

נעה מורדוך-סימנסון

התכנית ללימודי פרשנות ותרבות
אוניברסיטת בראיילן

הצגה וייצוג באמנות מינימליסטית משנות השישים: סוגיית החזרה הצורנית בעבודותיו של דונאלד ג'אד

אחד מן המאפיינים המרכזיים ביצירתו של האמן האמריקני דונאלד ג'אד (Donald Judd, 1928-1994), כמו גם ביצירותיהם של אמנים מינימליסטים אחרים בני זמנו, הוא החזרה. ניתן לתאר חזרה זו כהישגנות גלויה של מרכיבים דומים או זהים, המוצגים זה לצד זה כמכלול, בעבודה יחידה. ההישגנות היא העיקרון המארגן הבלעדי של העבודות הנדונות, והיא המאפיין החזותי העומד במרכזו של מאמר זה.

הפרשנויות המגוונות שניתנו לחזרה הצורנית באמנות המינימליסטית נגזרות משני היבטים מרכזיים בבחינתה של כל יצירת אמנות חזותית. ההיבט הראשון הוא צורני, וההתמקדות בו מדגישה תכונות כגון צבע, קו וקומפוזיציה. ההיבט השני הוא תוכני, ובאמצעותו נבחנת יצירת האמנות בהקשרים תרבותיים, פוליטיים או חברתיים. היבטים אלו מחדדים את ההבחנה בין המונחים "הצגה" (presentation) ו"ייצוג" (representation). בהתאם לכך, מאמר זה דן בשני היבטים אלו ביחס לחזרה הצורנית ביצירתו של ג'אד.

הטענה המרכזית העולה מן המאמר, וזאת על יסוד הגותו של הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלז (Gilles Deleuze, 1925-1995), היא כי הבנה מסוימת של חזרה צורנית מאפשרת לתפוס את יצירתו של ג'אד כמציגה וכמייצגת בעת ובעונה אחת. בשונה מפרשנויות אחרות שניתנו לחזרה הצורנית בעבודות מינימליסטיות, אבקש לטעון כי המיוצג בחזרה

* תודה לד"ר רונית מילאנו ולד"ר דרור ינון על הדיאלוג המתמשך, על ההערות וההארות שתרמו רבות לכתיבתו של מאמר זה. כמו כן, תודה לקוראים האנונימיים על הערותיהם המועילות מאוד. למותר לציין שכל טעות שנפלה במאמר, היא שלי בלבד. המאמר מבוסס על חלק מעבודת הדוקטורט שלי, "הדגם הנשנה ומושג החזרה במחצית השנייה של המאה העשרים: בין אמנות למלאכה" שנכתבה בהנחייתם של פרופ' אבי שגיא, ד"ר דרור ינון וד"ר רונית מילאנו, בתכנית ללימודי פרשנות ותרבות, אוניברסיטת בראיילן.

הצורנית מתגלם ביצירה ואינו מצביע על הקשרים חיצוניים. לפיכך, הדיון במאמר מרחיב את הפרשנות של החזרה הצורנית ובד בבד מדגיש את החזרה כתכונה יסודית בעבודות הנדונות. מכאן, ניתן להסיק כי בעבודות הכוללות חזרה צורנית מתקיים מתח בין המוצג לבין המיוצג. מתח זה מסייע למקם את האמנות המינימליסטית על ציר תולדות האמנות המודרנית בין "האמנות המופשטת" לבין "האמנות המושגית".

—

1 — Donald Judd,
Untitled, 1965
Galvanized iron, 7 units,
each: 23x101.6x78.7cm
with 23cm intervals,
Moderna Museet,
Stockholm.
© 2018 Judd Foundation
/ Artists Rights Society
(ARS), New York. Photo:
Moderna Museet, Stockholm.



ב־1965 הציג האמן האמריקני דונאלד ג'אד (Donald Judd, 1928–1994) את העבודה ללא כותרת, המורכבת משבע תיבות ברזל מגולוונות המוצמדות אל קיר גלריה במרווחים שווים, מהרצפה ועד התקרה. גודלן וצורתן של התיבות זהים, והשימוש בברזל המגולוון מעניק להן גימור חלק ומבריק (תמונה 1). היצירה המתוארת מאופיינת בצורות גיאומטריות, בשימוש בחומרים תעשייתיים, בטשטוש מגע יד אדם ובחזרה של מרכיב בודד. תכונות אלו אפיינו עבודות נוספות של ג'אד וכן עבודות של אמנים אחרים שהציגו במהלך שנות השישים בניו יורק. היצירות זכו למגוון כינויים, בהם: ABC Art, סטרוקטורות ראשוניות (primary structures), Cool Art, אמנות ליטראלית (literalist art) ואובייקטים ספציפיים (Specific).

(Objects), אך השם שדבק בהן היה אמנות מינימליסטית.¹ במאמר זה אבקש להתמקד בחזרה הצורנית כמאפיין מרכזי של עבודותיהם של ג'אד ושל אמנים מינימליסטים אחרים, וכתכונה המעלה מגוון שאלות: שאלות העוסקות במרכיביה של יצירת אמנות ובאופן סידורם בעבודה המוצגת, ושאלות הנוגעות בתוכן של היצירה ובתהייה האם יש לה נושא. השאלות הנוגעות בהיבט הצורני של יצירת אמנות מצד אחד, ואלו הנוגעות בהיבט התוכני של היצירה מצד אחר, מחדדות את ההבחנה בין המונחים "הצגה" (presentation) ו"ייצוג" (representation); ההצגה עניינה במרכיבים הנראים של העבודה, והייצוג עניינו בדימויים או בנרטיב המשמשים לה כהקשר. בהתאם, אתייחס אל שני ההיבטים הפרשניים של מאפיין החזרה הצורנית ביצירתו של ג'אד: ההיבט הצורני (ההצגה) וההיבט התוכני (הייצוג). לפיכך, אציע שבנוסף לעיסוק בחזרה כתכונה צורנית, החזרה מייצרת תוכן הנקשר במושג, ולכן, החזרה הצורנית בעבודה המינימליסטית מציגה ומייצגת באותה העת. עוד אטען כי מה שהחזרה מייצגת נמצא בה, ואינו מצביע על תכנים המתקיימים מחוץ ליצירה, כפי שנכתב בדיונים אחרים על החזרה בעבודות המינימליסטיות.²

באמצעות כתיבתו של הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלז (Gilles Deleuze, 1925–1995) על החזרה ועל ציוריו של האמן הבריטי פרנסיס בייקון (Francis Bacon, 1909–1992), אבקש להרחיב את הפרשנות של החזרה הצורנית בעבודותיהם של ג'אד ושל אמנים מינימליסטים אחרים, ולהאיר נקודות מבט אחרות ביחס למתח בין הצגה לבין ייצוג באמנות המינימליסטית. תיאורו של מתח זה מסייע למקם את האמנות המינימליסטית בתולדות האמנות המודרנית בין "האמנות המופשטת", המאפיינת את הפרויקט האמנותי המודרני שראשיתו בסוף המאה ה-19, לבין ה"אמנות המושגית" שראשיתה במהלך שנות השישים של המאה ה-20.

המתח באמנות החזותית בין הצגה (presentation) לבין ייצוג (representation) אינו ייחודי לעבודתו של ג'אד. היו אלו האמנים האימפרסיוניסטים³ והצייר פול סזאן (Paul Cézanne, 1839–1906) שערערו כבר בסוף המאה ה-19 על מה שנחשב מאז ימי הרנסנס כאדיאל חזותי: האשליה שהציור או הפסל עשויים להעניק למתבונן בהם, כאילו הוא צופה בדמות, מרחב או אירוע ממשיים. בהמשך ובאופן בולט היו אלה פיקאסו (Pablo Picasso, 1881–1973) ובראק (Georges Braque, 1882–1963) אשר בסגנונם הקוביסטי יצרו את המורכבות הזו באמצעות העלאת גופים תלת-ממדיים אל הבד הדו-ממדי, כשהם מבקשים לבטל את ממד העומק האשלייתי בציור, או להכניס את החלל כמרכיב לא פחות חשוב מן החומר, אל תוך הפיסול.⁴ בעשורים הראשונים של המאה ה-20 באירופה היו אלה מונדריאן (Piet Mondrian, 1872–1944), מלביץ' (Kazimir Malevich, 1879–1935) וקונסטרוקטיביסטים רוסים מצד אחד, וקנדינסקי (Wassily Kandinsky, 1866–1944) ופרנץ מארק (Franz Marc, 1880–1916) מצד אחר, אשר בעבודתם ובהצגת כוונותיהם נכחה ההתחבטות בשאלת הייצוג. כל אחד מהם בדרכו ביקש "לשחרר" את האמנות החזותית מתפקידה המימטי, התיאורי או האשלייתי. במהלך מלחמת העולם השנייה ולאחריה, כאשר מוקדי העשייה האמנותית עברו מאירופה לארצות הברית, אנו עדים שוב לעיסוקם של אמני האקספרסיוניזם המופשט בניו יורק⁵ בשאלות הנוגעות ל"מה" צריכים הציור או הפסל לבטא ו"איך" יש לעשות זאת; בעוד שה"מה" מצביע על העיסוק בתכנים של יצירות אמנות, ה"איך" עניינו באופני הייצוג של התכנים הללו.

