

מכללת סמינר הקיבוצים

הפקולטה לאמנויות

תואר מוסמך באוריינות חזותית

קורס: אקטיביזם באמנות

מרצה: ד"ר טל דקל

היבטים של אקטיביזם ביצירתה של עדינה בר-און

מגיש: רז גמא

ת.ז. 037100179

ריאיון

עידית ברק

כיצד התחלת?
כבת אחת.
מדוע?
כי אי אפשר אחרת.
בכל יום?
כן.
מאין האמץ?
האמת, אני פוחדת.
וההשראה?
מהכל.
זה כואב?
כשמוגרים חזק.
כשאתם כותבת?
כשאני חיה.

עידית ברק, מתוך ספרה 'לוי', הוצאת קתרזיס, 2024

"אני לא אוהבת את המילה אקטיביזם. אני אוהבת איך שהיא נשמעת, אבל לא את הקונוטציות. במופע - אני מנסה להנכיח את האדם, את האינדיבידואל במופע מול עצמו, וזה מה שקורה במופע, אני גורמת לך להיות אקטיבי, באופן שאתה לא יכול להיות כשאתה פסיבי מול היצירה".

עדינה בר-און, בראיון עם לאה אביר, 2013.¹

אבסטרקט:

בעבודה זו אבחן את המסד של תפיסת האמנות ותפיסת הסובייקט ביצירתה של עדינה בר-און. אאפיין את יצירתה כצורה פתוחה (שנזקקת למפגש אינטר-סובייקטיבי על מנת להיווצר), אך יחד עם זאת כיצירה בעלת אוטונומיה המציעה תוכן סובייקטיבי אנטגוניסטי לצופה הפוגש בה. אראה את נקודות ההשקה שלה למושג אסטיקת יחסים לבוריו (Bourriaud), ואת נקודות ההיפרדות ממושג זה. נקודות ההיפרדות נשענות על ביקורתה של בישופ (Bishop) את בוריו המציעה קריאה דמוקרטית יותר, אך נופלת לצורה סגורה. אטען שבר-און מציעה הצעה שלישית בין שני ההוגים.

¹ Abir, Lea. Adina Bar-On Interview, Youtube, 5:38 min, 2013

מבוא

עדינה בר-און הינה אמנית היוצרת אמנות חיה, בגופה שלה ובשיתוף קהל מזה חמישה עשורים. פעולתה הראשונה בשפה זו (לבסוף אדון בשימוש במושג שפה וחשיבותו בהבנת טבע האמנות שלה) נעשתה עוד בהיותה סטודנטית בבצלאל בשנות ה-70, עת מדיום המיצג טרם היה מקובל בשדה האמנות בישראל, אף שבשנים אלו פרח המיצג בעולם האמנות בארה"ב ואירופה². (את ההנחה המובאת כאן שבר-און עוסקת במדיום המיצג, אציין בהסתייגות שתורחב בהמשך). בהיותה סטודנטית בשנה השלישית באקדמיה בצלאל, קיימה בר-און את המופע הראשון שלה, בחצר בצלאל. לאחר מופע זה, הזהירה הנהלת בצלאל את בר-און שאינה יכולה להמשיך בפעולות אלו, וכי על מנת לקבל את התואר, יהיה עליה לשוב ולפעול במדיומים המסורתיים³. את עובדה זו אציין כנקודת מוצא לפריצת גבולות יצירת האמנות ביצירתה של בר-און, אותה אפייין.

בר-און אמנם סיימה את לימודיה כשהציגה ציורים, ולא פעולה חיה, אך מיד עם סיום לימודיה החלה לפעול במופעים מול קהל - "אמרתי שאני רוצה לעשות משהו שמתרחש בזמן אמיתי ובמקום אמיתי – להבדיל מעבודה על נייר, שהיא חלל אשלייתי, ומהזמן של היצירה הדו-מימדית" משחזרת בר-און את מחשבותיה דאז⁴.

