עצמה בשל העובדה הפשוטה שאי-אפשר להפריכה, אמת פְּרָסָה, שניתן להשוותה לאדם המוכיח את קיומו באמצעות הבינה שלו והטלת הספק הנצחית, ולפיכך יוצר בהתמדה את ההקשר שלו עצמו".⁴⁸ ההצהרה של אופלקה נשמעת אולי יומרנית יחסית למשימה חסרת משמעות כביכול – למנות ולצייר מספרים ברצף – אולם השגרה אשר מאפשרת את ביצוע המשימה מעידה על יכולת להגדרה עצמית, שהיא הדבר החשוב והמשמעותי בעבורו. בכל הנוגע לביוגרפיה שלו מדגיש אופלקה כי אומנותו הייתה אסטרטגיה של הישרדות.⁴⁹ פרויקט חייו של אופלקה, כמו הפרויקטים של קווארה, מלבד היותם עדות לקיום, הם תגובת הנגד שלהם למלחמות, להרס ולמוות. החזרתיות והבנליות (כביכול) של פעולותיהם מרמזות על קיום יומיומי שגרתי, חדגוני אולי, אך גם האופציה היחידה לחיים מבחינתם.

"פעולות כפייתיות וטקסים דתיים": הפרקטיקה הסדרתית כאובססיה

התהליך הטקסי הוא פעולה חוזרת, שנובעת מציות לחוק או למצווה דתית, ומבוצעת באופן אינטנסיבי. בחלק זה של המאמר אבחן את הקשר בין טקסיות דתית והפרעה כפייתית לפרקטיקה של אומנות סדרתית. בפן הפסיכולוגי אתבסס בעיקר על פרויד. הסיבה היא שעבודתו העוסקת בתפקידה של החזרה בשחזור של אירועים כואבים ומודחקים, נחשבת גם כיום לקלסיקה מרכזית⁵⁰ למרות התפתחותן של גישות פוסט-מודרניות ופוסט-פרוידיאניות בפסיכואנליזה, למשל פסיכולוגיית העצמי, הגישה האינטר-סובייקטיבית והזרם ההתייחסותי, המתנגדות למשנתו של פרויד ואף שוללות אותה.

על פי דייוויד ק' פאלגוט (David K. Falgout), הרעיון של ציות לחוק קוסם לחוקרי טקסי דת, מפני שהוא אחד המרכיבים המרשימים בטקס – ביצוע מדויק, קפדני וקבוע של פעולות על פי סט חוקים מוכתב המצביע על כוח רצון ומסירות של היחיד.⁵¹ ללא ספק, הפרקטיקה האומנותית הסדרתית מבוססת על ביצוע פעולות חוזרות באופן אינטנסיבי. לעניין הציות לחוק או למצווה דתית, למעשה אוסף החוקים, הכללים והמגבלות שקבעו לעצמם האומנים הסדרתיים, מהווה מסגרת נוקשה שהם מצייתים לה ומשמשת מעין דת פרטית. אם נבחן את אופן הפעולה של קווארה ואופלקה נראה כי עבודתם אכן מדויקת, קפדנית וקבועה, ונעשית על פי סט חוקים מוכתב, אותם חוקים שהם קבעו לעצמם כנקודת מוצא לפרויקטים הסדרתיים. ציורי התאריכים של קווארה מצריכים עבודה קפדנית, האורכת שעות רבות עד לביצוע מושלם שלא מותר זכר לציור הידני ולעבודת המכחול של האומן. אין ספק כי לצייר בכל יום ויום תאריך, לאסוף אלפי גזירי עיתונים, או לכתוב מספרים מ-1 עד אינסוף במשך עשרות שנים – כל אלה הן פעולות הדורשות כוח רצון ומסירות אין קץ, ממש כמו שדורשת הטקסיות הדתית.