התפתחות עבודתו של ג'אד, שראשיתה בשנות החמישים של המאה ה-20, מקבילה לאופני השתנותה של האמנות בסוף המאה ה-19: גם הוא נע מעבודות פיגורטיביות לעבר עבודות שהודגשו בהן תכנים אחרים. ציורים מראשית דרכו האמנותית משקפים את עמדותיו באשר לאמנות ולתפקידה. כך, למשל, בציור ללא

כותרת מ-1950 ניתן להבחין בכך שמאמציו של ג'אד אינם מופנים כלפי תיאור שיוצר אשליה של מציאות, אלא כלפי ההמחשה של חומריות הגוף (כתמי הצבע, משיכות המכחול), התהייה על אודות האפשרות "לחדור" אל פנימיותו (העין הסגורה) והסביבה שבה גוף זה ממוקם. השימוש בגוני מג'נטה לצד צורות הפרגוד והחלון בשחור ובכחול מעצים את מה שאמור לשמש כרקע, והופך אותו לשווה ערך לדמות מבחינת נושא היצירה.⁶ כפי שטען ג'אד ביחס לציורים אלו, "ניסיתי ליצור פני שטח שטוחים ולא מרחביים".⁷ ברישום ללא כותרת, שנעשה כשנתיים מאוחר יותר, עדיין ניכרת התפיסה הפיגורטיבית, והמרחב המתואר ניתן לזיהוי. במקביל, אפשר להבחין בהדגשת הציורים האנכיים והאופקיים הממוקמים בחלונות, במנורה התלויה והמבנה הנשקף מהחלון.⁸ צירים אלו מחדדים את מקומן של הצורות הגיאומטריות ביצירה והן הופכות, כמו בציור הדמות הישובה, לשוות ערך מבחינת חשיבותן בהשוואה לנושא היצירה (החדר המתואר).

תפיסתו של ג'אד את החומר כבעל תכונות עצמאיות, ולא ככזה המחזיק במשמעויות הנובעות ממושאי תיאורו, מקבלת דגש עם זניחתו את הציור הפיגורטיבי ופנייתו אל עבודות שבהן הציור או התבליט מנכיחים בעיקר את משיכות המכחול, כתמי הצבע והחומרים שמהם הם עשויים. לקראת שנות השישים של המאה ה-20 הוא החל ליצור ציורים ותבליטים שנושאים הם האמצעים הצורניים והחומריים שמהם הורכבו; בציור ללא כותרת מ-1960 נראים קווים מעוקלים שנמשכו עד לגבולות מסגרת העבודה.⁹ באמצעות הוספה של צבע אטום למשטח הציור והוספה של חול לצבע השמן ביקש ג'אד ליצור פני שטח מוחשיים ככל שניתן. ככלל, חיפושיו של ג'אד אחר ביטוי חזותי ישיר, חד-משמעי, כמו עניינו בחומריות המציגה את עצמה, הביאו להתרחקותו מיצירת דימויים בעלי הקשרים מטאפוריים אל עבר ציור בעל מאפיינים צורניים בלבד.¹⁰

תערוכת היחיד של ג'אד בדצמבר 1963 בגלריית גרין (Green) שבניו יורק ביטאה את תפיסתו האמנותית, שעליהן גם כתב כמבקר אמנות. העבודות שהוצגו לא כללו ציורים, כי אם תבליטים ואובייקטים תלת-ממדיים שאותם החל ליצור לקראת התערוכה. התערוכה בגלריית גרין חושפת את החזרה כתכונה מרכזית לעבודותיו, כאשר רבים מן התבליטים והאובייקטים שהוצגו בחלל הגלריה מורכבים מיחידות צורניות החוזרות על עצמן בתוך העבודה; כך למשל ביצירה ללא כותרת (תמונה 2), שבה הקורות האופקיות חוזרות זו על זו. בדוגמה נוספת (ללא כותרת; תמונה 3) הונחה קופסת עץ על רצפת הגלריה, כאשר בחלקה העליון שקע מוארך בצורת צינור (תשליל של חצי צינור) המחולק על ידי מחיצות לחללים החוזרים על עצמם כסדרה אריתמטית (חשבונית), לפיה לכל חלל התווסף חצי אינץ'.

2 — Donald Judd,
Untitled, 1963
Light cadmium red
oil on wood, purple
enamel on aluminum,
122x210.8x122cm, The
National Gallery of
Canada, Ottawa.
© 2018 Judd Foundation
/ Artists Rights Society
(ARS), New York.



3 — Donald Judd,
Untitled, 1963
 Light cadmium
 red oil on wood,
 49.5x114.3x77.5cm, The
 National Gallery of
 Canada, Ottawa.
 © 2018 Judd Foundation
 / Artists Rights Society
 (ARS), New York.



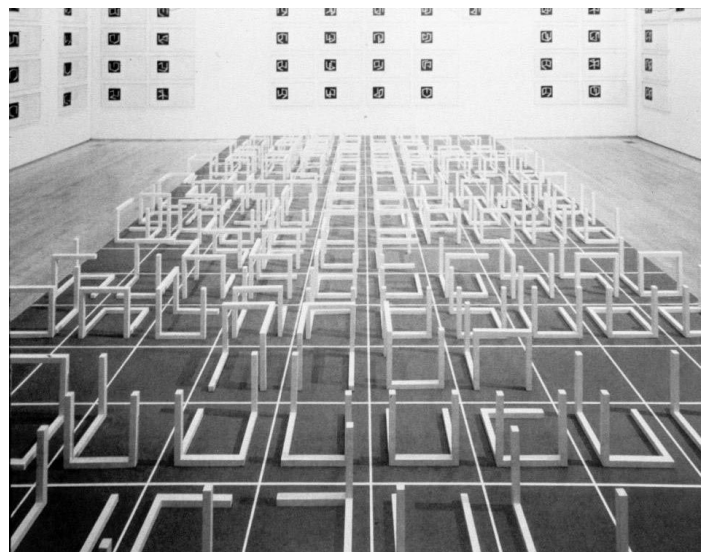
במהלך שנות השישים של המאה ה-20 הפכה ההישנות הצורנית לתכונה דומיננטית ביצירות חזותיות, עד כי שלוש תערוכות שנערכו בניו יורק ובקליפורניה בין השנים 1966–1968 עסקו בה.¹¹ בעוד שהתערוכה *Systemic Painting* כללה ציורים בלבד, התערוכות שנערכו אחריה - *Art in Series* ו-*Serial Imagery* - כללו גם עבודות בתלת-ממד.¹² במאמר המלווה את קטלוג התערוכה הראשונה הרחיב אוצר התערוכה על הקשר של הציורים אל האמנות המודרנית. הוא ראה ב"One Image art" אמנות שדרכה יש לבחון את הסגנון המופשט כמאפיין של האמנות המודרנית.¹³ המאמרים שליוו את התערוכות הבאות התמקדו בנושא הסדרתיות והחזרה, ללא המסגור הרחב של הפרויקט המודרני בכללותו.¹⁴ מאמרים אלו נשענו על תיאוריות מתמטיות כהסבר לשימוש הנרחב בסדרות ובחזרה, ובאחד מהם ניתן אף למצוא נרטיב היסטורי למוצא הסדרות האמנותיות, המקביל להתפתחות תיאוריות מתמטיות העוסקות בטורים חשבוניים והנדסיים.¹⁵ בטקסט התערוכה השנייה הוקבלה ההישנות בעבודות לסדרות אריתמטיות, אך זאת על מנת להדגיש את אופן החשיבה הסיסטמית של האמן המינימליסטי.¹⁶ בטקסט זה התייחס האוצר לסדרות בהקשר של הישנות אלמנטים בתוך יצירת אמנות יחידה, ואילו בטקסט המלווה את התערוכה *Serial Imagery* נטען כי התנאי לקיומה של סדרה נעוץ במספר עבודות נפרדות העוסקות באותו נושא. עמדותיהם השונות של אוצרי התערוכות ביחס למשמעות הסדרה האמנותית ולאופן שבו זו משקפת תהליכי יצירה מלמדות על מגוון הפרשנויות שניתנו מאז שנות השישים של המאה ה-20 לעבודות אמנות שבהן מוטיב החזרה.

בספרה *The infinite line. Re-making art after modernism* מ-2004 מציינת בריאוני פר (Fer) את החזרה (repetition) כמושג המאפיין אסטרטגיות מגוונות ביצירתם של עשרה אמנים אירופים ואמריקנים שפעלו בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20. יצירתם של אמנים אלו, בדגש על החזרה כדרך פעולה או כמאפיין חזותי, מסמנות, לפי פר, את המעבר ממודרניזם לפוסט-מודרניזם.¹⁷ משמעויותיו של מושג החזרה בספרה של פר משתנות בהתאם לאמנים שעליהם היא כותבת. לדוגמה, התייחסותה אל עבודותיו של רות'קו (Mark Rothko, 1903–1970), שבו היא רואה מבשר "הפרקטיקה החזרתית" במחצית השנייה של המאה ה-20, מלמדת על החזרה ביחס לתהליך העבודה. בדיונה בעבודותיו מדגישה פר את החזרה כמושג הקשור בדפוס של עשייה, לאו דווקא בתוצר ובמראה הסופי של היצירה.¹⁸ בדיון בעבודתה של אוה הסה (Eva Hesse, 1936–1970) מדגישה פר את החזרה כתהליך מוביל, אך היא אינה מבחירה באיזה מובן מבוסס תהליך היצירה של האמנית על חזרה: האם באמצעות דפוס פעולה חוזר? האם זהו הדימוי שחוזר? מחשבה מתוכננת מראש? או שהחזרה היא מושג שנכון להשתמש בו לגבי כל שלב בתהליך יצירתה של האמנית

וכן ביחס לתוצר הסופי?¹⁹ במקביל, ולמרות חוסר העקביות שבהבנת החזרה ביצירה אמנותית, התערוכות והכתיבה על החזרה מבהירות שגם אם חזרה צורנית הייתה קיימת באופנים שונים קודם למחצית השנייה של המאה ה-20, הרי שהיא הפכה למאפיין מוביל ביצירות אמנות החל מתקופה זו.

