

תמרה אברמוביץ'

המצב החרגי: אוצרות מושעית ומושהית בעקבות שבעה באוקטובר

ל אורך ההיסטוריה נוצרה אומנות בתוך מצבי חירום ומלחמה ומתוכם. היסטוריונים של אומנות כתבו על הפוזיציה האומנותית מול המלחמה, ואומנים בארץ ובחו"ל ניסו להגיב לאירועים בזמן אמת – פעולה המשולה למאמץ אינסופי (ובלתי־אפשרי?) לענות על השאלה "מהי אומנות?". דיון זה, המערב שאלות פוליטיות באלו הפילוסופיות, עוסק במערכת היחסים המורכבת שבין המציאות לאומנים. בעשורים האחרונים נכנסה למערכת יחסים זו דמותה של האוצרת. במחצית השנייה של המאה ה־20 עוצב מחדש תפקידה, תהליך שהוגדר בדיעבד "המפנה האוצרותי" (curatorial turn) (O'neil, 2008). מפנה זה סימן את המעבר מפרקטיקה טכנית של ארגון והצגה אל המְשֶׁגֶה של האוצרות כזירה מושגית ורטורית, כזו המעצבת תודעה תרבותית, מנסחת אופני קריאה, ועומדת כ"יצירה" בפני עצמה. אם בעבר נחשב האוצר לפקיד, לשומר סף, או במקרה הטוב למתווך סמוי, הרי שמאז המפנה האוצרותי נראה כמעט מובן מאליו שהאוצר פועל לא רק מתוך שדה האומנות, אלא על השדה ממש, ומשתמש באוצרות ככלי תרבותי מן המעלה הראשונה (Lind, 2009; Smith, 2012).

מן הרגע שבו הוכר האוצר כבעל כוח, נגזרת גם הדרישה ממנו לתפוס עמדה ולתעל את הבמה שניתנה לו למטרה ערכית, מה שהביא לסימונו של "מפנה אֶתִי", שבוחן את מעשה האוצרות מתוך הקשרים של ערכית מול מצבי קונפליקט או אי־שוויון (Martinon, 2005). תוך ערעור על הנחות מוקדמות של ניטרליות או אוטונומיה מקצועית, המפנה האתי מסגר מחדש את מעשה האוצרות כפעולה של תיקון מוסרי. יותר מכול, הוא מבקש להמיר את

* המאמר נכתב ביולי 2025.

המחויבות של האוצר לריפוי החפצים שעליו הוא אמון (מחויבות הכרוכה גם בהשטרשרות הלשונית של המונח curator ובקרבנותו למושג cure) בדאגה לבני־אדם, לקהילה (Krasny, 2021, 14–15).¹ לאור מעמדה העולה של הדיסציפלינה האוצרותית, ומתוך מחשבות על תפקיד האוצרות בישראל לאחר שבעה באוקטובר, חיבור זה מנסה להביט על מעשה האוצרות בפער בין דחיפות לחירום.

בבוקר שבעה באוקטובר הופעל נוהל חירום במוסדות התרבות והאומנות ברחבי הארץ. האמרה בדבר שתירת המוזות כאשר תותחי המלחמה רועמים התממשה: יצירות פונו למרחבים מוגנים, כניסת עובדים אל הקמפוסים נאסרה, והדלתות ננעלו בפני הקהל. בשני המוזיאונים הגדולים בישראל עמדו, לצד תצוגות קבע ותערוכות מתחלפות, שתי תערוכות שנפתחו ערב ראש השנה, לציון יובל למלחמת יום כיפור: במוזיאון תל אביב התערוכה "עמוס גיתאי: כיפור, רקוויאם למלחמה" (אוצרת: מירה לפידות), ובמוזיאון ישראל התערוכה "שמש אוקטובר: 4 קולות ממלחמת יום כיפור" (בהשתתפות: דוד טרטקובר, עלי מוהר, רינו צרור ורמי הלפרין; אוצרת: ד"ר תמרה אברמוביץ'). כמופעי תרבות רבים בשנת 2023, התערוכות האלו נענו לספרת הזמן הלאומית. בעודן מעוררות שאלה על תפקיד המוזיאון כאתר להנצחה או לעריכה של הנרטיב המקומי (Sylvester, 2019), שוכתבה משמעות בזמן אמת.

