

לכתוב את החזותי: אוטוביוגרפיה מדעית או המקרה של הפנטום הנאצי < המאמר עוסק בצורך לחשוב מחדש על מיקומם של הדימויים במחקר. ההנחה שעומדת ביסוד המאמר היא שיש בכוחו של הדימוי ליצור מוכנים מסוג אחר ואף להניע תהליכים אישיים ומחקריים ולצדם גם תהליכים חברתיים, ולעתים אפילו ליצור השפעה פוליטית של ממש. המאמר מתחקה אחר המתודולוגיה שבאמצעותה נארג הספר פנטום הנאצי: מסע בעקבות שרידי הרייך השלישי. הספר חותר לייצר תמהיל בין אמירה אישית-סובייקטיבית לאמירה כוללת-אובייקטיבית. מסיבה זו מתקיים בו שילוב בין כתיבה אקדמית, ראיונות עומק, יומן מסע אישי וגם תצלומים. תמהיל זה נוצר מכיוון שעל פי הבנתי, כל אחת מפרקטיקות הכתיבה והיצירה הייתה הכרחית על מנת ליצור תמונת עולם מלאה ומקיפה של התופעה הנחקרת.

פרופ' דנה אריאלי-הורוביץ למדה צילום ב"קמרה אובסקורה" בשנות השמונים; אחר כך התמחתה במחקר אקדמי ועסקה בקשרי הגומלין בין פוליטיקה לאמנות. ב-1996 השלימה את עבודת הדוקטורט שלה בנושא "בין אסתטיקה לפוליטיקה: נציגות-סוציאליזם והאמנות באוניברסיטה העברית בירושלים. את לימודי הפוסט-דוקטורט השלימה באוקספורד. שימשה מרצה באוניברסיטת תל אביב ובשנת 2003 הוזמנה להיות מרצה אורחת באוניברסיטה הבינ-לאומית של ונציה.

בין 2004 ל-2012 עמדה בראש המחלקה להיסטוריה ותיאוריה ב"בצלאל"; הקימה את כתב העת המקוון היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים ויזמה את ההוצאה לאור של פרוטוקולאז' (אסופת מאמרים מודפסת), הרואה אור בכל שנה מאז 2009. מאז 2012 משמשת כדקאן הפקולטה לעיצוב במכון הטכנולוגי בחולון.

בשנים האחרונות מתמקדת פרופ' אריאלי-הורוביץ בהתוויית שיטת מחקר ייחודית לתרבות חזותית שבמוקדה הצילום, וב-2013 הציגה לראשונה תערוכת יחיד (תצלומים), קרוב מכפי שנראה: גבעת רם (אוצר: אריאל קן), בבית האמנים בירושלים. ספרה הפנטום הנאצי: מסע בעקבות שרידי הרייך השלישי עתיד לצאת לאור בהוצאת רסלינג.

בין ספריה: רומנטיקה מפלדה: אמנות ופוליטיקה בגרמניה הנאצית (מאגנס, 1999); יוצרים בעומס יתר: רצח רבין, אמנות ופוליטיקה (מאגנס, 2005, זוכה פרס ראש הממשלה לשנת 2006); אמנות ורדנות: אוואנגרד ואמנות מגוייסת במשטרים הטוטליטריים (אוניברסיטת תל אביב, 2008). לאחרונה ערכה את פחד מוות: מופעי הטרור בזירות האמנות והתרבות הפופולרית, (בצוותא עם דפנה סרינג, האוניברסיטה העברית, מאגנס, 2011).

דנה אריאלי-הורוביץ

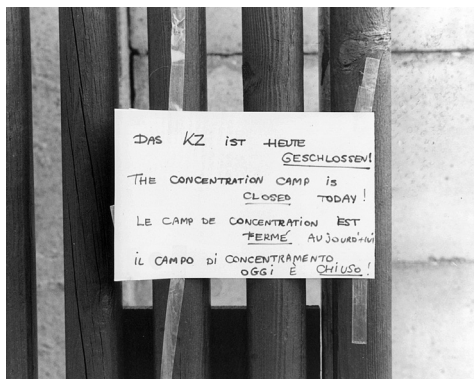
## לכתוב את החזותי: אוטוביוגרפיה מדעית או המקרה של הפנטום הנאצי

מדוע חוקרים מקדישים את חייהם לשאלות מחקר כאלו ולא לאחרות?  
באחת הפעמים שהתלבטתי במה יעסוק ספרי הבא השתעשעתי ברעיון לחקור  
את הנסיבות שבעטיין אנשים בוחרים את התחומים שהם חוקרים. הוצאתי נייר מן  
המגירה ושרטטתי עליו מעין סקיצה שכללה את השלבים השונים במחקר כזה. בתור  
חסידה נלהבת של ראיונות עומק הגעתי עד לשלב שהתחלתי לשרבט לעצמי ניסוחים  
ראשוניים של השאלות שאפנה אל המרואיינים, ובררתי עם עצמי מה יכול להיות  
ההרכב של המדגם המייצג שאבנה – מי יהיו החוקרים שארצה לשוחח עמם. אלא שאז  
פגה מעט ההתלהבות. אמרתי לעצמי שספק אם המרואיינים שלי יציעו תשובה מלאה,  
מעמיקה ומקיפה על השאלה מדוע הם חוקרים את מה שהם חוקרים. בעקבות הניסיון  
שצברתי בתחום הזה הבנתי כי יקשה עליי לשרטט "פרופיל" בעקבות ראיון עומק  
אחד, משמעותי ככל שיהיה.

המחקר הוא נותר בבחינת סקיצה שמעולם לא יצאה אל הפועל. אפשר שהסיבה  
האמיתית לכך נקשרה בעובדה שהניסיון לברר עם עצמי מדוע אני חוקרת את  
התחום שאני חוקרת נמשך שנים, וגם היום אינני בטוחה שאוכל להציע תשובה חד-  
משמעית.

ובכל זאת, דבר אחד היה לי ברור מלכתחילה: אני חוקרת דימויים היות שאני  
חושבת באמצעות דימויים. בעולם הדימויים הפרטי שלי היו אלו תמיד התצלומים,  
ופעמים רבות תצלומים שצילמתי בעצמי, שהילכו עליי קסם ונחרטו בתודעתי.

השער של דכאו, שצילמתי בשנת 1984, נתקבע בתודעה שלי כדימוי מכונן.  
חלפו שנים עד שהבנתי שהדימוי הזה הוא שהניע את הספר האחרון שכתבתי,



1. דנה אריאלי, השער של דכאו, 1984

שקראתי לו הפנטום הנאצי.<sup>1</sup> כאשר נשאלתי מה המוטיבציה שלי לחקור את מה שאני חוקרת, חילצתי כל מיני תשובות שכוחן היה יפה באותן השנים, אך בינן לבינן התובנות שלי כיום תהום פעורה. רק לאחרונה נעשיתי מודעת לכוח התרפויטי ששדה המחקר שאני פועלת בו יוצר עבורי.

בפנטום הנאצי התעקשתי לשלב בין אמירה אישית-סובייקטיבית לבין אמירה כוללנית-אובייקטיבית. זו הסיבה שהספר משלב בין כתיבה אקדמית, ראיונות עומק, יומן מסע אישי וגם תצלומים. התלבטתי רבות באשר ליומן האישי שחיברתי במהלך ביקוריי בגרמניה.<sup>2</sup> בסופו של דבר ראיתי לנכון לשלבו בספר מכיוון שכל אחת מפרקטיקות הכתיבה והיצירה נראו לי הכרחיות על מנת ליצור תמונת עולם מלאה ומקיפה של התופעה הנחקרת.<sup>3</sup>

1 דנה אריאלי-הורוביץ, הפנטום הנאצי: מסע בעקבות שרידי הרייך השלישי, תל אביב: רסלינג ולקראת פרסום). הספר מתאר את ביקוריי בגרמניה משנת 2002 ועד היום. במהלך כתיבתו ערכתי תחקיר שנועד לזהות היכן נמצאים כיום ברחבי גרמניה ריכוזים של אדריכלות ושל חפצים נאציים. לאחר שהושלם התחקיר ערכתי בגרמניה סדרה של כעשרים ראיונות עומק עם היסטוריונים, אוצרים ומשמרים של החפצים והבניינים הנאציים כיום. דמויות אלו, המופקדות, כל אחת בדרכה, על תרבות הזיכרון הגרמנית העכשווית, מגוללות את סיפורם של השרידים הנאציים. בכתב היד בחרתי לכלול שישה ראיונות, קטעים מיומן המסע האישי, קטלוג צילומים וכן פרק מחקרי מקיף.

2 ספק אם הייתי מקבלת החלטה לשלב יומן מסע אישי בספר מחקר אילו פעלתי במסגרת אקדמית "רגילה" ולא בסביבה יוצרת.

3 בספרו אמת ושיטה טען גאדמר שכל אחד מטיפוסי הכתיבה נועד להעביר מסר מסוג אחר. אני סבורה שההבדלים בין פרקטיקות כתיבה שונות מיטיבים לסייע לחבוק את התופעה הנחקרת במלואה. לעניין זה

ראו: Hans Georg Gadamer, *Truth and Method*, New York: Seaburg Press, 1975

כאמור, לצד יומן המסע האישי והכתיבה האקדמית כלולים במחקר גם ראיונות עומק. הראיונות מתפקדים כטקסט אוטונומי לכל דבר ומתקיים בהם שיקוף של מה שהמראיין היה מוכן לחשוף באותה העת. לראיון חשיבות יוצאת דופן במחקר; בסופו של דבר המחקר חותר לפענח תעלומה, וראיון עומק מוצלח אחד עשוי לספר סיפור שיש בכוחו ללמד אותנו רבות על רוח התקופה.

לא תמיד הייתי חסידה נלהבת של ראיונות עומק. עם כניסתי לעולם המחקר באוניברסיטה העברית בירושלים בשלהי שנות השמונים של המאה העשרים, עשיתי שימוש במתודולוגיות כמותניות ולא איכותניות. המפנה בתפיסת עולמי המחקרית חל עם המעבר ל"בצלאל" לפני כעשר שנים.

אסופת המאמרים הזאת נועדה לברר מהן המתודולוגיות שחוקרים העוסקים בתרבות חזותית משתמשים בהן. נעתרתי בשמחה לאתגר העצום הזה, שכן מעולם לא כתבתי מאמר הכולל הרהורים מטא-מתודולוגיים. יתר על כן, בעולם המחקר הנוקשה שפעלתי בו עד כניסתי ל"בצלאל", השימוש בגוף ראשון, ובוודאי במאמר החותר להיות אקדמי, נתפס לא-ראוי בעליל. המחשבה על כתיבת מאמר שתכליתו לשתף את הקוראים בלבטים שלי בתור חוקרת או בתובנות אוטוביוגרפיות נתפסה אז כשכירה של כל הכללים המקובלים בעולם האקדמי. כיום, הסובייקטיביות של החוקר נראית לי דבר מובן מאליו. השימוש בגוף ראשון מדגיש את קיומה של זווית הראייה שלי בתור חוקרת; היא חושפת את המוטיבציות למחקר האקדמי וטוענת אותו במשמעות. אודה ואתוודה, גם הרצון לשתף חוקרים, שאפשר ששואלים את עצמם אותן השאלות, בפתרונות השונים שאימצתי בניסיון לחקור את החזותי הניע אותי לנסות לכתוב את המאמר הזה. חקר הזיכרון הגרמני דרך מושאי מחקר חזותיים אגב אימצו של הצילום כמתודולוגיית מחקר הציב בפניי אתגר של ממש.

השנים שפעלתי (ועודני פועלת) בסביבה יוצרת הותירו בי חותם עז ורצון לשלב בין ה"אני" החוקר ל"אני" היוצר. לפיכך אין זה מפתיע כי המפגש עם ספרות המחקר העוסקת במוטיבציות של היוצרים מהיבטים פסיכולוגיים עניינה אותי במיוחד. מחקריו של דומיניק לה'קפרה, ובייחוד לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה,<sup>4</sup> היו רבי משמעות עבורי, וכך גם הטקסטים של ג'פרי אלכסנדר על מאפייניה של הטראומה התרבותית.<sup>5</sup> אבל דווקא פול ארתור, מי שגיבש את המושג "Therapy documentaries",<sup>6</sup> הוא

4 דומיניק לה'קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תל אביב: רסלינג, 2003.

5 Jeffrey C. Alexander, "Toward a Theory of Cultural Trauma", in: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Edited by Jeffrey C. Alexander et al, University of California Press,

2004

6 פול ארתור, "Feel the Pain", *Film Comment*, 40(5), 2004, pp. 47-50

שסיפק לי את המפתח החשוב ביותר. במאמר משנת 2007 הוא פיתח את טיעוניו וקבע כי השילוב של הסיפור האישי ביצירה (ובעיקר בקולנוע התיעודי) הוליד סוגה חדשה המסייעת ליוצר לבצע תרפיה עצמית. הפעולה של התרפיה העצמית, כפי שהיא מתבטאת בסוגה של הקולנוע התיעודי שארתור חוקר, וממנה שאב את כותרת מאמרו "self-therapy documentaries", רוצה לשנות את האדם שמאחורי המצלמה.<sup>7</sup> אם נקבל את הטענה כי לכל יצירה אמנותית יש מובן וכל טיפוס של עשייה אמנותית מעביר מסר, הרי שהתמהיל בין כתיבה אקדמית, ראינות עומק, יומן מסע אישי ותצלומים, ששילבתי בפנטום הנאצי, נועד לספק תמונה שלמה יותר ולהציע מסמך תיעודי (או מחקר) ובה בעת תרפויטי (או אישי).

המוטיבציה העיקרית שלי לבצע שינוי מתודולוגי נקשרה בצורך לכתוב את החזותי, או אחרת: לחשוב מחדש על מיקומם של הדימויים במחקר. פורמטים פיקטוגרפיים נתפסו בעיניי כתצורות שיש בכוחן ליצור מובנים מסוג אחר. חשתי אי-נוחות גדולה בשל העובדה שהדימויים, שעל פי הבנתי הם בעלי יכולת להניע לא רק תהליכים אישיים ומחקריים אלא גם תהליכים חברתיים ולעתים אפילו ליצור השפעה פוליטית של ממש, נתפסים במדעי החברה בעיקר כאילוסטרציה לטענה שהחוקר מבקש לטעון. כוחם של הדימויים בהנעת תהליכים פוליטיים העסיק אותי כאשר חקרתי את הדיקטטורות וגם את שרידיהן. בשני המקרים התברר לי כי כוחם של דימויים להבנות מציאות ולא רק לייצג אותה.

לרגע קצר, במהלך שנות השישים של המאה העשרים, התהוו אסכולות סימבוליסטיות במדעי החברה, וכמה מהחוקרים שזוהו עמן, כמו קליפורד גירץ בתחום הסוציולוגיה או מורי אדלמן בתחום מדעי המדינה, נראו כמי שמסוגלים להוביל אותן.<sup>8</sup> המצדדים באסכולה הסימבוליסטית הדגישו כי כל ניסיון לפענח את המערכת הפוליטית בהעדר הבנה מעמיקה של סמלים ודימויים נדון לכישלון. ואולם בדיעבד הסתבר כי האסכולות האלה לא הצליחו להצמיח ענפים משמעותיים במדעי החברה, פרט לאנתרופולוגיה חזותית והיבטים במחקר הפסיכולוגי, שניסו לבחון כיצד התמונה מייצגת מציאות, אך לא התמקדו מספיק בשאלה כיצד לנתח את הדימוי. העובדה הזאת מוכיחה כי אף שאנו פועלים בעידן שמצהיר כל העת על הצורך בבין-תחומיות, ההגדרות שמפרידות בין דיסציפלינות, ובוודאי בין מדעי הרוח למדעי החברה, עדיין

7 ראו: Paul Arthur, "Self Therapy Documentaries", in: *The Psychoanalytic Review*, vol. 94:6, December 2007, p. 866

8 לקריאה נוספת ראו: Murray Edelman, *The Symbolic Uses of Politics*, Urbana: University of Illinois Press, 1964; Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973

עומדות על כנן. אפשר שמן הטעם הזה לא התבססה עד עתה מתודולוגיה שיטתית וחדשנית לחקר האמנות, שמקורותיה נובעים ממדעי החברה.

בתור מי שהשלימה את עבודת הדוקטורט שלה במדע המדינה, ואף שכבר אז בחרתי להתמקד במחקריי בדימויים, נאלצתי להודות שאני, ורבים מעמיתיי, כמעט איננו נחשפים לאמנות בכלל, ובוודאי שלא ליצירות עכשוויות. לפיכך אין זה מפתיע שחוקרים במדעי החברה מתקשים להתבונן ביצירות לעומק ולנתחן. זו הסיבה שאם דימוי כלשהו מופיע במחקר, בדרך כלל הוא משמש להמחשת טענה כלשהי ותו לא. הדימוי כמעט לא נחקר כמהות אוטונומית במדעי החברה.

אי-הנוחות שחשתי בשל העובדה הזאת הובילה אותי לפתח ערוצי ידע נוספים במדעי הרוח. ואולם גם המתודולוגיות שהיו מקובלות באותה העת במדעי הרוח לא פתרו את הבעיות שביקשתי להתמודד עמן. היסטוריונים של האמנות נטו לחקור את היצירה אגב התעלמות כמעט מוחלטת מן ההקשרים הפוליטיים או הסוציולוגיים שהתהוותה בהם. אפשר לשער כי אירועי מלחמת העולם השנייה, ובעיקר ההסתייגות מאמנות מגויסת והרצון להבטיח כל העת את האוטונומיה של האמנות, הם שהניבו התעלמות כמעט מוחלטת מהחברתי, הסוציולוגי והפוליטי.

הריחוק ההיסטורי שגור המחקר על החוקרים הוביל רבים מהם שלא לעסוק באמנות עכשווית. מן הסתם, הקושי בקריאה של דימויים עכשוויים לא היה מנותק גם מהעדרה של היכרות עם השפה העדכנית. בהעדר דרכים לבסס שיח אקטואלי המכיר את המתרחש בשדות היצירה החדשים, בעידן פוסט-מודרני שגזור על עצמו אופני שיח שישנו קושי אובייקטיבי לעקוב אחריהם, נוצר מצב שחוקרים, ובוודאי אלו הפועלים במדעי החברה, נמצאו על גבול השיתוק כאשר התבקשו למלל את מה שמתרחש בתמונה.

הקושי לתאר את מה שרואים בתמונה היה בנוי פנימה לדיאלוג המוגבל בין העולם האקדמי לעולם היוצר. כך נוצר מצב שהדימוי שנבחר כמצע למחקר הוא פעמים רבות ארכאי או היסטורי, וסוגות חדשות כמעט לא זכו להתייחסות במחקר האקדמי.

המפגש עם יוצרים חיים וצעירים הכתיב לי סדר יום מחקרי חדש; הבנתי שעליי לפתח מתודולוגיות מחקר המותאמות לסביבה יוצרת ומבקשות להתמקד בכתיבה על החזותי. במובן זה, הבחירה בראיונות העומק לא הייתה מנותקת מן העובדה שאני סבורה שיש ביכולתם ליצור תשתית טרמינולוגית במקום שהיא אינה מפותחת דייה.

כמה מילים על מחקר בסביבה חזותית

בספרות המחקר העכשווית מקובלת ההבחנה בין שלושה ענפים: לימודי תרבות (cultural studies), תרבות חזותית (visual culture) ומחקר חזותי (visual studies).

לימודי התרבות החלו להתבסס באנגליה כבר בשלהי שנות החמישים של המאה העשרים. קבוצה קטנה יחסית של טקסטים, שחוברו על ידי ריצ'רד הוגרט' (Hoggart), ריימונד ויליאמס (Williams) ובעיקר סטיוארט הול (Hall), התוו את תשתית המחקר שהם נסמכים עליה.<sup>9</sup>

הגל הראשון של המחקרים בלימודי התרבות התאפיין בשילוב בין כתיבה היסטורית לעניין גובר בהקשר שהיצירות התהוו בו בפרט ובסיטואציות חברתיות בכלל. בשנות השבעים התפשטו לימודי התרבות באמצעות מה שכונה באנגליה "אוניברסיטאות הלבנים האדומות" (red-brick). המתודולוגיות של לימודי התרבות הושאלו מכמה דיסציפלינות ובהן היסטוריה של האמנות, אנתרופולוגיה, סוציולוגיה, ביקורת האמנות, לימודי קולנוע, לימודי מגדר ואף ביקורת התרבות. תיאוריות ביקורתיות שהתהוו בלימודי התרבות ביקשו לבחון כיצד הדימוי משנה את יחסי הכוחות הקיימים בחברה. ספרו של הול *Cultural Studies: Two Paradigms* מ־1980 נעשה מסמך מרכזי בלימודי התרבות.<sup>10</sup>

תרבות חזותית היא דיסציפלינה צעירה יותר, שהתבססה בעיקר בארה"ב. המינוח תרבות חזותית הופיע לראשונה ב־1972 במחקריו של מיכאל באקסאנדל (Baxandall),<sup>11</sup> שהיה היסטוריון של האמנות בהכשרתו. התרבות החזותית נתפסת כשדה צר של לימודי התרבות, והשדה הזה חב לא מעט לחוקרים כמו רולאן בארת, ויש הטוענים כי חוקרים באסכולת פרנקפורט ואחרים, שהיו מזוהים עמה, כמו ולטר בנימין, היו מנסחים הראשונים. גם מחקריה של ג'נט וולף (Wolff), המוגדרת פעמים רבות סוציולוגית של האמנות, מרכזיים בהקשר זה.<sup>12</sup>

בדרך כלל, מחקרים בתרבות חזותית אינם נסמכים על מתודולוגיות כמותניות. זו הסיבה שיש המתארים אותם כ"סוציולוגיה תלוית תרבות". התרבות החזותית חותרת להציע כלים מתודולוגיים המסייעים לניתוח של העולם החזותי, אך בפועל ישנו ויכוח

9 כבר בשנות השבעים של המאה העשרים כתב ריצ'רד הוגרט' על תרבות ותקשורת. ראו: Richard Hoggart, *Only Connect: On Culture and Communication*, London: Chatto and Windus, 1971 ויליאמס (Williams) עסק בקשרים בין תרבות וחברה. ראו, בין השאר: Raymond Williams, *Culture and Society*, New York: Harper Torchbooks, 1958; Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York: Oxford University Press, 1985

10 Stuart Hall, "Cultural Studies: Two Paradigms", in: *Media Culture and Society*, Volume 2, Number 1, January 1980

11 Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford: Clarendon Press, 1972

12 Janet Wolff, *The Social Production of Art*, New York: New York University Press, 1984; Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, London: Routledge, 1998

באשר למידת התמקדותה בחזותי. למעשה, רק בשנות התשעים של המאה העשרים החלו לתאר את מחקרי התרבות החזותית בתור דיסציפלינה. מחקר חזותי הוא הענף הצעיר מבין השלושה. השימוש במינוח הזה החל בשנות התשעים, בין השאר, בעקבות הקמת התכנית למחקר התרבות והחזותי ברוצ'סטר. בשנת 1995 השתמש טום מיטשל במינוח "מחקר חזותי"<sup>13</sup> כאשר תיאר את השילוב בין היסטוריה של האמנות ללימודי תרבות ולתיאוריה ספרותית. מיטשל ואלקינז שותפים לטענה ששדה המחקר הצעיר הזה עדיין לא גיבש לעצמו מתודולוגיה אחידה ומחייבת. ג'יימס אלקינז (Elkins) מציג בספרו עמדה ביקורתית כלפי המחקר החזותי, בטענה כי התנאי להתבססותו של סוג מחקר כזה נעוץ ביכולתו לפרוץ אל מעבר לנישה האנתרופולוגית ובה בעת אל מעבר למדעי הרוח.<sup>14</sup> אני נוטה להסכים עם ביקורתו של אלקינז, שכן התמהיל המאפיין את המחקר החזותי וראייתו כ"מדע רך" הנעדר מתודולוגיה אחידה נתפסים פעמים רבות כחלושה הבנויה פנימה לתוך שיטת מחקר זו.

במאמר הזה אני מבקשת להציע מערך מתודולוגי שונה מעט, שאני מכנה "מחקר בסביבה חזותית". שיטת מחקר זו מתאפיינת בתמהיל בין שכבות של מידע או בין פרקטיקות שונות של כתיבה, שתכליתן להגיע לסינתזה תיאורטית ובה בעת לחשוף את החומרים הראשוניים שנאספו בתהליכי המחקר. החומר הראשוני כולל ראיונות עומק, גוף תצלומים (הנובע מן המחקר ותומך בו) וכתיבה אישית-דוקומנטרית, המתחקה אחר שלבי המחקר השונים. כל המרכיבים האלה מובאים אל הקורא בדרגות עיבוד שונות ומאפשרות לו להסיק מסקנות שונות באמצעות המחקר. הריאיון, יומן המחקר האישי והתצלומים הם לבנים המשמשות לבניין המחקר, ואף שכל אחד מאופני המסירה האלה אינו חדשני בפני עצמו, אני משערת שיש בכוחו של התמהיל שמתהווה באמצעותם להציע חדשנות כלשהי.

כמי שמאמינה בגישה אינדוקטיבית ולא דדוקטיבית במחקר, אני רואה פוטנציאל עצום בתיעוד של מושאי המחקר באמצעות הצילום. ההיסמכות על גוף הדימויים, הנובע מתהליכי המחקר ואשר התהווה במיוחד עבורו, מהותי בתהליך עיבוד המסקנות דווקא משום שהפורמט הפיקטוגרפי יכול לייצר מובנים מסוג אחר. בדיוק כפי שראיונות העומק מזמנים לחוקר אפשרות למפגש בלתי אמצעי עם שדה המחקר, כך גם ההיסמכות על הדימוי המצולם מולידה תובנות שאין להגזים בחשיבותן. יומן

13 כך בספרו תיאוריה של ציור, שראה אור בשנת 1994. ראו: Tomas W. J. Mitchell, *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1994

14 ראו: James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, New York: Routledge, 2003



המחקר מוסיף לכל אלו כלים אינטואיטיביים ובלתי אמצעיים, שעשויים לסייע בניחות מושאי המחקר ובעיקר בתיאור הממד היצירתי והאישי המתהווים במפגש עם שדה המחקר. זה המקום להדגיש כי ראיונות העומק, התצלומים והיומן האישי לא נועדו להחליף את הקריאה והניתוח של ספרות המחקר התיאורטית הרלוונטית לשדה הנחקר ואת הכתיבה עליה.

#### אוטוביוגרפיה מחקרית

באמצע שנות התשעים של המאה העשרים השלמתי את עבודת הדוקטורט שלי באוניברסיטה העברית בירושלים במחלקה למדע המדינה. בשנים שקדמו להשלמת הדוקטורט ויותר מעשור לאחר מכן, סברתי כי המתודולוגיות המשמשות מדעני מדינה לחקר החברה והפוליטיקה חסרות התייחסות מעמיקה לעולם הסמלים, וכי לא ניתן לפענח מערכות פוליטיות בלא העמקה במישור הסימבולי והחזותי. חקרתי את הדיקטטורות, שהשימוש באמנות מגויסת הפך לחלק ממהותן והניע את תהליכי הסוציאליזציה והלגיטימציה שהמטטר זכה להם.

בשנות התשעים, בשיאו של העידן הפוסט-מודרני, עם פריחתן של מחלקות לחקר הקולנוע, תקשורת וסוציולוגיה, שהתמקדו בחזותי, היה נדמה לרגע כי הגישה הסימבוליסטית שבה להיות דומיננטית במדעי החברה, אך בדיעבד הסתבר שהיא שוב לא הצליחה להצמיח שורשים של ממש. מורי אדלמן, אבי הגישה הסימבוליסטית, אולי הצליח להוכיח בספריו עד כמה הדימויים מהותיים להבנייתו של מאגר דימויים קולקטיבי שלפיו אנו זוכרים את האירוע הפוליטי, אך קשה לומר שחוקרים במדעי החברה נהו אחריו. כך נוצר מצב שהגישה הסימבוליסטית לחקר הפוליטיקה נותרה חריגה ומיוזמת כפי שהייתה כאשר נוסחה לראשונה עוד במחצית שנות השישים של המאה העשרים.<sup>15</sup>

כמי שחקרה את הפחד מן האמנות המודרנית בדיקטטורות הבנתי היטב מדוע לא יכלה להתבסס גישה סימבוליסטית כחלק מהותי ממדעי החברה בכלל והמדינה בפרט; על מנת שהשימוש בדימויים בעולם הפוליטי יהיה בעל משמעות יש לדעת לקרוא דימויים, ועובדה זו הבעיתה לא מעט מדעני מדינה. כל מי שעוסקים בקריאה של דימויים יודעים כי על מנת לעשות זאת כהלכה נדרשת היכרות עם "שפה זרה"; בדרך כלל, הטרמינולוגיה של מדעי הרוח – המבחינה בין קו, צבע, צל, קומפוזיציה,

Murray Edelman, *From Art to Politics: How Artistic Creations Shape our Political Imagination*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995

צבעוניות, כתמיות ועוד אין-ספור פרמטרים ומושגים מתווכים, המצויים בשפה של ההיסטוריונים של האמנות – אינה מוכרת לחוקרים במדעי החברה, ועל כן יוצרת אי-נוחות בלשון המעטה.

בכל הפעמים שדיברתי עם הסטודנטים באוניברסיטה העברית או באוניברסיטת תל אביב על אמנות, חשתי עד כמה הם מתקשים להכיר את השפה הזאת. כאשר הרצייתי על אמנות, נתקלתי באלם המאפיין אנשי מדעי החברה בהגיעם לסביבה יוצרת. ההיכרות שפיתחתי עם אמנות פוליטית לא סייעה לי בפעם הראשונה שלקחתי חלק בביקורות במחלקה לאמנות ב"בצלאל". זכור לי ששתקתי שעות ארוכות, הקושי לבחור במילים הנכונות וחוסר ההיכרות עם הטרמינולוגיה האופיינית למקום, היתרגמו אצלי לתחושה של חרדה גדולה. את הדממה שאימצתי פתרתי ביני לבין עצמי בטיעונים שונים. היה לי נוח להאמין שאני שותקת כי אין לי אמות מידה להבין את השיח הזה, והעדפתי שלא לקחת חלק בעולם המוזר הזה, שאופני התנהלותו היו מוכרים רק ליודעי ח"ן. על מנת להצדיק את חוסר השליטה בשפה, טענתי בעת ההיא שמנגנון העברת הביקורת, שעשוי לרומם או לשתק סטודנטים צעירים בראשית דרכם היוצרת, עשוי להיות מסרס עד כדי כך שלא נכון שאקח בו חלק. בדיעבד אני יכולה לומר ששגיתי אז, שכן בתהליך העברת הביקורת ישנם קריטריונים ברורים ומפורטים מאוד, אלא שכמו בכל קהילייה בעלת כללי משחק מפותחים במיוחד, זר לא יבין זאת, ונדרש זמן רב עד שלומדים כיצד לפצח את הקודים.

השינוי המתודולוגי שחוויתי עם המעבר ל"בצלאל" היה תולדה של סיבות רבות ומגוונות. מקצתן היו אישיות, אחרות אישיותיות ורבות מהן נבעו מאי-הנוחות שחשתי בכל פעם שביקשתי להורות אמנות בבצלאל בדרך "המקובלת", אגב היסמכות על מתודולוגיות שמקורן בעיקר בהיסטוריה של האמנות או במדעי המדינה. בחלוף השנים שבתי ושאלתי את עצמי שוב ושוב כיצד אפשר לאמץ גישת מחקר שתתאים למושאי מחקר חזותיים ובה בעת תהלום את שיטות המחקר שהיוצרים עצמם משתמשים בהן. במינח "מחקר בסביבה חזותית" כוונתי, בין השאר, לאימוצה של מתודולוגיית מחקר הנסמכת על שיטות המחקר שמאפיינות יוצרים, אך בה בעת היא חותרת גם לספק כלים שיסייעו לפענח מושאי מחקר חזותיים ולהתמודד עמם. במקרה שלי, מדובר באובייקטים חזותיים שמייצגים את הזיכרון הגרמני. התמהיל בין שיטות מחקר שאימצתי נועד להבטיח ייצוגה של תמונה מלאה ככל האפשר.

העניין הזה מהותי בייחוד לנוכח העובדה שתחומים רבים בעולם היצירה נותרו לא-מטופלים כמעט לחלוטין בשל העדרו של ארגז כלים מושגי מתאים. התרבות החומרית והחזותית המקיפות אותנו הניבו שדות שלמים של יצירה שאינם מטופלים כראוי.\* העיצוב התעשייתי והגרפי, הקומיקס והקריקטורה, האנימציה והווידאו-ארט,

הצורפות, האפנה והקדרות – תחומים שנעשתה בהם קפיצה נחשונית ביצירה בישראל, והם רלוונטיים בייחוד בבתי ספר ליצירה כגון "בצלאל", "שנקר", המכון הטכנולוגי בחולון ועוד – כמעט לא נחקרו. נכון להיום, לא הונחה תשתית תיאורטית מבוססת בתחומים אלו בשל העדרם של בתי גידול שיש בכוחם לפתח מחקר של התחומים האלה בישראל.

המחקר האקדמי בתחומי העיצוב התעשייתי, אפנה וצורפות, אנימציה, וידאו־ארט ותקשורת חזותית מודרניים;<sup>16</sup> הסטודנטים באקדמיות יוצרות שועטים קדימה בהמצאות מעוררות פליאה והשתאות בתחומי הטיפוגרפיה, האנימציה התיעודית, העיצוב התעשייתי, הצורפות ועוד – ואילו החוקרים מבקשים לנתח עולמות יצירה היפר־מודרניים כאלו בכלים מארגז הכלים המיושן שהתרגלו להשתמש בו. אלא שהמתודולוגיות העתיקות שהוכשרו אליהן באוניברסיטאות כגון ההיסטוריה של האמנות או האדריכלות אינן רלוונטיות בעליל לתחומי יצירה אלו. בהעדר מסגרת מתודולוגית המסוגלת להתמודד עם מושאי מחקר הולמים, היוצרים מפתחים עולם מושגים עצמאי, שאינו מוכר לחוקרים. בהעדר שיטות מחקר עדכניות ופורות שתכליתן לפענח שדות יצירה עכשוויים, נקלעים החוקרים פעמים רבות לאימוצן של טרמינולוגיות מיושנות או שאינן רלוונטיות בעליל לשדה היצירה. כך נוצר מצב שהחוקרים מטילים מילון מושגים שמשבש את השיח ופעמים רבות מקשה עוד יותר על ההבנה של עולמות היצירה, שאפריורי לא היו נגישים לקהל. בוודאי חוויתם את המצב שאני מתארת כאשר ניסיתם להתמודד עם טקסט תלוי על הקיר בכניסה לתערוכה שהרציונל האוצרותי שלה לא היה נהיר לכם כצופים. נסו להיזכר כמה פעמים שאלתם את עצמכם אם אתם מבינים מה הטקסט הזה מנסה לטעון. רק מעטים מאתנו לא יודו בינם לבין עצמם שאינם מבינים דבר וחצי דבר ממה שנכתב שם.

התגובות האלה אינן פוסחות גם על היוצרים עצמם. רבים מהם הודו בפניי שאין להם מושג מדוע כתב עליהם המבקר את שכתב, והם אינם מבינים מה הקשר בין מה שעשו לבין מה שנכתב עליהם. אלא שבהעדר כלים אחרים, ובעולם שעד לא מכבר שלטה בו הדיקטטורה הפוסט־מודרנית, לעתים היוצרים מוצאים את עצמם נכנעים לתכתיבי השיח.

16 זאת אף שניתן לראות במחקריו של פרנן ברודל (1902-1985) ובעיקר בספרו המבנה של חיי היומ־יום מהלך חלוצי בכיוונים אלו. ברודל, היסטוריון בהכשרתו וחבר באסכולת האנאל הצרפתית, פנה עם תום מלחמת העולם השנייה למחקר שעסק בעיקר בתרבות חומרית. לקריאה נוספת ראו: Fernand Braudel, *The*

*Structure of everyday life*, University of California Press, 1992

\* לאחרונה ראה אור ספרו של עוזי טרוי ID שיש בו כדי לתרום תרומה משמעותית לפיתוח הטרמינולוגיה והתיאוריה של ניהול עיצוב תעשייתי.

כאשר התלבטתי איזה סוג של מתודולוגיה ראוי לאמץ כאשר אנו מבקשים לנוע בעולם המורכב של היצירה בראשית המאה ה-21, הגעתי למסקנה כי נדרש תמהיל של כמה גישות מחקר. לתמהיל הזה אני מבקשת לקרוא "מחקר בסביבה חזותית", השואב את מקורותיו משילוב בין גישות מחקר איכותניות וכמותניות ובין דיסציפלינות שמקורן במדעי הרוח ואחרות המשמשות במדעי החברה. התמהיל הזה חיוני דווקא משום שההיסטוריה של האמנות שומרת על ריחוק מוגזם מדי ממושאי המחקר שלה, ומתודולוגיות של מדעי החברה לא השכילו לפתח מספיק נקודות מבט שמסוגלות לקרוא את התרבות בהקשריה החברתיים.

מלמטה למעלה: מדוע ראיונות עומק?

הפערים בין שיטות המחקר הכמותיות לבין שיטות המחקר האיכותניות נדונו זה מכבר באינספור מחקרים. המסקנות העולות מהם מבהירות מדוע שיטת מחקר איכותנית מתאימה יותר לעולמות היצירה. אין זה מקרה כי רק מיעוט של מחקרים העוסקים באמנות פלסטית נסמכים על מתודולוגיות של מדע קשה; מתודולוגיות כמותניות מתקשות לסייע בפענוחו של השדה המורכב הזה. תחת זאת ניתוח איקונוגרפי נוסח פנופסקי נעשה לנורמת המחקר השלטת זה עשורים רבים במדעי הרוח. אלא שמתודולוגיות כאלו חסרות ממדים מהותיים, שכן פעמים רבות הן זונחות את ההקשרים החברתיים והפוליטיים שהיצירה התהוותה בהם. לדעתי, הניסיון לקרוא יצירת אמנות אגב התעלמות מן ההקשר החברתי והפוליטי שהיא נוצרה בו, הוא בעייתי במיוחד. למעשה, זו הייתה המוטיבציה העיקרית שלי כאשר ביקשתי לחקור את קשרי הגומלין בין אמנות לפוליטיקה, שכן אני סבורה כי הניסיון להפריד בין האמנות לבין הפוליטיקה הוא מלאכותי. במובן הזה אני מסכימה עם טענותיו של רנסייר (אף שאני חולקת על מקצת מסקנותיו), שקריאה של אמנות במנותק מן ההקשר הפוליטי היא בלתי הגיונית בעליל.<sup>17</sup>

זאת ועוד: ההפרדה בין האמנותי לפוליטי במדעי הרוח הובילה חוקרים לטעון כי המוטיבציות של היוצרים אינן רלוונטיות, ויש לשפוט את היצירה על פי איכויותיה האסתטיות בלבד. על פי ההיגיון הזה היוצר אינו אמור לקחת חלק בתהליך הענקת הרוכב הפרשני ליצירה. אין זה מקרה כי התפקיד הזה נעשה באופן בלעדי כמעט על ידי מתווכים כגון מבקרי האמנות או היסטוריונים של האמנות, שכן השקפת העולם של היוצר לא נתפסה ראויה למחקר עצמאי.

17 ד"אק רנסייר, חלוקת החושי: האסתטי והפוליטי, תל אביב: רסלינג, 2008.

ככל שהתמדתי בקיומם של ראינות עומק עם יוצרים מצאתי כי יש בכוחם לספק למחקר תובנות בעלות משמעות, ולא רק משום שהם חושפים את ההקשר שהיצירה התהוותה בו. המתודולוגיות האיכותניות, הנסמכות על רעיונות עומק (ובתנאי שמקפידים על מדגם מייצג של יוצרים) עשויות לצקת את התשתית לפיתוחה של סוציולוגיה של אמנות. החייאתה של הסוציולוגיה של האמנות נחוצה בייחוד כיום, בעידן שבו הפוליטי רווי בחזונית ובסימבולי.

ההיכרות עם קהיליית האמנות, והיכולת לקוראה באמצעות פרמטרים סוציולוגיים כגון קבוצת השווים, מצב סוציו-אקונומי, תהליכי הכשרה של יוצרים וכדומה – הן תנאי הכרחי לקבלת תמונה מלאה על שדה היצירה בישראל.

ראיונות העומק מאפשרים כניסה לעולמות התוכן הפרטיים והקולקטיביים של היוצרים. אפשר להשתמש בהם על מנת לחשוף את המוטיבציות של האמנים, ובה בעת הם מאפשרים להכיר את הנסיבות שבעטיין התהוותה היצירה. חשיפת הזיקה בין סוגיות אלו לבין המערכת התרבותית, החברתית והפוליטית שהיוצר פועל בה היא חיונית מאין כמוה. מובן שלא כל המוטיבציות שייחשפו בריאיון תהיינה פוליטיות בהכרח, אך אם נקבל את ההגדרה הרחבה של המינוח "פוליטי", ניווכח לדעת עד כמה מעטים הם היוצרים הפועלים בישראל מעמדות אסקפיסטיות. לדוגמה, כאשר חקרתי את תגובותיה של קהיליית היוצרים הישראלית לרצח רבין סיפקו לי המרואיינים שלל הסברים לצורך שלהם להתייחס לאירוע הזה. מקצתם הדגישו כי הם נוטים שלא להגיב במישרין לאירועים פוליטיים, ובכל זאת בחרו הפעם באסטרטגיה אחרת, שכן האירוע הזה נתפס בעיניהם חסר תקדים בחברה הישראלית. היו שטענו כי הם חשו צורך מידי להתייחס לעצם האלימות הפוליטית שהופנתה כלפי רבין, אחרים קבלו על אבדן הקונצנזוס בחברה הישראלית והיו גם שעסקו ברצח אגב הרהור על אבדן דמות האב. לאחר שהשלמתי את הראיונות מצאתי כי אפשר לשרטט ציר דמיוני המתייחס לטיפוסי התגובה אל הרצח. בצדו האחד של הציר הזה מיקמתי את התגובות הישירות לרצח (לדוגמה, דוד ריב, אורי ליפשיץ או רפי לביא), ובצדו האחר נמצאו יוצרים שבחרו להתייחס אל הרצח בדרך עקיפה ומשמעת (לדוגמה, משה גרשוני או עדו בראל).<sup>18</sup> הזיקה בין היצירה לבין הרצח לא הייתה גלויה בהכרח, ובמצבים כאלו הריאיון חשף סוגיות משמעותיות במיוחד, שכן בהעדרו של הריאיון ספק אם היה אפשר לזהות את השפעת הרצח על היוצר.

ספקטרום התגובות לפוליטי באמנותי מרתק בעיניי, ונע רק על הציר שבין

18 בעניין זה ראו: דנה אריאלי-הורוביץ, יוצרים בעומס יתר: רצח רבין, אמנות ופוליטיקה, ירושלים:

מאגנס, 2005.

תגובה ישירה לתגובה עקיפה, אלא גם בין אמנות המציגה את עצמה כאספקטיטית ומסרבת להיכנע לתכתיבי הפוליטי, לבין אמנות מתגייסת, הבוחרת לשקף מרצון את השקפת עולמו של היוצר. אלא שלאורך שנים, הנתק בין היצירה לבין העיסוק במוטיבציות של היוצר הוא שהכתיב שיח על האמנותי שרק העמיק את משברי הייצוג של האמנות. מבחינה זו, ראיונות העומק הם כלי מהותי להבנת האמנות, שיש ביכולתו לבצע פעולת תיווך קריטית.

במחקרים שחקרתי עד עתה, שנסמכו על ראיונות עומק, למדתי עד כמה חשוב להרכיב מדגם מייצג שיש ביכולתו להציף את הפערים הסוציולוגיים והפוליטיים בין היוצרים. עובדה זו התבהרה לי כאשר בחנתי את השקפת עולמם של יוצרים ישראלים צעירים שהתייחסו אל רצח רבין או אל פיגועי טרור. רבים מהם, כמתבקש מתהליכי הסוציאליזציה שחוו, אימצו נקודת מבט ביקורתית ופוסט-ציונית.<sup>19</sup> לעומתם, השקפת עולמם של יוצרים מבוגרים יותר (ילידי דור המדינה ואילך) מתאפיינת בגישה ממלכתית וממסדית, ומתבטאת בנטייתם לנהל, באמצעות היצירה, דיאלוג עם ארון הספרים היהודי או עם עולם הערכים הציוני, ואילו ילידי שנות החמישים המאוחרות מאמצים לעתים מערכת ערכים אוניברסלית. פענוח הפערים בין הדורות מהותי בייחוד כאשר מבקשים לשרטט נתיב רעיוני ולפרוש באמצעותו את מגוון הדעות המתקיימות בקהילייה יוצרת נתונה. בדמוקרטיה, שבדרך כלל האוטונומיה של האמנות נשמרת בה, מתקיים פלורליזם רעיוני, המתאפיין בהשקפות עולם הטרוגניות.

כאשר בוחנים את הראיונות במבט ביקורתי אי אפשר שלא להשתאות לנוכח קיומו של מכנה משותף שהוא, על פי הבנתי, תולדה של מאפיינים דוריים. עובדה זו מרתקת, שכן היא עומדת בסתירה למה שרבים מן היוצרים היו מבקשים לטעון לגבי עצמם. רבים מהם הקפידו לטעון בראיונות כי העיסוק באירוע פוליטי, בוודאי מן הסוג של רצח רבין או בפיגועי הטרור, אינו מתיישב עם השקפת עולמם. טענה זו הולמת היטב את רוח התקופה, שבה החברה הישראלית נעדרת ערכים קולקטיביים והסכמות. ובכל זאת השכיחות הגבוהה של תגובת היוצרים לאירועים האלה מפתיעה, בוודאי בקרב מי שנמנים עם בני הדור הצעיר והעידו על עצמם כי הם אווזים בהשקפות עולם פוסט-ציוניות. בנקודה זו בדיוק מתבטא היתרון שבאימוץ נקודת המבט הסוציולוגית באשר למעשה האמנותי; שכן רק כאשר מתחקים במבט השוואתי אחר הדרך שבה השפיעו אירועים מכוננים על היצירה מתברר עד כמה רב הדומה על השונה. העניין

19 על כך עמדתי ב"טרור באמנות או אסתטיקה טרוריסטית: היקסמות, סנסציה או פוסט-טראומה?", בתוך: דנה אריאלי-הורוביץ, דפנה סרינג (עורכות), פחד מוות: הטרור ומופעיו בזירות האמנות והתרבות הפופולרית, ירושלים: מאגנס, 2011.

הזה אינו מנותק מתהליכי ההכשרה של יוצרים, שכן לבתי הספר שלמדו בהם, ובוודאי לאקלים של קהיליית השוויים שהם פועלים בה (גם במקרים שהיוצרים מכחישים את עצם קיומה) ניכרת השפעה מהותית.

ראיונות העומק נועדו להניח את התשתית הרעיונית, הביוגרפית, ההיסטורית והפוליטית לכינונה של סוציולוגיה של האמנות. הם משרטטים את מאפייניה של קבוצת השוויים של היוצרים. כאשר ראייתי אמנים על הקשרים בין אמנות לפוליטיקה בישראל, בסוף הריאיון ביקשתי מכל אחד מהם למפות את היוצרים החשובים, על פי השקפתם, העוסקים באמנות פוליטית. כאשר שם מסוים חזר על עצמו פעמים מספר, הקפדתי לראיין את היוצר שהוזכר. הדבר סייע לי לא רק להבין מיהם החברים בקבוצת השוויים של כל אחד מן המרואיינים שלי, אלא גם לימד אותי על הגבולות הגאוגרפיים, הרעיוניים, החברתיים והפוליטיים שעולם היצירה הישראלי מתנהל בהם.

בתור מרואיינים, חשוב להפנות אל המרואיינים את אותן השאלות.<sup>20</sup> העניין הזה משמעותי במיוחד, שכן הוא יכול לסייע בהתוויתו של מבט פנורמי שיחשוף את סיפורה של קהיליית היוצרים במשיכות מכחול רחבות. השיטתיות מבטיחה שנוכל לפענח את הנתונים העולים מן הראיונות לרוחבם ולא רק אגב התמקדות בסיפורו של היוצר הפרטי, כפי שמקובל בהיסטוריה של האמנות. אמנם הדבר עומד בסתירה לנטייה הטבעית של היוצרים עצמם לראות את עצמם ייחודיים, מקוריים ובלתי ניתנים להעתקה, אך היתרונות של המבט המכליל והמרחיב, הגם שלעתים יש בו כדי לחטוא ליוצר הבודד, חשובים בייחוד אם ברצוננו לקרוא את האמנות בהקשרים סוציולוגיים ופוליטיים.

תיעוד הראיונות בכמה אמצעים (הקלטה, צילום סטילס ווידאו) גם הוא חיוני ביותר. כל מי שהתנסה בקיומם של ראיונות עומק יודע שמידע רב שנמסר למראיין בעת הריאיון הולך לאיבוד. זכור לי היטב מקרה של מרואיין, שבשיחה עמו שב והשתמש במילה "דיכאון", אלא שאני לא שמעתי זאת. אלמלא מחלוקת מתמשכת ביני לבין שיטת האיות המלאה של תכנת word בשפה העברית, ספק אם הייתי מגלה עובדה זו עד היום. כאשר ביצעתי לבסוף החלפה בין המילה "דכאון" כפי שסברתי שיש לאייתה, לבין המילה "דיכאון" כפי שהכתיב לי המחשב, נדהמתי לגלות כי בטקסט בוצעו עשרות (!) החלפות. הפער התפיסתי שהתבטא בתהליך הפענוח של הריאיון הזה, הותיר בי חותם; אלמלא ביצעתי אותו בעצמי ספק אם הייתי מודעת לפער בין הדימוי שלי את המרואיין ובין הדברים שנאמרו בפועל.

20 אשר שקדי, מילים המנסות לנעת: מחקר איכותני – תיאוריה ויישום, תל אביב: רמות, 2003.

## דימוי מכונן, תיעוד חזותי ומתודולוגיה חזותית למחקר

כיצד דימוי עשוי להניע מחקר? מה כוחו של דימוי מכונן? מדוע חשוב לקיים מחקר אגב הקפדה על תיעוד חזותי? כיצד מתארים את המתרחש בתוך הדימוי? שאלות אלו העסיקו אותי ביתר שאת כאשר עברתי לעולם שהיוצרים פועלים בו. חשתי כי עליי לשנות את שיטת ההוראה שלי ולהיסמך על דימויים בשכיחות גדולה יותר מכפי שנהגתי קודם לכן. שינוי שיטת ההוראה הוביל בהדרגה גם לשינוי בשיטת החשיבה ובדרכים שביקשתי לחקור בהן את עולם הדימויים.

בראיונות עם יוצרים שאלתי אותם שאלות בנוגע לדימויים מכוננים. ביקשתי לדעת אילו דימויים נחקקו בתודעתם ומדוע, והאם דימויים אלו הניעו אותם ליצירה. רבים מהם טענו כי אינם מאמינים ביכולתה של יצירת האמנות להשפיע במידה ניכרת על התהליכים החברתיים והפוליטיים. לעומת זאת, כאשר שאלתי אם ישנם ברפרטואר הדימויים שלהם דימויים שנחקקו כמכוננים והניעו אותם ליצירה, קיבלתי תשובות חיוביות. דימויים מכוננים נחקקו בתודעה של רבים מן היוצרים והשפיעו על השקפת עולמם ועל היצירה שלהם.

השפעתו של הדימוי הופכת למכוננת במקרים מועטים, אך משעה שנצרב הדימוי בתודעתו של הפרט, יש לו כוח אדיר; כאשר צילמתי את השער של דכאו בשנת 1984 לא יכולתי לשער עד כמה תהיה גדולה השפעתו של הדימוי הזה עליי. כיום ברור לי שהתמונה הזאת נעשתה משמעותית עבורי מכיוון שהצליחה לשמר בתוכה לא רק את הזיכרון של אותו הרגע אלא בעיקר מכיוון שאגרה את כל הפרדוקסים שהיו ונותרו מהותיים בעיניי.

זה המקום לציין כי נדרש זמן רב עד שהדימוי היתרגם אצלי לצורך במחקר. במובן זה, מצאתי את התייחסותו פול ויריליו בארכאולוגית הבונקרים לפער בין הזמן שחלף מאז החל לתעד ולחקור את חומת הביצורים האטלנטית שהקימו הנאצים (בשנת 1958) עד לפרסום ספרו (בשנת 1975) מרתקת: "זו [הייתה] שאלה של זמן [...] זמן חייב לחלוף לפני שנהיה מסוגלים לשוב ולשקול את השרידים הצבאיים האלה מחדש".<sup>21</sup>

עולם הדימויים שמקיף אותנו אדיר, ורק מעטים מן הדימויים אוצרים בקרבם זיכרון, פרדוקס או אניגמה, שימשיכו להעסיק אותנו שוב ושוב. בתודעתו של היוצר או החוקר מתקבע בנק של דימויים, אך רק מעטים מהם מניעים אותנו למחקר או ליצירה. אחת השאלות המרתקות היא מה יהיה הדימוי שישרוד את מבחן הזמן ויתקבע בתודעה שלנו כדימוי מכונן.



החזרה של השער של דכאו לתודעה שלי התרחשה כעבור שנים והיתרגמה לכתיבתו של הפנטום הנאצי. כיום ברור לי שהזמן שחלף מאז צילמתי את השער של דכאו לא הצליח להעלים או לפתור את האירוניה שמקופלת פנימה לתוך התצלום. כאז כן היום, אני חשה אי־נוחות גדולה כאשר אני מתבוננת בתצלום, שכן הוא הצליח לנסח ברמה החזותית פרדוקס שהעסיק אותי ברמה הקוגניטיבית. הדיסוננס שעלה בי כאשר צילמתי אותו מלווה אותי מאז ועד היום ואינו נותן לי מנוח. במידה רבה אפשר לקרוא את הפנטום הנאצי כמחקר שהונע כולו על ידי הדיסוננס הזה. חוסר היכולת שלי לקבל את העובדה שמחנה הריכוז סגור דומה במהותו לקושי שחשתי כאשר צילמתי בלב ברלין את הבניין ששימש מטה הגסטאפו לשעבר והפך זה כבר למשרד העבודה והרווחה בברלין של המאה ה־21. המסע בעקבות השרידים הנאציים, שערכתי כמעט שלושים שנה לאחר שצילמתי את השער של דכאו, מתאפיין באותו סוג של קושי שאני חשה עד היום לנוכח הנורמליזציה שכפו חיי היום־יום בברלין על ההיסטוריה הנאצית. לדיון בשרידים הנאציים כיום חדרה אי־נוחות, שהפריים הזה הצליח לקלוט בדרך טובה יותר ממילים. אי־הנוחות הזאת, שקשה לי להימלט ממנה, עולה בכתיבה (האישית והמחקרית), אך נדמה לי שהתצלום הצליח "לתפוס" אותה – או נכון יותר "לנסח" אותה – טוב יותר ממילים.

כאשר יצאתי לגרמניה לצורך סדרה של ראיונות עומק עם אוצרים, משמרים, היסטוריונים של האמנות וביורוקרטים, המופקדים כיום על תרבות הזיכרון הגרמנית, היה לי ברור כי שינויי הייעוד המתקיימים במרחבים האורבניים של גרמניה מכילים אין־ספור מצבים פרדוקסליים מעין אלו. מסיבה זו חשתי צורך עז לצלם, ובכך לא רק לשחזר את הדפוס שנטבע בי בעקבות השער של דכאו אלא בעיקר להשתמש בכלי שיש בכוחו לתעד פרדוקסים כאלו בדרך המרוכזת ביותר. בשולי הדברים גם קיוויתי שיהיה בכוחו של תיעוד המסע הזה בתצלומי סטילס לגרום לי להפסיק לחקור את השאלות האלה, שאינן נותנות לי מנוח. מאגר הדימויים שייצור, כך קיוויתי, יוכל לסייע לי לתעד את תהליכי "התרפיה העצמית", בהשאלה מן המינוח של ארתור; החזרה אל המבנים האלה פעם אחר פעם, שאפיינה את המסעות שלי לגרמניה, נועדה לשחרר אותי מן העיסוק בשאלה המרתקת הזאת.

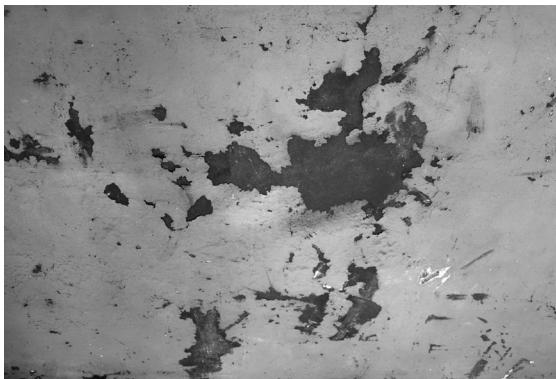
בדיעבד אני מבינה שאין בכוחו של הצילום לשחרר אותי מן העניין העצום שלי ברוח הרפאים הנאצית. הצילום מסייע לי בהתמודדות עם הטראומה, הוא נוסך בי אומץ להתמודד עם מראות קשים לעיכול עבורי, אבל לעת עתה, אין ביכולתו להציע תרפיה מושלמת. נהפוך הוא, במידה רבה, מאז החל פרויקט הצילום הזה, סקרנותי רק הלכה וגברה, ואני סבורה שמהלך המחקר הזה עודנו בעיצומו.

האינטואיטיביות שהצילום גוזר עליי מסייעת לי להתמודד עם מושאי המחקר שלי ולתעד אותם בדרך אחרת. כאשר אני נעה בחלל ומחפשת במה להתמקד, רוב הזמן אני שרויה בתחושה של החמצה ואיני בטוחה שאני מצליחה ליצור תמונה "אמיתית" של הנושא המתועד. אבל כאשר אני מתבוננת בגוף התמונות ברטרופקטיבה, מתברר לי כי בכל זאת הצליחה העדשה לספק תמונה כלשהי, ולו חסרה. הדימויים יוצרים סביבת מחקר חלופית, ואפילו לעולם תהא חלקית ומורכבת מפרגמנטים, שכן היא תולדה של השקפת עולמו של מי שאוחז במצלמה – עדיין יש בכוחה להציע ארגו כלים חלופי שמאפשר לחקור את הסביבה החזותית בדרך אחרת.

לתיעוד החזותי של מושאי המחקר אין תחליף. במקרה של הפנטום הנאצי ביקשתי לתעד לא רק את השרידים הנאציים, דהיינו את הבניינים והחפצים, אלא גם את מה שלכאורה כבר אין לו קיום ממשי. רוחות הרפאים השתקפו בפרויקט הזה לא רק בחללים שבעבר התקיימה בהם פעילות של הרייך השלישי, אלא גם בניסיון לתעד את מה שנעלם, את מה שחסר ולא ניתן לייצוג. צילמתי את הסימנים שהותירו אחריהם צלבי הקרס שהוסרו מן הקירות, צילמתי חללים שכיום אין בהם כל עדות לזוועות שנתרחשו בהם. אלא שלצד השיח הער שהפרויקט הזה מקיים עם העבר, כלל התייעוד של מושאי המחקר שלי גם את המרואיינים עצמם. זאת מכיוון שנוכחתי לדעת כי לעתים יש בכוחה של המצלמה ללכוד את הדינמיקה שמתהווה בזמן הריאיון.

בספר עצמו ביקשתי ליצור הבחנה ברורה בין דימויים מתעדים, שהמצלמה משמשת בהם כלי להעברת מידע, לבין דימויים אמנותיים מופשטים, שהמצלמה הופכת בהם לאמצעי יצירה. אני סבורה שהתמהיל של שני סוגי הדימויים (לכל הפחות) במחקר סייע לי רבות בתהליך הפענוח של התופעה שחקרתי.<sup>22</sup> אם כן, הצילום משמש במחקר זה מתודולוגיית מחקר חזותי, אך בה בעת גם אמצעי חזותי להבעה יצירתית. ההתבוננות בתצלומים והיכולת לקוראם היא בעיניי אחד האתגרים הגדולים הרובצים לפתחו של חוקר. המבקשים לחקור את העולם החזותי מוכרחים להיות מסוגלים להתבונן, לתאר ובתוך כך לחקור את היצירה. אלא שסדרת הפעולות הזאת מעלה שאלות מהותיות: כיצד מתארים? על מה מתעכבים? עד כמה אפשר לנוע מעבר לתיאור "אובייקטיבי" של היצירה? האם לגיטימי לתאר את התחושות שהיצירה מעוררת? האם תיאור היצירה אינו חוטא לעצם קיומה?

22 זה המקום להדגיש כי מיכל סהר שעיצבה את הספר לקראת הוצאתו לאור בחרה ליצור הבחנה חזותית בין הדימויים המתעדים, שמופיעים בשחור לבן, לבין הדימויים האמנותיים והמופשטים, שמופיעים בקטלוג התצלומים בצבע.



2. דנה אריאלי, פנטום נאצי (מטהאוזן), 2009

בעיניי, תיאור פנמנולוגי של המתרחש ביצירה הוא המתודולוגיה המועדפת לקריאה של היצירה. מסיבה זו התלבטתי רבות מה יהא טיבן של הכותרות שאעניק לתצלומים הנכללים בקטלוג שפורסם בתור חלק מן המחקר. עד כמה עליהן להיות אינפורמטיביות, עד כמה הן יכולות להיות אוטונומיות ולהתעלם מן הצורך לספק מידע?

בשלב כלשהו שקלתי להוסיף לתצלומים טקסט מפענת, שתכליתו לגלות מעט ממה שקורה בתצלומים. היה לי ברור שבהעדר הכוונה יתקשה הצופה לזהות את כל ההקשרים והניואנסים המצויים בתצלום. אדגים את הטענה הזאת באמצעות התצלום הבא, שנכלל בקטלוג, וספק רב אם בהעדר פענוח אפשר להבין מדוע הוא חלק מן הספר.

