אוניברסיטת תל-אביב

הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ

החוג לתולדות האמנות

פוטומונטאז', פמיניזם, פורנוגרפיה.

חיבור זה הוגש לשם קבלת תואר "מוסמך אוניברסיטה" (M.A.)

על-ידי לילך מדר

העבודה הוכנה בהדרכת ד"ר ורד מימון

מרץ 2015

Copyright 2015 by Lilac Madar. All rights reserved.

ראשי פרקים

	עמ'
מבוא	2
פרק א'- דאדא והנה הוך	7
פרק ב'- פופ-ארט וריצ'רד המילטון	36
פרק ג'- פאנק ולינדר סטרלינג	84
סיכום	120
רשימת יצירות	126
צילומים	127
ביבליוגרפיה	147

מבוא

עבודה זו מבקשת לעסוק בקשר בין פוטומונטאז', פמיניזם ופורנוגרפיה, ולבחון דרך מספר יצירות את האופן שבו גוף האישה הופך למסמן "כפול", אשר מצד אחד מגלם ומייצג את אופייה הפטישיסטי והספקטקולרי של תרבות ההמונים הפופולרית, ומצד שני מאפשר את החתירה כנגד תרבות זו וההנחות הפטריארכליות העומדות בבסיסה. שאלת המחקר המרכזית היא, כיצד הפוטומונטאז' משתמש בייצוגים של גוף האישה בכדי להתנגד לאידיאולוגיות שאותם ייצוגים משרתים.

פוטומונטאז' היא טכניקה שבה מיוצר דימוי מתוך מרכיבים נפרדים של תצלומים.
שורשיו של הפוטומונטאז' נטועים בהמצאת הצילום. ראשיתו במניפולציות דוגמת חשיפות כפולות שניתן למצוא כבר בדגרוטייפים, והמשכו בתצרפים המתקבלים מגזירה וחיבור של נגטיבים או תמונות. נשים בריטיות ממעמד בינוני וגבוה השתעשעו כבר בסוף המאה ה-19 בגזירת תצלומים ושילובם ב"אלבומי הדבקות"[1] כצורה של מלאכת יד נשית.[2] פוטומונטאז' גם שימש ליצירת מסמכים היסטוריים ויזואליים לתיאור אירועים שלא צולמו, או שלא התקיימו בזמן אמת. לרוב הם נוצרו למטרות בידוריות, פופולריות ומסחריות.

השיח המרכזי האמנותי מייחס לאמני הקונסטרוקטיביזם והדאדא את הבכורה בשימוש בגזירי מגזינים כאקט פוליטי ואנטי-ממסדי בשירות האמנות. השיח התיאורטי אודות הפוטומונטאז' סובב ומתייחס לפרקטיקה ככלי חתרני, שאלמנט הביקורת בו אינהרנטי. עם זאת, הפוטומונטאז' אינו פרקטיקה הומוגנית ולא ניתן להתייחס אליו בצורה מהותנית. ישנו הבדל בין המוטיבציות לשימוש בו ובין נקודות המוצא וההתייחסות של האמנים כלפי חומרי הגלם,

---

[1] אלבומי הדבקות הם פרקטיקה פופולרית גם בימינו, ותעשייה המגלגלת מיליארדים.
היא מכונה באנגלית Scrapbooking
לקריאה נוספת:
Jessica Helfand, *Scrapbooks: An American History* (New Haven: Yale University Press, 2008).

[2] Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage
היא שמה של תערוכה שהוצגה במוזיאון המטרופוליטן ב-2010 מציגה מסורת ויקטוריאנית ענפה של פוטומונטאז'ים שנוצרו בידי נשים אריסטוקרטיות כבר בשנות ה-60 וה-70 של המאה ה-19.

וכן בקהלים אליו הוא ממוען. כאובייקטים אמנותיים אפשר למקם אותם בזירות שונות כיון שהם מוצגים במגוון פלטפורמות. כך שכאסטרטגיה אמנותית, על אף שהוא תמיד פוליטי ומובחן מהמודרניזם הגבוה, הפוטומונטאז' מזמין אפשרויות רבות של פרשנויות.

עבודה זו מתחקה אחר היבטים של ייצוגי גוף האישה כפי שהם באים לידי ביטוי ביצירתם של שלושה אמנים, הפועלים בשלוש תקופות במאה ה-20, והם נציגים של זרמים שונים. היצירות שאעסוק בהן מציגות דימויים אירוטיים/פורנוגרפיים, שהם סמן קיצון במדיה. בחרתי לכתוב את העבודה בסדר כרונולגי על מנת להתבונן בשינויים שעברו ייצוגי גוף האישה במדיה הפופולרית, בד בבד עם התפתחות הגישות הפמיניסטיות השונות. באופן זה גם התאפשר לי להציע השוואות בין העבודות שנסמכות אחת על קודמתה.

הקריאה הפמיניסטית בפוטומונטאז'ים מתחילה כבר בדאדא ובשימוש בפרקטיקה ככלי לדיון בייצוג נשים באמנות ובתרבות הפופולרית. שני התחומים חופפים כרונולוגית ושלובים זה בזה. גם מדיום הפוטומונטאז' וגם השיח הפמיניסטי הם תוצר של העת המודרנית. ניתן למקם הן את הפוטומונטאז' כאקט אמנותי, והן את הישגי הגל הראשון של הפמיניזם, בתחילת המאה ה-20 לאחר מלחמת העולם ה-I. ממילא מדיום שעוסק בחומרי גלם מתוך שדה תקשורת ההמונים בהכרח מגלם בתוכו סוגיות הקשורות למעמד האישה, כיון שהדימוי הפופולרי תמיד מומחש ומודגש באמצעות הגוף הנשי. נטייה זו ברורה ומשמעותית במיוחד בדימויי העירום, ולכן הבחירה בהם מאפשרת התמקדות בציר המרכזי בעבודה שמחבר בין הפוטומונטאז', תיאוריות פמיניסטיות, מיניות ופורנוגרפיה.

הפרק הראשון עוסק בפוטומונטאז' הדאדאיסטי ובגוף העבודה של הנה הוך (Hannah Höch 1889-1978). אפתח בסקירה תיאורטית של תנועת הדאדא, ושל הפוטומונטאז' כאסטרטגיה מובהקת של התנועה, כדי לבסס את עמדתה של הוך בתוך הקשר ספציפי, שהוא מהותי למחקר. אתמקד בארבע יצירות שמשולבים בהן פרגמנטים של גוף האישה מתוך מגזינים פופולריים בני תקופתה. הוך אינה מציגה גוף עירום אם כי לבוש מינימלי ורמיזות מיניות.

תחילת השנות ה-20 מתאפיינות אצל הוך בפריצתה של "האישה החדשה" לתוך המרחב והשיח הציבורי ברפובליקת ויימאר. היסטורית, זכות ההצבעה לנשים באירופה תופסת תאוצה, המלחמה מסתיימת ויש התעוררות בגרמניה של תרבות פנאי, פרסום, ואופנה משוחררת, שיש בה גם שיחרור כלכלי, תודעתי ומיני. הוך מתבוננת במצב החדש בתערובת של אופטימיות וסקפטיות. אלה באים לידי ביטוי בסדרת פוטומונטאז'ים שגופים ומכונות משמשים בהם בעירבובייה. הקריאה הפמיניסטית בעבודות של הוך נשענת על התכנים שמוצגים בהם, כמו גם הזהות שלה הנגזרת מתוך מעמדה החברתי והאמנותי בתנועת הדאדא.

הפרק השני מוקדש ליצירה האיקונית של ריצ'רד המילטון (Richard Hamilton 1922-2011), מאמצע שנות ה-50, **מהו בדיוק הגורם לכך שהבתים בימינו הם כה שונים כה מושכים?** (1956) (תמ' 10) שנחשבת על ידי חוקרי ומבקרי אמנות כעבודת הפופ-ארט הראשונה. היא מתבססת על "רשימת מלאי" של דימויים המייצגים אספקטים בתרבות הפופולרית של התקופה, כאשר כל האלמנטים מאורגנים בתוך חלל תלת-מימדי אשלייתי. היצירה סימנה בדיעבד לא רק את פריצת הפופ-ארט כזרם האמנותי החשוב של שנות ה-60, אלא גם טמנה בחובה את כל אוצר הדימויים והרעיונות שעמדו ביסוד זרם זה. המילטון הקדים את זמנו בניתוץ המיתוסים על חיי הנוחות והמותרות המספקים של הפרברים האמריקאיים, ואת השיממון והתסכול שהיו מנת חלקן של עקרות הבית, והוא קורא תיגר על התפקידים המסורתיים המתוארים בפרסומות האמריקאיות. הגבר אינו מתואר כמפרנס השב מעבודתו והאישה אינה מתוארת כזו שממתינה לו במטבח עם ארוחה חמה. הילדים נעדרים לחלוטין מהמשוואה. עמדה זו מפתיעה במיוחד כאשר לוקחים בחשבון את אווירת הצנע ששררה בבריטניה באותה תקופה, שעמדה בניגוד גמור לפריחה הכלכלית שחוותה אמריקה לאחר מלחמת העולם ה-II, והכמיהה שבוודאי חוו הבריטים, ובייחוד אלה שעסקו בתחומי האמנות והפרסום (ביניהם חברי "הקבוצה העצמאית" שהמילטון השתייך אליה), אל מול אותו שגשוג. אמצע שנות ה-50 מסמנים את תור הזהב של תעשיית הפרסום הקפיטליסטית. תעשייה זו אחראית במידה לא מבוטלת לניצולן הכפול של הנשים: החדרה והטמעה של ייצוגים נשיים של עקרת הבית, הרעיה, האם, הטבחית והמנקה, שצריכה לעמוד בסטנדרטים גופניים על

מנת למשוך גברים ולספק שירותים מיניים, ובתוך כך כפייה צרכנית של מוצרים ושירותים שיסייעו לה לעמוד בכל אותן מטלות ודרישות, ויגבירו את תלותה הכלכלית והקיומית בגבר המפרנס. פרק זה יתמקד באותם מסרים כפולים שבאים לידי ביטוי ביצירתו של המילטון. אסיים את הפרק בהשוואה בין המילטון להוך, על מנת לחדד את השוני בגישות ובעמדות שלהם.

הפרק השלישי יתמקד באמנית לינדר סטרלינג (Linder Sterling b.1954), ובתת-תרבות הפאנק בבריטניה של שנות ה-70. חברי הדאדא ניסו בשנות ה-20 לייצר אמנות שתביע התנגדות פוליטית, חברתית, תרבותית ואמנותית. חברי "הקבוצה העצמאית", מבשרי הפופ-ארט, ביקשו בשנות ה-50 להתנגד לקונבנציות ולהיררכיות של עולם האמנות. צעירי הפאנק הפגינו התנגדות קיצונית וכוללת כלפי החברה הנורמטיבית, והמחאה שלהם התבטאה באופן ויזואלי בולט, כיון שהיא כללה הופעה חיצונית חריגה, ואסתטיקה גרפית אנרכיסטית. הפאנק אינו נחשב לזרם אמנותי כמו הדאדא והפופ-ארט, אך הוא מכיל צורות ביטוי אמנותיות וגרפיות כמו עטיפות תקליטים, כרזות, עלונים ומגזיני-זירוקס (פנזינים). במובן מסויים השילוב בין אלמנטים גרפיים לצילומיים מחבר בין כל סוגי הפוטומונטאז' שאבחן בעבודה זו. לינדר היא אמנית שיצרה פוטומונטאז'ים בתוך סצנת הפאנק ושניים מהם יעמדו במרכז הפרק: האחד שימש לעטיפת תקליט של להקת פאנק, והשני נוצר עבור פנזין הממוען אל צעירי הפאנק. הגישות הקיצוניות של הפאנק מתממשות בפרגמנטים של לינדר. אם אצל הוך הייצוג האירוטי של גוף האישה מכוסה בבגד-ים, והאישה של המילטון מעורטלת אך איבריה מוצנעים, הרי שלינדר מעמידה במרכז היצירות עירום פרונטלי מלא. הדימוי הפורנוגרפי הופך למרכזי ושגור בטווח הייצוגים הנשיים הפופולריים והנגישים. גם הרעיונות הפמיניסטיים משתכללים בד בבד עם ההקצנה והחשיפה ההולכת וגוברת של ייצוגי האישה במדיה. תיאוריות שונות, לעיתים מנוגדות וסותרות, מתגבשות סביב הקשר בין מעמד האישה לבין ייצוגיה בתקשורת. הפוטומונטאז'ים של לינדר הם כר פורה לקריאה פמיניסטית של עמדות המתייחסות למין ולפורנוגרפיה. אסיים את הפרק בחזרה להמילטון ולהוך כדי לבסס את טענת

המחקר לגבי האופנים שבהם שלושת האמנים משתמשים בייצוגים של גוף האישה במדיה על מנת לחתור תחת האידיאולוגיות שגלומות באותם ייצוגים.

פרק א' – דאדא והנה הוך

פרק זה יתמקד במקבץ עבודות פוטומונטאז' שיצרה האמנית הנה הוך בין השנים 1919-1920. הרקע ליצירות אלו הוא צמיחתה של תנועת הדאדא בברלין בשלהי מלחמת העולם ה-I, ושל תודעה פמיניסטית. אבחן כיצד מדיום הפוטומונטאז' הדאדאיסטי, והשימוש בייצוגים נשיים מתוך המדיה הפופולרית, שירתו את הוך לצורך ביטוי של סוגיות הקשורות למעמד האישה של זמנה.

<u>דאדא ופוטומונטאז'</u>

הדאדא החלה את דרכה כתנועה אנטי-אמנותית[3] של מרד אנרכיסטי נגד החברה הבורגנית, שהתעורר בעקבות זוועות מלחמת העולם ה-I. היא נוסדה בציריך ב-1916, וחבריה פעלו במוקדים שונים, ביניהם פריז וניו יורק. בגלגולה הברלינאי היא היוותה תגובת נגד לרפובליקת ויימאר החל מ-1918 עם תבוסת גרמניה במלחמת העולם ה-I ועד 1933 עם עליית היטלר לשלטון. חברי התנועה לא חששו לפגוע בסמלים מקודשים של התרבות ושל מוסד האמנות עצמו באופן קיצוני, וביצירת פרובוקציות שנועדו לזעזע, להשרות הלם, ולשבש את שאננות הציבור. לפיכך, גם השפה האמנותית בה השתמשו לא התחשבה בקונבנציות אמנותיות. הם אימצו מתודות חדשות וחומרים זרים לשדה האמנות כגון חומרי פרסום, תעמולה, עיתונים וסחורות המיוצרות באופן המוני. האסטרטגיות שלהם כללו קולאז', פוטומונטאז', רדי-מייד ופרפורמנס יחד עם טקטיקות של אוטומטיות ואקראיות. מאחר והדאדא לא הוגדרה על-ידי חבריה כתנועה אמנותית אלא כתנועה "אנטי-אמנותית", ליאה דיקרמן (Dickerman) מציעה לתאר את הזיקה ביניהם כ"ברית בין אמנים" המחויבים ל"אני מאמין" משותף. אחד מההישגים הרדיקליים של הדאדא היה הקשרים הבינלאומיים בין חבריו, שנשמרו באמצעות מכתבים, גלויות ומגזינים, דרכם שיתפו רעיונות ודימויים.[4]

---

[3] לדידם, החברה שהצמיחה מלחמה, אינה ראויה לקבל אמנות. היא ראויה ל"אנטי-אמנות".

[4] Leah Dickerman, ed. *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. (Washington, DC: National Gallery of Art, 2005), ix-15.

תנועת הדאדא נולדה בנסיבות של משבר מוסרי ואינטלקטואלי, בין זוועות המלחמה לבין צמיחת תרבות המדיה המודרנית. מלחמת העולם ה-I הייתה המלחמה הגלובלית הראשונה בעידן התיעוש. היה זה קונפליקט ששינה את העולם, וקטליזטור להמצאות טכנולוגיות חדשות לצורך שיפור יעילות ההרג. עבור אינטלקטואלים רבים המלחמה יצרה משבר ברטוריקה ובעקרונות של התרבות הרציונלית האירופאית, ועוררה הכרה בשבריריות הציבילזציה עצמה. הדאדאיסטים הכירו בכך שתנאים אלה מובילים לעליית פאשיזם, מילטיריזם ולאומנות, והרגישות שלהם לאיום זה נוכח כבר בעבודותיהם המוקדמות. הדאדא נולד ממשבר של התפכחות וכל אחד מחברי הקבוצה היה מחויב לאופוזיציה למלחמה, וכולם חלקו סקפטיות כלפי מוסדות התרבות והחברה שגיבו את המלחמה. מושג ההלם שנוכח בשיח על הדאדא הוא מעבר לאפקט הקשור למלחמה וקשור לתרבות בכללותה, ולעידן הטכנולוגי והמתועש. הכלכלה השתנתה והריחוק הגובר בין היצרן לצרכן התמלא במתווכים שונים. חשובה ביותר לענייננו היא צמיחת תרבות המדיה: פרסום, מיתוג, סטנדרטיזציה, ופוקוס על הפסיכולוגיה של הצרכן. אסטרטגיות שנשענו, בחלקן, על תעמולה פוליטית של ימי המלחמה.[5]

אמנות כפי שהכירו חברי הדאדא הייתה מקושרת עבורם לערכים תרבותיים שהביאו למלחמה. הם דרשו אמנות חדשה שתביע את האירוניה, האבסורד והצביעות.[6] הם בזו ולעגו לאקספרסיוניזם הגרמני וליומרתו להיות תרבות "רשמית" ולכן לא מזיקה. במניפסט של הדאדא בברלין ב-1918 כתב ריכרד הולזנבק (Richard Huelsenbeck): "האמנות הנעלה ביותר תהיה זו המציגה בתכנים המודעים שלה את אלפי הבעיות של היומיום, האמנות המזועזעת באופן הנראה לעין מן ההתפוצצויות של השבוע שעבר, המשתדלת לעולם ללקט את אבריה אחרי החורבן של אתמול. דאדא מסמנת את ההתייחסות הפרימיטיבית ביותר למציאות הסובבת. החיים נראים כערבוביה סימולטנית של רעשים, צבעים ומקצבים רוחניים, שיש לקבלם כמות שהם, עם כל הצווחות הסנסציוניות והקדחת של שגרת היומיום משולחת-

[5] Ibid.
[6] Ibid.

הרסן שלהם ועם כל המציאות הברוטאלית שלהם. דאדא הוא המרד הגדול של התנועות האמנותיות."[7] הפוטומונטאז' נתפש כאקט שיכול למלא באופן מיטבי מטרה זה.

המצאת הפוטומונטאז' בברלין על ידי הדאדא מיוחסת מצד אחד להנה הוך ולראול האוזמן (Raoul Hausmann), ומן הצד השני לג'ון הרטפילד (John Heartfield) ולג'ורג' גרוס (George Grosz), שחלוקים ביניהם על הבכורה בשימוש בו. גרוס והרטפילד, שהיו חיילים קרביים בעת המלחמה, נהגו לשלוח זה לזה גלויות, שעליהן יצרו מונטאז'ים סאטיריים קטנים, שהצליחו לעבור בנקל את הצנזורה הצבאית כיון שלא היו מילוליים. גרוס כתב על ההתנסויות שלהם בגזירת פרסומות מהעיתונות הפופולרית ותוויות מוצרי צריכה למיניהן, והדבקתם על קרטון אצלו בסטודיו כבר במאי 1916: "לגזור אותם לפי רצוננו כך שנוכל לומר בתמונות את מה שנאסר עלינו בידי הצנזורים לומר במילים. בדרך זו יצרנו גלויות למשלוח הביתה מהחזית (של המלחמה)".[8] הרטפילד, לדבריו, לקח את מה שהחל כבדיחה ופיתח אותו לטכניקה אמנותית מודעת. האוזמן, מאידך, טוען שכאשר בילה עם הוך את חופשת הקיץ ב-1918 בחוף הבלטי, הם ראו שכמעט בכל בית תלוי הדפס ממוסגר של חייל. גופם של החיילים הלבושים במדים היה זהה, אך ראשם השתנה מבית לבית. היו אלה מזכרות צבאיות, שכדי שיהיו אישיות, הוחלפו בהם כל פעם ראשי החיילים. האוזמן הבין שהוא יכול לייצר תמונות שמורכבות באופן בלעדי מחלקי תצלומים, וההתלהבות שלו לא נבעה מהמצאה (או השאלה) של טכניקה אמנותית חדשה אלא מהפוטנציאל שיש לדימוי המורכב להביע מסר חדש פוליטי.[9] בשני המקרים יש הדגש על תצלומים ממקורות פופולריים וצירוף קומי שלהם, וניצול האפשרויות של המשמעות והפוטנציאל החתרני של הפרקטיקה שמקורה חובבני. האוזמן תיאר זאת בהרצאה בפתיחת התערוכה של הפוטומונטאז' בברלין ב-1931: "מניחים שהפוטומונטאז' הוא פרקטיקה של שני אופנים: תעמולה פוליטית ופרסום. התחושה שלנו היא שכעת הפרקטיקות האמנותיות נכשלו, בגלל הנון-אובייקטיביות, בגלל חוסר השכנוע שלהן.

---

[7] Richard Huelsenbeck, "Collective Dada Manifesto," in *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, ed. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951), 242-243.
[8] Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (New York: Oxford University Press, 1965), 117.
[9] Dawn Ades, *Photomontage* (London: Thames and Hudson, 1976), 19-20.

כל הטכניקות זקוקות לשינוי עמוק ומהפכני כדי להיות בקשר עם החיים ועם התקופה. הדאדא לא היו מעוניינים בשכלול כללים אסתטיים חדשים, אך הרעיון של הפוטומונטאז' היה מהפכני כמו תוכנו, וצורתו החתרנית כסרט סטאטי, סימולטני, אנומלי ומתנגד- ישות חדשה הנגזרת מכאוס המלחמה."[10]

פני השטח של הפוטומונטאז' מבטאים היטב את האלימות והכאוטיות, והשימוש בדימויים שפורסמו אך אתמול באמנות של היום, יכול לחתור תחת קולה של החברה עצמה, כיון שהוא מנפץ הלכה למעשה את המסרים החזותיים שבעיתונות. כמו למשל לחשוף את הקשר המביש בין כסף למלחמה, נושא שיהפוך תמה עקבית אצל הרטפילד. לקראת סוף מלחמת העולם ה-I ברלין היא עיר בלהות מוכת רעב, שרויה בתוהו ובוהו חברתי ופוליטי. חברי הדאדא, ביניהם הרטפילד, גרוס, והאוזמן התפקדו למפלגה הקומוניסטית KPD מיד עם הקמתה ב-1918, הוך הצטרפה לצלב האדום, והקבוצה בכללותה צידדה בשמאל הרדיקלי נגד המעמד הבינוני. הם הוציאו לאור מגוון של חוברות, עיתונים ועלונים, שבהם עירערו על העימוד הגרפי הקונבנציונלי, שלא נראה כהולם את התקופה, וכך נולדה הטיפוגרפיה האנרכיסטית: העמדה של טקסט ודימוי זה לצד זה בצורה אגרסיבית וכאוטית, באופן שמכחיש את ההפרדה הברורה בין טקסט לדימוי, ומוביל לשימוש בטקסט כדימוי ובדימוי כטקסט.[11] דוגמא לכך אפשר למצוא בכרזה **דאדא-מריקה** של גרוס והרטפילד מ-1919 (תמ' 1). שם משמשים בערבובייה סרט מידה, סכין, קווצות שיער, מטבעות וגפרורים שנטמעים בתוך המבנה הצפוף של הקומפוזיציה. יחד עם רפרודוקציות של אמנות דתית, פרגמנטים מעיתונים אמריקאים, דימויי מכונה, וקטעים מפרסומי דאדא, הם מרכיבים תצוגה מגוונת של חפצים מן הנמצא. אמנם סרט המידה הממוקם באלכסון מייצר חיתוך וקטורי שמכניס את האלמנטים לתוך הגיון תבניתי כלשהו, אך פרט לו ולכיתוב "דאדא" בצד העליון השמאלי, נדמה שהאלמנטים מפוזרים באופן אקראי, והם חסרי נרטיב, או הגיון.[12] דיקרמן מדגישה את החידוש הדאדאיסטי בקולאז', שכן

[10] Ibid., 24.
[11] Ibid., 26.
[12] Timothy O. Benson, "Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada," *Art Journal* 46, No. 1, Mysticism and Occultism in Modern Art (Spring, 1987): 48-49.

שלא כמו אצל פבלו פיקאסו (Picasso) או ז'ורז בראק (Braque), שאצלם לאלמנטים יש תפקיד רפרנציאלי, בדאדא התמונה אינה מאורגנת, והיא מתקיימת כצבירה נטולת סובלימציה. כלומר, הדוגמיות של חפצים מן הנמצא, של סחורות ושל המדיה, משמשים לצורך הפיכתם לנראים.[13] כך שהשימוש בדימויים אלה נעשה על מנת להצביע עליהם מפורשות, ועל הערך שלהם כייצוגים.

התיאוריות האמנותיות של קלמנט גרינברג (Greenberg) גורסות שהמודרניזם, כאידיאולוגיה של טהרנות פורמליסטית ורפלקסיבית, שם דגש על סובייקט האמן ותודעתו העצמית כמרכזית בעבודת האמנות. בסתירה להשקפה טהרנית זו, מציג הפוטומונטאז' לצופה תרבות מודרניסטית של הטרוגניות רדיקלית, שבה האבחנות המסורתיות: גבוה-נמוך, מקור-העתק, טהור-מעורב, מיטשטשות. חברי הדאדא עבדו עם דימויים מופקעים וחומרים מהיומיום שנועדו לדקונסטרוקציה ביקורתית. כמו בזירה העכשווית, הפרקטיקה שלהם ערערה על האבחנה המודרניסטית החדה בין צורות אמנות, תרבות פופולרית והחיים. דבר זה מסמל את הקשר בין האוונגרד לתרבות פופולרית, ומאפיין עבודות המתרכזות בנושאים חברתיים ופוליטיים.[14]

אך ישנו גם ויכוח ביחס למעמדו הביקורתי של הפוטומונטאז'. ולטר בנימין למשל טוען במאמר "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" מ-1935, כי טכניקות השעתוק החדשות, ששיאן בהופעת הצילום, ואופני הקליטה החדשים הקשורים בהן, מבטלים את המושג הבורגני של אמנות אוטונומית בעלת הילה. שכן, משעה שמשעתקים את יצירת האמנות שעתוק המוני, והיא מיועדת לשעתוק כזה, היא מאבדת את מעמד החד-פעמיות שלה, ונשלטת על-ידי תנאי השעתוק. אובדן ההילה הוא סימפטום לזעזוע עמוק שעובר על האנושות בעידן תרבות ההמונים. הוא מתבטא בהרס המעמד הפריבילגי של "מקור" מול "העתק", ובערעור מושגים כמו "מסורת" ו"אותנטיות". במחיר אובדן האוטונומיה של האמנות נוצרים תנאים חדשים

[13] Dickerman, *Dada*, 8-9.
[14] Matthew Biro, "The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture," *New German Critique*, No. 62 (Spring-Summer, 1994): 72.

לפוליטיזציה של האמנות דרך הפנייה להמונים. האמנות האוטונומית, בעלת ההילה, דורשת ריכוז והתעמקות קונטמפלטיבית, אך במרוצת הסתאבותה של הבורגנות הפכה התבוננות זו לבורגנית ואנטי-חברתית. אמנות האוונגרד, ובראשה הצילום והקולנוע, מנסה, דרך המבנה הטכני שלה- הרי הוא המונטאז', לחסל את ההילה של יצירת האמנות. ההנאה הפרטית, המתבוננת, מן האמנות נעשית להתקבלות קולקטיבית ביקורתית-מקצועית. בנימין נעזר בתחום הכירורגיה כדי לדון ב"חיתוך" של המציאות לעומת הצגתה כשלמה. ניתן לומר שהוא רואה את אמן הפוטומונטאז' כמנתח, החותך בבשרו של החולה, וחודר עמוק לתוך מארג נתוני המציאות. אם תמונתו של הצייר (שמתואר כרופא אליל) היא מכלול שלם, הרי שזו של אמן הפוטומונטאז' עשויה קטעים-קטעים שמתלכדים על פי חוק חדש.[15]

תיאודור אדורנו ביקר בחריפות עמדה זו במכתב לבנימין:

> גם הדיאלקטיקה של הגבוה וגם של הנמוך (מודרניזם ותרבות-המונים) נושאים את הסטיגמה של קפיטליזם, שניהם מכילים את יסודות השינוי [...] שניהם חצאים קרועים של החופש השלם, שלעולם לא יכולים להתאחות. זה יהיה רומנטי להקריב אחד עבור האחר. אם זה הרומנטיקה הבורגנית השואפת לשימור העצמי והרכוש, או אם זו הרומנטיקה האנרכיסטית בעלת האמונה העיוורת בכוחו הספונטני של הפרולטריון על מהלך ההיסטוריה- פרולטריון שהוא עצמו תומך של הבורגנות.

במאמר "תעשיית תרבות: נאורות כהונאת המונים" אדורנו והורקהיימר מתארים קיום בו המציאות החברתית מועברת דרך המסננת של תעשיית התרבות. מוצרי התרבות התעשייתיים הם קלישאות מוכנות מראש שניתן להשתמש בהן בכל מקום, ותפקידן אינו יותר מאשר למלא את התפקיד שנועד להן בתוך הסכימה הכוללת, ואישורה של הסכימה הזאת הוא כל זכות קיומן. רק יצירה אוונגרדית אוטונומית שאינה משתמשת בחומרי רדי-מייד יכולה להוות

[15] ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני," בתוך: *מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים* (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1998), 156-176.

אלטרנטיבה מרדנית המכילה אמת חברתית ואותנטיות, בכך שלא תשמר את המבנה החברתי הקיים בו ההמונים צועדים במקום ומשוכנעים שהמצב טוב עבורם.[16]

עבור בנימין, ההמונים אינם קהל פאסיבי, חסר-מודעות וחסר ביקורת בקליטה שלו את האמנות, כפי שתופש אותם אדורנו. אולם, גם בנימין סייג את התפעלותו מ"עידן השעתוק הטכני" והתריע על הסכנות שבאובדן ההילה. הוא טוען, שכאשר יצירת האמנות אינה מתבססת עוד על התחום האסתטי, אלא על הפוליטי-חברתי, נפרשות שתי דרכים: שימוש מהפכני באמנות, או שימוש פאשיסטי בה. הסכנה מולה ניצבת החברה היא שהאמנות עלולה להפוך למגויסת ולשרת את הפאשיזם, ככלי לייפוי ולהסתרת המנגנון הדכאני הקיים בבחינת "אסתטיזציה של הפוליטי". הפתרון שמציע בנימין הוא "פוליטיזציה של האסתטי". חברי הדאדא השיגו זאת לטענתו כאשר הפכו את יצירת האמנות למוקד שערורייה. לדידם, יצירת האמנות חייבת הייתה מעל לכל למלא אחר דרישה אחת: לעורר את רוגזו של הציבור. "בידי הדאדאיסטים הפכה יצירת האמנות מחזיון לוכד-בקסמיו לקליע: היא נגחה במתבונן."[17]

מנקודת מבט זו, תנועת הדאדא, אינה רק מותחת ביקורת על זרמי האמנות שקדמו לה דוגמת האקספרסיוניזם, אלא בעיקר על ממסד האמנות כפי שהתפתח בחברה הבורגנית. האוונגרד פונה נגד מנגנון ההפצה של האמנות, אשר היצירה כפופה לו, ונגד מעמדה של האמנות בחברה הבורגנית, המתואר באמצעות מושג האוטונומיה. מטרת האוונגרד היא להשיב את האמנות לחיי המעשה, והיא חושפת את הקשר בין האוטונומיה של יצירת האמנות לחוסר הרלוונטיות החברתית שלה.[18] עבור פיטר בירגר (Burger), הפעולה הדאדאיסטית היא דוגמא למעשה אמנות אוונגרדי שמבחין את עצמו מן המודרניזם באמצעות שלילת קטגוריות אסתטיות שעודן תקפות לגבי המודרניזם. הוא מתייחס לפוטומונטאז' כאסטרטגיה אוונגרדית של המאה ה-20 שהיא אנטי-מודרניסטית במובן של שבירת ההבנה המודרניסטית של

---

[16] ת.ו. אדורנו, ומ. הורקהיימר, "תעשיית תרבות: נאורות כהונאת-המונים," בתוך: *אסכולת פרנקפורט: מבחר מאמרים* (תל-אביב: ספריית פועלים, 1993), 161-165.

[17] בנימין, "יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני," 171-172.

[18] פיטר בירגר, *תיאוריה של האוונגרד* (תל אביב: רסלינג, 2007), 48.

האמנות כיישות אוטונומית נפרדת ממציאות היומיום.[19] בירגר רואה את הפוטומונטאז' כאפשרות עבור אמן האוונגרד לנתק את האובייקט מההקשר הפונקציונלי שלו, מההקשר שמעניק לו משמעות. בכך הוא מנתק אותו מתוך טוטאליות החיים, מבודד אותו, ושובר אותו לרסיסים.[20] העבודה **דאדא-מריקה** אכן מציגה ערבובייה בין אובייקטים שימושיים לבין דימויים שמוצאים מהקשרם ומקובצים יחדיו בצורה חסרת פשר. אך ברלין דאדא הייתה בעיקרה ביקורתית, וחבריה ביקשו לפתח טכניקות פופולריות של תקשורת על מנת להביא את הרעיונות הביקורתיים שלהם לקהל גדול יותר. כיון שלפוטומונטאז' יש קריאות גבוהה, הם ראו בו מודל שהולם את חזונם.[21]

<u>הנה הוך והדאדא</u>

הפוטומונטאז' מבטל היררכיות, דבר היוצר קונפליקט. החיבור בין האלמנטים לא מאפשר רדוקציה של המציאות לדימוי צילומי אחד, אלא יוצר שרשרת סתירות של אסוציאציות מטפוריות שאינו מאפשר קריאה יחידאית חד משמעית. חיבורים שמבטלים תחביר או סטרוקטורה כלשהי, או שמייצרים תחביר חדש. תכונה זו של הפוטומונטאז' מאפשרת ומציעה דרך חדשה ודיאלקטית להתבוננות, ושחרור העולם דרך ראייתו במבט חדש.[22] טכניקה זו גם אתגרה את רעיון "האמן היוצר" דרך ניכוס של רפרודוקציות צילומיות קיימות והתייחסות לפירוק ולבנייה מחדש כפעולה של הנדסה או תפירה, והשימוש במספריים או סכין חיתוך כבלים רציונליים ומכאניים.[23] הפוטומונטאז' לא מתמקד רק באמן וביצירה, אלא גם בצופה שנמשך למשחק של משמעויות. הפוטמונטאז'ים מחברים בדימוי אחד את החרדה מהמודרניות, מהתיעוש ומהטכנולוגיה, יחד עם אופטימיות ושיחרור, ויוצרים אמביוולנטיות.[24]

---

[19] פטר בירגר, "האנטי אוונגרדיזם באסתטיקה של אדורנו," *תיאוריה וביקורת* 2 (קיץ 1992): 131.
[20] בירגר, *תיאוריה של האוונגרד*, 108-109.
[21] Biro, “The New Man as Cyborg," 76.
[22] Ibid., 81-82.
[23] Maria Makela, "The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch," in *Women in the Metropolis : Gender and Modernity in Weimar Culture*, ed. Katharina von Ankum (Berkeley: University of California Press, 1997), 108-109.
[24] Biro, “The New Man as Cyborg," 83.

יריד הדאדא הבינלאומי הראשון התקיים בין ה-30 ליוני עד ל-25 באוגוסט 1920, בגלריה לאמנות בברלין של ד"ר אוטו בורכרד (Burchard).[25] היא הוגדרה כ"תערוכה ומכירה" של כמאתיים "מוצרים בהשראת תנועה הדאדא". התערוכה אורגנה על ידי הרטפילד, גרוס והאוזמן, ונכשלה כהרפתקה מסחרית: על אף שגבו מהמבקרים כרטיס כניסה בסכום מכובד של 3.30 מארקים, ותוספת של 1.70 מארק עבור הקטלוג (שהיה מוכן רק שלושה שבועות אחרי פתיחת התערוכה), הם לא הצליחו לייצר רווח, כיוון שרק כ-400 כרטיסים נמכרו. יתרה מכך, הם הפסידו כסף כיון שנאלצו לשלם קנס לאחר שהורשעו בביזיון הצבא הגרמני בגלל הפסל **מלאך פרוסי** שיצרו הרטפילד ורודולף שליכטר (Schlichter): בובה בעלת ראש חזיר במדי צבא שהשתלשלה מהתקרה (תמ' 2). ככל הידוע, לא נמכרה אף עבודה בתערוכה, אך היא זכתה לעשרות ביקורות בעיתונות הבינלאומית- רובן עוינות, וחלקן אמביוולנטיות.[26] כדי להסביר את המניעים ה"מסחריים" של מארגני התערוכה, ווילנד הרצפלד (Herzfelde)[27] משתמש במילה הגרמנית *Aufhebung*[28] שהיא דיאלקטית ובעלת משמעויות סותרות: לרומם, לבטל, להשעות, לשמר. הוא מעיד שכוונתם של מארגני התערוכה הייתה קשורה למתח בין חשיפת מנגנון האמנות כסחורה, לבין הרתיעה מהיחס לאמנות כסחורה. הם ביקשו לשלול את האמנות כמשלח-יד וכמקצוע, ובו בזמן להפוך אותה למוצר, בתוך זירה של יריד מסחרי, באופן שיגרום לעלבון לטעם האמנותי של הצופים. כלומר, גם לערער על שוק האמנות והתצוגות שבהן מושקים ה"מוצרים" וגם לרומם ולעודד את היוזמה של סחר באמנות.[29] סתירות אלה מאפיינות את רוח הדאדא בכלל, ונטייה זו באה לידי ביטוי בפרקטיקת הפוטומונטאז' האמנותית של הדאדא, שהציגה לעיתים קרובות את הדבר והיפוכו בכפיפה אחת. ככל שהניגודים נדמים כבלתי מתחברים: רחוק וקרוב, אורגני ומכני, גדול וקטן- הפוטומונטאז' הופך אותם למשטח אחיד לגמרי.

---

[25] ד"ר אוטו בורכרד היה מומחה בקרמיקה סינית, שבנוסף לאירוח התערוכה גם השקיע במימונה אלף מארק.
[26] Wieland Herzfelde and Brigid Doherty, "Introduction to the First International Dada Fair," *October* 105 (2003): 93-104.
[27] הרצפלד, אחיו של הרטפילד, אינטלקטואל רדיקלי והמו"ל של מאליק: הוצאה לאור גרמנית בעלת אג'נדה שמאל פוליטית שנוסדה ב-1917, היה ידוע בקשריו עם חוגי הדאדא. כל הפרסומים שלו הוחרמו ע"י הנאצים והושמדו בשריפת הספרים הידועה לשמצה ב-10 למאי 1933. הרצפלד המשיך להוציא לאור כותרים בגלות בפראג ולאחר מכן בלונדון ובניו-יורק.
[28] הפילוסוף הגל השתמש במונח זה על מנת להסביר את הדיאלקטיקה של תזה ואנטיתזה.
[29] Herzfelde, "Introduction," 93-104.

התמה הרשמית של "יריד הדאדא" היה "האמנות מתה! תחי האמנות של טאטלין!",[30] חלל הגלריה היה עמוס ביצירות מהתקרה ועד הרצפה שכללו מיצבים, ציורים, כרזות ופוטומונטאז'ים. בלטה במיוחד יצירה גדולת מימדים של הוך, שנתלתה בסמוך לעבודת פוטומונטאז' של האוזמן (תמ' 3).[31] שמה של היצירה מאת הוך שהוצגה ביריד: **חתך בסכין מטבח דאדא דרך תקופת בטן הבירה הווימארית הראשונה** (תמ' 4) מ-1919-20.[32] עבודת פוטומונטאז' גדולת מימדים ורחבת יריעה, עמוסת פרטים וכאוטית, מציגה מקבץ גדול של דמויות אנשים, בעלי חיים, חלקי מכונה ובניינים, במערבולת שאין בה אובייקט ראשי או נקודת אחיזה לעין. כבר בכותרת היצירה מנסחת הוך את המצע שלה: עיסוק באספקט האמנותי-פורמליסטי (חתך בסכין), המגדרי (סכין מטבח), והחברה המסואבת (בטן הבירה הווימארית). סגנון המשפט הוא אלים, מסורבל, אבסורדי, הומוריסטי, סרקסטי ופנטסטי. יש בו את מגע הנונסנס הדאדאיסטי, ומאידך, בקונטקסט של היצירה, ההגיון הפנימי שלו נהיר לחלוטין. החוקרת מריה מקלה (Makela) טוענת ש**חתך בסכין** הוא דימוי איקוני המסכם את כל השיטות והמשמעויות של יריד הדאדא הראשון: הוא מקיף את כל תחומי החיים שהעסיקו את הדאדא: פוליטיקה, מיליטריזם, טכנולוגיה, תקשורת ואמנות, והטון הוא היתולי וקרנבלי המהדהד את אווירת היריד.[33] הוך מציגה ב**חתך בסכין** מעין אנציקלופדיה של הזמנים הסוערים של תקופתה: חלקי מכונות, גורדי שחקים, ראשים וגופים מופרדים ומחוברים באופן גרוטסקי, מוצגים באינטנסיביות סמוכים ומופרדים.[34]

פוליטיקאים, אנשי צבא ודמויות מפתח של הרפובליקה הויימארית ממלאים את החלק שעליו מתנוסס הכיתוב "אנטי-דאדא" בחלקה העליון-ימני של העבודה. בחלק הימני-תחתון של

---

[30] טאטלין הקונסטרוקטיביסט התפרסם בעקבות תכנון המונומנט לאינטרנציונאל השלישי: מבנה לולייני דמוי גורד שחקים עשוי פלדה וזכוכית שגובהו המתוכנן היה צפוי להיות גבוה בשליש ממגדל אייפל. המבנה אמור היה לכלול שלושה מבנים אשר יסתובבו על צירם בקצב שונה, אך התכנון לא יצא אל הפועל. אמני הדאדא, העריצו את טאטלין כאמן שהפנה עורף לאמנות העבר ויצר אמנות חדשה ודינמית, הנשענת על המיכון והתעשייה. הפוטמונטאז' **טאטלין בבית** (1920) של האוזמן המופיע בתצלום הוא מחווה לאמן.

[31] Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch* (New Haven: Yale University Press, 1993), 13-14.

[32] מעתה אתייחס ליצירה בקיצור **חתך בסכין**.

[33] Maria Makela, "By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context," in *The Photomontages of Hannah Höch*, ed. Peter W. Boswell et al. (Minneapolis: Walker Art Center, 1996), 49.

[34] Ades, *Photomontage*, 32.

העבודה מסביב לכיתוב "די גרוס דאדא" (הדאדא הגדול) ממוקמים לנין, מרקס, המנהיג הקומוניסטי מארק ראדק (Radek), וראשו של האוזמן על גוף בובה מכאנית מתנדנדת. פרגמנטים תעשייתיים ובמיוחד דימויים של גלגלי שיניים מפוזרים בדומיננטיות בכל חלקי המשטח. כל הפרגמנטים נגזרו מכתבי עת גרמניים של אותה תקופה: מרביתם של דימויי הגברים הם של פוליטיקאים ואנשי צבא (וגם האוזמן שראשו מודבק על בובה מכאנית), ובניגוד אליהן דימויי הנשים הן של דמויות הידועות באקטיביות הפיזית שלהן.[35]

דמויות הנשים הן אלה שמעניקות תנועה לפוטומונטאז'- פורמלית וקונספטואלית, ומנפישות אותו. אמנם רוב הדמויות הן של הגברים, אך אלה מקובעים או רק משאילים את ראשם לגופים הנשיים האקטיביים. האישה היחידה בגוף הגבר היא השחקנית אסטה נילסן (Nielsen) שהייתה ידועה בגלל תפקידה כ"המלט". אפילו הנשים חסרות התנועה ב**חתך בסכין** הוצגו בעיתונות התקופה בזכות האנרגיה הפיזית שלהן. דימויים אלה של נשים אנרגטיות היו שגורים בעיתונות וידועים ומוכרים לציבור בגרמניה הוויימארית. עם רפורמת בריאות ששמה דגש על כושר גופני בתקופה שאחרי המלחמה, ומגמה מתחזקת של יציאת נשים לעבודה מחוץ לבית, נשים מכל המעמדות החלו להיות מודעות לספורט ולאתלטיקה, ומגזינים הציגו נשים ספורטיביות כמו אלו המופיעים ב**חתך בסכין**. הילדה-רקדנית נידי אימפקובן (Impokoven) לדוגמא, שהוצגה תדיר בכתב העת *BIZ* ובאחרים, רוקדת במרכז התמונה מעל ראשה המבותר של האמנית קאת'ה קולוויץ' (Kollwitz). נראה שתנועת רגלה של נידי הקטנה בועטת הצידה את הגלגל הפנימי הגדול שמתחתיה. ההעמדה של נשים אקטיביות לצד גלגלי פלדה מצביעים על הקשר בין האישה לטכנולוגיה בכוח שיש לו פוטנציאל של הנעה וקידמה. אך הפוטומונטאז' של הוך הוא יותר מפרפראזה על השיח הפופולרי המרכזי על נשים אנרגטיות. כאשר היא מציגה את מפת המדינות באירופה שבהן ניתנה הבחירה לנשים שגזרה מגיליון נובמבר 1919 של שבועון *BIZ*, היא עושה פוליטיזציה של השיח. על ידי מיקום המפה באזור החתימה, יחד עם צירוף ראשה שלה, הוך מזהה עצמה עם ההעצמה הפוליטית של נשים יחד

[35] Makela, "The Misogynist Machine," 113.

עם התקווה ש"סוף תקופת כרס הבירה הווימארית בגרמניה" יגיע עם השתתפות הנשים בתהליך הפוליטי.[36]

תחת הכותרת "אנטי-דאדא" בפינה העליונה-ימנית, ממוקמת דמותו של הקייזר וילהלם ה-II, שהוביל את גרמניה למלחמת העולם ה-I, והתפטר לאחר תבוסתה. בריג'יד דוהרטי (Doherty) מצביעה על המימד האירוטי בתיאור דמותו של הקייזר: על הטורסו שלו ממוקם גלגל מכונית עם צמיג מנופח הנוטה על צידו כך שהוא נראה כמו פיטמה מכנית ענקית. הגלגל-פיטמה סמוך לראשה של המשוררת אלזה לסקר-שילר (Lasker-Schuler), שלראשה מודבק כובע גברי גדול מימדים. אלה בולטים כמו פיטמה שנייה. המשכו התחתון של הטורסו בנוי ממקבץ של אלמנטים מכניים שמשווים לקייזר אגן מתכתי סקסי. בצד אחד של המנוע נמצא ראשו של קרל מרקס, ובתחתיתו מוברג או מיטלטל פרצופו של האוזמן שפיו פתוח (הוא צולם בזמן שדיקלם שיר-דאדא). פיו הפתוח של האוזמן מחזק את המימד המיני בגופו של הקייזר, ומספק לו "וגינה-דנטטה".[37] מעשה ההרכבה של דמות הקייזר מסתיים בגוף של צוללן שנראה כמו בובה מתנדנדת כיון שהוא מנופח ומחובר רק בחלקו העליון. סיומת זו מרמזת על סירוס דמותו של הקייזר, שמייצג את הדמות הנסתרת שעדיין פועלת ב"תקופת בטן הבירה הווימארית". הוך הוסיפה אלמנטים לעבודה לאחר שהוצגה ביריד הדאדא, כמו למשל שני המתאבקים המהופכים הממוקמים מתחת אפו של הקייזר שנראים כשפם ומוסיפים נופך אירוטי-טורדני לארשת פניו.[38]

היצירה מציגה גלריה של דמויות מתוך ההיסטוריה הגרמנית בת-זמנה. הן ערופות ראש, עיוורות, מסורסות, מפורקות, אך הן ממשיכות לקפץ ולרקוד כמו בלרינות בתיבת מוזיקה. הוך מחברת בין פארודיה על מסורות ציור לבין פארודיה על ייצוגים פוליטיים. המכונות הפנטזמיות של הפוטומוטנאז' הדאדאיסטי מוצגות כנגד המודרניות הויימארית.[39]

---

[36] Makela, "By Design," 62-63.
[37] בלטינית: נרתיק משונן. דימוי של וגינה בעלת שיניים מתוך סיפורים עממיים.
[38] Brigid Doherty, "Berlin," in *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, ed. Leah Dickerman et al. (Washington, DC: National Gallery of Art, 2005), 107-108.
[39] Ibid., 109.

חתך בסכין שונה מהפוטומונטאז'ים של האוזמן, גרוס והרטפילד, והוא גם יוצא דופן בגוף העבודה של הוך עצמה. מימדיו גדולים (90/114 ס"מ), והפרגמנטים מפוזרים על משטח הדף באופן שגורם דיסוננס בין הפרגמנט הצילומי הפרספקטיבי ובין האופן השטוח שבו הוא ממוקם. הקומפוזיציה חריגה באופן שבו האלמנטים מפוזרים באופן בלתי אחיד על המשטח, שהוא בחלקו דחוס ובחלקו אווירי ואין כל ניסיון לייצר חלל אילוזי. הדבר יוצר תחושה מסחררת.[40] הנטייה של העין לתפוס את הדימוי הצילומי כתלת-מימדי, במישור בעל עומק (גם אם היא דמות המנותקת מרקע או הקשר), היא סימן לאופן שבו הצופה תופס את התצלום כאובייקט שקיים בעולם, וכ"אמת". כאשר הוך מוציאה את הדימוי, לא רק מההקשר הרעיוני שלו, אלא גם מההקשר הפיזי שלו, היא חושפת את האשליה שלו גם כתצלום וגם את המשמעויות שהוא מגלם.

הוך מחתה על תפקידיה הנשיים המסורתיים. הכאוס בעבודה מתקיים כהמחשה של החיים המודרניים. בכותרת העבודה הוך מייצרת ספין נשי על ידי השוואה מטפורית בין המספריים שלה עם סכין מטבח, שבו היא השתמשה לגזור שליטים גבריים של פוליטיקה וחיים פומביים, חלקי מכונות וייצוגים פופולריים, דימויים של אינטלקטואלים, כוכבי קולנוע ורקדנים, פרשנים פוליטיים ואמני דאדא בעצמם, בקומפוזיציה מסחררת שהפכה לאחת האייקונים של הדאדא. היא משתמשת בנשיות מודרנית, במיוחד החושנית של "האישה החדשה" להציף נושאים הקשורים למערכת היחסים המורכבת בין המינים בגרמניה שאחרי מלחמת העולם ה-I. "האישה החדשה" הופיעה באירופה של שנות ה-20 כסמל לכל הנחשב לאופנתי ולעדכני בכרך. היא תולדה של ההימצאות הגוברת של נשים במרחב הציבורי ובמקומות העבודה, שהתאפיינה בלבוש משוחרר, בתסרוקות מוקפדות, ובעישון פומבי. הוך מעמידה את הנשים הספורטיביות, האקטיביות לצד הטכנולוגיה החדשה והמכשירים הביתיים, ויוצרת ביקורת אירונית על הקונפליקטים שהעסיקו את האישה החדשה במרחב הציבורי.[41] באלגוריה זו הוך

[40] Ades, *Photomontage*, 30.
[41] Kristin Makholm, "Hannah Höch and the Photomontage," *MoMA*, No. 24, (Winter-Spring, 1997): 21.