גיתאי, שהתנדב לשירות במלחמה, יצר מיצב וידאו שבו דימויים קולנועיים משלבים עדויות וזיכרונות. דרכם עולה הטענה כי "ביצירתו הענפה של גיתאי – שזכה להכרה בינלאומית בזכות פילמוגרפיה אדירה הכוללת עשרות רבות של סרטים דוקומנטריים, עלילתיים וניסיוניים – מלחמת יום כיפור חוזרת ברגעים משמעותיים, אישית ופוליטית" (לפידות, 2023). הכותרת "רקוויאם למלחמה" מרמזת לסגנון של גיתאי, כמו גם לרגע של השלמה ברטרופקטיבה אישית. אלא ששיר האבל הפך לאזעקת אמת, ומול הדימוי המרובד וההיסטורי שהוצב בתערוכה התייצב האסון בהווה, טרף את המהלך האוצרותי, ונעל באופן ממשי ורעיוני את האפשרות לראות משהו מעבר לאסון הנוכחי.

1 שדה האוצרות בישראל נולד אל תוך המפנה האוצרותי בשנות ה־80, שהיו שנים של מחאה, והשאלה האתית העסיקה את הפועלים בו. הדוגמה המובהקת לכך היא הגישה שהובילה אריאלה אזולאי, בתערוכות שאצרה, ובעיקר בכתיבתה על הצילום, בעודה מבקרת באופן ישיר, פעיל ומתמשך את מדיניות הכיבוש בשטחים, ופועלת מתוך דחיפות מוסרית כפרט בחברה שמחזיק בתפקיד אוצרותי (צוקרמן־רכטר, 2010, 438–473).

עלי מוהר גויס לשירות מילואים כשפרצה מלחמת יום כיפור. גם לאחר הפסקת האש נותרו חיילי המילואים מגויסים, ובעודו בגבול מצרים החל לכתוב רשימות על המלחמה, ואלו התפרסמו בעיתון **דבר**. ב-18 בדצמבר 1973 התפרסם הטור "הפגזה (תיאור כושל)", שבו השתמש מוהר במילים כדי להסביר שהן אינן יכולות להסביר את המציאות סביבו:

"אי אפשר להביא [...] את כל מערכת הנשימות החטופות, המהירות, את הבל הפה החם החוזר אליך מן החול שפניך כבושות בו, את המאוזן הקדחני של הדם, את הפעימות המשתלחות ועולות בך מן האדמה הרועדת סביב ומן הפחד, את קולות הנפץ המחליאים, המבהירים לך במוחשיות רבה את כובדו העצום של הנחבט עתה בכברת הקרקע [...]. אסור כמובן לומר שאין מילים לתאר את ההתרחשות הזאת, כיוון שיש מילים. תמיד היו. אלא שהפעם גם המילים המפוצצות ביותר לא יהיו מפוצצות די הצורך" (מוהר, 1973, 13).

חשיפת כישלוננו של הייצוג ליוותה את הטור של מוהר, והייתה חלק בלתי נפרד מהתערוכה "שמש אוקטובר", שביקשה להתמקד ברגע מן העבר, בגוף ראשון. כמו בתערוכה "רקוויאם למלחמה", הדיון על אודות מוגבלותה של השפה הטקסטואלית הפך ממשי, ואיתו גם מגבלות השפה האוצרותית. חמישים שנים ויום לאחר פרוץ המלחמה "ההיא" נוכסו התערוכות הללו בידי המלחמה "הזו"; רלוונטיות, אך נעולות בפני הקהל. בעל כורחה הפכה האוצרת לסיסמוגרף לרחשי המציאות, בפוזיציה לא מתוכננת, לא צפויה, לנוכח אסון תהומי בשעת חירום.

יש הבדל בין פעולה אוצרותית שנובעת מתחושת **דחיפות** (urgency), ומאופיינת בהעמקה ארוכת טווח ששואפת להביא לטיפול קהילתי, לבין אוצרות **במצב חירום** (emergency) כתגובה לאילוף חיצוני הדורש לייצר תגובה מיידית, וזו נתפסת מבוהלת ושטוחה. "יש לעבור מתרבות של חירום לתרבות של דחיפות", כותבת אירית רוגוף, ומוסיפה: "חירום הוא תמיד תגובתי לדרישות של המדינה, היוצרות שרשרת אינסופית של משברים [...]. דחיפות, לעומת זאת, עוסקת ביכולת שלנו לעצב בעצמנו הבנה של הסוגיות הקריטיות, כך שהן יהפכו לכוחות מניעים" (Rogoff, 2008, 40–41).

סגירת מוזיאון עם פרוץ המלחמה היא עדות לחוסר אונים אוצרותי בעת חירום, אבל תערוכה על מלחמה, שסגורה בגלל מלחמה, עומדת כמונומנט אילם למורשת מקומית של חירום. במצב הזה נושלה האוצרת מתפקידה הפרשני-ידעני, והוטלה מעמדה של מרחק היסטורי אל תוך הווה בטלטה. ההשוואה ההיסטורית בין מתקפת הפתע והכישלון של

מלחמת יום כיפור למתקפת שבעה באוקטובר בלטה כבר בבוקר האירוע, אולם הסנכרון בין התערוכה והמציאות חשף את הדיסוננס שבין **מצב החירום לכרוניקה של חירום**.