תמונה 2 המדובר בתצלום של קיר ועליו כתמי צבע אדום, שנחשפו לאחר שהצבע הלבן שכיסה אותם החל להתקלף. שכבת הצבע המקורית, האדומה, נמרחת על קירות צריף מספר אחת במחנה ההשמדה של מטהאוזן. פול מיטשל, הארכאולוג שחוקר את מטהאוזן וליווה אותי בסיוור במקום, הסביר לי שהצבע האדום נועד להכניס את מי שקיבלו שירותי מין בצריף מספר אחת לאווירה הנכונה. בערב שצילמתי את הדימוי הזה כתבתי ביומן המסע:

לכל לקוח היו מוקצות עשר דקות. הם היו קאפו וגם זונדר־קומנדו. לחשוב שהחדרים הקטנטנים האלו היו בלי מנעולים, ובכולם היה חרך הצצה. בכניסה [לצריף] חדר של דיסאינפקציה. מזריקים לזונות חומרים שיהפכו אותם לסטריליות. מזריקים לזונות לתוך הואגינה מה שימנע הרפס ושאר מחלות מין [...]

לכאורה אנו מתבוננים בכתמי צבע מופשטים. זה היה יכול להיות צילום אקספרימנטלי, ניסוי באקספרסיוניזם מופשט. עבורי, על שום ההקשר, הצילום הזה נטען באין-ספור משמעויות. הבזות של קריסטבה לא נעדרה מהן. בסופו של דבר בחרתי שלא לצרף לדימויים טקסטים מפענחים. הבנתי שהענקת הפרשנות לדימויים כמוה כסוג של פטרנליזם, והעניין הזה מקומם אותי. יתר על כן, מכלול הפרשנויות שאוכל להעניק לדימויים לעולם היא מוגבל לעומת מה שהצופים מסוגלים לזהות בדימוי. מסיבה זו החלטתי, בסופו של דבר, שאשאיר את יכולת הקריאה בידי המתבוננים וארמוז למתרחש בתצלום באמצעות הכותרות בלבד.

### יומן מסע אישי

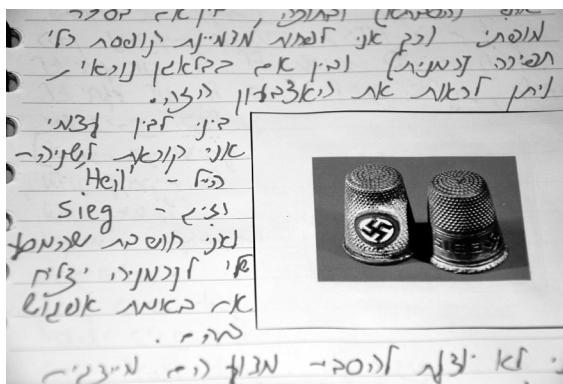
הצורך לתעד את המפגש עם החפצים והבניינים באמצעות צילום היה לי ברור מאליו, אבל השאלה אם לכתוב יומן מסע אישי הטרידה אותי כל העת. בעודי גוזרת תצלומי זירוקס של המבנים והחפצים הנאציים שציפיתי לראות אותם בכליון עיניים, שבתי ושאלתי את עצמי אם באמת נחוץ לתעד את הרגשותי לפני היציאה למסע ובמהלכו גם בכתובה אישית, ואם מדובר בהיבט נוסף של מתודולוגיית המחקר שאני משתמשת בה. התשובה לא איחרה לבוא, שכן בעודי מדביקה את התצלומים שגזרתי במחברת השורות שכריכתה ממוחזרת, הרגשתי צורך עז לכתוב.

הכנת המחברת למסע כללה פעולות של גזירה והדבקה, שביצעתי עוד לפני תמונה 3 שיצאתי לדרך. פעולת הגזירה על פי הקונטור של הבניינים או החפצים שקיוותי לפגוש בגרמניה גרמה לי להיזכר כי סבתי היא שלימדה אותי כיצד "להוציא" גזרה מבורדה, המגזין הגרמני ששימש כל תופרת בישראל של שנות השישים.<sup>23</sup>

הבחירה להדביק לדפי המחברת תצלומים של המבנים ושל החפצים הנאציים נועדה להבטיח שכאשר אפגוש בהם אוכל לשחזר את זוויות הצילום המקוריות של הצלמים הנאציים, ובכך לא רק לתעד את עצם קיומם אלא גם לאפשר השוואה חזותית בין אז להיום. ברמה המתודולוגית, היה לי ברור שיש בכוחה של השוואה חזותית כזו כדי לסייע למי שאינם מכירים את הנושא לפענח במהירות גדולה יותר את הטענות שאני מעלה במחקר.

לפני יציאתי מישראל לא החלטתי החלטה חד-משמעית מה ייכתב ביומן המסע האישי ומה יישאר מחוצה לו. היה לי ברור שהיומן נחוץ לי מכל מיני טעמים, מקצתם

23 מסיבה זו שמחתי כל כך למצוא בחנות מוצרי היצירה "ונטורה" כריכה למחברת ממוחזרת שהייתה עשויה משאריות של גזרות ישנות של בורדה.



3. דנה אריאלי, עמוד ביומן מסע, 2009

פרקטיים, כמו הצורך לתת סימנים מזהים שיסייעו לי להיזכר בדיעבד בדמותם של אין-ספור המרואיינים שעמדתי לפגוש בגרמניה. ראיתי לנכון לתעד באופן שוטף את סדר היום שלי, שכן משרד החוץ הגרמני, שהופקד על תיאום פגישותיי במהלך ביקורי בגרמניה, ארגן לי לוח זמנים מטורף למדי, שכלל בין שלוש לארבע פגישות בכל יום. העובדה שהפגישות האלה התקיימו באתרים נאציים שונים, שלעתים נמצאו במרחק ניכר זה מזה, יצרה עומס פיזי לצד העומס הנפשי.

נוסף על הנימוקים הפרקטיים, היה לי ברור בבהירות חסרת תקדים, שמטרתו העיקרית של היומן תהא לנסות להעלות על הכתב את מה שאני מרגישה במהלך המסע הזה. ציפיתי לפגישה עם המבנים הנאציים בתערובת מורכבת שבין מיתוס לסלידה; מצד אחד, הייתה לי תחושה של היכרות אינטימית אתם; שנים ארוכות עסקתי בהוראה שהתמקדה בבניינים ובחפצים הנאציים, ובמובן זה היה במפגש עמם נופך של פגישה עם מכר ותיק. מצד אחר, ההיכרות עם הזוועות שהתקיימו בהם והמידות המונומנטליות של רבים מהם עוררו בי סלידה עמוקה. התחושות המעורבות האלה חיזקו אצלי את הצורך בכתיבה שאינה אקדמית דווקא. הרצון לחשוף את המנעד הרגשי הזה היה גם קשור לתחושת התסכול שגברה אצלי עם חלוף השנים לנוכח הכללים הנוקשים שהכתיבה האקדמית גזרה עליי, כללים שהתאפיינו בניחות וריחוק רגשי מכל מושאי המחקר שלי.

בדיעבד אני מבינה שאלמלא חייבתי את עצמי לכתוב בכל יום את הרשמים שלי מן המסע הזה, שהיה מפרך מבחינה פיזית אבל בעיקר נפשית ורגשית, הייתי מחמיצה היבטים קריטיים. הדברים שנכתבו ביומן האישי סייעו לי מאוחר יותר, כאשר ניסחתי את התובנות שעלו מן המחקר.

עם שובי ארצה, ובעיקר בשל הפערים האדירים בין ה"אני" החוקר ל"אני" היוצר, או בין הכתיבה בשפה מדעית וניטרלית לבין הכתיבה בגוף ראשון, יומן המסע הוא שהציב בפניי את האתגר הגדול ביותר. האם לחשוף או לא לחשוף את כתב היד, את הרגשות? ואם כן, האם לחשוף הכול?

כאשר פניתי אל חברתי, המעצבת הגרפית מיכל סהר, זכור לי היטב שביקשתי ממנה שתכניס לספר לכל היותר שניים או שלושה דפים מן היומן האישי. הדגשתי שרצוי שלא ייווצר רצף, על מנת שלא יתאפשר להבין בדיוק במה מדובר, ובכל מקרה שלא תחשוף את הקטע שבו אני מתארת את תחושותיי אחרי הביקור בבית הזונות של מטהאוזן. וכך, בגרסה הראשונה של הפנטום הנאצי, שהוגשה לאריאל קן כספר אמן בסיום הקורס בהנחייתו במחלקה לצילום ב"בצלאל", נכללו רק דפים בודדים מן היומן. כיום, ולאחר חודשים רבים של התלבטות, החלטתי שבכתב היד הסופי שעומד לראות אור בהוצאת רסלינג בעוד חודשים מספר, אחשוף את כל דפי היומן, או נכון יותר גם את הצדדים האישיים והכמוסים ביותר בתהליכי המחקר שלי. אני מבינה שמלכתחילה היה טמון בעמודים האלה, או נכון יותר ביומן המסע האישי שלי, הפתרון לסוג חדש של מחקר בסביבה חזותית.

לסיכום, אני סבורה שכל אחת מן המתודולוגיות שבחרתי תורמת להצגת התמונה המלאה של מושאי המחקר שלי; הן כולן תורמות זו לזו גם אם אינן מתאחדות לאחת, ומאפשרות לכל אחד מן הקוראים "להיכנס" אל הספר מזווית אחרת. אני מקווה כי התמהיל הזה מסייע בעקיפין גם לחקירתם של מושאי מחקר שעדיין אין בעבורם מתודולוגיה מגובשת.