לאורך השנים הציגה בר-און במקומות שונים ומגוונים: מתנ"סים ומרכזים קהילתיים, רחובות, נוף שדות, מעברי גבול, מפעלים וחללי תצוגה מוכרים - גלריות ומוזיאונים, וכך גם מול קהלים מגוונים. את עבודותיה הציגה בכל קצוות תבל, מזרח אירופה, מדינות המזרח הרחוק, אירופה ובישראל. יצירותיה של בר-און מורכבות לתיאור, ויונה פישר אף כתב "כמעט חטא הוא לתאר עבודה של עדינה"⁵, על אף זאת עקרונות יצירתה לפי תמר גטר מצביעים על "רישום חללי בעזרת הגוף כמסמן של שינויים תכופים בכל הכיוונים"⁶. עבודותיה כוללות תנועת גוף, הקפאה של תנועה, שימוש בקול, מבטי עיניים, תנועות ידיים ומחוות גוף, התכופפויות – פעולות אלו מאפיינות את מופעיה הארוכים, בעוד שבמופעיה הקצרים יותר על פי רוב יפיעו דימויים מטאפוריים ו"קריאים" יותר, "המיטה, הדגלים, קולות חזקים, כל האקספרסיוניזם הזה..."⁷.

² Goldberg, r., Performance Art, Thames and Hudson, 1988

³ אלמוג ערגה, קולות של עדינה בר-און – ראיון עם עדינה בר-און, אתר אינטרנט, 2022
<https://adinabaron.com/texts/%d7%a7%d7%95%d7%9c%d7%95%d7%aa-%d7%a9%d7%9c-%d7%a2%d7%93%d7%99%d7%a0%d7%94-%d7%91%d7%a8-%d7%90%d7%95%d7%9f-%d7%a8%d7%90%d7%99/d7%95%d7%9f-%d7%a2%d7%9d-%d7%a2%d7%93%d7%99%d7%a0%d7%94-%d7%91%d7%a8>

⁴ פורת עידית, עדינה בר-און, אמנית מופע, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מוזיאון הרצליה, 2001. עמ' 121
⁵ מצוטט בטקסט של גטר, תמר, נכתב לרגל פרס דיזינגוף לאמנות פלסטית, אגף התרבות של עיריית תל אביב, אתר אינטרנט, 2021.

⁶ שם

⁷ פורת, עמ' 120

בעבודה אבקש להבין איך האלמנטים השונים של יצירותיה וחיבתו של הקהל מתכתבות עם מושג אסתטיקה היחסים שתבע בוריו, אך אבקש להצביע על עודפות מהותית ביצירותיה של בר-און, שחורגת מתפיסתו של בוריו את אסתטיקה היחסים, וכי יש להיתמך במערך מחשבה נוסף על מנת לחוות את עושר הרבדים שביצירתה.

על גבולות היצירה – האם יצירתה "פתוחה" או "סגורה"?

סיפור אי קבלתה של בר-און ע"י הממסד האמנותי בשנות ה-70 הינו אך דוגמה פעוטה לכך שיצירתה נדדה לגבולות השפה האמנותית, ופתחה פתח לשאלות על גבולותיה של יצירה ואמנות. מעניין לראות כי הגדרתה של יצירתה כ'אמנות מיצג' נעדרת מהטקסט 'שיחת יחיד' הכתוב ע"י בר-און בספרה של עידית פורת⁸. הגדרה מעין זו נעדרת גם מכתבייתה של גטר על בר-און בטקסט שנכתב לקבלתה של בר-און את פרס דיזינגוף לאמנות חזותית, 2021 שם כותבת גטר: "...מתחוללת התנועה של עדינה כשהיא איננה מוגדרת מבחינה סגנונית והיא רפויה ומתקיימת מחוץ לכל מושג ג'נרי של יכולת או מיומנות..."⁹. גטר מוסיפה: "הוא תבע ממנה חיים של צלילה מוחלטת, מסוכנת, אל תוך התווה של הלא-מקצוע, ותדיר אל איזור עמום ונטול הגדרה שבין חיך, היומיום שלך, וחיי האמנות שלך"¹⁰. בכך אבקש לשרטט גבול ראשון שנפרץ בין האמנות כ"ייצוג" לבין החיים.