מיכאל פולני (Michael Polanyi) בספרו *Meaning* מ-1975 מבחין את הציות לחוק בטקסים דתיים מכלל המקרים של ציות לחוקים. לטענתו, טקסים ופולחנים דתיים מייצרים דרך מיוחדת לחוות את הזמן ושוברים

.Ibid. 48.

.Ibid., 832. 49.

Lorna Clymer, *Ritual, Routine and Regime: Repetition in Early Modern British and European Cultures* (Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2006), 3.

David C. Falgout, "What Those Repeated Actions Tell Us: Reflections toward a Comparative Phenomenological Hermeneutics of Religious Rituals" (PhD diss., University of Hawai'i at Manoa, 2014), 3.

את השגרה הנורמלית. פעולות רגילות ממוקמות בתוך מסגרת טמפורלית קבועה של זמנים ותאריכים, אולם לפעולה הטקסית "יש משמעות רק במונחים של Great Time – הזמן שלפני כל הזמנים – שאין לו ולא צריך כל תאריך".⁵² הסוגיה הטמפורלית מהותית בעבודות סדרתיות ובמיוחד בפרויקטים רחבי יריעה. הפעולות החוזרות שמבצעים האומנים נמשכות על פני תקופות זמן ארוכות – חודשים ושנים. הפרויקטים הסדרתיים הופכים לחלק מרכזי בחייהם, מהווים מעין מונה של הזמן החולף, ומתקיימים במקביל לשגרת חייהם. נדמה כי שגרת חייו הרגילה של און קווארה, אם ישנה כזו, מוחלפת בייצור הסדרתי, הממלא את ימיו ואת שעותיו. מרגע קומו ועד שוכבו לישון מוקדש יומו לתחזוק הפרויקטים שלו. גם פעולות שגרתיות, כמו שיטוט ברחוב או מפגש מקרי עם אנשים מתועדות, מקוטלגות ומתויקות. אולם, הזמן אינו נוכח רק מעצם העובדה שהוא חולף: כאשר קווארה מצייר תאריך, תהליך שעשוי להימשך כשמונה שעות, יום שלם מוקדש לציור היום עצמו או לייצוג שלו. קווארה מתעד את היום הנוכחי בזמן אמת בעודו חווה את שעותיו. תאורטיקנים רבים ראו בטקסים דתיים משהו בלתי רציונלי ותצורה בעייתית של ציות לחוקים. הגישה הפסיכו-אנליטית של פרויד היא אחת הדוגמאות הבולטות לצורת מחשבה זו. פרויד חקר את טבעם של טקסים דתיים במונחים אבחנתיים של מטופלים נוירוטיים.⁵³

הטקסיות הנוירוטית מורכבת ממעשים קטנים – תוספות, הגבלות, תקנות, המתממשות בפעולות מסוימות של חיי היומיום באופן אחיד בכל עת או בשינויים קבועים. פעילויות אלה מותירות בנו רושם של "גינונים" גרידא: הן מצטיירות כחסרות משמעות לחלוטין. הופעתן אינה שונה בעיני החולה עצמו, ולמרות זאת אין בכוחו להימנע מהן, מכיוון שעונשה של כל סטייה מן הטקסיות הנו חרדה בלתי נסבלת, הכופה מידי את השלמת החסר.⁵⁴

פרויד ראה בטקסים דתיים גם אקט של התקה, שבו המשמעות המקורית של הפעולה מודחקת, כך שפעולות טריוויאליות הופכות להיות באופן פרדוקסלי לדבר החשוב ביותר ואפילו העמוק ביותר.⁵⁵ פרויד משווה בין טקסיות נוירוטית לפולחן דתי:

קל להיווכח בקווי הדמיון המתקיימים בין הטקסיות הנוירוטית לבין הפעולות הקדושות של הפולחן הדתי: חרדת המצפון המתעוררת בעקבות מחדל, ההפרדה המלאה מכל שאר המעשים (האיסור על הפרעה) וההקפדה על ביצועו של כל פרט ופרט. אך באותה המידה בולטים לעין אותם הבדלים, [...] כלומר אופיין הפרטי בניגוד לפומביות ולאופיו השיתופי של הטקס הדתי. אולם ההבדל העיקרי בא לידי ביטוי בכך שלסממנים הקטנים בטקס הדתי כוונות הגיוניות וסמליות ואילו הסממנים בטקס הנוירוטי מצטיירים כילדותיים וכחסרי היגיון. נוירוזות הכפייתיות מספקת כאן קריקטורה קומית למחצה, עצובה למחצה, של דת פרטית.⁵⁶

בפרקטיקה של קווארה אפשר למצוא מאפיינים רבים, המזכירים את תיאוריו ואת אבחנותיו של פרויד ביחס לטקסים דתיים וניורוזות כפייתיות. פרויד מבחין כי הטקס הדתי וכן הנוירוטי מתבצעים בנפרד מכל מעשה אחר ללא הפרעה ובהקפדה יתרה על פרטים. מרבית שעותיו של קווארה מוקדשות לפעולות הרפטטיביות

⁵² Polanyi, in Falgout, "What Those Repeated Actions Tell Us," 14–15.

⁵³ Falgout, "What Those Repeated Actions Tell Us," 16.

⁵⁴ זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה. פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, תרגום: אדם טננבאום (תל אביב: רסלינג, 2006), 51–50.

⁵⁵ Falgout, "What Those Repeated Actions Tell Us," 16.

⁵⁶ פרויד, אבל ומלנכוליה, 54–53.

שהוא מבצע באופן שאינו משאיר כמעט מקום לדברים אחרים בחייו. העובדה כי המידע על חייו הפרטיים מועט ביותר וכי אינו מתראיין או נוכח באירועים, כולל פתיחות של תערוכותיו, מחזקת את הרושם של חיים נזיריים כמעט. הוא מבצע את עבודתו בסטודיו שלו בניו-יורק או בדירות זמניות ובמלונות דרכים כאשר הוא נוסע בעולם. דמותו החידתית והיעדר כל תיעוד מצולם שלו בעבודתו או בסיטואציות אחרות מייצרים תחושת סגפנות, המזכירה אדיקות דתית. רק שבמקרה זה מדובר בדת פרטית, שהפרקטיקה שלה אינה אוניברסלית, ואת חוקיה חוקק בעצמו בדומה לאדם הנירוטי, כפי שמתאר זאת פרויד. מאפיין נוסף של הטקסיות הנירוטית הוא הצורך לבצע את הפעולה הטקסית ללא כל הפרעה חיצונית. בכותרת המשנה של אחד מציורי התאריכים (21 במאי, 1967) מופיעה אינדיקציה לרצון של קווארה להדוף כל הפרעה לעבודתו: "שניים או שלושה אנשים דפקו על דלת דירתי הערב. מבלי לפתוח את הדלת שאלתי, 'מה לא בסדר איתכם?' 'הכול בסדר אם אתה שם'".⁵⁷ הדבר קרה לאחר שעבד שישה ימים ברציפות על ציורי התאריכים, ששלושה מהם היו גדולים במיוחד, ודרשו שעות ארוכות של עבודה אינטנסיבית בדממה.⁵⁸