דיסוננס זה מזכיר מציאות שהגדיר ג'ורג'ו אגמבן **כמצב חריג** (state of exception), שבו הסדר החוקי מושהה בשם שעת חירום: "המצב החריג אינו קטגוריה משפטית חדשה [...], אלא הוא מצב שבו מושעה הסדר המשפטי כולו, ובכך נחשף גבולו של החוק, נקודת הקצה המגדירה אותו" (Agamben, 2005, 4). אף שהמונח מוכר מעולם הפוליטיקה והמשפט, אגמבן מנסח פרדיגמה שמבוססת על השעיה, שבה מצב חירום שומט את הקרקע מתחת לאמות המידה הישנות ואינו מאפשר להישען עליהן, אך גם לא לאמץ אמות מידה חדשות. ההשעיה לפי אגמבן, היא בחזקת כלי מדכא, ובמונחים של שיח אוצרות, המצב החריג מייצר דיסוננס בין שקט כפוי, שבו הכלים מושעים, ובין כמיהה לכלים שיחלצו אוצרות "אתית", "מרפאת", "קהילתית" (חינסקי, 1993).

לעומת מופעים ברורים של "המפנה האתי" בעולם, שבהם ניתן אולי להבדיל בין דחיפות לחירום (כמו באוצרות דקלונאלית או פמיניסטית), בכרוניקה הזו שאלת המענה המוסדי לאירוע נבחנת אפוא לא רק אל מול אופיו או חומרתו, אלא גם לאור השחיקה המצטברת של מושג החירום עצמו. התערוכות על יום כיפור נפתחו מחדש, ונוספו להן טקסטים שמתייחסים להקשר החדש, אך לקדמת הבמה המוסדית הגיעו תערוכות שעוסקות באופן ישיר באסון שבעה באוקטובר. ספק אם פְּשֵׁלָה העת להתייחס לתערוכות שנפתחו בעקבות שבעה באוקטובר (מהלך שראוי שייעשה בהמשך), ובכל זאת ניתן לסמן את המגמה שהתעוררה בתקופה אחרי האסון: להציג ולייצג את אירועי היום עצמו, תוך ניתוקם מההיסטוריה המקומית ומהמלחמה שפרצה בעקבותיהם. יצירות של קורבנות ושל ניצולים הפכו למוקד משמעותי בשדה, וכך גם של אומנים ואוצרים שמתגוררים בקווי העימות, וצרים שבחרו ליצור גופי עבודה חדשים ביחס למה שאירע, ובעיקר כאלה שיצרו בשדות הקטל ממש. עיסוק זה החל בשבועות הראשונים למלחמה, והגיע לשיאו אופן טבעי במלאת שנה למלחמה.² מגמה זו מעידה על הרצון לתחום את ההתרחשות

2 כמה דוגמאות: במוזיאון פתח תקווה נפתחה תערוכה של אומן המתגורר בקיבוץ דפנה, שעוסק בפרספקטיבה ארוכת טווח במושג המלחמה, בין 1973 ל-2023 – "אלי קופילביץ': גשם אינסופי לתוך כוס נייר" (אוצרת: דניאל צדקה-כהן). במוזיאון חיפה לאומנות נפתחו במקביל שש תערוכות יחיד של אומניות מהצפון (הדס סייפן, מרב סודאי, אלה ליטביץ, ליהיא טלמור, רחל אניו, לירון חנה אוהיון ועמית גביש (אוצר: קובי בן-מאיר). במוזיאון תל אביב לאומנות נפתחה התערוכה של טל מצליח, בת קיבוץ כפר עזה – "טל מצליח: קישוטי מלחמה" (אוצר: עמית שמאע). במוזיאון ארץ ישראל אירח את גלריית בארי, והציג את התערוכה שתוכננה להיפתח בה – "דניאל צ'צ'יק: אבק ודמעות" (אוצרת: סופי ברזון-מקאי). במוזיאון ישראל הועלה "7.10 דרום אדום: מוצג מיוחד" (אוצר: אמיתי מנדלסון); וכן התערוכה "גסטון צבי איצקוביץ: שדה" (אוצרים: תמרה אברמוביץ' וגלעד רייך).

בגבולות של מרחב וזמן, ועל מענה שמבקש לסמן את שבעה באוקטובר כקו שבר שדורש "טיפול נמרץ".