גבולות אלו שנפרצו, גבול המדיום וגבול השפה, מובילות למחשבה על מושג "אסתטיקה יחסים" שתבע בוריו. בוריו בכתבייתו משרטט היסטוריה של האמנות כהיסטוריה של מערכות יחסים עם העולם.¹¹ בוריו מציע סדר התפתחות (לא לינארי) שבו האמנות היתה תחילה טרנסנדנטית לעולם, והציעה דרך לתקשר עם האלוהי. בהדרגה יאמר בוריו, האמנות זנחה את המטרה הזו וחקרה את היחסים המתקיימים בין אדם לעולם, ונועץ את תחילתו של תהליך זה ברנסנס, שבו על אף חשיבות האל, האמנות שמה דגש על הסיטואציה הפיזית של היות אדם בעולם:

This new, relational, dialectical order developed from the Renaissance on, a period that"¹²...attached great importance to the physical situation of the human being in the world

לבסוף מתאר בוריו את האמנות בת זמנו (שנות ה-90), כאמנות שעיקרה הוא יחסים אינטר-סובייקטיביים, מודלים של חיברות, ויחסים בין אמן וקהלו:

Today, this history seems to have taken a new turn. After the area of relations between Humankind and deity, and then between Humankind and the object, artistic practice is now "...focused among the sphere of inter-human relations

⁸ פורת, עמ' 115-122

⁹ גטר, אתר אינטרנט.

¹⁰ שם

¹¹ Bourriaud, Nicolas. "Relational Aesthetics." Dijon: Les Presses du Réel, 2002. Pg 27

¹² שם

אם בעבר יחסי "דבק" בלתי נראה בין כתמי צבע בציור, בין קווים ודימויים יצרו יחד צורה שלמה שהיא אמנות הציור, כעת, אותו דבק בלתי נראה המשלב יחד את האלמנטים השונים לידי "צורה" אסתטית, מצוי לפי בריו בין מערכות היחסים הנוצרות עם הקהל, ובין הקהל לבין עצמו במערכות היחסים שייצור, כחלק מיצירת האמנות השלמה:

over and above the relational character intrinsic of the artwork, the figures of reference..."

"¹³of the sphere of human relations have now become fully fledged artistic "forms

אמנות יחסים לפי בריו, מרחיבה את הגדרתה של אמנות כמו גם את גבולותיה הפיזיים. צורתה של זו היא צורה פתוחה - היא אינה מסתכמת ביחסים בין כתמים (בציור) או בין אובייקטים בחלל (למשל באמנות המיצב), אלא במערכות היחסים החברתיים השונים ההופכים עצמם לאלמנטים המרכיבים את הצורה האסתטית השלמה של יצירת האמנות העכשווית. בריו מותח את צורתה של האמנות, שהופכת לפתוחה יותר ויותר, ותרומתו היא בהמשגת צורתה, כך שנוכל בכל זאת "לכלוא" אותה, או להמשיג את צורתה האסתטית ה'פתוחה' דרך הבנת היחסים האינטר-סובייקטיביים לידי יצירת אמנות שהיא צורה מוגדרת בכל זאת. (צורה פתוחה אם כך, משמעה שיצירת האמנות תלויה באינטר-סובייקטיביות ובמפגש). במובנים אלו, נקראת יצירתה של בר-און כיצירה פתוחה, הכמה לקהל על מנת להשלימה את צורתה האסתטית.