מציבה את תפקידה של האישה כזרז בין העולם המהפכני של הדאדא ועולם האנטי-דאדא.[42] כפי שאראה בהמשך, ליצירותיה מגע הומוריסטי, עשיר. מעין מופע קרקסי המאפיין את סגנונה.[43]

הוך, שקיבלה השראה מהדעות של הדאדאיסטים המושפעים מהקומוניזם לגבי מעמד האישה, נאלצה לחוות על בשרה את העובדה שכל אלה נאמרו מן הפה אל החוץ. חבריה לקבוצה לא התייחסו ברצינות לכוונותיה האמנותיות, וגרוס והרטפילד הסכימו בקושי לצירופה ליריד הדאדא הראשון ב-1920.[44] האנס ריכטר (Richter), הביוגרף של התנועה, תיאר אותה בספרו *דאדא: ארט ואנטי-ארט* מ-1965 כ"ילדה טובה" עם "קול קטן" שתרומתה העיקרית הייתה להגיש כריכים, בירה וקפה על אף המחסור בכסף.[45] בכל הקשור להתקבלות לחוג הדאדא, נזקפה נגדה גם העובדה שהגיעה מרקע שמרני באמנויות שימושיות, והמעורבות שלה בעיצוב מסחרי. הוך עברה לברלין ב-1912 במטרה ללמוד אמנות, אך בלחץ הוריה פנתה ללימודי אמנות שימושית שנקטעו עם פרוץ המלחמה. היא עשתה לעצמה שם ברקמה ודוגמאות טקסטיל, חלקם פורסמו במגזינים יוקרתיים של מלאכת יד, ומוניטין זה הביא לעבודה קבועה במגזין באחת ההוצאות לאור הגדולות והמכובדות בגרמניה של מגזינים מאוירים בשם אולשטיין (Ullstein) שקיימת עד ימינו. היא עבדה שם במשך עשור (1916-1926) בעיצוב דוגמאות לרקמה, לתחרה ולתפירה במחלקה למלאכת יד.[46]

מקלה מציינת שלהוך היה יתרון בניצול הטכניקה של הפוטומונטאז' בגלל עבודתה בחברת ההוצאה לאור אולשטיין. מייסד החברה, לאופולד אולשטיין, היה מחלוצי פיתוח וקידום העיתונות המאוירת והמגזינים המצולמים בגרמניה. עד 1880 העיתונות לא הציגה תצלומים, אז הומצאה הטכניקה של הדפסת גוונים (Halftone printing) ונפתחה האפשרות של הדפסה

---

[42] Maud Lavin, "Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch," *New German Critique*, No. 51: Special Issue on Weimar Mass Culture, (Autumn 1990): 65-66.
[43] Makholm, "Hannah Höch," 21.
[44] Makela, "The Misogynist Machine," 106-127.
[45] Richter, *Dada*, 132.
[46] Makela, "The Misogynist Machine," 108.

מסחרית של תמונות לצד טיפוגרפיה על גלופה אחת. רק ב-1902 פיתח אולשטיין את טכניקת דפוס הרוטציה, וניתן היה להדפיס את העיתונים והמגזינים עם התצלומים בצורה נקייה ומהירה. אחרי מלחמת העולם ה-I הייתה גרמניה למעצמת דפוס ותעשייה של הוצאה לאור של מגזינים ועיתונות משגשגת. כל כתב-עת פנה לחתך אוכלוסייה אחר, אך הם כולם הסתמכו עתה על שכפולי תצלומים.[47] אולשטיין היה המו"ל של *BIZ* (Berliner Illustrirte Zeitung) שבועון רב-מכר פופולרי מאויר, שיצא לאור בברלין והיה חלוץ פורמט החדשות המצולמות הפונה לקהל רחב. הפרקטיקה של הוך הייתה קשורה באופן הדוק לתצלומים פופולריים, ורבים מחומרי הגלם של הוך לקוחים מתוך דפיו של מגזין זה.[48]

כתב עת חשוב נוסף היה הירחון *Der Querschnitt*, שהיה אהוד על חוגי האוונגרד הברלינאים, בו נטו להצמיד שני אימאג'ים שונים זה לצד זה ולייצר עניין ביניהם. כמו למשל תצלום תקריב של לוע נמר לצד פריחת סחלב שמציע השוואה על הדמיון ביניהם. או צירוף של תמונת גמל לצד מטוס: צירופים אלו הציעו דרכים חדשות להתבונן בעולם ועל המבנים הטבעיים, הטכנולוגיים והחברתיים שלו. היו אלה חומרי גלם עבור הוך, ושימשו ככל הנראה גם השראה רעיונית עבור הפוטומונטאז'ים. היו אלה אקוויולנטים פופולריים לפוטומונטאז', שגם הוא עסק בצירופי תמונות על מנת להציע דרכים חדשות להתבונן בעולם. אך שלא כמו הצירופים הפופולריים, הפוטומונטאז' של הוך קרא תיגר באמצעות צירופים אלה על הסטטוס קוו הפוליטי והחברתי.[49] כלומר, אם ב *Der Querschnitt* סמיכות הדימויים נועדה לצורך השוואה, אצל הוך הסמיכות מייצרת מתח, דיסונאנס וצרימה.

לכן כשנתקלה בחופשה עם האוזמן ב-1918 באותם תמונות מונטאז' של חיילים, היא מיד הבינה את הפוטנציאל שגלום באותה טכניקה פופולרית, והשניים פצחו מיד בניסויים של גזירות והדבקות מתוך אותם מגזינים שהוך הכירה היטב. חיבורים אלה כיוונו לגרום להלם אצל הצופה ולספקות לגבי הנחות על המדיה ועל בניית "המציאות" על ידה. כלומר-

[47] Makela, "By Design," 59.
[48] Doherty, "Berlin," 93.
[49] Makela, "By Design," 60.

הדקונסטרוקציה שבה המדיה עושה שימוש, משמשת להטיל ספק באותה שפה שבה האידיאולוגיה השלטת מתבטאת.[50]

הוך והאוזמן העידו כי שהתמריץ לניסויים בפוטומונטאז' היו התזוזה הקונספטואלית שלהם בהבנה שלהם את מהות הצילום. אך בעוד הוך ראתה את הפוטומונטאז' כהתרחבות בגישה כלפי התצלום, עבור האוזמן היה הפוטומונטאז' תולדה של טרנספורמציה שעברה פרקטיקת הקולאז' שלו, בעקבות התגלות שחווה כשנתקל עם הוך במונטאז'ים של החיילים.[51] כך שבניגוד לכל הסטריאוטיפים המגדריים, הייתה זו הוך שראתה בפוטומונטאז' מהלך רציונלי שמגלה בפרגמנט הצילומי תכונות חדשות, והאוזמן הוא, שלפי עדותו, השווה למהלך זה נופף מיסטי ורוחני. אבל היה זה האוזמן שהיה המבקר האכזרי ביותר כלפיה.[52] בפוטומוטנטאז' **דא-דאנדי** מ-1919 (תמ' 5), שהוצגה גם היא ביריד הדאדא הראשון,[53] נראה שהוך מתייחסת ישירות לצביעות של חברי הדאדא. בעבודה הפירוק הגופי עולה מדרגה: עיניים ושפתיים מודבקות על פניהן של חמש דמויות שיוצרות דמות של יצור כלאיים בעל שתי רגליים.[54] ראש הדמות מורכב מגזיר ראש אישה שעינה מוחלפת בגזיר עין גדול יותר ומחצית שפתיה מוסתרות בגזיר שפתיים חדש. איזור האף מכיל גזיר ראש אישה שנחיר אחד שלה ממוקם בקצה האף, ועין אחת שלה מודבקת עם אישון הפונה פנימה ומשווה לה מבט פוזל. חלק נוסף מראש הדמות והגוף מורכב מגזיר אישה לבושה שמלה אלגנטית וענודה שרשרת פנינים, אך עיניה מוסתרות תחת הגזיר העליון. ידה מוסתרת בתוך גזיר בטקסטורה מנצנצת בצורת סהר שמרכיב את חלקה התחתון של הדמות. גזיר נוסף המרכיב את הדמות כולל דימוי אישה

---

[50] Makela, "The Misogynist Machine," 108.

[51] Doherty, "Berlin," 93.

[52] הוך חוותה זאת על בשרה במהלך שבע שנות היחסים הסוערים שניהלה עם האוזמן. האוזמן חש בוז כלפי הקונבנציות של הבורגנות ובמיוחד כלפי נישואין, וטען שלמהפכה הקומוניסטית-כלכלית לא יהיה ערך אם לא תקביל למהפכה מינית והתייחס למוסד הנישואין כ"השלכה של אונס בידי החוק". אך באופן פרדוקסלי האוזמן היה כבר נשוי ואב לילדה, וסירב להתנתק חוקית ורגשית ממשפחתו החוקית. הוא כינה את כמיהתה של הוך להתחתן ולהקים עימו משפחה כ"בורגנית", והעימותים ביניהם גלשו לאלימות של האוזמן כלפי הוך. דיבורים לחוד ומעשים לחוד היו אופיינים לחברי הדאדא. הוך ציינה בדיעבד שהעמדות המתקדמות שלהן כלפי שוויון האישה היו מס שפתיים וכי בפועל התנהגותם כלפי הנשים בחייהן הייתה מחפירה. אותו מוסר כפול התקיים גם במציאות האמנותית כאשר נשים היו "אישיות בלתי רצויה" בחוגי הדאדא בברלין. כזכור- גרוס והרטפילד התנגדו נחרצות להשתתפותה של הוך ביריד הדאדא, והצביעות שלהם נרמזת בעבודה דא-דאנדי. לקריאה נוספת: Makela, *"By Design"*.

[53] Lavin, *Cut with the Kitchen Knife*, 14.

[54] Makela, "The Misogynist Machine," 106-127.

אלגנטית המאופיינת כקודמתה עם שמלה ופנינים, ועין גדולה המכסה את עינה המקורית. ידה של האישה משמשת כידה של הדמות. גב הדמות מכיל גזיר של ראש אישה שעינה עצומה. רגלי הדמות הן גזיר רגלי אישה בנעלי עקב מודרניות. ראש הדמות מודגש בתיחום קו אדום וצהוב, המפריד אותו מהרקע שמורכב מדימויים הנראים כמו הר וים, יחד עם אלמנטים צורניים. משמאל התמונה מופיע הכיתוב דאדא, ומימין גזיר האות D בשחור ועליו מפוזרות האותיות המרכיבות את המילה "דאנדי". דימויי הנשים הנאות והמטופחות מנוגדים לסילואט הדמות הגוצית והכפופה אותה הן יוצרות, והפוטומונטאז' מייצר דיסונאנס באופן בו האלמנטים משמשים כדבר והיפוכו. היד הענוגה והמתוכשטת של האישה נראית ביחס לדמות הכפופה כשייכת לפרימאט אחר, כיון שהיא ממשיכה את צורת הגב הכפוף וקרובה לקרקע. הרגליים החטובות הנתונות בנעלי עקב מעוצבות נראות גרוטסקיות, כאשר הן משמשות כגפיים קצרות הפונות לכיוון ההפוך מגוף הדמות. מקבץ הדמויות של הנשים היפות מקבל תפנית חדה כאשר הן נדחסות לצורת הגוף המעוות. הכבדות שלו משווה לו מאפיינים של הזנחה וזיקנה, העומדים בניגוד מוחלט לקלילות של דמויות הנשים הצעירות. העיניים המודבקות על פניהן של שתיים מדמויות הנשים מביטות ישירות אל הצופה, ומחזקות את תחושת הניגוד של הדמות שנדמה שמבטה הבלתי-נראה מופנה ארצה.

דוהרטי מנתחת את העבודה **דא-דאנדי** ביחס ל**פיאט מוד** (תמ' 6) של האוזמן שנוצר כנראה מעט קודם לכן באותה שנה. מספר מאמרים שפרסם האוזמן, מלמדים על העניין המוגבר של האוזמן באופנה, בדגש על הפער שבו אופנת הנשים הפכה משוחררת בעוד הגברים נותרו חנוטים בחליפות. האוזמן טופל את האשמה על הגבר הגרמני, שבקושי מתפקד כיון שהיציבה שלו נוקשה כתוצאה מהמשמעת הצבאית, ושהכרס שלו מלאה בירה (אמבלמה שהוך כזכור השתמשה בה ב**חתך בסכין** לתיאור החברה הפטריארכלית המסואבת של ויימאר). לעומתו ניצבת דמות "האישה החדשה" שהיא אופנתית, אתלטית ומעודכנת. לטענתה, השבחים שהאוזמן מרעיף על הנשים האופנתיות, והאופן בו הוא מציב אותן בהנגדה לתרבות "כרס הבירה" שהוא בז לה, מבססים את הקשר בין גוף, מגדר ומודרניות. יתרה מכך, הם מצביעים על ההזדהות של האוזמן עם "האישה החדשה". אם נתבונן בשתי היצירות, נבחין שהרגליים

משחקות תפקיד מרכזי בשתיהן. אצל האוזמן הרגליים צצות סביב גזיר פני אישה בעלת שד חשוף, חלקן נתונות בנעלי עקב ואחרות שייכות לדמויות האתלטיות המקיפות אותה. צבר הרגליים המעגלי יוצרות תנועה אקרובטית. מאחור ניצב איור של בובת דיגום המשמשת לעיצוב בגדים, וברקע העבודה טקסט. הכותרת לקוחה מליתוגרפיה של מקס ארנסט (Ernst) בשם "כן לאופנה, די לאמנות" (Fiat modes, pereat ars), שהיא סיסמה אירונית המצددת בתרבות ההמונים ודוחה את האמנות, האופיינית לדאדא. דוהרטי דוחה קריאה מציצנית של העבודה, רצון לבעלות על גוף האישה או לפירוקו. היא טוענת שהאופן הדינמי שבו הוא מרכיב את גזירי הגוף הם מימוש הכמיהה שלו להיהפך לאותו יצור אקרובטי. אצל הוך מקבץ גזירי דמויות נשים, עיניים ושפתיים, תחום בתוך סילואט של גבר גוצי וכפוף, הלוא הוא הדאנדי. יד ענוגה אחת משתלשלת ממנו כמו משקולת. משלים את גוף הדאנדי זוג רגליים בנעלי עקב מעוצבות. אך אלה ממוקמות הפוך לגוף, כמצעידות את הגוף אחורה. דוהרטי משערת שהדמות היא דרך שנונה לתאר את ההזדהות של האוזמן עם הנשים האופנתיות. הצורה שבה הוך מאפיינת אותו רומזת, שצורת ההזדהות של האוזמן היא רגרסיבית יותר מאשר תורמת לאיזון בין המינים.[55] כלומר, העיסוק באופנה ובחיצוניות אינו משרת את האישה המבקשת לפרוץ את גבולות המגדר של תקופתה, אלא דרך אחרת לכלוא אותה.

על אף שהגותו של בנימין מצددת בתנועות אמנות האוונגרד, בעוד אדורנו נחשב ל"אנטי אוונגארדיסט", אפשר להתבונן בשתי העבודות של הוך והאוזמן מנקודת מבט של השעתוק הטכני ותרבות ההמונים: אם **פיאט מודס** מהלל את דמות ה"אישה החדשה" כפי שהיא מוצגת בעיתונות (ובקולנוע), ורואה ב"שעתוק הטכני" את אותן משמעויות מהפכניות של בנימין, הרי שב**דא-דאנדי** מתקיימת תפיסתו של אדורנו ב"תעשיית תרבות", לפיה "עם כל ההתקדמות בשיטות השעתוק הטכני, תעשיית התרבות עדיין ממשיכה להאכיל בסטריאוטיפים".[56] אם נתייחס לדימויים מתוך מגזינים פופולריים כצורה של בידור ועונג, נוכל להחיל עליהם את משנתו של אדורנו לפיה להתענג משמע להסכים, בידור משמעו בריחה

[55] Brigid Doherty, "Fashionable Ladies, Dada Dandies," *Art Journal* 54, no. 1, Clothing as Subject (Spring, 1995): 46-50.
[56] אדורנו והורקהיימר, "תעשיית תרבות," 162.

מפני האחרונה שבמחשבות על התנגדות שנותרה עדיין. השחרור שהבידור מבטיח הוא חירות מחשיבה ומשלילה. תפיסה זאת יכולה להיות תואמת להפליא את האופן בה מציגה הוך את הפרגמנטים הנשים הכלואות בתוך ראשו של הגבר.[57] כלומר- כל אותן פרסומות וכתבות מצולמות הנושאות הבטחה לשחרור האישה דרך קיצור המכפלת ונעלי עקב, הם למעשה, כפי שאדורנו מכנה, הבטחה שלא תמומש. הם דרכה של תעשיית התרבות להסית את המודעות ולהכחיד כל אפשרות למרד.[58] הוך רואה באלה דרך לשמר את אותם סדרי עולם (הגמונים ופטריארכלים) שהאוזמן התיימר להתנגד להם באופן נחרץ.

מקלה מדגישה שדיוקן חמש הנשים אופנתיות מתוארות לא כאקטיביות ועצמאיות, אלה כמקטעים דחוסים בתוך דמות הגבר שבה הן מתקיימות. הדא-דאנדי הזה כנראה תומך בשחרור האישה מתוך הרגשת עליונות גברית ובתיאוריה בלבד- כלומר בראש שלו. העבודה מבקרת את יחסי המגדר בחוגי הדאדא או מציגה את הבעייתיות בסטריאוטיפים של האישה במדיה הפופולרית של ויימאר הידועה כ"אישה החדשה". בעוד שב**חתך בסכין** מתוארת חגיגה של האישה האנרגטית המקצוענית, כאן ישנה הטלת ספק בכך שה"אישה החדשה" היא אינה בעצם פיקציה ודומה למעשה במעמדה ל"אישה הישנה". האישה החדשה חווה שחרור גופני ומיני, ויכולה להשתמש באמצעי מניעה ולעבור הפלות. האישה החדשה מציגה את עצמה באופן אחר: השיער הקצר (תספורת קארה, המכונה גם בוב) שתואם את אורח חייה הקליל והמשוחרר, הלגיטימציה לעישון בציבור, מריחת איפור וגילוח הרגליים שעתה חשופות מתחת לחצאית. אך עם זאת, כל ההתקדמות הזאת יכולה להתפרש גם כנסיגה, כיון שהיא ממשטרת את הנשים באופן אחר. סוגיה זו זכתה לדיון נרחב בעיתוני הנשים הליברליים של השמאל. חוסר הקבלה של נשים עצמאיות והערמת קשיים עליהן בדרך להשגת שוויון הלכה למעשה דרך אי שילובן בדרגי ההשפעה של הפוליטיקה (פרט למפלג הקומוניסטית).[59]

---

[57] שם, 178-79.
[58] שם, 174.
[59] Makela, "By Design," 65.

מוד לוין (Lavin) רואה דימוי זה כמונטאז' קולנועי של דימויים חופפים, נשים שונות אך לבושות באופן דומה עד שנראות כמו אחת: הגרסה של שנות ה-20 לנשים ראוותניות, אלגנטיות ואופנתיות, חבושות כובעים, מטופחות, מתוכשטות בפנינים, נועלות עקבים ונושאות תיק חרוזים מנצנץ, כל סט עיניים מודבק בגדול יותר מהעיניים המקוריות, והן מזכירות את עין המונוקול שהיה הסמל המסחרי של האוזמן. הנשים בפוטומונטאז' בגווני שחור-לבן, בעוד הרקע מודגש בגזירים של אדום צהוב וכחול באופן אניגמטי. לוין טוענת שהוך נהגה ללבוש בגדי אוונגרד פשוטים ומשוחררים וממילא לא יכלה להרשות לעצמה את הבגדים המעוצבים מהמגזינים, כך שאם הדא-דאנדי יתפרש כדיוקן עצמי הרי שזה בעולם של פנטזיה.[60]

אם ב**חתך בסכין** יצרה הוך הקבלה בין האישה לטכנולוגיה באופן שמקרין תקווה לשינוי, הרי שחצי שנה מאוחר יותר היא מציגה את היחסים בין האישה לטכנולוגיה באופן אחר. מכל הסוגיות שהתמודדו איתם הגרמנים, עניין הטכנולוגיה ומקומה בחברה המודרנית הייתה סוגיה בוערת ונושא ער לדיונים. מפגשים תכופים עם טכנולוגיות חדשות בבית, במפעל ובמשרד, מונחים חדשים כמו פסי ייצור, ניהול מדעי, תפוקה, פרודוקטיביות, התייעלות, הספק, שינה מן הייסוד את הכלכלה הגרמנית. כמו כן הכניסה של מכשירי חשמל ביתיים ובראשם שואב האבק (שעוד ניתקל בו בהמשך) ומדיח הכלים, ואף האספקט האינטימיים ביותר שעברו מודרניזציה- המיניות והמצאת אמצי המניעה. למשמעות הטכנולוגיה הייתה השפעה שונה על נשים וגברים. ניתן לטעון שבשנות ה-20 נשים הושפעו יותר מהקידמה הטכנולוגית כיון שהן התמודדו איתן הן בבית ובן במקום העבודה. בנוסף, גוף האישה עבר גם הוא רפורמה טכנולוגית דרך אמצעי המניעה, שניתן לראות בו, פרט לשחרור המיני והקידמה, גם דרך לתכנון המשפחה וצמצומה באופן כזה שיאפשר לנשים ללהטט בין גידול ילדים ליציאה לעבודה. הוך אמנם לא עבדה במפעל או הייתה נשואה ובעלת משפחה בתחילת שנות ה-20, אך היא עבדה כמעצבת ופרנסה לא רק את עצמה אלה גם את האוזמן, ובו-זמנית יצרה גוף עבודה ושכרה דירה בברלין. שלא כמו הרטפילד או גרוס, שביקרו בעבודותיהם את התעשייה,

[60] Lavin, *Cut with the Kitchen Knife*, 37.

העסקים הגדולים וניצול מעמד הפועלים, הוך הדגישה את ההשפעה של הטכנולוגיה על הנשים.[61] הוך, כמו חבריה הייתה גם נלהבת לגבי הטכנולוגיה והתפכחה ממנה, אך שלא כמו חבריה לדאדא, היא הפנתה את הזרקור לסוגיות של מגדר. בנוסף, נדמה שהייתה מודעת למימד הארוטי של המכונות כפי שהדגישה ב**חתך בסכין** כמו גם ביצירה הבאה.

בפוטומונטאז' **ילדה יפה** (תמ' 7) דמות אישה בבגד ים אופנתי לתקופה, אוחזת שמשיה, שנורה משמשת לה במקום ראש. מאחורי הדמות כמו צל ענק פרסומת בגוון אדום, ומעליה תסרוקת אישה מנופחת ועשויה. לימינה "הגבר החדש" בדמות מתאגרף חודר מבעד לצמיג מכונית, לשמאלה ידית מנואלה גדולה. יד אוחזת שעון יוצאת מאחורי התסרוקת, וברקע דפוס לוגו של חברת *BMW*. בקצה בימני העליון מציץ ראש אישה, עין אחת שלה כמעט מוסתרת תחת לוגו שברקע, והשנייה מוחלפת בעין חתול גדולה.

כאן נראית הדומיננטיות של הטכנולוגיה כה גדולה עד שהיא לא רק סובבת את האישה, אלה היא חלק אינטגרלי ממנה. אפשר לקרוא את זה כ"הארה" של "האישה החדשה", אך נראה שכאן הטכנולוגיה השתלטה על האישה, והיא כבר אינה דינמית כפי שהייתה ב**חתך בסכין**, הפנים החסרות הופכות את הגוף היושב, הפאסיבי, למוצג עבור המתבונן. הוך משתמשת בביטוי "ילדה יפה" כדי להדגיש את התיאור המתיילד של האישה במדיה, שהופך אותה לאובייקט שאינו חושב או פועל.[62] המתאגרף הוא דמות שהסעירה את דמיונם של חברי הדאדא, ופעילות שעסקו בה בעצמם וראו בה סמל לדאדא שהוא "אגרוף בעין". האגרוף זכה לסיקורים נרחבים בעיתונות הפופולרית, ובמיוחד ב *BIZ*, ממנו גזרה הוך את המתאגרף בפוטומונטאז'.[63]

חברת *BMW* ידועה כיום כיצרנית מכוניות יוקרה, אך היא נוסדה ב-1916 כחברה לייצור מטוסים. שמה מבוסס על ראשי תיבות של "מפעל מנועים בווארי" בגרמנית. נהוג לראות

[61] Makela, "The Misogynist Machine," 106-109.
[62] Ibid., 116.
[63] Ibid., 115.

בלוגו שמעוצב כעיגול חצוי כמסמל מדחף מנוע לבן על רקע שמיים תכולים, אך למעשה הוא חיתוך עיגול של דגל בוואריה. חוזה ורסאי שנחתם בשנת 1919 אחרי תבוסתה של גרמניה, אסר עליה לייצר מטוסים. חיל האוויר הגרמני חוסל ונאסר להקימו מחדש. מפעלי המטוסים נסגרו, ובמקומם החלה החברה לייצר מעצורים לרכבות, ובהמשך פנתה לייצור אופנועים ומכוניות.[64] הדומיננטיות של לוגו *BMW* ברקע העבודה, שמעלה אסוציאציה של ז'יטונים או מטבעות, מדגישה את הקשר בין המלחמה לכלכלה, אך מוסיפה גם מוטיב מסתובב. יחד עם המנואלה, השעון, הגלגל והשמשיה, מתקבלת תחושה דינמית של תנועה, שחלקה נעה קדימה, וחלקה מסתובבת במקום. כך משיגה הוך נדבך נוסף של דיסוננס ביצירה, ויוצרת מתח בין קידמה לבין דריכה במקום.

לינדה נוכלין (Nochlin) מקבילה בין האקט המיליטנטי של הפעילה הסופרג'יסטית מרי ריצ'רדסון (Richardson) ששיספה בסכין קצבים את הציור **ונוס מרוקבי** (תמ' 8) של ולסקז (Velázquez) בנשיונל גלרי בלונדון ב-1914,[65] לבין פרקטיקת החיתוך של הוך: כרצון להשחית באופן פיזי ואלים את הדימוי האידיאלי הפנטזמי של גוף האישה. ניתן לראות בפוטומונטאז' של הוך סובלימציה לאקטיביזם של ריצ'רדסון. הדקונסטרוקציה בפרקטיקה של הפוטומונטאז' חושפת שכל ייצוג של אישה כאובייקט מיני רחוק מלהיות "טבעי" אלא הוא תוצר של הבנייה. אם הייצוג המסורתי מתעקש לשמר את הצופה במרחב נרטיבי אשלייתי נטול-סדקים, הרי שפרקטיקת הפוטומונטאז' מפגינה את החתרנות הפוליטית דרך האקט של גזירה וחיבור, שבה הדקונסטרוקציה המקרית חשופה בחספוס המכוון, בקיטוע, ובחוסר קוהרנטיות לוגית. בעבודה **ילדה יפה** הוך דוחה את מושג ה"מקור" או ה"יצירתיות" של האמן-המאסטר-הגבר ביחס לסובייקט-האישה. היא דוחה את מושג היופי של אישה כאובייקט הנתון למבט, ומתעקשת על מהות היצירה המוגמרת כתהליך של ייצור. כלומר, הדגש הוא על הפרקטיקה של גזירה-הדבקה ולא על מושג ההשראה.[66]

---

[64] Rick Lawler, "German BMW R75 Motorcycle," *World War II* 25, no. 6 (2011): 72.

[65] לקריאה נוספת על קמפיין הסופרג'יסטיות להשחתת יצירות אמנות: קטלוג התערוכה *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm* (London: Tate Publishing, 2013).

[66] Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (Cambridge: Harper & Row, 1988), 28-29.

ילדה יפה ממחישה היטב את הדואליות והאמביוולנטיות שבייסוד הפוטומונטאז', ואת אפשרויות הקריאות השונות והמנוגדות: מצד אחד יש בעבודה יסודות דינמיים של תנועה והנעה- העיגולים, הגלגלים, המנואלה הגדולה והמתאגרף. מצד שני יש בה אלמנטים יציבים כמו הדמות היושבת. אפשר לראות את דמות זו כפסיבית, סטטית וקפואה, אך היא יכולה להיות גם נינוחה, נהנתנית, שלווה ומלאת ביטחון. הדמות המאגרפת אותה יכולה להתפרש כאיום, אך היא יכולה באותה מידה להיקרא כבלואה בגלגל, חסומה וחסרת אונים. הפנים החסרות של הדמות היושבת והמתאגרף יכולות לאפיין אותן כחלולות, ריקניות וחסרות אישיות, אך הן גם מאפשרות להן להיות אוניברסליות או להצביע עליהן כתופעה. ראש הנורה יכול להביע חרדה מהטכנולוגיה המחליפה את הפנים-האדם במכונה, אך הוא גם סמל לרעיון חדש, הוא נדלק ומאיר את החשכה, אך האור שלו מלאכותי ודל. השעון הוא סימן מתקתק לבהלה, אך גם לקידמה, ולבואם של זמנים חדשים. המנואלה משמשת כאלמנט המניע תהליך, או כזה השולט בהתפתחות, או מסובב דבר מה במעגל חסר תוחלת. ריבוי צורות העיגולים יכולים להצביע גם על תנועה אך גם על אשליה שלה. התסרוקת הגדולה שאינה פרופורציונלית לגוף יכולה לשים ללעג את הנהירה אחר צווי האופנה, אך גם להצביע, יחד עם בגד הים החושפני, על הפוטנציאל שיש במתירנות לשחרור הגוף והנפש מכבלי המסורת, ולבניית מושגי יופי שונים, גם אם נדמים כגרוטסקים. הדמות המציצה יכולה לסמל את הישן והדהוי הנותר מאחור, או על מי שמתבונן מן החוץ ומתריע מפני סכנה עתידית. הצבעוניות המיוחסת לעולם הפרסום, שהיא עליזה ומפתה, יכולה להעיד על פנטזיה ושאפתנות, אך גם על מודרניזציה המייתרת את האינדיבידואל או משעבדת אותו. אך הדבר הבולט ביותר בעיני בעבודה הוא ההומור, שניתן להבין אותו גם כאירוניה, כלעג, או כקריקטורה של דמויות. ההומור יכול לשמש מודוס להתנגדות, והוא מאפשר גם הזרה וגם התקרבות. הוא מאפשר להוך להביע חיבה יחד עם ביקורת, ובתוך הקונטקסט של הפוטומונטאז' הוא אידיאלי לתווך את הניגודים והסתירות שמתקיימים בו.

בפוטומונטאז' **ללא כותרת** (תמ' 9) מ-1920 נראה שהביקורת הפמיניסטית של הוך הופכת מובהקת יותר. הגוף שוב מבותר, וראש אישה גדול מוצמד לגוף רקדנית בבגד ים העומדת על

משטח עגול הנתון בקופסא פתוחה שעליה רשום "תעשיית תחמושת גרמנית". מימינה ראש גבר שאצבעו המושטת כלפיה נראית כעומדת לגעת בה. ברקע תרשים של מנוע מכונית ומתחתיו רישומים של כלי מטבח המודבקים הפוכים וברקע תרשים גזרות לתפירה, מתוך המגזינים בהם עבדה הוך. רגל הדמות הנטועה במרכז המעגל, ותנוחת הריקוד יוצרת תחושה של סיבוב במקום. הגוף שייך לבלרינה הרוסייה קלאודיה פבלובה (Pavalova), מתוך תצלום שלה נופשת בחוף הים בהפסקה מלוח הזמנים התובעני שלה בבלט. אלה היו דימויים שגורים של ידועניות חייכניות בחוף הים.[67]

הרקדנית יפה וזוהרת ומתוארת כדמות המסופקת מעבודתה ומחייה: תמצית "האישה החדשה" של 1920, אייקון של החירות החברתית והמקצועית. הוך מוציאה אותה מההקשר המשוחרר של חוף הים, הנופש והחופש, ומציבה אותה נטועה במרכזו של מכשיר מכני.[68] פרצופה המחייך מוחלף בראש אישה גדול שעל פניה הבעה מלנכולית. נראה על פרצופה שהיא אינה מרוצה כלל מהתפקיד שגופה משחק. חשופה לחקירת אצבעו הכמעט נוגעת של הגבר המקריח, מעשן המקטרת, הבוחן אותה מלמעלה, ועל ראשו מקק שחור. נראה שהוך חותרת כאן תחת הייצוג במדיה הפופולרית של נשים בווימאר, שאמנם עכשיו הן בעלות קריירה, ספורטיביות וחטובות, ואף יכולות להציג את רגליהן החשופות בחוף הים, אך עדיין נשלטות על ידי הגבר, שמתואר כאן כמטריד ואולי אף מטונף ומיושן בשל המקק שמטפס עליו. הטכנולוגיה מתפקדת כאמצעי שליטה נוסף ולא כמשחררת. היא כבולה למכשיר, מקובעת לו, ומוצגת לראווה בתוך קופסא כמו בלרינה בתיבת נגינה, שמנגנון הפעולה שלה מתחיל לפעול ברגע שפותחים את התיבה ומביטים בה.[69] ההתייחסות הישירה לתעשיית הנשק קשורה לכניסת הנשים לתחומי עיסוק גבריים מובהקים בגלל התארכותה של המלחמה וגיוסם של הגברים לזמן ממושך. נשים רבות הצטרפו למעגל העבודה בתעשייה הכבדה- תעשיית הנשק והתחמושת ותעשיית המתכת.[70] היו אף נשים שפנו לעסוק בעבודות חקלאיות במקום הגברים

[67] Makela, "The Misogynist Machine," 116.
[68] Makela, "By Design," 65.
[69] Makela, "The Misogynist Machine," 116.
[70] במהלך המלחמה החל השימוש בטכנולוגיות לחימה חדישות. הצדדים הלוחמים החלו להשתמש בטנקים, במטוסים ובצוללות. התותחים והמרגמות היו כלי הנשק החשובים במלחמת החפירות, המטוסים הופעלו לצורכי

המגויסים, וכן השתלבו הנשים בעבודות פקידות, בתחבורה הציבורית, במקצועות הרפואה, וטיפלו בפצועים שבעורף. המלחמה טשטשה את ההבחנה בין מקצועות "גבריים" למקצועות "נשיים", ואפשר לטעון כי שנות המלחמה היטיבו עם הנשים: שכרן שופר, ובעקבותיו עלתה רמת החיים שלהן. כך הייתה דווקא המלחמה שלב חשוב בתהליך שחרור האישה. אך משחלפה המלחמה נדחקו הנשים שוב לעיסוקים המסורתיים שאיפיינו אותן.[71]

כאשר הוך הופכת את הדמות מלאת החן והחיות לבובת ראווה הנתונה לחקירת המבט של הגבר היא מעידה על המודעות שלה לתפקידה המוגבל של האישה בתקופתה ולאופן שבו אותו שחרור הוא מתעתע. בנוסף היא מעלה ספקות באשר לסטריאוטיפים הפופולריים שבמדיה של זמנה, בהן מציגים תמונה שקרית של עצמאות ושחרור. דימויים אלה שהיה בהם הבטחה לקידמה ולשיוויון מסתכמים לבסוף כמושא לסקרנות שמעוררת ה"אישה החדשה" אצל הגבר, והופכים אותה לאובייקט, לצעצוע או לשעשוע.[72]

מקלה מנסה להתיר את הוך מההקשר הדאדאיסטי. היא טוענת שהקשר של הוך לעבודה המסחרית והמסורתית-נשית שלה היה חזק לא פחות מאשר לדאדא, והיא מדגישה את החשיבות של המגזינים ותקשורת ההמונים לעבודתה, שהם אלה האחראים לעושר בעבודותיה. מקלה טוענת שלרקע של הוך כמעצבת פאטרנים של רקמה, תחרה ותפירה במגזינים לנשים, יש השפעה על הבחירה שלה בפוטומונטאז' ועל הצורה החזותית שלו. היא קוראת את הפוטומונטאז' של הוך כעיבוד אמנותי של פרקטיקות המקושרות לנשיות וביתיות.[73]

סיור וריגול ולאחר מכן גם לצורכי תקיפה, והטנקים, שהוכנסו לשימוש בשנת 1917, היו גורם מכריע בקרבות היבשה. במלחמה זאת הופעלו לראשונה אמצעי לוחמה המוניים כגון מקלעים אוטומטיים וחומרים כימיים, שהגרמנים השתמשו בהם.

[71] שלמה אהרונסון, *"המלחמה הגדולה": פרקים במלחמת-העולם הראשונה* (בן שמן: מודן הוצאה לאור/משרד הביטחון 2012), 113-114.

[72] Makela, "By Design," 65.

[73] Ibid., 50.

עם זאת, הפוטומונטאז'ים של הוך הם בעיני אנטיתזה מוחלטת לפרקטיקות של מלאכת יד, שהוך עסקה בהן בקריירה המסחרית שלה. תפירה, רקמה וסריגה הן טכניקות הדורשות ידע, אימון, ניסיון ומיומנות, והן מצריכות תכנון מוקדם ותהליכים סיסטמטיים וקפדניים. לעיתים קרובות הן גם דורשות הדרכה דוגמת תרשימי גזרות ודוגמאות- שהיו למעשה תחום התמחותה המקצועית של הוך. הפוטומונטאז' ביחס אליהן אינו דורש מיומנות טכנית גבוהה, והוא מאפשר ספונטניות שלא כמו בפרקטיקות הללו של מלאכת יד. בנוסף, מלאכות יד הן פונקציונליות או דקורטיביות, והפוטומונטאז'ים של הוך הינם אנטי-דקורטיביים, ודוחים את מושג היופי במפגיע. כך שהניסיון למצוא הקבלה ולקשור בין הקריירה המסחרית של הוך לאמנותית, הוא מהלך שלדעתי חוטא לעמדה של הוך, אשר בפוטומונטאז'ים שלה ניסתה להתרחק ככל האפשר מאותן תכונות שימושיות דקורטיביות ודומסטיות שמיוחסות לאמנות נשים. העמדה הפמיניסטית שלה אינה נובעת ממוטיבציה של קבלת הכרה של מלאכות יד כאמנות גבוהה, אלא מניסיון להצביע על ייצוגים, סטריאוטיפים וציפיות, ועל הבלבול והדואליות שאלה מייצרים בחברה בכלל, ועבור האישה החדשה בפרט.

העמדה של מקלה, הקושרת את הפוטומונטאז' של הוך לפרקטיקות נשיות דומסטיות, מקורה בשיח אמנותי פמיניסטי שצמח בשנות ה-70: מרים שפירו (Schapiro) ומליסה מאייר (Meyer) מגדירות מונח בשם פמאז' (Femmage) שהוא קיצור לפמיניסט-קולאז',[74] כפרקטיקה של נשים המשתמשות בטכניקות מסורתיות נשיות באמנות. הן רואות בקולאז' אסתטיקה מובהקת של מסורת מלאכת יד נשית, המקדימה את השיח המודרניסטי אודות הקולאז'. מאייר ושפירו מציינות כי בעוד נשים תרגלו טכניקות קולאז' במשך מאות שנים, היה זה רק במאה ה-20 כשאמנים דוגמת פיקאסו החלו להשתמש באותם שיטות עבודה, נחשבו פרקטיקות אלה לאמנות גבוהה והחלו לקבל תשומת לב תיאורטית וביקורתית. הן מציעות לגייס טכניקות מסורתיות של מלאכת יד נשית לתוך זירת האמנות, ולקדם תכונות

[74] המונח קולאז' משמש לתיאור כללי של פרקטיקות חיתוך והדבק של פרגמנטים, והוא מתייחס גם לפוטומונטאז' שבו הצילום משמש כמרכיב מרכזי.

שמקושרות עם יצירתיות נשית: האישי, הקולקטיבי, הדקורטיבי. כך ניתן לאתגר את ההיררכיות האמנותיות המסורתיות, שנשענות על היררכיות מגדריות.[75]

בהקשר של הפוטומונטאז', נקודת המבט של שפירו מנוגדת למעשה לאידיאולוגיות העומדות בבסיס העבודות שהצגתי קודם לכן. אלה חתרו נגד העמדת דמות האישה בהקשרים דומסטיים הכוללים בישול ומלאכת יד, ונאבקו לפרוץ גבולות אלה. יתירה מכך, הן הציפו באופן קונקרטי ובוטה ביצירות הללו בעיות שקשורות לדיכוי האישה באמצעים של מין ושל מטלות ביתיות. בכך ששפירו מכירה במלאכת היד כאמנות, היא מנכיחה למעשה את המצב שבו ישנן "אמנויות נשים" ו"אמנויות גברים". בנוסף, המושג "דקורציה" ששפירו נוטה להדגיש, נדחה על ידי התיאוריות העומדות בבסיסו של הפוטומונטאז', כיון שהוא עומד בסתירה לרעיונות החתרניים ביחס לקונבנציות האמנותיות שהוא מבקש לקדם. שפירו יוצרת למעשה "אפליה מתקנת". העלאת "מלאכת היד הנשית" למישור השיח האמנותי אמנם קוראת תיגר על ההיררכיות ואמות המידה של הממסד האמנותי, אך באותה מידה היא גם מנכיחה את מקומה הדומסטי של האישה. הוך מתנערת במופגן בעבודות הפוטומונטאז' שלה מאותן מיומנויות נשיות שהפמאז' חוגג. הסגנון שלה רחוק מלהיות דקורטיבי אלא הוא דיסהרמוני, ואף אגרסיבי ואלים. היא מדגישה את אופני ההבעה הטכניים והמכניים. "סכין המטבח" שלה הוא כלי נשק שבאמצעותו היא מבקשת להשתחרר מהעול הדומסטי, והעמדה שלה תובעת לקבל הכרה במסגרת חוקית ואמנותית שאינה נשענת על מסורות נשיות.

בעז נוימן מתאר בספרו *להיות ברפוקבליקת ויימאר* חברה השמה את מבטחה במראה, בהופעה ובראווה. חברה פוסט-טראומטית המתמודדת עם אסון מלחמת העולם ה-I דרך חגיגה של תרבות הצריכה, קידוש תרבות הגוף, והתמכרות לטכנולוגיה אודיו-ויזואלית. "תרבות הפרסומות" הקיפה את האזרחים מכל עבר: בעיתונות, ברדיו, בקולנוע, על לוחות המודעות, הבניינים וכלי הרכב. תרבות שנסמכה על שיטות התעמולה האפטיביות שהשתכללו בזמן המלחמה, ואומצו בהצלחה בידי השוק האזרחי. "תרבות הפרסומות", טוען נוימן, היא מאפיין

[75] M. Meyer and M. Schapiro: "Waste Not, Want Not: Femmage, An Inquiry into What Women Saved and Assembled," *Heresies,* i/4, (Winter 1977–8): 66–69.

של חברה שהתבססה על חיצוניות טהורה. המוצר הפך לייצוג, לדימוי של עצמו. לאחר המלחמה נאלצו הגרמנים להתמודד באורח חסר תקדים עם מראות חדשים ומזוויעים של גוף פצוע ומפורק. פצועי המלחמה השפיעו במידה רבה על מקומם ומשמעותם של הניתוחים האסתטיים בחברה הויימארית האזרחית, שהפכו לחלק מהאופנה ומסגנון חיים של אלה שיכלו להרשות לעצמם טיפולים מסוג זה. דמות "האישה החדשה" האופנתית נתנה ביטוי לשחרור מיני, לניידות פוליטית, כלכלית וחברתית, לנרקיסיזם וליופי נשיים, שניזונו בעיקר מן הפנטזיות של חברת הצריכה. האופנה הייתה למרכיב מכריע בזהות הנשית של התקופה, כיון שנשים פרצו אל התחום הציבורי, והזדקקו לביגוד פונקציונלי. נשים החצינו בדרך זו את עצמן והדגישו את חירותן. רפורמת הלבוש הפכה את האופנה לביטוי הוויזואלי ביותר של חופש התנועה הנשי. הביגוד התחתון, דוגמת הגרביונים, הפך לפומבי. תפקידה של האופנה חדל לכסות את הגוף ולהסתירו אלא להדגיש אותו ובכך לאפשר לו להופיע. עיתונים, שבועונים וירחונים, פרסמו תצלומים של נשות חברה מפורסמות, כוכבות ספורט וקולנוע, אמניות ודוגמניות, שהציגו את קו האופנה האחרונה, יחד עם שלל עצות והמלצות.[76] תיאור זה של נוימן ממצה היטב את רוח התקופה, ואת הסוגיות שהוך מתמודדת עימן ביצירות שהצגתי בפרק. האופן שבו ייצוגי גוף "האישה החדשה" מפורקים ומורכבים במתח שבין מאפייניו השטחיים-חיצוניים, לבין היבטיו המשחררים-מתקדמים. החיתוך הברוטאלי של הדימויים, שיש לו קשר לקטועי הגפיים, והוא איזכור חד לזוועות המלחמה, והדיסוננס בין המפתה למרתיע. הוך מספקת "תמונת מצב" מורכבת באשר לייצוגים החדשים של האישה, כפי שהם משתקפים בעיתונים ובמגזינים. עמדה אמביוולנטית שמעלה ספקות באשר לתועלת שלהם, חששות מההשלכות שלהם, יחד עם הכרה בעוצמתם. הטרנספורמציה שהוך מעבירה ייצוגים אלו, מערערת על תפיסתם כנכונים או כאמת, או ככאלה המקובלים עליה. דרך פירוק הייצוגים היא מפנה את מחאתה כלפי הפוליטיקה, המדיה, החברה האזרחית, ועמיתיה האמנים. אם עבודותיה ניבאו שחורות, הרי שאלה היו מוצדקות. הפוטומונטאז' הדאדאיסטי של הוך,

[76] בעז נוימן, *להיות ברפוקבליקת ויימאר* (תל-אביב: עם עובד, 2007), 17, 31-32, 36, 64-65, 86-87, 184-186, 188-189.

שמיטיב להמחיש את החרדה והכיאוס שבין מלחמות העולם, מקבל תפנית עם צמיחתה של תרבות-הפופ לאחר ניצחון בעלות הברית על גרמניה.

פרק ב' - פופ-ארט וריצ'רד המילטון

היצירה השנייה שעומדת במוקד המחקר שלי היא **מהו בדיוק הגורם לכך שהבתים בימינו הם כה שונים כה מושכים?** (1956) (תמ' 10) של ריצ'רד המילטון. היא נוצרה עבור קטלוג תערוכה בשם "זהו המחר" שנערכה במהלך החודשים אוגוסט-ספטמבר של שנת 1956 בגלריית וייטצ'אפל בלונדון. בנוסף, הדימוי המקורי שועתק והוגדל בשחור-לבן עבור אחת הכרזות לתערוכה (תמ' 11).

עבודת פוטומונטאז' זו מורכבת מגזירים של דימויים, שנלקחו בעיקר ממגזינים פופולריים אמריקאיים. ביצירה מתואר חלל ביתי המאוכלס על ידי שלוש דמויות: דמות גבר שרירי עומד לבוש תחתונים, המציג את גופו לראווה ומחזיק סוכריה על מקל דמוית מחבט עם הכיתוב "פופ" על עטיפתה, דמות אישה מעורטלת ישובה על ספה עם כובע אהיל לראשה, ודמות קטנה בעומק היצירה השואבת את קצהו העליון של גרם מדרגות בעזרת שואב אבק. החדר מאובזר ברהיטים וחפצים: כורסאות ישיבה, שולחנות קפה, טלוויזיה, קופסת שימורים, מנורה, רשמקול ועיתון. על הקיר תלויות שתי תמונות ממוסגרות: באחת איור קומיקס ובשנייה ציור דיוקן. מבעד לחלון נשקף נוף ובו חזית תיאטרון קולנוע עם שלט חוצות מעליו, ותקרת החדר פתוחה לשמיים, בהם תלוי כדור-הארץ ענק מימדים. היצירה נחשבת על ידי חוקרי ומבקרי אמנות כעבודת הפופ הראשונה, ומיוחס לה מעמד איקוני.

בטרם ארחיב על היצירה עצמה, ובמיוחד על דמות האישה המופיעה בה, אבקש לשרטט את תהליכי העבודה שקדמו לה: מפגשי "הקבוצה העצמאית" ותערוכת "זהו המחר". לאחר מכן אנתח את היצירה וממנה אחלץ את דמות האישה העירומה כדי להדגים את טענת המחקר שלי. כלומר, כיצד היא משמשת כמסמן כפול, אשר מצד אחד מגלם את התפיסות והערכים המתגבשים בתרבות הפופולרית של שנות ה-50, ומצד שני מאפשר חתירה תחתיהם. אמשיך בניתוח תיאורטי של הפופ-ארט שעוסק ביחס הבינארי בין תרבות ההמונים לאמנות הגבוהה, שיש לו זיקה לסוגיות של מגדר. אסכם את הפרק בחזרה לדאדא, כדי להציע השוואה בין שני

הזרמים, ובעיקר בין יצירה זו ולבין **חתוך בסכין** של הנה הוך. השוואה שמטרתה לחדד את טיבן של העמדות השונות ביחס כלפי ייצוג גוף האישה הערום במדיה.

הקבוצה העצמאית

המילטון השתייך לקבוצה של אמנים ואינטלקטואלים בשם "הקבוצה העצמאית" (The Independent Group). הקבוצה פעלה באמצע שנות ה-50, ומוקדה היה "המכון לאמנות בת-זמננו" (Institute of Contemporary Arts)[77] בלונדון. המכון היווה נקודת מפגש לאמנים צעירים, אדריכלים וסופרים, שלא היו להם אלטרנטיבות דוגמת בתי הקפה של פאריז או אירועי פתיחות תערוכות שהתקיימו תכופות בניו-יורק.[78] "הקבוצה העצמאית" התארגנה, באופן בלתי פורמלי, במכון לאמנות בת-זמננו, במטרה לקיים מפגשי מחקר למציאת רעיונות אמנותיים חדשים. הקבוצה התקבצה לראשונה בחורף 1952-1953 בהנהגת ריינר בנהאם (Reyner Banham). נושא התוכנית היה טכניקות, ובעיקר טכניקות הייצור-ההמוני, שהביא לידי שפע של סימנים וסמלים. הקבוצה התפזרה ואז התכנסה מחדש, שנה מאוחר יותר, בחורף 1954-1955 על ידי ג'ון מקהייל (John McHale) ולורנס אלווי (Lawrence Alloway) תחת הכותרת "תרבות פופולרית". בין חברי הקבוצה ניתן למנות את האמן אדוארדו פאולוצי (Eduardo Paolozzi), זוג האדריכלים אליסון ופיטר סמיתסון (Alison and Peter Smithson), המוזיקאי פרנק קורדל ואשתו האמנית מגדה קורדל (Frank and Magda Cordell), וכמובן- המילטון, מקהייל ואלווי עצמם. חברי הקבוצה גילו עניין משותף בטכנולוגיה, בייצור-המוני, ובתרבות האורבנית, ההמונית והפופולרית של תקופתם: סרטים, פרסום, מדע-בדיוני ומוזיקת-פופ. הם חשו את הדחייה האינטלקטואלית הרווחת סביבם מ"תרבות ההמונים", ודנו בה בפרטנות ובהתלהבות. הקבוצה טיפלה במושגים פופולריים ברצינות ובגישה של שדה האמנות, מתוך רצון ועניין להרחיב את גבולות האמנות, ולעודד חפיפה בין ה"אמנות" ל"חיים". עבור אותם אמנים צעירים בלונדון שלאחר מלחמת העולם ה-

[77] המכון לאמנות בת-זמננו הוקם בלונדון בשנת 1946 במטרה להוות מרכז אלטרנטיבי לאמנים, סופרים ומדענים להחלפת רעיונות מחוץ למסגרת הממוסדת והמסורתית של ה"רויאל אקדמי". מכאן אכנה אותו בקיצור: ICA

[78] Lawrence Alloway, "The Development of British Pop," in *Pop Art*, ed. Lucy R. Lippard (London: Thames and Hudson, 1978), 36.