אופן החזרה על אותו אלמנט בעבודה יחידה השתנה מיצירה ליצירה ומאמן לאמן. היחידות החוזרות סודרו לעתים קרובות כמבנה רשת – גריד המבוסס על צירים אנכיים ואופקיים. יצירתו של ג'אד, ללא כותרת (1963), מורכבת ממשטח ברזל רבוע ומגולוון שלאורכו ולרוחבו חורים. זו דוגמה לסידור מרכיבי היצירה (החורים במקרה זה) על פי מבנה הגריד. גם עבודותיו האחרות של ג'אד שבהן חזרה על מרכיבים מאורגנות בדגש על מרכיבים אופקיים ואנכיים. ביצירה של קרל אנדרה (Carl Andre) ללא כותרת מ-1967 מסודרות יחידות ריבועי נחושת צמודות זו לזו על הרצפה, במבנה רשת, והקוביות החלולות בעבודותיו של סול לה וויט (Sol LeWitt, 1928–) מסודרות על בסיס גריד (תמונה 4). החוקר ג'ון אלדרפילד (Elderfield) ציין כי עבור אמנים מינימליסטים שימשה נוסחת הגריד כצורה מתווכת בין אובייקטים תלת-מדיים שאותם יצרו לבין הציור, או לפחות תפיסות המיוחסות לציור.²⁰ יתכן כי ישנו קשר בין תפיסות הקושרות בין הגריד לבין הציור לבין התייחסותה של רוזלינד קראוס (Krauss) אל הגריד כאל קומפוזיציה מודרנית, התייחסות שראשיתה במחצית הראשונה של המאה ה-20, עם התפתחות הסגנון הקוביסטי.²¹ אולם עבודתו של דן פלווין (Dan Flavin, 1933–1966), *The nominal three. (to W.M. of Ockham)* מ-1963 (תמונה 5), אינה מבוססת על מבנה הגריד, אלא מאורגנת בהתאם לסדרה אריתמטית. העבודה מורכבת מנורות פלורסנט המוצבות על קיר במרווחים דומים; היא נפתחת בנורה יחידה, ואחרי מרווח מופיעה אותה הנורה עם נורה נוספת, ואחרי מרווח נוסף נורה עם שתי נורות נוספות $[(1+1)+1]$. גם ביצירותיה של הסה, המשתייכת לדור השני של האמנים המינימליסטים, נוכחת החזרה על אלמנטים דומים או זהים. אופן סידורם ביצירתה אינו מזכיר סדרות חשבוניות, או גריד, כפי שנראה ביצירותיהם של ג'אד, אנדרה, לה וויט או פלווין, אלא ריבוי, שבו הסדר המחושב מראש פחות בולט. ביצירה *Contingent* מ-1969 וביצירה *Repetition Nineteen III* מ-1965 מרכיבי העבודה חוזרים על עצמם, אך חומריהם הרכה (בהשוואה לחומרים האובייקטים של ג'אד), כמו גם אופן הצבתם כריבוי ולא כסדרה חשבונית, מציעים מבנים חזרתיים נוקשים פחות.²² הדוגמאות שהוצגו עד כה מלמדות על קומפוזיציות שונות שבהן יש חזרה של מרכיבים דומים או זהים בתוך עבודה יחידה.

4 — Sol LeWitt,
*Variations of Incomplete
Open Cubes*, 1974
Wood sculptures with white
paint, (122 pieces) each
piece: 20.3 cm². Framed
photographs and drawings
(131 pieces).
© 2018 The LeWitt Estate /
Artists Rights Society (ARS),
New York.



5 — Dan Flavin,
The nominal three
 (to William of Ockham), 1963
 Daylight fluorescent
 light. 183 cm high, overall
 width variable, Solomon R.
 Guggenheim Museum, New York.
 © 2018 Stephen Flavin / Artists
 Rights Society (ARS), New York.



פירוק האובייקט למרכיביו הראשוניים (הצורות הגיאומטריות), וחשיפת החומר שממנו הוא עשוי, מלמדים על יצירה המציגה את עצמה, וכפי שנכתב לא פעם – היצירה המינימליסטית "מבהירה" את עצמה.²³ בהירות משמעה שתוכן היצירה המינימליסטית מגולם בנראות שלה: בחומריות, בצורה ובצבע. עם זאת, השימוש במונח "בהירות" (clarity) עלול לטעת את הרושם כאילו העבודות התקבלו בפשטות "כפי שהן", כשלמעשה, אותה בהירות מסתירה מורכבות. מצד אחד, ה"בהיר" עבור ג'אד ומבקריו פירושו שהצורות הנראות אינן מטאפוריות או סמליות. מצד שני, כפי שאבקש להראות בהמשך המאמר, גם הבהירות הפכה לרב-משמעית, כאשר בפרשנויות המגוונות שנכתבו על החזרה הצורנית מתקיימים הקשרים המצויים מחוץ לעבודות עצמן.

קלמנט גרינברג (Greenberg), מייקל פריד (Fried) וקראוס היו מראשוני התיאורטיקנים של האמנות שכתבו על העבודות הנדונות. מאמרו של גרינברג "לקראת לאוקון חדש יותר" ("Towards a Newer Laocoön") מ-1940, שבו הדגיש את נפרדות האמנות החזותית ממדיומים אמנותיים אחרים ובמיוחד מן הספרות, היה לבסיס תיאורטי שעליו נשען גם ג'אד.²⁴ במאמרו השתמש גרינברג במושג "אוטונומיה" כדי להצביע על הצורך של אמני האוונגרד ביצירת עבודות חזותיות החפות מהקשרים נרטיביים או פיגורטיביים. בהתאם ומנקודת מבטו של גרינברג, תכונותיה הפיזיות של העבודה הן שצריכות להיות מודגשות ביצירת האמנות המודרנית. למרות נטייתו של גרינברג להעדיף אמנות שתציג את עצמה ותימנע מתיאוריות או מאשליה, מפגשו עם אמנות מינימליסטית ביטא את האמביוולנטיות שלו; כפי שהוא מציין במאמר על אמנות מינימליסטית, "עבודות מינימליסטיות נקראות כאמנות, כמעט כמו כל דבר כיום – כולל דלת, שולחן, או דף נייר לבן".²⁵ בהמשך הוא מוסיף כי העובדה שהיצירות המינימליסטיות מובנות עבור מה שהן בוגדת בהגדרתן כיצירות אמנותיות.²⁶ עבור גרינברג, האמנים המינימליסטים התייחסו אל ההיבט הצורני בעבודתם, אבל מימשו רק אותו ובשל כך הלכו רחוק מדי. מבחינתו, אמנות מינימליסטית לא מכילה אסתטיקה כלשהי שעשויה להחזיק מעמד לאורך זמן.²⁷

עמדותיו של גרינברג כפי שהופיעו במאמר מ-1940 תאמו את עמדותיו של ג'אד בראשית דרכו כאמן וכמבקר אמנות, אך מאמרו של ג'אד "Specific Objects" מ-1965 והתפתחותו האמנותית סימנו את התרחקותו מרעיונותיו של גרינברג. אם גרינברג המשיך לתמוך בציור המופשט כמדיום המגלם את השאיפה לאוטונומיה של האמנויות, הרי שעבור ג'אד, היצירה הדו-ממדית לא ביטלה את האשליה שממנה ביקש להימנע. עבורו, כל עוד מונח כתם צבע על מצע הבד, הרי שמתקיימים בו יחסי דמות ורקע, ולפיכך הציור תמיד מבטא מרחב אשלייתי בעל עומק.²⁸ כאשר ג'אד בוחר להתמקד ביצירת תבליטים ואובייקטים תלת-

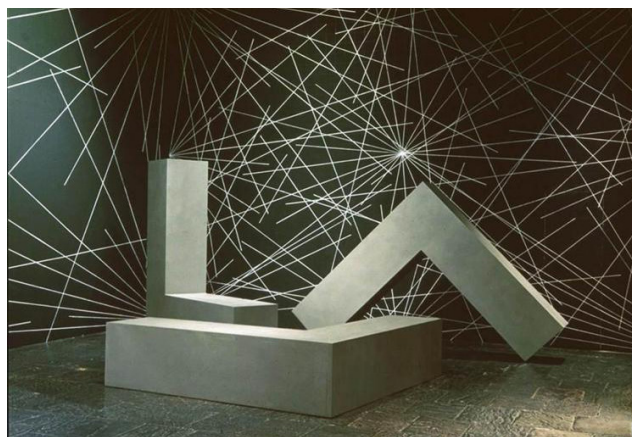
ממדיים על מנת להימנע מיצירת אשליה הכרוכה במעשה הציור, הוא מתרחק מרעיונותיו של גרינברג. האחרון אמנם תמך בסגנון המופשט, אך מבחינתו, הכיוון שאליו הלכו האמנים המינימליסטים כבר חרג מגבולות האמנותי והפך למעוצב ולמנייריסטי.²⁹

מייקל פריד, שכתב את אחת הביקורות המרכזיות על הפיסול המינימליסטי בסוף שנות השישים של המאה ה-20, בחר בשם "*literalist art*" ככינוי ליצירות מינימליסטיות, בכדי להצביע על הרעיון שלפיו האמנים צמצמו את המשמעות העומדת מאחורי הצורות שעמן עבדו.³⁰ פריד מקביל את חוויית ההתבוננות בעבודות לחוויית ההתבוננות בתיאטרון, שהיא תלוית זמן (בדומה לספרות ולמוסיקה), ובכך מבחין למעשה בין המינימליזם לבין הציור והפיסול המודרניים, שבהם הוא רואה תוצרים המציגים את עצמם בִּאֶחָת. לפיכך, המחבר מתייחס אל האובייקטים המינימליסטיים כאובייקטים תיאטראליים המדגישים את חשיבות האופן שבו הם ממוקמים על הבמה, ומתוך כך את האופן שבו הצופה ייתקל בהם.³¹ טיבה של טענתו של פריד טמון בהתייחסו למפנה האמנותי-תרבותי של אותה תקופה; המעבר מההתבוננות בעשייה ובמרכיבים הצורניים הפנימיים של יצירת אמנות (גרינברג) לחקר תגובתו של המתבונן ותהליך הקבלה של היצירה.³² פריד, בדומה לגרינברג, חשב על פיסול כעל מדיום שצריך להציג את עצמו, אך במקביל ביקש להראות שהאמנים המינימליסטים לקחו את הרעיון קצת רחוק מדי. מנקודת מבטו, ההקבלה לצפייה בתיאטרון והדגש על משך הצפייה היו לחולשותיו של הפיסול המינימליסטי.