אך האם המשגה זו של בריו את האמנות העכשווית של שנות ה-90 אכן מאפשרת לנו ליצור צורה לאמנות? מה אנו מפסידים מכך, ומה המשקל הסגולי שנותן בריו לכל אחד מהאלמנטים השונים (הסובייקטים המרכיבים את מערכות היחסים) היוצרים יחד את האמנות? עולה חשש שבריו אמנם מאדיר את צורתה הפתוחה החדשה של האמנות, אותה הוא מקדם, אך בו-בזמן מעקר את האלמנטים המרכיבים את הצורה הכללית והופך אותם לקונטינגנטיים, תירוצים חסרי מהות ליצירת הצורה העכשווית של האמנות. אל חשש זה אתייחס בהמשך.

פרפורמרי-קהל (כדוגמה לשבירת גבול נוספת, המתאימה עצמה לאסתטיקת יחסים)

גבול הנפרץ באופן מהותי במופעיה של בר-און הוא בין ה"צופה" ליצירה. הקהל הוא אלמנט אימננטי ליצירתה של בר-און ואכן, קהלה אינו רק "צופה" ביצירת אמנות, כי אם היצירה תלויה בקהל, מתרחשת באמצעותו: "במהלך המופע הופך הקהל, בהנחיית האמנית, לשותף פעיל במיצג. בכך הוא לוקח חלק במעין מסע אקזיסטנציאליסטי, במפגש בין אני לאחר, בין אמן לצופה". כותב דודי בראילובסקי על מופעה "בין לבין" (2019).¹⁴

אכן, במובן זה, הגבול בין הצופה ליצירה מיטשטש. חוויתו של הצופה, מחשבותיו הן חלק מבניית היצירה. אף מימד הזמן נפרץ – משך היצירה: "חוסר הגבולות של זמן המופע שלי... (מתבטא) בכך שאתה הולך הביתה והתובנות שלך מתערבבות, ומה שנותר זה הדימוי החזותי שיצרת לעצמך,

¹³ שם

¹⁴ בראילובסקי, דודי, בין לבין, אתר אינטרנט, 2019.

התגובה שלך". כל אלו תורמים לתפיסת האמנות כצורה פתוחה, כזו שאינה "חזון אוטופי" שמחזיקה יצירת האמנות ביחס למציאות (צורה שמחזיקה תוכן), אלא צורתה פתוחה שמתרחשת עם ומתוך האינטראקציות.¹⁵

אכן נדמה שמעורבות הקהל, מערכת היחסים המתרחשת בין הקהל לבין בר-און, ובין הפרט לבין עצמו – משתלבת לכאורה עם הגדרתו של בוריו את אסתטיקת היחסים וראייתו את אסתטיקה זו כאקטיביזם, כניסיון לפעול במציאות החברתית-כלכלית¹⁶. אך בר-און לא מסתפקת בערעור על צורתה של האמנות – חשיפת המנגנונים הכלכליים והיחסים בין יצירה לצופה, אלא תובעת מהצופה המשתתף גם את עולמו הרגשי, תובעת **אמפתיה**:

"בחרתי בצורת הביטוי הזאת מפני שלא רציתי להיות לבד, רציתי להתבטא כך שהצופה לא יהיה רק צופה – אלא מישהו שלוקח חלק, שמשוחח עם. נוצר דיאלוג – לא ברמה הצורנית אלא **ברמה האיכותית**; לא ברמה תבניתית, תוכנית אלא ברמה של אמפתיה." "כותבת בר-און.¹⁷ עצם קיום הדיאלוג אינו התוכן עצמו לפי דבריה, הוא אינו גם הצורה וגם התוכן, אלא הוא **איכות** המצטרפת למופעיה. מכאן, שישנו איזה תוכן, ישנה איזו עדינה שמנכיחה את כוונותיה בתוך המופע, כאשר האמפתיה שמופעיה דורשים, היא איכות שמתלווה לאותו דיאלוג.