II, עורר נופה של אמריקה המסחרית עניין רב. זהו היה עולם מפתה שהיה רחוק מתנאי הצנע של אנגליה המנצחת אך הדחוקה כלכלית.[79] השפע והשגשוג שנשקפו מהמגזינים האמריקאיים היו רחוקים מאוד מ"אסתטיקת הצנע" של בריטניה. לונדון של שנות ה-50 הייתה עיר שעדיין חשו בה את שיירי המלחמה: המרקם האורבני היה מנוקד באתרים מופצצים, מדיניות הקיצוב הונהגה, ותחושת החסך עדיין שלטה. לונדון נחשבה פרובינציאלית בזירה האמנותית הבינלאומית.[80] האמנים נשאו עיניהם לאמריקה, מוקסמים מהתרבות הפופולרית שלה שכללה ג'אז ורוקנרול, ואת דור הביט בספרות. הבריטים אימצו את החידושים האמריקניים, תוך כדי שהם הופכים אותם לשלהם.[81] אמריקה על "אסתטיקת השפע" שלה, נתפסה כהיפוכה הנוצץ של לונדון מותשת המלחמה.[82] אוצר הדימויים האמריקאי היווה מפלט מן התרבות המעמדית המסורתית הבריטית, ונשא עימו הבטחה לעתיד חדש. הערים האמריקאיות דוגמת הוליווד- בירת הקולנוע, דטרויט- בירת תעשיית הרכב, ושדרות מדיסון- שם התרכזו בזמנו משרדי הפרסום הגדולים בניו-יורק, היו בעיניהם היצרניות הגדולות של תרבות הפופ, וכבאלה היו מושא להערצה ומקור השראה עבור הקבוצה.[83] המילטון הרצה במפגשי הקבוצה על מוצרי צריכה, פרנק קורדל על מוזיקת-פופ שהלחין בעצמו. השלב הראשון של הפופ-ארט[84] צמח, למעשה, מתוך אותם מפגשים של "הקבוצה העצמאית".[85]

אחד מאותם מפגשים היה, בדיעבד, משמעותי במיוחד, והשפיע עמוקות על פועלה של הקבוצה, ובמיוחד של יצירתו של המילטון העומדת במרכז פרק זה. מפגש זה, שהתקיים באפריל 1952 כלל הקרנת שקופיות והרצאה מאת פאולוצי. פאולוצי התוודע בסוף שנות ה-40 בפאריז למורשת הדאדא והסוריאליזם ונתבצרה בו תחושה של ספקנות ביחס לערכה של האמנות הגבוהה. עם חזרתו ללונדון הוא החל לאסוף גזרי עיתונים, פרסומות ועמודים מתוך

---

[79] Alloway, "The Development of British Pop," 36.

[80] שני האמנים הבריטים החיים המצליחים היחידים באותו זמן היו הנרי מור ופרנסיס בייקון. האמנים הבריטים לא הצליחו להציע חידוש באקספרסיוניזם המופשט, כפי שהתבסו אמני "אסכולת ניו-יורק" שזכו לקבל את ברכתו של גרינברג. ראו, קלמנט גרינברג, "ציור מהסוג האמריקאי", *המדרשה* 3 (2000): 65-83.

[81] Christopher Finch, "London Pop Recollected," in *Pop Art : U.S./U.K. Connections, 1956-1966*, ed. David E. Brauer (Houston: Hatje Cantz Publishers, 2001), 21-22.

[82] Myers, "The Future as Fetish," 76-77.

[83] Alloway, "The Development of British Pop," 36.

[84] פרק זה יתייחס למונח "פופ-ארט" בהקשר של זרם אמנות הפופ המוקדמת בבריטניה בשנות ב-50.

[85] Alloway, "The Development of British Pop," 36.

חוברות קומיקס פופולריות, שקיבל מחיילים אמריקאיים שהיו מוצבים בבריטניה. את האוספים הדביק ב"אלבומי הדבקות" בהם שילב את את דימוייה המסחריים של תרבות הפופ האמריקאית בצורת קולאז'ים שכונו בפיו "מטאפורות רדי-מייד".[86] הקהל האינלקטואלי שהגיע לפגישות ב-ICA לא התרשם במיוחד מאותה הרצאה, ואף ששנתיים מאוחר יותר הוא הציג את אלבומי ההדבקות שלו בתערוכה בשם "קולאז'ים ואובייקטים" ב-ICA, הוא לא המשיך לפתח את אותם רעיונות. הצלם נייג'ל הנדרסון (Nigel Henderson) שנכח באותה הרצאה ציין, שבניגוד לגישה האינטלקטואלית של בנהאם, מקהייל והמילטון, הגישה של פאולוצי הייתה מרעננת, אינסטינקטיבית, מלאת חיות ואמוציונלית- תכונות שהיו חסרות בסצנה הבריטית. אך לעבודות של פאולוצי לא הייתה השפעה מיידית ניכרת, והוא זנח אותם לטובת כיוונים אמנותיים אחרים.[87]

סדרת העבודות של פאולוצי שזכתה לכינוי !BUNK, שפירושו שטויות (Nonsense), ובסלנג- מוזר או משוגע, כוללת 45 קולאז'ים נבחרים שנוצרו בין השנים 1947-1952, בהם חיבר בין פרסומות למוצרי צריכה לבין אירוטיקה ומין המוחדרים לציבור כמקשה אחת.[88] לפאולוצי לא הייתה כוונה להציג את !BUNK מעבר לשיתוף של פנטזיה פרטית עם עמיתיו, שהורכבה מהתלהבות מקומיקס, קלישאות פופ ופורנו רך.[89] אך הפרקטיקה שלו חילחלה לשיח של הקבוצה העצמאית, ובראייה לאחור היא נחשבת לפרוטוטיפ של הפופ-ארט. אלווי למשל, מחשיב את פאולוצי לאב הקדמון של הפופ-ארט אף שלא היה נוכח באותה הרצאה ב-1952.[90] זאת משום שההצגה של !BUNK כללה כמה הצעות תיאורטיות שתאמו את חזון התנועה: האופן השגוי בו מובנית ההיררכיה בין האמנות הגבוהה לנמוכה, איסוף, אוצרות וחיבור של דימויים כסוג של פרקטיקה אמנותית, וההכרה שהאירוטיקה והאי-רציונליות שוכנים אף בתצוגות התמימות ביותר של תרבות ההמונים. אלווי היטיב לנסח את השלכותיו והשפעותיו

[86] Mark Francis and Hal Foster, *Pop* (London: Phaidon Press, 2005), 21-22.
[87] John-Paul Stonard, "The 'Bunk' Collages of Eduardo Paolozzi," *The Burlington Magazine* 150, no. 1261, British Art and Architecture (Apr., 2008): 240.
[88] Francis and Foster, *Pop*, 21-22.
[89] Julian Myers, "The Future as Fetish," *October* 94, The Independent Group (Autumn, 2000): 68-70.
[90] Stonard, "The 'Bunk' Collages," 241.

של חזון התנועה במונח "החזית הרחבה של התרבות"- מונח שביקש לייצר המשכיות בין אמנות גבוהה לפופולרית, באופן שבו יוכלו להתקיים בכפיפה אחת. "הקבוצה העצמאית" ראתה את הפופ-ארט לא כתחליף לאמנות גבוהה, אלא כקטגוריה לתיאור אוצר דימויים חזותי מהשדה המסחרי של פרסום, איור ועיצוב המוצר. שדה שמתרחב על מנת להכיל בתוכו את ההשפעה התרבותית של חידושים טכנולוגיים ותעשייתיים. כלומר, רעיון "החזית הרחבה של התרבות" מרחיב מחד את רפרטואר הדימויים שזמין לאמנים, ומאידך מרחיב את הטווח של השדות הנתונים לניתוח ביקורתי ואסתטי, ומאפשר למבקרים להתייחס גם לעיצוב תעשייתי ולתרבות הפופולרית. עבודתם של "הקבוצה העצמאית" לא ניסתה לחצות את הגבול בין אמנות גבוהה לפופולרית, אלא למחוק אותו כליל. הם תקפו את ההיררכיות התרבותיות ולא את האמנות הגבוהה,[91] או במילים אחרות, את המערכת ולא את הסימפטום.

הפרקטיקות של פאולוצי, שכללו את האוספים, האלבומים, הקולאז'ים[92] וההדבקות על הקירות, חשפו דפוס של אופני משיכה ופתיינות פטישיסטית זהה לסחורות ולגוף. התגבשה בו ההכרה שהגוף הוא סחורה, הפרסומת היא פרופגנדה, והפרופגנדה היא פורנוגרפיה.[93] ג'ון-פול סטונארד (Stonard) רואה בחלק מהקולאז'ים של פאולוצי המשך של מסורת פוטומונטאז' הנשענת על הוך והאוזמן.[94] הנחה זו היא פורמליסטית בעיקרה, כיון שפאולוצי מונע ממוטיבציות אחרות, שיש בהן יסוד של סקרנות והיקסמות. הוא עצמו ראה הקבלה בין המגזינים עצמם (חומר הגלם) לקולאז'ים (יצירת האמנות): מזון בדף אחד, פירמידות במדבר בדף הבא, ואישה יפה בדף שאחריו.[95] כלומר, האקראיות- לפי התפיסה הדאדאיסטית היא מאפיין של המדיה-לפי תפיסת הפופ-ארט, והמגזינים משמשים כבסיס השראה לשבירת המחשבה הלוגית. האל פוסטר (Foster) רואה את הפרויקט של פאולוצי כמדגים את המתודה

[91] Myers, "The Future as Fetish," 65-66.
[92] כפי שציינתי בפרק הקודם, המונח קולאז' מתייחס לפרקטיקה של חיתוך והרכבה של פרגמנטים שהם לאו דווקא צילומיים.
[93] Myers, "The Future as Fetish," 68-70
[94] Francis and Foster, *Pop*, 50.
[95] Myers, "The Future as Fetish," 77.

המאפיינת את "הקבוצה העצמאית": צירוף אנטי-היררכי של דימויי ארכיון, מופרדים, מחוברים, או שניהם יחד. פרדיגמה אסתטית שהיא בעת ובעונה אחת קולאז' ואוצרות.[96]

העבודה **אבדנה במימד ירוק** מ-1952 (תמ' 13) שגזיר המילה !BUNK המופיע בה נתן לסדרה את שמה, נראית כמקדימה את הפוטומונטאז' של המילטון: דמות שרירן ודמות פין-אפ, שמייצגים אולי את אדם וחווה. השרירן לבוש תחתונים בהדפס מנומר, מרים בקלילות מכונית קאדילק חדשה מעל לראשו. דמות הפין-אפ הזעירה מותחת לראווה את גופה בתוך תרשים של מערכת הרבייה של הגבר, ממנה מזדקר הפין. ביצירה משובצים גם גזרי פירות ועוגות, והוא טיפוסי לפאולוצי באופן שהוא מציג מוצרי צריכה, סמלי מין ופרסומת למזון בצבעים עליזים. כל אלה נגזרו מתוך מגזינים אמריקאיים כמו *TIME* ו *Vogue*, וחוברו בקומפוזיציה דינמית.[97] הדמות הראשית היא צ'רלס אטלס (Atlas), השרירן המצליח ביותר לתקופתו. הפרסומות שלו נחשבו איקוניות כיון שהן הודפסו באינספור חוברות קומיקס במהלך שנות ה-40 ובשני העשורים הבאים.[98] התרחיש הטיפוסי הציג צעיר שדוף המאוים על ידי בריון, הבריון דוחף ומפיל אותו, וחברתו לועגת לו. בזכות ספר ההדרכה של אטלס, הוא מתאמן והופך לשרירי. הוא שב להתעמת עם הבריון, וזוכה להערצת הקהל ולאהבתה של נערתו. במשך עשורים היווה דף הפרסומת של אטלס בחוברות הקומיקס, עמוד תווך עבור בנים ונערים. כולם הכירו את משפט המפתח שלו ששימש כסיסמת הפרסום: "יכול להיות לך גוף כמו שלי תוך שבעה ימים". ברנדון טיילור (Taylor) רואה בתיאור האיש הרובוטי והאישה הסטריאוטיפית ביטוי לחרדות תרבותיות ממשיות, שיצרו חדירתן של הסחורות האמריקאיות לתוך עולמה המדכא אך מלא התקווה של בריטניה שאחרי המלחמה. עולם חדש בו הכל ניתן לרכישה, אפילו הגוף.[99] הצלחתי לאתר את הפרסומת המקורית (תמ' 14)[100], בה מצאתי שבמקור, מחוות היד של אטלס היא תנועת ביטול בתגובה לדיאלוג של שני נערים החולמים

---

[96] Hal Foster, "On the First Pop Age," *New Left Review*, no. 19 (2003): 93-95.
[97] Stonard, "The 'Bunk' Collages," 238.
[98] החברה צ'רלס אטלס בע"מ קיימת עד ימינו.
[99] Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art* (London: Thames and Hudson, 2006), 137, 160.
[100] http://terrybeatty.blogspot.co.il/2011/08/everlasting-health-and-strength-by.html

על גוף שרירי, שיקח זמן רב להשיגו: "שטויות!" ("BUNK!"), משיב אטלס בכותרת גדולה, ותחתיה מפרט כיצד ניתן להשיג גוף שרירי במהירות בעזרת הדרכתו. פאולוצי מוציא את המילה מהקשרה, ותחת הכותרת "שטויות!" מכליל את כל הדימויים בעבודה ובסדרה כולה. עם זאת, פוסטר מדגיש שפאולוצי שומר על שלמות הדימויים והאובייקטים הגזורים, כך שעדיין נשמר המסר המקורי שלהם. כותרות יצירותיו כמעט תמיד סובבות על המוצר המודגש והבולט ביותר לעין, או על הסלוגן שמופיע בה. נטיות אלו יתגלגלו בהמשך לפוטומונטאז' של המילטון, אך בעוד שפאולוצי מצביע על השפע הצרכני ועל הרדיפה אחר הגוף המושלם כ"שטויות", אצל המילטון הן דו-משמעיות.[101]

המילטון ופאולוצי גדלו בזמן השפל בבריטניה, ועברו את שנות המלחמה כמבוגרים.[102] החוויות שלהם הותירו אותם סקפטים באשר לפוליטיקה, אך לאו דווקא לציניים. המילטון אחז בגישה אנליטית, שהייתה מפוכחת באשר לאפשרות למציאת פתרונות קלים. הנטייה הפוליטית שלהם, כמו של שאר חברי הקבוצה, פנתה לכיוון השמאל הפוליטי, אך החיטוט היסודי שלהם במגזינים האמריקאיים, והחשיפה הגדולה לדימויים מעולם הפרסום והתרבות הפופולרית, לא הותירה בהם ספקות באשר לשינוי העמוק שעובר על העולם, שקשור לטכנולוגיה, תקשורת וצרכנות. שינוי שלדידם, לא ניתן היה להגדירו באמצעים פוליטיים של סוציאליזם, אלא כנטייה גלובלית לתרבות צרכנית. אך בעוד פאולוצי קיבל בזרועות פתוחות ובהערצה את התרבות האמריקאית, ובעיקר את סממניה הוויזואליים והקיטשיים, אף שהצביע עליה כחלולה. המילטון הביע אמביוולנטיות כלפיה. כריסטופר פינץ' (Finch) הגדיר זאת כ"ריחוק מוקסם".[103]

מרקו ליבניגסטון (Livingstone) מפרש את העמדה של "הקבוצה העצמאית" כאמביוולנטית: הם נמשכו לאפשרויות האמנותיות הגלומות בשחרור מכבליהן של מסורות האמנות הגבוהה, אך עם זאת הם שמרו על ריחוק ביקורתי כלפי הטקטיקות והכוונות המניפולטיביות הברורות

---

[101] Francis and Foster, *Pop,* 50.
[102] המילטון גויס לצבא בגיל 24 והוכשר כשרטט טכני.
[103] Finch, "London Pop Recollected," 24.

של עולם הפרסום, והיו ספקנים כלפי תאוות הבצע והחמדנות שהשתקפו מתוך כל אותם חומרים שמשכו את תשומת ליבם. זאת כיון שהם היו דור שחווה את הסגפנות והפשטות של שנות המלחמה, ומחסור חומרי ששרד זמן ממושך יותר בבריטניה מאשר באמריקה. אמנם תנאים כלכליים משופרים התקבלו בברכה, אך הם התקשו לחלוק את תחושת האופטימיות הנאיבית של החלום האמריקאי שבו לא היה להם חלק ממשי.[104] איזבלה מופט (Moffat) מדגישה את ההערצה שלהם לאופן שבו תעשיית הפרסום התמקצעה ברתימת המחקר המדעי כדי להגיע לקהל היעד באמצעות סקרי שוק, תיאוריות תקשורתיות ואמצעים פסיכולוגיים של מניפולציה. אלה תרמו לביטחון שלהם ביכולת להעביר מסרים באמצעות דימויים חזותיים כדי לשלוט בתפיסת הצופה. עם זאת ה"להט הדידקטי", כפי שמנסחת מופט, כוונתו לחנך מחדש את הצופה לערער על אמינות של התפיסה החושית האופטית, ולהסב את תשומת הלב לעובדה שהיא עלולה להיות תרמית.[105] הטון הבלתי מתחייב העולה מפרשנויות אלה נתקל בשאלה הקונקרטית של ג'וליאן מאיירס (Myers): האם ישנו מימד ביקורתי מובהק באסתטיקת הפופ של "הקבוצה העצמאית" או שהוא מאשר את אסתטיקת השפע החיובית והעליזה. מאיירס שואל ומיד נסוג, כיון שבעיניו, ביחס לפופ-ארט שאלה זו היא מוגבלת ולא פרודוקטיבית. בעיקר מפני שהפופ-ארט הוא בו-זמנית אפירמטיבי, נלהב, שמאל-פוליטי, מגוחך, טכנוקרטי, פטישיסטי, אוונגרדי, אובסיבי ואמריקאי. לכן מאיירס, כמו ליבינגסטון, טוען שלא ניתן לרדד את המורכבות הפוליטית של בריטניה בשנות ה-50 לקבלה נאיבית של הקפיטליזם ואמריקה. מהלך ההטמעה של דימויים פופולריים באמנות הוא החלטה אסתטית של צבירה שיש להבין אותה במונחים תלויים היסטורית, והאפירמטיזם הוא מסוג מסויים שניתן למצוא בהגיון מעוות של פטישיזם.[106] כלומר, האופן החיובי שבו הפופ-ארט מכיל את תרבות ההמונים נובע מייחוס של משמעויות תרבותיות עמוקות לחפצים ולדימויים של תרבות הצריכה. פוסטר טוען שחברי ה"קבוצה העצמאית" היו קרובים מספיק לתרבות הפופ האמריקאית כדי להכיר אותה על בוריה, אך רחוקים מספיק בכדי שהיא תהווה מושא לתשוקה.

---

[104] Marco Livingstone, *Pop Art: A Continuing History* (New York: H. N. Abrams, 1990), 37.
[105] Isabelle Moffat, ""A Horror of Abstract Thought": Postwar Britain and Hamilton's 1951 "Growth and Form" Exhibition," *October* 94, The Independent Group (Autumn, 2000): 91,112.
[106] Myers, "The Future as Fetish," 67.

כתוצאה מכך אין הם אינם מטילים בה ספק של ממש. מכאן נובע אותו פרדוקס המאפיין את הקבוצה בין הנטייה הפוליטית לשמאל לבין הפרו-אמריקניזם.[107] אך רגרסיה ופטישיזציה לא היו עבור חברי "הקבוצה העצמאית" צורות של הדחקה והרדמה, אלא אמצעים לעיסוק בתרבות. "רק עבודת אמנות שעוסקת בחברה", אם לצטט את אדורנו, "נותנת צורה לחרדה, לאימה, לתובנה בתוך סיטואציה קטסטרופלית, שאחרים חומקים ממנה באמצעות הדחקה".[108] המהלך של "הקבוצה העצמאית" לא היה אסקפיזם אם כי בדיחה, אוקיסמורון, פטישיזם שעבר פוליטיזציה.[109] פועלה של "הקבוצה העצמאית משרת נרטיבים שונים: עיסוקם של האמנים עם חיי היומיום תוך הימנעות מהשיח הפוליטי החברתי שמאפיין את תקופת המלחמה, הפלישה של התרבות הפופולרית לבית, האינטגרציה של חומרים מתרבות ההמונים לאמנות, פטישיזם צרכני או הביקורת עליו.[110]

אם לסכם את הגישה הביקורתית כלפי העמדה של "הקבוצה העצמאית" והפופ-ארט המוקדם, הרי ששיפוט על יסוד ביקורת והתנגדות מתגלה כמורכב. מושגים אלה טבועים עמוק בניסוח התיאורטי והביקורתי, ובכוונות המוצהרות של תנועות אוונגרד דוגמת הדאדא. הפופ-ארט, שהמילטון הגדירו כ"בן-הדאדא"[111], מסנן מתוכו כל סממן אופוזיציוני, ופותח את הדרך להכלה ופעפוע של אסתטיקות, אסטרטגיות, טכניקות, אמצעים, מדיומים וקטגוריות של תרבות ההמונים. השימוש בדימויים פופולריים פועל כאלמנט אופוזיציוני בהקשר של אמנות גבוהה. היסטוריונים הגיבו על העמימות של "הקבוצה העצמאית" שבין אפירמציה לביקורת, כמתח מובנה ולגיטימי שהוא חיוני לפופ-ארט. כלומר, השיח על הפופ-ארט המוקדם מתמקד בעירעור מוסכמות אמנותיות, ובהנחה שהפוקוס על תרבות ההמונים והצרכנות הוא ביטוי לתשוקה ותיסכול. הנחה זו נמנעת מלתת את הדעת לקונוטציות הפוליטיות של אותן תשוקות

---

[107] Foster, "On the First Pop Age," 96.
[108] Theodor Adorno, "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening," *The Essential Frankfurt School Reader* (New York: Continuum, 1982), 298.
[109] Myers, "The Future as Fetish," 88.
[110] Moffat, "A Horror of Abstract Thought," 89.
[111] Richard Hamilton, *Collected Words, 1953-1982* (London, New York: Thames and Hudson, 1982), 38.

צרכניות.[112] ההשלכות הפוליטיות של התרבות הצרכנית הן סוגיית מפתח במחקר שלי, כיון שייצוג גוף האישה הוא אספקט משמעותי בהקשר זה, ועליו אבקש להתעכב.

תערוכת זהו המחר, 1956

בשנת 1955 הקבוצה החליטה, לאחר דיונים סוערים, על פורמט בסיסי לתערוכה מולטי-דיסיפלינרית.[113] כוונתם הייתה לטפל בכל אותם נושאים שהעסיקו אותם ביחס שבין אמנות, טכנולוגיה ותרבות ההמונים. הגישה הייתה אנליטית ומכוונת לבדיקת רעיונות, לחיפוש, להתנסויות ולמחקר. זאת בניגוד להצגת תערוכה סטנדרטית ופונקציונלית שבה מוצגות יצירות אמנות למכירה.[114] תיאו קרוסבי (Crosby), תיאורטיקן אדריכלות ששימש באותו זמן בעורך של כתב העת *עיצוב אדריכלי*, עמד בראש הוועדה המארגנת. קרוסבי פנה לבריאן רוברטסון (Robertson), מנהל גלריית וייטצ'אפל לאמנות, שהסכים לארח את התערוכה. התקציב היה מינימלי, וההכנות יצאו לדרך.[115] לצורך התערוכה התגבשו תריסר צוותים מתחומי אמנות שונים, שכל אחד מנה שלושה-ארבעה אנשים.[116] כל קבוצה קיבלה משימה לבנות תצוגה לתערוכה. הוחלט שכל קבוצה תעצב ותדפיס כרזה וכן תתרום שישה עמודים לקטלוג התערוכה. כמו כן כל קבוצה התחייבה לממן באופן עצמאי את החומרים עבור התצוגה. הפרויקט יצר שיתוף פעולה שטרם נראה כמותו בין מספר רב של אמנים, אדריכלים, תיאורטיקנים, מוזיקאים ומעצבים מגישות שונות. התערוכה נפתחה בתשיעי באוגוסט בשנה שלאחר מכן (תמ' 15).[117] ב"זהו המחר" האמנים ביקשו למשוך את הצופה לתוך סביבה אמנותית אינטגרלית, שהיא אינה מתוחמת לאובייקט אמנות מסוים שמוצג על קיר. התערוכה

---

[112] Moffat, "A Horror of Abstract Thought," 89-90.

[113] קדמו לתערוכה:
The Parallel of Life and Art, 1953. Man, Machine and Motion, 1955.

[114] Livingstone, *Pop Art: A Continuing History*, 33.

[115] John-Paul Stonard, "Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'just what is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?'," *The Burlington Magazine* 149, no. 1254, Twentieth-Century Art (Sep., 2007): 607.

[116] המילטון הגדיר אותה כ"מלחמת אזרחים": 36 אמנים ואדריכלים שחולקו ל-12 קבוצות בנות 3 משתתפים, כולם זועקים לביטוי עצמי, נדרש לדבריו גאון כמו קרוסבי להרגעת הרוחות. התחרות בין הקבוצות הייתה מרה לא פחות מהמתח בתוך כל קבוצה.

[117] Stonard, "Pop in the Age of Boom," 607-609.

כוונה לעקור את התפיסה של אמנות כיקרה ומקודשת, ולארגן את החלל באופן שלא רק יקיף את הצופה, אלא גם יגרום לו להיות מעורב- האמנות כחלק מהחיים.[118]

הקבוצה של המילטון כללה את מקהייל [119] ואת האדריכל ג'ון וולקר (John Voelcker). האזור שהוקצה להם נחלק לשניים לפי שני הנושאים שלה: תפיסה ודימוי. נושא התפיסה כלל: צבע, טקטיליות, אור, קול, קליטה הפוכה, הלם פסיכולוגי, זכרון ואשלייה חזותית. נושא הדימוי כלל: ג'ורנליזם, קולנוע, פרסום, טלויזיה, סיגנון (סטיילינג), סמל סקס, אקראיות, שיתוף קהל, דימוי צילומי, דימוי מוכפל, המרה מכנית של דימוי, תרשים, קידוד ורישום טכני.[120] בשיתוף עם מגדה ופרנק קורנל, הם מימשו מונחים אלה בדמות קונסטרוקציה של יריד- שעשועים: פאנלים עם פרספקטיבות מתעתעות של אופ-ארט, דיסקים אופטיים מסתובבים (Rotoreliefs) של מרסל דושאן (Duchamp), רצפות גמישות עם שטיח בריח תות, פרסומת קולנוע והחמניות של ואן-גוך, קרוסלת בקבוקי בירת גינס מנופחת, קפסולה עתידנית, כרזת רדי-מייד בגודל טבעי של מרילין מונרו, גזיר קרטון בגובה 5 מטרים של של רובי הרובוט[121] עם שיניים מנצנצות (תמ' 16), מכונת להיטים שהשמיעה את מיטב להיטי התקופה לפני קיר מכוסה כרזות, וסרטון צבאי שהוקרן בלופ. החלק החיצוני של הביתן שלהם כוסה בציטוטים של סיסמאות פרסומיות.[122] במעט אבוד בכל העומס החושי הוצבה הכרזה המשוכפלת והמוגדלת של **מהו בדיוק** (תמ' 11), שלא רק סיכמה את הרעיונות שעמדו בבסיס התערוכה, אלא גם הפכה למקור של הפופ-ארט הבריטי כולו.[123]

---

[118] Jasia Reichardt, "Pop Art and After," in *Pop Art: A Critical History*, ed. Steven Henry Madoff (Berkeley: University of California Press, 1997), 14-18.

[119] הטרוניה כלפי מקהייל הייתה שנסע לשנה לארה"ב ושב לעבודה רק שבועיים לפני פתיחת התערוכה, כך שפרט לחומרים ששלח בדואר תרומתו לא היתה משמעותית.

[120] Imagery: Journalism; Cinema; Advertising; Television, Styling; Sex symbolism; Randomization; Audience participation; Photographic image; Mechanical conversion of imagery; Diagram; Coding; Technical drawing. Perception: Color, Tactile; Light; Sound; Perspective inversion; Psychological shock; Memory; Visual illusions.
Hamilton, *Collected Words,* 22.

[121] דמות מסרט מדע-בדיוני בשם "הפלנטה האסורה".

[122] Alloway, "The Development of British Pop," 27-40.

[123] Finch, "London Pop Recollected," 26.

המילטון היה אחראי על עיצוב שלוש כפולות עבור הקטלוג, כפי שהתחייבה הקבוצה (תמ' 12). אחת מהן הציגה את שני הנושאים שהוקצו לקבוצה: מימין הופיע דימוי גרפי אופטי בסגנון גשטאלט[124], המדגים את נושא ה"תפיסה" שבתחתיתו כיתוב היצירה המופיעה ממול, הרי היא הפוטומונטאז' **מהו בדיוק** בו מיוצג נושא ה"דימוי".[125]

התכנים הכלולים ביצירה של המילטון מציגים "תחת קורת גג אחת" את רשימת המלאי המרכיבה את תרבות ההמונים. כוונתו של המילטון ביצירת הפוטומונטאז' הייתה לתאר חלל מודרני רצוי ואידיאלי, המאופיין בכל האובייקטים והאפשרויות העומדים לרשות האדם המודרני. אלמנטים אלה נגזרו לבקשתו בידי רעייתו טרי[126] ומגדה קורנל במהלך בוקר אחד, לפי רשימת של נושאים/אובייקטים שאותם רצה להציג בפוטומונטאז'.[127] רשימת הפריטים כללה: איש, אישה, אנושות, היסטוריה, מזון, עיתונות, קולנוע, טלוויזיה, טלפון, קומיקס (מידע חזותי), מילים, טקסט (מידע מילולי), רשמקול (מידע קולי), מכוניות, מכשירי חשמל ביתיים, החלל (החיצון). [128] כך שלפי המילטון, יש לחשוב על העבודה במונחים של טבלה בנוסף לפיקטוריאליות. כלומר- כאוסף נתונים או כרשימת מלאי, ולא רק כתמונה.[129] ביצירה מופיעה, אם כן, רשימת מלאי של דימויים תבניתיים שמייצגים את הרעיונות אותם המילטון ביקש להציג תחת הנושא "דימוי". דימויים אלה מייצגים משמעות איקונית המפוענחת בקלות אצל הצופה בן התקופה, כיון שאלה הורעפו עליו מכל עבר במדיה הפופולרית.

ג'ון-פול סטונארד (Stonard) ערך מחקר מקיף ואיתר חלק גדול ממקורות הפוטומונטאז', מידע שהוא בעל ערך רב לפיענוח רבדים נוספים של היצירה, כיון שעתה, חלק מאותן

---

[124] אשלייה חזותית קלאסית בה נקלטת או הצורה השחורה או הנגטיב הלבן שלה, אך הן לא יכולות להיתפש במוח סימולטנית. אלווי השתמש בתופעה זו לתאר את את ההפרדה בין האמנות לחיים, שהפופ-ארט יצר ביניהם היברדיות. ראו:
Lawrence Alloway, "Pop since 1949," *Artforum International* 43, no. 2 (2004): 274.
[125] Stonard, “Pop in the Age of Boom,” 607.
[126] המילטון מציין שאשתו טרי הייתה יד ימינו, הייתה שותפה שקטה ותרמה אנונימית בכל אספקט לפרויקט.
[127] Stonard, “Pop in the Age of Boom,” 613.
[128] Man; Woman; Humanity; History; Food; Newspapers, Cinema, TV; Telephone; Comics (picture information); Words (textual information); Tape recorder (aural information); Cars; Domestic appliances; Space.
[129] Hamilton, *Collected Words*, 24.

משמעויות, שהיו עכשוויות, ואולי מובנות מאליהן עבור המילטון ובני דורו, חלפו והוחלפו בדימויים, באובייקטים ובמותגים חדשים.[130] האווירה הכללית של הפוטומונטאז' מושפעת ממגזין *Mad*[131]. המגזין לא הופץ בבריטניה באותו זמן, ונשלח להמילטון ממקהייל מארצות-הברית. העניין של המילטון במגזין היה קשור בגישה ביקורתית חדשה כלפי הצרכנות דרך חשיפת טכניקות המניפולציה של הפרסום ופארודיות על שיטות פרסומיות. סטונארד סבור שבכך יש הצהרה על כוונותיו של המילטון.[132] הדימויים שמרכיבים את הפוטומונטאז' נלקחו בעיקר ממגזינים אמריקאים, וכבאלה הם מייצגים פריטים אמריקאיים טיפוסיים. חלל החדר לקוח מפרסומת שהופיעה ב*The Ladies' Home Journal* (הירחון לעקרת הבית). הפרסומת שייכת לרצפות ארמסטרונג (Armstrong), המתארות את האופנה המודרנית בריצוף הסלון המודרני. כותרת היצירה גם היא נלקחה מאותו מקור: זוהי סיסמת הפרסום של המודעה: "מהו בדיוק הגורם לכך שהבתים בימינו הם כה שונים כה מושכים? תכנון פתוח כמובן, ושימוש אמיץ בצבע". הכותרת הופרדה מהדימוי ואוחדה איתו מחדש ככותרת, לאחר שהמילטון מצא אותה זרוקה בין שאריות הגזירים לאחר השלמת הפוטומונטאז'. ארמסטרונג פרסמו באופן קבוע במגזינים אמריקאיים החל מ-1917, ונחשבו חלוצים בתחום.[133] דמות הגבר מייצגת "איש", הוא השרירן אירווין "זאבו" קוצווסקי (Koszewski), הזוכה בתחרות מר אל. איי. ב-1954. התמונה נלקחה ממגזין *Tomorrow's Man* (איש המחר), ספטמבר 1954. הדמות מחזיקה סוכריה על מקל בצורת מחבט, עם הכיתוב "פופ" עליה. הדימוי נלקח מפרסומת לסוכריות על מקל (לולי-פופ) מסוג טוטסי רול (Tootsie Roll) , כנראה מפרסומת בחוברת קומיקס.[134] הדמות שמייצגת את ה"אישה" היא כנראה הציירת ג'ו באייר (Baer), שדיגמנה למגזינים אירוטיים בנעוריה בעודה אמנית מתחילה. היא עצמה הצהירה שדמותה היא שמופיעה על הספה. לא ניתן לאשר את הטענה כיון שלא נותר תיעוד של אותו גיליון. היא כנראה נגזרה ממגזין פין-אפ (Pin-up) מתחילת שנות ה-50. האהיל שעל ראשה וכיסויי הפטמות נוספו על התצלום המקורי, כך שגזיר האישה הוא עצמו שכפול של צילום מטופל או

---

130 Stonard, "Pop in the Age of Boom," 607-620.
131 מגזין סאטירי-הומריסטי אמריקאי שיצא לראשונה בשנת 1952 ושהשפעתו התרבותית ניכרת עד ימינו.
132 Stonard, "Pop in the Age of Boom," 613.
133 Ibid., 614-615.
134 Ibid., 618-619.

פוטומונטאז'.[135] גרם המדרגות והאישה השואבת נלקחו גם הם מ *The Ladies' Home Journal*, מפרסומת לדגם חדש בשם קונסטליישן של שואבי הובר (Hoover). מותג שהפך שם נרדף לשואבי אבק, ואף נוצר בעקבותיו שם פועל לפעולת השאיבה. הוא מייצג במובן את "מכשירי החשמל הביתיים". ה"אנושות" ו"החלל החיצון" מיוצגים בתגזיר של כדור-הארץ ממגזין *LIFE*, ספטמבר 1955. עותק של הגיליון נמצא בארכיב ג'ון מקהייל באוניברסיטת ייל.[136] הטלוויזיה נלקחה מפרסומת של סטרומברג-קרלסון (Stromberg-Carlson) ממגזין *LIFE*, 1955. האישה בטלוויזיה שמשוחחת בטלפון נגזרה החוצה אך הוחזרה למקומה. הטלוויזיה הודבקה במיקום שבו הופיע במקור אח, כדי להצביע על כך שמוקד הסלון הוסב מהאח לטלוויזיה.[137] דף הקומיקס שממוסגר על הקיר שייך לפרסומת שנכללה בגיליון 15 של *Young Love* (אהבה צעירה), 1950. היה זה העיתון הראשון לפרסם סיפור מאויר רומנטי-אסקפיסטי. הוא מייצג "מידע חזותי".[138] האיש הוויקטוריאני בדיוקן התלוי על הקיר לא זוהה עד עתה, אך הוא מייצג כנראה "היסטוריה".[139] הקולנוע בנוף הנשקף מהחלון הוא רפרודוקציה של תצלום ידוע של אולם וורנר בברודווי, בערב הבכורה של הסרט "זמר הג'אז" ב-1927, בביכובו של אל ג'ולסון (Jolson).[140] זהו סרט הקולנוע הראשון עם מערכת קולית מסונכרנת, והוא סימל את סוף עידן הסרט האילם.[141] הלוגו של פורד (Ford) הממוקם על האהיל מציין "מכוניות". פורד היא קונצרן תעשיית רכב אמריקאי שנוסד בתחיל המאה ה-20. הוא מייצג את בני המעמד הבינוני האמריקאי, כיון שרכביו נחשבים למתאימים לכל כיס וקלים לתפעול. התרומה הבולטת ביותר המיוחסת לפורד הייתה המצאת שיטת פס הייצור הנע.[142] שיטה זו, שנכנסה לשימוש במפעל פורד בשנת 1913 התגלתה כיעילה במיוחד, ואיפשרה הוזלה משמעותית של מחירי המכוניות. שיטת עבודה זו ידועה לשימצה בחוגים אנטי-קפיטלסטיים

---

135 Ibid., 619.

136 זהו האלמנט היחיד בקולאז' שזוהה בוודאות כיון שבארכיון נמצאים שני עותקים של אותה פרסומת, שבאחת חסר אותו תגזיר שנמצא בקולאז' המקורי.

137 Stonard, "Pop in the Age of Boom," 615-161.

138 Ibid., 616.

139 Ibid., 617.

140 ג'ולסון היה הבדרן המפורסם והיקר בארצות הברית בשנות ה-30. כבר בתחילת המאה הוא לחם נגד האפלייה של שחורים בברודווי ועזר לסלול את הדרך לשיתופם הפעיל בתרבות הפופולרית האמריקאית.

141 Stonard, "Pop in the Age of Boom," 615.

142 צ'ארלס פטרסון, ההיסטוריון וחוקר השואה, מפריך טענה זו בספרו *כל יום הוא טרבלינקה: יחסנו לבעלי חיים והשואה* (תל-אביב: פרדס, 2007), בעודו משרטט קשר בין פרטיקת ה"סרט הנע" של פורד לבין תוכנית ההשמדה של היטלר.

(כפי שראינו אצל חברי הדאדא) כפרקטיקה המעדיפה מיקסום רווחים על חשבון רווחת הפועל. המילטון ציין שהמרבד הוא פרט מוגדל מגלויה מצולמת המתאר קהל בחוף וויטני ביי, אבל לא ניתן לאמת את הטענה.[143] השטיח מספק עומק מוסתר ורובד של אילוזיה, כיון שהוא אינו דימוי של האובייקט עצמו, אלא נוצר כמניפולציה של טכניקת שיכפול.[144] "מזון" מיוצג בקופסת השימורים עם התווית "האם" (Ham) שעל השולחן. הוא נגזר מפרסומת במגזין *Look* מ-1954, של חברת עיבוד הבשר ארמור (Armour & Company)- מותג אמריקאי של בשר חזיר משומר מסורתי הנמכר עד ימינו.[145] שלוש האותיות בתוויות הן גם קיצור של השם המילטון, ויש הרואים בהן רפרנס עצמי או סוג של חתימה.[146] הרשמקול שהוא "מידע קולי", המופיע בקדמת הפוטומונטאז' נחשב עדיין להמצאה חדישה ב-1956. מקורו טרם פוענח, וכמו כן לא ידוע מקורו של העיתון הפרוש על הכורסא, שמייצג מילולית "עיתון".[147]

אלמנטים אלה מייצגים דימויי מדיה שגורים, אך עם זאת אין כאן קבלה והצגה של חומרים ויזואליים פופולריים כמות שהם. דרך ציטוט הקונבנציה המילטון מבקש להביע את משמעותה הייצוגית מנקודת מבט של פירוק והרכבה.[148] לכן המילטון לא הסתפק בהצגתו של אינוונטר חד-מימדי או אקראי של אובייקטים המתארים את תרבות הצריכה המודרני של תקופתו, הוא גם ביקש למקם אותם בתוך מטריצה לוגית ויזואלית, שהיא החלל הדומסטי. לשם כך היה עליו ליישם את אותן טקטיקות של עולם הפרסום,[149] ולארגן את אותם אלמנטים באופן אשלייתי ומפתה, הגורמים לצופה את הצורך לרצות ולצרוך את הפנטזיה. ניתן לקרוא מהלך זה כפארודיה על רטוריקת הפרסום של עיצוב פנים, לפיו הכל ניתן לרכישה: ריהוט, מנורות, טלוויזיה, ואפילו גוף- הכל בהישג ידו של הצרכן.[150]

---

143 Stonard, "Pop in the Age of Boom," 620.
144 Livingstone, *Pop Art: A Continuing History*, 37.
145 Stonard, "Pop in the Age of Boom," 619.
146 Taylor, *Collage: The Making of Modern Art*, 160.
147 Stonard, "Pop in the Age of Boom," 620.
148 Livingstone, *Pop Art: A Continuing History*, 37.
149 המילטון עבד בנעוריו כפרסומאי כדי לממן את לימודי האמנות.
150 Taylor, *Collage: The Making of Modern Art*, 160.

רעיונות אלו הובילו את המילטון לייצר מרחב בפוטומונטאז', שהוא שונה מקודמיו הדאדאיסטים או מ !BUNK. הוא אינו פיזור "אקראי" או "אבסטרקטי" של גזירים, אלא אשליה מוקפדת של חלל שהאלמנטים בו מקיימים חוקיות מציאותית של דמות, חפץ, קרוב, רחוק, חוץ, פנים, קדמי ואחורי. אך אשליה זו אינה מושלמת במובן של המונטאז' הסוריאליסטי[151], ולכן הטכניקה גלויה לעין הצופה. כלומר, אין הסתרה של המניפולציה המחברת בין דו-מימד לתלת-מימד. במקרה דנן ה"אשליה הגלויה" היא זו שמעוררת שאלות הקשורות לסוגיית המחקר של התערוכה "זהו המחר", ודיון בקשר בין אשליה למציאות, שהוא אחד ממאפייניו של עולם השפע החדש, ואחד ממאפיניו התוכניים של היצירה. התחושה הריאליסטית מגיעה בראש ובראשונה מתוך העובדה שמדובר בדימויים שהם פרגמנט של תצלום, וכבאלה הם דוקומנט ריאליסטי של המציאות, המעביר תחושה מיידית של קיום. על מנת שאספקט בסיסי זה יצטרף לכדי דימוי אחד קוהרנטי, משתמש המילטון במספר טקטיקות אמנותיות מקובלות: ראשית, הוא ממקם את האובייקטים במרחב, בחלל נטורליסטי תלת-מימדי בעל עומק ופרספקטיבה: שני קירות ורצפה המתקצרים במרחב, הדבקת גזיר של דימוי של תיאטרון שבחזיתו שלט חוצות, המעביר לצופה אשליה של חלון הפונה החוצה לנוף אורבני, ורומז לנו שהחלל ממוקם במרכז הכרך לחיזוק תחושת המרחב. גרם המדרגות יוצר אשליה של גובה ועומק. הרהיטים ממוקמים בחלל בהתאם לזווית ממנה צולמו. הדמויות והאובייקטים מפוזרים במישורים שונים בתמונה והגדלים שלהם מותאמים לפי העיקרון שבכל שאובייקט הינו קרוב יותר, הוא גדול יותר, ובכל שהוא מרוחק יותר, הוא קטן יותר ליצירת עומק. כל אלה מתוארים בהתאמה עם גורם חשוב נוסף בתפיסת מרחב אשלייתית והוא עקרון ההסתרה: האמן מתאר את האובייקט הקרוב אלינו בשלמותו, ואילו האובייקט הרחוק יותר מוסתר כביכול על ידי האובייקט הקרוב ולכן מתואר רק בחלקו- כך הספה מסתירה את הגבר, ידו מסתירה את הסוכרייה (ליצירת האשליה שהוא אוחז בה), הוא מסתיר את כל הרקע מאחוריו. הספה השנייה מסתירה את רגלה של דמות האישה, וכן הלאה. ברגע שהאמן נוקט בעקרון הפרספקטיבי לפיו האובייקטים הולכים וקטנים ככל שהם מבקשים להיות מתוארים

---

[151] רוזלינד קראוס מכנה את המונטאז' הסוריאליסטי כ"אחדות החלקה (נטולת התפרים) של ההדפס: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), 107.

רחוקים יותר והם מוסתרים על אלמנטים קרובים יותר, הוא גורם לצופה לאשליה מינימלית של עומק, שכן בתפיסתנו מתחילים העצמים להסתדר במרחב כמו ביחסים שונים של קרוב ורחוק. המילטון משלים את האשליה על ידי קטיעת הפריים, שגם היא תכסיס הנועד להעביר תחושה ריאליסטית של תצלום. אמצעים אלה מחזקים את תחושת החלל ואת אשליית העומק והמרחב התלת-מימדי ביצירה, והן תואמות את תפיסת החלל והמרחב היומיומי המייצג את העולם הארצי, המוחשי, הגשמי.[152]

על אף המאמצים להציג את האובייקטים השטוחים בתוך הקשר תלת-מימדי, הקפיד המילטון לשמור על שקיפות האספקט הדו-מימדי ביצירה, על כל המשמעויות הנלוות לבחירה זו. הצופה מודע לכך שלמעשה מדובר כאן בגזירים המוצגים בתוך מאקט. זה בא לידי ביטוי, בין השאר, בכך שהוא מקפיד להשאיר את הגג "פתוח". בהיעדר תיאור תיקרה, נראים כדור-הארץ עצום המימדים התלוי בחלל מעליו, והנוף החתוך הנשקף בעד החלון, כמבקשים להפנות את תשומת ליבו של הצופה לעובדה שמדובר בעצם במעשה הרכבה. תיאור המאקט, הצגת דימויים שאנו מכנים אותם היום בשם "מותגים" (אידיאות מסוגן)- והכנסת כולם להקשר אחד, שיבוש הגדלים של חלק מהאובייקטים (קופסת השימורים, הסוכרייה, כדור-הארץ), הניכור והעיסוק העצמי של הדמויות בעצמן, כל אלה חושפים בפנינו את המרכיבים מהם בונים עבורנו את הפנטזיה.

הדואליות הברורה בין ייצוג המרחב התלת-מימדי ובין המקור הדו-מימדי שלו, שמתממש ביתר שאת ביצירה זו דרך הפוטומונטאז', הוא אחד המפתחות להבנת היצירה: מחד האובייקטים הממוקמים בחלל הינם דו-מימדיים, שטוחים, גזורים, סמל לדבר מה רצוי ואידיאלי או סטרילי, ומאידך הם ממוקמים בחלל ובפרספקטיבה ריאליסטית המשקפת עולם של סדר המתקיים במרחב, על מנת לייצר אשליה של מציאות בהישג יד או קיימת. תפיסה דואלית זו מעלה תחושות מנוגדות: אינטימיות מול מכלול, ספציפיות מול גנריות, הזדהות מול

[152] מבוסס על כלים בסיסיים לניתוח חזותי לפי: אליק מישורי, *תולדות האמנות: מבוא כללי* (תל-אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2000), 51-56.

ניכור. השימוש בטכניקת הפוטומונטאז' מיטיב לתאר את קיום כל אלה באופן הרמוני על ידי שילוב ויזואלי בין שתי גישות שונות של תפיסת ואירגון המרחב: שטוחה ובעלת עומק. גישה צורנית זו גם מחדדת את השוני בין שתי תפיסות אמנותיות מנוגדות: האמנות הגבוהה, האליטיסטית, המסורתית, המוסרית, החברתית-פוליטית, ולעומתה האמנות הנמוכה ששואבת השראה מתרבות עממית המונית, ומשתמשת באותם אובייקטים זמינים ויומיומיים, ובאתון מניפולציות של עולם הפרסום.

הפופ-ארט בונה נקודת מבט הכוללת או מבקשת להרחיב את הנוף הנשקף משלטי החוצות, הטלוויזיה והמגזינים. נוף שגורם לאמן לראות במדיה הפופולרית חומר גלם. בשנות ה-50 אמנים החלו להיות מודעים לראיית העולם כמכלול, בבת אחת, דרך המטריקס הוויזואלי העצום שסובב אותנו: מבט מלאכותי ומיידי. עולם המדיה הכולל קולנוע, טלוויזיה, מגזינים ועיתונים גרמו לאמן להיטמע בו, ובאווירה הוויזואלית החדשה שנשלטת בידי הצילום. אך למרות הספקנות כלפי התצלום כ"אמת", הצופים בו עדיין נאיבים בקליטה שלו, ורואים בו שלוחה של העין אף שידוע שבתווך נמצאות פעולות של ריטוש, שיפוץ, הדגשה וטיפול.[153] המילטון מדגיש אספקט זה כאשר הוא משכפל תהליכים של שעתוק בתוך שעתוק, פוטומונטאז' בתוך פוטומונטאז', תמונה בתוך תמונה וכרזה בתוך כרזה. כך למשל ה"שטיח" הוא תצלום, ששוכפל, ועבר עיבוד, ושוכפל שוב. דמותה של ה"אישה" היא תצלום שעבר עיבוד, ושוכפל, ונגזר, והוכנס לפוטומונטאז' ושוכפל שוב. כלומר, הוא עבר שבעה מדורים מרגע הצילום הראשוני ועד לקליטתו בידי הצופה כדימוי בכרזה או בקטלוג. האשליה ב**מהו הגורם** נקלטת באופן אינטואיטיבי כאשר הוא מייצר בפוטומונטאז' חלוקה היררכית לכאורה למישורים חזותיים מדרגות שונות: הזוג והאישה השואבת נמצאים במישור המיידי ביותר לעין הצופה, כלומר הם מתנהלים פיזית בחלל. דמות האישה במסך הטלוויזיה נחוות במישור מרוחק- היא הקרנה של דימוי, ולכן היא, לכאורה, אינה נמצאת פיזית בחלל. התמונות הממוסגרות על הקיר נתפשות כאובייקט, במיוחד זו של דף הקומיקס, שנבדלת משאר הפרגמנטים כיון שהיא רישום ולא תצלום. הנוף הנשקף מהחלון גם הוא, בדומה לזוג, נמצא

[153] Hamilton, *Collected Words*, 64.

במישור הנקלט באמיתי. אף הידיעה הוויזואלית הברורה שכל הפרגמנטים הם גזירי נייר שחוברו יחדיו לא פוגמת בקליטה שלה כדימוי רציף ומאוחד.

הפוטומונטאז' מאתגר את המיידיות של התצלום בדיוק באותה מידה שהוא נסמך עליו. דרך פירוק והרכבה של תצלומים ישירים ניתן להפריך את עקרון "עפרון הטבע" של פוקס טלבוט (Talbot) ולהגדיר אותו מחדש כתוצר המבוים ונשלט בידי אדם. ב**מהו הגורם** אנו מודעים לתהליך הקונסטרוקציה בדרך בניית החלל. הוא מוגדר באמצעות התקה של צורה מההקשר המקורי שלה ושילובה בהקשר אחר.[154] אך בגלל שהוא מובנה באופן אנליטי שיש בו הגיון מרחבי ותפיסתי, המניפולציה שהמילטון מפעיל על הצופה היא שקופה כפי שהיא יעילה.

השדה הוויזואלי של שנות ה-50 נשלט בידי עולם הפרסום, בשירות קידום התשוקה הצרכנית לתדלק את שגשוג תנופת הייצור שאחרי מלחמת העולם ה-II. התרחבות מדיום הטלוויזיה היה אחראי במידה רבה על יצירת הומוגניות של דימויים ששינוי לא רק את התפיסה אלא גם את התודעה. העברת המידע הפכה מנרטיבית לסכיזופרנית, כיון שהפרגמנטים שלה מתקיימים בו-זמנית בערוצים שונים. המידע נארז ביחידות קצרות וקלות לעיכול, ברצפים מהירים וחסרי קשר. החוויה האנושית, באופן פרדוקסלי הפכה לטכנולוגית ולא-אנושית. הצוהר שנפתח, כביכול לעולמות חדשים, למעשה נטע את הצופה עמוק יותר בתוך החלל הדומסטי.[155] המילטון רואה בטלוויזיה השפעה לגיטימית על האמנות, כמו גם כל דבר שמפעיל את המוח דרך חוש הראייה. הוא משתמש במונח פסטיש לתאר את האופן שבו יצירת אמנות צריכה להיות מושתתת על מדיומים אחרים, אך על מרכיביה לקבל קנה מידה גדול יותר ולא- יאבדו את הטעם שלהם בתוך המכלול.[156] כך שגם אם לא תמיד ברור מתי הכפילות הפופית היא אנליטית ומתי היא היקסמות, הרי שברור שאצל המילטון הפסטיש הוא מודע ואינו הפרעה

[154] Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999), 39.
[155] Chang, "Beyond Pop's Image," 7.
[156] Hamilton, *Collected Words,* 31.

