

אוניברסיטת תל-אביב  
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ  
התוכנית הבינתחומית באמנויות לתואר שני

# **מקלט 209 – 1988-1994**

**מחקר היסטוריוגרפי על פעילותה  
של קבוצת אמני מיצג ישראלית**

עבודת גמר לתואר שני

מגישה : מיכל שרייבר

מנחה : ד"ר דרור הררי

אוקטובר 2016

## תוכן העניינים

מבוא : מקלט 209-1988-1994.....	עמ' 3
<b>פרק ראשון: הרקע להקמת מקלט 209.....</b>	עמ' 5
1.1. שנות ה-60 וה-70 בישראל : צמיחת המיצג מתוך האמנות הפלסטית.....	עמ' 6
1.2. שנות ה-80 : מיצג בין התחומים.....	עמ' 10
1.3. התאגדויות אמנים בישראל ובשנות ה-80.....	עמ' 14
1.4. הקמת מקלט 209.....	עמ' 16
<b>פרק שני: אירועי האמנות של מקלט 209 בשנים 1988-1994.....</b>	עמ' 25
2.1. תקופה I, 1988-1989 : תוכניות מיצגים ראשונות.....	עמ' 26
2.2. תקופה II, 1989-1991 : מקלט 209 מחוץ למקלט.....	עמ' 39
2.3. תקופה III, 1992-1994 : אמנות וחיים, פרידה ומוות.....	עמ' 57
2.4. שיתוף פעולה ארגוני ואמנותי במקלט 209 בשנים 1988-1994.....	עמ' 67
<b>פרק שלישי: איך לכתוב את ההיסטוריה של מקלט 209.....</b>	עמ' 73
סיכום.....	עמ' 85
ביבליוגרפיה.....	עמ' 89

## מבוא: מקלט 209-1988-1994

עבודה זו חוקרת את פעילותה של קבוצת אמני המיצג **מקלט 209**, מהקמתה ב-1988 ועד תום תקופת הפעולה המשותפת ב-1994. העבודה תמקם את מקלט 209 על רצף אמנות המיצג הישראלית ובהקשר תקופתי, תחקור את אופני שיתוף הפעולה בין האמנים, ותציע שחזור היסטוריוגרפי ראשוני של פרק חסר זה בתולדות האמנות המקומית, תוך התמודדות עם מורכבות הכתיבה על אמנות תלוית זמן, בתנאי פתיחה של חסר בתייעוד.

ב-1988 חברו שלושה אמני מיצג (Performance Art), דן זקהיים ז"ל, ענת שן ותמר רבן, כדי להעלות ערב מיצגים בסטודיו של תמר רבן, במקלט עירוני מס' 209 ברמת אביב. זו הייתה תחילתה של שותפות אפקטיבית ומורכבת בין שלושת האמנים, שהצליחו ליצור מקום עצמאי ונוכחות משמעותית לאמנות מיצג בשדה האמנות המקומי של סוף שנות ה-80 ותחילת שנות ה-90. הפעילות היזומה שהחלה כאירוע חד-פעמי, הולידה עד מהרה קבוצה אמנותית בעלת זהות משותפת. לאחר מספר שנות פעילות אינטנסיבית התפרק השיתוף בהדרגה, תחילה עם עזיבתה של שן בסוף 1991 בעוד זקהיים ורבן ממשיכים בפעילות, ולבסוף עם פטירתו של זקהיים ב-1994.