רוזלינד קראוס מדגישה גם היא, בדומה לפריד, את החוויה הכרוכה במפגש עם אמנות מינימליסטית. לטענתה, אמנים מינימליסטים התעקשו על יצירת אמנות שמאפייניה יעמדו בסתירה לתכונות של ייחוד או ניסיון פרטי של היצור. הם אינם מתעלמים ממשמעות הניתנת לאובייקט, אך רואים אותה כנובעת מתוך המרחב הציבורי, כלומר מאזור המפגש של הצופה עם העבודות.³³ דוגמה הממחישה את הגישה הפנומנולוגית שעליה מתעכבת קראוס בפרשנותה היא התייחסותה לעבודתו של רוברט מוריס (Robert Morris) ללא כותרת (*L beams*) מ-1965 (תמונה 6). הפער בין הידיעה שמדובר בשלושה אובייקטים זהים בגודלם, שלמעשה חוזרים על עצמם אך מונחים אחרת בחלל, לבין החוויה המורה על שוני והבדל, מדגיש את אי-ההתאמה שבין הניסיון החזותי לבין הידיעה. במילותיה של קראוס: "נראה שמוריס אומר כי ה'עובדה' שהאובייקטים דומים זה לזה, שייכת להיגיון המתקיים טרם הניסיון. הקורות שצורתן האות L מביסות היגיון זה ואכן 'שונות'".³⁴ לפיכך, שונות היחידות הנחווית על ידי הצופה במפגשו עם עבודתו של מוריס קשורה בחיצוניותן, בעובדה שהן מופרדות זו מזו ומונחות באופנים שונים בחלל, ולא בידיעה על אודות טיבן או גודלן. באמצעות דוגמה זו מדגישה קראוס את המפגש הפיזי של הצופה עם עבודות מינימליסטיות כנקודה שבה נוצרת משמעותן.

6 — Robert Morris, *Untitled (L Beams)*, 1965, 1967
Stainless steel, Whitney Museum of American Art, New York.

© 2018 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.



שלוש הגישות שתיארת – זו של גרינברג, המדגישה את קדימות הצורה והצגתה באמנות על פני התוכן והנרטיב שהיא עשויה לתאר; זו של פריד, המעבירה את הדגש מהבנת הצורות האמנותיות כאוטונומיות וכקשורות בגבולות היצירה בלבד, אל מפגש הצופה עמן; והדגש של קראוס על המפנה הפנומנולוגי שמייצרות עבודות מינימליסטיות – מאירות כולן את ההיבט הצורני של היצירות ואת משמעותן הן בהקשר של האמנות המודרנית ככלל, והן בהקשר של אופן התקבלותן של יצירות מינימליסטיות המציגות את עצמן בפרט.

עבור ג'אד, העיסוק בהישנות מרכיבים משמש להדגשת ההיבט הצורני של העבודות וכאמצעי מניעתי ליצירת קומפוזיציה. הדמיון בין המרכיבים והנחתם בזה אחר זה פשוטה או כטור מטשטשים את ייחודם כרכיבים נפרדים המייצרים יחדיו נרטיב, ומבטלים היררכיה: ההתייחסות לאסתטיקה של שולי היצירה ושל מרכז היצירה – זהה. בהתאם, החזרה הצורנית בעבודתו של ג'אד משמשת גם כאמצעי ביקורתי על אמנות המייצגת דימוי שמצוי מחוץ לה. בכתבתו על ציוריו של האמן האמריקאי פרנק סטלה (Frank Stella, b. 1936) מדגיש ג'אד כי הסדר בציוריו של סטלה אינו מבטא רציונל מסוים. צורת הפס החוזרת על עצמה מבטלת רציונל שעשוי להצביע על מרכז ושוליים בעלי חשיבות שונה ביצירה, כפי שנעשה בציור המסורתי. במילותיו של ג'אד, "הסדר אינו רציונליסטי ויסודי, אלא סדר, כמו זה של המשכיות, דבר אחר דבר. ציור איננו דימוי. הצורות, האחדות, ההשלכה, הסדר והצבע הם ספציפיים, אגרסיביים וכוחניים".³⁵

בהתייחסות לעבודותיו אומר ג'אד כי "העניין בעבודתי הוא שהיא נתונה. ממש כמו שאתה לוקח ערמה או שורה של קופסאות, זו שורה. כולם יודעים על שורות, כך שזה נתון מראש".³⁶ הנקודה החשובה היא שההישנות אינה נושאת משמעות מיוחדת עבורו, ממש כמו המתמטיקה, ולכן אינה מבטאת מהות כלשהי. אמנים מינימליסטים אחרים הדגישו כי חזרה על מרכיב באופן דומה או זהה ביצירה יחידה מבוססת על תהליכים שאותם הם הבינו כתהליכים לוגיים. התהליכים הללו נתפסו כהפוכים לתהליכי יצירה רציונליסטיים; עבודות שבהן כל משיכת מכחול מבוססת על המשיכה שקדמה לה, שבהן כל החלטה קומפוזיציונית תלויה בקודמתה, ייחשבו לעבודות שתהליך יצירתן הוא רציונלי. לעומת זאת, עבודות שהסדר שבהן חושב מראש, והן נקשרות במחשבה סיסטמית, מובנות כקשורות בחשיבה לוגית. בראיון רדיופוני שנערך עם ג'אד ועם סטלה ב־1966 מרחיב ג'אד על ההבחנה בין תהליכי יצירה רציונליים לבין תהליכי יצירה לוגיים:

גלור (לג'אד): ואתה מתכוון לומר שעבודתך נפרדת מרציונליזם?

ג'אד: כן, כל האמנות הזו מבוססת על מערכות בנויות מראש, מערכות אפריריות; הן מביעות סוג חשיבה מסוים ולוגיקה שפחות מוערכים כיום, כדרך ללמידה אודות העולם.

[...]

גלור: האם אתה יכול להיות יותר ספציפי באשר לאופן שבו עבודתך משקפת נקודת מבט לא רציונליסטית?

ג'אד: המרכיבים אינם מתייחסים זה לזה (unrelational).³⁷

בשלושים השנים האחרונות מתחדש העניין באמנים המינימליסטים ובממשיכיהם, ונוספו פרשנויות לעבודות המייחדות אותם; ביניהן, פרשנויות המייחסות את החזרה אל תהליכי מסחור וגלובליזציה, כמו גם אל רעיונות של שליטה בהבדלים המיוצרים גם הם בייצור סדרתי. הכוונה בפרשנויות אלו היא להראות שגם מה שנדמה לצרכן כאובייקט ייחודי ושונה, למעשה נתון בתוך תבניות משוכפלות שרק לכאורה מייצרות

מגוון.³⁸ האל פוסטר (Foster) מציע בהתייחסו אל ספרו של דלו *Difference and Repetition* מ-1968 כי "המהות האמנותית המסומנת על ידי מינימליזם ופופ ארט צריכה להיות מיוחסת להתרחשויות משמעותיות אחרות שאירעו בשנות השישים של המאה ה-20 – חברתיות וכלכליות, תיאורטיות ופוליטיות".³⁹ לפיכך, מה שסגנונות הפופ-ארט והמינימליזם מביעים מובן ביחס לאירועים חברתיים, כלכליים ופוליטיים מאותן שנים. אך בקטע שפוסטר מצטט, דלו אינו כותב על אמנות מינימליסטית, ודאי שלא על חזרה צורנית באמנות זו, אלא על מקומה של האמנות בעולם של ייצור המוני וצריכה.⁴⁰

חזרה צורנית באמנות מינימליסטית פורשה גם מנקודת מבט מגדרית. חשיבה סיסטמטית, סדירות ואינסטרומנטליות הן תכונות שהובילו את ג'אד ואמנים מינימליסטים אחרים להתמקד בסדרות הצורניות. תכונות אלו, כמו העבודות החזרתיות שנעשו בעקבותיהן, הובנו בהקשר למאפייני התעשייה והטכנולוגיה. סוג החשיבה המוזכר והקשרו התעשייתי הובילו את החוקרת אנה צ'ייב (Chave) לראות בעבודה המינימליסטית, כמו בחזרה הצורנית המופיעה בה, מאפיינים של החשיבה והגוף הגבריים.⁴¹

קראוס ותיאורטיקנים נוספים ערערו על העמדה שהציגו האמנים וחלק מן המבקרים על החזרה ביצירותיהם; השאיפה שהבהירות, הדגש על הצורניות וההתמקדות בסדרות אריתמטיות יבטלו את ההבעתי, האישי והמיוחד, לא מומשה. במקום זאת, החזרה והניקיון הצורני הבלוטי את מה שביקשו האמנים להסתיר, כפי שמציעה קראוס ביחס לעבודתו של לה וויט (תמונה 4):

ישנה בעבודה וריאציות של קוביות חלקיות ופתוחות (*Variations of Incomplete Open Cubes*), כמו שאומרים, מתודה בתוך הטירוף. מפני שאנחנו מגלים את ה"שיטתיות" שבכפייתיות, שברייטאל האובססיבי, עם הדיוק, הניקיון והדייקנות המוקפדת המכסים על תהומות של אי-רציונליות.⁴²

גם תיאוריו של ג'יימס מאייר (Meyer) מאירים תהליך מרובד שבו מהלכי היצירה הגלויים של ג'אד מסווים בחירות אמנותיות נוקשות: "בפועל, ג'אד דאג להתאמת הפרופורציות בעבודותיו, לסידור הכללי שלהן, במובן הקלאסי". בהתאם, ולפי מאייר, לג'אד היה חשוב כיצד ייראה כל פרט בעבודתו. למרות שהוא טשטש את מגע ידו מהנראות של היצירות, הרי שהוא התערב בכל שלב של הכנתן. אם בהתאם להצהרותיו של ג'אד אפשר לחשוב שהסדר "פשוט ניתן", הרי שמאייר מראה עד כמה נדרשה התערבות מצדו של האמן ביצירת סדר "נתון" זה.⁴³ בהקשר של הדגש על ההתערבות של האמן, מאייר מוסיף כי "ה'תזכורת הסובייקטיבית' הזו היא עקשנית ודוממה; היא הדבר שלא מכירים בו ושוללים אותו, אך היא גם הכוח המניע של הדחף הסדרתי באמנות המחצית השנייה של המאה ה-20".⁴⁴ כפי שהדגישו קראוס ומאייר בפרשנותם, מעבר להצהרתם של האמנים על חזרה צורנית המבטאת חשיבה לוגית ומתוכננת מראש, החזרה שיקפה גם מהלך אובססיבי שבו באו לידי ביטוי דווקא הצדדים הסובייקטיביים והדחפים הלא-מודעים של האמנים.