אקראית כמו בפוטמונטאז'ים של הדאדא. אצל המילטון יש הגיון טיפולגי כיון שהאובייקטים מסווגים.[157]

באמור, הבחירה של המילטון בפוטומונטאז', ואופן השימוש במדיום נוטה יותר להישען על אסתטיקה אמריקאית של פרסום ותעמולה, מאשר על אסטרטגיית הפוטומונטאז' הדאדאסטית.[158] הדומיננטיות של הפוטומונטאז' באמנות האוונגרד של אירופה בשנות ה-20 לא התבטאה באותו אופן אצל אמנים אמריקאיים, אולי בגלל שהוא התקשר עם מודרניזם אירופאי, או גרוע מכך עם בולשביזם. תעשיית הפרסום האמריקאית, לעומת זאת, אימצה בחום את הפוטומונטאז'. אי-היציבות הסמנטית של המדיום היווה כוח משיכה ואיום סימולטנית, והפרסומאים השכילו להשתמש במאפיינים אלה. הפרסום האמריקאי בין שתי מלחמות נע על תמה של ניגודיות חדה: ישן מול חדש, לפני ואחרי, מובר לעומת זר, בעודו מדגיש ללא הרף את את חוסר הסיפוק והתשוקה. שילוב טקסט ואלמנטים גרפיים נעשו תוך הפרדה מהדימוי, על מנת לאפשר קריאות פשוטה ומהירה. בעקרון, הפוטומונטאז' האמריקאי נמנע מלהתערב בתצורת הגוף האנושי, שלא כמו אצל אמני הדאדא והנה הוך למשל. עניין שמעיד על כך שהיחס בין הדימוי הצילומי למציאות היה כה אורגני, עד שכל שינוי בדימוי הגוף היה עלול להתקבל פשוטו כמשמעו כהטלת מום פיזי.[159]

הפרסום האמריקאי גם הרבה לעשות שימוש בשינוי קנה מידה, כאשר הגדיל את המוצר לעומת הדמות, אך מניפולציה זו נעשתה לרוב בעדינות לצורך הדגשה של המוצר. באופן כללי, הפרסום האמריקאי של שנות ה-30 קידם בעיקר אשליה נטורליסטית בצורת רמיזה עקיפה, ובניסיון שלא להצטייר כמניפולטיבי, אלא לשמר אצל הצרכן את התחושה שהוא

---

[157] Foster, “On the First Pop Age,” 107-108.

[158] בשנות ה-40 אף האיקונוגרפיה הממשלתית האמריקאית פנתה לפוטומונטאז'. התחייה הסגנונית חושפת הבנה עמוקה של הפוטנציאל התעמולתי של המדיום. כדי להביע את תחושת המשבר יחד עם הדרישה להקרבה ולשיתוף פעולה למען האחדות הלאומית הזמין הממשל הפדרלי כרזות ענק, שבגלל מימדיהן פנו לייצור של פוטומונטאז'. אותה רטוריקה גם הייתה בשימוש כדי לעודד נשים להקרבה פטריוטית, בסדרת כרזות ממשלתיות ששמות דגש על קולקטיביות.
Stein, "Good Fences make Good Neighbors," 179.

[159] Sally Stein, ""Good Fences make Good Neighbors": American Resistance to Photomontage between the Wars," in *Montage and Modern Life: 1919-1942*, ed. Matthew Teitelbaum (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), 141-144.

חופשי, ולא נתון להשפעות, כך התפתח מיתוס של כנות והגינות.[160] המילטון משתמש באותן טקטיקות בהגזמה ובהקצנה כאשר הוא לוקח צעד אחד נוסף בשיבוש קנה המידה של הסוכרייה, הירח, דף הקומיקס וקופסת השימורים, וחושף את האשלייה הנטורליסטית, שמשתמעת ממנה גם חשיפה של אשליית הרצון החופשי של הצרכן והתמימות לבאורה של היצרנים והמפרסמים.

המילטון מציג את הגבר באופן מרכזי ביצירה, כסמן של תרבות ההמונים. הפאלוס הענק שלו, מקבל תיאור מגחיך בצורה של סוכרייה על מקל. לאף אחת משתי הנשים כל עניין בו, ורק דמות האישה הנשקפת ממסך הטלוויזה מביטה לכיוונו, אף שגם היא עסוקה בשיחת טלפון. המילטון אינו מוותר על ייצוג האישה כדומסטי (דמות האישה השואבת אבק), אך גם מציג אותה באופן החורג מגבולות תפקידה כרעייה וכאם. בעוד הגבר מפגין את גופו ושריריו לצופה, האישה מפגינה עירום גרוטסקי המרוכז בעצמו. שניהם מנוכרים אחד לשני, ולסביבה המשופעת באמצעי צריכה וטכנולוגיה המקיפה אותם. במידה מסויימת הם חלק מאותם חפצים הסובבים אותם. יחד עם האסתטיקה העליזה של עולם הפרסום, הרושם המתקבל מהפוטומונטאז' הוא של התמסרות מוחלטת לעולם של סחורות, שהביקורת עליו, אם קיימת, מושגת בדרך של הגזמה ופארודיה. או לחילופין, ניתן להסיק שחיצי הביקורת מופנים כלפי עולם האמנות, ופונים ליצירת דיאלוג בין בין התרבות הפופולרית לעולם האמנות, או לדמוקרטיזציה של האמנות, כפי שקיווה בנימין. וכך נותרת השאלה פתוחה: האם המילטון מפרק את הייצוג או מחזק אותו תוך הוספת פיתול הומוריסטי?

מדיום הפוטומונטאז', שבו המילטון עושה שימוש, מבטא היטב את הדואליות של הפופ-ארט. הוא חמקמק ומעביר מסר מורכב: האם השימוש הבלתי אמצעי באותם דימויים הינו שיר הלל לתרבות הצריכה- תרבות ההמונים. האם יש כאן חשיפה של השיטה הקפיטליסטית, או שמא מדובר כאן בכלל במערכת היחסים החדשה בין התרבות הפופולרית לעולם האמנות. אכן, גם בין חוקרי ומבקרי הפופ-ארט המטוטלת נעה בין שני האספקטים. בעוד לוסי ליפארד

[160] Ibid., 144.

(Lippard) נוטה לבחון את ההשתקפות של תרבות הצריכה האמריקאי באמנות הפופ, אלווי עוסק בדיאלוג בין הפופ-ארט לאמנות הגבוהה. אני סבורה שאסטרטגיית הפוטומונטאז' של המילטון היא התגלמות יחסי משיכה-דחייה כלפי המדיה, ולא בכדי דווקא יצירת פוטומונטאז' מסמלת את תחילתו של הפופ-ארט. ההיקסמות מהדימויים המלוטשים והפתיינים, ומהרטוריקה והאסתטיקה שלהם, המופרת באמצעות פעולות ההגזרה וההתקה, המלמדות על הסתייגות ממנה. ההרכבה בהקשר חדש אך מוכר, מלמדת על הניסיון לחשוף את טבעו האמיתי של הדימוי כמוצג בלתי מציאותי ובלתי מושג, אם כי מעורר תשוקה. המילטון עצמו מסכם זאת במונח השאול מדושאן: "האירוניה של האפירמטיזם" (ironism of affirmation), או כפי שהוא מנסח זאת במילותיו: "תערובת מוזרה של הערצה וציניות".[161]

בדברי המבוא לקטלוג של "זהו המחר" כתב המילטון: "המחר יכול רק להרחיב את טווח המכלול הנוכחי של חוויותינו החזותיות. הדבר שלו אנו זקוקים עתה אינו הגדרתה של מערכת דימויים משמעותית אלא פיתוחן של אפשרויותינו התפיסתיות הפוטנציאליות לקלוט את התעשרותו המתמדת של החומר החזותי ולעשות בה שימוש".[162] המהויות שאותן ציין בהמשך הדברים כמהויות הרצויות ביותר לפופ-ארט, על פי מכתב שכתב לאדריכלים אליסון ופיטר סמיתסון ב-16 לינואר 1957:[163] "פופ-ארט הוא: פופולרי, חולף, זול, מיוצר בייצור המוני, צעיר, שנון, סקסי, גימיקי, זוהר, ועסק גדול."[164]

תיאור זה יכול להלום פרסומת כפי שהוא מבקש לתאר את האמנות החדשה, כך שהמילטון אינו שולל את המצב הנוכחי על הסף. להיפך, הוא מציע טקטיקה שבה במקום לקבל דימויים

---

[161] Foster, "On the First Pop Age," 98.
[162] Hamilton, *Collected Words,* 31.
[163] Hamilton, "Letter to Peter and Alison Smithson, 16th January, 1957," in Hamilton, *Collected Words,* 28.
[164] Pop Art is: Popular (designed for a mass audience; Transient (short-time solution); Expendable (easily forgotten); Low cost; Mass produced; Youth (aimed at youth); Witty; Sexy; Gimmicky; Glamorous; Big business.
המילטון במחשבה לאחור, מוצא שאת כל המאפיינים שהגדיר ניתן למצוא באמנות העבר. פרט ל"בת-חלוף". הרי יצירת אמנות חולפת שנשכחת בקלות היא מטרה תבוסתנית, ואיזה אמן יבקש שיצירתו תישכח? הוא מציין שהכוונות של וורהול מפריכות טענה זאת, אף שבמבחן התוצאה הן שומרו על ידי הממסד האמנותי. וורהול, לדידו של המילטון, מקיים כל סעיף ברשימה.
Hamilton, *Collected Words,* 29.

אלו באופן פסיבי וללא ביקורת ולהיבלע בתוך השטף שלהם, או להתפלפל בעינייני צורות גבוהות (משמעותיות) ונמוכות (חסרות משמעות) של חומר חזותי, האמנות החדשה צריכה לתפקד כסוכן המאפשר הברה של צורות תקשורת החדשות כפי שהן. על מנת לשמור על אותה "סוכנות" לנוכח מה שנראה כהתרחבות בלתי פוסקת של אמצעי התקשורת ההמוניים, האמנות החדשה חייבת לעסוק באופן פעיל בחומרים החדשים ובחוויות החזותיות דרך התנגדות או דרך שיח אופוזיציוני. לאור זאת, הפוטומונטאז' של המילטון לא חייב להיקרא, פשוטו כמשמעו, כניכוס אמנותי של שאריות של תרבות ההמונים, אלא כעקירתם של צורות אלה באופן שמפנה את תשומת לב לאופי השטיחות והפסיביות של חוויה זו, כפי שהיא מיוצגת על ידי אותן צורות.[165] אך גם את התחביר החדש שמתאפשר מפירוק של דימויים שיכול להיות לו ערך דידיקטי לצופה ובכך גם אופוזיציוני.

כמו יצירות פוטומונטאז' קודמות, גם זו חותרת תחת מושג ה"מקור" והגדרת "האמן": ראשית, מדיום הפוטומונטאז', במהותו, עושה שימוש בחומרי רדי-מייד, שחלים עליהם זכויות יוצרים וקניין רוחני. בנוסף, העובדה שהמילטון עצמו שימש כ"ארט דירקטור" של הפוטומונטאז', בעוד החומרים המקוריים נאספו עבורו בידי ג'ון מקהייל ומגדה קורנל, ושלא הוא עצמו בחר וגזר את חומרי הגלם מלכתחילה, מעלה את התהייה האם זוהי התממשות הקולקטיביות שעליה דיברו אמני הדאדא. אך אם מתייחסים ליצירה בהקשר הרחב שלה, כפרגמנט בתערוכה, הרי שסביר יותר לראות אותה כתוצר של שיטות עבודה הנהוגות בעולם הפרסום האמריקאי: קרוסבי בתפקיד התקציבאי, צוות קריאייטיב שיש בו פונקציה של קופירייטר (רעיונאי) ומעצב (ארט דירקטור) כולל את המילטון, מקהייל וולקר, והביצועיסטיות המילטון (טרי) וקורנל (מגדה) בסטודיו.[166] עוד אסקפט חשוב באופן שבו מושג ה"מקור" מתערער הוא

---

[165] Christina Chang, "Beyond Pop's Image: The Immateriality of Everyday Life," *Bulletin* 15 (2003): 8-9.

[166] בשנת 2006, טען בנו של ג'ון מקהייל, שאביו הוא אבי היצירה, כיון שהוא סיפק את העיצוב המקורי בגדליו המתאימים ואת החומר האיקוני לפוטומונטאז', כולל את חומרי הגלם שהם המגזינים מהם הורכב חלק גדול של היצירה, וכי תפקידו של המילטון הסתכם בגזירה טכנית והדבקתם של הגזירים לפי עיצובו של מקהייל עצמו. כאשר ההכנות לתערוכה היו בתחילתם, קיבל מקהייל מלגה לפרק לימודים קצר באוניברסיטת ייל בניו הייבן, ארה"ב. הוא חזר רק לקראת סיום ההכנות לתערוכה, במאי 1956. במהלך שהותו בייל שלח חומרים להמילטון, ומכאן עולה הטענה שלמקהייל היה חלק בעיצוב הפוטומונטאז', אף שהוא מעולם לא תבע זכויות עליה. השניים התעמתו בנוגע לאופי היצירה, כיון שמקהייל קיווה לתכנים יותר אינטלקטואליים, כך שבסופו של דבר לא ידוע חד-משמעית האם

שהפוטומונטאז' למעשה לא נוצר כיצירת אמנות יחידנית וחד-פעמית שעומדת בפני עצמה, אלא נוצר עם הפנים לשיעתוק ושכפול לטובת הקטלוג והכרזה של התערוכה.[167]

מהו הגורם ופורנוגרפיה

עד עתה עסקתי בתנאים שהביאו ליצירת העבודה, ובניתוח שלה כיצירת פוטומונטאז' בתוך הקשר של הפופ-ארט. עתה אני מבקשת להתמקד בנושא הפורנוגרפיה, וראשית נשאלת השאלה, האם דמות האישה שמיוצגת בדוגמנית הפין-אפ אכן עונה על קריטריון זה. מהי פורנוגרפיה? המושג עלול להיות נזיל וסובייקטיבי ומשתנה בהתאם לתקופה, למקום ולמתבונן. "פורנוגרפיה היא עניין של גיאוגרפיה": אומר סקיני במחזה "בית התה של ירח אוגוסט"[168]. קביעה זו משקפת את היחס המשתנה של החברה להגדרת הפורנוגרפיה. עוד יותר מאשר לפי גיאוגרפיה, הגדרת הפורנוגרפיה משתנה עם השנים. תמונות של עירום פרונטלי שבתחילת שנות ה-20 נחשבו לפורנוגרפיות, החלו מופיעות בסוף המאה ה-20, בהקשר המתאים, גם בעיתונים הפונים לציבור הרחב. פורנוגרפיה היא תחום שעיקרו הצגה של גוף האדם או ההתנהגות המינית של האדם במטרה לעורר גירוי מיני.[169] כלומר, הצגת עירום פרונטלי אינו בהכרח פורנוגרפיה, ופורנוגרפיה אינה בהכרח מוגבלת לעירום פרונטלי.[170] הגדרת גבולות הפורנוגרפיה שנויה במחלוקת. מפורסמת ההגדרה לפורנוגרפיה של שופט בית

המילטון אכן השתמש בגזירים ששלח מקהייל או שאלה הגיעו מאוסף המגזינים שהיה ברשות מגדה קורנל. המילטון דחה את טענותיו של מקהייל הבן. קורנל אישרה שאכן חלק מחומרי הגלם ליצירה הגיעו ממקייל בעוד חלק אחר הביאה היא עצמה מארצות-הברית מביקורה את מקהייל בייל, ושהחלקים הורכבו יחדיו בידי המילטון.
לעיון נוסף בפרטי המחלוקת:
Gary Comenas, "Interview with John McHale Jr.," *warholstars.org*, July 2006, accessed August 6, 2014,
http://www.warholstars.org/articles/johnmchale/johnmchale.html
Richard Hamilton, "A Statement by Richard Hamilton," *warholstars.org*, November 2006, accessed August 6, 2014,
http://www.warholstars.org/articles/richardhamilton/richardhamilton.html
עמדה של מגדה קורנל לקוחה מכאן:
Stonard, "Pop in the Age of Boom", 607, 613.

[167] Stonard, "Pop in the Age of Boom", 607.

[168] זוהי שורה ממונולוג הפתיחה של המחזה מ-1952 מאת ג'ון פטריק לפי ספרו של וורן סניידר, והוא ידוע במיוחד בגללה.

[169] הגדרה מילונית המופיעה בניסוחים שונים אך עיקריה זהים והם כוללים סובייקט וגירוי מיני.

[170] בנוסף, משתמשים במילה פורנוגרפיה בהשאלה לתיאור תצוגות שונות המכוונות לעורר בצופה גירוי פיזיולוגי או רגשי קיצוני שאינו בהכרח מיני כגון: הלם, גועל, זעם, בושה. או שהמוסריות שלהם מוטלת בספק למשל: אלימות גרפית, התערטלות נפשית או דימויי מזון מגרים.

המשפט העליון של ארצות הברית, פוטר סטיוארט (Stewart) בפסק דין משנת 1964: "אני מזהה אותה כאשר אני רואה אותה".[171] ההיסטוריונית לין האנט (Hunt) מאפיינת את הפורנוגרפיה כתופעה מערבית מודרנית, וקושרת את הופעתה יחד עם ההתקדמות הטכנולוגית של הדפוס, שאפשרה את הייצור וההפצה ההמוניים של ייצוגים פורנוגרפיים. תהליכים אלה מתרחשים יחד עם תהליך האורבניזציה, התבססות המעמד הבינוני, התרחבות מעגל ההשכלה ותהליך החילון של התרבות. האנט מציינת כי התרבות האנושית קודם למודרניות הכילה ייצוגים מיניים וארוטיים, אך אלה היו שמורים לשכבת האריסטוקרטים, ובעלי הממון והשררה. אלה יכלו להזמין ציורי קיר, פסלים, וכתבי יד ארוטיים. ייצוגים מיניים בהקשר הזה סימנו זיקה לתרבות קלאסית של העת העתיקה ושייכות לאליטה של השכלה ותרבות. האנט מפרידה בין ייצוג מיני לפורנוגרפי, כיוון שהיא רואה בפורנוגרפיה לא רק קטגוריה של ייצוגים אלא גם קטגוריה של ייצוגים שמופעלים עליהם פיקוח והגבלה, ושהם אסורים להופעה בספירה הציבורית. איסורים אלו יצרו למעשה את הקטגוריה הנפרדת של פורנוגרפיה. כלומר, אופי הייצוגים בפורנוגרפיה הוא בלתי ניתן להפרדה מניסיונות המישטור המופעלים על הייצוגים הללו. מכאן, הפורנוגרפיה מוגדרת כייצוגים מפורשים של פעילות מינית שתכליתם לעורר במתבונן גירוי מיני. הפורנוגרפיה מקושרת עם תרבות נמוכה שאין לה ערך מוסף, אך יש לה מימד כלכלי ותעשיה שסובבת אותה. כמו כן, הפורנוגרפיה נתפשת כמחפיצה, אלימה ומכוננת יחסי כוח בין גברים לנשים. האנט טוענת כי פורנוגרפיה היא שם נרדף לשדה קרב, כיון שמרגע הטבעת הקטגוריה, גבולותיה היו נתונים למחלוקת והיא הפכה מושא לקונפליקט.[172] כך גם בנוגע להכללתו של ז'אנר הפין-אפ בתחום פורנוגרפיה אין תמימות דעים.[173]

עבור המילטון, הפין-אפ מייצגת את ה"אישה" או את חווה. אך כמו בסיפור הבריאה, כך גם בפוטומונטאז', לפי עדותו, ראשית נבחרה דמות השרירן ("האיש"/אדם), והבחירה בדמותה,

---

[171] Paul Gewirtz, "On "I Know it when I See it." (Supreme Court Justice Potter Stewart's Famous Opinion regarding Pornography)," *Yale Law Journal* 105, no. 4 (1996): 1023.
[172] Lynn Hunt, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800* (Cambridge, Mass: Zone Books, 1993), 9-45.
[173] הדיון בפורנוגרפיה מעורר מחלוקת פמיניסטית שארחיב עליה בפרק הבא.

היה כדי להלום את העמידה האנכית של השרירן.[174] בעוד שאר הדמויות פונות לצופה או עסוקות בפעילות, דמות האישה נראית שקועה בעצמה. המילטון בוחר לייצג את דמות האישה המרכזית, לא כעקרת הבית מהפרברים הממתינה לשובו של בעלה מהעבודה עם ארוחת הערב המוגשת לשולחן, כפי שמקדם הנרטיב של עולם הפרסום, אלא כדמות פין-אפ המנוכרת לדמות השרירן. מערכת היחסים שלהם מיוצגת באירוניה בכותרת "רומנטיקה" שבדף הקומיקס התלוי בין שניהם על הקיר, כיון שהם מתוארים כמנותקים זה מזה ונרקיסיסטיים. המזון היחיד הוא בשר משומר בקופסא על שולחן הקפה מול הטלוויזיה. יש להניח שייצוגים אלה לא היו בחירה מתבקשת לתיאור "אדם וחווה בגן העדן" באמצע שנות ה-50, אלא דווקא תיאור מהופך, הומוריסטי ואירוני החותר תחתיהם. לכן ניתן לראות היצירה כפארודיה על "החלום האמריקאי". עם זאת, דמות הפין-אפ היא בעלת רבדים מורכבים יותר, ובהם אבקש להתמקד.

פין-אפ הוא כינוי לדימויים בייצור המוני, שהופצו בצורה מסחרית במגזינים, גלויות או לוחות שנה, וזכו לפופולריות גדולה: צילומים או ציורים של דוגמניות או שחקניות מעורטלות למחצה בתנוחות מיניות שיועדו לתצוגה לא פורמלית. את ראשיתו של הז'אנר ניתן לראות כבר בסוף המאה ה-19, בתצלומים של רקדניות בורלסק. תפוצתו התגברה במדיה הפופולרית באמריקה של שנות ה-30, במגזינים דוגמת *לייף* שפרסמו דימויים אלה בקביעות. במהלך מלחמת העולם ה-II חלה עלייה תלולה בתפוצה של דימויים אלה כאשר הם נשלחו לחיילים מעבר לים. דעת הקהל האמריקאית לא ראתה בנערות הפין-אפ צורה של זנות או הפקרות, אלא דרך פטריוטית להעלאת המורל של החיילים. דימויים אלו חצו גבולות מגדר, מעמד וגזע, והוצגו בהן נשים מפורסמות ואנונימיות, לבנות ואפרו-אמריקניות. עד אמצע המאה דימוי האישה כסמל סקס חילחל לעומק התרבות הפופולרית האמריקאית.[175]

[174] Stonard, "Pop in the Age of Boom," 619.
[175] Joanne Meyerowitz, "Women, Cheesecake, and Borderline Material: Responses to Girlie Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S," *Journal of Women's History* 8, no. 3 (1996): 9.

ג'וואנה מאיירוביץ' (Meyerowitz) טוענת שדמות הפין-אפ נחשבת לסמל למאבק בין-דורי על שחרור מיני והתנערות מהמוסכמות הוויקטוריאניות השמרניות, ביטוי בריא וטבעי שדוחה את הבושה הכרוכה בגוף הנשי העירום ומקדם תיאור חיובי של יופי נשי. כלומר, העירום של דמות הפין-אפ היווה ייצוג חיובי שביטא את הנורמלי והרצוי עבור נשים צעירות. זאת בניגוד לדימויי תועבה פורנוגרפיים שכבר בשנות ה-40 הציגו אקטים שנחשבו לטאבו.[176] אך כפי שמציינת מאיירוביץ', הסיווג להם זכו דימויים בדרגות עירום שונות של נשים אשר מתחו גבולות בין המקובל לבזוי, ובין הלגיטימי ללא-חוקי, לא הניחו את דעתן של קבוצות נשים, ללא אבחנת גיל, שהתנגדו להצגתן של דימויים אלה באופן גורף. הן נאבקו להשיב את הסמכות המוסרית על מנת להיחלץ משוק הסחורות של היצע וביקוש, שהפכו את הקידוד ההיררכי לנזיל בהתאם לדרישות המשתנות. כל טווח דימויים אלו היו לדידן תועבה פורנוגרפית.[177]

מאיירוביץ' מדגימה את מפת המחלוקת באמצעות תיאור שימוע פדרלי שנערך מטעם רשות הדואר האמריקנית ב-1943. מגזין *Esquire* זומן להביע את עמדתו לאחר שבלחץ מחאה נשללה זכותו, וזכותן של הוצאות לאור דומות, להנחה בתעריפי משלוח, מפאת סיווגן כמכילות תוכן גבולי. הפעילה הפמיניסטית אנה קלטון ויילי (Kelton Wiley), שזומנה מטעם רשות הדואר, דחתה את הנסיונות לשרטט גבול בין סוגות שונות של עירום נשי, ואת האבחנות בין אירוטי לפורנוגרפי. אמות המידה השונות לא שינו את השקפתה לפיה תיאורים אלו בכלל מבזים ומדכאים את האישה, ומנוגדים באופן מוחלט לעמדת המאבק הפמיניסטי. פעילת רווחת-הילד אדית קוק (Cook) שזומנה להגנת מגזין *Esquire* העידה כי דימויים אירוטיים (פין-אפ) הם אינם מגונים ואין מניעה להצגתם בספירה הציבורית. הם אינם שונים מדימויים המוצגים לציבור בגלריות לאמנות או הנצפים בחוף הים. הם מעודנים, חיוביים, ומהווים חלק בלתי נפרד מהתרבות האמריקאית המקובלת. דימויים אלה אינם משחיתים את מוסר הנוער, והשפעתם על נערות ונערים אינה מזיקה לבריאות. הצטרפה לדעתה עובדת

---

[176] סאדו-מאזו, פטישיזם, מין אוראלי ואנאלי, יחסי לסביים.
[177] Meyerowitz, "Women, Cheesecake, and Borderline Material," 10.

סוציאלית בשם ריאה וייסמן (Weissman) שתיארה את דימויי הפין-אפ כסמלים אסתטיים, נעימים לעין, ועדיפים לאין ערוך מכל אותם ציורים מכוערים וגרוטסקיים של עירום נשי המוצגים בגלריות לאמנות. לדידה, הגרוסטקי מעיד על מיזוגניות, ואילו נערות הפין-אפ השופעות מסבות קורת רוח לנשים, כיון שהן משרתות את מושג היופי הנשי. תומכות אלו בעמדת *Esquire* משקפות את הגישה הרווחת של נשים באמריקה של שנות ה-40 כלפי שגשוג דימויי אירוטיקה: הפין-אפ נתפש כמקור נטול-בושה להנאה ויזואלית בריאה ונורמלית. דימויים אלה יכולים רק להשחית מוח מעוות וחריג, כמו גם פורנוגרפיה, שהיא מלוכלת ומעידה על הלא-נורמלי.[178]

קוק ווייסמן, בתפיסתן החיובית את דימוי הפין-אפ, התחמקו מלתת את הדעת על חוסר האיזון המגדרי המובהק, ועל כך שכללו בלעדית נשים, ונוצרו להנאתו של קהל גברי הטרוסקסואלי. הן טיהרו את הדימויים הללו בכך שקישרו אותם עם מושגים של הנאה, בריאות, יופי ואמנות, החוצה גילים ומגדרים. קלטון ווייילי, בקישור שלה בין אירוטיקה לפורנוגרפיה דרך מושגים של וולגריות, אי-מוסריות, וולגריות וזנות, התנגדה לכל אפשרות של העצמה נשית דרך החצנה מינית, וראתה בכל צורה של תצוגה מינית אות להתדרדרות ולא לקידמה. היא נשענה על רעיונות פמיניסטיים של צניעות, טוהר מיני ומין כתחום פרטי, שעלולים להתפרש גם הם כפוגעניים, דכאניים וממשטרים. הם מגדירים אישה המתערטלת לעין הציבור כרעה, לא מוסרית, לא מכובדת ולא מושכת.[179]

כמו בריטואל חוזר ממלחמת העולם ה-I, משהשתפר שוב מעמדן של הנשים עם גיוסן למילוי מקומם של החיילים במפעלים ובמקומות התעסוקה, כאשר הסתיימה מלחמת העולם ה-II והגברים חזרו מן החזית, אותה ממשלה שיצאה בקריאה פטריוטית לנשים לקיים את החובה הפטריוטית שלהן ולשרת את האומה, בעבודה או בצבא, עתה השתמשה באותן טקטיקות פרופגנדיות כדי לגרום להן לשוב לבית ולחיי המשפחה. דמות האישה בתרבות הפופולרית

---

178 Meyerowitz, "Women, Cheesecake, and Borderline Material," 9.
179 Ibid.

שיקפה את החזרה של דמותה אל תבנית של תפקידי מגדר קונבנציונלים. כך החל עידן ה"בתולה הנצחית" לעומת ה"פצצה המסחררת". דרכן התרבות הפופולרית חוקקה מחדש את הדואליות הוויקטוריאנית: האישה נחשקת או עבור המעלות הא-מיניות והדומסטיות שלה, או עבור המיניות שלה, שהיא נאיבית אך גלויה. אמריקה הרכיבה את האישה האמריקאית האידיאלית או כעקרת בית תלויה (בבעלה), או כאובייקט מיני בעל אופי ילדותי. הגל הפמיניסטי הפוליטי, החברתי והמיני של שנות המלחמה, נחשב עתה למיושן ומשבית-פנטזיות.[180]

בטי פרידן (Friedan) מאבחנת את החברה האמריקאית שלאחר מלחמת העולם ה-II כשקיעה לתוך נוסטלגיה חלומית פנטזמית של "בית" ו"משפחה" שלו שותפים גברים ונשים כאחד. קונפורמיזם לדימיונות של החיים שלפני המלחמה. שקיעה לתוך "החלום האמריקאי" שהמילטון מתאר באירוניה מהולה בתשוקה בפוטומונטאז''.[181] פרידן, עיתונאית ועקרת בית, פרסמה את הספר *המסתורין הנשי* ב-1963.[182] אפשר לראות בדמות האישה השואבת במעלה המדרגות ובדמות האישה המשוחחת בטלפון בפוטומונטאז', שיקוף של דמות האישה העומדת במרכז ההגות של פרידן. מעניין לבחון את דמות הפין-אפ המוצגת אצל המילטון ביחס הפוך אליה.

פרידן מתארת את הנשים האמריקאיות של שנות ה-50 באופן רגרסיבי מדמות "האישה החדשה" בגרמניה של שנות ה-20, הזכורה לנו מיצירתה של הנה הוך. היא מסכמת את ייעודן בחיים ב"למצות את סיפוקיהן כנשים ואמהות": עניינים הקשורים לחיי הנישואין, לגידול ילדים, לשמירה על תחזוקת ונקיון הבית, לבישול, וכיצד להתלבש ולהיראות באורח נשי. אותן נשים למדו שאישה נשית באמת אינה רוצה בקריירה, בחינוך גבוה, בזכויות פוליטיות, בעצמאות ובאפשרויות שלמענן לחמו פמיניסטיות מן האסכולה הישנה. כל מה שנותר להן הוא

---

[180] Maria Elena Buszek, *Pin-Up Grrrls : Feminism, Sexuality, Popular Culture* (Durham: Duke University Press, 2006), 235-236.
[181] Ibid., 240.
[182] הספר הפך לרב-מכר ולאבן דרך בהגות הפמינסטית. פרידן עצמה הייתה פעילה מרכזית בתנועה לשחרור האישה החל משנות ה-60 והיא נחשבת לאחת הדמויות הפמיניסטיות המשפיעות ביותר במאה ה-20.

להקדיש את חייהן מגיל צעיר למציאת בעל וללידת ילדים. גיל ממוצע הנישואין ירד, אחוז הסטודנטיות בקולג' ירד. בעוד במאה הקודמת לחמו נשים למען השכלה גבוהה, עתה הלכו הנשים לקולג' כדי לתפוס בעל, ורובן נשרו באמצע הלימודים כדי להינשא. לקראת סוף שנות ה-50 היה שיעור הילודה בארה"ב גבוה אף מזה של הודו. עקרת הבית הפרברית הייתה דמותה החלומית של כל אישה אמריקאית צעירה, ומושא קנאתן של הנשים ברחבי תבל: עקרת הבית האמריקאית, שהמדע ומכשירי החשמל הביתיים, חוסכי העמל, שיחררו אותה מן העבודה השחורה. מיליוני נשים חיו את חייהן לפי התדמית של אותן פרסומות סכריניות המראות את עקרת הבית מהפרברים אשר נושקת לבעלה בצאתו לעבודה, מסיעה את הילדים לבתי הספר ברכב ומחייכת בהפעילה את שואב האבק בביתה הממורק. "בעיית האישה" שוב לא הייתה קיימת באמריקה. אך כל אותן מותרות וחיי הנוחות ושגרת מילוי תפקידים ביתים נוחים הותירו אותה עייפה ומתוסכלת. היא איבדה את כושר הריכוז והאנרגיה שנותרה מספיקה רק לדפדף בשבועונים. נשים החלו נוטלות תרופות הרגעה, ולפתח נוירוזות. תופעות מוכרות קיבלו עתה מימדים חדשים.[183]

המילטון כותב שהיחס לדמותה של עקרת הבית במדיה של שנות ה-50 הוא כקישוט, כאביזר סגנוני. לראייתו, לפי הפרסומות, הדבר הגרוע ביותר שיכול לקרות לאישה היא שלא תחוש בנוח להפליא עם עם תפאורת המיכשור הדומסטי. תפאורה שבמידה רבה מכוננת את הגישה כלפי האישה, שקודם לכן הוגדרה לפי הבגדים שלה לבדם. הסקס הוא בכל מקום, מסומל ומיוצג בזוהר של יוקרה המיוצרת להמונים, ובחיבור בין פלסטיק ססגוני למתכת מבהיקה. יחסי הגומלין בין האישה למכשיר חשמל ביתי הופך תמה מושרשת בתרבות שלנו: אובסיבית וארכיטיפית כמו דו-קרב במערבון. הפרסומות בשנות ה-50 הציגו את האישה לצד מקרר, מכשיר טלוויזיה, טלפון ומכשירי חשמל אחרים, והן חושפות תנוחה אופיינית: קירבה ונטייה כלפי המכשיר במחווה של חיבה וסגידה, שמשמעה בעלות יחד עם הענקה. היא מציעה את תענוגות המכשיר יחד עם תכונותיו הניכרות. מכשיר החשמל מעוצב עם "מחשבה על האישה".

---

[183] בטי פרידן, "הבעיה שאין לה שם (מתוך המסתורין הנשי)", בתוך: *ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית*, עורכים: דלית באום ואחרים (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006), 48-61.

המילטון מוצא ש"התחשבות" זו היא חזות של אינטרס מסוג מסוים, כמו זה של חברת הטלפונים "בל" המספקת מערכת תקשורת שתקבע את האישה בבית.[184] הסתייגותו מאופני הייצוג של עקרת הבית ברורה, במיוחד באופן בו הוא מסכם ש"האישה האקזוטית כביכול, בויתה על ידי הייצור ההמוני והתפוצה הנרחבת של המדיה."[185] המילטון מרחיק את דמות האישה המרכזית שלו מכל סמיכות למכשיר חשמלי, אף שהאהיל שלראשה עשוי לרמוז על כך שהיא עצמה הפכה להיות אובייקט בתוך עיצוב הפנים של החלל הדומסטי. דמות האישה המשוחחת בטלפון לא רק כלואה בתוך הבית, אלא גם בתוך קופסת הטלוויזיה. הגיבורה בכרזה על הקיר אחוזה בין זרועותיו של הגיבור, ודמות האישה השואבת במעלה המדרגות פוגשת דלת סגורה. כך שכל הייצוגים השונים של האישה שמלקט המילטון מתוך המגזינים הפופולרים של שנות ה-50, תחומים או מקובעים באופנים שונים. הם מקיפים את דמות הגבר מכל עבריו, אך הוא מתעלם מנוכחותן. משתמע מכך שכל ייצוגי האישה במדיה הם מגבילים, גם אם הם מציגים לכאורה פנים שונות או מהופכות של דמות האישה. כלומר, גם דמות הפין-אפ וגם עקרת הבית הן יציר פנטזמי של המדיה, שנועדה לשרטט גבולות שישרתו את עידוד הצריכה.

הדיכוטומיה בין שני הייצוגים של הפין-אפ ועקרת הבית כהפכים ולא כריבוי פנים של האישה המודרנית הם בין השאר, תוצאה של לחץ של קבוצות פמיניסטיות, בשם ערכים מוסריים, בעטיים "מגזינים לכל המשפחה" דוגמת *Esquire* ו *LIFE*, שפנו לקהל רחב, חדלו מלפרסם דימויי פין-אפ, ונותרו רק עם ייצוג בלעדי של האישה כעקרת הבית. חלל זה התמלא עד מהרה במגזינים שהבולט בהם הוא *Playboy* של יו הפנר (Hefner), שיצא לראשונה ב-1953. מגזין ש"הלאים" את הז'אנר ואת המיניות הנשית לטובת בלעדיות המבט הגברי. הפנר הקפיד שהעניין במגזין יופנה לקהל יעד גברי. הנשים שהוצגו ב *Playboy* היו נטולות איום, פאסיביות, נטולות כוח, תחכום או מורכבות. מה שמכונה: "הבת של השכן".[186] למעשה, הפין-

[184] Hamilton, *Collected Words*, 36.
[185] Ibid., 37.
[186] Buszek, *Pin-Up Grrrls*, 237-238.

אפ הפכה להיות האנטיתזה של עקרת הבית, אך שתיהן נותרו ייצוגים חד-ממדיים, גם אם מהופכים, של דמות האישה.

הפין-אפ נוכסה בידי הדאדא והסוריאליזם כהתנגדות לעירום הקלאסי. הנה הוך ב**ילדה יפה** (תמ' 7) עשתה מניפולציה על דמות הפין-אפ שיש לה משמעויות נרחבות: החל מביקורת על החיפצון ההרסני של תרבות הפופולרית של נשיות ועד הלל ושבח של חגיגת המיניות. המודרניזם באמריקה, ובמיוחד אסכולת ניו יורק, הצליח לחמוק מהשפעתם העזה ו"המשחיתה" של הדאדא והסוריאליזם האירופאי, שלתחושת גרינברג, אחזו בדחף כלפי נרטיביות ופיגורטיביות שלא תאמו לפרדיגמה של התפתחות המודרניזם כפי שניסח במאמר "אוונגרד וקיטש" מ-1939. "ציור מודרניסטי" שפרסם ב-1961 המשיך את אותו קו המחשבה. בדיוק באותו זמן "הקבוצה העצמאית" ניכסה את הפופ הקיטשי ואת האייקונים תרבותיים, כנגד מה שגרינברג הגדיר כאמנות עצמה. היא הביטה אל המצוי וההמוני ולא אל האליטיסטי להשראה, בגלל הערך הגדול שניתן לתרבות ההמונים, לרדי-מייד, לרפרודוקציות, ולספקטקל כאלטרנטיבה למודרניזם. הפין-אפ כדמות נשית, פיזית ודחוייה, עלתה לא רק כאייקון פופולרי, אלא גם לסמל רוויי משמעות, המוכן להתמחזר בתוך עולם האמנות. כדימוי המזוהה עם תרבות ההמונים, הנרמז בפרסומות, ומקושר עם מיניות אמריקאית, הפין-אפ הייתה לצורת אמנות רדי-מייד בעלת משא חברתי רב.[187] המילטון הגדיר בלקוניות את מושג הפליימייט (playmate) כך: "דוגמנית פין-אפ המוצגת בדף צבעוני נפתח בן שלושה עמודים במגזין *Playboy*. היא מקבלת את התואר בהתאם לחודש בה תמונתה מתפרסמת: למשל: מיס אפריל- הפליימיט של החודש."[188] ואז הצהיר ש"דמות הפין-אפ הנפתחת בכפולה של הפליימייט של החודש היא שוות הערך העכשווית הקרובה ביותר לאודליסק בציור".[189] המשיכה הפיגורטיבית והנרטיבית לפין-אפ לא נעלמה מגרינברג שמנה את "תצלומי העירום של לוחות השנה" בין שאר האובייקטים הבזויים ב"אוונגרד וקיטש".[190] הפין-אפ הייוותה

[187] Ibid., 258-260.
[188] Hamilton, *Collected Words*, 51.
[189] Hamilton, "For the Finest Art Try- POP (1961)," reprinted in Hamilton, *Collected Words*, 42.
[190] קלמנט גרינברג, "אוונגרד וקיטש," *המדרשה* 3 (2000): 26.

מפלט עבור אותם אמנים צעירים שמאסו בהגבלות של גרינברג. ההיסטוריון והאוצר רוברט רוזנבלום (Rosenblum) ראה בניכוס הפין אפ בידי האמנים חוצפה וולגרית המאפשרת להיפטר לחלוטין מ"היומרנית המתנשאת של מגדל השן האליטיסטי של רבים מהציורים של שנות ה-50".[191] אולי דווקא בגלל שהתבוננו מן החוץ, האמנים הבריטים היו מודעים במיוחד לאופן שבו הפין-אפ היא כוח בכלכלה ובתרבות האמריקאית, אותה ניכסו לאמנות הפופ החל מפאולוצי והמשך בהמילטון.[192] מיד אחרי שהסתיימה המלחמה הייתה לפין-אפ אסוציאציה של העוצמה האמריקאית והשגשוג, שגרם לה להופיע באמנות הבריטית כדמות מיתית, שלא מן העולם הזה, מסוכנת באופן יוצא דופן או מושכת. הפין-אפ גם סימלה את תרבות הנוער ושלוחה של כל אותם דימויים מפתים אחרים.[193]

הפין-אפ הוא תופעה מודרנית הנסמכת על טכנולוגיה: צילום ודפוס מהיר. ציור, גם אם הוא מגרה ואפילו פורנוגרפי, נחשב כאמנות: מכובדת, קלאסית, ציבורית, מוזיאלית. אבל הצילום המשוכפל נוצר לצריכה וצפייה פרטית.[194] המילטון מודע לכך, הבחירה שלו בתצלום עירום של פין-אפ מכיל את המשמעויות הסותרות שלו לעומת ציור עירום, או רפרודוקציה שלו, ויש לו משמעות בכינון הסדר החדש שביחסים בין אמנות גבוהה לנמוכה. המילטון משתמש בדמות הפין-אפ גם כדמות נערצת, גם כאובייקט פטישיסטי, גם כאנטיתזה לדמות עקרת הבית, או כפארודיה עליה, גם לחתור תחת הדיכוטומיה ביניהן כשני ייצוגים בלעדיים, וגם כהתרסה כנגד העירום באמנות המסורתית. כלומר, היא מסמן כפול ומכופל המתאפשר לא רק מעצם המשמעויות הגלומות בה כדימוי העומד בפני עצמו, אלא גם מהעמדה שלה בהקשר חדש, לא רק במובן של תפאורה או חלל חזותי, אלא גם בהקשר הזירה האמנותית. כלומר, הפין-אפ מקבל חיים חדשים לא רק כפארודיה על עקרת הבית בהקשר חברתי או בהקשר של התרבות הפופלרית, אלא גם כאלטרנטיבה בהקשר של עולם האמנות המחליף את האודליסק הציורי ומכניס את העירום הנשי לתוך הקשר "ארצי" "קונקרטי" ואפילו "שימושי".

---

[191] Buszek, *Pin-Up Grrrls*, 261.
[192] תמה שתתחזק בפופ-ארט האמריקאי אצל אמנים שבאו בעקבותיהם דוגמת טום ווסלמן, מל ראמוס וג'ורג' סיגל.
[193] Buszek, *Pin-Up Grrrls*, 261-262.
[194] Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1979), 288-289.

מוונוס דרך האודליסק, וכלה באולימפיה, עירום נשי, מופיע מסורתית ללא ליווי של דמות ממין זכר. גם דמותה המודרנית של הפין-אפ ממשיכה לקיים קונבנציות אלו. לורה מאלווי בהגדירה את "המבט הגברי" (the male gaze) כאירוטי וסקופופלי, מתייחסת במפורש לדמות הפין-אפ בתפקידה האקצהיביציוניסטי המסורתי כמושא להתבוננות המוצגת לראווה. הופעתה מקודדת כדי ליצור אימפקט חזותי ומיני חזק, והיא מוצגת כאובייקט מיני וכמוטיב מרכזי של חזיון הראווה האירוטי. דמותה משחקת למען התשוקה הזכרית, ומסמלת תשוקה זו.[195] מול דמותה, הנרטיב בסרטים, בטלוויזיה ובקומיקס יאפיין את הגבר כנבל או כגיבור מציל ומושיע. אצל המילטון, נרטיב זה תחום במסגרת כרזת הקומיקס שעל הקיר, והייצוג שלו כבדיוני אינו מוטל בספק. האישה חולקת את החלל הדומסטי הדחוס עם בן זוגה לפוטומונטאז'- הרי הוא השרירן, והיא נדחקת ונחתכת משולי המסגרת, בעוד הוא ממוקם סמוך למרכז התמונה. לכן יש לתת את הדעת על דמותו, ולהרחיב את המשמעויות שדמות האישה נושאת, גם ביחס אליו.

המילטון מתאר בספרו *Collected Words* (אוסף מילים), בפאתוס לגלגני, סצנה רומנטית-קיטשית בדיונית אך מוכרת, שמכבבים בה מר עולם לצד מיס עולם. הם עומדים זה ליד זה אל מול המצלמה, השמש שוקעת בזוהר אדמדמם, המצלמה מתרחקת מהם בזום-אאוט עד לחלל, והוא שואל: "מוכנה?" כאשר קרן אור זהובה בוקעת מתוכן והקהל ממתין דרוך לתשובתה:

---

[195] לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", בתוך: *ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית*, עורכים: דלית באום ואחרים (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006), 125.
הטקסט הקאנוני של מאלווי זכה לביקורות רבות שערערו על האופן שבו אימצה את הפסיכואנליזה הפרוידיאנית והלאקאניאנית כדי לנתח את המבט הפטריארכלי הלא מודע של סרטי המיינסטרים הוליוודיים, וכן תהו על ההצדקה שבאימוץ התיאוריה הפטריכאלית של הפסיכואנליזה כאסטרטגיה פוליטית פמיניסטית. התגובות למניפסט מצביעות גם על היעדר התייחסות למבט הנשי האקטיבי, ולמיניות ולמגדרים אחרים. מאלווי עצמה ענתה למבקריה והבהירה נקודות בניסוח מחודש של הטקסט המקורי. לקריאה נוספת:
Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure* (New York: Columbia University Press, 1993).
Laura Mulvey, "Afterthoughts on "Visual Pleasure" and Narrative Cinema," in *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley (New York: Routledge, 1988), 69-79.
Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator," *Screen* (1982): 74–88.
Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (New York: Routledge 1988).
Teresa De Lauretis: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington, 1984).

"חיובי".[196] במילון המונחים שמופיע מיד אחרי הסצנה, הוא מציג, במעבר חד אופייני,[197] פירוש בסגנון מילוני לשתי הדמויות: "מר יוניברס: תואר שנתי המתחרים עליו גברים המאובזרים בשרירים ויכולת להיעמד בתנוחות מסוגננות מסוימות. מיס עולם: תואר שנתי שמתחרות עליו נשים. כל מועמדת מייצגת את אידיאל היופי הפיזי של המדינה שלה." [198] המילטון אם כך, מייצר הקבלה בין דמות הפין-אפ לדמות השרירן, ורומז שחשיפת הגוף למבט אינו בלעדי למגדר מסוים.

דמות השרירן פופולרית ושכיחה בהרפתקאות קומיקס, ומגזינים המיועדים לבנים. שרירנים הם המקבילה הגברית לפין-אפ. הפופלריות של השרירן נובעת אולי מהירידה שחלה בעבודות הכפיים והפיחות במעמדו של הפועל הפיזי, וההגדרות המסורתיות של גבריות. ייתכן וזאת ריאקציה לנטייה של הגברים לכיווני נשיות של אופנה וטיפוח. אם כי באופן פרדוקסלי שרירנים מציגים עמדה נרקיסיסטית המזוהה עם נשיות, כיון שהמטרה של השרירן אינה הישגית-אקטיבית, אלא היא קשורה לחזות החיצונית. הוא אינו ספורטאי, אלא רואה את גופו כזירה לשיפור חיצוני של ניפוח שרירים. מגיני השרירנים מקדמים את הפרקטיקה כאמנות ואת דמותו של השרירן כנסמכת על אסתטיקה רנסנסית דוגמת מיכלאנג'לו ועירום גברי קלאסי. מרגרט וולטרס (Walters) מצטטת את ארנולד שוורצנגר (Schwarzenegger) שגרס שהעניין בשרירנים הוא בחלקו תגובה לתנועת שיחרור האישה: "במשך שנים גברים הביטו בנשים, עכשיו נשים מביטות בחזרה בגברים". היא חולקת עליו וטוענת שגם כשמדובר בסובייקט גבר, הוא מיועד למבט גברי ומכוון לקהל יעד של גברים, שאינם בהכרח הומוסקסואלים. תחרויות מר עולם הן מקבילות לתחרויות יופי, בהן השרירן מציע את גופו כאובייקט להערצה ותשוקה. השרירים המנופחים הם לתצוגה בלבד ולא עבור שימוש כבוח פיזי, ומטרת האימונים המפרכים הם לצרכים אסתטיים. התחרויות עצמן, כמו אלה של מלכות היופי, כוללות סדרה של פוזות פסאודו-קלאסיות המציגות כל אחת מקבץ אחר של שרירים המנופחים בהגזמה. כך שהמפגן שהוא כביכול פסגת הגבריות, הוא למעשה בעל סממנים

---

[196] Hamilton, *Collected Words*, 50.
[197] הכוונה לנטייתו של המילטון לבסס רעיונות חזותיים על סמך רשימות מונחים.
[198] Hamilton, *Collected Words*, 52.

תרבותיים נשיים מובהקים. אצל הצופה הגבר פרדוקסליות זו מתקבלת בהערצה מהולה בלעג, בדיוק כפי שתחרויות היופי נתפסות אצל הקהל הנשי.[199] לעג זה מתבטא באופן שבו המילטון מצמיד לדמות השרירן סוכריה על מקל בקנה מידה גדול, במיקום המעלה אסוציאציה של פאלוס עצום. הגזמה זו מחדדת את הסתירה המתקיימת בין אובסיית גודל האיבר של גברים, לבין העובדה שאיבר זה תמיד מוצנע. הוא גם משיב את דימוי הפאלוס למקומו הטבעי, בעוד המדיה נוטה להציב אותו בסמוך לדמות הפין-אפ, בצורה של רכיבה למשל. הסוכריה עצמה גם היא סמן כפול של ילדותיות ומיניות.

אם נקבל את העמדה לפיה **מהו הגורם** היא יצירה שרגל אחת שלה נטועה בתרבות ההמונים והשניה בעולם האמנות, וננסה לשחזר בזכרוננו יצירות המתארות דמויות בתולדות האמנות מחד, ובעולם הפרסום והמדיה הפופולרית מאידך, נוכל לראות בבירור כיצד המילטון חותר תחת כל קונבנציה אפשרית: תנוחת העירום של האישה אינה מסורתית במונחים של תולדות האמנות או של תולדות הצילום. כדמות פין-אפ היא ממוקמת מחוץ להקשרה בסביבה דומסטית המנוגדת למהותה. השרירן כעירום קלאסי גברי מוצג כנלעג ולא כאידיאל. עצם נוכחותו מפריעה ל"מבט הגברי" החיצוני על העירום הנשי. כזוג, העירום שלהם אינו מקיים אקט מיני-פורנוגרפי, ומאידך הם גם אינם מתפקדים כזוג רומנטי או כבעל ואישה. כך שהמילטון משתמש בשני ייצוגים מוצקים לכאורה, אך באופן שמערער על כל שיוך חד משמעי.