ההקפדה על ביצוע מדוקדק ניכרת בכל הסדרות של קווארה – עשרות הכרכים הזהים, עבי הכרס של *One Million Years*, סימוני מסלול תנועתו באדום על גבי מפות עירוניות, דוגמיות צבע זעירות של ציורי התאריכים הערוכות בסדר מופתי על דפים בתוך קלסרים, גזירי עיתונים, המודבקים לקופסאות קרטון, ועוד מאות ואלפי פריטים מפס הייצור של קווארה – כולם זהים בדיוק. מרכיב נוסף בנירוזה הכפייתית על פי פרויד הוא "חרדת המצפון המתעוררת בעקבות מחדל".⁵⁹ אחד מן החוקים של קווארה בביצוע הסדרה *Today* קובע כי ציור שלא הצליח לסיימו עד חצות ביום שבו החל לציירו – יושמד. ניתן לפרש את אקט השמדת הציור מעין הענשה עצמית על חריגה ממסגרת החוקים של הפרקטיקה. במילים אחרות, אם לא הושלם הציור בתנאים שנקבעו מראש, לא יושלם כלל. מכאן עולה השאלה מה קורה במקרים אחרים של מחדל, וכיצד מתמודד קווארה עם רגשות אשמה ביחס לעבודתו: אם פגש אנשים אך היה עייף מכדי לרשום את שמותיהם בכרכים של הסדרה *I Met*, או שיצא לשוטט בעיר והתעצל לסרטט את מסלול הליכתו על מפה כחלק מן הסדרה *I Went*, למשל. פרויד מחבר לעיתים קרובות בין טקסים לבין נירוזה אובססיבית. המונח משמש בדרך כלל בהתייחסות לחולה אשר מנקודת מבטו פעולות יומיומיות מסוימות חייבות להתבצע תמיד באותו אופן מדויק וקפדני. הפעולות שהן נירוזה טקסית על פי פרויד נראות לצופה מן הצד פורמליסטיות וציות לחוק בלבד ללא חשיבות מיוחדת, אבל בעבור האדם המבצע אותן הן מתייחסות אל העבר באופן מודחק – אל סט פעולות אחר שכנראה אבד, ושהוא חשוב ומהותי בשל זיקתו לאירועים משמעותיים בעבר.⁶⁰

[...] יתברר לנו שהפעולות הכפייתיות הנן הגיוניות במלואן ובכל פרטיהן: הן עומדות בשירות אינטרסים חשובים של האישיות, והן מבטאות חוויות בעלות השפעה ממושכת כמו גם מחשבות טעונות רגשית. הן עושות זאת בשתי דרכים: כגילומים ישירים או כגילומים סמליים. על כן יש לפרשן או באופן היסטורי או באופן סמלי.⁶¹

כאמור, הביוגרפיה של קווארה כוללת עבר טראומטי של ילדות בצל זוועות מלחמת העולם השנייה וההרס

⁵⁷. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 69.

⁵⁸. Ibid.

⁵⁹. פרויד, אבל ומלנכוליה, 53.

⁶⁰. Falgout, "What those Repeated Actions Tell Us," 17.

⁶¹. פרויד, אבל ומלנכוליה, 54.

שחוותה יפן. אירועים אלו מצאו ביטוי פיגורטיבי בעבודותיו המוקדמות, שבהן נראות דמויות מעוותות ופצועות, המרמזות על שואה גרעינית ועל קורבנותיה – עבודות אשר יצר והציג ביפן בשנות החמישים. אולם מאז שעזב את יפן ב־1959 הודחקו אירועי המלחמה ועברו כבן ללאום היפני. ניתן להניח כי פרק זה בביוגרפיה שלו לא נעלם או נמחק לחלוטין, ומוצא ביטוי ביצירתו באופן אחר מכפי שיוצג בעבודותיו המוקדמות. הביטוי הפיגורטיבי עבר טרנספורמציה לתיאור אוטוביוגרפי של חיי יומיום ושל חיים בכלל, שהם תגובת הנגד למוות ולהרס שחוה בילדותו. האירועים הטראומטיים המודחקים באים לידי ביטוי בכל אותן פעולות טקסיות, שקווארה מבצע באופן יומיומי ובדיוק קפדני, פעולות שכולן הן באופן כזה או אחר עדות להיותו חי. סדרת המברקים *I Am Still Alive* אף עושה זאת באופן מילולי. גזירי העיתונים שקווארה בוחר להצמיד לציורי התאריכים עשויים להתפרש כהצהרה פוליטית מודעת בעלת הקשר היסטורי. גם כותרות המשנה, שכותב קווארה במקביל לציורים, עוסקות לעיתים קרובות במוות. אולם דווקא את האופי החוזר, הטקסי והכפייתי של הפרקטיקה שלו אפשר לפרש כצורך להביא לידי ביטוי את אותו פרק משמעותי שקווארה מחק מחייו.