המחקרים שהוזכרו מרחיבים את אופני הפרשנות של העבודות, ומסבירים את התהודה שהן זכו לה. לטענתי, פרשנויות אלו, המייחסות את החזרה הצורנית המינימליסטית לתרבות המונים ולייצור תעשייתי, הרואות בחזרה הצורנית מודל לחשיבה גברית והמבינות את החזרה כביטוי לזרמים תת-קרקעיים ולא-מודעים של האמן, כולן יחד מפרשות את החזרה הצורנית כמייצגת (representation). במקביל לעיסוקם של פוסטר, צ'ייב, קראוס ומאייר בממד המציג, הנראה, הם מייצרים לעבודות המינימליסטיות דימויים המצויים מחוץ

להן. אם הצורה החוזרת היא ביטוי לייצור תעשייתי או לאופנה, או ביטוי לאובססיה או לתשוקה לא-ממומשת של האמן, הרי שהיא כבר אינה מובנת לפי מה שהיא מציגה, ו"בהירותה" מתערערת. כפי שאבקש להראות בחלקו האחרון של המאמר, הייצוג בעבודות אלו מתבסס על צורת החזרה עצמה כתבנית המציגה ומייצגת באותה עת. בשונה מן הפרשנויות שהוזכרו, שלפיהן החזרה מסמלת רעיון המצוי מחוץ לעבודה, אטען כי החזרה הצורנית מייצגת מושג המגולם בתוכה.

בדומה לבעיות שהטרידו אמנים ותיאורטיקנים של אמנות מודרנית, גם הפילוסוף ז'יל דלז עסוק בספרו *Francis Bacon. The Logic of Sensation* מ-1981 ביחס שבין הציור הנרטיבי לציור המופשט וביחס שבין הדמות הנפחית למצע השטוח.⁴⁵ למרות המרחק הרב בין ציוריו של בייקון הבריטי לבין האובייקטים שיצרו ג'אד וחבריו בניו יורק, תשומת הלב הרבה שדלז מקדיש למתח שבין מעשה הציור והחומרים הנראים לבין הסיפור שהוא מספר, כמו גם פרשנותו וחלק מן ההמשגות שבהן הוא משתמש, עשויות לתרום להרחבת הפרשנות של החזרה הצורנית באמנות המינימליסטית.

דלז שואל: "האם אין עוד סוג של יחס בין דמויות (Figures), כזה שלא יהיה נרטיבי, ושממנו לא תנבע פיגורטיביות?"⁴⁶ הדמות (Figure) שאותה הוא מזכיר לא פעם אינה דימוי אנושי בהכרח. כפי שמסבירה אן סוונארג (Sauvagnargues), זוהי דמות הנוצרת באמצעות משחק הכוחות הדינמי המתקיים ביצירתו של בייקון, הנע בין בידודה, עיוותה וכיליונה של הדמות. הדמות (Figure) אינה מתייחסת אל אדם (person) דווקא, אלא אל מקצבים וזרמים שהציור חושף.⁴⁷ לפיכך, הדמות (Figure) היא צורה מוחשית או מורגשת (sensible), הנקשרת בתחושה (sensation), וזוהי הדמות הפועלת ישירות על מערכת עצביו של הצופה.⁴⁸

בהתאם לתהייתו של דלז על אודות האפשרות ליצור דמויות המוצבות זו לצד זו, ובאותה עת כאלו שלא מתקיים ביניהן קשר סיפורי או היררכי, ניתן לחשוב על ההישגות או החזרה של מרכיבים דומים או זהים באותה יצירה. בפרק העוסק בציורי הטריפטיון של בייקון, ובהמשך לדיון החוזר על האפשרות לצייר דימויים שהקשר ביניהם לא יהיה נרטיבי, כותב דלז על ייחודו של פורמט הטריפטיון. פורמט זה, שבו מתוארים בדרך כלל שלושה ציורים המצוירים כשלוש יצירות נפרדות המוצגות בצמידות כעבודה אחת, עונה על הצורך בקשר בין החלקים המופרדים, ועם זאת, הקשר שנוצר בין אותם חלקים אינו נרטיבי.⁴⁹ בטריפטיון (ולא רק בו, אך זוהי דוגמה הממחישה היטב את הרעיון) מזהה דלז את המקצב (rhythm) וכותב על המקצב עצמו ההופך לדמות (Figure) ומכונן אותה.⁵⁰ אם זהו המקצב ההופך לדמות, הרי שלפי דלז, הוא כבר אינו תלוי במה שהוא מייצג: "מקצב לא יהיה עוד מחובר אל הדמות (Figure) ותלוי בה: זהו המקצב עצמו אשר יכונן את הדמות (Figure)".⁵¹ לפיכך, בדומה לדמות המובנית כצורה המשפיעה ישירות על התחושה, כך גם המקצב. ייחודו לא במה שהוא מייצג ובהקשר המצוי עבורו מחוץ ליצירה, כי אם בהישגות עצמה המייצרת אותו.

מהו מקצב לשיטתו של דלז? בדוגמאות מיצירתו של בייקון מדובר על שלושה ציורים הממוסגרים בפורמט אחיד, כאשר אין הכרח שבכולם יופיע תיאור זהה של אותה הדמות.⁵² לפי דלז, בייקון יוצר את הטריפטיון כמקביל ליצירה מוסיקלית ובהתאם לאופן שבו זזים המרכיבים השונים בשני הז'אנרים.⁵³ לפיכך, ניתן לחשוב על המקצב בציורי הטריפטיון של בייקון ככזה המבוסס על ההפרדה בין הציורים, ובאותה העת, על תפיסתם על ידי המתבונן, כמעשה שלם ויחיד. המקצב כמושג המוכר לנו מתחום המוסיקה מובן בעיקר באמצעות החזרה, כפי שכותב חנוך רון: "אי אפשר לנתק סגנון מוסיקאלי מהתייחסות כלשהיא לשימוש באלמנט 'החזרה'. זה יכול להיות שימוש פשוט או מורכב, בנאלי או מתוחכם, אבל תמיד 'החזרה' היא אם כל הסגנונות".⁵⁴

התבוננות בעבודתו של ג'אד מ'1965, ללא כותרת (תמונה 1), ממחישה את הרעיון כי התיבה הנשנית, לא זו המבודדת, כמו רצף המרווחים הזהים בין האחת לאחרת, מייצרת מקצב. בהקבלה ליצירות הטריפטיות, גם ביצירה מינימליסטית הצופה מתבונן בו זמנית בתיבות כיחידות נפרדות וכיחידה שלמה אחת. "במוסיקה", כותב חנוך רון, "יוצר המינימליזם את אשליית הזרימה על ידי החזרה המתמדת, על אותה תבנית של צלילים".⁵⁵ וכך כותב המוזיקולוג והפילוסוף פיטר קיווי (Kivy) בהתייחסו אל החזרה כפי שהיא מופיעה במוסיקה משלהי המאה ה-18 וראשית המאה ה-19: "במילים אחרות, ובאופן כללי, חזרה היא האמצעי דרכו תופסים דגמים; אך בהגדרתו, הדגם הוא בעצמו חזרה".⁵⁶ בהתאם לקיווי, מוסיקה אינה מכילה חזרות כמאפיין מרכזי, זוהי החזרה שמגדירה את המוסיקה.⁵⁷ לפיכך, החזרה היא גם חלק מן השלם (תכונה מוסיקלית), אך היא בה בעת השלם כולו (המוסיקה מוגדרת באמצעותה). בדומה, אפשר לתהות אם ניתן לומר על הישנות מרכיבים באמנות המחצית השנייה של המאה ה-20 את הדברים הבאים: אמנויות אלו אינן מכילות חזרה כרכיב; זוהי חזרה צורנית המאפיינת והמגדירה יצירות אלו. החזרה איננה עוד תכונה שניתן להתייחס אליה בפרשנות העבודות, אלא החזרה הצורנית מגדירה את העבודות, והיא המרכיב המרכזי שאותו יש להבין.

המקצב בציוריו של בייקון כפי שמתאר אותו דלז והמקצב כהיבט של ההישנות הצורנית בהקבלה לחזרות במוסיקה מזוהים על ידי הצופה כשהוא שוהה מול העבודה; הזמן מאפשר לתפוס את הצורה החוזרת ואת המקצב שהחזרה מייצרת. המקצב הנוצר באמצעות החזרה דורש את זיהויו על ידי התבוננות ביצירה כשלמה, ומרחק מסוים. המרחק מאפשר לתפוס את המרכיבים הנפרדים כיחידה שלמה, ועל מנת לעשות זאת, הצופה צריך לגלות מעורבות בנראה מולו. כפי שכתב פריד על אמנות מינימליסטית בכלל (ולא בהתייחסות למאפיין החזרה): "כאן, חוויית הריחוק מן העבודה היא מכריעה: הצופה מכיר בעצמו כמי שעומד ביחסים לא מוגדרים [...] כסובייקט לפני אובייקט מנוכר, הממוקם על הקיר או הרצפה [...] חוויית המפגש הלא-צפוי עם אובייקטים ממשיים (literalist) [...] יכולה להיות חזקה ולרגעים מדאיגה בדרך זו".⁵⁸

דלז עוסק בפילוסופיה של הבדל בספרו *Difference and Repetition*, וכמו בספריו ובמאמריו האחרים, הוא משתמש בדוגמאות רבות מתחום האמנות החזותית. לפי דלז, "חזרה כהתנהגות וכנקודת מבט עניינה ייחודיות (singularities) שאינה ניתנה להחלפה או להמרה".⁵⁹ לפיכך, ניתן לשאול תוך כדי התבוננות בללא כותרת מ'1965 (תמונה 1): מהי תיבת הברזל הייחודית (סינגולרית)? איך החזרה מגולמת באובייקטים המוצגים? לפי דלז, חזרה איננה מהלך שבו מוסיפים פעם שנייה ושלישית אל הפעם הראשונה. החזרה הופכת מהלך זה, וכמו בציורי חבצלות המים של מונה (Claude Monet, 1840–1926), יהיה זה הציור הראשון שיחזור בכל אחד מציורי הסדרה.⁶⁰ בה בעת, ובהתייחס לסינגולריות, ניתן לשאול: האם זהו הציור הראשון שחוזר בכל ציורי הסדרה, או שמא בריכת חבצלות המים האמתית, שעליה התבונן האמן, היא שחוזרת בכל הציורים? ואפשר להרחיק ולזכור שגם בריכת חבצלות המים בז'יברני (Giverny) היא יצירה של האמן, ולפיכך היא מלאכותית. החזרה הצורנית בללא כותרת ובהתאם לרעיונותיו של דלז, עשויה לעורר שאלות שעניינן הוא הבנת האופן בו נתפס מושג החזרה ביצירת אמנות חזותית.