טיפול אקוטי כזה בשבר ממשי הוא בעל חשיבות, ואולם הוא אינו מסוגל לתת מענה לשאלת הטיפול המתמשך בחטופים הנמקים במנהרות, במשבר ההומניטרי חסר התקדים השורר ברצועת עזה, שבה רבבות הרוגים, וכן בקִּשְׁל המוסרי ביחס לדין הבין-לאומי, לצד משבר חוקתי מתמשך. בתקופה שֶׁבָּה מערכות הייצוג פועלות בקצב מואץ, שהמחר אינו ידוע, שהחירום והשגרה הותכו יחד, דומה שהמצב החריג ביסס עצמו כרוח הזמן. לפיכך עלינו לעמוד על האפשרות שהזמן הזה הוא אינו רגע של מפנה, אלא חלק מרצף של השעיות שהצטברו לכדי שהייה ממושכת במציאות חריגה, ומעליה מרחפת עדיין שאלה לא פתורה: איזו אוצרות יכולה לצמוח כרגע כאקט "מוסרי" או "טיפולי"? במי היא מבקשת לטפל? ומה היא מבקשת למסור בעת הזו? ואם החיבור הזה מבקש לאחוז ברגע מוסרי, הרי שהוא עצמו עדות לניסיון כושל לקבעו.

"התפיסה בדבר החובה המוסרית איננה דבר שבכוחי להעניקו לעצמי: היא אינה נובעת מן המעמד הריבוני שלי או מחקירותי הרפלקסיוניות. היא מגיעה אלי מאי-שם, לא-קרואה, לא-צפויה, לא-מתוכננת. לאמיתו של דבר, היא נוטה להרוס את תוכניותיי כי: אם תוכניותיי נהרסו, אפשר שיש בכך כדי להעיד עליי כי אני נתונה למרותה של חובה מוסרית כלשהי" (באטלר, 2005, 88). ללא כל ספק, ב-7.10 תוכניותינו נהרסו. אך הן אינן רק עדות לשבר, הן בגדר הכרח להישייר מבט אל השאלות שנותרו פתוחות: על השעיית הסדר הישן, על פעולה בזמן חריג, על אוצרות בזמן שבר. שהייה באי-הנחת האתית שהן מעוררות עשויה להיות תחילתו של מפנה.

רשימת המקורות

אזולאי, אריאלה (2016). "רגע אחד שקט בבקשה, האסון רוצה לומר דבר מה". מארב. <https://katr.net/b5485c>

באטלר, ג'ודית (2005). **חיים פגיעים**. מטעם 2, 87-104.

חינסקי, שרה (1993). שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי. **תיאוריה וביקורת** 4: 105-122.

לפידות, מירה (2023). **עמוס גיתאי: רקוויאם למלחמה**. תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות.

מוהר, עלי (1973, 18 בדצמבר). הפגזה (תיאור כושל). **דבר**, עמ' 13.

צוקרמן-רכטר, אסנת (2010). **אוצרות עכשווית בישראל**. תל אביב: הוצאת רסלינג.

Agamben, Giorgio (2005). *State of exception*. Trans. Kevin Attell. Chicago: University of Chicago Press.

Krasny, Elke, Sophie Lingg, & Lena Fritsch (2021). Radicalizing care: Feminist and queer activism in curating – An introduction. In Elke Krasny, Sophie Lingg, Lena Fritsch, Birgit Bosold, & Vera Hofmann (eds.), *Radicalizing care: Feminist and queer activism in curating*. London: Sternberg Press, pp. 10–27.

Lind, Maria (2008). The curatorial. *Artforum* Vol. 48(2) (2009), 103.

O'Neill, Paul (2008). *The curatorial turn: From practice to discourse*. In *Issues in curating contemporary art and performance*. London: Open Editions.

Rogoff, Irit (2010). Turning. In Paul O'Neill & Mick Wilson (eds.), *Curating and the educational turn*. London: Open Editions, pp. 32–46.

Smith, Terry (2012). *Thinking contemporary curating*. New York: Independent Curators International.

Sylvester, Christine (2019). *Curating and re-curating the American wars in Vietnam and Iraq*. New York: Oxford Academic.

Tronto, Joan C. & Berenice Fisher (1990). Toward a feminist theory of caring. In Emily K. Abel & Margaret K. Nelson (eds.), *Circles of care: Work and identity in women's lives*. Albany: State University of New York Press, pp. 36–54.



ד"ר תמרה אברמוביץ, אוצרת המחלקה לצילום, מוזיאון תל אביב לאמנות; החוג לתולדות האמנות, האוניברסיטה העברית בירושלים.

דוא"ל: tamara.abramovitch@gmail.com