נדמה לי כי תביעתה למעורבות רגשית, אמפתיה על גווניה, (בין אם היא התרגשות וסימפתיה או לחליפין סלידה וכעס), מעמיקה את מהות היחסים אותה בר-און מבקשת ליצור, שאינה רק דיון אסתטי מנוכר על צורתה המשתנה של האמנות, כי אם דרישה למפגש הכולל את האינטלקט לצד הרגש של הצופה במופע: "בהקשר ההיסטורי עשיתי את זה כשכולם כאן התעסקו בקונספטואליזם ובאמנות מופשטת. הרגשתי שאמנות מאבדת את הקשר עם מה שבאמת מאפיין את האדם, **היכולת לקשר בין האינטלקט לבין הרגש**".¹⁸ תביעה זו מעלה את אי הסיפוק מהגדרת בוריו את אסתטיקת היחסים כאפשרות לקרוא דרכה את יצירתה של בר-און.

ביקורתה של קלייר בישופ והפוליטי לפיה

לקונה זו באסתטיקת היחסים באה לידי ביטוי בביקורתה של קלייר בישופ על כתיבתו של בוריו. בישופ כותבת כי "בוריו רוצה להשוות שיפוט אסתטי עם שיפוט אתי-פוליטי של היחסים הנוצרים על ידי יצירת

¹⁵ בוריו מדגים כך את ההבדל בין תפיסות מודרניסטיות של האמנות כצורה סגורה המצהירה על הצעה אוטופית עבור המציאות, לבין תפיסה עכשווית, בה האמנות פונה למודלים של פעולה עבור המציאות הקיימת. (Bourriaud, pg 13).

¹⁶ ההקשר הפוליטי מובא בעמודים 16-17 שם מציג בוריו את האמנות כפועלת במנגנון כלכלי-חברתי, וחשיפת מנגנון זה היא פעולה פוליטית עבורו.

¹⁷ פורת, עמ' 115.

¹⁸ שם.

האמנות. אבל איך אנחנו מודדים או משווים את אותם יחסים? **האיכות של אותם יחסים** ב"אסתטיקת יחסים" לעולם אינה נבדקת או מוטלת בספק.¹⁹

והנה מתבררת אצל בר-און אותה איכות המצטרפת למערך היחסים הנרקם ביצירתה בינה לבין ה"קהל" ובינו לבין עצמו – איכות שצורתה אמפתיה.

בישופ במאמרה מתארת מיצירותיהם של מגוון אמנים שקידם בוריו ומזהים עם אסתטיקת יחסים, ודרך דוגמאות אלו תטען שבוריו מתעלם משאלות מסוימות ביחס להיבט הפוליטי של אותן יצירות – למשל באיזכורה את טיראוניג'ה (Tiravanija), אמן שמקדם בוריו ואליו מתייחס. יצירתו של טיראוניג'ה , בן להורים תילאנדים, יליד בואנוס איירס שעובד בניו יורק. אחת מיצירותיו, Untitled, (still), 1992 שהוצגה בגלריה 303 בניו יורק, היא הכנת תבשיל קארי צמחוני או פאד תאי **בחינם**²⁰ למבקר התערוכה. בישופ עומדת על היכולת של יצירה זו ליצור דו-שיח בין המשתתפים סביב האכילה המשותפת, אך חושפת שבוריו מתעלם מכך שהיצירה אינה מופנית 'לכל אדם' אלא אך מייצרת מפגש ידידותי בין שוחרי האמנות לבעלי ההון המניעים את עולם האמנות. מכאן שהיצירה פוגשת קהילה הומוגנית. קהילה שוחרר האמנות ההומוגני, מותיר את היצירה כזו שחוזרת לשאלה צורנית פורמליסטית - מהי אמנות?: "זו הסיבה לכך שעבודותיו של טיראוניג'ה הן פוליטיות רק אם אנו מבינים את הפוליטי כיצירת דיאלוג במקום מונולוג. **התוכן** של אותו דיאלוג אינו דמוקרטי בפני עצמו, מפני שהשאלה היחידה שהוא מעלה היא הדיון השחוק "האם זו אמנות?". כלומר ההיבט הפתוח של היצירה אמנם מתקיים בכך שמשמעותה נוצרת מתוך הדיאלוגים שנוצרים בין המבקרים, אך היא אינה דמוקרטית (ולכן לא פועלת באופן פוליטי לדידה), כיוון שאין עומד מאחוריה תוכן ממשי (מלבד הפורמליסטי) בדו-שיח שמייצר האמן, ומפני שאותו דו-שיח הוא בין קהילה אחדותית, ולא בין חלקים שונים בחברה, שיש ביניהם שונות ממשית בזהות הכלכלית-חברתית.