אלווי, תיאורטיקן האמנות שגיבש את רעיונותיו כחלק מהשתייכותו ל"קבוצה העצמאית", אחראי במידה רבה על הנחת התשתית התיאורטית של הפופ-ארט. המטרה של אלווי הייתה לכלול אמנות פופולרית ואמנות יפה כ"חלק משדה כללי של תקשורת", בו כל מיני מסרים מועברים לכל מיני סוגים של קהל במספר רב של ערוצים, ושמתייחסת לאמנות במונחים של שימושיות אנושית יותר מאשר כסוגיה פילוסופית. הייתה זו השקפת עולם רדיקלית שסימנה תפנית מהחשיבה המודרניסטית של גרינברג. מודל חדש זה כלל מגוון רחב של מצבי-שיח

[199] Walters, *The Nude Male*, 293- 295.

שמהווה את השדה הכללי של תקשורת חזותית. כך שאמנות היא אך ערוץ אחד בתוך הטווח החזותי הרחב. עבור אלווי, אמנות נתפסת פחות במונחים אסתטיים, במובן המסורתי, ויותר בהקשרים חברתיים ותרבותיים. בשנות ה-50 מבקרי האמנות הניחו שכל אמנות ששאבה חומרים מהתרבות הפופולרית הייתה מחויבת להיות אירונית או חתרנית, ולכן צורה של ניאו-דאדא[200]. אך אלווי טוען שלתרבות הפופולרית הבידורית, שנדחתה על ידי פרשנים תרבותיים כקיטש, אסקפיסטית, נצלנית, או מסוכנת מבחינה חברתית, היה תוקף רציני, מעניין ותרבותי. הוא ראה בה שוות ערך לאמנות הגבוהה. כאן טמונה המשמעות העיקרית של מודל "החזית הרחבה של התרבות" של אלווי: המבקר המסורתי, שלא היה רואה את התרבות הפופולרית מעבר לטריוויאלית או כ"בידור בלבד", הוחלף על ידי מבקר חדש המחויב לרעיון של היבטים שונים ומגוונים הכלולים בתרבות החזותית.[201] אלווי כותב ב-1961: "פופ-ארט הוא, אולי, חלק מהתעוררות כללית של עניין באיקונוגרפיה, בדימויים פיגורטיביים כאמצעי לביטוי, ובמחקר של משמעויות חזותיות באמנות". אלווי נהג להשתמש בניתוח איקונוגרפי בביקורת האמנות שלו, כדרך להתחמק מ"ניתוח פורמליסטי מעודן יתר על המידה" המזוהה עם גרינברג. באמצעות איקונוגרפיה ניתן גם לגלות נושאים משותפים בין פרסום ואמנות, קולנוע ופיסול, מדע בדיוני וקונסטרוקטיביזם.[202]

תיאוריית המודרניזם של גרינברג שבה ועולה בהקשר של הפופ-ארט.[203] בהקשר הפמיניסטי אני מבקשת לפתח את העמדה לפיה הדחייה של הפופ-ארט את המודרניזם קשורה גם לדחייה של דיכוטומיות מגדריות המשייכות את המודרניזם והאוונגרד לגבריות ואת התרבות הפופולרית והקיטש לנשיות. החוקר אנדראס הויסן (Huyssen) במאמר "תרבות ההמונים כאישה: האחר המודרניסטי" משרטט מערכת תרבותית שבה תרבות ההמונים, ומה שנחשב

---

[200] זרם הניאו-דאדא היווה גשר בין האקספרסיוניזם המופשט והפופ-ארט. האמנים האמריקאיים דוגמת ג'ספר ג'ונס ורוברט ראושנברג, המשיכו את הנטייה של מחוות המכחול בקנה מידה גדול, אבל דחו את הנשגבות של האקספרסיוניזם המופשט לטובת דימויים יומיומיים. הם החיו את רעיונות הדאדא של שימוש בחומרים מודרניים, דימויים פופולריים, ועם זאת אבסורדיים, והכחשת מושגים אסתטיים מסורתיים של אסתטיקה. בהקשרים אלה הם השפיעו על התפתחות הפופ-ארט.

[201] Nigel Whiteley, "Pop since 1949: Lawrence Alloway," *Artforum* 43, no. 2 (2004): 57.

[202] Alloway, "Pop since 1949," 275.

[203] כפי שמנוסחות ב"אונגרד וקיטש" מ-1939, "ציור מהסוג האמריקאי" מ-1955, ו"ציור מודרניסטי" מ-1960.

פופולרי ונמוך, תמיד מיוחס ל"נשיות", בעוד התרבות הגבוהה והמודרניזם הוא תמיד "גברי". הוא מציג תיעוד מסוף המאה ה-19 המצביע על יחס בזוי המופנה כלפי מאפיינים נשיים של תרבות ההמונים כמו: רומן רומנטי, מגזינים פופולריים, רבי-מכר, שרידי פולקלור ותרבות מעמד הפועלים. על פי הויסן, אדורנו מגדיר את "תעשיית התרבות" כמוכתבת מלמעלה ומתרחשת מעל לראשם של ההמונים. כשהוא מפקיע את תרבות ההמונים מידי ההמונים, הוא גם מוחק את מערכת הקונוטציות המגדריות שהטרמינולוגיה הקודמת נשאה עימה, כיון שהאיום אינו מגיע מן ההמונים (האישה) אלא מאלה המנהלים אותה. תיאוריות כמו זו של אדרונו, זנחו את המגדריות הנשית המפורשת של תרבות ההמונים. במקומה הודגשו אספקטים אחרים של תרבות ההמונים כמו שכפול והתייעלות, שנוטים יותר להתקשר עם גבריות. עם זאת, אדורנו משתמש ברטוריקה שמתארת את מעמדה של התרבות הפופולרית כנשית: איום הסירוס למשל, והויסן רואה בכך הוכחה, שהרעיון של תרבות ההמונים כנשית לא שיחרר את אחיזתו גם בין הוגים כמו אדורנו והורקהיימר, שניסו להתגבר על המיסטיפקציה של תרבות ההמונים.[204]

הויסן מעמיד את המיגדור הנשי הנחות של תרבות ההמונים מול התפישה של המודרניזם כמיסתורין גברי, הרואה אותו כיריב: תרבות ההמונים (האישה) כאחר של המודרניזם (הגבר). בין מאפייני עבודת האמנות המודרניסטית הוא מונה את היותה אוטונומית ונפרדת לחלוטין מתחומי תרבות ההמונים והיומיום, ביטוי לתודעה אינדיבידואלית טהורה ולא מייצגת מצב קולקטיבי או את רוח התקופה.[205] בכך הויסן מכליל בטיעון שלו את ניסוח המצע התאורטי של המודרניזם הגבוה בידי גרינברג, ואת סלידתו של גרינברג מהחזרה לרפרזנטטיביות ומהפופ-ארט.[206]

לא פלא אם כך, שכאשר הפופ-ארט מאתגר את הדיכוטומיה המסורתית בין תרבות ההמונים

---

[204] Andreas Huyssen, *After the Great Divide Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 47-48.
[205] Ibid., 53-55.
[206] Ibid., 55-57.

למודרניזם, הוא גם מכליל את גוף הגבר כספקטקל ביצירה. לא כמושג מודרניסטי, אלא כחלק מייצוגי התרבות הפופולרית. כלומר בעוד הוא מפרק את הגבוה-נמוך, הוא מציע אפשרות גם לפירוק הדיכוטומי בין גבר-אישה, או למיזוג שלו. כך שכאשר פאולוצי מתמקד בדמות השרירן-טרזן או כשהמילטון ממקם את השרירן במרכז הפוטומונטאז', לצד דמויות הפין-אפ, הם לא רק ממגדרים מחדש את תרבות ההמונים, אלא גם מפקיעים את "המבט הגברי" מהמיגדור שלו כזכרי, ומנסחים מחדש את היחס בין הסובייקט לצופה כחוצה מגדרים.

הויסן מציין שאין זה צירוף מקרים שהניסיון לקשור צורות של אמנות גבוהה עם ז'אנרים של תרבות ההמונים מתרחש סימולטנית עם כניסתן של קבוצות מודרות לשיח האמנותי, ובראשן הביקורת הפמיניסטית. אמנם, לדחף המקורי של הפופ-ארט למזג את האמנות הגבוהה עם תרבות ההמונים לא היה קשר לביקורת המאוחרת יותר של הפמיניזם על המודרניזם, אך אין זה אומר שהוא לא הרוויח את המומנטום הפוליטי שלו גם בהקשר של עליית הפמיניזם כתנועה חברתית. ולהפך- ההתקפה של הפופ-ארט על האסתטיקה המודרניסטית, הביקורת הפוליטית שלו על האמנות, והצורך להקנות תוקף לצורות ביטוי תרבותיות אחרות, יצרה אקלים שבו האמנות הפמיניסטית יכלה לשגשג, ולפתח את הביקורת שלה על הפטריאכליות.[207]

הפופ-ארט, כהתקפה על האסתטיקה האוטונומית, הביקורת שלו על האמנות הגבוהה, והמהלך שלו להקנות תוקף לצורות ביטוי תרבותיות אחרות, יצרו אקלים שבו האסתטיקה הפמיניסטית יכלה לשגשג ולפתח את הביקורת שלה על המבט הפטריארכלי. המצב התהפך כך שעתה תרבות ההמונים הפכה לאיום על הנשים עצמן, כאשר השליטה על הייצור והתוצרים נותרו בידי הפטריארכיה.[208] הויסן מסיים את המהלך שלו במסקנה, שהכוח הרטורי של זיהוי התרבות הפופולרית עם נשיות, וה"אחר" המודרניסטי, שייכים לעבר, בגלל הנוכחות הגבוהה של נשים ב"אמנות הגבוהה" ובמוסדות שלה.[209] אך קביעתו של הויסן כי הקשר השלילי בין

[207] Ibid., 59-60.
[208] Ibid., 61-62.
[209] Ibid., 62.

תרבות המונים ונשים כבר הוחלף במחשבה עכשווית ביקורתית, כתוצאה מהשפעתו של הפמיניזם, מגלה אופטימיות מוקדמת במקצת.

ישנה זיקה בין אדורנו לגרינברג לגבי העמדת המודרניזם כנגד תרבות ההמונים, אך שלא כמו "האמנות לשם אמנות" של גרינברג, אדורנו התעקש על הנחיצות של העיסוק האמנותי בהקשר חברתי ופוליטי. דחיית תרבות ההמונים מנוסחת על ידי אדורנו כתהליך דיאלקטי. לדידו, האיום הוא שהאוטונומיה של האמנות תיבלע בספירה של הצריכה, כדרך לשיפור מצאי הסחורות. אחדות זו מאיימת למוטט את היחסים הדיאלקטיים בין תרבות ההמונים לאמנות הגבוהה. בניגוד לטהרנות של גרינברג, אדורנו מתייחס לאמנות במושגים של אנטיתזה. המוחלט של גרינברג, נתפס אצל אדורנו כיחסי, והאמת של יצירת האמנות נתפסת כחיצונית לאמנות.[210]

גילברט סורנטינו (Sorrentino) ניסח ב-1962 את הפופ-ארט במונחים של אופנה, כיצירה שהיא "סוג של קיטש יחידני", שנמצאת בין אמנות גבוהה לנמוכה בלי להיות אף אחת מהן. היא מיוצרת מתוך תשוקה להתקבל על ידי "אוהבי האמנות" החדשים של המעמד הבינוני, ומשווקת כדבר מהפכני. אך למעשה היא תופעה שבה הבורגנים החדשים רוכשים אמנות "אנטי-בורגנית" כביכול בגלריות, אף כי היא למעשה מייצגת את הטעם הבורגני. כלומר, הוא רואה בפופ-ארט סחורה שמשווקת באיצטלה של אמנות, או שמשתמשת במערכת (המושגית והמעשית) של האמנות כדי למכור מוצר. אך הפופ-ארט צמח מתוך עולם האמנות, ולכן הותקף בידי מבקרי אמנות דוגמת גרינברג, כיון שהוא אישש את החרדות של אלה שראו באקספרסיוניזם המופשט את הצורה הגבוהה ביותר של האמנות. הביקורת העיקרית שהוטחה בפופ-ארט הוא הנטייה שלו למחזר חומרים מתוך תרבות ההמונים ללא טרנספורמציה, ובכך לא רק שהיא אינה מקורית, אלא גם מסמנת את כניסתו של הקיטש לתוך שדה האמנות.

[210] Sara Doris, *Pop Art and the Contest Over American Culture* (New York: Cambridge University Press, 2007), 46-47.

חדירתו של הקיטש איימה למוטט כליל את הדיכוטומיה שבין האמנות הגבוהה לנמוכה, ואת משנתו של גרינברג שהתבססה על על סימונו של הקיטש כאנתיטזה לאוונגרד.[211]

תומס קולקה מסכים שההקבלה בין פופ-ארט לקיטש מתבקשת מאליה, אך שהתבוננות מסוג זה היא בבחינת החמצה גמורה, כיון שבעוד הקיטש אינו מטיל ספק בדבר, הפופ-ארט, ביקש להסב את תשומת הלב להשפעתן של תרבות ההמונים ושל האמנות הפופולרית על החברה. בין השאר הוא גם היה מחאה כנגד המסחור הגובר של האמנות. לכן, אך טבעי הוא שלשם כך ישתמש בקיטש, אך אין להסיק מכך שהוא מייצר קיטש. תהיה אשר תהיה הפרשנות ל**מהו הגורם**, מוסכם שהוא נדרש לפרשנות שהקיטש לעולם אינו נזקק לה.[212]

גרינברג סירב להכיר באפשרות שהפופ-ארט יכול להיות דבר מה אחר מקיטש, ושביכולתו לשכפל ולחתור תחת פתיינותן של הסחורות. הוא דחה את האפשרות שהמודרניזם יכול לתעל את אוצר המילים של תעשיית התרבות על מנת לחשוף את פעילותה.[213] עבורו, התרבות הפופולרית הינה סחורה אופיינית ליצור הקפיטליסטי ותו לא. אלווי לעומת זאת, רואה את האמנות הפופולרית כאמצעי לשקף את הטבע התזזיתי של החיים בחברה. הוא דוחה את ההיררכיות של גרינברג הנטועות בתוך אליטיזם אינטלקטואלי, ומגדיר את האמנות והתרבות באופן, לכאורה, דמוקרטי יותר.[214]

המילטון מנסח התלכדות באופן הצפייה בין כוחות של התגלות לבין הסחת דעת יומיומית. התלכדות זאת היא תוצאה של תהליך היסטורי המערבת תצורה חדשה של סובייקט צרכני בתרבות. זהות אירונית נרקמת תחת הלחץ על המופעל על החברה הצרכנית. בין המודרניזם לבין הקיטש (כפי שיגדיר זאת גרינברג) או לבין העיצוב (כפי שהמילטון יגדיר זאת). מה שגרינברג מכנה אופטיות טהורה, המילטון רואה כחלל סקופופילי של עיצוב. מה שגרינברג

---

[211] Ibid., 49-50.
[212] תומס קולקה, על קיטש ואמנות (ירושלים: מוסד ביאליק, 2001), 106-108.
[213] Doris, *Pop Art and the Contest Over American Culture,* 51-52.
[214] Chang, "Beyond Pop's Image," 6.

מכנה: הסובייקט המודרניסטי האוטונומי והמודע-מוסרית, המילטון רואה כהפכו הגמור: סובייקט פטישיסטי מעורר השתוקקות במוצהר ומסיח דעת תפיסתי.[215]

אם, לפי הויסן, האישה היא האחר המודרניסטי, ולפי אדורנו, תרבות ההמונים היא האנתטיתזה של האמנות הגבוהה, והאוונגרד הוא יריב הקיטש לפי גרינברג, האם ניתן להסיק מתוך ההגות שלהם, שהקיטש הוא אישה, או מייצג את הנשיות? אם כך, נכון לייחס לפופ-ארט ולרתימתו את הקיטש את התפנית הפרדיגמטית שפתחה את הדלת לשיח הפמיניסטי והקווירי באמנות.[216]

<u>פופ מול דאדא, הוך מול המילטון</u>

זרם הניאו-דאדא קצר המועד משמש מושג ביניים, שהיה בשימוש המילטון לפני התבססותו של הפופ-ארט. בין השאר, הוא מרמז על ההשראה שעוררה תנועת הדאדא בהמילטון. נדמה שמתבקש לראות ב**מהו הגורם** את המשכו הטבעי של הפוטומונטאז' הדאדאיסטי. אלווי מצביע על האופן שבו "הדאדא הראה שאמנות יכולה להכיל גם כרטיסי אוטובוס ולהיראות כמו פרסומת", כתקדים בעבודות של המילטון ומקהייל בשנות ה-50.[217] אף שלמעשה לא היה זה הפוטומונטאז' של דאדא ברלין שעורר את הערצתו של המילטון, אלא דווקא מרסל דושאן.[218] עם זאת, מעניין לערוך השוואה בין **חתך בסכין** (תמ' 4) לבין **מהו הגורם** כשני אבני דרך אמנותיים בדאדא ובפופ-ארט בהתאמה, העושים שימוש בייצוגי נשים במדיה.

---

[215] Hal Foster, *The First Pop Age : Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 59-60.

[216] הקיטש בתורו יכול להיות כפוף לקריאה אירונית של "טעם רע": התופעה המכונה "קאמפ". ניכוס שאינו מערער על גבולות טוב טעם, אלא דווקא מאשרר אותם. הקאמפ משויך לתופעות הומוסקסואליות, קוויריות ואלטרנטיביות. לקריאה נוספת:
Susan Sontag, "Notes on "Camp"," in *Against Interpretation, and Other Essays* (New York: Dell Pub. Co, 1966).

[217] Stonard, "Pop in the Age of Boom," 620.

[218] המילטון כתב על דושאן בהרחבה בספר "אוסף מילים" ושיחזר את לוח הזכוכית הגדולה ב-1965-6. אחרי מות אשתו טרי ב-1962 היגר לארה"ב שם פיתח חברות אישית קרובה עם דושאן, שבעקבותיה אצר תערוכה רטרוספקטיבית שלו במוזיאון הטייט בלונדון ביוני-יולי 1966.

גם דאדא ברלין וגם הפופ-ארט הבריטי המוקדם התגבשו בעקבות שתי מלחמות עולם. הדאדא הוא ריאקציה אנרכיסטית ונגטיבית, והטון המאפיין אותו הוא ייאוש וחרדה. תרבות ההמונים משמשת לו צוהר לעיסוק בסוגיות פוליטיות וחברתיות, והוא מתקיים בשוליים של האמנות הגבוהה והמדיה. ההומור של חברי הדאדא הוא בעל גוון ציני וסרקסטי, והוא מטריד ומותיר טעם מר. האקראיות וחוסר ההגיון הם היבטים של כאוס חברתי ופוליטי, ואף הם אינם מורידים משיעור הביקורתיות המופגן ביצירות הדאדאיסטיות. עבור הפופ-ארט תרבות ההמונים היא הקוסמוס המקיף גם את האמנות, והאופן שבו היא מתווכת אינפורמציה משמשת אותו בפרקטיקה האמנותית. הדגש על יחסי הגומלין בין האמנות הגבוהה למדיה עד לסימביוזה בין השניים, מגיעה לכדי כך, שהשפה האמנותית והסגנון שפיתח הפופ-ארט מתוך המדיה, הפכו לחלק אינטגרלי מתרבות ההמונים. שני הזרמים משקיפים על אמריקה: הפופ-ארט מבטא למעשה את הגל השני של הצריכה האמריקאית שסוחף את אירופה אחרי הגל של שנות ה-20. אמריקניזם שיש לו השפעה ויזואלית ממגנטת, אריזה סקסית ותחלופה מהירה.[219] אצל הוך הדבר מתבטא במהלך של הערצה והשתאות המתחלף בהתפכחות וביקורת: רוחות ההבטחה של הטכנולוגיה והתיעוש שנשבו מאמריקה התגלו כאמצעי נישול, ניצול ושליטה. אצל המילטון אמריקה היא הארץ המובטחת, והטכנולוגיה היא היקסמות מהאפשרויות שטומן בחובו העתיד.

כפי שהמילטון מנסח זאת, תנועת הדאדא דחתה את המוסכמות החברתיות של זמנה והדגישה את הפן הנגטיבי כלפיהן. היא הייתה מרדנית ורדיקלית, אנרכיסטית ומסיתה. בניגוד לה, הדור החדש של הדאדא, המתגלם בפופ-ארט, הוא מקובל, זוכה להערכת הקהל וסוחרי האמנות, ומוכשר בידי המוזיאונים הממלכתיים. נקודת המוצא של הפופ-ארט לעומת הדאדא, היא ביטוי של אמנות פופולרית במונחים של אמנות גבוהה. הפופ-ארט מאשר את תרבות ההמונים ולכן הוא גם אנטי-אמנותי. זהו דאדא-פוזיטיבי. הוא יצירתי במקום בו דאדא היה הרסני. אמן הפופ האורבני הוא צרכן של תרבות ההמונים כמו גם תורם לה.[220] אצל הדאדא

[219] Foster, "On the First Pop Age," 96-97.
[220] Hamilton, *Collected Words*, 42-43.

תרבות ההמונים היא כלי לניגוח פוליטי וניתוח אידיאולוגי ואצל הפופ אמצעי לבניית תרבות חזותית אנטי-היררכית, ולא אמצעי לניגוח פוליטי ספציפי כמו לאומיות ומיליטריזם.

שתי העבודות נקראות בראש ובראשונה בקונטקסט של התצוגה שלהן: "יריד הדאדא הראשון" מול "זהו המחר". הראשון ביקש לייצר מודל כאוטי ואלטרנטיבי לתצוגה מוזיאלית, השני ביקש להרחיב את התכנים והפרקטיקות של יצירת האמנות ולהציע דרך חדשה לקליטתה. אין ספק שתערוכת "זהו המחר" מרפררת ל"יריד הדאדא הראשון", בגודש התצוגה, ובניסיון לספק חוויה אינטנסטיבית, ואפילו קלסטרופובית. אך בעוד יריד הדאדא ביקר בחריפות את המיליטריזם והבורגנות, וביקש לכלול בסדר היום האמנותי צורות התנגדות פוליטיות דרך צורות אסתטיות חדשות, בתערוכת "זהו המחר", כפי שמתנסח פיטר בירגר, הפופ-ארט לא הרים את הכפפה הפוליטית שזרק הדאדא, ורק הסתפקה בשעתוק ופיתוח של אמצעיו האמנותיים.[221] התערוכה "זהו המחר" התקיימה במוסד אמנותי ציבורי, מכובד ומבוסס[222] ותוכננה באופן יסודי ומובנה. בניגוד ל "יריד הדאדא", הכושל לזמנו, היא זכתה להתעניינות גדולה מצד הקהל והתקשורת, גם אם נחשבה לבלתי שגרתית.[223] אם ב"זהו המחר" האטרקציה הייתה מיצג דמות הרובוט העתידני (והמגוחך) "רובי הרובוט" (תמ' 15), ביריד הדאדא המקבילה הייתה כנראה **מלאך פרוסי**- בובת החייל בעלת ראש החזיר, שהייתה הצהרה פרובוקטיבית של אמנים שלא היססו להתעמת עם החוק (תמ' 2).

שתי היצירות מציגות אינוונטר של זמנן. שתיהן דחוסות ועמוסות פרטים. העבודה של הוך היא מונומנטלית, בהשוואה אליה של המילטון היא כמעט מיניאטורית. בעוד הוך מצביעה על שורה של דמויות ואובייקטים ספציפיים ואקטואליים, המייצגים בעד ונגד (הדאדא/האישה), המילטון נצמד לרשימת-מלאי, דוגם דימוי עבור מושג, ומשתמש בו כסמל. החפצים, האישים והאתרים המזוהים הופכים אצל המילטון למותגים, למושגים ולסמלים, ובזאת הוא משלים

---

[221] בירגר, *תיאוריה של האוונגרד*, 18.

[222] גלריית וייטצ'אפל נוסדה כבר ב-1901.

[223] לשם השוואה, ביריד הדאדא נמכרו 400 כרטיסים, לעומת קהל של כ-19 אלף מבקרים בתערוכות "זהו המחר" לפי הצהרתו של אלווי. בתמונה מ"זהו המחר" נראה קהל מתגודד סביב "רובי הרובוט". בתמונה של "יריד הדאדא" נראים האמנים יושבים לבדם במרכז חלל הגלריה.

מעבר מלוקאליות לגלובליות[224]. לעומת התוהו ובוהו הקומפוציזיוני המסחרר של הוך, הפרגמנטים אצל המילטון מעוגנים היטב בחלל דומסטי. המחנק אצל הוך הופך אצל המילטון לשפע. עבור הצופה, קל לחוש את הפער התהומי שבין תחושת הבלבול והכיאוס שמכיל חלוקה ברורה לשני כוחות מנוגדים (דאדא/אנטי דאדא), לבין האווירה המשועשעת אך אמביוולטית של המילטון.

ההומור של המילטון מתבטא דרך חיבורים של דמויות גרוטסקיות ושיבושי גדלים. ההומור של הוך מתבטא באופן שבו היא מרכיבה דמויות מראשים וגופים שונים. המילטון שומר על שלמות הגוף והאובייקטים, והם מובאים במלואם ובמלוא הדרם:[225] כלומר הפרגמטים הנבחרים הם אלה המציגים את האובייקט בצורתו המיטבית. הוך, לעומתו, מטפלת בפרגמנטים בגסות ואינה מהססת לבתר את הגוף ולהרכיבו מחדש. המשמעויות של החלטות אלה הן מהותיות ומסמלות את העמדות ההפוכות של היצירות כלפי הייצוגים במדיה: המילטון מציג אותן כאידאות והוך מציגה אותן כבובות נייר. שניהם חושפים את ייצוגי המדיה כתרמית ומערערים על תפיסת הריאליזם בתצלום. המילטון עושה זאת דרך "פרסומת של פרסומת"[226], הוך דרך ביתור ופיזור. הטון המלגלג של המילטון בבחירה שלו בזוג הגרוטסקי של הפין-אפ והשרירן, אינו מערער עליהם כייצוגים של הגוף האידיאלי. הוך, באופן העקבי בה היא מפרקת את הגוף, חותרת בעקשנות ובנחישות תחת הייצוגים האידיאלים של גוף האישה במדיה. בכלל, התחושה בפוטומונטאז'ים של הוך היא של דינמיות ושינוי: ב**ילדה יפה** (תמ' 7) למשל, המתאגרף של הוך שהוא דמות עצמתית, אקטיבית ואתלטית, מתגלגלת אצל המילטון לדמות סטאטית של מר עולם: שרירן המציג את גופו החטוב לראווה, גרסה אסתטית ופלסטית של דמות המתאגרף. גם הוך וגם המילטון מיומנים בעיצוב מסחרי. הוך מתנערת לחלוטין מהאסתטיקה אליה היא נדרשת בעיצוב הדוגמאות במגזינים ומקיימת הפרדה ברורה בין

---

[224] תהליך שהתאגידים המסחריים חותרים אליו כיון שהוא מקנה להם השפעה פוליטית רבה בנוסף לחסכון בעלויות.

[225] ראוי לציין שבקולאז'ים מאוחרים יותר המילטון חוקר את הקשר בין זהות נשית לצרכנות דרך פירוק דימויים של גוף האישה. דוגמה לכך היא היצירה מ-1958 **$he**

[226] פיטר בירגר מצטט את מרטין דאמוס ב*תיאוריה של האוונגרד*, 194.

האמנותי למסחרי. המילטון לעומתה נחשב לאמן מולטידיסיפלינרי שהאמנותי והמסחרי משמשים ברזומה שלו בערבוביה.

גם בנוגע לכותרות היצירות ניתן למצוא זיקה. שתיהן ארוכות מהמקובל ובעלות ערך מוסף מילולי. הכותרת של הוך **חתך בסכין מטבח דאדא דרך תקופת בטן הבירה הווימארית הראשונה** היא פתלתלה ומתארת משאלת לב שיש בה קריצה פמיניסטית (לוחמנית אפילו). היא מכוונת את הצופה לראות בעבודה את סוגיית מעמד האישה בתוך הקשר אקטואלי-אמנותי, חברתי ופוליטי. הכותרת של המילטון **מהו בדיוק הגורם לכך שהבתים בימינו הם כה שונים כה מושכים?** מציבה שאלה פתוחה, ובמידה רבה היא אופיינית לנטייה של הפופ-ארט שלא לספק תשובות חד משמעיות. ידוע לנו שהכותרת לקוחה מתוך סיסמת הפרסום שליוותה את המודעה עם תצלום החדר, כך שכאשר המילטון ממקם את בקטלוג את היצירה לצד הכותרת הוא מייצר הקבלה בין הפוטומונטאז' (בקטלוג) לפרסומת (במגזין). נקודה זו מזכירה שוב את העובדה, שהפוטומונטאז' של המילטון נועד להיות דימוי משוכפל, והאפקטיביות שלו נשמרת אף ברפרודוקציות בשחור לבן ובטווח גדלים רחב. לעומתו, הפוטומונטאז' של הוך הוצג מלכתחילה באופן הקונבנציונאלי ביותר- קרי: גדול, ממוסגר ותלוי על קיר בגלריה. אם רוצה הצופה להתבונן ב**חתך בסכין** באופן המיטבי ביותר, עליו לסור למוזיאון הגלריה הלאומית בברלין, שם גם יגלה, שהיצירה השטוחה לכאורה, היא למעשה בעלת נפח משמעותי. כך שרעיונות הדאדא הנוגעים לניפוץ המוסכמות האמנותיות, מתממשים אצל המילטון בצורה רדיקלית, ובמידה רבה ממשים גם את חזונו של בנימין. הפוטומונטאז' של המילטון, חושף את המכניזם שבו גם אופני הייצוג של הגוף וגם היחסים בין המינים בתרבות הפופולרית הם סחורה, אך הוא לא משלים מהלך החושף את טבעו של הייצוג. בעוד הוך עסקה בפירוק שיטתי של ייצוג גוף האישה במדיה, המילטון פתח את הדלת לביסוס מעמדם של אותם ייצוגים, כאשר השיח האמנותי נתן להם גושפנקא. בסופו של דבר הפופ-ארט יצר סינתזה בעמדתו של אדורנו שטען, שהדיאלקטיקה של הגבוה והנמוך (מודרניזם ותרבות ההמונים) הם שני צידי המטבע של הקפיטליזם. אכן הפופ-ארט היטיב להטמיע את עצמו בתוך עולם הסחורות.

מנקודת מבטנו היום קל לפטור את הפופ-ארט כאמנות מוקסמת ובלתי-מזיקה, אך אין להמעיט מערכה הפרובוקטיבי, כלפי האופן שבו ערערה על הסמכות האמנותית ועל הקונבנציות של יצירת האמנות. עם זאת, מאותה נקודת מבט עכשווית, אסתטיקת הפוטומונטאז' הדאדאיסטית נראית גם עתה כאנרכיסטית ופרועה. ג'ורג' אונאיי (Hugnet) כותב: "דאדא הוא חסר גיל, אין לו הורים, הוא עומד בפני עצמו, הוא לא עושה כל הבחנה בין מה שהוא ומה שהוא לא. יותר מאשר להכחיש, הוא סותר את עצמו, ומתעצם מעצם סתירה זו. ההתקפה החזיתית שלו היא זה של בוגד התוקע סכין בגב. הוא מערער את הסמכות. הוא פונה נגד עצמו. הוא מתפנק בהרס עצמי, הייאוש שלו הוא גאוניותו. הייאוש המסרב להתייאש".[227] התאוריה שרואה בדאדא סאטירה חריפה וחתרנית רואה את המשכיותה בניאו-דאדא או בפופ-ארט. אך הדאדא מכוונת אל סוג של הלם אצל הצופה, וראויה לתשומת ליבו כל עוד היא מייצרת אפקט זה. החשיבות של הדאדא מצויה לא במה שהיא אלא במה שהיא עושה. על פי השקפה זו, דאדא נועד להרגיז את הצופה באופנים פרקטיים ותרבותיים, וזו הסיבה היחידה לקיומו.[228]

לסיכום, המילטון והוך עסקו ביחסים בין המינים וייצוגי גוף האישה במדיה, דרך גזירה והדבקה של דימויים מתוך מגזינים פופולריים. ב**ילדה יפה**, כמו ב**מהו הגורם**, דמות האישה המרכזית ישובה ופאסיבית. הפין-אפ של הוך לבושה בבגד-ים, שהוא מאפיין נועז ואירוטי לתקופה, אצל המילטון היא מעורטלת כמעט לחלוטין. ראש הנורה אצל הוך וראש אהיל המנורה אצל המילטון, מצביעים שניהם על האובייקטיביזציה של האישה במדיה. שניהם נעים על המתח שבין הארוטיזציה של המכונה, לבין ההחפצה של האישה דרך הארוטיזציה שלה. הוך מדגישה את הדינמיות, שיש בה אופטימיות של תנופה ושל התקדמות. המילטון מייצר תמונה של יציבות, שיש בה כמיהה, או אידיאל, אם כי מפוכח. עבודותיהם מציעות עמדה ביקורתית כלפי האופן שבו ייצוגים אלו ממשטרים את הנשים, ויש בהם דגש על העיסוק בחיצוניות, בטיפוח עצמי ובנרקיסיזם שמעודדת המדיה. אצל המילטון מתווספת למשוואה גם

[227] Edward T. Kelly, "Neo-Dada: A Critique of Pop Art," *Art Journal* 23, no. 3 (Spring, 1964): 196.
[228] Ibid., 198.

דומסטיות. הוך רואה בטכנולוגיה פוטנציאל לשוויון, המילטון מדגיש את האופן בו הטכנולוגיה תורמת לביית את האישה. גם כסמל סקס, היא דומסטית. נכון שגם דמות הגבר אצל המילטון נטוע בחלל הדומסטי, אך הוא אנכי ופרונטלי, וסובבות אותו דמויות נשים. דמות הגבר של הוך היא מתאגרף, המתואר כאקטיבי. הוא פונה אל דמות האישה וסמוך אליה עד כדי נגיעה בזרועה. אצל המילטון אין מגע בין זוג הדמויות. הגבר מנוטרל מעוצמתו הפיזית, והיא הופכת למיועדת לראווה. במידה רבה, הוא מסורס מכוחו, היא קליפה חיצונית. הוא קורבן נוסף של תרבות הצריכה. גם אצל הוך ניטל הכוח מהגבר, כאשר הגלגל שמכתר אותו מכשיל אותו מלהתקדם.

בניגוד חד להמילטון, הפעולה של הוך בפוטומונטאז' היא אגרסיבית ואלימה. חלק מהגזירים חתוכים בצורה חופשית, הגופים מבותרים, קטועים, ופזורים באופן שמתנער מהגבלות של פרספקטיבה, והקוהרנטיות שלהם רופפת. על אף שהפרגמנטים מתגבשים לידי סצנה בעלת הגיון, היא מאפשרת לעצמה חירות גדולה בפריסה שלהם. טקטיקות אלו משווים לעבודה תחושה של דחיפות, פריקת עול, שחרור, העזה, והקצנה, תוך גישה מחושבת ושכלתנית. לדעתי אופן הפעולה של הוך מעידה על הרצון שלה לנתץ את הקונבנציות, לא רק של ייצוגי גוף האישה, אלא גם את הקונבנציות של אופני הפעולה האמנותיים של האישה. בכך היא מחזקת עמדה ברורה באמצעות בפוטומונטאז'. המילטון מציג גישה מחושבת ואנליטית. ההיצמדות שלו לאסטרטגיות של פרסום מעידה על כניעה למדיה, אך גם על הפוטנציאל לחווט אותה מחדש מבפנים.

הגישה האנרכיסטית-נגטיבית של הדאדא, יחד עם העיסוק בתרבות הצריכה של הפופ-ארט הם הרקע לצמיחת תת-תרבות הפאנק, בה אעסוק בפרק הבא.

פרק ג' - פאנק ולינדר סטרלינג

היצירה הבאה שאתמקד בה במחקר שלי היא **ללא כותרת** (1977) (תמ' 17) של לינדר סטרלינג המכונה בקיצור: לינדר. לינדר, אמנית ופרפורמרית בריטית, שפעלה בתוך תת-תרבות הפאנק, יצרה בסוף שנות ה-70 סדרת פוטומונטאז'ים, שהמפורסם בהם התנוסס על עטיפת תקליט של להקת הבאזקוקס (Buzzcocks), ואחרים שהופיעו במגזיני זירוקס המכונים פנזינים (Fanzines). **ללא כותרת** נוצר עבור פנזין בשם *The Secret Public* (הקהל הסודי), שהוציאו לאור הכותב ג'ון סאוואג' (Jon Savage) ולינדר בשנת 1978 במנצ'סטר. היצירה פורסמה בו על כפולת עמודים בהדפסת זירוקס שחור לבן (תמ' 18).

עבודת פוטומונטאז' זו מורכבת מגזירים של דימויים, שנלקחו משני סוגי מגזינים פופולריים: כאלה המיועדים לנשים וכאלה הפונים לגברים, שבשניהם ישנה דומיננטיות של ייצוגים נשיים. ביצירה מתואר חלל ביתי של סלון פרברי המרוהט בשידות עץ מהגוני כהות וכורסאות קטיפה בצבע בורדו. זוג דמויות ערומות יושבות על הספה באקט אוננות הדדית, ראשיהן הן טלוויזיות שמוקרנות בהן מירוצי סוסים. איבר המין של דמות הגבר הוא שואב אבק, ואיבר המין של האישה הוא שקע חשמלי. הן מתוארות כשתי מכונות המופעלות במתגים. ראשיהן של הדמויות אינן פונות אחת כלפי השנייה, ונראה שהן בוהות בצפייה באובייקט אחר הנמצא מחוץ לתמונה. היצירה אופיינית לגוף עבודות הפוטומונטאז' של לינדר.

אקדים לניתוח היצירה עצמה דיון ברקע החברתי והפוליטי בו נוצרה: תת-תרבות הפאנק. אציג את האספקטים החזותיים של הפאנק, שבאו לידי ביטוי בשגשוג של פנזינים ועטיפות תקליטים, שהמשותף להם הוא אסתטיקת "עשה זאת בעצמך" (DIY) ופוטומונטאז'. לאחר מכן אתמקד בדמות האישה העירומה שמציגה לינדר, כדי להמשיך ולהדגים את טענת המחקר שלי, לפיה היא משמשת כמסמן כפול, אשר מצד אחד מגלם את התפיסות והערכים השמרניים-קפיטליסטיים של שנות ה-70, ומצד שני מגלם את ההתנערות מהם מצד תת-תרבות הפאנק. אבחן זאת לאור הקשר בין הפאנק לבין גישות פמיניסטיות של שנות ה-70

כפי שמתבטא ביצירתה של לינדר. אחזור לפרק הקודם כדי להציע השוואה בין היצירה הנדונה בפרק זה ל**מהו הגורם** של המילטון כדי להצביע על התפנית שחלה בתוך עשרים שנה בשימוש בפרקטיקה של הפוטומונטאז', ובגישות כלפי ייצוג האישה וגופה במדיה.

הפאנק: עשה זאת בעצמך

אם לחזור לפרק הקודם ולפוטומונטאז' של המילטון, הרי שהוא מסמן נקודת מפנה מתרבות הצנע שהונהגה בבריטניה לאחר מלחמת העולם ה-II, לתרבות של נהנתנות, צריכה, וקידמה טכנולוגית שמוקדה- אמריקה. בשנות ה-70 בבריטניה מתחזקת מגמה זו, ומנשבות רוחות של שמרנות והתנגדות לסוציאליזם עם היחלשות מפלגת הלייבור. מרגרט תאצ'ר (Thatcher) מבססת את מעמדה הפוליטי ומתמנה לשרת החינוך ב-1970, למנהיגת האופוזיציה ב-1975 ולראשת הממשלה ב-1979.[229] בתוך אווירה זו צומחת תת-תרבות הפאנק.

הפאנק הוא תופעה תרבותית שצמחה מתוך סגנון מוזיקלי, סביבו התפתחה סצנה של אופנה, אמצעי תקשורת אלטרנטיביים ושפה חזותית של צעירים בתחילת שנות ה-70, שתוך שנים ספורות עברה תהליך מואץ של מעבר מתרבות שוליים אל תוך המיינסטרים. תנועת הפאנק החלה בשנת 1976 בניו יורק. משמעות המילה פאנק (punk) באנגלית היא "פרחח" או דבר מה נחות או חסר ערך. תחילתו של הפאנק בניו יורק הייתה כאנטיתזה להלך הרוח המוזיקלי והתרבותי של התקופה. בחלקה היא היוותה תגובת-נגד כלפי התנועה ההיפית של ילדי הפרחים, שהתאפיינה בגישה רוחנית ונינוחה. לאורבניות היה חלק חשוב בפאנק. אם התרבות ההיפית דגלה בחזרה לטבע, הפאנק חיפש את ההשראה בתוכבי העיר. בבריטניה התחזק הפאנק כהתנגדות לעליית השמרנים בפוליטיקה, והגיע לתודעה הציבורית בעיקר בזכות להקת ה"סקס פיסטולס" (Sex Pistols).[230]

[229] Sylvia Bashevkin, "Tough Times in Review: The British Women's Movement during the Thatcher Years," *Comparative Political Studies* 27, no. 4 (1995): 525.
[230] Jon Savage, "A Punk Aesthetic," In *Punk: An Aesthetic*, ed. Jon Savage and Johan Kugelberg (New York: Rizzoli, 2012), 146-147.

דיק הבידג' (Hebdige) בספרו: *תת-תרבות: פאנק - משמעותו של סגנון*, כותב שתרבות הפאנק צמחה בתנאים של משבר כלכלי וחברתי עמוק ביותר. מערכת החינוך הציבורית שקרסה בבריטניה במהלך שנות ה-70, פלטה לרחוב נוער מובטל, צמא לכלי ביטוי שיאפשר לו להפגין את מחאתו. הפאנק פרץ כמחאה קולנית כנגד ערכי המוסר והאמנות של החברה המערבית הקפיטליסטית, הממושטרת והממושמעת. צעירי הפאנק יצאו כנגד הארגונים, המוסדות וכלי התקשורת שהשליטו בבריטניה מזה מאות שנים "משמעת חברתית" מעמדית, ערכי מוסר ויקטוריאנים וצביעות מינית, שנועדו לקפח את המעמדות הנמוכים. כלי הביטוי הבולטים של צעירי הפאנק היו מוזיקה קצבית ובסיסית הנשמעת בעוצמה רבה, ואופנה פרובוקטיבית. הם אימצו הופעה חיצונית יוצאת דופן על מנת להדגיש את ההתנגדות לתרבות המקובלת: בגדים קרועים ומחוררים המחוברים בסיכות ביטחון, מגפיים צבאיות, איפור מוגזם, שיער צבוע, ותספורות המורכבות מראש מגולח וכרבולת קוצנית הידועות בכינוי "מוהיקן". לטענת הבידג', הפאנק ממשיך מסורת של התנגדות תרבות אירופאית דוגמת הסיטואציוניסטים (Situationists), שפעלו בצרפת לאחר מלחמת העולם ה-II.[231]

הסיטואציוניסטים היו קולקטיב אירופי אוונגרדי אשר ביקש לחבר ביקורת פוליטית ניאו-מרקסיסטית עם אסתטיקה נסיונית. הסיטואציוניסטים פעלו בין השנים 1957-1972, וביקרו את הממסד האמנותי בגלל הנטייה שלו "לביית" פרקטיקות אמנותיות רדיקליות ע"י הפרדתן ובודדותן מההקשרים החברתיים והפוליטיים שלהם. הם מחו על המבנים הסוציו-אקונומיים של עולם האמנות והתרחבות תרבות ההמונים. הפילוסופים הצרפתים הסיטואציוניסטים מינפו את המחשבה המרקסיסטית והביקורתית וטענו שהשקט החברתי מושג לא דרך סיפוק הצרכים החומריים והכלכליים אלא דרך דימויים מעורפלים ומטמטמים, המשכיחים מהמוני הפועלים את מצבם, ולאו דווקא כתוצאה מאימוץ האידאולוגיה ההגמונית של המעמד השליט. בעוד ההוגים של אסכולת פרנקפורט סברו כי לביקורת החברתית תרבותית יש סיכוי לשנות את פני החברה, הסיטואציוניסטים שללו הנחה זו מכל וכל. הספרות הסיטואציוניסטית תורגמה לאנגלית לראשונה בשנות ה-70, והשפיעה

[231] דיק הבידג', *תת-תרבות: פאנק- משמעותו של סגנון* (תל-אביב: רסלינג, 2008), 20-21, 143-144.

רבות על על עלייתו של הפאנק.[232] אסטרטגיית ה"היסט" (Détournement) הסיטואציוניסטית מבית מדרשו של גי דבור (Debord) משמעותית לפאנק. פירושו הוצאת מושג מהקשרו והשמתו בהקשר חדש שמשנה את משמעותו- אסטרטגיה שיש לה תקדימים בטכניקת הפוטומונטאז' של הדאדא וברדי-מייד, שיושמו במרחב החברתי-פוליטי. הרצון לבטל את ההפרדה בין האמנות וחיי היומיום, הוביל את הסיטואציוניסטים לשילוב בין פעולות שמקורן בפרקטיקות אמנות לבין פרקסיס מהפכני בחיי היומיום.[233] סאוואג' מתאר את הפאנק כתרבות צעירים שכמעט ולא תווכה דרך השוק התאגידי, ושניזונה מעוינות כלפי המדיה הממוסדת, וששורשיה נעוצים בביקורת שהתפתחה עשור לפני. הוא מתייחס *לחברת הראווה* של דבור כטקסט שהשפיע עמוקות על הפאנק.[234]

העבודה האיקונית ביותר המזוהה עם הפאנק הוא עטיפת התקליט "אלוהים נצור את המלכה" (God Save the Queen) של להקת הסקס פיסטולס, שעיצב ג'יימי רייד (Jamie Reid) ב-1976 (תמ' 21). הלהקה הוקמה בשנת 1975 ונוהלה בידי מלקולם מקלארן (Malcolm McLaren).[235] מקלארן נחשב לדמות מפתח בסצנת הפאנק, הוא היה חלק ממעגל קטן של פרו-סיטואציוניסטים בבריטניה, שכלל נושרים מבתי ספר, סטודנטים לאמנות ואינטלקטואלים.[236] יחד עם בת זוגו מעצבת האופנה ויויאן ווסטווד (Vivienne Westwood) הם ניהלו חנות בגדים מיתולוגית בשם סקס (Sex).[237] רייד, אמן בריטי יליד 1947, פיתח את השפה הגרפית שלו בתחילת שנות ה-70 כשעיצב עבור מגזין *Suburban Press* שהיה אז היחיד לפרסם באנגלית טקסטים סיטואציוניסטיים. הוא בנה את העיצובים שיצר עבור הלהקה בין השנים 1976-1979 כמקבילים לזהות ולתכנים של הלהקה, על בסיס אסטרטגיית ה"היסט"

---

[232] Taylor, *Collage*, 204.

[233] שרה ברייטברג-סמל, "דבור והאינטרנציונל הסיטואציוניסטי," *סטודיו 125* (יולי 2001): 21-52.

[234] Savage, "A Punk Aesthetic," 147.

[235] הלהקה הייתה אחת מהלהקות החלוצות של סגנון הפאנק רוק במהלך שנות ה-70. למרות הקריירה הראשונית שלהם אשר נמשכה רק שנתיים וחצי במהלכה הלהקה הפיקה רק ארבעה סינגלים ואלבום אולפן אחד, הסקס פיסטולס, נחשבים לאחת מהלהקות המשפיעות ביותר בהיסטוריה של המוזיקה הפופולרית. מייסדי הלהקה, ג'וני רוטן ומלקולם מקלארן התחברו בעקבות לבושם יוצא הדופן: שיערו של הראשון היה צבוע ירוק והוא לבש סוודר מחור ואילו השני עטה על ראשו שקית אשפה, כמחאה על שביתת עובדי התברואה.

[236] Dave Laing, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock* (Milton Keynes: Open University, 1985), 126.

[237] ווסטווד אחראית במידה רבה למעבר של אופנת הפאנק מהשוליים אל המיינסטרים ואל אופנת העילית.

הסיטואציוניסטית. זאת על מנת כדי להמחיש את הבגידה החברתית של המעמד הגבוה. העבודה נוצרה במספר גרסאות, בכולן מתנוססת דיוקנה של המלכה אליזבת, המבוססת על תצלומו של ססיל ביטון (Beaton) של הוד מלכותה, בפוטומונטאז' המשחית את פניה.[238] במקור, הוסיף רייד לדיוקנה של הוד מלכותה סיכת ביטחון המוחדרת דרך שפתיה, ושני צלבי-קרס באישוניה (תמ' 22), כהקבלה בין המונרכיה לפאשיזם, לפי מילות השיר: "אלוהים נצור את המלכה, המשטר הפאשיסטי".[239] דימוי זה נדחה על ידי חברת התקליטים של הלהקה (A&M Records).[240] הגרסה המפורסמת ביותר היא של עטיפת הסינגל, שיצא בתזמון עם חגיגות היובל של המלכה אליזבת ב-1977, שעליה התבססה גם עטיפת האלבום, בהם דמותה מתנוססת על דגל הממלכה (תמ' 23). עיניה מכוסות בכתובת "נצור את המלכה", ופיה מכוסה בכתובת "סקס פיסטולס". שתי הכתובות, המורכבות מאותיות מגזרי עיתונים, מודגשות על ידי קרעי פסים שחורים המודבקים מתחתיהן. סגנון זה של מכתב כופר, אשר נועדו להסוות זהויות, מצביע למעשה על פשע או סקנדל.[241] הוא רומז שהלהקה מחזיקה את הערכים המגולמים במלכה ככופר, כפי שנתיניה מוחזקים ככופר על ידי הדרישה לחגוג את מלוכתה.[242] גזירי אותיות אלו מושאלים ישירות מאסתטיקת הדאדא, כמו גם השימוש הישיר בדמויות פוליטיות המזוהות כפאשיסטיות ככלי לניגוח של ערכים פוליטיים. עבור רייד, שנחשב ל"מעצב הבית" של הלהקה, מסורות הפוטומונטאז' היו מקורות ברורים מאליהם, כיון שהם מגלמים מסורת חזותית של התנגדות. הסגנון הגרפי של רייד, לפי מילות הלהקה ובהשראת הדאדא, הכילו למעשה דימויים פאשיסטים ימניים-קיצוניים כמו גם שמאלאנים-קיצוניים, ויצרו סתירות שמפרות את התיחום של אידיאולוגיות מנוגדות, וערבוב בין טקטיקות של אנרכיזם ופאשיזם, יחד עם התקפה על המונרכיה הבריטית.[243] הסינגל הוחרם באופן גורף באמצעי התקשורת, ולמרות שזכה להצלחה מסחרית והגיע למקום הראשון במצעדי הפזמונים

---

[238] Andrew Wilson, "Modernity Killed Every Night," In *Panic Attack!: Art in the Punk Years*, ed. Mark Sladen and Ariella Yedgar (London; New York: Merrell, 2007), 149.

[239] הסקנדל המפורסם ביותר של הלהקה התרחש בחגיגות היובל למלכת אנגליה ביוני 1977, כאשר ביצעו לראשונה את השיר על מעבורת מחוץ לארמון המלכה. כתגובה לכך נעצרו חברי הלהקה והשיר הוחרם מהרדיו.

[240] Taylor, *Collage*, 204.

[241] הבידג', *תת-תרבות: פאנק*, 145-146 .

[242] Wilson, "Modernity Killed Every Night," 150.

[243] Taylor, *Collage*, 204.

