

רוברט נלסון

שתי דרכים מובילות אל בית הקברות בעיר פריפריאלית בטקסס, שבה התגוררה משפחתי במשך שנים רבות. הראשונה מתפתלת לאורך שורות של מבני בונגלו ישנים, שעוברים כעת תהליך ג'נטריפיקציה; ואילו הדרך השנייה, העמוסה והמהירה יותר, חולפת דרך שדרה מסחרית של חנויות ומשרדים חדשים. בית הקברות עצמו אינו אלא מדשאה רחבת-ידיים, מקום רגיל, אשר בשונה מ-Forest Lawn בלוס אנג'לס – איש לעולם לא יהלל אותו או ילעג לו. מחד גיסא, בית הקברות הזה נידון לשכחה או להכחשה, בשל תנועת המכוניות החולפות על פניו ביעף; מאידך גיסא, הוא חקוק בזכרון האנשים שיקיריהם טמונים בו. בדומה לרוב בתי הקברות בארצות הברית, ובניגוד לבתי העלמין באירופה, נמנע בית קברות זה מתצוגות ראוותניות של מצבות הדוחקות זו את זו או את המבקר המשוטט בשביליו. זהו אתר מוות שקט וכפרי יותר. אך זהו גם אתר עסקי, חלק מתאגיד המוכר הלוויות, פרחים, מצבות וחלקות קבר. אלמנטים אלה, בעלי ממד מרחבי, חברתי ומסחרי, מהווים תמיד גם מנגנון להגדרת מקום הקבורה ולשליטה בו במישור הסמלי. קברים מקודדים ועטופים בשלל הצורות שחברות אנושיות עשויות לדמיין, והם נותרים זכורים באמצעות הסימנים שהעניקו להם קרובי המשפחה, ובהמשך יוצרי משמעות אחרים.

קבר אבי אינו יוצא דופן. ליד עץ אלון גדול ורענן ניצב סמן פשוט של קבר: לוחית שיש קטנה על הקרקע, שעליה חרותים שמו, תאריכי לידתו ומותו וסמל דתי. לאחרונה הגעתי בדרך השקטה יותר לביקור בבית הקברות. הייתי שקוע בהכנות הנפשיות הדרושות לחציית סף בית הקברות; אך ברגע שעמדתי להיכנס פנימה, הפסל שהוצב בראש השער מאז ביקורי הקודם קטע בגסות את זיכרונותי, הבהיל ואף העליב אותי. לפניי ניצבו גרסאות קטנות של ארבעת סוסי הארד המוזהבים, הנהדרים, שבמשך זמן רב דהרו קלות מעל הכניסה הראשית של כנסיית מרקוס הקדוש בוונציה (תמונה 1). הסוסים הללו, והאתרים השונים שבהם הוצבו, עומדים במוקד מחקרי על הקשר בין אמנות לבין אישיות או זהות, בין אם היא אישית, ארגונית, אזרחית או לאומית.

* המאמר לקוח מתוך: R. S. Nelson, 'Appropriation', R. S. Nelson and R. Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History* (2nd ed.), Chicago and London 2003, pp. 160-173.



תמונה 1: ארבעת סוסי מרקוס הקדוש, ונציה. פסל רומאי, כנראה מן המאה השנייה או השלישית לסה"נ.

לפני מספר שנים נשלחו "סוסי מרקוס הקדוש", כפי שהם מכונים כעת, לסבב תערוכות, ואף זכו לקטלוג.¹ לאחרונה הם אף שימשו נושא לספרי מחקר מונוגרפיים.² פסלי ארד אלה זכו אפוא להיכנס לקודש הקודשים של קנון תולדות האמנות. בסוף חיבור זה עוד אשוב לתולדותיהם הסבוכות של הפסלים; לעת עתה אסתפק בציון העובדה שבשנת 1983 הוסרו הסוסים מחזית הכנסייה לצורכי שימור. הם הוצבו בפנים הכנסייה, שם ניתן לראותם כיום: לא טובלים עוד באורה הרך של לגונת ונציה, אלא מוארים באור זרקורים חד וראוותני האופייני למוזאונים ולבוטיקים. התחליפים שהוצבו תחתם בחזית אינם אלא העתקים משעממים וחסרי השראה, נטולים לחלוטין אותה הילה הנתונה למקור ההיסטורי. אך בהשוואה להם, הגרסאות בבית הקברות בטקסס גרועות בהרבה: במידותיהם, הפסלים הללו דומים לכלבים גדולים יותר מאשר לסוסים; הם עשויים מחומר מוזר, החשוד כסינתטי; והם ניצבים הרחק מכיכר מרקוס הקדוש בוונציה. בהיעדר כל יכולת לשנות את המניפולציה הסמלית הזו של הכניסה לבית הקברות ושל כל מה שבתוכו, כולל קברו של אבי – מפלטי היחיד כאקדמאי, כמומחה לתולדות האמנות וכחוקר האמנות הביזנטית הוא העט, כלומר מקלדת המחשב, והתערבויותי בתהליך המכונה "ניכוס" (Appropriation). אבחן להלן את המונח הזה דרך מספר סוגיות באמנות העכשווית ובתולדות האמנות.

המילה האנגלית "appropriation" ניחנה באטימולוגיה פשוטה ותמימה ביותר: היא נגזרת מן המילים הלטיניות ad (שפירושה "ל-", במשמעות של "לתת ל-") ו-proprius

1 Metropolitan Museum of Art, *The Horses of San Marco*, Venice, Milan 1979

2 למשל: M. Jacoff, *The Horses of San Marco and the Quadriga of the Lord*, Princeton 1993

"שייך" או "אישי"). שילוב זה מניב את הפועל *appropriare*, שפירושו "לשייך לעצמי", כלומר להפוך דבר־מה לשלי, לנכס אישי. כיום, מלבד השימוש במילה "ניכוס" במובן השלטוני, כמו בהקצאת כספים או חקיקה לטובת ארגון כלשהו, הפועל "appropriate" ("לנכס") פירושו לקחת משהו לשימוש עצמי, ואילו משמעות שם התואר "מנוכס" היא "מסופח" או "מצורף" – דבר־מה השייך לאדם, דבר־מה פרטי, ואף דבר־מה מתאים או הולם. לעיתים יש ל"ניכוס" אף קונוטציות זדוניות יותר, הרומזות ללקיחה בלתי הולמת של דבר־מה, ואף חטיפה או גניבה. אך בין אם מיוחסת לו משמעות חיובית או שלילית, מושג הניכוס לעולם אינו סביל, אובייקטיבי וחסר פניות, אלא פעיל, סובייקטיבי ונובע ממניעים ברורים.