גם הביוגרפיה של אופלקה כוללת אירועים טראומטיים של מלחמה וחיים בצל שלטון זר ודיקטטורי. ריידר טוען כי אלו יכולים להיות מניע לתחילתו של הפרויקט, אך אינם מספקים הסבר מדוע המשיך בו גם לאחר שעזב את פולין ואחרי נפילת המשטר הקומוניסטי ב־1989. מכיוון שראה בעבודתו מתן תוקף ליושרו הפנימי, לא היה די בהצהרה חד־פעמית שאחריה ימשיך לחיות את חייו כמקודם. "שאיפתו הייתה לשמר ולטפח את המצב הזה לאורך זמן רב ככל שניתן".⁶² ככל שהשקיע את עצמו בפרויקט, כך עלול היה הנזק הפסיכולוגי להיות גדול יותר אילו היה בוחר לנטוש את המשימה.⁶³ האבחנה של ריידר בנוגע לנזק פסיכולוגי שייגרם לאופלקה אם יפסיק למנות מספרים מתחברת לאותה חרדת מצפון ורגשות האשמה שמתאר פרויד, המתעוררים אצל האדם הכפייתי כאשר אינו מבצע כראוי את טקסיו הפרטיים:

בתחילת התעצבותו של הטקס עדיין מודע לכך החולה כי עליו לעשות דברים מסוימים כדי למנוע אסון, ובדרך כלל נרשם בתודעתו סוג האסון הצפוי. [...] הטקס מתחיל, אם כן, בתור פעולת התגוננות או בתור פעולת הבטחה, בתור כללי זהירות. תודעת האשמה של הנזק הכפייתי מקבילה להישבעותם של האנשים האדוקים בידועם שעמוק בלבם הם חוטאים גמורים. דומה שלפרקטיקות הדתיות (התפילות, התחינות וכדומה) – שעמן הם פותחים כל פעילות יומיומית, ולא כל שכן כל מפעל יוצא דופן – יש ערך של כללי מניעה והגנה.⁶⁴ [...] יוצא מכך שחלק מהפעולות הטקסיות והכפייתיות נוצרו לצורך הדיפת הפיתוי, וחלק אחר – לצורך הגנה מפני האסון הצפוי.⁶⁵ [...] לאור הצגת נקודות דמיון ואנלוגיות אלה אפשר להעז ולפרש את נזירות הכפייתיות כמקבילה פתולוגית להתהוות הדת, ולכנות את הנזירות כ"דתיות אינדיבידואלית", ואת הדת – כ"נזירות כפייתיות אוניברסלית".⁶⁶

היומיום של קווארה מורכב ברובו מאוסף של פעולות חוזרות, המתבצעות בכל יום באופן זהה ונושאות

62. Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 832.

63. Ibid., 833.

64. פרויד, אבל ומלנכוליה, 59-60.

65. שם, 61.

66. שם, 64.

אופי המזכיר טקס דתי. על פי פרויד, חברותו בדת האינדיבידואלית שיצר והפעולות הסדרתיות שהוא מבצע באדיקות הן ההגנה שלו מפני אסון. כל עוד ימשיך קווארה ויקיים את מצוותיו שלו, הוא מוגן מפני פורענות בלתי צפויה. ככל שיוסיף ויתחייב לייצר עוד ועוד פרויקטים מתמשכים, כך ילכו ויתמלאו שעותיו וימיו בעשרות ומאות פעולות חזרתיות, מוכרות וידועות. בכך יצמצם ואולי אף יבטל את הסיכון להיתקל בבלתי צפוי, כזה הטומן בחובו אסון אפשרי. הפרקטיקה החזרתית, המתבצעת במסגרת של משימות שיש לעמוד בהן ברמה יומית, חודשית ושנתית, היא הניסיון של האומן הסדרתי לשלוט בגורל ולהיאבק במקריות, בכאוס, באסונות ובמוות.