בישופ טוענת כלפי בוריו שנשכחת השאלה "עבור מה?", מהי אותה התכוונות פנימית של האמן ביצירתו דיאלוג ודו-שיח עם הסובייקט (בישופ מתעכבת על מושג הסובייקט כמורכב: כלא אחדותי מחד, אך כ"סוכנות" אוטונומית מאידך. להרחבה פנו לעמ' 47 במאמרה). במילים אחרות בישופ טוענת שבוריו בקריאתו את יצירות אסתטיקת היחסים, מזניח את התוכן עצמו שהופך למקרי, ומפני כך, אותו דיאלוג 'חברתי' נעקר מהסובייקטים המרכיבים אותו וכך כותבת: "כשבוריו טוען ש"המפגשים הינם חשובים יותר מהאנשים שמכוננים אותם", אני חושבת שהשאלה הזו אינה חשובה עבורו: יחסים אשר מאפשרים 'דיאלוג' נתפסים בעיניו באופן אוטומטי כדמוקרטיים ולכן כחיוביים. אבל מה המשמעות של "דמוקרטיה" בהקשר הזה? אם אכן אמנות יחסים מייצרת יחסים אנושיים, אזי הצעד ההגיוני הבא יהיה לשאול איזה סוג של יחסים מיוצרים, עבור מי ולמה?".²¹

¹⁹ Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." City University of New York (CUNY), 2004, pg. 46

²⁰ לפי בישופ, בוריו נותן עדיפות לחלוקה החינמית, כי היא משרטטת את מערך היחסים הכלכלי בין אמנות לקהילה ולשוק האמנות. שם.

²¹ שם

גישה של בישופ לאמנות אקטיביסטית, איזה מן סובייקט נדרש?

כשנשאלת השאלה למה? (עבור מה?) למעשה בישופ מפנה אותנו חזרה אל האמן כסובייקט (סוכן) בעל חירות ורצון חופשי התובע דו-שיח מעצם היותו סובייקט בעל זהות, שאינה נתפשת רק מתוך צמצום היותו לחלק ממארג הכוחות הכלכליים והחברתיים הפועלים בחברה ומסתפק בלהצביע באמנותו על כוחות אלו (גישה סטרקטורליסטית של הסובייקט, ובהתאמה של האמנות). חזרה זו אל האמן כסובייקט (agent) לכאורה לוקחת אותנו צעד חזרה אל ההיסטוריה המודרניסטית, בה האמן מציע הצעה אוטופית עבור קהלו השבוי במציאות²², וכבעל סובייקט אחדותי נפרד. ואמנם בישופ לא חוזרת לתפיסה אחדותית של הסובייקט, ומציעה את עבודותיו של הירשהורן (Hirchhorn) כדוגמה לאמן שפועל מתוך תפיסת סובייקטיביות מורכבת (לא מודרניסטית), שניסיונו להיות 'פוליטי', (בניגוד לתפיסתה את קטרינג'ה), עובר דרך שפת האמנות שלו והבחירה במיקומה.