הוא צונזר מהטבלאות הרשמיות שפרסמה תעשיית המוזיקה הממוסדת. ההצלחה של הסקס פיסטולס הפכה את הפאנק לאויב הציבור מספר אחד. ההתנגדות העזה של אמצעי התקשורת גרמה לפאנק לעסוק ביתר שאת בטיפשות ובשקרים של המדיה ההמונית. התנגדות שבאה לידי ביטוי בשימוש בשפה עויינת במילות השירים ובגרפיקה, ששמה ללעג את העיתונות הבריטית הפופולרית.[244]

ג'ון ליידון (John Lydon), סולנה של הסקס פיסטולס, הידוע גם בכינוי ג'וני רוטן (רקוב), כותב שבתקופה שבו צמח הפאנק הייתה תחושת כישלון קשה בבריטניה.[245] קרן פינקוס (Pinkus) כותבת ששורת הסיום של השיר: "אין עתיד" (No Future), היה ההמנון המייאש של הסקס פיסטולס, אבל באופן שדקלמו אותו המוני הפאנקיסטים, הוא הפך למעין מנטרה ממריצה. הם קראו "אין עתיד", ביובש שנראה רק כסיסמה המדגישה את הדיכוי המעמדי, שהתחזק עם עליית התאצ'ריזם, שניבאה את "המהפכה" הכלכלית שנחתה על דור הפאנק. "אלוהים נצור את המלכה, המשטר הפאשיסטי"- כאשר מילים אלה פורסמו בהקשר של חגיגות היובל למלכה, השיר גרם לשערורייה כיון שמילות השיר הקבילו באופן מוחלט בין המלוכה והפאשיזם.[246]

פרקטיקת הפוטומומטאז' והשפה הוויזואלית של הדאדא המבוססת על הרדי-מייד, הלמה את תיאוריית הפאנק הרשמית לפיה כל אחד יכול ליצור אמנות. הלוגיקה הדאדאיסטית של שימוש בחומרי רדי-מייד כמו עיתונים, והטענתם במשמעות חדשה דרך הפוטומונטאז', מצאה ביטוי מחודש בפאנק. גרייל מרקוס (Markus) טוען שסיכת הביטחון שתקע רייד בדמותה של המלכה אליזבת מעלה בזכרון את השפם שצייר דושאן על המונה ליזה.[247] הוא מתאר כיצד המושג "דאדא" חזר תדיר בהתייחסויות לפאנק בעיתונות, יחד עם התייחסויות

---

[244] Savage, "A Punk Aesthetic," 147-149.
[245] John Lydon, "A beautiful ugliness inside," *Punk: Chaos to Couture* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013), 21.
[246] Karen Pinkus, "Self-Representationin Futurism and Punk," *South Central Review*, Vol. 13, No. 2/3, Futurism and the Avant-Garde (Summer-Autumn,1996): 191.
[247] Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (Cambridge, Mass Harvard University Press, 1989), 199-200.

לסיטואציוניסטים. בספרו *Lipstick Traces* הוא בוחן את הקשרים וההשפעות שהיו לתנועות כמו הדאדא והסיטואציוניסטים על הפאנק. הוא משרטט את הביקורת על הקפיטליזם החל מהדאדא, דרך הסיטואציוניסטים ועד לסקס פיסטולס והפאנק. לדבריו אלו תופעות היסטוריות חוזרות של אופוזיציה אמנותית לחברה הקפיטליסטית. משותפים להם שלילה, חתרנות, השאיפה להרוס את כל מה שכוזב ומת, והכרה בכך שכל נתון מראש הוא שרירותי ולכן בר-חלוף. הסקס פיסטלס, גי דבור והדאדא מייצגים תופעת-לוואי של אירועים היסטוריים, או תקריות קטנות שהתרחשו לצד הזרם המרכזי.[248]

הבידג' מתאר את הפאנק כתופעה שצמחה מתוך המעמד הנמוך בבריטניה, נטול ההשכלה. הוא מסכם ש"צעירים לבנים בני מעמד הפועלים יישארו בסבירות גבוהה, שייכים למעמד הפועלים כל חייהם",[249] כמסקנה על כישלון הפאנק כניסיון לשינוי חברתי או כהתנגדות לשיטת המעמדות. אך דייב לאינג (Laing) בספרו *One Chord Wonders* מספק מחקר סוציולוגי שונה של הפאנק, הנתמך בנתונים סטטיסטיים.[250] לאינג מראה, בניגוד להנחות של הבידג', שמוזיקאי פאנק רבים הגיעו דווקא ממשפחות מהמעמד בינוני, והייתה עליו השפעה חזקה של תלמידי בית ספר לאמנות, דוגמת לינדר וג'יימי רייד. למעשה, שליש ממוזיקאי הפאנק היו סטודנטים לאמנות.[251] קרלו מקדורמיק (McCormick) מסביר שהמבנה הממסדי של ההשכלה הגבוהה בבריטניה שאחרי מלחמת העולם ה-II, ביסס את בתי הספר הגבוהים לאמנות באופן שאיפשר גם לשכבות סוציואקונומיות נמוכות לקבל השכלה אקדמית אמנותית, כך שידע שהיה שמור מסורתית בידי שכבות מבוססות נפתח גם לשכבות מוחלשות. לכן החיבור לדאדא למשל, הוא בר קיימא, ומבוסס על ההשכלה הפורמלית-אמנותית שלה זכו

---

[248] Ibid., 19.
[249] הבידג', *תת-תרבות: פאנק*, 166.
[250] הבידג' ספג ביקורת רבה על אופן הקריאה הסמיוטית של הפאנק ואימוץ עמדה תיאורטית הגובלת בהיקסמות ביחס אליו, ועל כך שמחקרו הסוציולוגי חסר איסוף נתונים מתוך תצפית משתתפת.
[251] Laing, *One Chord Wonders,* 121-122.

חתך משמעותי של חברי הפאנק, והוא אינו קישור שנעשה רטרואקטיבית בידי היסטוריוני התרבות והאמנות.[252]

אסתטיקת הפאנק שבאה לידי ביטוי באופן הלבוש, בפנזינים, ובעטיפות התקליטים, הייתה תוקפנית באופן ישיר ומאיים, והוגדרה בעיקר באמצעות ה"גזירות" האלימות שלה. בדומה לרדי-מייד של דושאן, החפצים הסתמיים ביותר כגון סיכת ביטחון, אטב פלסטיק, מקלט טלויזיה, סכין גילוח, טמפון- נכללו תחת הגדרת האי-אופנה הפאנקיסטית. חפצים שהושאלו מן ההקשרים העלובים ביותר מצאו את מקומם בפאנק: סיכות ביטחון הוצאו מהקשרן השימושי והביתי ונלבשו כקישוט מבעית המנקב את העור, בדים זולים וקיטשיים שנזנחו על ידי תעשיית האופנה האיכותית הפכו למלבושים שהציעו פרשנות מודעת לעצמה לתפיסות של מודרניות וטעם, בעוד שתפיסות מקובלות של יופי הושלכו לצד תורת הקוסמטיקה הנשית המסורתית. בניגוד לעצותיהם של עיתוני הנשים, נמרח האיפור לבנים ולבנות כאחד על מנת להתבלט. מוטיב אסתטי חוזר של קרעים המחוברים באופן גלוי: רוכסנים, תפרים חיצוניים, סיכות ביטחון. יותר מכל, נעשה שימוש באיקונוגרפיה האסורה של הפטישיזם המיני במרחב הפומבי. אביזרי קשירה וסאדו-מאזו (מסכות, עור, לטקס, רשת, עקבי סטילטו, אזיקים, רצועות וחגורות) הוצאו מחדר המיטות, מהארון ומהסרט הפורנוגרפי אל הרחוב, שם שמרו על הקונוטציות האסורות שלהן.[253] "אף תת-תרבות שקדמה לפאנק לא הפגינה כזו נחישות", קובע הבידג', "לנתק את עצמה מן הנוף המובן מאליו של הצורות המנורמלות, לכן זו גם התרבות אשר הביאה עליה מורת רוח כה תקיפה."[254] לאינג מוסיף גם את אפקט ההלם כחוט המקשר בין הדאדא לפאנק- מוטיב מבוסס במסורת האוונגרד שחוזר גם באסתטיקת הפאנק. הוא מגייס את בנימין ואדורנו כדי להראות שהדיון בסוגייה באשר לאפקט ההלם רלוונטי גם לפאנק כמו לדאדא.[255] כזכור, בנימין פיתח את משמעות ההלם כאפקט מכוון של אמנות

---

[252] Carlo McCormick, "Out of Bounds: Cultural Synaesthesia and Art in Unexpected Places," in *Panic Attack!: Art in the Punk Years*, ed. Mark Sladen and Ariella Yedgar (London; New York: Merrell, 2007), 95.
[253] הבידג', *תת-תרבות: פאנק*, 138-139, 140-141.
[254] שם, 49.
[255] Laing, *One Chord Wonders,* 77-78.

האוונגרד, והאופן שבו הדאדא ביקש להעצים את ההלם, לא כתגובה ראשונית שלאחריה מגיעה השתקעות ביצירה, אלא כדי לגרום לשינוי מיידי בגישתו של הקולט.[256]

פרט למוזיקה, אמצעי התקשורת המאפיין את הפאנק הוא הפנזינים: הוצאות לאור עצמאיות וזולות של שיכפולי זירוקס של גזירי מילים ותמונות בשיטת "עשה זאת בעצמך" המשוחרר ממחברים ומזכויות יוצרים, עמדה שיכולה להסביר את המימד הדמוקרטי והאנטי-היררכי של הפאנק. אסתטיקת הפנזינים נשענה על קולאז'ים של תמונות ומילים בשחור לבן, וכמובן גם התנוססה על עטיפות התקליטים. הדאדא הביא לעולם צורות אסתטיות חדשות כמו פלאיירים, פוסטרים ופרסומות כדרך לבחון כיצד החברה רואה את עצמה, וכאמצעי להפצת רעיונות. אמניה הדגישו את הטכניקה הלא-אישית של האמן שתפקידו לחבר ולהדביק דימויים קיימים.[257] פרקטיקות אלו נתנו השראה לאמני הפאנק לייצר תרבות ענפה של פנזינים בשיטת "עשה זאת בעצמך". הם יצאו בקריאה של "צור את התרבות של עצמך והפסק לצרוך את זאת שדוחפים לך", דרך הוצאות לאור קטנות ועצמאיות שצצו בבריטניה במהלך התקופה שבין 1976-1979 ושעשו שימוש באמצעי תקשורת אלטרנטיבי של שיכפולי זירוקס. פנזינים אלה הציגו אסתטיקת אוונגרד של עיצוב כאוטי, ושפה גרפית שבסיסה קולאז', ופוטומונטאז', כאלטרנטיבה למיינסטרים וכאופוזיציה למגזיני הרוק הממוסחרים.[258] קיומה של עיתונות הפאנק החלופית המחיש שגם תחום זה ניתן לייצר בזול ובמהירות מן המקורות הזמינים. פנזינים יוצרו בעלות מינימלית, הודקו באופן ידני יחד והופצו באופן מצומצם. השפה שבה עוצבו המניפסטים השונים הייתה שפה מחוספסת של מעמד פועלים המתובלת בקללות ושפה גסה, המתעלמת במכוון משגיאות ומייתרת את תהליך ההגהה. אם היו תיקונים ומחיקות הם הושארו כפי שהם. הרושם היה של מיידיות ודחיפות, של עיתון שיצא בחיפזון. הגרפיקה

---

[256] פטר בירגר, "האנטי אוונגרדיזם באסתטיקה של אדורנו," *תיאוריה וביקורת* 2 (קיץ 1992): 132.
[257] Matthew Biro,"The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture," *New German Critique*, No. 62, (Spring-Summer, 1994): 83.
[258] Teal Triggs, "Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic," *Journal of Design History*, Oxford University Press, Vol. 19, No. 1, Do It Yourself: Democracy and Design (Spring 2006): 69-83.

והטיפוגרפיה הקבילה לסגנונו האנרכיסטי של הפאנק, והיה בהן מן האקראיות והאוטומטיות של הדאדא.[259]

גישת "עשה זאת בעצמך" מקורה בעויונות כלפי המיינסטרים בסצנת המוזיקה, ובסירוב להישען או להסתמך על תעשיית המוזיקה הממסדית, בין אם אלה חברות התקליטים או עיתונות המוזיקה. כמו כן עיסוק בנושאים ששברו טבואים. ההסתמכות של הפאנק על עצמו, שהתבטא במוסדות משל עצמו: פנזינים ולייבלים עצמאיים של מוזיקה. המונח "פנזין" מקורו במגזיני מדע-בדיוני שנכתבו בידי מעריצים (Fans) ולא על ידי מבקרים. שם מעריצים שיתפו מידע בין עצמם. הפאנק היה הראשון להוציא ולפרסם חומר מסוג זה בתפוצה משמעותית. לפי סקרים בעיתונות המוזיקה המסורתית, ההערכה היא שבשנים 1977-8 יצאו לאור מעל 50 כותרים בבריטניה. פנזין *Sniffin' Glue* של מארק פרי (Mark Perry) יצא החל מיולי 1976 אחת לחודש במשך כשנה (עד אוגוסט 1977) והגיע עד תפוצה של 15,000 עותקים. הוא נתן את הטון הסגנוני לזרם הפנזינים שיצא בעקבותיו, ושיחק תפקיד מרכזי בביסוס הדימוי העצמי של סצנת הפאנק. אם הגדרה של נמען משתמעת מתוך המדיה, הרי שכאן מדובר על זן ספציפי: עליו להבין את הז'רגון הייחודי והקידוד החברתי, ולשם כך עליו להשתייך לקבוצה. הפנזין *Sniffin' Glue* הצהיר שהוא מיועד לפאנקיסטים, והיה הראשון להגדיר ולהכליל את הקהל, ולא רק את ז'אנר המוזיקה, באופן זה. הוא משמש מקור היסטורי לסצנה הפאנקיסטית המקורית-ראשונית, ומהווה תיעוד של תחילת הפאנק בזמן שהיה עדיין מתחת לרדאר של התקשורת הממסדית.[260] סאוואג' מכנה זאת "עידן הזירוקס", ביון שטכנולוגיית הלואו-טק של שכפולי שחור לבן של מדפסות זירוקס, איפשר את עלייתם של הפנזינים. הפנזינים היו אינטגרליים לפאנק: תגובת בזק חיה לתנועה שנעה במהירות ואיפשרה לה להקדים את המדיה ההמונית. הפנזינים היו כר לפרץ יצירתיות אנרגטית בלתי נדלית שנתנה דרור לסטודנטים לאמנות ולגרפיקה להביע את דעתם וליצור ללא חשש

[259] הבידג', *תת-תרבות: פאנק*, 144-145.
[260] Laing, *One Chord Wonders,* 14.

מצנזורה או ביקורת. סאוואג' רואה בזאת את ההישג הנמשך והגדול ביותר בפאנק: רעיון ה"עשה זאת בעצמך".[261]

לינדר

רייד ולינדר שימשו כארט דירקטורים לסגנון החובק של הפאנק. לינדר, שלמדה באותה תקופה מדוברת עיצוב גרפי בפוליטכניק של מנצ'סטר (1974-1977), ראתה בפוטומונטאז' פרקטיקה משחררת של הנאה טהורה. אחרי שנים של אימון בעפרון, מכחול וצבע בניסיון לתרגם את חוויית החיים לסימנים, היה זה רגע של שחרור עצום לדבריה, לעבוד בפשטות עם סכין חיתוך ודבק. לדידה, הייתה זו מתודולגיה כמעט מדעית: ביצוע נתיחה שאחרי המוות, וחיבור מחדש של הגופה באופן מעוות. כמו מרי שלי (Mary Shelley) המנסה להפיח חיים במפלצת פרקנשטיין.[262] הייתה זו צורה מושלמת ורהוטה לביטוי חזותי: "תמיד אהבתי מגזינים, והיו לי שתי ערמות: אחת שניתן לקרוא לה "מגזיני נשים": אופנה, רומנטיקה. וערמה של מגזיני גברים: מכוניות, עשה זאת בעצמך, פורנוגרפיה, שגם בה הוצגו נשים, אך באופן אחר. רציתי לזווג את שניהם כדי לראות איזה גזע מוזר יווצר. עבורי, המשיכה לפוטומונטאז' היא היכולת לבטא את עצמי במונחים חזותיים טהורים".[263] היא מציינת את ההשפעה של הספר המוקדש לפוטומונטאז' של דון אדס שיצא לראשונה ב-1976 והציג את הוך והרטפילד, יחד עם תערוכות הפוטומונטאז' בקיץ 1977 ב-ICA של הרטפילד, נורמן אוג מאסטיל (Norman Ogue Mustill) וסקוט ארמסט (Skot Armst). לדבריה, זאת הייתה רוח התקופה של אותה שנה. כל הזעם נותב לעותקים ישנים של מגזינים: נשיונל ג'אוגרפיק, ירחונים לאישה, קטלוגים של ריהוט, מגזינים פרנוגרפיים. הסכין איפשרה את השליטה לנתח את הקרביים באופן ברוטאלי, וזה היה תהליך אלים ושליו, שאיפשר לתת מודע להתבטא.[264] בנוסף לסיפרה של אדס ולתערוכה של הרטפילד, סאוואג' מציין גם השפעות של כתבי עת

---

[261] Savage, "A Punk Aesthetic," 147.

[262] מרי שלי, המחברת של *פרנקנשטיין*, היא ביתה של הסופרת הפמיניסטית מרי וולסטונקראפט, מחברת *הצידוק לזכויות נשים*. זהו סיפורו של סטודנט גרמני שמפיח חיים באדם שיצר מחלקי גופות, ויוצר מפלצת הגורמת בסופו של דבר לאובדנו. הספר יצא לאור ב-1818, והוא נחשב לרומן הראשון בז'אנר המדע הבדיוני.

[263] John Savage, "The Secret Public," in *Linder: Works 1976*-2006, ed. Lionel Bovier (Zurich: JRP|Ringier, 2006), 10-12.

[264] Ibid.

דוגמת *OZ*[265] שהיה משופע בפוטומונטאז'ים. הוא רואה בפוטומונטאז' כלי אידיאלי להתמודדות עם שאריות התרבות הצרכנית והפופולרית. חיתוך פיזי של התכנים שנועדו לדכא אותך ולשמר אותך בור ונבער.[266] הפוטומונטאז'ים של לינדר עוסקים בפטישיזציה שעובר גוף האישה במדיה, בחיפוש של ייצוגים חדשים של נשים בתרבות הפאנק, ובתפקיד הדטרמינסטי של המיכון בייצור של תשוקה. גוף העבודות שלה כולל רפרנסים לאוננות, מזון, צרכנות, דומסטיקה, החפצה של המין, והקונפליקטים שמופעלים על נשים באינטנסיביות יתר.[267]

עם סיום לימודיה ב-1977 יצאה לינדר מיד לתוך תקופת האבטלה הכרונית בבריטניה. היא ביקשה ללכת בעקבות אמני הפוטומונטאז' של הדאדא, שהתנערו ממושג האמן והעדיפו לראות בעצמם אנשי מלאכה ומהנדסים. היצירה המפורסמת ביותר שלה היא פוטומונטאז' ששימש לסינגל בשם "מכור לאורגמה" (Orgasm Addict) של להקת הבאזקוקס שיצא ב-1977 (תמ' 19). הסינגל יצא בחברת תקליטים ממוסדת (United Artists), אך בגלל תכניו המיניים הוא הוחרם על ידי ה-BBC, והחברה עצמה סירבה להפיץ אותו. ביצירה המקורית מופיע, על רקע לבן, גוף עירום של אישה מתוך המגזין הפורנוגרפי *Photo*, שראשה הוחלף במגהץ שנגזר מתוך קטלוג של רשת הכלבו הקמעונאית "ארגוס" (Argos). הגוף משוח בשמן מבריק והפטמות מכוסות בגזירי שפתיים אדומות, בעוד שיער הערווה נותר חשוף.[268] הדמות צפה בחלל על רקע לבן, נטולת קונטקסט או רפרנסים. תנוחת הגוף, עם הידיים המורמות והישבן המוטה, נראה כתנועת ריקוד, ויחד עם השפתיים המחייכות והצבעוניות הרוויה, משרה תחושה של עליזות. הצורה המתכתית והמחודדת של ראש המגהץ עומדת בניגוד לאורגניות של הגוף מחד, ומאידך משתלבת בהרמוניה בצורת התיאור הוויזואלי הפתייני של מגזיני הכרומו, בהם גוף האישה מבהיק באופן זהה לבוהק המתכת. הגימור של הגוף, השפתיים והמגהץ היינו הך הוא. עם זאת, כיון שתנוחת הגוף מרמזת על תנועה, אפשר

---

[265] מגזין אנדרגראונד חתרני בריטי/אוסטרלי שיצא בן השנים 1963-1973. המגזין עוצב באסתטיקת עשה זאת בעצמך.
[266] Savage, "A Punk Aesthetic," 148.
[267] Taylor, *Collage*, 205.
[268] Linder, "Northern soul," In *Linder: Works 1976-2006,* ed. Lionel Bovier (Zurich: JRP|Ringier, 2006), 17-18.

שהברק המוגזם של העור הוא תוצאה של מאמץ ושל זיעה, ובכך מודגשת החיות והאורגניות שלו לעומת הפלסטיות של ראש המגהץ. המגהץ הוא מכשיר חשמלי שמסמל ביתר שאת את עבודות הבית הסיזיפיות. בעוד מכשירים כמו שואב אבק או מכונת כביסה יכולים להיתפס כמועילים וכחוסכי עמל וזמן, המגהץ משמש ליישור קמטים- פעולה שהיא קוסמטית, פיזית וגוזלת זמן רב. מכל עבודות הבית היא גם נתפסת כבעלת הסיכון הרב ביותר לתאונות דומסטיות, בגלל גוף החימום החשוף. המגהץ כסמן דומסטי וגוף האישה כסמן פורנוגרפי הם שני קצוות של הדיכוטומיה הנשית, או של תפקידי האישה המוגדרים במדיה: עקרת הבית והאובייקט המיני. אצל לינדר מודגשת הטקטיליות של שניהם. הם מתלכדים לאובייקט היברידי אחד של שני הקצוות.

עבור עטיפת הסינגל המיר המעצב מלקולם גרט (Garrett) את העבודה לצבעים מונוכרומטיים של צהוב וכחול בגלל הגבלות תקציב של חברת התקליטים (תמ' 20), והפך את הדמות על ראשה. אין ספק כאן בהשפעתה של האסתטיקה הקונסטרוקטיביסטית הרוסית הנמצאת ברקע: העיצוב החסכני והשימוש בצבע ובטיפוגרפיה, מיקום הדמות באלכסון, המדגישה את התנועה ואת הווקטור שחוצה את הדף באלכסון.[269]

היינריץ דייטץ (Dietz) טוען שהגוף המתוח, הפתייני, המציג את עצמו לראווה, הזמין ללא סייג, מופרע מנוכחות עצמים שזרים לקונטקסט שלו. הוא מבטל את הנראות השלמה שלו דרך משחק הגומלין של חשיפה והסתרה, וחושף את הרידוד שהתצלום הפורנוגרפי עושה לגוף ואת הטרנספורמציה שלו לאובייקט.[270] דרך ההפרעה והשיבוש של הגוף השלם, לינדר לוקחת את ההחפצה צעד אחד נוסף, וחותכת ממנו את שמץ האישיות או הספציפיות שנותרה ממנו- הראש. הוא נפטרת מכל שארית של התייחסות אל הגוף כסובייקט, ומחסלת כל אפשרות לראות אותו מעבר לאובייקט. היא מפשיטה אותו מכל סממן מזהה ומבודדת אותו על רקע לבן

[269] Paul Bayley, "Inroduction," In *Linder: Works 1976-2006*, ed. Lionel Bovier (Zurich: JRP|Ringier, 2006), 5.
[270] Heinrich Dietz, "Linder Trouble," In *Linder: Woman / Object*, ed. Veit Görner and Heinrich Dietz (Köln: Walther König, 2013), 45

כדי להשלים מהלך של חפץ נטול הקשר שמתקיים בחלל ריק. זהו תמצות של דימוי שנועד לענג, ללא הסחות דעת, כביכול, שעלולות להפריע לפנטזיה. מהלך זה הופך את הדימוי לאמביוולנטי, ואף שהוא ישיר וחסכני, לא נגזרת ממנו עמדה חד משמעית. כיון שהגוף עובר רה-ראיפיקציה ובידוד, הוא הופך להיות דימוי פטישיסטי מזוקק. כך שמעבר לשימוש באסתטיקה הפורנוגרפית, לינדר גם משמרת, או אפילו מחזקת, את האספקט הפונקציונלי של הדימוי הפורנוגרפי. מאידך, צירוף ראש המגהץ והשפתיים על הפטמות מוסיף נופך הומוריסטי, אך אין בהם כדי לבטל את האימפקט הפתייני הכללי של הדימוי. יתרה מכך, ניתן לקרוא את יחסה של לינדר לסוגיית ההחפצה הפורנוגרפית כהומוריסטי, או כמגחך על האופן שבו הוא נלקח ברצינות תהומית. כלומר, הוא יכול לשמש כהתרסה כלפי גישות פמיניסטיות, המייחסות לפורנוגרפיה חשיבות מכרעת בתוך השיח הפמיניסטי.

את היחס של לינדר לפורנוגרפיה אפשר לבסס במספר מישורים: הראשון הוא בתוך ההקשר של הפאנק. פורנוגרפיה היא מושג מפתח בפאנק. לא כפרקטיקה אלא כפרובוקציה, שבאה לידי ביטוי בשימוש בשפה גסה ובאופנה השואבת השראה מהאסתטיקה הפורנוגרפית, וכסמל לצורת ביטוי אנטי ממסדית. חוקרים רבים מייחסים לפאנק עמדה א-מינית. בניגוד לדור ההיפים, שהיה בו דגש של מין חופשי, ואווירה מתירנית שגרמה במידה רבה לאנשים להרגיש כפויים להשתתף בסקס הטרוסקסואלי, הפאנק נחשב א-מיני. בפאנק הבחירה להיות הומוסקסואל, אנדרוגיני או מתנזר לא הייתה בת חשיבות. אהבה רומנטית הטרוסקסואלית נחשבה סנטימנטלית, ולכן לא היה עניין בזוגיות, וסקס נחשב לאקט של שיממון.[271] לאינג מציג סטטיסטיקה לפיה תכני השירים בפאנק בשנים 7-1976 עסקו באופן יחסי בשיעור קטן בנושאים רומנטיים, ובשיעור גדול בתחושות מגוף ראשון, ובהערות פוליטיות וחברתיות. את ההשראה לעיסוק בנושאים פוליטיים וחברתיים, דוגמת אבטלה, שאב הפאנק מהשיח הציבורי המרכזי, אך שילוב נושאים אלו בתוך המוזיקה הייתה יוצאת דופן ביחס לזרם המוזיקלי המרכזי. הדגש היה על מוזיקה חסרת תחכום: מהירה, רועשת ובעלת צליל "מלוכלך", הדוחה

[271] Lucy O'Brien. "The Woman Punk Made Me," In *Punk Rock, so what?: The Cultural Legacy of Punk*, ed. Roger Sabin (London: Routledge, 1999), 194.

את הסגנונות בני התקופה, ועל תכנים שעוסקים בנושאי טאבו פוליטיים ואנטי ממסדיים.[272] במישור החזותי תכנים שנחשבו לטאבו היו דימויים פורנוגרפיים ואופנה פטישיסטית. לינדר לעומת זאת, אינה עושה שימוש באביזרים פטישיסטיים המזוהים עם הפאנק ביצירה, אלא מזקקת את המושג דרך הצגת העירום עצמו. הגוף הפורנוגרפי מוצג כמות שהוא, והוא אינו מוסתר או מתווך. כך היא מצביעה מפורשות על הייצוג עצמו, ולא על האופן שהוא משמש כרפרס אופנתי שנועד לייצר שערורייה או הלם. המוטיב הפטישיסטי מיוצג בראש המגהץ, שבייצוג נשי-דומסטי יכול להיקרא כאובייקט או כפעולה סאדו-מזוכיסטית, כעינוי האולטימטיבי של מטלות הבית, ושיש בו פוטנציאל לגרימת כאב.

דרך נוספת לבחון את היחס של לינדר לפורנוגרפיה היא במונחים של מיניות נשית.

פאביאן דומונט (Dumont) מסיקה מהאופן שבו לינדר יוצרת הפרעה של הדימוי ללא הדחקה או דיכוי שלו, שהביקורת שלה על הפורנוגרפיה היא מתוך כוונה לטעון אותה בחיוביות, כלומר, מתוך לקיחת אחריות על ההנאה המינית הנשית.[273] לינדר, כמו רבות מבנות דורה, הושפעה מהגותה של ג'רמיין גריר (Germaine Greer), סופרת אנגלייה ילידת אוסטרליה, שנתנה בספרה *The Female Eunuch* (הסריסה) מ-1970, ביטוי לצורך בשחרור האשה מתלותה הפסיכולוגית בסדר עולם פטריארכלי כתנאי מוקדם להצלחתו של מאבקה לביטול חוקים ונהגים מפלים.[274] לינדר כותבת שכנערה צעירה היא "נרשמה לפמיניזם" בעקבות קריאתו.[275] התזה המרכזית של הספר היא שהמשפחה "המסורתית", הפרברית, צרכנית, גרעינית, מדכאת נשים מבחינה מינית.[276] נשים הופרדו מהליבידו שלהן, מהחשק המיני והתשוקה, ועברו תהליך מתמשך של סירוס (מכאן שמו של הספר) על ידי ההיסטוריה

---

[272] Laing, *One Chord Wonders,* 27.

[273] Fabienne Dumont, "linder, or how to be a Mancunian Punk Artist, Feminist and Anti-Specist?," In *Linder: Woman / Object,* ed. Veit Görner and Heinrich Dietz (Köln: Walther König, 2013), 82.

[274] *הסריסה* נחשב לטקסט מכונן בתנועה לשחרור האישה, וחולל שערורייה עם פרסומו. הוא הפך לרב-מכר, תורגם ל-11 שפות, ונמכר במיליוני עותקים.

[275] Linder, "Northern soul," In *Linder: Works 1976-2006,* ed. Lionel Bovier (Zurich: JRP|Ringier, 2006), 33.

[276] בספרה *מין וגורל*, על הפוליטיקה של הפוריות, מ-1984 (ראה אור בעברית בהוצאת זמורה ביתן), עסקה גריר בין השאר במשפחה הגרעינית ותיארה אותה כתוצר של הקפיטליזם. המשפחה המורחבת, שעד המהפכה התעשייתית היתה המבנה המשפחתי השכיח, התפרקה במערב ליחידות משפחתיות גרעיניות על בסיס ההנחה שהאשה נשארת בבית כדי לגדל את הילדים ולנהל את משק הבית.

והפטריארכיה. כך הן נותקו מהאמביציה שלהן להיות אקטיביות כדי לשמר אותן צייתניות ומשרתות את אדוניהן. בספר בוחנת גריר את התרבות שיוצרת את הנשיות ואת דיכוי הנשים. למשל, היחס לווסת, ההיגעלות מאברי המין הנשיים, ניתוחים פלסטיים והסרת שיער, והפאסיביות המיוחסת לנשים ומונצחת בדרכים הללו. גריר הגדירה את המטרה שלה בשם "שחרור האישה" להבדיל מ"שוויון עם גברים"- הישג ש"התנועה לשחרור האישה" של שנות ה-70 הייתה מוכנה להסתפק בו לטענתה. לפי גריר, שחרור האישה נועד לאמץ הבדלים בין המינים בצורה חיובית, והוא מאבק על החופש של נשים להגדיר את הערכים שלהן, להחליט על סדר העדיפויות שלהן ולקבוע את גורלן שלהן, לא ביחס לגברים, אלא בנפרד מהם. בניגוד לכך, היא רואה בשוויון גרידא הטמעה של הסדר הפטריארכלי הקיים, ופשרה לחיות את חייהם של גברים לא חופשיים. זהו מאבק שמסתכם באימוץ ערכים ותכונות שגריר סולדת מהם ומתנגדת אליהם, כיון שהם אלה שיצרו את המציאות ממנה הנשים מנסות להיחלץ.[277] "המהפכה אינה מתרחשת כאשר המדוכא מאמץ את המנהגים והפרקטיקות של המדכא [...] אין לבלבל מרד או ריאקציה עם מהפכה [...] הדרך הבטוחה לתיקון היא בגילוי החדווה במאבק. המהפכה היא הפסטיבל של המדוכאות."[278] העמדה של גריר מנוגדת לזו של בטי פרידן, ולדבריה, *הסריסה* נולד כתגובת-נגד *להמיסתורין הנשי* של פרידן. גריר אינה מסכימה עם הנחת היסוד של פרידן, שראתה את התפקידים החלופיים שנשים מילאו באופן מושלם בשנות המלחמה נסגרים בפניהן עם סיומה, דבר שאילץ אותן לחזור לילדים, למטבח ולכנסייה. היה זה העידן של המראה החדש כאשר מכפלות החצאיות עלו, קו המותנים התהדק ושדיים נדחקו החוצה. לפי פרידן, התוצאה הייתה שמיניותן של הנשים הודגשה על חשבון כל הכישרונות והתכונות האחרים שלהן. אך מה שפרידן ראתה כמיניות, גריר תפשה כהכחשה והדחקה של מיניות נשית.[279] הגותה של גריר הייתה זרז להתנגשות של תחושות הזעם

---

[277] Germaine Greer, *The Female Eunuch* (St. Albans, Herts: Paladin, 1971), 115.
[278] Ibid., 315-316, 330
[279] גריר פרסמה הספד לפרידן עם מותה ב-2006 בעיתון הגרדיאן הבריטי, שבו היא מחדדת את חילוקי הדעות שלה עם פרידן.
Greer, "The Betty I Knew," *The Guardian,*7 February 2006, accessed November 2, 2014, http://www.theguardian.com/world/2006/feb/07/gender.bookscomment

והתיסכול של נשים דוגמת לינדר, עם הפאנק. כל אותם נושאים שגריר נגעה בהם: מין, אוננות, הפרשות, ווסת, הפרעות אכילה- באים לידי ביטוי בגוף העבודה של לינדר.[280]

הדגש במראה החיצוני בפאנק, היה למשוך מבטים ותשומת לב, ולייצר "סלבריטאיות זמנית". לשם כך לא רק שלא היה צורך להיכנע לתכתיבי יופי מסויימים, אלא שכדי להשיג את המראה הרצוי נדרש אף לדחות אותם לחלוטין.[281] לוסי אובריאן (O'Brien) מתארת את הפאנק כתגובת נגד לדור ילדי הפרחים של שנות ה-60, שבניגוד לגישה הרווחת של חופש ומהפכנות, אווירת ה"סקס החופשי", הגלולה למניעת הריון, וההפלות הבטוחות, שלכאורה שחררו את הנשים, נועדו להיטיב בעיקר עם הגברים. דמות ההיפית לדידה מהווה שיא של ייצוג נשים המיועד לגברים: נשים מעורטלות, ענוגות, דקיקות, לבושות בבגדים רכים, מדברות בלחש ובעדינות ומתמסרות בפאסיביות. לעומת זאת, המניפסט של גריר, שפורסם בגיליון 29 (יולי 1970) של מגזין *OZ*, בו שימשה כעורכת-אורחת, הציג את האישה כשעירה, מסריחה, אנרגטית וחזקה, הקוראת לנשים להפיח משמעות במושג כוח-כוס (Cuntpower).[282] גישה זו תאמה את את התפיסה שביקשה להתנער מנשיות "צבעי הפסטל", ואת התפרצות גל חדש של הבנה ותודעה אגרסיבית יותר של מיניות האישה. הפאנק היווה הזדמנות פז לפרק את הסדר הישן.[283]

פירוק זה הצריך אוצר מילים ויזואלי חדש. נשים נאמדות ונמדדות במונחים פיזיים, ולכן אין זה מפתיע שחלק גדול מהמאבק בין המינים נערך בתוך זירת מושגים של דימוי. עד שנות ה-70 נשמר דימוי האישה ללא רבב, אך דמויות המפתח בפאנק דוגמת מעצבת האופנה ויויאן ווסטווד פירקו באופן סיסטמטי את הסטנדרטים של דימוי האישה. יופי, כמו סקס, כפי שהיו מוכרים, הפכו למושגים מוקצים. ווסטווד השתמשה באסתטיקה קיצונית של פורנוגרפיה וסאדו-מאזו בניגוד מוחלט לאופנה ההיפית.[284] הלגיטימציה לפרוק זעם אפשרה לנשים

---

[280] לינדר מרבה לעסוק בפוטומונטאז'ים שלה בקשר בין אוכל ונשיות, נושא שראוי למחקר נפרד.
[281] O'Brien. "The Woman Punk Made Me," 191.
[282] סגנון הכתיבה של גריר, בניגוד להגות פמינסטית שקדמה לה, נוטה להומור, עוקצנות, תעוזה, ושפה גסה, כדי להציג תיאור ישיר של מיניות נשית. אפשר לראות את רוח הדברים של גריר שורה על יצירתה של לינדר.
Greer, "The politics of female sexuality," *Oz* No. 29 (July 1970).
[283] O'Brien, "The Woman Punk Made Me," 187-188.
[284] Ibid., 188-189.

התנהגות, שמחוץ לקונטקסט של הפאנק הייתה הופכת אותן למוקצות.[285] זעם רב בא לידי ביטוי בביעור מודע ובהטלות מום עצמיות דוגמת חירור הגוף, מתוך רצון להשמיד באופן אגרסיבי את דימוי הנשיות המקובל.[286] גם אצל לינדר ההגדרה מחדש של הנשיות באה לידי ביטוי בנטישה של ייצוגים מעודנים ומרוכבים. היא מציגה גוף שאמנם מופשט, תרתי משמע, מאביזרים ועזרים חיצוניים, אך העירום שלו מופגן ומוחצן. זוג השפתיים המחייכות המכסות את הפטמות מוסיפה נופך הומוריסטי לדימוי, במיוחד כאשר הן מתפקדות כצנזורה חלקית ואקראית, המדגישה את שיער הערווה שנותר חשוף. כיון שהגוף נטול ראש, והוא מופשט מכל סממן אינדיבידואלי, הוא דורש במפגיע שיביטו עליו באופן מיני. אך האם זהו "המבט הגברי" האירוטי והסקופופלי לפי משנתה של לורה מאלווי? אין ספק שהדימוי הוא אקצהיביציוניסטי ומשמש כמושא להתבוננות המוצג לראווה, אך השאלה היא האם פונה למבט שבהכרח ממוגדר כזכרי, והאם ניתן לטעון שלינדר מאמצת את נקודת מבטו של הגבר והופכת גם היא שותפה להנאה שממועגת לתשוקה הזכרית.[287] סאוואג' עצמו מעלה את התהייה באשר לאפשרות שההצגה של הפורנוגרפיה אצל לינדר היא עצמה תוצר של הפנמת הדיכוי.[288]

לינדר הייתה מודעת לתיאוריה של מאלווי, כיוון שזו פורסמה במגזין *Spare Rib*[289], עליו הייתה מנויה, ודרכו נחשפה והתוודעה לאופן שבו נשים פעלו לחיפוש "אוצר מילים" אמנותי, אישי ופוליטי.[290] כך שמתבקש להתעכב על האופן שהיא מתייחסת לסוגייה ביצירה. אמנם ניתן לטעון שלינדר משתפת פעולה עם מה שמאלווי מתארת כמכניזם של החיפצון, הנוגע לא רק לדימוי הפורנוגרפי אלא לדימוי הנשי בכלל, כיון שהיא מחזקת את הפטישיזציה והפרגמנטציה של האישה, ומפשיטה אותה מהאספקטים האישיותיים והאינדיבידואלים

---

[285] ד"ר דלית באום צוטטה אגב פרסום התרגום העברי של *מניפסט החלאה* מאת ואלרי סולאנס בהוצאת רסלינג 2005, שאי-אלימות של נשים היא שקופה ומובנת מאליה, היא חלק מהסטריאוטיפ, ואילו האפשרות לכעוס מזכירה לנו שיש מקום לזעם, שההימנעות ממנו אינה סוג של עוצמה אלא מגבלה שהחברה כופה עלינו.

[286] O'Brien, "The Woman Punk Made Me," 191-193.

[287] לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי," בתוך: *ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית*, עורכים: דלית באום ואחרים (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006), 118-133.

[288] Savage, "The Secret Public," 14.

[289] המגזין הפמיניסטי "ספייר ריב", שמאלווי הייתה בין כותביו, כלל גם את גריזלדה פולוק ורוזינקה פארקר. הירחון יצא בבריטניה החל מ-1972 (עד 1993), ובהשפעת תרבות הנגד עסק בסוגיות של אנטי-קפיטליזם וניצול נשים בידי תרבות הצריכה.
Dumont, "linder, or how to be a Mancunian Punk Artist," 82.

[290] Linder, "Northern soul," 33.

שלה.[291] אך בעוד פרקטיקות אלו מתקיימות במדיה באופן סמוי, לינדר מציגה אותן באופן מופגן וגרוטסקי. היא מזקקת את ההנאה הסקפופילית, כאשר היא מנטרלת למעשה את "סיפור הרקע". כלומר, הייצוג/דימוי הפאסיבי שמאלווי מחלצת מתוך מדיום (הקולנוע) או הז'אנר (סרטים הוליווידיים), מתערער כשהוא נטול הקשר (נראטיב). הגוף המתוח, המזיע, מקרין אקטיביות ועוצמה, אך הראש שלו חסר, הוא מוחלף במכשיר חסר תוחלת, ולכן מנוטרל לא רק מזהות אלא גם מהיכולת הקוגנטיבית שלו. הוא אינו מסוגל להחזיר מבט, הוא נועד שיביטו עליו. אך האם צופה-אישה יכולה להזדהות ו/או להתענג על דימוי זה, או שהוא מעורר אנטגוניזם וסלידה, ומצביע על האופן שבו נשים מקבלות עליהן, ואף משתפות פעולה, את דין ההחפצה בחיוך כפול. אפשר לראות בדימוי זה תעמולה וקריאת השכמה עבור הצופה-אישה. מאלווי גורסת שהמבט ממוגדר תמיד כגברי, אך היא מטעימה שהמודעות תאפשר "להרוס את העונג" ולייצר ייצוגים אלטרנטיבים ורדיקלים.[292] ואכן, כפי שמציינת עמליה זיו, הדיון הנרחב שעורר מאמרה של מאלווי ניסה ליצור מקום לצופה-אישה ולאפשר תיאורטיזציה של התנגדות נשית. דיון זה פנה מניתוח המבנה המקוטב של המבט לעבר סוגי ההנאה וההזדהות הפתוחים בפני נשים כצופות, הסטת הדגש מן ההנאה הגברית להנאה הנשית באמצעות יצירתה של אירוטיקה ויזואלית פמיניסטית או הבניה וחקירה של סוגי מיניות שונים, והתרחבות של שדה הייצוגים המיניים.[293]

נעמי וולף, בספרה *מיתוס היופי* מבקרת את האופן שבו החברה המערבית עושה שימוש במודלים של יופי כדי לנטרל את ההישגים של הפמיניזם. אלה משמשים כדי לבלום את התקדמותן המשפטית והחומרית של הנשים. "מיתוס היופי" הוא תגובת נגד אלימה לפמיניזם, המשתמש בדימויים של יופי נשי כנשק פוליטי נגד התקדמות הנשים.[294] וולף מדגימה זאת למשל דרך האופן שבו "יופי" נחשב לאחד מה"כישורים המקצועיים" הלגיטימיים בשוק

---

[291] Dietz, "Linder Trouble," 45

[292] מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", 119.

[293] עמליה זיו, "בין סחורות מיניות לסובייקטים מיניים: המחלוקת הפמיניסטית על פורנוגרפיה", *תיאוריה וביקורת* 25 (סתיו 2004): 186-187.

[294] נעמי וולף, *מיתוס היופי: השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים* (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004), 18-19.

העבודה המערבי, אך רק נשים כפופות לו.[295] היא כותבת על כך שבשנות ה-70 חצתה הפורנוגרפיה את הקווים ופלשה לזירה התרבותית של נשים. שחרור האישה התרחש בד בבד עם שחרור הפורנוגרפיה. הגיליון הראשון של *Playboy* ראה אור ב-1958. הגלולה למניעת הריון אושרה לשימוש בארה"ב ב-1960 ובבריטניה בשנה שלאחר מכן. שתי מעצמות אלה הן מדינות שאין בהן מסורת של התערטלות בציבור, ונשים כמעט אינן נחשפות לעירום של נשים אחרות.[296] כך שהדימויים הפורנוגרפיים סיפקו תקדים בו נשים קיבלו תיאור גרפי מפורט של הגוף הנשי המושלם שכנגדו יכלו למדוד את עצמן- בחינה של הגוף הנשי שיש לו קשר הדוק ומורכב להנאה המינית הנשית. וולף מצביעה על עלייה ניכרת החל משנות ה-70 בייצוגי מין אלימים כלפי נשים, לטענתה, בגלל זעם כבוש שהתפרץ נגדן בעקבות ההצלחה המקצועית והאקדמית שלהן.[297] וולף מצטטת את גריר שטענה שנשים יהיו חופשיות באמת רק משיוכלו להגדיר את מיניותן באופן חיובי. אך לטענת וולף, מיניות האישה עדיין מוגדרת באופן שלילי, ומובנית באופן שלילי. "גופן של נשים מוצג כקופסא חלולה עטופה אריזה נוצצת". הגוף, הן הנשי והן הגברי, אינו מוטען בערך אירוטי בשביל נשים. לרשות האישה לא עומדת תרבות אלטרנטיבית המתעסקת בתאווה נשית מוחצנת, ולא נותר לה אלא להפנים את הפנטזיות של התרבות השלטת כאילו היו שלה, מתוך חשיפה לאלימות מסוגננת ולדימויים מיניים מחפצנים.[298] וולף אינה מביעה עמדה חד משמעית בסוגיה- האם הפורנוגרפיה הופכת גברים לאלימים כלפי נשים, אך אין ספק בעיניה שפורנוגרפיית היופי הופכת את הנשים לאלימות כלפי עצמן.[299]

וולף מתייחסת נקודתית לפאנק: היא תולה את האשמה, בין השאר, באופנת ה"סאדו-מאזו" בפאנק, ומפרשת את האסטיקה של ה"עשה זאת בעצמך" (סיכות ביטחון, קרעים בבגדים) כרומזים על אלימות מינית, כסגנון שזלג מאופנת הרחוב לאופנה הגבוהה.[300] טענה זו אמנם

---

[295] בספר וולף מדגימה מגמה זו באמצעות שורת פסיקות משפטיות בארה"ב שדחו עתירותיהן של נשים בגין אפלייה על רקע יופי/מין. שם, 36-50.
[296] זאת למשל בניגוד למנהגי רחצה משותפת ביפן ובסקדינביה.
[297] וולף, *מיתוס היופי*, 126-128.
[298] שם, 144-146, 150.
[299] שם, 133.
[300] שם, 128.

מובאת בקצרה בספרה של וולף, אך היא מתעלמת מן העמדה המקורית של הפאנק כפי שהצגתי אותו כאן, כתרבות שחותרת תחת אותו "מיתוס היופי" של וולף, ועושה שימוש הן בביעור והן באסתטיקה הפורנוגרפית, כטקטיקה של התנגדות לכל אותם אידיאולוגיות שוולף יוצאת נגדן.

לפי משנתה של וולף, אפשר דווקא לבחון כיצד תרבות המיינסטרים, התאגידית והצרכנית, מנטרלת את הפן הערכי בפאנק, מתמשת בו כביטוי אופנתי ריק מתוכן, ומשווקת אותו באופן שהולם את צרכי האנג'נדות הכלכליות שלה. אפשר לקרוא את הפוטומונטאז' דרך הפריזמה של "מיתוס היופי", כתיאור קיצון של ההחפצה, של הגוף המושלם המביא לכדי שנאה עצמית, ואת ראש המגהץ כסמן של אלימות המופעלת על הגוף הנשי. עם זאת, לינדר חותרת תחת נורמות מגדריות ומשתמשת בחומרים תוך כדי תזוזה של משמעותם. מעבר לפארודיה על חיפצון האישה, היא גם מערערת את היציבות של הדואליות בין האדם לאובייקט כאשר היא מחברת בין גוף אישה לראש מגהץ. הפיצול בין הסובייקט לגוף מיטשטש לטובת מושג גמיש של זהות. היא מנכסת את ההגדרה הפטריארכלית של דימוי האישה כאובייקט פאסיבי, וחותרת תחת הפרקטיקות המנורמלות שעומדות מאחורי ההחפצה. הגוף, כמו גם הסובייקט מובנים בידי גורמים כמו חומרי הפוטומונטאז'. הם יכולים להיות מאורגנים מחדש, מעוותים, ומוגזמים, במשחק חתרני ללא תוצאה ידועה מראש. גישה זו מביאה את דייטץ לקשור בין הפרקטיקה של לינדר לתיאוריה של ג'ודית באטלר.[301]

הטענה המקורית של באטלר היא שהמגדר (הנשיות והגבריות) לא רק שאינו מהותי, ולא רק שאינו נובע מהגוף ומהביולוגיה, אלא כל כולו הצגה חוזרת ונשנית של דפוס שאין לו מקור. הבעיה המהותית המעסיקה את באטלר היא: כיצד לנסח את הפרויקט הפמיניסטי שלא במסגרת הפרדיגמה של פוליטיקת זהות, כלומר- האם יכול להתקיים פמיניזם שאינו מניח סובייקט נשי אחדותי ויציב או מוגדר. הפמיניזם של פרידן, גריר, וקתרין מקינון, שונה בכל שיהיה, מניח את קטגוריית הזהות "אישה", ממנה נובעים האינטרסים והמטרות השונים של

[301] Dietz, "Linder Trouble," 49

הפמיניזמים. האישה היא הסובייקט של הפמיניזם, השואף לתת לסובייקט זה ייצוג, ולכן גישות אלה מניחות למעשה שהמונח "אישה" מגדיר תכונות ואינטרסים משותפים. עבור באטלר גישה זו מאפיינת נשים מערביות, לבנות, הטרוסקסואליות ובנות המעמד הבינוני בלבד. היא אינה רואה ב"אישה" זהות מובחנת אוניברסלית שיש לה קדימות למשתני זהות אחרים כמו נטייה מינית או גזע, ודוחה את האפשרות לבודד את ציר המגדר כשלעצמו.[302] כלומר, הבעיה המהותית בפמיניזם, המייצג כביכול "אישה" כקטגוריה ידועה מראש, היא במידה רבה מקור האי-שוויון: הדרך שבה אנחנו מגדירים נשיות היא זו שמגבילה את מגוון האפשרויות של נשים למיצוי עצמי.

באטלר טוענת שעלינו "לחשוף את המנגנון המייצר את מה שנחשב כנשי, ומעלים מהעין את מה שאינו נחשב כנשי". היא מגדירה את המגדר כפרפורמטיבי. כלומר, אין זהות שקיימת מאחורי הפעולות שכביכול מבטאות את המגדר, שכן היא סבורה כי פעולות אלו מכוננות, ולא מבטאות, את האשליה של זהות מגדרית יציבה. יתרה על כן, אם מראית העין של שייכות למגדר כלשהו היא תוצר של פעולות תרבותיות, אזי אין מגדר אחיד ואוניברסלי. אם המגדר מכונן על ידי פרקטיקה וביצוע, הרי שהמגדר "אישה" או "גבר", הוא פתוח לפרשנות. כלומר- היא מבקשת לערער את היסודות היציבים כביכול של הזהויות המגדריות.[303] מכאן נובעת גם עמדתה של באטלר ביחס לפורנוגרפיה. לשם כך יש להקדים ולהציג את המחלוקת הפמיניסטית על הפורנוגפיה, כדי לבסס את עמדתה של לינדר ביחס לבאטלר.