אופלקה טען כי העובדה שמותו בלתי נמנע עיצבה את חייו ואת אומנותו. האופן הראוי ביותר לסיים פרויקט שכזה יהיה פתאומי. הוא אהב את הרעיון שיום אחד הוא פשוט "יפוג" בעודו עובד על אחד מציורי המספרים. הוא התוודה שכאשר סיים קנבס אחד, מיהר להתחיל אחד חדש בשל איזושהי אמונה תפלה או תחושת בטן שהמוות יתקוף אותו בדיוק ברגע הזה, ושיהיו מי שיפרשו זאת כאילו תכנן לסיים את הפרויקט שאין לו סוף באותו קנבס אחרון.⁶⁷ וידוי זה של אופלקה מראה שיחסו לעבודתו היה כמו לקמע – כל עוד ימשיך לצייר מספרים ולא ימצא באזור הדמדומים שבין קנבס אחד למשנהו, הוא מוגן. אופלקה נפטר באופן בלתי צפוי במהלך חופשה באיטליה. כפי שרצה, חייו הסתיימו כאשר קנבס שלא הושלם נשאר מונח על הכן.⁶⁸ באופן אירוני, הוא מצא את מותו הפתאומי כאשר נטש את משימת חייו, כשהיה בחופשה, רחוק מהסטודיו שלו ומעבודת הציור המתישה, שהייתה גם הקמע ששמר עליו. הקנבס האחרון והבלתי גמור מעולם לא הוצג. המעטים שראו אותו מספרים כי המספר האחרון בערך באמצעיתו הוא 5,607,249.⁶⁹

יצירתם של קווארה ואופלקה משויכת על פי רוב לזרם האומנות המושגית, ולעיתים גם לאומנות המינימליסטית, בין היתר משום שהחלו לפעול בשנות השישים של המאה העשרים, במקביל להתבססותם של זרמים אלו בשדה האומנות, ובשל התוצרים המופשטים והרפטיביים של עבודתם (מספרים, תאריכים, רשימות). הקריאה שהצעתי כאן ביקשה להסיט את הדיון מן התוצר האומנותי ובחינתו ביחס למגמות וזרמים תקופתיים, ולמקדו בפרקטיקה האומנותית ובמקומה ביחס לאומן ולחייו. בסדרתיות המונומנטלית, מלבד המאפיינים שהוצגו לעיל, מתקיים ייצוג של ממד מרכזי בקיום האנושי – הזמן. מצד אחד, הריטואלים החזרתיים שהאומנים מבצעים בהתמדה ובאדיקות, מנכיחים את הזמן הספירלי, המעיד על שגרה קיומית, ומהווים במקרה זה תגובת נגד למלחמות, להרס ולמוות שחוו בחייהם. מצד אחר, בריטואל עצמו מתקיים ממד ליניארי, שכן מניית המספרים האינסופית של אופלקה ותיעוד התאריכים הבלתי פוסק של קווארה הם גם שעון-החול של ימי חייהם. מודל זה, של זמן ליניארי לעומת החזרה הנצחית, משקף את מהותו של הקיום האנושי, ולתפיסתי הוא מרכיב יסודי בפרויקטים הסדרתיים עצומי הממדים.

Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 83. ⁶⁷

.Ibid. ⁶⁸

.Ibid. ⁶⁹

The Monumental Series in
Contemporary Art: The Eternal
Practice in the work of On Kawara
and Roman Opalka

Maya Frenkel Tene

Ben-Gurion University
of the Negev

This paper examines the practice of serial art through the ongoing, time-based projects of On Kawara (1932-2014), in juxtaposition with another large-scale project by the French-Polish artist Roman Opalka (1931-2011), whose expansive practice consists of incremental drawing of very small numbers, from one to infinity, on large-sized canvases. One of Kawara's most prominent series, *Today*, includes more than three thousand monochromatic canvases. At the center of each canvas stands a single image: the date on which it was created. The first canvas was painted in 1966 and the last in 2014, the year of his passing. Roman Opalka conceived of his numbers project *1965/1 -∞* in 1965, and continued his practice until 2011, the year he died.

Through analyzing these ambitiously extensive projects, I am proposing to outline a specific type of series, that I will call the Monumental Series. The Monumental Series, I will argue, has a number of distinct characteristics: Firstly, the artistic production is a result of a repetitive practice, based on a series of actions that follow a systematically predetermined set of rules, defined by the artist. These rules create a pre-established, known, framework for the entire series. Secondly, the artistic production is extended and propagated into a continuous praxis that is executed over long stretches of time (decades). Finally, the Monumental Series consists of tens, hundreds and sometimes thousands of articles but even more so, it embodies a potential for an infinite practice that echoes in the viewer's consciousness.

In the first part of the article I will concentrate on the different implications of the repetitive practice and the act of image-making according to a predetermined set of rules. I will examine this repetitive, serial work of mode in contrast to another popular school of thought which looks at art as an expressive, reflective tool for the artist's mind. In the second part of the article I will investigate the possible underlying mechanisms of the serial-based practice that necessitate long-term commitment by the artist. I will further examine the feasible relationship between the artists' biography based in the historical context of their era, on the one hand, and the serial practice as bearing a political message - whether explicitly or implicitly - on the other.

Finally, I will question the relationship between a repetitive practice and a religious, ceremonial practice, alluding to obsessive-compulsive disorder. Based on Freud, I will argue that performing repetitive actions in a systematically identical fashion indicates repressed events in one's past. This repetition then becomes a form of talisman for the artist, protecting them from the unknown.

מזוזה

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח

עורכים:

אנאבלה אספרנסה, שרגא ביק, אלה טוביה,
אדם יודפת, שחר ליבנה, דנה שחם

גיליון 3, קיץ 2019

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית-ספר ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

מועצת המערכת:

פרופ' ישראל יובל – יו"ר, פרופ' זאב הרוי,
פרופ' אנה בלפר־כהן, פרופ' רינה טלגם,
פרופ' אדוין סרוסי, פרופ' אילנה פרדס,
פרופ' מנואלה קונסוני

מזכירת המערכת: מיכל גולדשטיין

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: הדר פרי

עריכה לשונית באנגלית: לי צ'יפמן

על הכריכה: מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה),
2001–2005, רדי מייד מעובד וחותרת דיגיטלית,
60X48 ס"מ, אוסף האמנית. © מיכל היימן.

<http://mandelschool.huji.ac.il/מוזה>
muza.journal@gmail.com

בהוצאת מערכת מוזה, בית ספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי
הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 91905

ISSN: 1708-2617

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) 2019

תוכן העניינים

אהרן גלצר	"ולא תחניפו את הארץ" – על אשמת הארץ בהסתרת דם הנרצח	6
דניאל להמן	אפוקליפסה של משבר נוצרי: אלגוריה קדושה של יאן פרובוסט בתגובה לראשית הרפורמציה	20
מיה פרנקל טנא	הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית: פרקטיקה נצחית ביצירתם של און קווארה ורומן אופלקה	38
גיא פרחי	אהבה בימי פרותזה: יחסי סובייקט-אובייקט ברומן יומן הסנונית	54
תמרה אברמוביץ'	מבטים מצטלבים: מיכל היימן משוחחת עם אדגר דגה	69
יעל גולן	"בבית הדין הזה מדברים בעברית"? חתרנות לשונית בסרט גט: המשפט של ויויאן אמסלם	86
	תקצירים באנגלית	103
	שער באנגלית	165