התבוננות ביצירתו של מוריס ללא כותרת (*L Beams*) (תמונה 6) מצביעה על הבחנה נוספת שיוצר דלז ביחס להבדל וחזרה. אם, לפי קראוס, "לא משנה עד כמה אנו מבינים בבהירות ששלושת ה L זהים (במבנה ובגודל), זה בלתי אפשרי לראות אותם כדומים",⁶¹ הרי שחוויית ההתבוננות בעבודתו של מוריס מדגישה את ההבדל כמרכיב מרכזי בזיהוי החזרה. לפיכך, וכפי שמתאר זאת דלז, הבדל וחזרה הם בעלי

השפעה הדדית. מה שמשיע על תפיסת ההבדל ב-*L Beams* הוא השוני במיקום היחידות בחלל. כצופים, אנו מתבוננים ב"מינימום חזרה" במילותיו של דלו, ורק דרך ההבדל אנחנו מזהים אותה.⁶² ההבדל יכול להתבטא במיקום בחלל, במספרים ובזמן.⁶³

דלו מבחין בין חזרה סטטית לבין חזרה דינמית.⁶⁴ חזרה סטטית עשויה לנבוע מן המראה הכללי של יצירת אמנות, כאשר המתבונן מייחס אותה למושג יחיד שנקבע טרם מעשה היצירה ושהאמן פעל על פיו. דוגמה טובה לכך היא מוטיב עיטורי שבו צורה מסוימת מופיעה מספר פעמים על פני המצע. ניתן לחשוב כי היוצר השתמש בצורה כבמושג יחיד וקודם למעשה היצירה, וכמו בהדבקה, הצמיד אותה בכל פעם מחדש על המצע (או צייר, חרט או גילף את הצורה בהתאם לתבנית מוכנה מראש). "מכל מקום", כותב דלו, "זהו לא האופן שבו אמנים מתקדמים במציאות".⁶⁵ החזרה הדינמית היא התואמת להגדרת דפוסי יצירה; אמנים משלבים מרכיב במרכיב באופן כזה שכל מרכיב תלוי בקודמו ונבדל ממנו. רק האפקט הסופי של היצירה מעורר את הרושם שמדובר בחזרה סטטית.

באמצעות ההבחנה בין חזרה סטטית וחזרה דינמית ניתן לתהות על ההבחנה בין מלאכה (craft) לבין אמנות, ובין תוצר הנתפס כמציג את עצמו (מלאכה) לבין תוצר הנחשב למייצג (אמנות). הקשרים בין מלאכה לאמנות נבחנו על ידי מבקרים והיסטוריונים של האמנות והאדריכלות כבר במאה התשע-עשרה, בהם זמפר (Gottfried Semper, 1803–1879) ריגל (Alois Riegl, 1858–1905) וורניגר (Wilhelm Worringer, 1881–1965) ואחרים. כל אחד מן המחברים הללו העניק מעמד מעט שונה לאמנות ביחס לאומנות, בין אם כאחת הנובעת מן השנייה ובין אם כתחומים עצמאיים ונפרדים.⁶⁶ מעמדה של האמנות ביחס לתוצרי מלאכה, ולפיכך שאלת ההצגה/ייצוג, נדונו גם במחקרים מן השנים האחרונות בניסיון להבין מה מייחד את האמנות, ולערער על גבולותיה.⁶⁷ סטיבן רייט (Wright) מדגיש את הרעיון של אונטולוגיה אמנותית כפולה בחיבורו *Toward A Lexicon of Usership* מ-2013, וכותב:

ניתן לומר על פרקטיקות בקנה מידה של 1:1, שהן בעלות אונטולוגיה כפולה: אונטולוגיה ראשונית כַּמָּה שהן לא יהיו, ואונטולוגיה משנית כטענה אמנותית של הדבר. מסוג הדברים שמרסל דושאן התייחס אליהם במשחקי מילים דוגמת "רדי מייד (חפצים מן המוכן) הדדיים (reciprocal)".⁶⁸

רייט מתייחס אל אמנות המאה ה-20, ובפרט אל יצירות שלא בהכרח ייתפסו במבט ראשון כאמנותיות, ורק תוספת של ידע תאורטי תתרום להבנתן ככאלו. האמנות שעליה הוא כותב מובנת כפרקטיקה מעשית, וכרעיון שדרכו נתפסת האמנות ככלי. בד בבד, זוהי אמנות שבאמצעותה ניתן לבחון את מעמדה בחברה ולאתגר, בין השאר, את השדה שבתוכו היא פועלת.⁶⁹ במובנים אלו, האונטולוגיה הכפולה שעליה כותב רייט מתייחסת לנושא ההצגה והייצוג באמנות. החזרה כפי שהיא מופיעה באמנות המינימליסטית מאתגרת גם היא את גבולות המדיום האמנותי, משום שהיא מוצגת ישירות לצופה כחומר וכצורה המזכירים תוצרים מסחריים. במקביל ובשונה מאמנות שימושית או מהרדי-מייד של דושאן (Marcel Duchamp, 1887–1968), ליחידות הצורניות החוזרות בעבודותיו של ג'אד משנות השישים אין פונקציה מחוץ לחלל הגלריה, או כיחידות נפרדות שאינן חלק מהעבודה השלמה. רק צירופן של הצורות החוזרות, כפי שביקשתי לטעון, מקיים את העבודה האמנותית, ומבנה מחדש את מושג החזרה שאותה עבודה מייצגת. הכפילות האונטולוגית שעליה כותב רייט ביחס לאמנות שימושית מתקיימת בעבודות מינימליסטיות שבהן יש חזרה צורנית, אך לא ביחס לפונקציה שהן ממלאות מחוץ לגלריה, אלא בהיותן עוסקות במושג החזרה: מציגות ומייצגות אותו באותה העת.

יצירות מינימליסטיות שבהן יש חזרה על מרכיב בודד בעבודה יחידה מציגות את עצמן, אך בד בבד הן מייצגות: הן מייצגות את המושג חזרה, המגולם בהן באמצעות המתח שבין הצגה לייצוג. בהתאם לכך, ניתן למקם את העבודות המינימליסטיות שבהן חזרה צורנית בין ה"מופשט", בדגש על מאפייני היצירה החזותית כמציגים את עצמם, לבין ה"מושגי", בדגש על יצירות אמנות העוסקות בתהליכי היצירה או התפיסה של יצירה חזותית.⁷⁰ פרשנויות שהדגישו את החזרה ביחס לארגון ולסדר פשוטים של מרכיביה, ושהתנגדו לנרטיב או להיררכיה ביצירת אמנות, מצביעות על היותן מופשטות. פרשנות החזרה לפי הגותו של דלז ביחס לעיסוק בתהליכי יצירה ותפיסה של היצירות תורמת להגדרתן של העבודות המינימליסטיות כמושגיות.

החזרה הצורנית ביצירה המינימליסטית מבהירה שגם ההגדרות "מופשט" (אבסטרקטי) ו"מושגי" (קונספטואלי) עשויות להתמזג; דימויו של הריבוע ביצירה ה"מופשטת" יכול להיתפס כנושא היצירה, בדיוק באותו אופן שבו נתפסים דמות אדם או נוף.⁷¹ היחידות החוזרות בעבודותיו של ג'אד הן קונקרטיות ומזמינות להתבונן במידי, בחושי ובפיזי. השימוש במונח מופשט מצביע בעיקר על סוג של רפלקסיה עצמית, כזו המערערת על האפשרות של האמנות החזותית להיות תיאורית, מימטית או משלה, תוך הצגת מרכיביה הבסיסיים: הקו, הצורה, הצבע והקומפוזיציה. בד בבד, במה שמכונה אמנות מושגית אנו עדים לנוכחותו של תהליך היצירה או המחשבה העומדים מאחורי יצירת האמנות, המובאים אל קדמת הבמה כנושא העבודה. הדגשת הרעיון, לעתים עד כדי צמצום משמעותי של החומר ביצירה, הורדת הפסל מהפך ובוודאי טשטוש מגע יד אדם, מאתגרים את התפיסה הרואה בעבודת האמנות ביטוי לארגון ולתיאור של מרכיבים חזותיים (קו, צבע, חומר) בתוך מסגרת אחת.⁷² אם באמצעות האמנות המופשטת ביקשו האמנים לערער על הרעיון כי טיבה של האמנות הוא להשלות את הצופה, אך עדיין השתמשו בכלים המסורתיים ליצירתה (צבע וחומר), הרי שהאמנות המושגית מערערת גם על דרכי היצירה ומאמצת טכניקות יצירתיות המדגישות רעיון, תהליך, ניסוי ושימוש בשפה, וזונחת את הטכניקות המסורתיות. לפיכך, החזרה הצורנית ביצירותיו של ג'אד היא מופשטת (לא מימטית) אך גם מושגית, שכן מושם בה דגש על הרעיון, על בחירה וארגון של המרכיבים מראש, וגם על המושג. להבדיל מציור או מפסל המציגים את החומרים שמהם הם עשויים, אך מייצגים דימוי או נרטיב המצוי מחוץ להם, טענתי היא שבחזרה הצורנית באמנות המינימליסטית, החזרה המוצגת היא בו בזמן הרעיון המיוצג. רעיון זה מגולם בחומר ובאופן ארגון מרכיבי העבודה; הוא לא מצוי מחוץ לה. זיהוי המקצב והחזרה בעבודתו של ג'אד מחייב את הצופה להשתתף אל מול היצירה ולהיות מעורב בה. בהתאם, ההבנה של החזרה הצורנית כמציגה וכמייצגת באותה העת מתרחשת בהקשר המידי שבו נחשף הצופה לצורה ולחומר. במקביל, היא מתרחשת גם בזמן שעובר ובזיהוי של הצופה את המקצב ואת האופן שבו האלמנטים החוזרים בעבודה מייצרים אותו. העיסוק במקצב ובחזרה מפנה את תודעת הצופה אל הרעיון של העבודה – חזרה – כמו אל אופן מימושה בה.