עמליה זיו במאמר "בין סחורות מיניות לסובייקטים מיניים" מספקת סקירה מרתקת של היחס לפורנוגרפיה מנקודת מבט פמיניסטית.[304] הטיעון האנטי-פורנוגרפי מבוסס על ביקורתה של קתרין מקינון. מקינון נחשבת למשפטנית הפמיניסטית המשפיעה ביותר, שפעלה להוצאת הפורנוגרפיה מחוץ לחוק. אי השוויון המגדרי טמון בעיניה בדינמיקה המינית. המיניות לדידה

---

[302] עמליה זיו, "ג'ודית באטלר - צרות של מגדר," בתוך: *דרכים לחשיבה פמיניסטית*, עורכים ניצה ינאי ואחרים (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007), 619-661.

[303] זיו, "ג'ודית באטלר," 352-337.

[304] עמליה זיו, "בין סחורות מיניות לסובייקטים מיניים," 163-194.

היא הבניה חברתית של הכוח הגברי: מוגדרת על ידי גברים, נכפית על נשים ומכוננת את המשמעויות של מגדר. היא גורם יסודי בתהליך השעבוד של נשים לגברים.[305] היא רואה בפורנוגרפיה "הכפפה גרפית ומפורשת מינית של נשים". שיח מרכזי של השליטה הגברית שאינו רק משקף את ההיררכיה המגדרית, אלא יש לו חלק חשוב בכינונה ושיעתוקה. הפורנוגרפיה מכוננת את המגדר והמיניות באופן כולל וממצה, והיא קשורה בעיניה באופן הדוק לעליונות גברית, ולא ניתן להשתמש בה כדי לחתור תחתיה.[306] זיו מציינת את הבעייתיות בתיאוריה של מקינון בכך שהיא מניחה שכל ייצוג פורנוגרפי, בלי קשר לתנאי ייצורו, להקשרו החברתי, ולקהל היעד שלו, נושא אותה משמעות של שימור הדומיננטיות הגברית, אולם כפי שהראה מישל פוקו ב*תולדות המיניות*, היחס בין שיח לכוח הוא תמיד נזיל, ואותו שיח יכול לשמש גם מכשיר של הכוח וגם נקודת התנגדות.[307] באטלר טוענת שהציטוט של השיח מהווה פוטנציאל לרה-קונטקסטואליזציה, וליצירת הקשרים חדשים. באטלר מצדדת בפוליטיקה שמנצלת את האפקטים החתרניים של הדיבור עצמו ושנלחמת בפעולות דיבור פוגעות בעזרת טקטיקה של שכתוב וניכוס. מתוך טיעון זה ניתן לגזור קריאה לניכוס פמיניסטי של הפורנוגרפיה כתגובת נגד להבניה המחפיצה של נשים בשיח הפורנוגרפי.[308] באופן זה ניתן לראות ביצירה של לינדר ניסיון לנכס ולשכתב את השפה הפורנוגרפית, דרך ערעור על הדיכוטומיה שבין גוף-אובייקט.

באטלר משתמשת ב"דראג" כמודל המאתגר את הקשר שבין מין-מגדר-מיניות. על ידי לבוש והופעה מוגזמת המאופיינת על ידי המין השני, אמני דראג חותרים תחת רעיונות של נורמות מגדריות, ומאתגרים את הקטגוריות היסודיות. לפי באטלר, כל מגדר הוא צורה של דראג, כיוון שאין גרעין מגדרי אותנטי להתייחס אליו. "הצגת הדראג משתעשעת בהבחנה בין האנטומיה של המציג לבין המגדר המוצג, אבל למעשה לפנינו שלושה מימדים קונטינגנטיים

---

[305]: קתרין מקינון, "הנאה תחת הפטריארכיה: מיניות, פורנוגרפיה ושיטה," בתוך: *ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית*, עורכים דלית באום ואחרים (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006), 379.

[306] זיו, "בין סחורות מיניות לסובייקטים מיניים," 167-173.

[307] שם, 179.

[308] שם, 189-190.

של גופניות נושאת משמעות: מין אנטומי, זהות מגדרית והצגה (performance) מגדרית". הפארודיה יוצרת צרימה בין המין, ההצגה והמגדר. באמצעות חיקוי של מגדר, הדראג חושף למעשה את ההפרדה שבין מין ומגדר. "ריבוי הזהויות הפארודי מנשל את התרבות ההגמונית ואת מבקריה מהתיימרותם לזהויות מגדריות "טבעיות" או מהותניות".[309] בהתאמה לכך, הדמות של לינדר מערערת על ההצגה המגדרית הדיכוטומית- היא פתיינית אך מרתיעה ומבעיתה, היא הומוריסטית ומשעשעת אך מטרידה, היא אקטיבית ופאסיבית, עליזה ואלימה, מפתה ודוחה. נהוג לבחון את האמנות הפמיניסטית במונחים של ייצוגי אישה ביחס לגבר ולפטריארכיה. אך בהקשר של הפאנק, שיוצא נגד כל הצורות המנורמלות והקונבנציות החיצוניות, אפשר שלינדר מפנה את חיצי הביקורת שלה נגד ההתבטלות הנשית בפני תכתיבים של הופעה והתנהגות. הפוטומונטאז' שלה יכול להיקרא כניסיון לעצב מחדש את הפרפורמטיביות הנשית שבאטלר מדברת עליה. כלומר, לינדר מתנערת מפעולות והתנהגויות שנתפסות מגדרית כנשיות "טבעיות", ומציעה הגדרה נזילה והפכפכה של הזהות הנשית.

פיטר ג'ונס (Jones) מציין את הופעותיה של לינדר כסולנית להקת "לודוס" (Ludus), ובמיוחד אחת ידועה לשמצה שנערכה ב-5 לנובמבר 1982, במועדון ה"הסיינדה" (Hacienda) במנצ'סטר, בה קישטה את הבמה בטמפונים אדומים, וזעזעה את הקהל, שרובו היה גברי, על ידי לבישת שמלה מקושטת בבשר נא ודילדו שחור גדול.[310] לינדר נזכרת שקהל הפאנקיסטים באותה הופעה הוכה בהלם, ונסוג לאחור. אותו קהל אגרסיבי, שמורגל בפורנו, ושחשב שכלום לא יכול לזעזע אותו.[311] היה זה ניסיון לערער על מושגים של מגדר ותפיסות של עירום, יחד עם אלמנטים המעוררים גועל והלם. יש כאן יסוד דאדאיסטי, אך יתרה מזאת, ג'ונס רואה בפרקטיקות אלה הקבלות חזקות עם אמנות גוף ופרפורמנס פמיניסטיות אמריקאית, ובמיוחד עבודתה השערורייתית של לינדה בנגליס (Benglis) שפורסמה במגזין האמנות *Artforum*

---

[309] ג'ודית באטלר, "צרות של מיגדר," *מכאן* 2 (2001): 209-210.

[310] זמרת הפופ העכשווית ליידי גאגא לבשה בטקס פרסי המוסיקה של ערוץ אם-טי-וי בשנת 2010 שמלה אדומה עשויית טלאים של בשר בקר נא. פרובוקציה זו אמנם זכתה לתהודה רבה, אך לא גרמה לזעזוע לו כיוונה.

[311] O'Brien, "The Woman Punk Made Me," 197.
ניתן לצפות בתיעוד קצר מההופעה הנדונה כאן:
http://youtu.be/Km4yWwmipBY

ב-1974 (תמ' 24). בה הופיעה דמותה בעירום מתריס כשבין רגליה דילדו ענק. יש לקרוא את הפרקטיקות האמנותיות המגוונות של לינדר, לא כמבודדות ונפרדות, אלא כאסטרטגיות אינטרטקסטואלית משלימות, המהוות חיפוש מתמשך לניסוח "אוצר מילים חדש", לאתגר את הרעיונות המקובלים, להשתחרר ממחנק הסיווג והקטגוריזציה, ולייצר רצף בין ז'אנרים שונים. בכך מראה ג'ונס שאסתטיקת הפאנק של לינדר נשענת על יסודות של אמנות פמיניסטית, ואת נקודות ההשקה בין השניים.[312] לינדר הפכה את המשתמע למפורש: "הטמפונים הציגו את המציאות של הנשיות, והדילדו השחור היה אובייקט שמציג במופגן: הנה הגבריות, הגבר הבלתי-נראה בפורנוגרפיה, אפשר לרדד את הגבר לזה- הדבר הזה שבולט כמו צעצוע."[313]

עבור עימנואל דה לקוטיי (de L'Ecotais) השימוש בפוטומונטאז' אצל לינדר מרפרר ישירות להוך ובמיוחד ליצירה **ילדה יפה** (תמ' 7). מנורת החשמל שמחליפה את הראש והארוטיזציה של המכונה, וההפרדה בין האינטלקט למיניות. דה לקוטיי גם מצביעה על הרפרנסים לריקוד שנמצא אצל שתי האמניות.[314] הקריאה של לינדר ביחס להוך מאפשרת לבחון את ההקצנה שספג גוף האישה בתרבות הפופולרית במהלך של חמישה עשורים. אם הדימויים הנועזים שהיו זמינים להוך הכילו תצלומים של נשים בבגד-ים או בהלבשה תחתונה, הרי שבתקופתה של לינדר דימויים בעירום מלא, וכאלה המציגים אקטים מיניים, נמכרו בדוכני העיתונים. העיסוק בחיצוניות הנשית, והפירוק שלה, משותף לשתיהן. האופן שהן מטפלות בדימויים דומה גם הוא. הן אינן חוששות להשית עליהם פעולה אלימה של ביתור ועריפת הראש, תוך החלפתו במכשיר דומסטי. כך מתנערות שתיהן לא רק מהאופן שבו הגוף האישה מוצג במדיה, אלא גם מההבניות החברתיות שמייחסות לאישה תכונות מעודנות, וכובלות אותן לעיסוקים שקשורים לטיפוח הגוף. התקופה הארוכה המפרידה בין היצירות, שחלו בה שינויים פוליטיים מרחיקי לכת, בכללם מלחמת עולם נוספת, לא הביאו איתם שינויים משמעותיים בכל הנוגע

[312] Peter Jones, "Anxious Images: Linder's Fem-Punk Photomontages," *Women: A Cultural Review*, Vol. 13, (2), (2002): 162-163.
[313] O'Brien, "The Woman Punk Made Me," 197
[314] Emmanuelle de L'Ecotais, "Linder: n. f. syn. with joy, to play, to enjoy," in *Linder: Woman / Object*, ed. Veit Görner and Heinrich Dietz (Köln: Walther König, 2013), 19-20.

למהות של ייצוגי גוף האישה. העבודה של לינדר מסמנת אף החמרה שחלה בייצוגים אלה. שתי העבודות מייצרות תחושה של תנועה ודינמיות, ויש בהם ניסיון לנער מוסכמות וקונבנציות. הוך, ללא ספק, מייצרת תקדים עבור לינדר, שלוקחת את הפוטומונטאז' צעד אחד נוסף בניסיון לערער על הקיים, תוך יצירת דבר מה חדש.

לינדר והקהל הסודי

לינדר נוטה לבנות את הפוטומונטאז'ים שלה בתוך חלל אילוזיוני, בו היא משלבת מרכיבים מהתרבות הפופולרית, בדומה לאופן שבו העמיד אותם המילטון ביצירתו האייקונית. הדמויות שלה הם לרוב תחביר של גוף אישה או גבר עירום וראש עשוי כלי או מכשיר ביתי, החיבורים שלה אמנם מטרידים אך מלאי אירוניה והומור, ומתייחסים לדיכוטומיות שמגדירות את האישה כעקרת בית או כאובייקט מיני. על מנת להגביר את המופרכות של הסצנות היא מכניסה אותן לתוך הקשרים מוכרים של הזירה הביתית, כדי להגביר את האבסורד שהן מתארות ומתבססות עליו.

היצירה **ללא כותרת** (תמ' 17) מציבה זוג דמויות בתפאורה של חלל דומסטי, אולי הזירה הראשית לאלימות. הגוף האנושי של האישה והגבר נושאים ראשי טלוויזיה. הגבר זוכה לקבל ראש טלוויזיה קטן משל האישה. מרוץ הסוסים מתקיים, כך שהזמן הוא אחר צהריים של יום חול.[315] הזוג נמצא כביכול בעיצומו של אקט אינטימי של עינוג הדדי, אך לא רק שאיברי המין הוחלפו במתגים ומכשירים דומסטיים, שהופכים את האקט לממוכן, אלא נראה שהם מנוכרים זה לזה, ונתונים בתוך הסחת דעת של שידור טלוויזיוני. "טכנו-אנשים" המרוחקים מגופם ומעצמם. ברקע הריהוט הבורגני מתוך קטלוג, ממורק וטהור. זוג הדמויות נראות כנטע זר המטמא ומחלל את התפאורה המושלמת.[316] זוהי גם התקפה ארסית על האופן שבו תקשורת

[315] מרוצי סוסים הם ספורט עממי, עתיק ופופולרי בקרב הציבור האנגלי, שזכה לתמיכה מלכותית. ענף יקר זה ממומן בעיקר על ידי הימורים, ועבור ארגוני זכויות בעלי-חיים נחשב לחלק מתעשייה גדולה של ניצול והתאכזרות לסוסים לשם בידור ותאוות בצע.
[316] Savage, "The Secret Public," 13.

המונים דובקת בתיאור סכריני של אהבה וזוגיות, והפיכתן של מערכות יחסים הטרוסקסואליות לצורה ממוסחרת בדמות רומנטיקה.[317]

עבודה זו היא חלק מסדרת פוטומונטאז'ים שיצרה לינדר עבור פנזין פאנק בשם *הקהל הסודי* שהוציאו לאור סאוואג' ולינדר. כל איבר מין שהוצג במגזין תמיד כוסה באלמנט של ליפסטיק או טיל כדי להדגיש את העובדה שאנו חיים בחברה פאלוצנטרית (תמ' 25). *הקהל הסודי* חקר את הדיכוטומיות במדיה: דימויים מהוקצעים הפכו למונטאז'ים זועמים ופרועים, דימויי כרומו צבעוניים ומפתים הפכו לדימויי שחור לבן קונטרסטיים, מתוך נקודת מבט על עולם השקוע בתרבות המדיה.[318] שם הפנזין רומז על הקהל אליו הוא ממוען, והוא תגובה לכך שהתכנים שהוא משקף אינם חלק מהזרם המרכזי של זמנם. הוא פונה לקבוצה "סודית" מצומצמת, שיכולה להבין את הרפרנסים לפורנוגרפיה ולמגזינים כאמצעי ניגוח ולא לשם הזעזוע. סאוואג' מבקר את הבידג' כיון שהוא מתעלם במחקר שלו מאספקטים ומייצוגים של נשים או הומוסקסואלים בתרבות הפאנק, כפי שהיו הוא ולינדר. לביקורת זו מצטרפים גם לאינג ואנג'לה מקרובי (McRobbie). הגישה האנטי-רומנטית של הפאנק הותירה חלל שאיפשר לנשים למלא ולהתבטא באופנים קיצוניים. הפאנק עצמו לא היה אנטי-סקסיסטי, אבל התקפתו את הנורמטיביות ההטרוסקסואלית פתח אפשרויות פעולה נרחבות יותר לנשים.[319]

הגוף בעל ראש הטלוויזיה מייצג הרחבה קיברנטית של הגוף, ורומז לא רק על טבעה החובק והמתפשט של תקשורת ההמונים ועל המסחור, ההחפצה, הביזוי והרגולציה של המיניות, אלא גם על המציצנות והנרקיסיזם הגלום בחברה צרכנית. ראשי הסייבורג של הדמויות מצביעות על החדירה של תקשורת המונים לנפש באופן מוחשי, ועל האידיאולוגיה הצרכנית.[320] ראש הטלוויזיה הקטן של הגבר, לעומת ראשה הגדול של האישה, וההקרנה שאצלו מתוארת בשחור לבן לעומת הצבע אצלה, מרמז על כך שעל אף ששני המינים חשופים לאותם תכנים, השפעת

[317] Jones, “Anxious Images,” 175.
[318] Savage, "The Secret Public," 13-14.
[319] Laing, *One Chord Wonders,* 125.
[320] Jones, “Anxious Images,” 171-172.

המדיה על הנשים גדולה, מנופחת והרסנית יותר. מירוץ הסוסים שמוקרן בשתי הטלוויזיות הוא אולי רפרנס למרוץ הדרבי שהתקיים ב-1913, בעקבותיו נהרגה הסופרג'יסטית אמילי דויסון (Davison), לאחר שבמהלכו השליכה את עצמה במחאה תחת סוסו של מלך בריטניה ג'ורג' ה-V. פעולה קיצונית זו הכתה בהלם את הציבור הבריטי. היא פיצלה את דעת הקהל והייתה שנויה במחלוקת גם בקרב הפעילות הסופרג'יסטיות.[321] כיון שמדובר באירוע משמעותי בהיסטוריה של המאבק הפמיניסטי, והוא אקט התנגדותי פרפורמטיבי-אולטימטיבי, אפשר להניח קשר בינו לבין המוטיבציות של לינדר כאמנית פאנק פמיניסטית בריטית. איבר המין של הגבר מוחלף בדימוי של שואב אבק. שואב האבק מוקטן באופן יחסי לגוף, אך גדול ביחס לאיבר המקורי. כך הוא מתואר באופן מגחיך כפול. יד האישה שאוחזת בו כבאיבר מין, מעלה על הדעת את ההקבלה בין עבודות הבית לסקס. ידו שמפעילה את איבר מינה בלחיצת מתג, יכולה להתפרש כציפייה מנשים להיות זמינות למין ומוכנות לפעולה.

וולף, ב*מיתוס היופי* נוגעת בקשר ההיסטורי שבין עבודות הבית לסקס בזירת המדיה והפרסום. לדבריה, אחרי עידן "המסתורין הנשי" של פרידן, היו המפרסמים צריכים להתמודד עם כניסתן של נשים למעגל העבודה וירידת קרנם של המוצרים הביתיים שיועדו לעקרת הבית. אלה הוחלפו בפרסומות למוצרים לטיפוח הגוף, ותרמו לטיפוח "מיתוס היופי". התלות של מגזיני הנשים במפרסמים, הביא לכך שמגזיני הנשים ליוו את התקדמות הנשים בד בבד עם טיפוח "מיתוס היופי". פרסומות אלו, לפי וולף, מציגות דימויי גוף שכל כוונתם להנמיך את ערכן העצמי של הנשים, ומעודדות אותן לשנוא את גופן כדי שאפשר יהיה להפיק רווח מהניסיונות לשפר אותו. כלומר, "מיתוס היופי" נוצר כדי להחליף את "המסתורין הנשי", ובכך להציל את עיתוני הנשים והמפרסמים מההשלכות הכלכליות של מהפכת הנשים. וולף אינה ממעיטה מערכם ותרומתם של עיתוני הנשים בקידום רעיונות וערכים פמיניסטיים ובעיסוק בסוגיות פוליטיות וחברתיות, במיוחד לאור תפוצתם העצומה. אך דווקא בשל כך הם מעצימים את הבעיה, כיון שהם מייצרים הדדיות והלימה בין תוכן המצדד בנשים לבין מיתוס היופי.[322]

---

[321] Martin Pugh, "Emily Wilding Davison: The Good Terrorist," *History Today* 63, no. 6 (2013): 4-5.

[322] וולף, *מיתוס היופי*, 63-80 .

מסרים אלו לא רק מזיקים לנשים, אלא גם לאופן שבו נתפשים הגברים. וולף מראה ביצד ברית בין נשים וגברים המבוססת על כבוד הדדי מהווה איום על הממסד הקפיטליסטי, כיון שתרבות הצריכה מסתמכת על חוסר הסיפוק המיני של צרכניה- נשים כמו גברים. עידוד חוסר הביטחון המיני אצל שניהם הוא טקטיקה המשמרת את תשוקת הצריכה.[323]

האקט המיני, ההדדי והשוויוני שלינדר מתארת הוא נטול שמחת חיים וסיפוק. הוא טכני ומכני. הטיימר שממוקם על ליבו של הגבר מחזק את התחושה שהוא מתוכנת ומופעל לזמן קצוב. הסוסים המופיעים על שני המסכים-ראשים ספק נעים, ספק עומדים. היא מיטיבה לתאר את שני המינים כזומבים שהמדיה והטכנולוגיה השתלטו על גופם ותודעתם. המיקום שלהם בתוך סלון בורגני יכול להראות כדיסוננס, כהתרסה פרובוקטיבית על המהוגנות הבריטית. אך כדימוי מאוחד ושלם, העבודה מציגה הלימה בין הבורגנות לפורנוגרפיה, כשני צדדים של אותו מטבע. כפי שטוענת מקינון, יחסה החתרני כביכול של הפורנוגרפיה למוסר השליט הוא תכסיס, המסווה את תפקידה האמיתי, כמנגנון עיקרי המבטא את האידיאולוגיה השלטת. כך שהניסיון להתריס נגד הבורגנות דרך מין נידון מראש לכישלון .[324] לעומת זאת, הסימטריה המינית שמציגה לינדר מערערת על הקביעות של מקינון, המגדירה את הפורנוגרפיה כאי-שוויון מגדרי, שבו הגבריות מוגדרת כשליטה אירוטית, והנשיות מוגדרת על ידי כניעות אירוטית. לינדר מבטלת את ה"א-סימטריה המגדרית המבטאת את חלוקת הכוח". אמנם נראה שישנה הסכמה בין לינדר למקינון על כך שהמיניות מעוצבת, נשלטת, מנוצלת ומדוכאת על ידי הקפיטליזם, ושהוא המייצר את המיניות כפי שאנו מכירים אותה- לינדר מדגישה עמדה זו כאשר היא היא מציגה את האקט המיני כנשלט בידי המדיה ותרבות הצריכה. אך עבור מקינון, החיפוש אחר שוויון מיני בתוך זירת המין הוא אינו אלא הגבלה נוספת שמוטלת על נשים. לדידה, השוויון המיני יהיה פועל יוצא של שינוי פוליטי שהוא קודם לו. הפתרונות שלינדר מציגה, הם בבחינת "האדרה של ההסתפקות ברע במיעוטו" לפי

---

[323] שם, 134-136.

[324] עמליה זיו, *מחשבות מיניות: תיאוריה קווירית, פורנוגרפיה והפוליטיקה של המיניות* (תל-אביב: רסלינג, 2013), 168-169.

מקינון.[325] כך שהפוטומונטאז' של לינדר מכיל, לכאורה, סתירה פנימית: מצד אחד הוא דוחה את שלילתה הגורפת של מקינון את הפורנוגרפיה, ומצד שני מאשר את עמדתה הרואה בפורנוגרפיה חלק אינטגרלי מהתרבות הבורגנית ואמצעי שליטה של התרבות הפטריארכלית. כלומר, לינדר מייצרת בעבודה מהלך שכביכול מכשיל את עצמו. היא מצביעה על הקושי לייצר התנגדות בתרבות שבה כל אספקט, אף האינטימי ביותר, ממושטר. גישתה הדוגמטית של מקינון בנוגע לסוגיות של מין יכולה גם היא להתפרש כניסיון שליטה על השיח הפמיניסטי באמצעות חקיקה. כך שקבלת אבחנותיה של מקינון בנוגע למהות הפורנוגרפיה, אינם משקפים בהכרח הסכמה עם הפרקטיקה שהיא מקדמת. אכן, טקטיקות ההתנגדות של הפאנק שלינדר עושה בהן שימוש, תוקפות את התרבות השלטת מכיוונים מנוגדים. במידה רבה, מקינון משתפת פעולה עם מערכת שהפאנק דוחה אותה כליל.

כמו ביצירה הקודמת, גם בעבודה זו לינדר מערערת על השלמות הטבעית של הגוף. אך שלא כמו בדימוי הגוף הקודם של לינדר, כאן מוצג אקט מיני מפורש, וישנה התייחסות ישירה לפונקציה הפורנוגרפית של הדימויים כמעוררים תגובה מינית. למרות זאת, בעירום הבודד היה מימד פטישיסטי וראש המגהץ שהוצמד לגוף חיזק את אפיון הדמות כאובייקט מיני, ואילו כאן, ההצמדה של האלמנטים הצורמים דווקא מגבילה ואף שוללת את ההנאה הסקופופילית של הצופה מהדימוי, ומבטלת את פוטנציאל ההזדהות הגברית/נשית ואת הפנטזיה האסקפיסטית. לינדר נוטלת מהזוג כל סממן רגשי של תאווה, תשוקה או עונג. אין לדמויות הבעות פנים שניתן להתייחס אליהם, איברי המין שלהם למעשה מצונזרים, והמגע ביניהם מתקיים בתיווך מיכשור חשמלי. ברקע הבית הפרברי, עם הסלון החלומי המשופע בסחורה. אותו סוג של חללים מגדריים ואתרים מחוטאים, נקיים וללא רבב, הנדונים בשיח ההדדי המוכר של הצרכנות, הנשיות והביתיות. תפאורה זו משבשת את הפנטזיה המינית כיוון שהיא שמרנית ומשמימה.[326] המהלך של לינדר מנטרל את המנגנון של הדימוי הפורנוגרפי שמייצר גירוי. כך נחשפים מרכיבי המניפולציה שמופעלת על הצופה, והאופן שבו הוא

[325] מקינון, "הנאה תחת הפטריארכיה," 379-382, 402.
[326] Jones, “Anxious Images,” 167-168.

מתוכנת להגיב לצורות החזותיות הללו. שיבוש האפקט המיני דרך מוצרי הצריכה מצביע על כך, שהמכניזם של הדימוי הפורנוגרפי צופן בחובו גם את המכניזם של המדיה ההמונית מעודדת הצריכה. בפוטומונטאז' הדמויות העירומות ממלאות את תפקידן המקורי, אך מכשירי החשמל מקבלים ייעוד אחר. כלומר, הגוף מתפקד כגוף אך הטלוויזיה הופכת לראש וכולי. משתמע מכך, שבעוד המוטיבציה של הדימוי הפורנוגרפי היא ברורה וגלויה, הטקטיקות של התאגידים והמפרסמים הן מורכבות ולעיתים עלומות, והשפעתן מכרעת בכל תחומי החיים בעידן המודרני. כך שעל אף שהפורנוגרפיה נתפסת כמתועבת ומשחיתה, הרי שביחס לז'אנרים אחרים האפקט שלה הוא ישיר. נראה שלינדר מצביעה על כך, שגם אם הפורנוגרפיה היא אכן סימפטום של "תעשיית התרבות", הרי שהיא משמשת רק כהסחת דעת להשתלטות חובקת וגלובלית של הקפיטליזם התאגידי.

הפוטומונטאז' הדיאלקטי של לינדר מאחד עולמות אקסקלוסיביים, סותרים, אך הדדיים באופן פרדוקסלי, ואת התפקידים הצרים של אובייקט מיני וצרכנית/עקרת בית, שעל הנשים למלא. לפי לינדר, הפוטומונטז'ים שלה מייצרים תצורה של פתולוגיית מין/צרכן. ניתן לתפוס תצורות אלו כמקלקלים את דימויי תקשורת המונים באמצעות שיבוש הצבות של אובייקטים, שמעכבים את ההבנייה של נשים כאובייקטים מיניים.[327] הקריאות הפשוטה של הפוטומונטאז', המתארת את שטיפות המוח, הפאסיביות, הבנאליות, וההתרסה של תרבות הנגד כלפי הבורגנות, יחד עם החיוך שעולה מצפייה בדימויים מסוג זה, כיון שבנוסף יש בהם יסוד אירוטי, מתגרה, קליל ומשעשע, הם סממנים המזוהים עם עבודתה של לינדר, והם נסמכים על מסורת הדאדא והפופ, שיוצרת שפה לא רק במובנה הטכני, אלא גם באופן שהם משרתים רעיונות אידיאולוגיים. במקום להגדיר את הפוטומונטאז' כמושג המציין טכניקה או צורה, אפשר לראות בו פרקטיקה של סימנים, שמשנה גם את המשמעות המקורית של הדימויים וגם את תפקידיהם של האמן וצופה. האמן הופך להיות, כפי שהאל פוסטר מנסח זאת, "מניפולטור של סימנים יותר מאשר יוצר אובייקטים של אמנות, והצופה הוא קורא פעיל של מסרים ולא מתבונן פסיבי באסתטיקה או צרכן של של הספקטקולרי". אפשר לראות את

[327] Ibid.

לינדר כ"מניפולטורית של סימנים" עם כוונה תעמולתית. היא עצמה הצהירה כי העבודות שלה עוסקות בעימות, ודורשות מהצופים לחשוב.[328]

לינדר מול המילטון, פאנק מול פופ

מבחינה היסטורית, הפאנק, כתנועת-נגד תרבותית של צעירים בבריטניה מופיע אחרי תרבות הפופ והפופ-ארט שהמילטון היה בין מבשריה. עבור שני הזרמים תרבות ההמונים משמשת כסמן מרכזי. אך בעוד הפופ-ארט אימץ גישה פוזיטיבית כלפי תרבות ההמונים, הפאנק מטבעו היה אנטי-ממסדי, אנטי-אופנתי, ופיתח אסתטיקה המערערת על קודים וסטריאוטיפים של ה"יפה". אם הפופ-ארט תרם לחיזוק ייצוגים מתוך תרבות ההמונים, אז הפאנק סלד מתרבות הצריכה. הפופ-ארט המוקדם בבריטניה, שנשא עיניו לאמריקה כמושא של כמיהה, גם אם במידה מסוימת של ספקנות וביקורת, פינה את מקומו לתיעוב של הפאנק כלפי ארצות הברית, המייצגת את האימפריאליזם והקפיטליזם המערבי. הפופ-ארט פעל בתוך שדה האמנות, וביקש להרחיב את גבולותיו דרך עיסוק בנושאים ובפרקטיקות מתוך תרבות ההמונים. הפוטומונטאז' של המילטון אמנם נוצר עבור קטלוג וכרזה, אך בתוך הקשר של תערוכה, שגם אם ביקשה לערער על קונבנציות אמנותיות, עדיין הוצגה בתוך חלל מוזיאלי ממסדי. כלומר, היא מתקיימת מלכתחילה בתוך השיח האמנותי, וממוענת למשתתפים בו. היצירה של לינדר נוצרה עבור פנזין, שהוא כנראה אופן התצוגה החסכני והארעי ביותר. אם ליצירה של המילטון קדמה שורה של תהליכים ומהלכים אסטרטגיים ושכלתניים, הרי שאצל לינדר באה לידי ביטוי תחושת הדחיפות והספונטניות, שפונה לקהל מובחן, שהוא חלק מקהילה בעלת קודים משותפים המתקיימת בשוליים. בעוד הפופ-ארט התכתב עם התרבות הגבוהה ומהוגנת, הפאנק ניתק את עצמו ממנה על ידי יצירת פלטפורמות אלטרנטיביות. הפופ-ארט שאף לסינרגיה, וגם אם ביקש להשרות הלם על הצופה, הרי שהיה זה בתוך הזירה האמנותית. הפאנק חתר לעימות באופן מתריס ובוטה, וכוונתו המוצהרת הייתה לגרום לסקנדלים וזעזוע במרחב הציבורי.

[328] Ibid., 174-175.

הפאנק אמנם דוחה את האופן שבו הפופ-ארט מאדיר את תרבות ההמונים, אך אצל לינדר, מהדהד הפוטומונטאז' של המילטון, ומקודד בעולם המושגים הוויזואליים המשמשים אותה. שניהם מתארים חלל דומסטי צבעוני, המאוכלס בדמויות מעורטלות, הבולטות בצבעוניות המונוכרומטית שלהם, ושהטכנולוגיה סובבת אותן. שתי העבודות משתמשות בהומור והגחכה. המילטון מוציא מפרופורציה את הסוכריה-על-מקל כסמל פאלי. לינדר מקטינה את קנה המידה של שואב האבק ומחליפה בו את הפין באופן ישיר. אם אצל המילטון הטלוויזיה התמקמה במרכז החדר, והדמויות האנושיות אמנם נלעגות, אך מוצגות בשלמותן וכאוטונומיות נפרדות, הרי שאצל לינדר הטלווזיה המחליפה את הראש האנושי, השתלטה כליל על התודעה. האקט המיני שהדמויות מבצעות אחת בשנייה, הוא לא רק אוננות במובן הפיזי והרעיוני, אלא שהוא מופעל במתג מכני, מתוכנת לפעולה בלחיצת כפתור, בעוד הראש מהופנט במירוץ סוסים, בוהה בחלל. גם הדמויות של המילטון וגם של לינדר עסוקות בעצמן. אצל המילטון אפיון זה מתפרש כאינדיבידואליזם כיון שהן ממוקמות בנפרד ומתייחסות כל אחת לעצמה, אך אצל לינדר נדמה שהדמויות שרויות במצב קטטוני של שטיפת מוח. הן נמצאות בעיצומו של מגע מיני אינטימי, אך דעתן מוסחת ואקט האוננות נראה מכני ורפטטיבי. הסלון המודרני של המילטון, שיש בו חלון ענק ותקרתו פתוחה לשמיים מוחלף אצל לינדר בסלון מהגוני בורגני, שמרני, דחוס וקלסטרופובי. הדמויות והאובייקטים אצל המילטון אמנם מצטופפים בחלל, אך הם מופרדים זה מזה, וגודש האלמנטים יוצר תחושה של פנטזיה צרכנית עליזה. אצל לינדר התחושה היא של מחנק ודקדנס. הדמויות ממלאות את החלל עד שהן נחתכות ממנו החוצה. האלמנטים בשיר ההלל לטכנולוגיה ולקידמה של המילטון מקבלים משמעות אפוקליפטית של פאניקה וחרדה אצל לינדר. החלל הדומסטי סוגר על האדם, ההופך לזומבי שנשלט בידי הטכנולוגיה ושטיפת המוח של המדיה, המפשיטה אותו מכל סממן אינדיבידואלי ואף ממשטרת את המין.

השוני בין העמדות של לינדר והמילטון ביחס לגוף בולט. ההבדלים ביניהם מייצגים את ההתפתחות שחלה לא רק באופני הייצוג, אלא גם בשיח הפמיניסטי. האסטרטגיה של המילטון היא לשכפל את הייצוגים של גוף האישה במדיה, על מנת להציף את הגבולות שהתקשורת

משרטטת בכל הנוגע לתפקידיה של האישה. הוא גם משמר את ייצוג האישה כ"פאסיבית" בעוד דמות הגבר מתואר, באופן יחסי, כאקטיבי, כיוון שהוא ניצב בעמידה והפאלוס-סוכרייה שלו פונה לכיוונה. הוא עוסק האופן שבו הטכנולוגיה משמשת בשירות האידיאולוגיה הקפיטליסטית לסיווג אובייקטים ודימויים לצורך כינון סדר חברתי שמבסס את השליטה התאגידית. אצל המילטון השיח אודות הייצוג העירום הנשי נשמר עדיין בגדר דיכוטומיית הדימויים בין עקרת הבית לבין הפין-אפ, והאופן שבו גוף האישה משמש כסמן עבור הייצוגים השונים של תרבות ההמונים. כיון שהפופ-ארט פועל בתוך אוצר הדימויים של תרבות זו, ניתן לטעון שהוא נותן להם משנה תוקף, באופן שבו הוא משכפל אותם. לינדר מטפלת בייצוג האישה באופן משוכלל, שהולם את המפנה בגישות הפמיניסטיות. הבחירה שלה בדימויים שהם פורנוגרפיים פר אקסלנס היא הצהרה על הייצוגים שהם בעיניה ליבת הבעיה או הקונפליקט. האופן שבו היא מייצרת פעולה בוטה של סירוס או עריפה על אותם דימויים אינו משאיר ספק באשר לעמדתה כלפיהם. עם זאת, כאשר היא מקימה אותן לתחייה כמפלצות היברידיות, או כייצורים מזן חדש, היא מצביעה על הפוטנציאל שטמון בייצוגים מסוג חדש לכונן זהויות מגדריות חדשות ובעקבותיהן סדר חברתי חדש. התיאוריות שהצגתי במחקר זה גורסות שלשדה החזותי השפעה מכרעת על האופן בו נשים וגברים תופשים את עצמם, ועל הבניית מערך היחסים המגדרי ההיררכי. אם כך, הרי שהמפתח ליצירת שוויון מגדרי, או ביטול הקטגוריות המגדריות, הוא לשבש את הייצוגים החזותיים השגורים, ולייצר חדשים.

לסיכום, הפוטומונטאז' כפרקטיקה או אסטרטגיה אינו אופייני רק לפופ-ארט, אלא הוא מזוהה גם עם אסתטיקת הפאנק. המוטיבציה של המילטון להשתמש בגזירים מתוך מגזינים מגיעה מתוך מניעים של ציטוט אלמנטים מתוך תרבות ההמונים. הם משמשים כדי לגלם מושגים בתוך קונטקסט של קידמה. המרד שלו הוא מרד באופני התפיסה של האמנות, ובמעמדה של תרבות ההמונים ביחס לתרבות בכלל. לעומת זאת, הפוטומונטאז' משמש כשפה הרשמית שמבטאת את האנרגיה האנרכיסטית של הפאנק. הוא טבוע באתוס הפאנקיסטי של "קרע והתחל מחדש", "עשה זאת בעצמך", ושל דקונסטרוקציה ורקונסטרוקציה. מדיום שהוא נגיש וזול, היה יעיל כדי למתג את הלייבלים המוזיקליים העצמאים, ולהוציא לאור פנזינים,

שהציעו זיקוק טהור של האיקונוקלסטי. הפוטומונטאז' הלם את ההתנערות מסמכות דרך גזירה והדבקה של תוכן ממסדי וגישה אירונית, ארסית ובוטה. הוא שירת חתרנות תרבותית באופן ישיר, דרך התנערות ממורכבות ונקיטת פרובוקציות סימבוליות. הפוטומונטאז' ביטא היטב את המצב הטראומטי, חסר התוחלת וחסר התקווה שחוו צעירים בבריטניה באמצע שנות ה-70.[329]

הלך רוח זה מזכיר באופיו את זה שהביא לצמיחת הדאדא. אפשר רק לדמיין את הדיסונאנס שחוו אמנים בברלין בין ההשלכות של זוועות המלחמה, לבין צמיחתו של עולם הפרסום האסקפיסטי. דיסוננס דומה אפשר לדמיין בין עוני ואבטלה העומדים מול הראוותנות והעושר של משפחת המלוכה בבריטניה. בתווך נמצאת תקופת ה"בייבי-בום" שהתבטאה במעבר לכלכלת שפע וצריכה בשנות ה-50
וה-60, והפופ-ארט הוא מסימניה. הפוטומונטאז' במקרים הנדונים מאפשר מגע ישיר, אף שהוא מתווך, עם דוקומנטים ויזואלים מוכנים מראש או רדי-מייד, שהמניפולציה המופעלת עליהם מעלה סוגיות אקטואליות לזמנן. המדיה ההמונית מעמידה במרכזה את גוף האישה, גופה משמש עבור קשת שלמה של אינטרסים: הוא הרצוי והבזוי, הוא מוכר ונמכר, הוא זמין ובלתי מושג, הוא מצוי והוא אשליה, הוא החריג והוא הנורמלי, הוא אידיאלי לשרות כל אידיאולוגיה. הפוטומונטאז', כמדיום שעוסק בדואליות, מתאים כדי לחקור ייצוגים אלו, בעיקר מתוך עמדה שמתייחסת לתרבות תאגידית וקפיטליסטית, שנמצאת בעימות מתמיד מול גישות פמיניסטיות שונות. הוא מאפשר מהלך של הצגת ייצוגים אלו תוך כדי חתירה תחתיהם. התפיסה הפרפורמטיבית של באטלר הולמת את המוטיבציה של הפוטומוטאז' כפי שהצגתי כאן, כיון שהיא תומכת בעמדה לפיה הייצוגים במדיה הם הם צורה משוכפלת וחזרתית של תצוגה מגדרית, והם אלה המעצבים התנהגות המתקבלת כנכונה מגדרית. הפוטומונטאז' אמנם משכפל ייצוגים אלה, אך כיון שהוא מפרק ובונה אותם מחדש, הוא מצביע על כך שהמשמעויות המיניות אינן קיימות אפריורית, אלא שהן נוצרות ומתגבשות בהקשרים חברתיים, כלכליים ופוליטיים מסויימים, ומתווכות דרך תקשורת ההמונים. הפרקטיקה של

[329] McCormick, "Out of Bounds," 97.

הפוטומונטאז' מצביעה על כך שמשמעויות אלו יכולות להיות נזילות ומשתנות, כיון שהיא מייצרת אקט זה הלכה למעשה.

סיכום

עבודת מחקר זו התחקתה אחר שלושה אמני פוטומונטאז', המייצגים שלוש תקופות שונות במאה ה-20. ביקשתי להדגים כיצד האמנים הללו השתמשו בייצוגים של גוף האישה מתוך המדיה הפופולרית, כדי לחתור תחת ההבניות החברתיות העומדות בבסיסן. הנושא שעמד במרכז המחקר שלי בהקשר של פוטומונטאז' הוא הגוף האירוטי/העירום. בדקתי את האופן שבו הוא מייצג ומשרת את האידיאולוגיות של התרבות הצרכנית, דרך הגותם של תיאורטיקנים וחוקרים מתחום התרבות, ובמיוחד לאור תיאוריות והגות פמיניסטית. הראיתי כיצד השתנו ייצוגי האישה במדיה הפופולרית בתקופה הקודמת לשנות ה-20 ועד לאחר שנות ה-70, ואת התפתחות והשתכללות הרעיונות הפמיניסטיים, המגיבים, בין השאר, לשינויים שחלו במדיה בתחום זה. נושאים אלו באו לידי ביטוי ביצירות שחקרתי, כיון שהללו שימשו כחומרי גלם אקטואליים עבור האמנים שעומדים במרכז המחקר. ביקשתי לקרוא פוטומנטאז'ים אלה מבעד לפריזמה פוליטית ופמיניסטית המתייחסת לאספקטים של התרבות הפופולרית.

פתחתי כל פרק בסקירה של הרקע ההיסטורי והתרבותי שבו צמחו האמנים, וההקשר האמנותי שבו נוצרו הפוטומונטאז'ים. ניתחתי את העבודות תוך הישענות על תיאוריות שיש להן נקודות השקה עם סוגיות של תרבות ההמונים, ובמיוחד האופן שבו נשים מיוצגות בה, וההשפעה שיש לייצוגים הללו בהבניות המגדריות בחברה. כיון שהפוטומונטאז' הוא מדיום דיאלקטי, שמכיל בתוכו סתירות וניגודים, הוא מאפשר קריאות של עמדות מנוגדות. כך, על אף שהתכנים שלו מזוהים ומוכרים, הוא שומר על ארשת אניגמטית.

הפרק הראשון הוקדש לדאדא ולפוטמונטאז'ים של הנה הוך. הסתמכתי על הגותם של חברי "אסכולת פרנקפורט": בנימין, אדורנו והורקהיימר, שליוו את כל המחקר. בעזרתם ביססתי את עמדות מנוגדות המתייחסות לכוחה העצום של תקשורת ההמונים, ולמקומה של האמנות בתוכה או מחוץ לה. תנועת הדאדא צמחה בתקופה שבה אמצעי התקשורת ועולם הפרסום

הופכים לחלק בלתי נפרד מהנוף ומהחיים בעולם המערבי המודרני, וההשפעה שלהם על החברה והפוליטיקה הופכת מכרעת. המונטאז' הוא פרקטיקה שגורה בעולם זה, והפוטומונטאז' הדאדאיסטי הצליח לייצר תגובת-נגד שהולמת את רוח התקופה. הוך התגלתה במקרה מבחן מעניין, כיון שהעמדה שלה כאישה בשנות ה-20 נגזרה ביחס לאספקטים שונים: "האישה החדשה" השואפת לחירות ולשוויון ברפובליקת ויימאר, מעמדה הרעוע כאמנית ביחס ל"מועדון הגברים" של הדאדא, עמדתה הפוליטית שהתנגדה למיליטריזם וללאומנות, ההיקסמות (והספקנות) מהטכנולוגיה, הקריירה המסחרית בעיצוב מול האספירציות האמנותיות. נראה שלהוך הייתה היכולת, שמצאה ביטוי אופטימלי במדיום הפוטומונטאז', להיות בפנים ובחוץ בו-זמנית. כלומר, להשתייך ולהתבונן מן הצד. לכן גוף העבודה שהצגתי במחקר היווה תקדים עבור הפרקים שבאו אחריו.

יצירת איקונית אחת עמדה במרכז הפרק השני, והיא המשיכה את קו המחקר שעוסק בייצוגי גוף האישה במדיה. **מהו בדיוק הגורם לכך שהבתים בימינו הם כה שונים כה מושכים?** (1956) (תמ' 10) סימן את תחילת תקופת השגשוג והשפע שאחרי מלחמת העולם ה-II, ואת ביסוס מרכזיותו של החלל הדומסטי- הבית, ושל המשפחה הגרעינית שהתגוררה בו. הבית האידיאלי היה ממוקם בפרברים, והוא אובזר במכשירי חשמל ביתיים שכללו: אמצעי ניקיון, בישול וטיפוח, מכשירי בידור כמו טלוויזיה, רדיו, וטייפ, ואמצעי קומוניקציה דוגמת הטלפון. החלל הדומסטי כלל גם את עקרת הבית שתפעלה את כל אלה לטובת בני הבית, ועילעלה במגזינים לאישה בזמנה הפנוי, ואת הגבר-הבעל, המפרנס. העולם החזותי שהניע תקופה זו היה צבעוני, עליז, מפתה וממוקד מטרה. המילטון מיטיב לתאר פנטזיה צרכנית זו בפוטומונטאז' קטן שדחוסים בו כל אותם אלמנטים המזוהים עם אותה תקופה. העמדה שלו נעה בין כמיהה לספקנות, בין ביקורת להכלה. יחד עם חבריו ל"קבוצה העצמאית" הוא שאף להכיל את התרבות הפופולרית בתוך עולם האמנות, תוך כדי בחינה מחדש של שניהם. כיון שהמילטון מקבץ ביצירה מספר ייצוגים שונים של האישה מתוך תרבות ההמונים, היא הלמה את מחקרו של הויסן שהצביע על כך שגוף האישה משמש כסמן של הפופולרי והנמוך, וכייצוג של תרבות ההמונים. דמות הפין-אפ ביצירה איפשרה לבסס עמדה זו. ניתחתי את היצירה גם

ביחס לטקסט של פרידן המתאר את אותה עקרת הבית מהפרברים, שרוצה יותר מחייה, אך בגלל השתלטותה של האידיאולגיה הצרכנית על חייה, אינה יודעת מהו הדבר שחסר לה. התייחסתי גם אל דמות השרירן של המילטון ביחס לייצוגים של נשים במדיה של תקופתו. סיימתי בחזרה אל הוך ואל הדאדא, כדי להצביע על האופן שבו שני אמנים משתמשים באותם חומרים ובאותה פרקטיקה, על מנת להביע עמדות שונות ביחס לתקופה, לאמנות, למדיה, ולאישה.

שתי יצירות של לינדר סטרלינג משלימות את המהלך, כיון שהן מייצגות את נקודת הקיצון במחקר, בקשר שבין פוטומונטאז', פמיניזם ופורנוגרפיה. הוך פותחת את המחקר עם תקוות (בנימה של ספקנות) על שיחרור האישה באמצעות הטכנולוגיה, ייצוגי נשים חשופות, דינמיות ומשוחררות, שנותנות דרור לביטוי עצמי דרך אופנה וטיפוח, הזוכות ללגיטמציה לקחת חלק בספירה הציבורית, בשוק העבודה ובפוליטיקה. אפשר לומר שהאישה של הוך יוצאת לאור, לעולם. בחלוף הזמן, ומלחמת עולם שנייה, "האישה החדשה" חוזרת הביתה, למטבח, לילדים, לבעל. היא תחומה בחלל הדומסטי, כפי שמיטיב לתאר המילטון. דמות הפין-אפ משמשת לה כפנטזיה. כל התפקידים נקבעים מכורח שוק הסחורות וממלאים תפקיד בעולם הצרכני. האידיאולגיה הקפיטליסטית מכתיבה את הסדר החברתי והפוליטי. היא עושה זאת דרך הייצוגים שהיא מכתיבה ומכבים בכל אמצעי התקשורת, שעתה, מהווים תשדורת בלתי פוסקת של מסרים בתוך החלל הפרטי של האישה.

שנות ה-70 שמיוצגים בפוטומונטאז'ים של לינדר, מסמנים התפכחות והתנערות מייצוגים אלו, ומתפקידם המכריע ביצירת סטריאוטופים מגדריים שליליים ודכאניים עבור נשים. הפמיניזם הרדיקלי מתמקד במידה רבה בגוף האישה ובמאבקים נגד תחרויות יופי, ונגד פורנוגרפיה. התנגדות זו חופפת לעידן שבו הפטישיזציה של גוף האישה מוקצנת ומודגש האספקט המיני-פורנוגרפי. הפוטומונטאז'ים של לינדר מתייחסים לאופני ההחפצה של גוף האישה במדיה, אך הם משמשים כזירה של קונפליקט, בהם באים לידי ביטוי עמדות שונות באשר לתפיסה של מיניות האישה, ולאופן שבו הפורנוגרפיה יכולה לשמש גם כפרקטיקה של

התנגדות. פרק זה התמקד במחלוקות סביב נושאים אלו לצורך ניתוח עבודותיה של לינדר. לשם כך הצגתי את הגותן של מאלווי, גריר, וולף, מקינון ובאטלר. האחרונה הלמה לא רק את הקריאה של עבודותיה של לינדר, אלא גם את הפוטנציאל שקיים במדיום העומד במרכז מחקר זה. זאת משום שפעולת הפירוק וההרכבה של הפוטומנטאז' יכול להמחיש היטב את הפירוק של הנחת היסוד הבסיסית שהיא זכר-נקבה, וההרכבה שלה מחדש כסובייקט ייחודי. הפוטומונטאז'ים של לינדר מאפשרים השוואה מעניינת לעבודות של הוך ושל המילטון, כיון שהם נשענים על מסורת של דאדא, אך מהווים גם התפתחות רעיונית ביחס לתרבות הצריכה של הפופ-ארט.

הנושאים שמעסיקים את שלושת האמנים הם זהים: תקשורת ההמונים, החברה הצרכנית, טכנולוגיה וקידמה. אך הם עוסקים בנושאים אלו באמצעות פרקטיקה שהיא מכנית, ידנית, ואנלוגית. הם נמשכים אל האופן שבו דימוי משמש כייצוג, והכוח שיש לו בתודעה הקולקטיבית שלנו, ובאירגון החיים שלנו. אמנים שנמשכים לדימויים במדיה, ובמיוחד בזו המודפסת, אינם יכולים להתעלם מהעובדה שגוף האישה הוא הדימוי השכיח ביותר, והאופן שבו הוא משמש כמסמן של תרבות ההמונים. הדימויים השוטפים במדיה המודפסת מקבלים מעמד של ארכיטיפ. הגישות הפמיניסטיות השונות שהצגתי במחקר, כולן מבקשות ליצר תזוזה או מהפך באופן שארכיטיפים אלו טבועים בתודעה שלנו, ומקשים עלינו להשתחרר ולייצר שיח מגדרי חדש. בתחום החזותי האתגר קשה שבעתיים כיון שהדימויים הללו מושרשים עמוקות בתרבות הוויזואלית שלנו, החל מדמות האישה מתולדות האמנות ועד הדימוי הפורנוגרפי. הניסיון לייצר דימוי חדש ולפרוץ את "המבט הגברי" מתגלה כמשימה מסובכת, כיון שהייצוג והמבט הוכתבו תמיד בידי ההגמוניה הפטריארכלית. נדמה ששחרור האישה, שבא לידי ביטוי באבולוציה של הדימוי, הוא רק לכאורה- זוהי אותה הגברת בשינוי אדרת. גם כשהאישה השתחררה מהמחוך, או מהבגדים בכלל, או קיבלה חזקה על גופה, כל אלה הם שינויים קוסמטיים שהחברה הקפיטליסטית התאגידית הצליחה לנטרל, או להשתמש לצרכיה. נראה שבכל הקשור לייצוגים במדיה, גוף האישה, על גילגליו השונים, ממשיך לשמש לאותה מטרה. לכן, הפוטומונטאז' יכול להוות אסטרטגיה יעילה, או מהלך התחלתי:

לקחת את הדימוי, לפרק אותו ולהרכיב מחדש. העבודות שעומדות במרכז המחקר שלי מחלצות מתוך המדיה את אותם פרגמנטים, על מנת להצביע על טבעם כייצוגים מובנים, על התפיסות המקודדות בהם, ועל התפקיד שהם ממלאים בבינון ערכים ואידאולוגיות. ההצבה שלהם בהקשר או בצמידות חדשה היא צורת שיבוש, המאפשרת לערער על ערכים אלו, ולהביע עמדות שחותרות תחתיהם.