באמנות ובתולדות האמנות, השימוש במונח "ניכוס", שהינו תופעה חדשה יחסית, מתייחס ליצירות המאמצות רכיבים מיצירות קודמות. לפני כן תואר אימוץ מסוג זה, באופן קולע פחות, כ"שאילה" – כאילו מה שנלקח יוחזר אי־פעם – או כ"השפעה", אותה סוכנות חמקמה שבאמצעותה אדם או דבר כלשהו מטים, מכוונים, מחוללים או מנחים את תהליך ייצורה או התקבלותה של יצירת אמנות. מישל פוקו (Michel Foucault) מתח ביקורת על מושג ההשפעה, במיוחד משום שראה בו חלק ממערך מושגים אשר גם אם זוכים להבנה תאורטית רופפת בלבד – עדיין ממשיכים לאשר ולשמר את ההמשכיות והשלמות של ההיסטוריה, המסורת והשיח.³ במורכבות התחברית האופיינית לו, ובאופן מבריק מבחינה מושגית, פוקו מתאר השפעה כמושג אשר:

מספק מצע – מאגי מכדי שאפשר יהיה לנתחו היטב – לעובדות של ההעברה ושל התקשורת; המפנה את תופעות הדמיון או החזרה אל תהליך בעל נראות סיבתית (אך בלא תיחום קפדני ובלא הגדרה תיאורטית); המקשר ממרחק ולאורך הזמן – כמו באמצעות סביבה של התפשטות – יחידות מוגדרות כיחידים, יצירות, מושגים או תיאוריות.⁴

בהתייחסו באופן ספציפי לתולדות האמנות, טען גם מייקל בקסנדל (Michael Baxandall) שמושג ההשפעה סוגר את מבצע הפעולה ואת הסוכנות. לעומת זאת, המונח "ניכוס" ממקם את שניהם הן ביוצר והן במקבל.⁵ ההבדל בין השניים זהה להבחנה הדקדוקית בין הקולות הסבילים (passive) לפעילים (active).

ברובד התאורטי, המונח "ניכוס" חודד לאחרונה לאור הסמיוטיקה של רולאן בארת (Roland Barthes), ובמיוחד לאור מה שבארת מכנה ניתוח ה"מיתוס". בספרו **מיתולוגיות**,⁶ שיצא לאור ב-1957, טען בארת שמיתוס הוא סוג של דיבר – הגדרה הרומזת ביודעין למקורה היווני של המילה, וחושפת ללא כוונה את התשתית הלשונית וההטיה של הסטרוקטורליזם והפוסט־סטרוקטורליזם הצרפתי. מיתוס הוא דיבר לפי בארת, משום שהוא אינו חוקר מושא או רעיון מסוים, אלא את עצם התקשורת. הוא

3 מ' פוקו, **הארכיאולוגיה של הידע**, מתרגם א' להב, תל אביב 2005.

4 פוקו (שם), עמ' 23.

5 M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985, pp. 58-92.

6 ר' בארת, **מיתולוגיות**, מתרגם ע' בסוק, תל אביב 1998.

מציג את הקטגוריות הסמיוטיות הקלאסיות: המסומן, המסמן ושילובם הידוע כסימן. לאחר מכן הוא מרחיב את מושג הסימן, על ידי הגדרת המיתוס כסימן מסדר שני. במיתוס, הסימן הראשון, כלומר החיבור בין המסמן למסומן, הופך למסמנו של מסומן חדש ולמרכיב בסימן השני. המערכת השנייה משתלטת על מה שהיה קודם לכן שלם ובעל משמעות, וגורמת לו לייצג מושג חדש. תהליך זה יכול לחזור על עצמו עד אין קץ. בארת מדגים את התאוריה שלו באמצעות ניתוח עמוד שער של מגזין צרפתי, שבדומה לסוסים בבית הקברות של אבי, מתואר אך אינו מומחש בתמונת אילוסטרציה. עוד לפני תחילת הניתוח, ובלי להודות בכך, בארת מחולל אפוא תמורה סמיוטית: תרגום הדימויים למילים, מהלך שלעולם אינו פשוט. אותה אסטרטגיה מופעלת בספר אחר של בארת, **מחשבות על הצילום**, המכיל דיון ארוך בתצלום של אָם המחבר בלי להציג את הדימוי עצמו.⁷

את מה שבארת מכנה "מיתוס", הייתי רוצה לכנות דווקא "ניכוס"; ועל ידי ניכוס המיתוס הבארתיאני, אני מבקש להמחיש ולגלם את התאוריה שלו. באופן זה, אני מסיט אפוא את משמעות ההבניה הסמיוטית שלו אל האישי, על מנת להדגיש את הסוכנות האישית ולא רק את משחק המשמעות. יתר על כן, המילה "appropriation" באנגלית כבר משמשת לציון תהליכים דומים, ואף קל יותר למקם אותה מחדש מאשר את המילה "מיתוס", הנטועה עמוק יותר בשפת היום-יום. "ניכוס" הוא התהליך העומד בבסיס הצבת סוסי מרקוס הקדוש בראש שער בית הקברות.

בעבר, כאשר ניצבו ארבעת הסוסים מול הכנסייה המרכזית בוונציה – שהייתה גם הקפלה של ארמון הדוג'ה – הם שימשו כמסמן של גדולת העיר. בגרסתם המצומקת, הסוסים משרתים אדונים חדשים. במילים אחרות, כסימן של ונציה, של אמנות ושל העולם הישן, הפכו הסוסים למסמנו של מסומן חדש. בדרך זו הוגדר מחדש בית קברות רגיל, מסיבות שביכולתי רק לנחש. האם הייתה הכוונה להאדיר את הכניסה באמצעות הצבת יצירת אמנות כלשהי בפתחה, ולו גם העתק עלוב? או שמא הייתה הכוונה רק להוסיף סימנים כלליים של מעמד גבוה יותר, כמו האריות שהעניקו בעבר חותם של יוקרה לשערי מוסדות תרבות חדשים שנבנו בארצות הברית, כגון ספריית העיר ניו יורק או המכון לאמנות של שיקגו? ואולי הרעיון הבסיסי של הסוס עצמו היה בעל ערך מרכזי לתרבות המקומית? בטקסט, הסוס הוא עדיין סימן מהותי של יוקרה אישית, כפי שהיה למן העת העתיקה וימי הביניים (פסלי פרשים, אבירים בשריון) ועד למהפכה התעשייתית, עת הוחלף הסוס בכרכרה ללא סוסים. בהמשך, מכוניות מסוימות נקראו על שם סוסים (מוסטנג, למשל), והדבר שימש כאמצעי להנצחת העבר ולהסוואת החידושים הטכנולוגיים.

בהצגת מושג הניכוס, ביססתי את הדיון באופן מכוון על נסיבות חיי, שהרי המילה, במובנה ה"הולם" או האטימולוגי, נוגעת לאישי, ומעניקה לתהליך כוח סמלי, אך גם חוסר יציבות סמיוטית. כמו איזוטופ רדיואקטיבי, ניכוס או מיתוס מתפרקים עם הזמן, מתפוגגים או עוברים מוטציה והופכים למיתוס אחר. בדומה לבדיחות, פעולות ניכוס נטועות בהקשר מסוים ובהיסטוריה מסוימת, ומשום כך קשה "לתרגם" אותן: הן מתבטלות או משתנות תחת הקשר חדש או היסטוריה חדשה. זו הסיבה לכך שפורד

7 ר' בארת, **מחשבות על הצילום**, מתרגם ד' יניב, ירושלים 1988.

- וכוונתי לחברה, לא למכונית ולא לתעשיית המת - משקיעה הון תועפות בשימור הרעננות והעוצמה של פעולות הניכוס שלה, ובהפיכתן לחלק מן השיח הקולקטיבי.

בארט מסביר שמיתוס אינו שלילה של ההרכב הסמיוטי הקודם, אלא עיוות שלו; והדבר נכון גם לגבי ניכוס. ניכוס מוצלח משמר את ההקשרים הקודמים אך מסיט אותם על מנת ליצור את הסימן החדש, ומבצע כל זאת בסתר, בהעניקו לתהליך מראה רגיל או טבעי. האון של סוסי בית הקברות, הנובע מן האסוציאציות הקודמות שלהם, משמש כעת למיצוב מחדש, שיווק ופרסום של בית הקברות. מהלך זה בכללותו נעשה באופן שקט למדי, באמצעות הוספת העתקי הפסלים לשער הכניסה. המיתוס, או הניכוס, הם אבני יסוד במלאכת הפרסום המודרנית ובאסטרטגיות ההפשטה וההפקעה של הקפיטליזם עצמו, שאותן ניסה קארל מרקס לתאר בקפיטל. בעיני האל פוסטר (Hal Foster), יחס זה אינו מטפורי אלא קונקרטי: במישור התרבותי, הניכוס מקביל להפקעת העבודה הקפיטליסטית במישור הכלכלי.⁸

אף על פי כן, בימינו, התמורות הללו אינן מתרחשות במבנים הכלכליים הפשוטים יחסית של סוף המאה התשע-עשרה (קפיטליזם המבוסס על ייצור ביתי), אלא בקרב תאגידי תעשייתיים רב-לאומיים - אותו נוף כלכלי שהוגים מרקסיסטים אוהבים לכנותו "הקפיטליזם המאוחר", אם כי ראוי אולי לכנותו דווקא "פוסט-מרקסיזם", בהתחשב בהתפתחויות שחלו לאחרונה. כך או כך, הביקוש למוצרים מועצם, ואולי אף נוצר, על ידי סוכנויות פרסום גלובליות - הקוסמות הסמיוטיות האמיתיות של עולמנו. כתביהם המוקדמים של ז'אן בודריאר (Jean Baudrillard),⁹ תאורטיקן של הון סימבולי, ודיוויד הארווי (David Harvey),¹⁰ חוקר מרקסיסטי של זמן ומרחב, עשויים לסייע בהבנת הסדר הכלכלי הנוכחי.

לדברי רולאן בארט, הסימנים שמיתוס יכול לנכס לעצמו לוקים באי-שלמות מסוימת, ודווקא משום כך הם ניתנים לניכוס. סימן שלם, או טעון לחלוטין, אינו יכול להיות מוסט ממקומו - לפחות לא בסתר, או מבלי שיהיו לכך השלכות. דוגמה טובה לכך היא השימושים הרבים בדגל ארצות הברית וניצולו באמנות ובתרבות הפופולרית. במקרה זה, הניכוס המופרז של נורמות חברתיות נתון לאיסור חוזר ונשנה. עם זאת, כאשר הניכוס מוצלח, הוא פועל בדממה: בדומה לאורגניזם זר, הוא פורץ את מנגנוני ההגנה של הגוף ומשתחל פנימה, כאילו היה טבעי ושפיר לחלוטין. סביר להניח שרוב עוברי האורח אינם שמים לב לסוסים בבית הקברות של אבי, כפי שאני מתעקש לכנות את המקום. בהיותם רגילים לראות בעלי חיים בכניסה למבנים חשובים, הנהגים החולפים שם מקבלים ללא קושי את בעלי החיים שנכפו על שער בית הקברות, ואת הניסיון של בעלי המקום לשדרג את מעמד בית הקברות שלהם, כפי שהם רואים זאת בוודאי. יש לשער כי עוברי האורח החולפים באקראי על פני בית הקברות אינם מודעים להיסטוריה הארוכה של ניכוסם הסמלי של אותם סוסים.

אם ברצוננו לגבור על פעולת המיתוס או הניכוס עלינו להתמקד, כפי שאני עושה, לא בתוצר הסופי של הסימן, אלא בכל אחד משלביו הקודמים. באופן זה נוכל לסכל

8 H. Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle 1985

9 J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Trans. C. Levin, Saint Louis 1981

10 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford 1989

את הגלישה הסמיוטית אל המיתוס ולחשוף את הכוחות האצורים אשר מניעים אותו. תהליך זה, כמובן, מוביל למעשי ניכוס נוספים, אך הללו הינם אישיים, לא בלתי-אישיים. אף על פי כן, ברמה כזו של הפשטה, מושג הניכוס מתרחב בקלות אל פעולת הפרשנות עצמה, ולעיסוקו של הפרט בכל דבר פנימי או חיצוני. אם כך הדבר, הרי שניתן לומר שניכוס הוא התפיסה עצמה – התגובה לדברים שרואים – ואף הזיכרון, כלומר השחזור המנטלי של העבר. אך אם נרחיק לכת עד כדי כך, נהפוך את מעשה הניכוס למעין "פקמן" תאורטי, העלול לבלוע את כל שאר השיטות והמונחים התאורטיים ולאבד אפוא את ערכו האנליטי.

לצורך דיונונו, נגביל את מושג הניכוס לאמנויות החזותיות ולאופנים עכשוויים של הכנסת החיצוני אל תוך יצירת האמנות, או פשוט להפיכת האמנות לאמנות. לאחרונה הוחל מושג הניכוס, יחד עם מונח נוסף, "אלגוריה", על מגמות מסוימות באמנות העכשווית, ובמיוחד על סוג מסוים של עשייה אמנותית המתרכזת כרגיל בניו יורק – ובאמצעותה המודרניזם נשבה, מרוקן באופן חלקי מן השפע הסמיוטי שלו ומנותב לתוך הֶבְנִיּוֹת פוסט-מודרניות. בנימין בוכלו (Benjamin H. D. Buchloh) היה הראשון שתיאר התפתחות זו וזיהה את מקורותיה בפרקטיקות מוקדמות יותר של עשייה אמנותית, כגון קולאז' ומונטאז'.¹¹ בין המבקרים הנוספים אשר הם חלק מתנועה זו, שצמחה בשנות השמונים של המאה העשרים, ניתן למנות גם את האל פוסטר, דאגלס קרימפ (Douglas Crimp)¹² וקרייג אוונס (Craig Owens).¹³

בניגוד לחבורה גברית זו של מבקרי אמנות, התנועה עצמה, שזכתה לכינוי "אמנות הניכוס", מיוצגת בראש ובראשונה על ידי אמניות, המבטאות לעיתים קרובות ביקורת מגדרית. אמניות כגון ברברה קרוגר (Barbara Kruger) ושרי לוין (Sherrie Levine) משתמשות בדימויים מנוכסים, ולא בחפצים הלקוחים מן החיים התעשייתיים המודרניים, כפי שעשו דושאן (Marcel Duchamp) והדאדאיסטים. באמצעות ניכוס אייקונים מודרניסטיים – תצלומיהם של ווקר אוונס (Walker Evans) או אדוארד וסטון (Edward Weston) – שרי לוין מגיבה לאסטרטגיות המודרניסטיות וחותרת תחתן. עם זאת, לא תמיד היא חומקת מן הסכנה האורבת לכל ניכוס – סכנת ההשתלטות של המנוכס על המנוכס.

ברברה קרוגר, שעבדה בעבר כמעצבת גרפית במגזין, משתמשת בפוטומונטאז', שהפך בעידן המודרני לטכניקת הפרסום והתעמולה הדומיננטית. במקום לחבר דימויים וכתוביות לשילוב רציף, טבעי ורבע-עוצמה של ניכוסים הדדיים, המילים והתמונות של קרוגר דוחות לא רק אלו את אלו – כמו קטבים מנוגדים של מגנט – אלא גם את הצופים, שעבורם ההתבוננות בהבניות המילה-דימוי הללו עלולה להיות כמו האזנה לשני כלי נגינה לא-מכוונים. קרוגר עצמה השתמשה דווקא במטפורות אחרות לתיאור יצירתה: בריאיון לאנדרס סטפנסון הסבירה האמנית שהיא "מנסה לקטוע את השתיקות ההמומות של הדימוי, באמצעות גסות הרוח והמבוכה של השפה", ושהיא

B. H. D. Buchloh, 'Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art', *Artforum*, 21, 1 (1982), pp. 43-56 11

D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, photographs by L. Lawler, Cambridge 1993 12

C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles 1992 13

"פורעת את הבגד, או לפחות פורמת את תפריו, בתקווה לחשוף את העומד מתחת למה שנראה ונאמר".¹⁴

דוגמה אופיינית לעבודתה של קרוגר היא הדימוי של ראש אישה משיש, בצדודית, שאליו הוסיפה האמנית את הכיתוב: "Your gaze hits the side of my face" ("מבטך פוגע בצד פניי"), כאילו האובייקט המיוצג יכול להשיב לצופה המחפץ. בדומה לדושאן, בחלק מהאמנות שנוצרה בשנות השבעים של המאה העשרים, כמו גם במרבית הפרסומות, ההבניות החזותיות/מילוליות של קרוגר פונות אל הצופה. על מנת לאפשר את העימות הזו, היא מקפידה להוסיף ליצירותיה כתוביות בגוף ראשון ושני, כנהוג בפרסומות, ונמנעת משימוש בגוף השלישי המקובל בהמחשות אינפורמטיביות, אשר נוטה להפשטה ולהרחקה. יתר על כן, הדימויים שבהם היא משתמשת אינם מצוירים אלא מצולמים, שכן למרות עשרות שנים של מניפולציה, הצילום עדיין נתפס כבעל קשר ישיר ובלתי אמצעי לדבר המיוצג.

נובעים מכך מונטאזים של שחזור וניכוס מחדש, אשר מערערים מספר קטגוריות: הייצוג, ובייחוד פעולת התיאור של האישה, יכולת ההחפצה של המבט, וכן הצופה וההקשר של הצפייה. יצירתה של קרוגר היא צורה חדשנית ומקורית, הניתנת אפוא לשיווק, של הבנייה מחודשת של המדיה – אך היבטים רבים שלה כבר הופיעו במקומות אחרים. האפקטים הרטוריים ונימת השכנוע מזכירים כרזות פרסומת או תעמולה ישנות: למשל, אותה כרזת גיוס שבה מצביע הדוד סם על הצופה ומכריז "I Want You". ייצוגים אלה מתבססים על מסורת סמיוטית שראשיתה בעת העתיקה, ואולי אף לפני כן – הכוללת כלים שימושיים נושאי כיתוב, מצבות חקוקות, או דימויים מצוירים בכתבייד מימי הביניים.¹⁵ יעילותם של הצירופים המילוליים/חזותיים הללו נעוצה בכך שהצופים הופכים את עצמם לחלק ממבני התקשורת, ומנכסים, ולו רק לרגע, את אחת מהעמדות הדיאלוגיות שנבנו עבורם במיומנות כה רבה.

אף כי אין זה חכם מצד היסטוריון לנבא את העתיד, ניתן לומר כי יצירות הניכוס של ברברה קרוגר ושירי לויין עשויות להיות רק שלב ביניים בתופעה נרחבת יותר, שאולי עוד תזכה לכינוי "פוסט-צילום" – נושא שעמד לאחרונה במרכז כמה תערוכות וספרים. עולמנו החדש פותח אפשרות של מניפולציה מוחלטת של הדימוי המצולם. הצילום המסורתי, כפי שתיאר אותו ויליאם ג'יי מיטשל (William J. Mitchell), מניב דימוי אנלוגי, שנראה כווריאציה מתמשכת – במרחב ובגוון – של הדימוי, התואם את קרני האור הפוגעות בסרט הצילום ולאחר מכן בנייר הצילום.¹⁶ לעומת זאת, התהליך החדש הוא דיגיטלי ומקוטע יותר, שהרי הוא נוצר על ידי רשת של תאים מקודדים דיגיטליים, "פיקסלים", המאוחסנים במחשב. מכיוון שניתן לשנות כל פיקסל באופן אלקטרוני, הדימוי עשוי, באופן תאורטי, לעבור אינספור מניפולציות.

השימוש בטכניקה זו נעשה מקובל מאוד, במיוחד בעיתונות. הפוטומונטאז' המסורתי היה סוג של קולאז', אך כעת הטכנולוגיה הדיגיטלית מעלימה את סימני התפר. עדיין לא ברור מהן ההשלכות האמנותיות של אסטרטגיות הניכוס בצילום

14 .A. Stephanson, 'Barbara Kruger', *Flash Art*, 136 (1987), pp. 55-59

15 .R. S. Nelson, 'The Discourse of Icons, Then and Now', *Art History*, 12 (1989), pp. 144-157

16 W. J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, 16 .Cambridge 1992

הפוסט־מודרני, אך במישור הטכני, האמנות כבר הגיעה לשלב "הקולאז' הממוחשב". הגלישה הסמיוטית של הצילום עשויה להתפתח בקצב מואץ שימשיך לטשטש את ההבחנה המסורתית בין ציור לצילום, ובין טקסט לדימוי. במחשב, הן המילים והן הדימויים נעשים דיגיטליים, ותוכנות עיבוד התמלילים מוכוונות על ידי "אייקונים" חזותיים.

צילום ופוטומונטאז' החלו למלא תפקיד מרכזי גם בביקורת העכשווית על מוזאונים, הצבת תערוכות, והניכוס הכרוך הלכה למעשה בכל סוג של אספנות. באמנות העכשווית, אמנות המיצב (Installation art) הפכה לקטגוריה חשובה, ומספר אמנים כגון הנס האקה (Hans Haacke) השתמשו בה לפירוק הזיקות הסמויות בין שתי סדרות: אמנות־מוזאון־קהל וסחורות־תאגיד־צרכן – זיקות העלולות להיווצר כאשר תאגידים מממנים אמנות. תצלומיה השקטים והליריים של לואיז לולר (Louise Lawler), המציגים יצירות אמנות בהקשרים שונים, הם צורמניים ופולמוסיים פחות, ולפיכך ככל הנראה יעילים יותר. דימוייה, והכתוביות הארוכות הנלוות להם, מופיעים בספר על חורבות המוזאון (*On the Museum's Ruins*) מאת דאגלס קרימפ, שרבים מהמאמרים הכלולים בו רלוונטיים לדיוננו. בספר, תצלומיה של לולר עומדים בפני עצמם, אך הם גם תומכים בעקיפין בביקורתו של קרימפ ומסבים את תשומת לב הקורא לדרכים שבהן מתפקדת האמנות בהקשרים שונים של החיים: במשרד, בגלריה, בבית. בתצלומים הללו אפשר לראות, למשל, הדפס ממסוגר ומכונת צילום, או ציור וטלוויזיה, החולקים חלל אחד ומהווים מעין יצירה כוללת, בין אם היא אמנותית ובין אם לאו.

בעוד האמנות וביקורת האמנות העכשוויות מיהרו לנצל את התאוריה הצרפתית העדכנית ביותר, ובה לעיתים קרובות מועלה מושג המיתוס של בארת, ז'אנרים אחרים של מחקר צרפתי טרם שולבו בדיונים הללו. הסוציולוג פייר בורדייה (Pierre Bourdieu), למשל, תרם להבנת עצם פעולת האיסוף וגיבוש הזהות בספרו ההבחנה (*La Distinction*), שיצא לאור ב־1979. כותרת המשנה של הספר, ביקורת חברתית של כוח השיפוט, מצביעה בבירור על המשקל הרב שמייחס בורדייה להגותו של קאנט. אך הנתונים האמפיריים שהוא ריכז, הנוגעים לתפקיד שממלאים חפצים שונים – מקיטש ועד לאמנות גבוהה – בבתיהם של אנשים ממגוון שכבות חברתיות, בישרו את עיסוקה של האמנות העכשווית בסוגיות הללו. הלה הראה שלטעם אסתטי יש תשתית חברתית, ושהוא מבוסס על מעמד, הכנסה וחינוך. קניית אמנות (או וריאציה כלשהי שלה), רכישת רפרודוקציות, חברות במוזאונים, תמיכה בתערוכות, כהונה במועצות מנהלים – כל הפעולות הללו הן אמצעים לצבירת "הון סימבולי", המקנה מעמד בקבוצה חברתית מסוימת.¹⁷ המסקנה הזאת אינה מפתיעה; אך השגת "הון סימבולי" עשויה להתבצע גם על ידי הפעלת "כוח סימבולי". אמנים, היסטוריונים של האמנות ומבקרים, גם אם אין ביכולתם לרכוש יצירות אמנות, עשויים להפוך חפצים גילים לאמנות, ולהפך. בשני המקרים, האיכות או המשמעות של החפץ עוברת אל האדם, ובכך משלימה את מעגל הניכוס.

אחת ההשלכות החדות והברורות של שיטות המחקר הללו, מתחום מדעי החברה, היא צמיחתה של ביקורת על התהליכים שבהם התרבות "שלנו" – ויש לתרבות זו הגדרות שונות, אך בדרך כלל הכוונה היא לאירופה או ארצות הברית של ימינו –

P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Trans. R. Nice, 17 Cambridge 1984.

מספחת ארטיפקטים של חברות אחרות. ספרה של סאלי פרייס (Sally Price), הנושא את הכותרת האירונית אמנות פרימיטיבית במקומות מתורבתים (*Primitive Art in Civilized Places*), מותח ביקורת ומלגלג בשנינות על האסימטריה התרבותית שמאפיינת את הגילוי, ההגדרה מחדש והניכוס של האמנות השבטית על ידי עולם האמנות המודרנית.¹⁸ בדומה ללולר, פרייס יוצרת קולאז'ים – אם כי רובם אינם חזותיים, אלא מילוליים – במטרה להתמקד לא בחפצים וביוצריהם, אלא באנשים היוצרים אותם מחדש או מנכסים אותם. ניתוחים דומים של ארטיפקטים, שיח וקולוניאליזם הינם תת-תחום משמעותי גם באנתרופולוגיה העכשווית.

במונחים של תולדות האמנות, שיח זה הופיע בבירור בתגובות לתערוכה "פרימיטיביזם" באמנות המאה העשרים: זיקות בין השבטי למודרני ("Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and Modern") שהוצגה במוזאון לאמנות מודרנית בניו יורק ב-1984.¹⁹ ג'יימס קליפורד (James Clifford) התייחס לכך, ולסוגיות כלליות נוספות של ייצוג תרבותי, בקובץ המאמרים שפרסם ב-1988.²⁰ החשיבה העכשווית על סוגיות הייצוג התרבותי זוכה לניסוחים תאורטיים רבים גם בשיח המתהווה של רב-תרבותיות ופוסט-קולוניאליזם. הומי באבא (Homi K. Bhabha) נוגע בלב העניין באומרו שעלינו "להתוות מחדש את ה'סימן', על מנת שהזהויות התרבותיות יוכלו להיחקק בו".²¹ במילים אחרות, יש לנכס מחדש, באופן יצירתי, את כל סוגי הייצוגים התרבותיים.

כוחה של הרב-תרבותיות עדיין אינו מורגש במלואו בכל ענפי תולדות האמנות, אך השלכותיו המרובות של מעשה הייצוג – ובמיוחד התפיסה שייצוג פירושו ניכוס – מניבות שלל מחקרים בתחומים רבים. למשל, ההשלכות של ייצוג אדם ללא בגדים – מה שכונה פעם "עירום" – נחקרות כעת במיוחד בהקשר של השימוש והניצול לרעה של תמונות של נשים ללא בגדים; בה בעת, חוקרים מתחילים להתעניין במשמעות העירום הגברי.²² כמו כן, ניתוח של ציורי טבע דומם או תיאורים של חפצים ביתיים עשויים לחשוף גישות רחבות יותר לנכסים חומריים וייצוגם. כאן המושאים המתבקשים לניתוח הם האמנות ההולנדית של המאה השבע-עשרה ו"מבוכת העושר" שלה, כפי שכינה זאת סיימון שאמה (Simon Schama) בספרו בשם זה,²³ לצד תרבות הצריכה העולמית. התקופות הקדומות יותר נותחו בחדות עין על ידי נורמן ברייסון (Norman Bryson)²⁴ וחוקרים אחרים, שתהו מהי, למשל, משמעות הפרחים המיוצגים באותם

18. S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago 1989

19. William Rubin (ed.), "Primitivism" in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, The Museum of Modern Art, New York 1984

20. J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge 1988

21. H. K. Bhabha, 'The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency', *The Location of Culture*, New York 1994

22. K. Adler and M. Pointon (eds.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge 1993

23. S. Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1987

24. N. Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge 1990

ציוריים הולנדיים מרהיבים, או המוצגים בכניסה למוזאונים? בעולמנו, מה המשמעות של הכנסת שלל חפצי תרבות הצריכה אל תוך המרחב הביתי? כיצד רכוש זה מארגן מחדש את חיי הצרכנים? איך עיצובם של חפצים אלה, סוגיה הנחקרת בתולדות העיצוב, מקל על ניכוס זה? וכיצד הפופ-ארט - ייצוגים של צריכה המונית המיועדים לקהל אליטיסטי, קורא תיגר על תרבות הצריכה, אך בסופו של דבר מאשש אותה?

אך ייתכן שדווקא ציורי נוף הם התחום שבו היחס בין ייצוג לניכוס נחקר כעת בצורה המשמעותית ביותר? בתחום זה, ציורי נוף אנגליים מן המאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה עמדו במוקד העיונים הביקורתיים המתגרים ביותר בהקדמה לקובץ המאמרים נוף וכוח (*Landscape and Power*). כפי שציין ויליאם ג'יי מיטשל באופן קולע מאוד, מטרתו של מחקר תאורטי מסוג זה היא "להפוך את המילה 'נוף' משם עצם לפועל"²⁵. בעקבות הפרשנויות החדשות, הציורים שפעם אולי נראו למבקר הממוצע במוזאון כתיאורים חביבים, גם אם לעיתים משעממים, של חיי הכפר, הפכו למשהו אחר. בהשראת מחקריו של אדוארד פלמר תומפסון (Edward Palmer Thompson) בתחום ההיסטוריה החברתית, נוצר מה שמכונה בצדק "הצד האפל של הנוף", כשם ספרו של ג'ון בארל (John Barrell) מ-1980.²⁶ בארל מסביר שבציורי נוף מן המאה השמונה-עשרה הייתה ציפייה של ממש שהאיכרים העניים יופיעו בצל או ברקע, בניגוד לדמויות העשירים, שהיו מוארות היטב והוצגו במישור הקדמי של התמונה. אף שבכל ציור נוף יש מנעד של אור וצל, קונבנציית הייצוג הזאת אינה נטורליסטית, אלא מוכתבת ומשקפת סדר חברתי רצוי. מספר שנים מאוחר יותר הופיע הספר נוף ואידאולוגיה (*Landscape and Ideology*, 1986) מאת אן ברמינגהם (Ann Bermingham),²⁷ אשר תרם גם הוא לפירוק התפיסה שנוף הוא סימן טבעי.

גם אליזבת הלסינגר (Elizabeth K. Helsinger), בספר שפרסמה ב-1996, דנה בניכוס סצנות כפריות באמנות ובספרות האנגלית של המחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה, אך מחקרה ממוקד במישור הקולקטיבי ובתחושה כי גופים הם אתרים של ניכוסים מתחרים ומנוגדים. כאשר הנוף נתפס כ"אנגלי במהותו", הוא משמש אמצעי לביסוס אותה אנגליות או תחושת הלאום.²⁸ על פי זאת, הנוף מתאר לא רק יחסים חברתיים אידאליים, לפחות מבחינת העשירים, אלא גם קהילה מדומיינת עבור בני מעמד הביניים והמעמד הגבוה. בה בעת, הגדרת האומה באמצעות דימויי טבע כאלה, הנתפסים כדימויים טבעיים, מחריגה - בכוונה או ללא כוונה - אנשים ומרחבים שאינם מוצגים או נראים בהם. באירופה וארצות הברית, ציורי נוף היו אחת מן האסטרטגיות הרבות לכינון מדינת הלאום המודרנית ולניכוס סמלי של אדמת אותה מדינה, שהרי התנאי הבסיסי של אומה הוא שתהיה לה טריטוריה, אם אמיתית ואם מדומיינת. בכל דור ודור צריך לאשש מחדש את הבעלות על האדמה, ובתהליך זה נודעת חשיבות רבה לסימנים חזותיים: ציורי נוף, תצלומים, סרטים, מפות או שלטי דרכים. יש כאן

.W. J. T. Mitchell, (ed.), *Landscape and Power*, Chicago 1994 25

J. Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge 1980 26

A. Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley and Los Angeles 1986 27

.E. Helsinger, *Rural Scenes and the Representation of Britain, 1815-1850*, Princeton 1996 28

ניסיון להציג דבר־מה מלאכותי וארעי – שליטת הממשלה בטריטוריה כלשהי – כטבעי ונצחי.

אף על פי כן, הניכוס הסמלי של האדמה לא התחיל במדינת הלאום המודרנית, ואף לא בהיסטוריה החדשה של האמנות – לפחות לא בגרסתה הבריטית. בספרו התהוות האמנות האסלאמית (*The Formation of Islamic Art*), שיצא לאור ב־1973, מקדיש אולג גרבר (Oleg Grabar) פרק לנושא זה: הוא מראה כיצד בשלבי התהוותו של האסלאם הפגיגו המוסלמים, באמצעות המונומנטים שהקימו, את שליטתם הסמלית והפיזית בשטחים שהיו קודם לכן חלק מן האימפריה הביזנטית והאימפריה הפרסית. גרבר דן במקרים כגון כיפת הסלע, שבהם פטרונים ובנאים מוסלמים השתמשו בשפות סמליות קיימות והתאימו אותן להעברת מסרים חדשים – דוגמה מובהקת לדרכי הפעולה של המיתוס והניכוס.²⁹ חשיבותם הסמלית של מונומנטים אחדים, בהם כיפת הסלע, השתמרה עד ימינו; אבל מעמדם של אחרים דעך והם נשכחו, כפי שקורה לאינספור מיתוסים ישנים ומטפורות מתות. מבחינה זו, אחד הגורמים החשובים הוא הנגישות המתמשכת של האובייקט הסמלי. בימינו, בזכות הטכניקות הרבות של שעתוק המוני, האובייקט הוא שמובא לקהל. אך בעבר המצב היה הפוך: אז המטרה הייתה לבסס את הזהות ואת תחושת הבעלות של הפרט במקומות שבהם מתאספים אנשים – צומתי דרכים, כיכרות ומבנים חשובים – או במקומות שאנשים נהגו לבקר בהם, ובמיוחד אתרי עלייה לרגל, כגון כיפת הסלע וכנסיית הקבר בירושלים.

החשיבות של סוסי מרקוס הקדוש נבעה מעמדתם הבולטת בכמה הקשרים היסטוריים. בה בעת, היופי המהותי, הערך הכספי והשלמות הטכנית של ארבעת פסלי הארד המוזהבים הללו, הבנויים בגודל טבעי, האדירו, ייפו והבליטו את המבנים שעליהם ניצבו ואת הקהילות שבאו עימם במגע. ראשית תולדותיהם של ארבעת הסוסים לוטה בערפל, אך נראה שהם נוצרו במאה השנייה או השלישית לסה"נ. במאה החמישית הם הועברו מן האי כיוס לקונסטנטינופול, והוצבו בהיפודרום או בזירה הציבורית המרכזית בעיר. הם ניצבו מעל השערים, שמהם זינקו קבוצות הסוסים והרָפָּבִים. אין ספק שהניכוס הביזנטיני שינה את משמעות הפסלים. אף כי אין בידינו שום מידע על ההקשר הקודם שבו הוצגו, ידוע שפסלי סוסים – לעיתים קרובות בצורת קוודריגה, כלומר מרכבה, נהגו וארבעה סוסים – הוצבו באופן דומה על גבי מבנים ושערי ניצחון רומאיים כדי להנציח ניצחונות היסטוריים ספציפיים. תהא אשר תהא הקונוטציה של הסוסים הללו באי כיוס, המרוצים והטקסים האימפריאליים שהתקיימו בהיפודרום שיוו להם בוודאי מובן כללי יותר של ניצחון.

ההיפודרום, שהיה מסוגל להכיל מאה אלף איש והיה מקושר ישירות לארמון, שימש כמקום העיקרי שבו הוצג הקיסר הביזנטי בפני העם. בהתאם לכך, הוא היה מצויד בסמלים רבים של הסמכות השלטונית, וכפי שציינה שרה באסט (Sarah Guberti),³⁰ הסוסים לא היו הפסלים היחידים שהוצגו שם. פסל נוסף, שתולדותיו ידועות יותר אף שהוא לא שרד עד ימינו, הוא דמות הארד האדירה של הרקולס – מעשה ידי הפסל היווני המפורסם ליסיפוס, בן המאה הרביעית לפנה"ס. פסל זה הוצב במקור על האקרופוליס של טרנטום; לאחר כיבוש העיר בידי הרומאים, ב־209 לפנה"ס,

O. Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven 1973 29

S. G. Bassett, 'The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople', *Dumbarton Oaks Papers*, 45 (1991), pp. 87-96

הועבר הפסל לקפיטול, המרכז הסמלי של רומא; ולאחר שקונסטנטינופול, שזה עתה נוסדה, הפכה לבירת האימפריה, הרקולס נדד לשם. פסל זה ופסלים אחרים, שאליהם התווספו גם ארבעת הסוסים, נמנו עם הרכיבים שהכשירו את ההיפודרום של רומא החדשה, אשר נבנה על פי דגם הקירקוס מקסימוס של רומא העתיקה.

הפסלים נותרו בהיפודרום עד שמסע הצלב הרביעי ב־1204 הוסט ממסלולו, בתמיכת ונציה: במקום המוסלמים בארץ הקודש, הותקפו הנוצרים בקונסטנטינופול. הצלבנים, שנדהמו מעושרה של העיר, בזזו כנסיות וארמונות. הם התיכו את פסלי הארד בהיפודרום והפכו אותם למטבעות. כדברי אחד ההיסטוריונים הביזנטיים, הם המירו "את הגדול בקטן". ארבעת הסוסים ניצלו, לשם ניכוס נוסף: הם הועמסו על ספינה ונצייאנית, נשלחו לוונציה ובהמשך הוצבו בכניסה לכנסייה החשובה בעיר. כך, בכנסיית מרקוס הקדוש, הסוסים הפכו שוב לחלק ממרחב ציבורי מרכזי, בסמוך לארמון – ארמון הדוג'ה, במקרה זה. כעת הם פיזו בראש שער אחר, לצד אותות ניצחון נוספים שנועדו להלל את ניצחונותיה של ונציה. ונציה, אם כן, ניכסה את הניכוס של קונסטנטינופול. בכל אחד משלבי התהליך, ידע מסוים לגבי הסימן הקודם שרד את הניכוס. זוהי אפוא דוגמה לעיוות הסמיוטי – שאינו בגדר שלילה סמיוטית מוחלטת – המאפיין את המיתוס, כפי שבארתי מגדיר אותו, ואת הניכוס, לפי הגדרתי שלי.

לדברי מייקל ג'קוף (Michael Jacoff), הסוסים קיבלו משמעות נוספת בכנסיית מרקוס הקדוש. הם הצטרפו שם לתבליטים של ישו וארבעת כותבי האוונגליונים, שפעם התנוססו גם כן על החזית המערבית.³¹ המכלול הפך אפוא לקוודריגה של ישו. במאה הארבע-עשרה, הסוסים מן ההיפודרום של קונסטנטינופול כבר סימלו את ונציה: כאשר אחד מיריביה ביקש לאיים על עצמאות הרפובליקה, הוא הציע לרסן את "הסוסים הסוררים" של מרקוס הקדוש. מאוחר יותר, אנשי הרנסנס שבו וניכסו את הסוסים: הם ראו בהם יצירות מופת עתיקות, וייחסו אותם בטעות לליסיפוס. בעבר אפשר היה לקחת בקונסטנטינופול פסל ארד אותנטי מאת ליסיפוס; וכעת, באמצעות ניכוס נוסף, יצירות של ליסיפוס נוצרו בוונציה הודות ל"כוח הסמלי" של שיח אסתטי בעל ערך חדש. במהלך העת החדשה המוקדמת, המרחב הפיזי והחברתי סביב הסוסים השתנה, בשל הרחבת כיכר מרקוס הקדוש ובניית הכיכר הקטנה ליד ארמון הדוג'ה. עקב כך השתנו גם ההקשרים הפרפורמטיביים של הסוסים, ומכאן גם משמעויותיהם הפולחניות. במקביל, מיקומם בחזית הכנסייה זכה לביקורת כבלתי הולם את כבודם האסתטי, ובציוור קפריצ'ו מאת קנלטו (Canaletto) הם מופיעים על כנים קלאסיים נאים מול הכנסייה.³²

עם זאת, הסוסים מעולם לא איבדו את הקשר שלהם לוונציה עצמה. כאשר נפוליאון השלים את כיבוש רפובליקת ונציה בסוף המאה השמונה-עשרה, הוא לקח משם את מה שוונציה לקחה מקונסטנטינופול, ושקונסטנטינופול לקחה מכיוס. ב־1798 הוא הביא את הסוסים לבירתו האימפריאלית החדשה, והציג אותם בפני אזרחי פריז בתהלוכת ניצחון. תחילה הוצבו הסוסים בכניסה לחצר של ארמון טווילרי, ומאוחר יותר הם הוצבו בראש שער הניצחון של קרוסל, שהוקם זה לא כבר לפיאור הישגיו של נפוליאון במתכונת הקוודריגה של שערי הניצחון הרומיים. יחד עם זאת, אף כי האימפריה של

31 Jacoff (לעיל הערה 2).

32 ראו: A. Corboz, 'Walks around the Horses', *Oppositions*, 25 (1982), pp. 84-101.

נפוליאון והשלל שלקח בכיבושיו עשויים להזכיר את רומא העתיקה, הנסיבות במאה התשע-עשרה היו שונות: כאשר נפוליאון איבד את השלטון, הסוסים נשלחו בחזרה לוונציה, גם אם לא לרפובליקה הוונציאנית. העיר נשלטה כעת בידי פרנץ הראשון, קיסר אוסטריה, שניהל את טקס החזרת הפסלים לכנסיית מרקוס הקדוש. בפרז, הסוסים "משכו" את מרכבת הניצחון של נפוליאון; וכעת, בתהלוכה החגיגית שנעה מן המזח אל הכנסייה, הסוסים נמשכו על ידי חיילי האימפריה האוסטרית, שעתידה הייתה לעמוד על כנה במשך מאה השנים הבאות.

הסוסים חזרו אפוא לעיר ונציה, שהפכה בינתיים לפארק שעשועים אריסטוקרטי - היורודיסני הראשון - ולעיר שעדיין מתפרנסת ממורשתה, כלומר לומדת, מנתחת, מעתיקה, משווקת ומציגה את המונומנטים שלה להמוני תיירים. בעבר היא משכה אליה את בני המעמד הגבוה, שיצאו ל"טיול הגדול" (Grand Tour) בערים המרכזיות של אירופה, וכיום מגיעים אליה תיירים במסגרת טיולים מאורגנים. מדי שנה מתרחשים אפוא בוונציה ניכוסים חדשים. המומחים הצליחו לעשות את מה שלא עלה בידי נפוליאון: להוציא את הסוסים מן המרחב הציבורי של ונציה. כעת הם שמורים מכל משמר תחת זרקורי המוזאון, ומשווקים על ידי גלויות, שהן צורה נפוצה כל כך של ניכוס (תמונה 1). הסוסים הפכו לאזרחים בעולם האמנות, שבו לא יכולה להתקיים המלאות הסמיוטית שממנה הם אולי נהנו פעם כסמל פוליטי - עולם שבו משמעויות מתחלקות ומשתנות בדרכים העשויות להיראות שרירותיות וקפריזיות, אם כי למעשה עומדים מאחוריהן רצונות ומניעים, כמו בכל ניכוס. המוזאון חסר הקירות מכיל בתוכו הכול ולא-כולם; הבעלות עוברת לרשות הכלל, וכל חידוש טכנולוגי מגביר את הנגישות. מבחינה זו, הדמיה דיגיטלית ורשתות אלקטרוניות אינן אלא חלק מתהליך שראשיתו בהמצאת הדפוס. טכניקות השעתוק ההמוני מציבות את הסוסים בכל מקום, אפילו בבתי קברות נידחים בטקסס. בנסיבות אלו, ההיסטוריונים, המחויבים להבנת משמעויותיו הקודמות של האובייקט והשתנותו, נתקפים סחרחורת סמיוטית קלה.

אך ניכוס הוא עניין מסובך עוד יותר. כפי שאדוארד סעיד (Edward Said) הבין זה מכבר, בכל ניכוס תרבותי יש צד פעיל וצד סביל; וכל מי שזהותו התרבותית וזיכרונו עוברים מניפולציות באמצעות ניכוס אסתטי, אקדמי, כלכלי או פוליטי, עלול לחוש דאגה או כאב, כמו בדוגמה האישית שבה פתחתי את דבריי.³³ חקר הניכוס פירושו חקירת התמורות הסמיוטיות הללו, ולקיחת אחריות על אותן תמורות שתולדות האמנות עצמן מחוללות. בהשוואה למונחים מסורתיים בתולדות האמנות, כמו "השפעה", הדיון בניכוס ממקד את תשומת הלב בסוכנים המייצרים משמעות בחברה, ושופך אור על הקשרה ההיסטורי. הוא נוטל מן האובייקט האמנותי את האוטונומיה שממנה נהנה עד כה, או מאפשר לפחות לחקור את הבנייתה של אוטונומיה זו. בה בעת, מושג הניכוס מאפשר להדגיש בגלוי, ולא עוד בסתר, את התועלת החברתית של האובייקט האמנותי, בעבר ובהווה. לאמנות הייתה - ועדיין יש - חשיבות. המונח "ניכוס" מדרבן אותנו לשאול מדוע ובאיזה אופן.

תרגום מאנגלית: אמוץ גלעדי