הטענה שעבודותיו של ג'אד שבהן הישנות צורנית מציגות ומייצגות באותה העת תואמת גם את עבודותיהם של מינימליסטים אחרים שבהן יש חזרה על מרכיבים. עבודותיהם הנדונות של אנדרה, לה וויט ופלורין מאופיינות בשימוש בחומרים תעשייתיים, בצורות גיאומטריות נוקשות ובהימנעות מעקבות מגע יד אדם, ולכן מרכיב החזרה בולט בהן ואינו מטושטש על ידי מאפיינים חומריים או נושאים. בנוסף, ובדומה לעבודותיו של ג'אד, עבודותיהם ממוקמות בחלל באופן המתייחס אליו (פריסה על קיר, על רצפה, או הנחה ייחודית בתוך חלל החדר) ומפעילות את הצופה בהקשר של החזרה הצורנית המתקיימת בהן. לגבי עבודות אמנות רבות נוספות שבהן נוכח מרכיב החזרה, יש לבדוק את הטענה על אודות מאפייני החזרה כמציג וכמייצג באותה העת, אך אני מבקשת להביא לקדמת הבמה את מרכיב החזרה הקודם, לדעתי, לנושא

שעליו הוא חוזר. לפיכך, התבוננות בכל יצירת אמנות שבה נוכחת החזרה תקבל דגש אחר, כאשר במקביל לדיון בנושא היצירה, ייבחן מאפיין החזרה כמרכיב עצמאי בעל תכונות מסוימות, עוד קודם לדימוי שעליו הוא חוזר.⁷³

שאלת ההצגה והייצוג, כאמור, אינה ייחודית לאמנות מינימליסטית, והיא העסיקה אמנים מודרנים כבר בראשית המאה ה־20. למעשה, זוהי שאלה שניתן להעלות מרגע שבני אדם ציירו את כף ידם על קיר מערה; מעשה היצירה נוגע מעצם טיבו בפער המתקיים בין מה שהאמן מציג (קו, כתם, צורה, צבע) לבין מה שמיוצג על הקיר או הבד או מה שמפוסל בחומר. בהבדל מיצירות אמנות אחרות, הבנה מסוימת של החזרה הצורנית המאפיינת את עבודתם של ג'אד ואמנים מינימליסטים נוספים מאפשרת לנו לתפוס את ההצגה והייצוג באותה העת, כאשר מה שמיוצג הוא מושג החזרה המגולם בצורה ובחומר. בהתאם, עבודות מינימליסטיות שעניינן החזרה הצורנית ממוקמות על התפר שבין האמנות המופשטת המבקשת להציג את עצמה לבין האמנות המושגית, המפנה את תודעתו של הצופה אל הרעיון, המחשבה, התהליך והשפה העומדים בבסיס היצירה האמנותית.

הערות

1. "אמנות מינימליסטית" הוא מונח שהתקבל עבור תיאור סגנון עבודתם של ג'אד, קרל אנדרה (Carl Andre), דן פלווין (Dan Flavin, 1933–1996), סול לווית (Sol LeWitt, 1928–2007) ורוברט מוריס (Robert Morris, נ. 1931). אמנים אלו נחשבים לאמני הדור הראשון של האמנות המינימליסטית והם הציגו בניו יורק בין השנים 1963 ו-1965 עבודות בעלות מספר תכונות משותפות. בהן: שימוש בחומרים תעשייתיים, צורות גיאומטריות וחזרה על מרכיב דומה או זהה בתוך העבודה. הכינוי "אמנות מינימליסטית" הופיע במאמר של הפילוסוף הבריטי ריצ'ארד ווללהיים (Richard Wollheim, 1923–2003), "Minimal Art" מ-1965, ואומץ על ידי מבקרים והיסטוריונים של אמנות מאז, אף כי ווללהיים אינו מתייחס במאמר למרבית האמנים שצוינו. דונאלד ג'אד לא הסכים עם הכינוי "אמנות מינימליסטית" ולא ראה את עצמו כמי שמשתיך לקבוצה סגנונית כלשהי.
על אמנות מינימליסטית ראו: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton & Co., 1968); Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 1990); Michael Fried, "Art and Objecthood" (1967), in *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998); Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2004); Donald Judd, *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975); Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* (New Haven and London: Yale University Press, 2000).
2. התייחסות לדיונים אלו תמצא בהמשך המאמר.
3. על זרם האימפרסיוניזם באמנות המודרנית ראו: Bernard Denvir, *The Thames and Hudson Encyclopedia of Impressionism* (London: Thames and Hudson, 1990); Felix Krämer, *Monet and the Birth of Impressionism* (Munich, London, New York: Prestel, 2015); Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory and Critical Evaluation of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1984); Belinda Thomson, *Impressionism: Origins, Practice, Reception* (London: Thames & Hudson, 2000).
4. על זרם הקוביזם באמנות המודרנית ראו: Mark Antliff and Patricia Leighton, *A Cubism Reader, Documents and Criticism, 1906-1914* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008); Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art* (New York: Museum of Modern Art, 1936).
5. על האקספרסיוניסטים המופשטים בניו יורק ראו: David Anfam, *Abstract Expressionism* (New York & London: Thames & Hudson, 1990); Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1990); Nancy Jachec, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940–1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
6. Donald Judd, *Untitled (BW 2122)*, ca. 1950, oil on canvas, 77x61, Judd Foundation, Marfa, Texas.
7. John Coplans, "An Interview with Don Judd," *Artforum* 9, (June 1971): 40.
8. Donald Judd, *Untitled*, ca. 1952, charcoal on paper, 35x27.5 cm, Judd Foundation, Marfa, Texas.
9. Donald Judd, *Untitled*, 1961, Liquitex and sand on Masonite, 121.9x243.8, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
10. Barbara Haskell, "Donald Judd: Beyond Formalism," in *Donald Judd*, ed. Barbara Haskell (New York: Whitney Museum of American Art, 1988), 21.

11. על המאפיינים המייחדים את האמנות המינימליסטית בחוף המזרחי בהשוואה לזו שנוצרה בחוף המערבי ראו: James Meyer, "Another Minimalism", in: *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, ed. Ann Goldstein (Cambridge, MA: The MIT Press, 2004), 33-48.
12. התערוכה *Systemic Painting* אורגנה על ידי לורנס אלואי (Lawrence Alloway) והוצגה במוזיאון גוגנהיים (The Solomon R. Guggenheim Museum) בניו יורק, ספטמבר-נובמבר 1966. Lawrence Alloway, *Systemic Painting* (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1966). התערוכה *Art in Series* הוצגה בניו יורק (Finch College Museum of Art), ב-1966. היא אורגנה בעזרתו של האמן מל בוכנר (Mel Bochner). המאמר שכתב בוכנר לרגל התערוכה: Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 92-102 (Pasadena Art Museum). התערוכה *Serial Imagery* הוצגה בקליפורניה (Pasadena Art Museum) ב-1968. בהמשך נדדה לסיאטל (Seattle) ולסנטה ברברה (Santa Barbara, CA). היא אורגנה על ידי ג'ון קופלנס (John Coplans), מי שהיה ממקימי כתב העת לאמנות *Artforum*, אמן, אוצר ומבקר אמנות. John Coplans, *Serial Imagery* (Pasadena: Pasadena Art Museum, 1968).
13. הכוונה ב"one image art" היא לציורים שבהם ישנה צורה יחידה החוזרת על עצמה מספר פעמים. לדוגמה, בתערוכה הוצג ציור של תומס דאונינג (Thomas Downing, 1928-1985) שבו צורת העיגול חוזרת על עצמה מספר פעמים על הבד; Thomas Downing, *Reds Escalator*, 1966, Acrylic on canvas, 141x300cm, Allan Stone Gallery, New York. דיון במאפייניו של הסגנון המופשט ייעשה בהמשך המאמר.
14. ההתייחסות אל הסגנון המופשט קיימת גם במאמרים של בוכנר וקופלנס. עם זאת, התייחסותם אל סגנון זה מנקודת המבט של הסדרה או הדימוי החוזר, כמו אל מאפייני האמנות המודרנית בכלל, מצומצמת בהשוואה להתייחסותו של אלואי.
15. Coplans, *Serial Imagery*, 7-20.
16. Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", 92-102.
17. Briony Fer, *The Infinite line. Re-making art after modernism* (New Haven and London: Yale University Press, 2004).
18. שם, 6-9.
19. שם, 119-121.
20. John Elderfield, "Grids," *ArtForum* 10 (1972): 52-59.
21. Rosalind Krauss, "Grids," *October* 9 (1979): 50-64.
22. Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968, Fiberglass, polyester resin, Installation variable, 19 units, Museum of Modern Art, New York NY, gift of Anita and Charles Blatt, 1969.
23. "תכונה בולטת של אמנות מינימליסטית היא הבהירות שלה"; Battcock, introduction to *Minimal Art: A Critical Anthology*, 32. "פסלים אלו משנות השישים התפתחו לסגנונות מגוונים, ועדיין הם חולקים מספר תכונות צורניות. כולם מבקשים לתאר מבנה ולהגדיר צורה באופן בהיר"; Irving Sandler, "Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 308.
24. Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoön," *Partisan Review* 7, no. 4 (1940): 296-310. המאמר פורסם ב-1940 והוא אינו מתייחס לאמנות מינימליסטית (שטרם נוצרה), אבל הוא מבהיר את גישתו של גרינברג כלפי אמנות ופיסול מודרניים. על הקשר בין רעיונותיו של ג'אד לבין כתיבתו של גרינברג: Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996), 44-46; Charles Reeve, "Cold Metal: Donald Judd's Hidden Historicity," *Art History* 15 (1992): 489.

25. Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 183.
26. שם, 184-183.
27. שם, 184.
28. Donald Judd, "Specific Objects," *Contemporary Sculpture. Arts Yearbook* 8, (1965): 74-82. על הקשר בין רעיונותיו של ג'אד לבין כתיבתו של גרינברג ראו הערה 24.
29. Greenberg, "Recentness of Sculpture", 184.
30. Michael Fried, "Art and Objecthood," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 116-147.
31. שם, 128-125.
32. Alex Potts, *The Sculptural Imagination*, 178.
33. Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility: Reflection on Post 60's Sculpture," *Artforum* 7, no.3 (1973): 43-53; Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculptures* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1977), 259-262. בהתייחסה אל הרעיון שמשמעות העבודות נובעת במקום המפגש שלהן עם הצופה, כלומר מן המרחב הציבורי, קראוס מוסיפה כי האמנים תוהים האם המונח משמעות נשען רק על העצמי הפרטי (private self).
34. Krauss, *Passages in Modern Sculptures*, 266-267.
35. Judd, "Specific Objects," in *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*, 184.
36. Coplans, "An Interview with Don Judd," 47.
37. Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 151.
38. הרעיון של שליטה בהבדלים ביצירה חזרתית, מופיע בביקורתו של אוונס על עבודותיו של אלן מקקולום (Allan McCollum): Craig Owens, "Allan McCollum: Repetition & Difference," *Art in America* 71 (1983): 130-132. ערכה הייחודי והחד-פעמי של יצירת אמנות מול אפשרות השכפול והריבוי שלה, כמו גם ההשלכות של הטכנולוגיה המודרנית על אופני ההתקבלות של יצירת אמנות על ידי הצופה, הם בלב מאמרו הנודע של ולטר בנימין, **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, תרגום: שמעון ברמן (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009).
39. Hal Foster, *The First Pop Age*: על סגנון הפופ-ארט באמנות ראו: Foster, *The Return of the Real*, 68; Mark Francis and Hal Foster, *POP* (London and Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012); Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art: A Critical History* (New Haven and London: New York: Phaidon), 2010; Yale University Press, 2002).
40. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), 293-294.
41. Anna C. Chave. "Minimalism and Biography," *The Art Bulletin* 82 (2000): 159.
42. Rosalind Krauss, "LeWitt in Progress," *October* 6 (1978): 56.
43. James Meyer, "The Minimal Unconscious," *October* 130 (2009): 149-151.
44. שם, 151.
45. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, trans. Daniel W. Smith (London and New York: Continuum, 2003).

46. שם, 3.
47. Anne Sauvagnargues, *Deleuze and Art*, trans. Samantha Bankston (London and New York: Bloomsbury Academic, 2013), 145.
48. Deleuze, *Francis Bacon*, 34.
49. שם, 65-69. על הקשר בין פורמט הטריפטיכון בעבודתו של בייקון לבין פורמט הטריפטיכון המסורתי, ראו אצל Deleuze, *Francis Bacon*, 72.
50. שם, 71.
51. שם.
52. ראו למשל: Francis Bacon, *Three Studies of Lucian Freud*, 1969, 198 × 147.5 cm for each canvas, Private Collection.
53. Deleuze, *Francis Bacon*, 72.
54. חנוך רון, מתוך הקטלוג מקצבים. אילונה אהרון, מוזיאון הרצליה לאמנות, 1994, 6.
55. שם.
56. Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 353.
57. שם, 359.
58. Fried, "Art and Objecthood," 155.
59. Deleuze, *Difference and Repetition*, 1.
60. שם.
61. Krauss, *Passages in Modern Sculptures*, 266-267.
62. Deleuze, *Difference and Repetition*, 13.
63. שם, 270.
64. שם, 20.
65. שם, 19.
66. Gottfried Semper, *Style: Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, trans. Harry Francis Mallgrave and Michael Robinson (Los Angeles: Getty Publications, 2004), 103-118; Alois Riegel, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, trans. Evelyn Kain (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), 14-30; Margaret Iversen, *Alois Riegel: Art History and Theory* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1993), 8; Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Trans. Michael Bullock (CT: Martino Publishing, 2014).
67. Glenn Adamson, *Thinking through Craft* (Oxford and New York: Berg, 2007). Whitney A. Davis, *General Theory of Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2011), 120-149; John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade* (London. New York: Verso, 2007).
68. Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership* (Eindhoven: Van Abbemuseum, 2013), 22.

69. שם, 3-7; "About / Arte Útil", *Arte Útil / Asociación*, accessed April 2, 2018, <http://www.arte-util.org/about/activities>.

70. האל פוסטר עוסק בהרחבה במיקומה של האמנות המינימליסטית במרחב האמנותי; הוא מדגיש את הקרע שיצרה אמנות זו, בין הסגנון המודרני והמודרני המאוחר לבין הפוסט-מודרני, בדגש על כתיבתם של גרינברג ופריד והתבטאויותיהם של האמנים המינימליסטים. גרינברג ופריד, לדעת פוסטר, מעמידים את העבודות המינימליסטיות בנקודת השבר בין אמנות שהיא אוטונומית ועדיין אמנותית לבין אמנות שנתפסת כליטרלית (מדוי) ותיאטרלית (ולא אמנותית). התייחסותו של פוסטר אל סדרות באמנות מינימליסטית מציבה אותה לצד אמנות הפופ, אך בשונה מן הטענה במאמר זה, העוסק בחזרה כמושג בעל פרשנות עצמאית, פוסטר מפרש את החזרה בהקשר תרבותי ובכך מייצר לעבודות פרשנות המצויה מחוץ להן; Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, 35-69. Anne Rorimer (Rorimer Eadweard Muybridge), עוסקת במאמר "From Minimal Origins to Conceptual Originality" בנקודות המפגש בין אמנות מינימליסטית לאמנות מושגית. היא מתייחסת להשפעת הצילומים של מויברידג' (1830-1904) על לה וויט, שראה בעצמו אמן מושגי ומאירה מאפיינים מושגיים המתקיימים באמנות מינימליסטית (בכלל, לא רק כזו שבה הישנות של צורות) על מנת להראות שאמנים מושגיים בארצות הברית ובאירופה נשענו על סגנון זה. Anne Rorimer, "From Minimal Origins to Conceptual Originality," in *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, 77-100.

71. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 11-12.

72. Alexander Alberro, "Reconsidering conceptual art, 1966-1977," in *Conceptual art: a critical anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, MA: The MIT Press, 1999), 16-17.

73. לדוגמה: דימוייה של מרילין מונרו או דימויי בקבוקי הקוקה קולה הנדונים ביחס לתרבות המונים בעבודותיו של אנדי וורהול (1928-1987). Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962, silkscreen ink, acrylic, and pencil on linen, 209.6x144.8 cm, Whitney Museum of American Art, New York; Andy Warhol, *Marilyn x 100*, 1962, acrylic, silkscreen ink, and pencil on linen, 205.7x567.7cm, The Cleveland Museum of Art. Leonard C. Hanna, Jr. Fund, 1998.

5 • Presentation and Representation in Minimal Art from the 1960's: The Question of Formalistic Repetition in Donald Judd's Works of Art

Noa Morduch-Simonsohn

Bar-Ilan University

One of the principal features in the art works of American artist Donald Judd (1928–1994), as well as in those of other Minimalist artists of his time, is the repetition of forms. This repetition can be seen when similar or identical forms manifest themselves multiple times in a single work of art. The repetition of forms in these works, which constitutes their only compositional principle, is the visual feature discussed in this paper.

The various interpretations given to the repetition of forms in Minimal art derive from two central aspects in our approach to any work of art. The first is formalist, and pertains to its shape, underscoring the physical features of the work; the other pertains to its significance, whereby we observe the work in relation to its cultural, political, or social contexts. These aspects nuance a distinction between the concepts of "presentation" and "representation" in art. Accordingly, the paper discusses these two interpretive approaches towards the repetition of forms in Judd's work.

The main argument of this article, based on the ideas of the French philosopher Gilles Deleuze (1925–1995), is that it is possible to perceive Judd's art works as both presenting and representing at the same time. In variance to other interpretations that were given to repetition of forms in Minimalist works of art, I argue that what is represented in the repetition of forms is embedded in it and does not point to external contexts. Therefore, the article expands the interpretation of repetitions of forms, and at the same time stresses repetition as a basic feature in the works under discussion. Furthermore, it can be concluded that the tension between the presented and the represented exists in other works that show repetition of forms. This tension allows us to locate Minimal art between "Abstract Art" and "Conceptual Art".

מזלזל

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח

עורכים:

אלה טוביה, אדם יודפת, שחר ליבנה,
תמיר קרקסון, דנה שחם

גיליון 2, קיץ 2018

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

מזכיר המערכת: נועם לב-אל

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: אריאל הורוביץ

עריכה לשונית באנגלית: לירון אלון

על הכריכה: Donald Judd, *Untitled*, 1965
Moderna Museet, Stockholm.

© 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS),
New York. Photo: Moderna Museet, Stockholm

<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: 2617-1708](#)

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](#)) 2018

תוכן העניינים

5	מטפיזיקה של ריקות	יונתן מילטון דגן
30	הפולמוס על ירושת הבעל את אשתו בתקופת הגאונים	דניאל קן
59	הנוף הנמוג של ג'ון טווכטמן ויחסו לשאלות של זהות וייצוג המציאות באמריקה של סוף המאה ה-19	נועם גונן
80	בסוד השיח של הנביא והמלך: עיון במחזה אליהו למרטין בובר	יוליה רזייב
95	הצגה וייצוג באמנות מינימליסטית משנות השישים: סוגיית החזרה הצורנית בעבודותיו של דונאלד ג'אד	נעה מורדוך-סימונסון
115	כלכלה נפשית ברומן סוף דבר מאת יעקב שבתאי	ערן הורוביץ
128	משורר האינטרקום: ייצוג משוררים וסופרים במערכוני סאטירה טלוויזיוניים בישראל	נועה שקרג'י
152	מסה "הדבר שאותו יש לבקש": על קשב, פחמימות פשוטות ושאלת מדעי הרוח	שרגא ביק
159	תקצירים באנגלית	
165	שער באנגלית	

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח • גיליון 2
קיץ 2018

מזנה



האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר גיק, גיחף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח