"אנחנו לא ידענו": אמנות, מחאה ועדות בזמנים אפלים בארגנטינה

רונית טל־סולטן ז"ל

תקציר

בין השנים 1976–1983 שלטה בארגנטינה דיקטטורה צבאית מהחמורות שידעה אמריקה הלטינית, אשר במסגרתה בוטלו הרשויות הדמוקרטיות וכל הסמכויות עברו לידיה של החונטה הצבאית. במסגרת מצב חריג זה בוטלו הזכויות האזרחיות, ובוצעו הפרות חמורות של זכויות אדם. מנגנני הדיכוי כללו העלמה שיטתית של אנשים, שהותירה כ־30,000 נעדרים־נרצחים ומאות אלפי גולים. דיקטטורה זו, מאפייניה, תוצאותיה והשפעותיה היו ועודן מושא למחקר אקדמי חוצה־דיסציפלינות, וכן שימשו מצע פורה ליצירות אמנות העוסקות בסוגיות של זיכרון, טראומה ומושג העדות.

מאמר זה מתמקד בסדרת היצירות **אנחנו לא ידענו** (*Nosotros No Sabíamos*) של האמן הארגנטינאי לאון פררי (Leon Ferrari, 1920–2013), אשר ביטאה פרקטיקה אמנותית של "אמנות מחאה עדותית". הדיון ביצירה זו יציע קריאה פרשנית חדשה של תפקיד אמן המחאה כעד, היצירה כתיעוד וכעדות, והפרקטיקה האמנותית כערוץ להפצת מידע ולהבניית הזיכרון הקולקטיבי בזמן הווה על העבר המיידי. במסגרת היחסים בין הפוליטי לאסתטי, מאמר זה מבקש להרחיב את השיח על אודות סוגיות העד והעדות, ולשפוך אור על ההתמודדות של שדה האמנות עם סוגיות אלה ותרומתו לחשיבה מחודשת על אודותיהן.

יצירתו של פררי תיבחן על פי מספר קטגוריות תאורטיות, בהן האמן כהיסטוריון וכארכיונאי, המרחב, האפיק, הסוכן, הטכניקה והפרקטיקה. בין השאלות שיובילו את הדיון נכללות השאלות הבאות: באיזה אופן יכולה פרקטיקה אמנותית לשמש כעדות? איך ניתן לייצר עדות בנסיבות של הסתרה, ריסון וצנזורה? כיצד ניתן להפיץ עדות תחת תנאים של פיקוח וסגר, טרם העידן הגלובלי והמצאת האינטרנט? ולבסוף, כיצד ניתן לתעל עדות זו לטובת שינוי המציאות הפוליטית?

"אנחנו לא ידענו"

לאון פררי, יוצר הסדרה **אנחנו לא ידענו** [תמונות 1–3], הוא אמן ארגנטינאי בעל הכרה בינלאומית. חלק גדול מיצירותיו כוונו לגנות את השימוש לרעה בכוח וסמכות, ובהן הוא הביע ביקורת חריפה על מלחמות, על דת ועל תופעת אי־הסובלנות. ההיבט הביקורתי והפוליטי בהתנהלותו האמנותית של פררי עורר במהלך השנים השגחה ופיקוח צמודים של הממשל כלפיו, וחלק מיצירותיו אף צונזרו. מלבד המחירים ששילם על כך בתחום המקצועי, הוא שילם גם מחירים בתחום האישי והמשפחתי, כאשר בשנת 1977 בנו הצעיר אריאל נחטף ועקבותיו נעלמו.

את תקופת הדיקטטורה העביר ברובה פררי בגלות בברזיל. לפני יציאתו לגלות הוא הספיק לגזור ולשמור כתבות וקטעי עיתונות שתיארו את הופעתן של גופות קשורות, שרופות או ירויות בערים שונות בארגנטינה ולחופי אורוגואי. לצד זאת הוא שמר מודעות קטנות של חיפוש קרובים של נעדרים אשר בני משפחותיהם ביקשו לאתרם, המלוות בתמונות פורטרט. פררי התחיל לארגן את גזרי העיתונים הללו בסדר פחות או יותר כרונולוגי, עד שנאלץ לנטוש את המדינה מסיבות פוליטיות.

מאוחר יותר, מהגלות, הוא יצר סדרת קולאז'ים באמצעות הדבקת הכתבות על גבי דפים ורישום האות הראשונה של שם העיתון שבו הכתבה פורסמה לצד תאריך הפרסום, פעולה המדמה שיטה מאורגנת של איסוף ושימור ארכיוני. את הקולאז'ים הוא שכפל והפיץ באמצעות הדואר, כמו גם באמצעות מסירתם באופן אישי לארגונים למען זכויות האדם והאזרח, כגון אמנסטי (Amnesty) – בתקווה להתערבות חיצונית והפעלת לחץ בינלאומי על שלטונות ארגנטינה שיביאו להפסקת הדיקטטורה. בהמשך הוא הציג את היצירות/מסמכים כסדרה בתערוכות, ואף ליכד אותם בספר תחת אותו השם.[1] שם הסדרה, **אנחנו לא ידענו**, מתייחס לטענה שרווחה בשנים שלאחר חזרת הדמוקרטיה לארגנטינה, כמעין הסבר והצדקה להשלמה האילמת של רוב האוכלוסייה עם האלימות הרצחנית שהתרחשה ממש מתחת לאפם באותן השנים – לאור התדהמה ששררה בקרב האזרחים עם גילוי ההוכחות לקיומם של מרכזי מעצר חשאיים, ל־30,000 הנעלמים ולמאות הילדים שנולדו בשבי ומקום הימצאם לא ידוע. באופן ביקורתי אך פרדוקסלי, כותרת הסדרה לצד תוכנה מנשלת את האמרה ממהותה ומבטלת את תוקפה.[2]

האמן, ההיסטוריון, הארכיונאי

ניתן לבחון את פעולותיו של פררי באמצעות גישות מחקריות המתייחסות לאמן כהיסטוריון. מארק גודפרי (Mark Godfrey) זיהה נטייה גוברת לפרקטיקות אמנותיות חדשות החל מסוף המאה העשרים, שאותה הוא הגדיר כתפנית היסטורית בתולדות האמנות. בין הפרקטיקות הוא ציין שימוש בתצלומים, סרטונים ואובייקטים מגוונים שמקורם באוספים ארכיוניים, לצד שימוש בחומרים ביוגרפיים ואוטוביוגרפיים.

---

1 León Ferrari: Bio", León Ferrari Artist Website, accessed January 25, 2023, https://" /leonferrari.com.ar/bio.

2 León Ferrari, "Nosotros no sabíamos", in León Ferrari. Centenario en Bellas Artes (1920–2020), Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, https://leonferrari.bellasartes.gob.ar/ /nosotros-no-sabiamos .

תמונה 1: לאון פררי, **אנחנו לא ידענו** [פרטים], 1976–1984, קולאז' של גזרי עיתון, 21.59 × 34 ס"מ כ"א, קרן אוגוסטו ולאון פררי.

בפרקטיקות אלה האמן מתפקד גם כהיסטוריון חוקר כחלק מתהליך היצירה, והן מוסיפות היבט תיעודי לעשייה האמנותית. באמצעות הפריטים המתווספים ליצירה מתייחס האמן לאירועים, מרחבים או דמויות מן העבר, ומציע ייצוג אלטרנטיבי לחוויה ההיסטורית. מטרתן של פרקטיקות אמנותיות מסוג זה היא לעורר את הקהל להתבוננות רפלקסיבית וביקורתית על העבר, באמצעות הדגשת ממד נוסף של נוכחותו בהווה, המתגלה ביצירה כמעין רוח רפאים (spectral).[3]

סדרת היצירות של פררי משקפת את תפיסתו של גודפריי על האמן כהיסטוריון ואף מרחיבה אותה, שכן מאפייני פרקטיקות אלה מתגלים כבר במהלך שנות השבעים – ובכך הן לא מתייחסות לעבר הרחוק בלבד, אלא גם לעבר המיידי. במקרה זה, מפאת הסמיכות הטמפורלית, במקום חיפוש מסמכים ארכיוניים התבסס האמן על העיתונות היומית, ובכך מהווה הפרקטיקה האמנותית גם פיתוח דינמי של ארכיון בהתהוות.

3 Mark Godfrey, "The Artist as Historian," *The MIT Press* 120 (Spring 2007): 140–172. https://doi.org/10.1162/octo.2007.120.1.140.

השימוש בגרסתם המחודשת של אובייקטים ארכיוניים, חפצים/מסמכים ממשיים מן העבר, כחלק מיצירה אמנותית, מעורר מגוון שאלות לגבי שינוי התפיסה של הארכיב. לטענת מבקר האמנות האל פוסטר (Hal Foster), אובייקטים אלה מתפקדים כרדי־מייד (Readymade) היסטורי.[4] באמצעות השילוב וההפקה מחדש של "חפצים היסטוריים מן המוכן", היצירות מייבאות את העבר, פורשות אותו לפני הצופה, מעניקות לו ביטוי ויזואלי, ומנכיחות אותו "כאן ועכשיו". את תופעת ה"דחף הארכיוני" שזיהה והגדיר פוסטר הוא מסגר כחלק ממגמה מתפתחת של שילוב תפיסות ושיטות עבודה ארכיונאיות בפרקטיקות אמנותיות. על כן, לטענתו, האמן אינו מתפקד רק בהיסטוריון, כפי שתיאר גודפריי – אלא ניתן לראות בו גם ארכיונאי.[5]

הסתרה, שכחה, עדות

במסגרת השיח התאורטי על העדות נהוג לחלק את החומר העדותי לעדות מילולית הנמסרת בעל פה ועדות מצולמת. חשוב להבהיר שבמקרה של ארגנטינה, לא קיים תיעוד מצולם של אימת הטרור המדינתי. בארגנטינה ישנם אלפי נעדרים ועד כה אין אף תמונה שמתעדת כיצד זה קרה, בשל פרקטיקת הדיכוי של המשטר, אשר דאג להסתיר את העדויות לחטיפה, לעינויים, לשבי ולהיעלמותם של אלפי אנשים. ההסתרה נבעה מתוך מודעות מלאה לאופי הבלתי חוקי של דרכי הדיכוי וההשמדה, אשר בהמשך ובדיעבד הוכרזו על ידי גופי המשפט הבינלאומי כפשעים נגד האנושות. אמנם יש תמונות של מה שהיה קודם – אנשים, אירועים – אך לא נמצאו צילומים של ההיעלמות עצמה, של טיסות המוות או של מעשי העינויים. התיעוד המצולם של האסירים לפני שנרצחו, אשר נוהל על ידי המשטר לצורכי ארגון פנימי, הושמד זמן־מה לפני סיום הדיקטטורה.[6] מעט הצילומים שהוגנבו בצורה חשאית על ידי אסירים בודדים בזמן השבי אבדו או הועלמו על ידי הגופים האחראים להסדרה המשפטית לאחר החזרה של הדמוקרטיה במסגרת תוכנית "מחילה ושכחה", תהליך שבו הוענקו חסינות וחנינה למבצעי הפשעים ונקבעו חוקים למניעת הגשת תביעות נגדם.

סוזן זונטג (Susan Sontag) מתייחסת לתופעת העדות המצולמת של זוועות ואסונות, אשר אותה היא מכנה "מופע הראווה של הסבל", וטוענת שתופעה זו פועלת תחת הדינמיקה שבה אירוע הופך לאמיתי רק כאשר הוא מצולם.[7] לפשעי הדיקטטורה בארגנטינה אין דימויים מצולמים, ואולי בשל כך האמנות תופסת את מקומם. מכאן שעל מנת להשיג את המטרה נדרש שינוי בצורת המבט על אותם הצילומים, שכן באפשרותם לספר את מה שהתרחש בדרך עקיפה בלבד, ועל מנת לראות את מה שאינו נגלה לעין ולשחזר את המשמעויות של התמונות יש לפרוץ את גבולות המבט

---

4 ה'רדי־מייד' הינה אסטרטגיה חשובה באמנות המודרנית והפוסטמודרנית, במסגרתה האובייקט מופקע משימושו היומיומי ומוצג בהקשר חדש, אמנותי). דוד גורביץ', דן ערב, *האנציקלופדיה של הדעיונות*, גרסה מקוונת, ע"ע "רדי־מייד, חפץ מצוי, חפץ מן המוכן", תאריך הגישה ינואר 25, 2023. https://haraayonot.com/idea/ready-made/

5 Hal Foster, "An Archival Impulse," *The MIT Press* 110 (Autumn 2004): 3–22. https://doi.org/10.1162/0162287042379847.

6 Victoria Langland, "Fotografía y memoria", in *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, eds. Elizabeth Jelin and Ana Longoni (Madrid: Siglo XXI, 2005), 87–88.

7 סוזן סונטג, *להתבונן בסבלם של אחרים*, בן־שמן 2005.

הקונבנציונלי. ההתבוננות השונה מאפשרת ללמוד לקרוא את אותן התמונות בצורה חדשה כרמזים לנוהג ההשמדה שביצעה הדיקטטורה.[8] פעולתו התיעודית והאמנותית של פררי מזמנת את אותה קריאה פורצת גבולות של מודעות העיתונות, אשר מאפשרת להעניק להן משמעות נוספת.

יתר על כן, את הקשר הבלתי ניתן להתרה בין העדות והפרקטיקה האמנותית הדגיש לאון פררי בעצמו. על פי תפיסתו, על האמן הפוליטי והביקורתי להציג עובדות בלתי ניתנות לערעור על מנת לגנות ולחשוף את מנגנוני הכוח בחברה המערבית בכלל, ותחת הדיקטטורות בפרט, זאת במטרה להוביל את המתבונן ביצירה להבניית תודעה חדשה. את תהליך איסוף קטעי העיתונות ויצירת הקולאז'ים ניתן לפרש כבניית ארכיון מידע והוכחות; אך את תפקיד הגינוי והחשיפה קיבלו היצירות רק לקראת סיום הדיקטטורה, עם הפצתן והצגתן כסדרה.

המרחב העדותי

על מנת שהעדות תוכל להתממש כפרקטיקה שיחית פוליטית, גם בתצורתה המקורית וגם בתצורתה המשוחזרת, עליה להתקיים במרחב מוגדר. חנה ארנדט (Hannah Arendt) מציינת את תנאי הפומביות כמהותי לעדות. על מנת להנכיח את המציאות יש לספר את הסיפור בפני נמען, שומע, צופה הניצב בהכרח מעברו השני, והמפגש בין המספר, הסיפור והנמען צריך להתקיים במרחב פומבי.[9] בתנאי דיקטטורה, המרחב הפומבי שארנדט מגדירה נשלט בידי הכוח הממשמע, על פי המושג "משמוע" שהציע מישל פוקו (Paul–Michel Foucault),[10] ואינו נגיש לרשות הציבור. במצב זה המרחב הציבורי, כמקום מתן העדות וקבלתה, חסום. לכן, במסגרת הדיקטטורה, עיקרון הפומביות שקובעת ארנדט מתאפשר רק במרחק תודעתי־פוליטי ופיזי־גיאוגרפי, בהקשר חיצוני, אל מול ציבור אחר וזר. ואכן, גם הפרקטיקה האמנותית של פררי כללה הפצה של היצירה רחוק ממקום התרחשות האירועים, כך שעדותו התקבלה במרחב פומבי זר.

לאורך כל פעילותו המקצועית דגל פררי בחיבור המהותי בין אמנות ואקטיביזם. נוכח הדיכוי, הצנזורה והרדיפה הוא חיפש ערוצים אלטרנטיביים להשמיע את מחאתו ולחשוף את המתרחש, וחיפש מסגרות מתאימות שיובילו את המסרים לקהלים אשר בכוחם להתערב ולפעול למען שינוי המשטר. כבר בחודשים הראשונים שלאחר ההפיכה, מחודש מרץ שנת 1976, הוא יצר קשרים עם "הפורום לזכויות האדם" ו"התנועה נגד דיכוי ועינויים" שהתחילו להתהוות במדינות אירופיות, ושלח אליהם באמצעות הדואר את הקולאז'ים שיצר ממודעות העיתונים. מטרתו הייתה להעביר מידע מבוסס מחד גיסא, ולתאר אקלים כללי שבו הייתה שרויה האוכלוסייה בארגנטינה מאידך גיסא.

---

8 Ana Longoni and Luis Garcia, "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos", in *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel (Buenos Aires: Biblos, 2010), 43–64.

9 חנה ארנדט, "כוח ומרחב ההופעה", בתוך *המצב האנושי*, תרגום ועריכה אריאלה אזולאי ועדי אופיר (בני־ברק: הקיבוץ המאוחד, 2013), 223–239.

10 מישל פוקו, *לפקח ולהעניש: הולדת בית הסוהר*, תרגום: דניאלה יואל, עריכה: יואל רגב (תל אביב: רסלינג, 2015)

היצירות־עדויות שהפיץ אפשרו לקבל מושג בדבר תופעת היעלמותם של אנשים, כמו גם רמזים על אודות העינויים והרציחות, שעלו מתוך המידע שבדפי העיתונים.

נוסף על כך, פררי הגיש תלונות על הפרת זכויות אדם חמורות ופשעים נגד האנושות מול הרשויות בצרפת, ובהמשך מול נציגי ארגון אמנסטי (Amnesty) בשבדיה. במקביל הוא הגיש בקשות לעזרה למען חיפוש ובירור גורלם של בנו אריאל, ושל נעלמים רבים נוספים, בהם כמאתיים אזרחים איטלקים תושבי ארגנטינה (פררי עצמו חי ופעל תקופות ארוכות באיטליה). את הרשימה המלאה שגיבש הוא חשף בפני עיתונאי איטלקי, אשר פרסם אותה מאוחר יותר בעיתונות היומית במדינתו.[11] יתרה מזו, באמצעות שגריר איטליה בארגנטינה תבע פררי מממשלת איטליה לפתוח בהליכים מול רשויות ארגנטינה ולדרוש מידע על גורלם של האזרחים האיטלקים הנעדרים. עבור פררי, הפצת היצירות הייתה חלק בלתי נפרד מפעילות המחאה שלו, והיצירות נועדו לשמש עדות וביסוס לתביעותיו.[12]

האפיק: אמנות כעדות

כוחה של האמנות לשמש כעדות נבחן לא אחת במסגרת שיח העדות. שושנה פלמן (Shoshana Felman) זיהתה מתח בין עדות לאמנות, וטענה כי החומר הארכיוני (במקרה זה מודעות עיתונות) אינו מאפשר חיבור רגשי של הצופה עם קורבנות האירועים ועם הכאב והסבל הנובע מהם.[13] על פי פלמן, העדות זקוקה לאמנות על מנת להתגלות ולהיות מובנת, והאמנות כמו מתייצבת לשירות העדות ולצד העד. במקרים שבהם האמן רואה עצמו מחויב לחברה ולקהילה, לאמנות ישנו תפקיד ביקורתי מכריע במרחב הציבורי. פלמן מדברת על הסינגולריות של העד כהכרחית על מנת שהעדות תיתפס כאמת, ומתכוונת בכך למרכזיותו של מי שנכח במקום ובזמן של התרחשות האירועים.

בסדרת היצירות **אנחנו לא ידענו** מיוצגת הסינגולריות דווקא על ידי האמן עצמו, מי שאסף בשיטתיות את גזרי העיתונים; כלומר, העדות והאמנות מתחברות באדם עצמו, פררי. נוסף על כך, בזכות בחירתו במודעות עיתונות כבסיס ליצירתו, פררי כורך יחד שלוש פרספקטיבות מקבילות: המדיניות התקשורתית של מבצעי הפשעים; הקורבנות עצמם שעליהם נכתבו המודעות; וכלל הציבור, קוראי העיתונים שעמדו מהצד ולא פעלו נגד הכוח.

המתח שבין עדות לאמנות אינו בלעדי לתחום החזותי, אלא מתקיים גם בתחום המילולי. נקודה זו רלוונטית לדיון כיוון שהמודעות מורכבות מדימוי ומטקסט. הניכוס של המודעות לטובת היצירה האמנותית מוסיף לתוכן המקורי נדבך נלווה בעל משמעויות פואטיות. ג'ון בברלי (Beverley John) מגדיר את ייחודיות העדות במסגרת הספרות כתחום אשר אינו מהווה קטגוריה בפני עצמה אשר חוצה גבולות

---

11 מדובר בג'אנגיאקומו פואה [Giangiacomo Foa] כתב של העיתון 'קוריירה דלה סרה' [Corriere della Sera].

12 Andrea Giunta, in *León Ferrari — Retrospectiva — Obras 1954-2004* (Catalogue Exhibition), (Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, November 30, 2004 – February 27, 2005).

13 שושנה פלמן ודורי לאוב, "חזרת הקול: שואה של קלוד לנצמן", בתוך *עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה בהיסטוריה*, תרגום דפנה רז (תל אביב: רסלינג, 2008), פרק 6.

מקובעים בדיסציפלינה זו.[14] לטענתו, העדות הספרותית נוצרת כאשר מבנים חברתיים נורמטיביים מתמוטטים. העד מודר ממעגלי מוסדות ייצור התרבות והתקשורת, וגוברת אצלו תחושת דחיפות המניעה אותו להעיד ולספר את חוויותיו בנוגע למה שהתרחש. הצורך הדחוף להעביר מסר על אודות דיכוי, מאבק או רצח טומן בחובו מטרות פוליטיות נקודתיות.

בברלי מצביע על התחזקות ז'אנר הרומן העדותי באמריקה הלטינית מתחילת שנות השישים של המאה העשרים, ומשייך את העלייה בפופולריות שלו להשפעות רוח המהפכה והגרילה הקובניים מחד גיסא, והתהוות השמאל החדש האמריקאי מאידך גיסא. בברלי מדגיש את מאפיין האמינות, אשר לטענתו הינו פונדמנטלי בז'אנר זה. האמינות מתקבלת מתוך העובדה שהמסופר איננו פיקציה או בדי, אלא ייצוג של חוויה ממשית, והמספר הוא העד, אדם בן המקום והזמן, שנכח באירוע. יתרה מזו, במרכז הנרטיב עומד מצב חברתי בעייתי המשותף לעד ולנמען מקבל העדות, מה שהופך אותם במידה מסוימת לעמיתים, שותפים לצרה. נקודה נוספת המחזקת את תחושת האמינות היא שאף כי לרוב המסר מועבר בגוף ראשון, קיים רובד קולקטיבי בחוויה המתוארת. העוול שחושף העד נוגע לקהילת שווים, ועל ידי כך הוא מצביע על קיום של עדויות נוספות, קולות מושתקים של קורבנות רבים נוספים. כל אלו יחד תורמים לאמינות גם בנוגע לעד עצמו, המתקבל כסובייקט מושתק ומודר הנאבק לעמוד נגד הכוח המדכא. כך נוצרת אצל הנמען אמפתיה ותחושת שייכות לתנועת התנגדות אוניברסלית מדומיינת, כחבר באותה הקהילה הנפגעת או כמי ששייך למציאות אחרת אך מזדהה עם ההתנגדות לאי־צדק. מכאן שהמספר־יוצר מתפקד כמתווך המפר את ההבחנה בין האישי לציבורי.

סדרת היצירות של פררי מגלמת רעיונות דומים לאלה שביטא בברלי, שכן התנאים להיווצרות היצירה מתקיימים במסגרת התמוטטות מבנים חברתיים נורמטיביים דמוקרטיים, והחלת דיכוי דיקטטורי א־נורמלי. פררי יצר את הסדרה מתוך תחושת דחיפות אשר הניעה אותו להעיד ולהפיץ מידע על אודות הנעדרים והנרצחים. הוא עצמו הודר ממעגלי הייצור וההפצה המקומיים של האמנות, ומצא עצמו נאלץ לצאת לגלות ולפעול משם. במקרה שלו האישי הוא גם הפוליטי, כלומר, הייתה תלות הדדית בין ההתרחשות הפוליטית במדינתו לבין ההשלכות על חייו הפרטיים והמקצועיים. השימוש בכתבות עיתונות והרישום המדוקדק של פרטי הפרסום העניקו ליצירה האמינות בנוגע לממשות העדות, וביטלו את האפשרות שמדובר בבדיה. כמו כן, ריבוי הכתבות והתצלומים הצביע על הממד הקהילתי והקולקטיבי של המציאות הפרובלמטית. מרחב הביניים שיצר פררי אפשר לנמען/צופה – בין אם הוא השתייך לחברה הארגנטינאית ובין אם היה זר אליה – לחוש התעוררות של תחושת שייכות לתנועת התנגדות אוניברסלית כנגד אי־צדק ורודנות.

הסוכן: מודעת העיתונות

אמינותה של העדות מתחזקת ביצירתו של פררי לאור העובדה כי המדיום העיקרי שלה היה מודעות שנלקחו מעיתונים. בעזרת המודעה העיתונאית הציג האמן את

14 John Beverley, "Anatomía del Testimonio," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13, no. 25 (1987):7–16. https://doi.org/10.2307/4530303.

מושא היצירה, על בסיסה הוא ארגן את הנרטיב, ובעזרתה הוא העביר את המסר אל הצופה. ניתן לטעון לפיכך כי עבור האמן, המודעה העיתונאית מתפקדת כסוכן. במסגרת שלטון ה"חונטה" כל ערוצי התקשורת היו תחת פיקוח צבאי, וגויסו בעל כורחם למטרות המשטר על מנת לעצב את דעת הקהל כרצונו בהתאם לאינטרסים ספציפיים. לטענת אסטלה שינדל (Estela Schindel), העיתונות הכתובה מילאה תפקיד מרכזי במהלך הדיקטטורה, ובין היתר היא גרמה לאדישות בקרב החברה כלפי האלימות הממוסדת, כלפי קורבנותיה וכלפי תופעת ההיעלמות. העיתונות הכתובה יצרה הבניה תודעתית שהובילה לגיבוש סטיגמה לגבי "הכוחות החתרניים". משום כך ההשמדה לא עוררה מייד זעם, והיעלמותו של ציבור שלם התרחשה ראשית במישור התודעתי, ורק בהמשך במישור הממשי. באופן זה המוות הפך לבנאלי.[15]

שעה שהעיתונות פעלה כאמצעי תקשורת הנתפס כ"שקוף", כזה שלכאורה מתווך את המציאות בלי לנקוט עמדה ערכית, סדרת היצירות של פררי מקיימת פרקטיקת תיווך ותיעוד אשר בפירוש מייצגת עמדה מתנגדת ושיפוטית. בזמן שהעיתונות תרמה להגברת האדישות בחברה ולנקיטת עמדה של פסיביות זהירה, פעל האמן כסוכן מחאה, והתייחס לאמנות כאל פלטפורמה אקטיביסטית ליצירת אפקטיביות פוליטית. כלומר, פררי ניכס את אותו הכלי עצמו – מודעות העיתונות המקוריות עצמן, אשר נוצרו מתוך המדיניות המגמתית המניפולטיבית של המשטר ונועדו לייצר בקרב הציבור תחושה של כאוס ובלבול. אך בניגוד למטרתן המקורית של המודעות, הוא יצר היפוך בתפקידן: באמצעות הפעולה האמנותית הוא הפך את המודעות למסמך תיעודי הנועד להדגיש את המוות, להצביע עליו, לתבוע ולהאשים. במקום הצגת המוות כבנאלי ושקוף, הוא הנכיח את הרצח, את ההעלמה וההיעדרות. באופן זה קרא האמן לאקטיביזם ולהתנגדות מול הפסיביות והאדישות. אם המדיניות המגמתית של התקשורת הכתובה הפכה דימויים אנושיים לשקופים ואת הצופה בהם לאדיש, פררי ביקש מנגד להחזיר את האנושיות לדמויות המצולמות. נוסף על כך, הוא עודד את הצופה להפעיל את כוח השיפוט המוסרי לגבי מה שהוא רואה, במטרה לעורר בו אמפתיה והזדהות שיובילו לתחושת מחויבות ולאקטיביזם.

אם כך, במסגרת סדרת היצירות של פררי משמשת מודעת העיתונות כסוכן בעל פוטנציאל להעברת מסרים לגבי העדות, כלומר, סוכן הממלא פונקציה תקשורתית. החוקרת אליאנה ריוורו (Eliana Rivero) בוחנת את תת־התחום של הנאום העדותי, והגדירה אותו כתהליך תקשורתי־שפתי בעל פונקציה פואטית.[16] בניגוד לפונקציה הפואטית של הנאום העדותי, שהוא טקסט מילולי, יצירת האמנות העדותית ממלאת פונקציה אסתטית כחלק מתהליך תקשורתי־חזותי. לטענת ריוורו, במסגרת הנאום העדות עצמה עוברת הרחבה אשר מוסיפה אפשרות לפנות לרגש הנמען, וכך הופכת לאמצעי להעברת מסר ברמות פרשנות שונות. ריוורו מתייחסת לתפקידו של העורך, האוסף ומאגד את הנאומים העדותיים, אשר מתווך את המציאות ההיסטורית בין סובייקטים שונים – העד והנמען, כאשר הוא עצמו מהווה סובייקט בהסוואה, בזמן שהתוצר הכולל מכיל רמזים לקיומו. בדומה לכך, נוכחותו של פררי כאמן היוצר קולאז'

15 Estela Schindel, *La desaparición a diario: Sociedad prensa y dictadura (1975/1978)*, (Villa Maria: Eduvim, 2012).

16 Eliana Rivero, "Acerca Del Género 'Testimonio': Textos, Narradores y 'Artefactos,'" *Hispamérica* 16, no. 46/47 (1987): 41–56. https://www.jstor.org/stable/20539243

מכתבות הנושאות את העדות היא מרומזת, ובתיווכו מוצהרות נקודת מבטו ופרשנותו לגבי המציאות ההיסטורית אשר מתוארת בעדות.

לפי ריוורו, האובייקטים העדותיים מתפקדים כ"עדים אילמים" אשר מהווים עדות גרפית, ויחד מרכיבים אצל הנמען תמונה של תקופה בעלת ערך של מסמך היסטורי. באותו האופן, הכתבות והצילומים הרבים בסדרת היצירות של פררי הם פרגמנטים המרכיבים יחד קולאז' עדותי ואמנותי כאחד. מלאכת האיסוף של הנאומים ועריכתם למקבץ מהווה תצורה מתקדמת של עדות, אשר יוצרת מעין אסמבלאז' המחבר מחדש את ההיסטורי, הפוליטי, האישי והקולקטיבי. יחד עם זאת, התוצר הערוך, מקבץ הנאומים כמו גם סדרת היצירות, מעלה קולות מרובים של העדים, של העדויות ושל העורך המדובב אותם. אם כך, סדרת היצירות מגזרי העיתונים מהווה עדות פוליפונית אשר מציגה את עמדת האמן ביחס לאירועים המתוארים באמצעות קולאז' הכתבות והצילומים. מתוך כך ניתן להגדיר את תהליך היצירה העדותית כמנגנון ביקורתי הלובש תצורה אסתטית, פונה לרגש הצופה, ונועד לעורר את ערך המוסר שלו על ידי הנגשת מסמך המתעד הלך רוח של תקופה ואירועים היסטוריים בעולם המציאותי.

הטכניקה: השכפול והחזרתיות

כפי שהוצג עד כה, פררי בחר במודעת העיתונות כסוכן למען העברת העדות, שאותו הוא מציף על ידי שימוש במספר רב של מודעות, מה שמוביל את הדיון לתת־סוגיה נלווית והיא השכפול וההפצה, סוגיה אשר עולה במסגרת המחקר בתחומי הסוציולוגיה, התרבות והתקשורת. הוגים כגון חנה ארנדט (Hannah Arendt),[17] וירג'יניה וולף (Virginia Woolf)[18] ועמנואל קאנט (Immanuel Kant)[19] ניהלו פולמוס סביב סוגיית הריבוי, וקישרו סוגיה זו לקונפליקט שבין הפרטיקולרי לאוניברסלי, בין היחיד לכללי. הם בחנו, בין היתר, כיצד הפרטיקולרי משליך על הכלל, האם היחס הוא תמיד קונטינגנטי, ואת האופן שבו ריבוי דימויים פרטיקולריים מאפשר תפיסה כוללת לגבי סוגיות מופשטות. מעניין לבחון סוגיה זו בהקשר של אמנות המחאה: העיתונות היומית בתקופת הדיקטטורה הוצפה בייצוגי דיוקנאות של נעלמים, של גופות, של זירות פיגועים ופיצוצים ושל מגוון פעולות צבאיות. מתוך אותו הריבוי נוצרו ההבניה התודעתית והדמיון הקולקטיבי של מציאות התקופה והמקום. פררי חיקה בסדרת היצירות את אותה פעולת ריבוי ושכפול, אך הפעם לא על מנת להפחיד את הקוראים או להפוך תופעה לבנאלית, אלא על מנת להנכיח את מה שהפך לשקוף, להמיר בחזרה את המציאות ממדומיינת ושקרית לממשית והרת־אסון.

חשוב לציין שהחזרתיות היא מאפיין מרכזי ביצירות רבות של פררי לאורך ההתפתחות האמנותית שלו, והוא אף כתב בעצמו טקסט בעניין.[20] לעיתים הוא התמקד באובייקט או בקבוצה של אובייקטים, וחזר עליהם באופן רפטיבי באופנים שונים עד להצפה ורוויה. פעולה זו מכילה מרכיבים של ניסוי וחקירה, כמו גם רמיזות

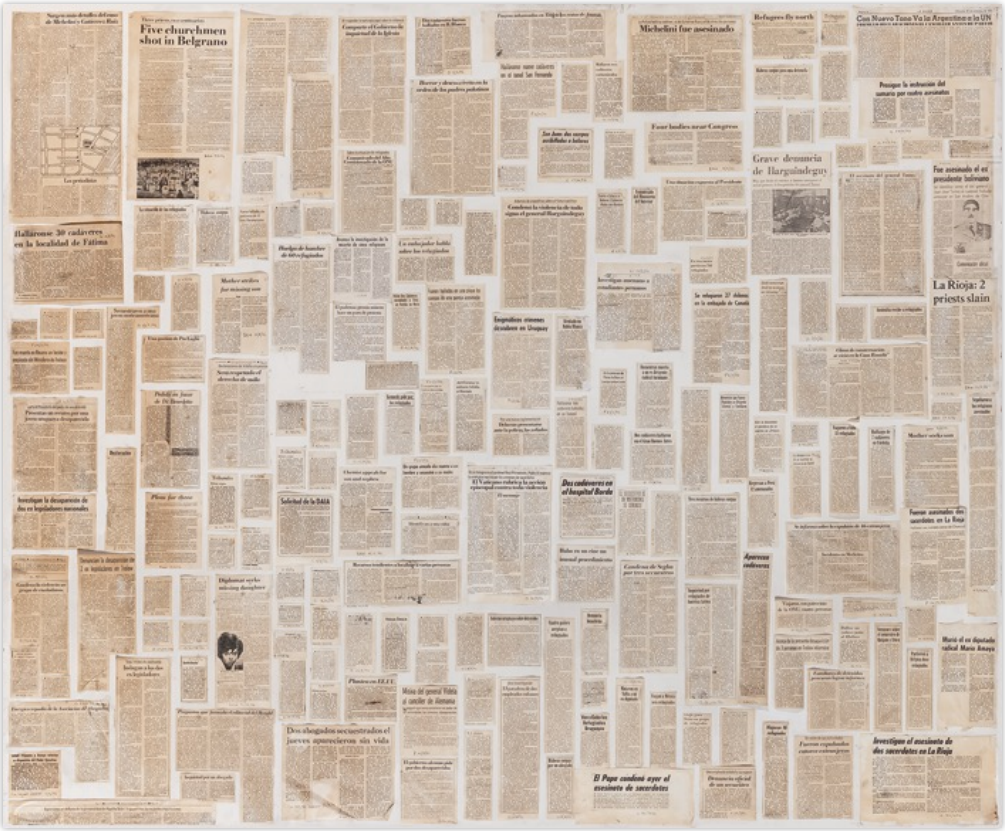
---

17 ארנדט, "כוח ומרחב ההופעה", 223–239.

18 וירג'יניה וולף, *שלוש גניאות*, תרגום אהרן אמיר (ירושלים: שוקן, תשמ"ה 1985).

19 עמנואל קאנט, "תשובה לשאלה נאורות מהי?", בתוך *הנאורות — פרויקט שלא נשלם?*, עורך עזמי בשארה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997), 45–52.

20 Flasharte II: A repetição (1980)



תמונה 2: לאון פררי, **אנחנו לא ידענו** [פרט], 1976–1987, קולאז' של גזרי עיתון על קרטון, 130.5 × 160 ס"מ, מוזאון אוסף סיבורי, בואנוס איירס, ארגנטינה

תמונה 3: לאון פררי, **אנחנו לא ידענו** [פרט], 1976–2008, הדפס לייזר על נייר, 42 × 29.7 ס"מ, קולקציית MACBA

לנושאים כמו חדשנות, אורבניזציה, תעשייה, ייצור וטכנולוגיה. הוא נעזר בטכניקות שונות של שיעתוק, כגון צילומים, הליוגרפיות, ליטוגרפיות, הדפסות והעתקים, ואף עשה שימוש בטיפוגרפיה תעשייתית (Letraset). באמצעות מגוון הכלים שבהם התנסה, חיפש פררי אחר השפה האסתטית שתאפשר לו לבטא את מה שקרה בארצו, ארגנטינה – כחלק מניסיון ההתמודדות עם בעיית הייצוג של האלימות הממוסדת, ובתקווה למצוא דרכים לבטא את גודל האימה והדיכוי. האלימות, האימה, חוסר האונים וחוסר הנגישות למידע ולשקיפות הם המרכיבים שפררי מציג בסדרת היצירות

אנחנו לא ידענו, אשר מתפקדת כהגשת תביעה וחשיפה של ביצוע פשעים נגד המוסר והצדק, כמו גם כקריאה להתעוררות והתערבות בינלאומית.

השימוש בחזרתיות לצד הדגש על ליטרליות הם אמצעים רטוריים מכוונים ביצירתו של פררי בכלל, ובסדרת יצירות זו בפרט. באופן זה, המשמעות המתגלה בעזרת החזרה של הדימויים והמלל הופכת לערוץ תקשורת ישיר עם הצופה, הנמען של המסר. המסר הישיר מאתגר את הצופה, ומחייב אותו לנקוט עמדה אל מול האלימות והכוחנות המועברות במסר העדותי. הצפייה בסדרת היצירות המורכבת משכפול וחזרתיות כוללת שני שלבים: השלב הראשון הוא הגירוי המיידי המוביל לקליטתה אינטואיטיבית, ובשלב השני נוספת הרחבה של הרושם הראשוני והענקת משמעויות נלוות. בזכות השכפול והחזרתיות, במסגרת תהליך ההתבוננות מתקבלת אצל הצופה ההבנה שריבוי העדויות הפרטיקולריות מעיד בהכרח על גודל התופעה, כך שמדובר באסון קולקטיבי.[21]

הפרקטיקה: אמנות מחאה עדותית

מעבר להיבטים של המחאה והקריאה לפעולה, בבחירותיו של פררי ניתן לזהות גם אמונה ברגש החמלה של הצופה ובתחושת המחויבות מרחוק אל מול טרגדיות אנושיות. לוק בולטנסקי (Luc Boltanski) בוחן את המנגנונים של הפיכת סבל מרוחק לעניין מוסרי ופוליטי. אחד המאפיינים שהוא מציין הוא "החיזיון של הסבל" (*the spectacle of suffering*),[22] אשר דרכו הצופה יכול להבחין בין קבוצת בני המזל לבין קבוצת חסרי המזל – הסובלים, להזדהות עם קבוצת השייכות, ולהרגיש במקום בטוח שממנו הוא יכול לגבש תשובה מתבקשת ולפעול. הצופה מרחוק במראות הטרגדיה והסבל אינו פטור מתגובה, נהפוך הוא – מלכתחילה מטרת הצגת ה"חיזיון של הסבל" היא לפנות לתחושת המחויבות המוסרית שלו כאזרח אוניברסלי, שתוביל אותו ללקיחת אחריות על ידי פעולה סולידרית ממשית.[23]

בהקשר לצילום ולעדות מתייחס בולטנסקי למתח שבין מהימנות אובייקטיבית לבין נקודת מבט ספציפית, אשר בסדרת היצירות של פררי מקביל למתח בין השימוש הרשמי של המודעות (הכוללות טקסט וצילום) על ידי העיתונות תחת פיקוח, לבין השימוש המחאתי מידי האמן. בשני המקרים מדובר בתיעוד מציאות בתוספת פרשנות, האחת ממסדית והשנייה חתרנית. בכל אחד מהמקרים, נוסף על הפרשנות שאליה מכוון הגוף המציג, גם לצופה תפקיד מכריע במשמעות שתיווצר סביב הדימוי. על מנת שייווצרו מספר רבדים של משמעות יש להוסיף ולהפעיל טקטיקות שונות של הענקת פרשנות. בולטנסקי טוען שהדימוי זקוק לפעולה מחאתית שתתלווה אליו על מנת ליצור משמעות. אחת הדרכים שמציע בולטנסקי היא להפגיש בין תיאור דמותו של הסובל לבין הדאגה של מישהו שיש לו מידע על מצבו. מפגש זה יכול להתרחש רק במסגרת שיח מוסרי מחויב, כגון זה שמייצר פררי. מחד גיסא, היצירות מתבססות על

---

21 Aracy Amaral, in *Leon Ferrari — Retrospectiva — Obras 1954-2004*, ed. Andrea Giunta (Catalogue Exhibition), (Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, November 30, 2004 – February 27, 2005).

22 Luc Boltanski, *Distant Suffering: Morality, Media and Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 3.

23 שם, פרקים 1–2.

קטעי עיתונות, מודעות אמיתיות שהתפרסמו על בסיס יום־יומי, אשר כביכול מייצגות את המהימנות האובייקטיבית – כלומר, מידע אמין על אודות הופעת הגופות הירויות וחיפוש נעדרים על ידי בני משפחתם. מאידך גיסא, פררי מציע הסתכלות ספציפית נוספת על תוכן אותן המודעות, ומבקש להצביע על היקף התופעה וגודלה אשר רומזים על מדיניות מאורגנת ושיטת פעולה מתוכננת העומדת מאחורי המציאות המתוארת – כמו גם מאחורי האופן המגמתי של פרסום הידיעות. המתח שנוצר ממפגש זה חושף את הפעולה המניפולטיבית שבוצעה על המידע, חשיפה אשר מחלישה את המהימנות האובייקטיבית.

כיצד מתרחשת בהקשר הספציפי הפנייה לרגש המחויבות האוניברסלית שמציג בולטנסקי? ניתן לבחון זאת באמצעות הכלים שמציעה מריה לוס אסטופיניין סרנו (Maria Luz Estupiñan Serrano) ביחס לספרות העדותית הלטינו־אמריקאית.[24] לטענתה, מאפייניו של ז'אנר ייחודי זה הם ריאליזם, חציית דיסציפלינות וטשטוש גבולות המדיה. תצורה ייחודית זו מתגבשת תחת תנאים קיצוניים אשר במסגרתם מצב חריג עובר תהליך של נורמליזציה בהקשר לחיי היום־יום.[25] על פי אסטופיניין, לוריאציה זו של עדות שלוש פונקציות מהותיות: להעיד, לספר ולהסמיך. על ידי סובייקטיביזציה של הפוליטי, פרקטיקה זו מנכיחה קולות מושתקים בלי שהם יעברו סינון וצנזורה מידי הכוח השליט. לשם העברת המסר – מתן העדות, על התוצר/היצירה לעבור תהליך של התאמה לערוצי התקבלות אפשריים ואלטרנטיביים. אסטופיניין מדגישה שהתצורה הייחודית נוצרת כאשר סובייקטים מהשוליים משמיעים את קולם בעולם הנורמטיבי.

כל המאפיינים שמגדירה אסטופיניין מתקיימים בסדרת היצירות של פררי. הפצת סדרת יצירות אמנות המורכבת מגזרי עיתונות באמצעות הדואר ובפנייה לגופים האמונים על הגנת זכויות האדם מהווה התאמה לערוצי התקבלות אפשריים ואלטרנטיביים. הפונקציות הבסיסיות "להעיד, לספר ולהסמיך" מקבלות אפיון מובחן כאשר יצירת אמנות מספרת על אודות המצב החריג המתקיים בנקודת זמן ובמקום מסוים, זאת מכיוון שהטקסט בכתבות מציג מיקום ותאריך; יצירת האמנות מעידה על נעלמים ספציפיים ממשיים על ידי הצגת תצלומים עם פני האנשים או גופות הנרצחים; כמו כן, ליצירה נוסף ערך של מסמך ארכיוני באמצעות רישום פרטי העיתון שבו פורסמה כל מודעה. הסובייקטיביזציה של הפוליטי מתקיימת כאשר היצירות מנכיחות את המראות שהכוח השליט העדיף להפוך לשקופים. בניגוד לכך, ריכוז הכתבות והצילומים הרבים, הצגתם והפצתם כיצירת אמנות, מהווה מעשה פרשני ריאליסטי החוצה בין מדיות ודיסציפלינות – התקשורת העיתונאית, האיסוף הארכיוני, התצוגה האמנותית והאקטיביזם הפוליטי־חברתי.

לסיכום, סדרת היצירות **אנחנו לא ידענו** של לאון פררי אפשרה דיון בסוגיות העד והעדות, בזכות שילובם של תנאים המתגבשים כפרקטיקה אמנותית מחאתית עדותית. מהדיון עולה כי פעולת האיסוף והרישום של גזרי העיתונות מידי פררי היא בעלת דפוס ארכיונאי המעניק ליצירות ממד של מסמך. נוסף על כך, הצגת הטקסט והצילומים

24 Mary Luz Estupiñan Serrano, "Marginalidades: Variaciones Del Testimonio En América Latina," *Hispamérica* 44, no. 132 (2015): 101–106. https://www.jstor.org/stable/44504436.

25 לשם כך היא מתבססת על הגותו של ג'ורג'ו אגמבן בנוגע לפרדיגמה ביו פוליטית קונטמפוררית, ועושה הקבלה בין מחנות הריכוז לבין בתי הכלא הסודיים בדיקטטורות.

מתוך המודעות המקוריות כמרכיב מהותי של היצירה מהווה תיעוד עדותי באמצעות פעולה אמנותית. גם השכפול וההפצה של המידע לגורמים רבים במיקומים שונים על הגלובוס הופכים חלק מהפרקטיקה האקטיביסטית של האמן. הבחירה להשתמש באותו הכלי שבו עשה שימוש בעל הכוח על מנת להתנגד ולהיאבק בכוח עצמו, מהווה אף היא פעולה מחאתית. כמו כן, התזמון והעשייה בזמן אמת גם של האיסוף, גם של היצירה וגם של ההפצה, הם שמעניקים את הלגיטימציה לזהות בסדרת יצירות זו פרקטיקה של אמנות מחאה עדותית. הפרספקטיבה הייחודית המוצגת במאמר זה באמצעות קריאה פרשנית של הייצור האמנותי בתקופה היסטורית אפלה, מאפשרת להגדיר את פעולת התיעוד והעדות כחלק בלתי נפרד מאמנות המחאה.