את יצירתו 'מונומנט לבטאי' (דוקמנטה 2002) מיקם בפרבר העיר קאסל ויצר אותה מחומרים זולים: עץ זול, פלסטיק, מסקינג-טייפ. חומריות זו שהיא חלק משפה אמנותית פיסולית המתחקה אחר פעילות ציבורית אזרחית. השפה החזותית-חומרית שנעדרה מעבודותיו של טירוואניג'ה, הופכת כאן משמעותית, שכן אמנם הירשהורן לדידה פונה אל סובייקט מורכב ולא בעל זהות אחידה, אבל יצירתו דווקא חוזרת לתפיסה פוזיטיביסטית שמאמינה ביכולתה של היצירה להחזיק תוכן אנטגוניסטי: "הירשהורן אינו מתייחס לעבודותו כבעל "מבנה פתוח", או דורש שהיא תושלם על ידי הצופה, מאחר והפוליטיקה של העשייה שלו נובעת מהאופן שבו העבודה נעשתה".²³

בישופ מוסיפה: "למרות שהירשהורן משתמש בשיתופי פעולה באמנות שלו, ניתן לומר עליה בכלליות שהיא תוצר חזונו של אמן אחד. הגישה העצמאית שהוא מבטא בעבודתו מכניסה שוב מידה של אוטונומיה לאמנות." (52). בישופ כשממשיכה חושפת את המסד לדידה של פעולה פוליטית: באותה מידה, הצופה אינו מחוייב למלא אחר הדרישות האינטראקטיביות של האמן, אבל הוא/היא **מוגדרים מראש כסובייקטים בעלי חשיבה עצמאית, שהיא תנאי מוקדם לכל פעולה פוליטית...** (שם).

אם כך קריאתה את המימד הפוליטי אצל הירשהורן מושתתת מחד על תפיסה סגורה של האמנות (האמנות כאוטונומיה), אך במקביל פונה אל סובייקט מורכב שנתון למרכיביו הכלכליים-חברתיים ומוכיחה זאת על ידי המבוכה האוחזת בשוחרי האמנות, עת נוסעים לשכונות הפרברים העניות כדי לצפות ביצירתו של הירשהורן, כך הם חשים את זהותם הכלכלית-חברתית כחורגת מהסביבה החברתית ממנה הם הגיעו ואלה ציפו.

היכן בר-און בתוֹך? על חשיבות השפה ועל מעמד הסובייקט

²² תפיסה זו של מודרניזם מופיע אצל בוריו עמ' 13
²³ בישופ, עמ' 51.

ביחס בין שתי אפשרויות אלו, אבקש לקרוא את יצירתה של עדינה בר-און כמי שנקודת המוצא של יצירתה היא מערכת יחסים שממנה התעלמו שתי אפשרויות אלו גם יחד. מערכת יחסים זו תלויה בדו-שיח בין שני מרכיביו של אדם – אינטלקט ורגש.

טענתה של בישופ לחזרתו של ההיבט הפוליטי ביצירתו של הירשהורן, תלויה לטעמי ביחסו לשפת האמנות, ולחומר ולחזרתו אל "צורה סגורה". החומרים שבהם בונה את פסלו, ואופן היצירה הם המשענת עבור בישופ לאותו אנטגוניזם שיכולה להחזיק היצירה. על כן חשוב לראות את ההקבלה לבר-און, אשר פועלת בתוך שפת אמנות ומשכללת אותה, ולבטח אינה מוותרת עליה כאמני אסתטיקת היחסים וטיראווינג'ה ביניהם. אם יצירתו של טיראווינג'ה היא מעצם יצירת הסיטואציה, אצל בר-און, הסיטואציה נבנית עם הקהל אך תוך מחוייבות לשפה חזותית עשירה.