מצאתי שמדיום הפוטומונטאז' הינו חמקמק, כיון ששימוש בפרגמנטים מתוך המדיה לצורך ביקורת, עלול לשמש לאישרור שלהם ולביסוס מעמדם. אך בדיעבד, הם משמשים כארכיון למסמכים ויזואלים היסטוריים, וכבאלה הם מאפשרים מבט רחב על גילגולי הייצוגים במדיה, ועל הנושאים שהעסיקו את האמנים הללו ביחס אליהם. קרייג אואנס (Owens) מתייחס לאספקט זה של הפוטומונטאז' במאמר "האימפולס האלגורי". הוא טוען שאלגוריה צומחת מתוך תחושה של ניכור כלפי העבר, על מנת לשמור ידע מתהום הנשייה של ההיסטוריה. היא "מתפקדת במרווח שבין הווה ועבר, שללא פרשנות אלגורית, היה עלול להישאר חתום".[330] לפי אוונס, אלגוריה נוצרת כשטקסטים מוכפלים- תהליך זה מוסיף משמעות חדשה לטקסט הראשוני כיון שהוא נכתב מחדש עם משמעות חדשה המחליפה את הקודמת. הוא חוזר לבנימין ולהערכה שלו כלפי האלגורי, ובמיוחד לאופן שבו בנימין מתעניין בתוצרים של הלם כאשר שני דברים מוצבים זה לצד זה באופן שבודק איך העבר מתקיים כפרגמנט של דימוי, והאסוציאציות שעולות מתוך ריחוק מסוים. אוונס מציב את הפעולה של האלגוריה לצד הפוטומוטאז' בגלל נסיונו לחשוף משמעויות נסתרות. פרגמנטים לא פתורים שיש להם את הכוח להטיל בספק את הוודאות הייצוגית של האמיתות, לכאורה, של ידע של אידיאולוגיות.[331] בנימין צידד באלגוריה, שכן היא מציעה קידוד דיאלקטי של שרשרת האסונות שהם־הם ההיסטוריה, אסונות המונכחים בה בדמות שייריה של התרבות- חורבות, פרגמנטים, הירוגליפים. "הפרגמנט המשמעותי, הקטע", כותב בנימין ב"האלגוריה ומחזה התוגה", "הוא האציל בחומרי היצירה הבארוקית. שכן המשותף לאותן יצירות הוא צבירת מקטעים ללא הרף,

[330] Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," *October* 12, (Spring, 1980): 68.
[331] Ibid., 72.

בלי התכוונות חמורה אל מטרה, וראייתם של סטריאוטיפים כתוספת-ערך, תוך ציפייה מתמדת לנס."[332] בנימין כתב ב-1940: "לא קיים מסמך של התרבות שאינו, בו-בזמן, מסמך של ברבריות. וכשם שהוא עצמו אינו נקי מברבריות, כך גם תהליך המסירה, שבו נפל נכס זה מידי האחד לידי זולתו. על כן מתרחק ממנה המטריאליסט ההיסטורי ככל האפשר. תפקידו, בעיניו, הוא להבריש את ההיסטוריה כנגד כיוון הפרווה."[333] נדמה שבמידה רבה, שלושת האמנים שעומדים במרכז המחקר "מברישים את ההיסטוריה כנגד כיוון הפרווה".

מדיום הפוטומונטאז' נחשב על ידי חוקרים ותיאורטיקנים של תולדות האמנות למדיום חתרני, שאלמנט הביקורת בו אינהרנטי. אף שהחדשנות הראשונית שלו חלפה, הרי שאמנים עכשוויים עדיין מוצאים בו כלי ביטוי אקטואלי, שנותרה בו מן התנופה האוונגרדית. מעניין להמשיך את המחקר דרך עבודתן של אמניות עכשווייות, שהפוטומונטאז' הוא אמצעי עבורן לבחון סוגיות ייצוג של גזע, פוסט-קולוניאליזם ותעשיית המין במדיה. ביניהן ונגצ'י מוטו (Wangechi Mutu), פאטימה תג'ר (Fatimah Tuggar), קירסטן סטולטמן (Kirsten Stoltmann), וקנדיס ברייץ (Candice Breitz). נראה שהפוטומונטאז' ממשיך לשמש ככלי ביקורתי אפקטיבי עבור אמנים בני-זמננו העושים בו שימוש, מתוך כוונה לבחון סוגיות של ייצוג בתרבות הפופולרית. כל עוד המדיה המודפסת משרתת אידיאולוגיות כלכליות תאגידיות ופטריארכליות, ומשתמשת בגוף האישה על מנת לבסס ערכים של צרכנות וסדר חברתי מגדרי-היררכי, הרי שהשימוש באותם דימויים וייצוגים בשדה האמנותי לצורך חתירה תחתיהם, ימשיך להוות אסטרטגיה אקטואלית ורלוונטית. הפוטומונטאז' הוא הניסיון הישיר ביותר לעשות כן, והמחקר אודותיו ימשיך לייצר תובנות מעניינות ביחס לקשר שבין פוטומונטאז' פמיניזם ופורנוגרפיה.

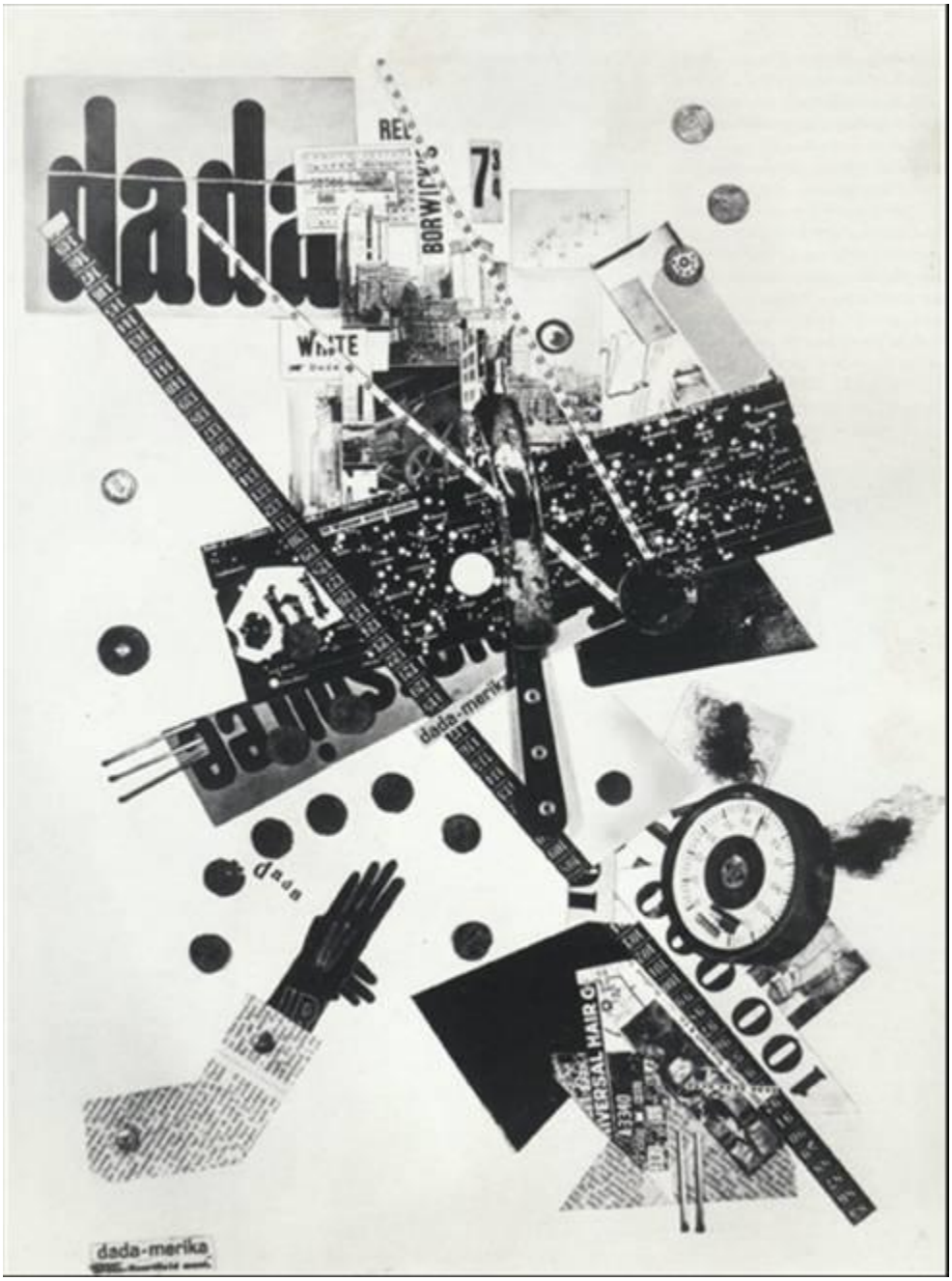
---

[332] ולטר בנימין , "האלגוריה ומחזה התוגה", בתוך: *מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים* (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1998), 23.

[333] ולטר בנימין , "על מושג ההיסטוריה", בתוך: *מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים* (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1998), 313.

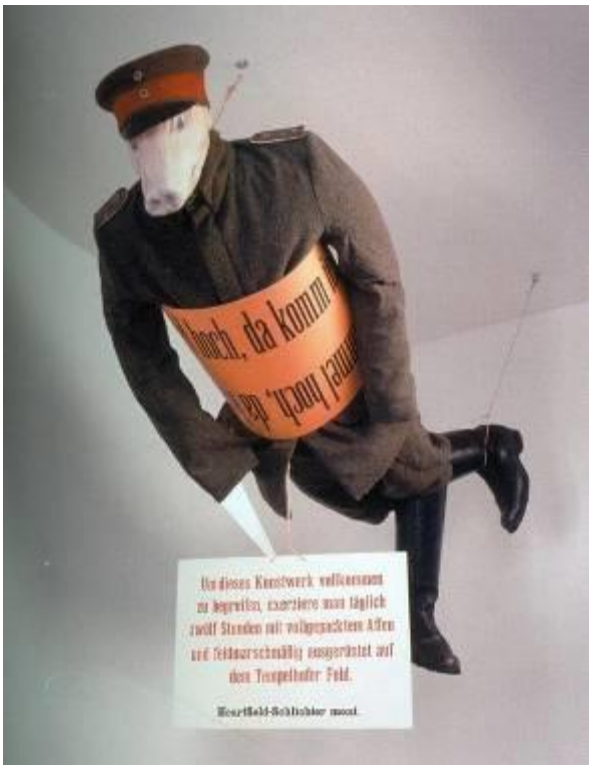
רשימת יצירות

1. ג'ורג' גרוס וג'ון הרטפילד, **דאדא-מריקה**, 1919, פוטומונטאז', 29X19 ס"מ, אוסף פול סיטרואן.
2. ג'ון הרטפילד ורודולף שליבטר, **מלאך פרוסי**, 1920, מיצב, טכניקה מעורבת, 180 ס"מ. שחזור (המקור אבד) 2004, ניאו גלרי, ניו-יורק.
3. רוברט סנקה, **הנה הוך וראול האוזמן בפתיחת יריד הדאדא הראשון**, 1920, תצלום.
4. הנה הוך, **חתך בסכין מטבח דאדא דרך תקופת בטן הבירה הווימארית הראשונה**, 20-1919, פוטומונטאז', 90X114 ס"מ, הגלריה הלאומית החדשה, ברלין.
5. הנה הוך, **דא-דאנדי**, 1919 לערך, פוטומונטאז', 30X23 ס"מ, אוסף פרטי.
6. ראול האוזמן, **פיאט מוד**, 1920 לערך, פוטומונטאז', מיקום לא ידוע.
7. הנה הוך, **ילדה יפה**, 1919-1920, פוטומונטאז', 35X29 ס"מ, אוסף פרטי.
8. תצלום שפורסם ב-1914 המציג את הנזק שגרמה מרי ריצ'רדסון לציור **ונוס מרוקבי** קודם לשחזורו. המקור: דייגו ולסקז, **ונוס בחדר הרחצה (ונוס מרוקבי)**, 1651-1647 לערך, שמן על בד, 177X122 ס"מ, נשיונל גלרי, לונדון.
9. הנה הוך, **ללא כותרת**, 1920, פוטומונטאז', 29X35 ס"מ, אוסף פרטי.
10. ריצ'רד המילטון, **מהו בדיוק הגורם לכך שהבתים בימינו הם כה שונים כה מושכים?**, 1956, פוטומונטאז', 24.8X26 ס"מ, קונסטל טובינגן, טובינגן.
11. ריצ'רד המילטון, **כרזת תערוכת "זהו המחר"**, 1956, הדפס רשת, 51.2X76.1 ס"מ, מוזיאון ויקטוריה ואלברט, לונדון.
12. ריצ'רד המילטון, **כפולה מקטלוג תערוכת "זהו המחר"**, 1956, 17X17 ס"מ.
13. אדוארדו פאולוצי, **אבדנה במימד ירוק**, 1952, פוטומונטאז', 25.4X33 ס"מ, מוזיאון ויקטוריה ואלברט, לונדון.
14. **כפולה מתוך חוברת צ'רלס אטלס**, 1954.
15. תצלום מפתיחת התערוכה "זהו המחר", מיצג רובי הרובוט, 9 לאוגוסט 1956, גלריית וייטצ'אפל, לונדון.
16. ריצ'רד המילטון, ג'ון וולקר וג'ון מקהייל (קבוצה 2), **רובי הרובוט ומרילין מונרו**, 1956, גזירי קרטון, 5 מ' לערך, תערוכת "זהו המחר", גלריית וייטצ'אפל, לונדון.
שחזור 2014, טייט, לונדון.
17. לינדר, **ללא כותרת**, 1977, פוטומונטאז', 20.8X29.6 ס"מ, טייט, לונדון.
18. לינדר, **כפולה מתוך פנזין הקהל הסודי**, 1978, שיכפול זירוקס, 21X29.7 ס"מ, מנצ'סטר.
19. לינדר, **ללא כותרת (באזקוקס)**, 1977, פוטומונטאז', 21.5X32.9 ס"מ, טייט, לונדון.
20. לינדר ומלקולם גרט, **עטיפת הסינגל "מבור לאורגזמה" של להקת באזקוקס**, 1977.
21. ג'יימי רייד, **עטיפל הסינגל "אלוהים נצור את המלכה" של להקת הסקס פיסטולס**, 1977.
22. ג'יימי רייד, **עלון "אלוהים נצור את המלכה" של להקת הסקס פיסטולס**, 1977, פוטומונטאז', שיכפול זירוקס, 21X29.7 ס"מ.
23. ג'יימי רייד, **כרזת "אלוהים נצור את המלכה" של להקת הסקס פיסטולס**, 1977, פוטומונטאז', הדפס.
24. לינדה בנגליס, **כפולה מתוך פרסומת במגזין ארטפורום**, נובמבר 1974.
25. לינדר, **ללא כותרת**, 1978, פוטומונטאז', 21.5X32.9 ס"מ.



1. George Grosz, John Heartfield, **Dada–merica**, 1919, Photomontage, 29 X 19 cm, Paul Citroen Collection.

2. John Heartfield and Rudolf Schlichter, **Prussian Archangel**, 1920, assemblage, 180 cm, the First Internationale Dada-Fair.



A 2004 reconstruction of lost 1920 original, Neue Galerie, New York.

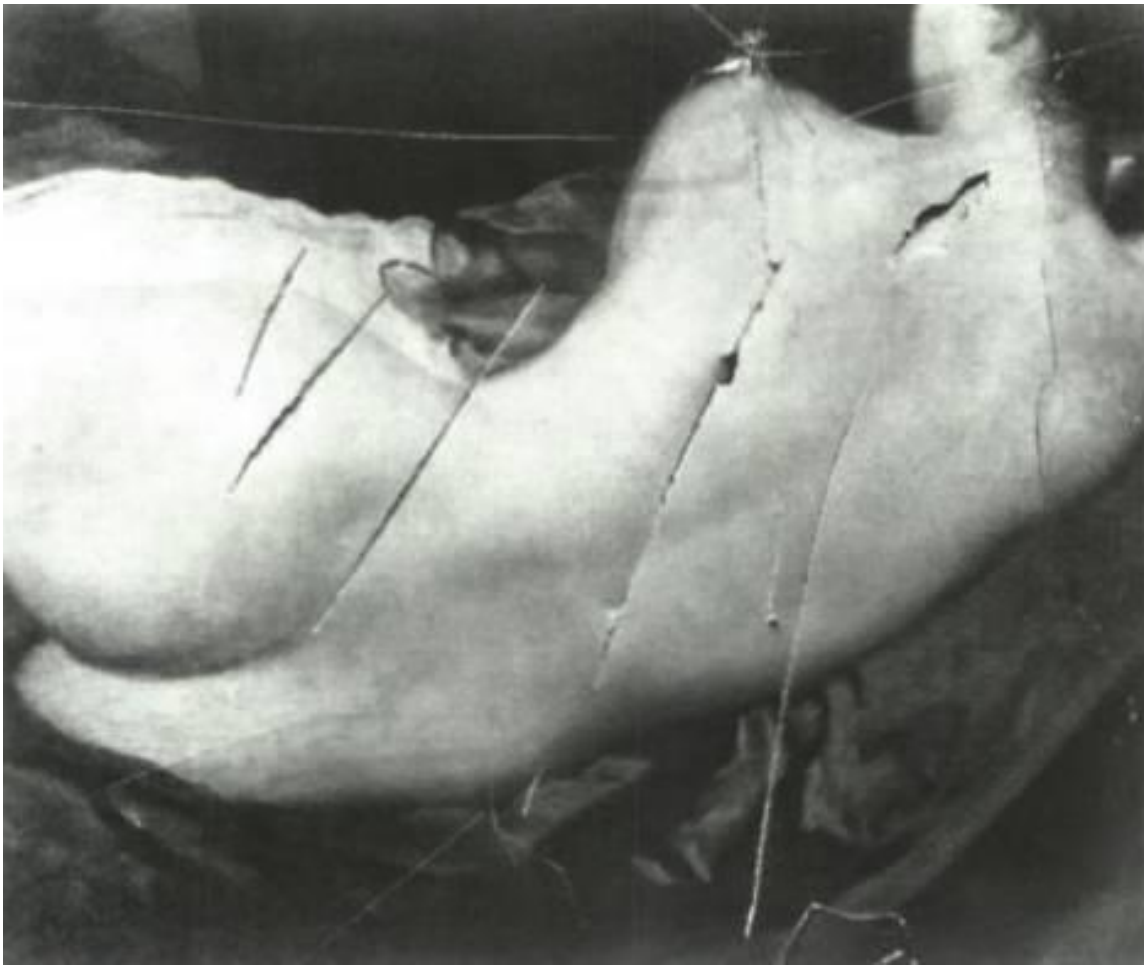
3. Robert Sennecke, Photograph of Hannah Höch and Raoul Hausmann in front of their works at the First Internationale Dada-Fair, Berlin 1920.

4. Hannah Höch, **Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany**, 1919-20, Photomontage, 90 X 114 cm, Staatliche Museen, Berlin.

5. Hannah Höch, **Da–Dandy**, c.1920, 30 X 23 cm, photomontage, Private collection.

6. Raoul Hausmann, **Fiat Modes**, c.1920, photomontage, location unknown.

7. Hannah Höch, **The Beautiful Girl**, 1919–1920, 35 X 29 cm, photomontage, private collection.



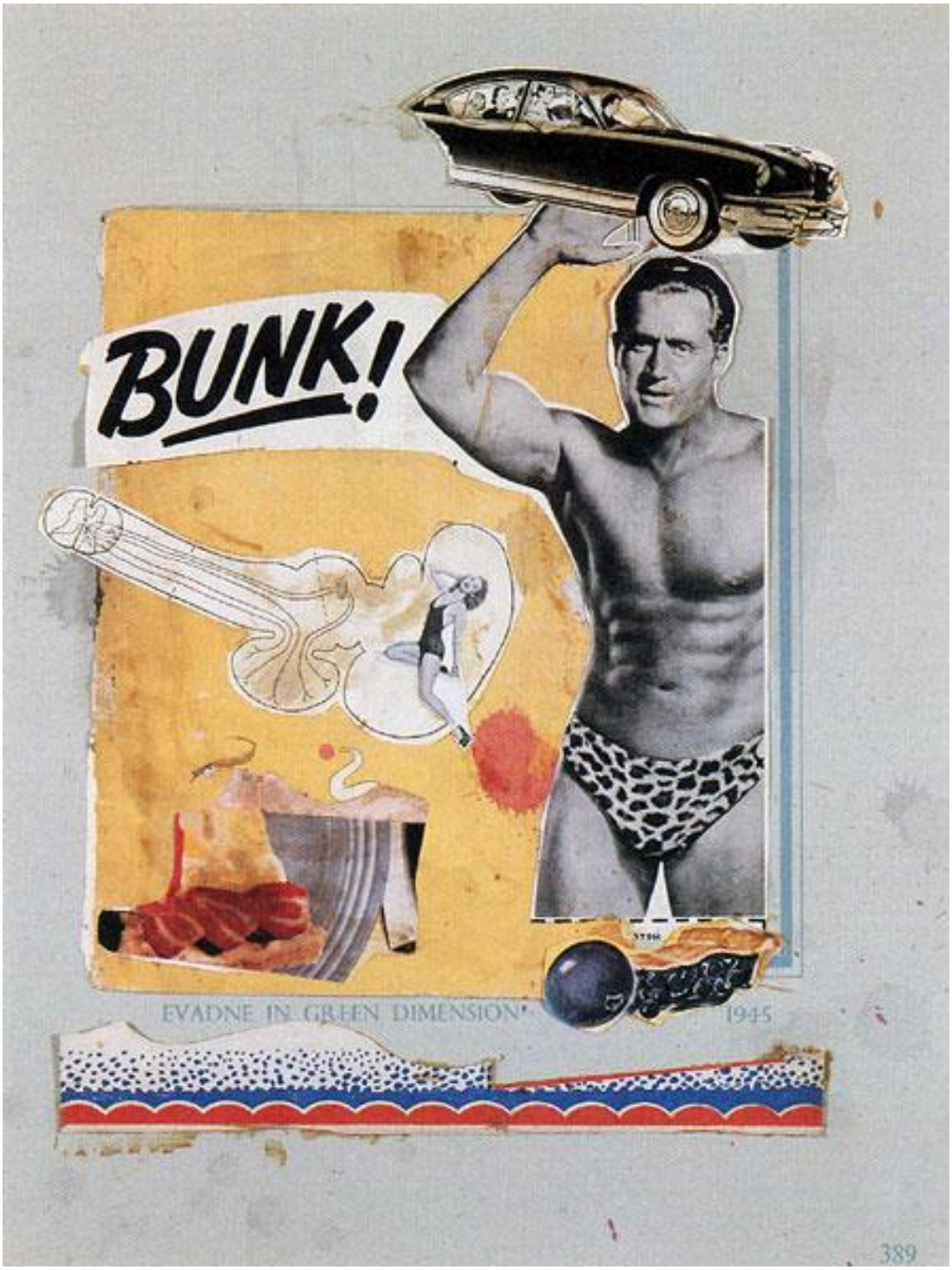
8. Detail from a photo published in 1914 (before the repairs) showing damage done to **Rokeby Venus** by Mary Richardson, 10 March 1914.
   Diego Velázquez, **Rokeby Venus**, c. 1647–51, 122 X 177 cm, National Gallery, London.

9. Hannah Höch, **Unititled**, 1920, 35 X 29 cm, photomontage, private collection.

10. Richard Hamilton, **Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?**, 1956, Photomontage, 26 X 24.8 cm, Kunsthalle Tubingen, Tubingen.

11. Richard Hamilton, **"This Is Tomorrow" poster** advertising the exhibition at the Whitechapel Art Gallery, London, 1956, Screenprint, 76.1 X 51.2 cm, Victoria and Albert Museum, London.

12. Richard Hamilton, **"This Is Tomorrow" catalog**, 17 X 17 cm.



13. Eduardo Paolozzi, **Bunk! Evadne in Green Dimension**, 1952, photomontage, 33 X 25.4 cm, Victoria and Albert Museum, London.

Have You *THESE* Questions in Your Mind?

QUESTION: Do you agree to produce results . . . or charge nothing?

ANSWER: Yes. Unless I can help you I don't want your money. Follow my instructions faithfully and if you have not attained the results you yourself want, your complete fee will be immediately refunded. See Money Back Agreement on page 37.

QUESTION: Can your course be conveniently practised at home?

ANSWER: Yes. You can follow my instructions anywhere, even while traveling on trains or living at hotels. Many of my clients are traveling salesmen, actors and soldiers and they report excellent results.

QUESTION: I am living away from home and am obliged to eat in hotels and restaurants. Will I be able to follow your diet instructions?

ANSWER: My instructions on this point are very simple and easy to follow. No matter where you eat they can be adhered to without inconvenience.

QUESTION: Are my letters held in strict confidence?

ANSWER: Yes, they are filed in a disguised locked cabinet. Write fully with the assurance that your correspondence will be carefully guarded.

QUESTION: Is it necessary to be examined by you in person?

ANSWER: No. However if you are located near New York I shall be glad to see you by appointment. This is not necessary, however, as all the information required can be put on the analysis blank.

QUESTION: How long does it take to complete your System of exercise?

ANSWER: Following my complete course taking one lesson a week, the course is completed in three months.

QUESTION: Does your course consist merely of exercises?

ANSWER: No! My instructions embrace far more than just exercise. You get specialized instructions on diet, bathing and overcoming bad habits and many other subjects.

QUESTION: I am 50 years old. Will your course apply to me?

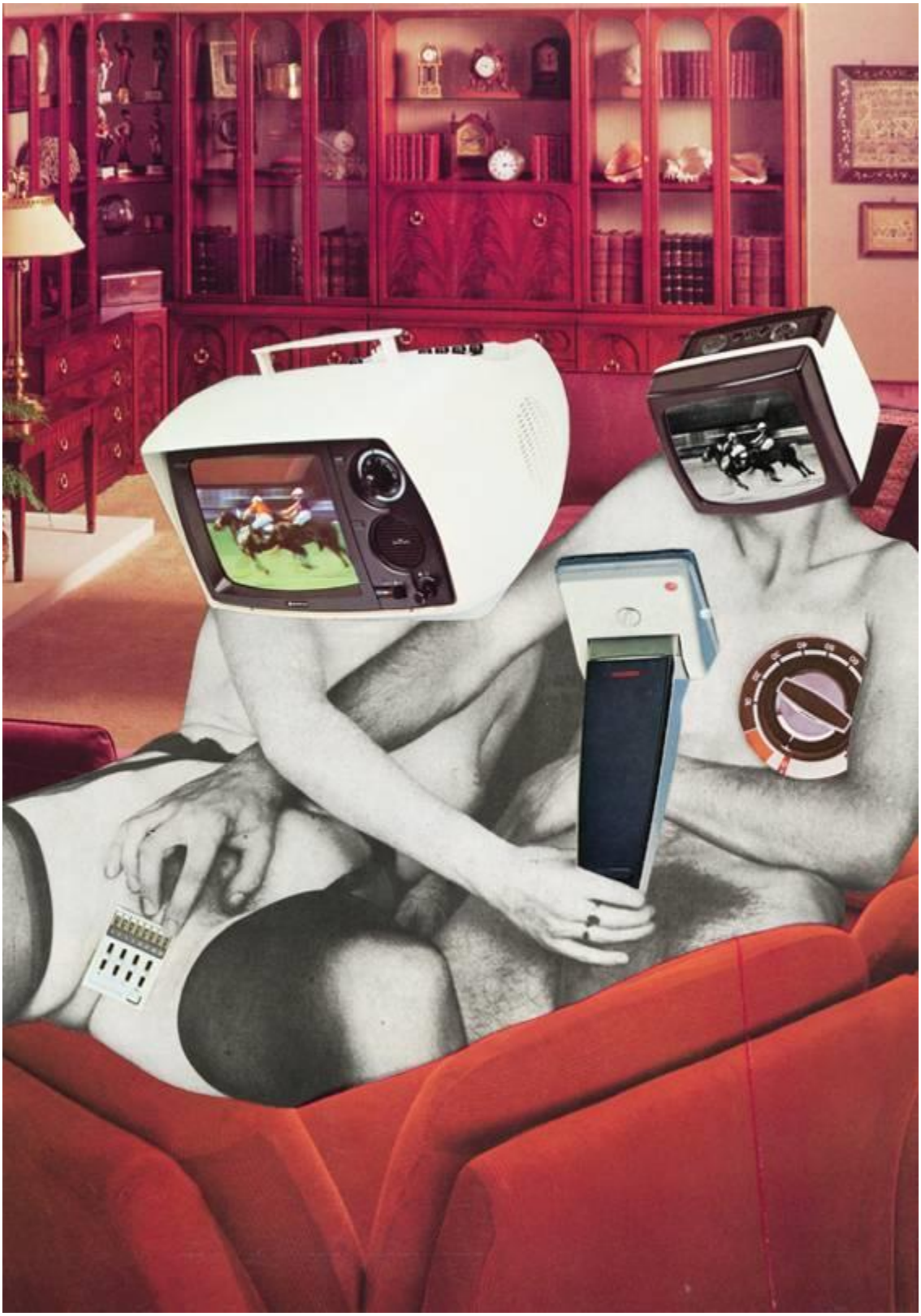
ANSWER: Yes. Your age is no barrier to the vitalizing influence of my instructions.

14. Charles Atlas booklet, 1954.

15. Robbie the Robot at the opening of Independent Group's "This is Tomorrow" exhibition, Whitechapel Gallery, London, August 9th, 1956.

16. Group 2, **A model of Robbie the Robot, Marilyn Monroe and a Guinness beer bottle from** This is Tomorrow exhibition, Whitechapel Gallery, London, 1956.

Reconstruction from Richard Hamilton's retrospective at Tate Modern, London, 2014.



17. Linder, **Untitled**, 1977, Photomontage, 29.6 X 20.8 cm, Tate, London.

18. Linder, **Page from *The Secret Public* Punk Fanzine**, Published by Jon Savage and Linder, Manchester, 1978, Xerox print, 29.7 X 21 cm.

19. Linder, **Untitled**, 1977, photomontage, 32.9 X 21.5 cm, Tate, London.

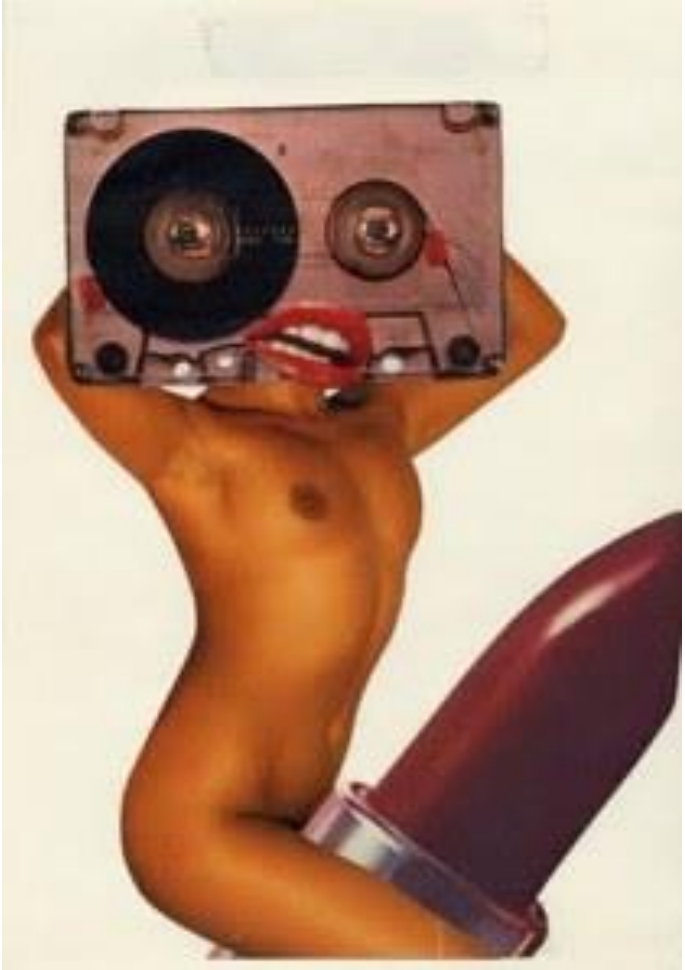
20. Linder and Malcolm Garrett, **Cover for punk band Buzzcocks' single "Orgasm Addict"**, 1977.

21. Jamie Reid, **Cover of the Sex Pistols' single "God Save the Queen"**, 1977.

22. Jamie Reid, **Sex Pistols' "God Save the Queen"**, Xerox Print/Fanzine, 1977.

23. Jamie Reid, **Sex Pistols' "God Save the Queen"**, Poster, 1977.

24. Lynda Benglis, **Centerfold Advertisement**, Artforum magazine, November 1974.



25. Linder, **Untitled**, 1978, photomontage, 32.9 X 21.5 cm.

ביבליוגרפיה

אדורנו, ת.ו. ומ. הורקהיימר. *אסכולת פרנקפורט: מבחר מאמרים.* תל-אביב: ספריית פועלים, 1993.

אהרונסון, שלמה. *"המלחמה הגדולה": פרקים במלחמת-העולם הראשונה.* בן שמן: מודן הוצאה לאור/משרד הביטחון, 2012.

באום, דלית, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי, יסלביה פוגל-ביז'אווי, עורכים. *ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית.* תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006.

באטלר, ג'ודית. "צרות של מגדר [קטע]." *מכאן* 2 (2001): 202-219.

באטלר, ג'ודית. *קוויר באופן ביקורתי.* תל-אביב: רסלינג, 2001.

בירגר, פטר. "האנטי אוונגרדיזם באסתטיקה של אדורנו." *תיאוריה וביקורת* 2 (קיץ 1992): 136-129.

בירגר, פיטר. *תיאוריה של האוונגרד.* תל-אביב: רסלינג, 2007.

בנימין, ולטר. *מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים.* תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1998.

ברייטברג-סמל שרה. " דבור והאינטרנציונל הסיטואציוניסטי." *סטודיו* 125 (יולי 2001): 21-52.

גרינברג, קלמנט. "אוונגרד וקיטש." *המדרשה* 3 (2000): 15-34.

גרינברג, קלמנט. "ציור מהסוג האמריקאי." *המדרשה* 3 (2000): 65-83.

דבור, גי. *חברת הראווה.* תל-אביב: הוצאת בבל, 1992.

הבידג', דיק. *תת-תרבות: פאנק- משמעותו של סגנון.* תל-אביב: רסלינג, 2008.

וולף, נעמי. *מיתוס היופי: השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים.* תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004.

זיו, עמליה. "בין סחורות מיניות לסובייקטים מיניים: המחלוקת הפמיניסטית על פורנוגרפיה." *תיאוריה וביקורת* 25 (סתיו 2004): 163-194.

זיו, עמליה. *מחשבות מיניות: תיאוריה קווירית, פורנוגרפיה והפוליטיקה של המיניות.*תל-אביב: רסלינג, 2013.

ינאי, ניצה, תמר אלאור, אורלי לובין, חנה נווה, עורכים. *דרכים לחשיבה פמיניסטית.* רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007.

נוימן, בעז. *להיות ברפוקבליקת ויימאר.* תל-אביב: עם עובד, 2007.

Ades, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1986.

Adorno, Theodor. "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening. " *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, 1982.

Alloway, Lawrence. "The Development of British Pop." Chap. 12/16/2013, In *Pop Art*, edited by Lippard, Lucy R. London: Thames and Hudson, 1978.

Ankum, Katharina von, ed. *Women in the Metropolis : Gender and Modernity in Weimar Culture*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Bashevkin, Sylvia. "Tough Times in Review: The British Women's Movement during the Thatcher Years." *Comparative Political Studies* 27, no. 4 (1995): 525.

Benson, Timothy O. "Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada." *Art Journal* 46, no. No. 1, Mysticism and Occultism in Modern Art (Spring, 1987): 46-55.

Biro, Matthew. "The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture." *New German Critique* no. 62 (Spring - Summer, 1994): 71-110.

Bolton, Andrew, Richard Hell, John Lydon, Jon Savage, and Eugenia Bell. *Punk: Chaos to Couture*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013.

Boswell, Peter W., Maria Martha Makela, Carolyn Lanchner, and Kristin Makholm, eds. *The Photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

Bovier, Lionel, ed. *Linder: Works 1976-2006* . Zurich: JRP|Ringier, 2006.

Buszek, Maria Elena. *Pin-Up Grrrls : Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2006.

Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson, 1990.

Chang, Christina. "Beyond Pop's Image: The Immateriality of Everyday Life." *Bulletin* 15, (2003): 5-23.

Dickerman, Leah, ed. *Dada : Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Washington, DC: National Gallery of Art, 2005.

Doherty, Brigid. "Fashionable Ladies, Dada Dandies." *Art Journal* 54, no. 1, Clothing as Subject (Spring, 1995): 46-50.

Doris, Sara. *Pop Art and the Contest Over American Culture*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Finch, Christopher. "London Pop Recollected." In *Pop Art : U.S./U.K. Connections, 1956-1966*, edited by Brauer, David E. Houston: Hatje Cantz Publishers, 2001.

Foster, Hal. *The First Pop Age : Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

———. "On the First Pop Age." *New Left Review* no. 19 (2003): 93-112.

Gewirtz, Paul. "On "I Know it when I See it." (Supreme Court Justice Potter Stewart's Famous Opinion regarding Pornography)." *Yale Law Journal* 105, no. 4 (1996): 1023-1047.

Görner, Veit and Heinrich Dietz, eds. *Linder: Woman / Object*. Köln: Walther König, 2013.

Gough, Maria. "Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda." *New German Critique* no. 107, Dada and Photomontage across Borders (Summer, 2009): 133-183.

Greer, Germaine. "The Betty I Knew." *The Guardian,* 7 February 2006, sec. World News.

———. *The Female Eunuch*. St. Albans, Herts: Paladin, 1971.

Hamilton, Richard. *Collected Words, 1953-1982*. London, New York: Thames and Hudson, 1982.

———. "For the Finest Art, Try Pop." *Gazette* no. 1, (1961): 42-43.

Herzfelde, Wieland and Brigid Doherty. "Introduction to the First International Dada Fair." *October* 105, (2003): 93-104.

Huelsenbeck, Richard. "Collective Dada Manifesto (1920)." In *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, edited by Motherwell, Robert, 242-243. New York: Wittenborn, Schultz, 1951.

Hunt, Lynn. *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. Cambridge, Mass: Zone Books, 1993.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Jones, Peter. "Anxious Images: Linder's Fem-Punk Photomontages." *Women: A Cultural Review* 13, no. 2 (2002): 161-178.

Kelly, Edward T. "Neo-Dada: A Critique of Pop Art." *Art Journal* 23, no. 3 (Spring, 1964): 192-201.

Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: Cambridge, Mass. : MIT Press, 1985.

Laing, Dave. *One Chord Wonders : Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes, England: Open University, 1985.

Lavin, Maud. "Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch." *New German Critique* no. 51, Special Issue on Weimar Mass Culture (Autumn, 1990): 62-86.

———. *Cut with the Kitchen Knife : The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven; New Haven, Conn.: New Haven : Yale University Press, 1993.

Lawler, Rick. "German BMW R75 Motorcycle." *World War II* 25, no. 6 (2011): 72.

Lippard, Lucy R. *Pop Art*. London: London : Thames and Hudson, 1970.

———. *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*. New York: New Press, 1995.

Livingstone, Marco. *Pop Art: A Continuing History*. New York: H. N. Abrams, 1990.

Lydon, John. "A Beautiful Ugliness Inside." In *Punk: Chaos to Couture*, edited by Bell, Eugenia, 21-23. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013.

Madoff, Steven Henry, ed. *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Makela, Maria. "By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context." In *The Photomontages of Hannah Höch*, edited by Boswell, Peter W., Maria Martha

Makela, Carolyn Lanchner, Kristin Makholm, Walker Art Center, et al. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

———. "The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch." In *Women in the Metropolis : Gender and Modernity in Weimar Culture*, edited by Ankum, Katharina von, 106-127. Berkeley: University of California Press, 1997.

Makholm, Kristin. "Strange Beauty: Hannah Höch and the Photomontage." *Moma* no. 24 (Winter - Spring, 1997): 19-23.

Marcus, Greil. *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

Massey, Anne. "Introduction to the Themed Issue: The Independent Group." *Journal of Visual Culture* 12, no. 2 (2013): 203-204.

McCormick, Carlo. "Out of Bounds: Cultural Synaesthesia and Art in Unexpected Places." In *Panic Attack! : Art in the Punk Years*, edited by Sladen, Mark and Ariella Yedgar, 94-99. London; New York: Merrell, 2007.

Meyer, M. and M. Schapiro. "Waste Not, Want Not: Femmage, an Inquiry into what Women Saved and Assembled." *Heresies* i/4, (Winter 1977–8): 66-69.

Meyerowitz, Joanne. "Women, Cheesecake, and Borderline Material: Responses to Girlie Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S." *Journal of Women's History* 8, no. 3 (1996): 9.

Moffat, Isabelle. ""A Horror of Abstract Thought": Postwar Britain and Hamilton's 1951 "Growth and Form" Exhibition." *October* 94, no. The Independent Group (Autumn, 2000): 89-112.

Motherwell, Robert, ed. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. New York: Wittenborn, Schultz, 1951.

Mulvey, Laura. "Afterthoughts on "Visual Pleasure" and Narrative Cinema." In *Feminism and Film Theory*, edited by Penley, Constance, 69-79. New York: Routledge, 1988.

Myers, Julian. "The Future as Fetish." *October* 94, no. The Independent Group (Autumn, 2000): 62-88.

Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Cambridge: Harper & Row, 1988.

O'Brien, Lucy. "The Woman Punk made Me." In *Punk Rock, so what?: The Cultural Legacy of Punk*, edited by Sabin, Roger. London: Routledge, 1999.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *October* 12, (1980): 67-86.

Pinkus, Karen. "Self-Representation in Futurism and Punk." *South Central Review* 13, no. 2/3, Futurism and the Avant-Garde (Summer - Autumn, 1996): 180-193.

Reichardt, Jasia. "Pop Art and After." In *Pop Art: A Critical History*, edited by Madoff, Steven Henry, 14-18. Berkeley: University of California Press, 1997.

Richter, Hans, 1888-1976. *Dada : Art and Anti-Art*. New York: New York : Oxford University Press, 1965.

Pugh, Martin. "Emily Wilding Davison: The Good Terrorist." *History Today* 63, no. 6 (2013): 4-5.

Savage, Jon. "A Punk Aesthetic." In *Punk: An Aesthetic*, edited by Savage, Jon and Johan Kugelberg, 146-149. New York: Rizzoli, 2012.

Savage, Jon and Johan Kugelberg, eds. *Punk: An Aesthetic* . New York: Rizzoli, 2012.

Sontag, Susan. "Notes on "Camp"." In *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Dell Pub. Co, 1966.

Stein, Sally. ""Good Fences make Good Neighbors": American Resistance to Photomontage between the Wars." In *Montage and Modern Life: 1919-1942*, edited by Teitelbaum, Matthew, 129-189. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

Stonard, John-Paul. "The 'Bunk' Collages of Eduardo Paolozzi." *The Burlington Magazine* 150, no. 1261, British Art and Architecture (Apr., 2008): 238-249.

———. "Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'just what is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?'." *The Burlington Magazine* 149, no. 1254, Twentieth-Century Art (Sep., 2007): 607-620.

Taylor, Brandon. *Collage: The Making of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 2006.

Triggs, Teal. "Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic." *Journal of Design History* 19, no. 1, Do It Yourself: Democracy and Design (Spring, 2006): 69-83.

Walters, Margaret. *The Nude Male: A New Perspective*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1979.

Whiteley, Nigel. "Pop since 1949: Lawrence Alloway." *Artforum* 43, no. 2 (2004): 57.

Wilson, Andrew. "Modernity Killed Every Night." In *Panic Attack! : Art in the Punk Years*, edited by Sladen, Mark and Ariella Yedgar, 144–151. London; New York: Merrell, 2007.

Abstract

Photomontage is a technique by which a composite photographic image is formed by combining images from separate photographic sources. The term was coined either by the Constructivist artists in the USSR, or by the Berlin Dadaists around 1918, and was employed by artists such as George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann and Hannah Höch for images often composed from mass-produced sources such as newspapers and magazines. Photomontage as praxis has generated considerable discussion in the 20th century since it was adopted as a means of art-making by the Dada Artists. Several of the Dadaists claim to have either been the first to discover it or to have outright invented the process of combining photographs taken from various sources in order to create a new image. Brigid Doherty remarks that "transformation" or "transfiguration" would be a better word than "invention" for what the Dadaists did with and to photomontage, since Hausmann, Höch, Grosz, and Heartfield all agree that Dada montage emerged in response to material that they encountered in popular culture and the mass media.[334] Regardless of who among the artists did it first, amateurs have been using photomontage for their own purposes before artists began to explore the aesthetic especially to explore the political possibilities the medium offers. For purposes of this study, photomontage is defined as any artwork into which a photograph is collaged in order to construct a political narrative.

This thesis focuses on how three artists, during three different periods of the 20th century, have used fragments of the mass media, via photomontage, to display representations of the female body to subvert the values and ideologies that lay in those images. This thesis addresses feminist issues and the way they are reflected in selected photomontages in which the female body both reflects the ideals of fetishism in society while at the same time undermining its conventions.

The first chapter is devoted to the Berlin Dada and Hannah Höch (1889-1978). The novelty of the work of the Berlin Dadaists lies in their motives rather than their techniques as they were particularly interested in photomontage as a product of, and a comment on, the chaos of World War I. More specifically, the Berlin Dadaist saw photomontage as a mechanical, impersonal alternative to what was considered the excessive subjectivism of German

[334] Doherty, "Berlin," 97.

Expressionist art and attitudes. Höch's involvement with the Berlin Dadaists began in 1919. Her best-known photomontage, **Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Era of the Weimar Beer-belly Culture** (fig. 4), was exhibited at the First International Dada Fair in 1920. It represented post-war confusion and misery, political upheaval and the consolidation of a young republic. Höch laid out the contemporary images rhythmically, in order to convey the pace and heterogeneity of that revolution. Höch was a pioneer of photomontage. Many of her pieces sardonically critique the mass-culture beauty industry which, at the time, was gaining significant momentum in mass media through the rise of fashion and advertising photography. Many of her political works from the Dada period equated women's liberation with social and political revolution. In particular, her photomontages often critically addressed the Weimar New Woman by collating images from contemporary magazines. While the Dadaists "paid lip service to women's emancipation," they were clearly reluctant to include a woman among their ranks. Höch referenced the hypocrisy of the Berlin Dada group and German society as a whole in her photomontage, **Da-Dandy** (fig. 5). This thesis also covers **The Beautiful Girl** from 1919-20 (fig. 7) and **Untitled** from 1920 (fig. 9).

Höch's commercial experience at *Ullstein Publishing* included working with magazines targeting women which made her acutely aware of the difference between women in media and women in reality, even though the workplace provided her with many of the images that served as raw material for her own work. I will analyze Höch's oeuvre in the 1920s through the theories of the Frankfurt School: Max Horkheimer and Theodor Adorno juxtaposed with Walter Benjamin and feminist points of view that deal with women craftsmanship and the "New Woman" status in Weimar.

The second chapter discusses the rise of British Pop art in the 1950s by the members of the Independent Group based in London. Its meetings and discussions were focused on popular culture, advertising, the media and mass art. In the center of the chapter stands Richard Hamilton's iconic photomontage **Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?** (fig. 10), created for the 1956 exhibit, "This Is Tomorrow". The photomontage was reproduced in black and white for the catalogue and poster for the exhibit. In this domestic interior scene, a stereotypical semi-nude couple, cut from the pages of mass-circulation magazines, are frolicking among up-to-date accessories of comfortable living. This iconography of modernity, affluence and glamour, while appearing to promise a

blissful picture of the forthcoming consumer paradise, is relayed with a questioning and ironic tone that reflects the double-edged mode of parody, a characteristic of Pop art. In this chapter I will focus mainly on the pin-up figure as a typical representation of women in the media, and in opposition to other common images that portray women as home makers, a concept that is also featured in Hamilton's photomontage. I will also present the research of Andreas Huyssen whose work concerned the use of the female body to express popular values in the mass culture. I will also use Betty Friedan's *Feminine Mystique* to describe the state of mind of full-time homemaker women, and the toll working exclusively in the home took on their lives. I will focus, specifically, on the connection between the ideologies of consumerism that were displayed in the mass media and the roles that women were expected to fill, and the negative impact this had on the feminist project.

The final chapter presents the Punk sub culture of the 1970s in Britain through two of Linder Sterling's photomontages. At the heart of her work is a vexed idea of glamour, in its older sense—a sinister lure, or spell. Linder's art has long been obsessed with both the exploitations, or liberating potential, of contemporary media and style with certain ancient ritual scenes and personae culled from an occult or outsider culture. Sterling combined pictures from pornography magazines and home and design magazines and advertisements to create human/machine hybrid images. Linder is best known for the "Orgasm Addict" record sleeve she made for the punk band *Buzzcocks* (fig. 20). The original photomontage used for the record shows a naked woman's body brutally topped with an iron head and grinning lipstick mouths for nipples, on a white background. The image is in lurid color, and the faceless body is oiled and glistening. In a sharp and amusing commentary of the conventions of misogyny, Linder's montages depict pornography scenes invaded by shiny and slick domestic technology. The second photomontage (fig. 17) was created for a punk fanzine named *The Secret Public*, which she created with Jon Savage. In this image, a naked couple appears with television heads and vacuum cleaner/switch plugs for genitals. They are in the midst of a mutual masturbation act, while a horse race is screened in their television heads. The scene takes place in a dense mahogany living room. I will use those images to present diverse feminist points of view regarding pornography and sexuality via Catharine MacKinnon's stand on the role of pornography in the suppression and violence against women, Naomi Wolf's *The Beauty Myth* and the effect of women representations in the media and the way women perceive

themselves, Germaine Greer's *The Female Eunuch*, and the mid-1970s *Spare Rib* including Laura Mulvey's theory of the male gaze which had been politicized by Linder. Judith Butler's theory about gender performativity best describes not only the suggestions made by Linder regarding gender reconstruction, but also applies to the previous photomontages in my research. This final chapter summarizes my argument, since Linder's punk photomontages combine the avant-garde aesthetics and strategies of the Dada which, much like Höch, have an unconventional perspective on femininity, and a desire to form a new notion of gender, that differs from the media's representations. Moreover, Linder's works look like remnants of earlier Pop art rendered by the influence of Dada, as she uses a similar vocabulary as Hamilton.

The three artists in this paper share an ambiguous critique of modern society, the mass media and feminism. The female body fragments they use in their work are a means for reconstruction of conventional female representations in the mass media. In doing so, they reflect and relate to the feminist political discourse, which objects to the social order of gender hierarchies. They stand as the finest examples for the line drawn between Photomontage, feminism and pornography.

Lilac Madar, March 2015.

Tel-Aviv University

The David and Yolanda Katz Faculty of the Arts

The Department of Art History

Photomontage, Feminism, Pornography.

MA thesis submitted by

Lilac Madar

Prepared under the guidance of

Dr. Vered Maimon

March 2015