אבקש להציע שבר-און מקיימת סתירה מעניינת שבה מהלך דו-סיטרי:

מחד יצירתה "פתוחה" – אינה אוטונומית לכאורה, ונזקקת למפגש אינטר-סובייקטיבי עם קהל כדי להיווצר ממש, ומאידך בעלת אוטונומיה (מושג האנטגוניזם) – והרי לנו סתירה. היא אוטונומית כיוון שכמו אצל הירשהורן מעידה על עצמה ככזו דרך המחוייבות לחומר ולשפה אמנותית, והיא פתוחה מעצם תלותה בקהל ליצירתה. וכיצד נפתרת סתירה זו? בעוד שהירשהורן פועל בחומרות פיסולית, החומר שאיתו פועלת בר-און הוא הרגש עצמו: "אדם עובד עם חומר. רגש הוא חומר עבורי" מצהירה בר-און.²⁴ לכן, שפת האמנות שלה ממש היא שפה אוטונומית ומשוכללת מחד, ומאידך תלויה באחר. כלומר מתקיימת היחדרות מקבילה בין עצמי (אמן) לבין אחר (קהל), וזו-זו אינטר-סובייקטיביות. זהויות התלויות האחת בשניה ומכאן מקיימות מערכת יחסים "דמוקרטית" יותר, המביאה את המורכבות של מפגש ואת העמדות הסותרות המרכיבות אותו.

לשפת האמנות של בר-און על תנועת גופה, הקפאת התנועה, קולה, ומחוות הגוף והעיניים, ראוי להרחיב בעבודה נפרדת ולעמוד על עושרה והתפחותה לאורך השנים, אך רצוני לסיים לעגן את מחוייבותה לשפה האמנותית ולשרטט את בסיסה בכך שהיא חושבת את מופעיה בתוך שפת האמנות, ואף לא מרפה מהשפה המסורתית בכך שמעגנת את מופעיה כהרחבה של שפת הציור כפי היא עצמה
כותבת:

When looking at a figurative painting, photograph or video, the gazes of the figures we observe conduct our eyes through the two dimensional format. The viewer's eyes extract movement and emotions from the relative sizes, angles, proximity of the figures in relation to each other and to the virtual space which they are in. In transferring my painterly notions to the three-dimensional space and time I have added an audience and in doing so I enticed them into becoming active participants in an enactment of their subjective thoughts. It is no longer only a didactic

understanding of a common experience but a situation where your subjective
25. preferences and deterrence will also be aroused

כך, החוסר החומרי שאפיין את אמני אסתטיקת היחסים ופגע בתפיסת האמנות כאוטונומית אינו רלוונטי לדו-שיח אינטר-סובייקטיבי מסוג זה. בר-און נותרת מחוייבת הן לשפת האמנות והן למפגש האינטר-סובייקטיבי. נדמה לי שהמחוייבות לשפת באמנות, היא העדות לאנטגוניזם של היצירה ביחס לקהלה, ושאינו מופיע בעבודות המזוהות עם מושג 'אסתטיקת היחסים' של בריו (לפי ביקורתה של בישופ), ונותרת על קנה מערכת יחסים בין צורה (פתוחה הפעם) ותוכן. מערכת יחסים זו מקבילה לטעמי למערכת היחסים מלאת הסתירות שבין אינטלקט לרגש, המהווה נקודת מוצא לאתגר היצירתי שלוקחת בר-און על עצמה.

ביבליוגרפיה

- אלמוג, ערגה, קולות של עדינה בר-און – ראיון עם עדינה בר-און, אתר אינטרנט, 2022
- סיטון, גילי, "בין דימוי לתוכן: פרפורמנס ארט נשי בישראל", מקוון, 2021
- גטר, תמר, נכתב לרגל פרס דיזינגוף לאמנות פלסטית, אגף התרבות של עיריית תל אביב, אתר אינטרנט, 2021.
- פורת, עידית, "עדינה בר-און אמנית מופע" הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001.

.Abir, Lea. Adina Bar-On Interview, Youtube, 5:38 min, 2013

Bar-On, Adina, The gaze in Adina Bar-On's Performance art, website, 2020

Bishop , Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." City University of New York (CUNY), 2004

Bourriaud, Nicolas. "Relational Aesthetics." Dijon: Les Presses du Réel, 2002

Goldberg, r., Performaance Art, Thames and Hudson, 1988