מבחינת מצב המחקר, טרם נעשה מחקר אקדמי או אוצרותי מקיף על פעילות הקבוצה בשנים אלה. הכרוניקות של האמנות הישראלית מקדישות לה לכל היותר משפט או שניים. פרסומים מתקופת הפעילות כוללים בעיקר ביקורות בעיתונות לגבי אירועים ספציפיים. תערוכה במוזיאון ינקו דאדא ב-1991 הניבה כעין סיכום ביניים של פעילות הקבוצה, כולל במגזין האמנות **סטודיו**, אך בהמשך שוב נמצאו רק ביקורות וסקירות בעיתונות. טקסט אוצרותי שנכתב על דן זקהיים עבור קטלוג תערוכה (דנה תגר 2004) מוסר מידע לגבי עבודותיו מתקופת מקלט 209 אך אינו ממקם אותן בהקשר המשותף. ניסיון ראשון זה לכתוב את ההיסטוריה של פעילות קבוצת מקלט 209, נעשה בתנאי פתיחה של חסר מכמה בחינות. ראשית, מעצם היות הפעילות ראשונית ואלטרנטיבית, נוצרו סביבה חומרים תיעודיים מעטים; בנוסף, חלק ניכר מהתיעוד אבד בשרפת ארכיון העמותה ב-2003; ולבסוף, מכיוון שמדובר בהיסטוריה עכשווית, מרכיב מתודולוגי מרכזי בהשלמת החסר היה קיום ראיונות עם הנפשות הפועלות, אולם כאן נעדר קולו המרכזי של דן זקהיים ז"ל. לכך יש להוסיף פיזור ופירוק של הסיפורים והפריטים התיעודיים, שהתרחש בשנים שחלפו והיה צורך לחברם מחדש ולמצוא את מקומם הנכון בשחזור ההתרחשויות.

כבסיס לכתיבה ערכתי תהליך ממושך של איסוף וניתוח חומרים תיעודיים: הזמנות, כרזות, סקיצות, צילומי סטילס ווידאו, סקירות בעיתונות ומסמכים מסוגים שונים.<sup>1</sup> במקביל, כדי להשלים את המידע החסר, ערכתי ראיונות עם אמנים, משתתפים וחוקרים שלקחו חלק בפעילות קבוצת מקלט 209. להעמקת תמונת הפעילות, עשיתי שימוש בחומרים תיאורטיים והיסטוריוגרפיים לגבי התפתחות המיצג, לגבי ההיסטוריה של המיצג בישראל משנות ה-60 ועד שנות ה-80, כמו גם לגבי מגמות חברתיות-תרבותיות בשנות ה-80 בישראל ששימשו רקע לצמיחת הקבוצה. תיאוריה של כתיבה היסטוריוגרפית על מיצג ושל היסטוריה שבעל פה, איפשרה לי לבחון את שחזור פעילותה של קבוצת מקלט 209 בהקשר הרחב של כתיבה על עבודות אמנות בנות-חלוף ושאלות אונטולוגיות הקשורות בכתיבה מסוג זה.

בפרק הראשון של העבודה, אמקם את הקמת מקלט 209 על רקע ההיסטוריה של הפעולות והמיצגים שנוצרו בישראל משנות ה-60 ועד שנות ה-80 של המאה ה-20. אבחן לאיזו מציאות ונוכחות של אמנות המיצג נחשפו האמנים המקימים כשהחלו לפעול בשנות ה-80, ומה היו הנסיבות שאפשרו והניעו את חברתם בשלהי העשור ליצירת מרחב פעולה משותף.

בפרק השני אסקור את רצף אירועי האמנות שיצרה קבוצת מקלט 209 בשנים 1988-1994, החל בתוכנית מס' 1 שפתחה את שיתוף הפעולה ב-1988, ועד למיצב-תיעוד-מיצג+ שהוצגה לאחר מותו של זקהיים ב-1994. אשלב בין סקירה תיעודית של האירועים לבין ניתוח ופרשנות שלהם, ואטען כי השיתוף הארגוני חילחל אל הפעילות האמנותית וסייע לעצב את זהותה. אטען כי ההקשר המשותף, שבזמן פעילות הקבוצה היה מובן מאליה והאמנים אף הרגישו צורך להדגיש את נפרדותם האמנותית בתוכו, התמוסס עם חלוף הזמן וכיום יש לשחזרו ולהצביע עליו מחדש, כדי להבין נכונה את תופעת מקלט 209.

בפרק השלישי אדון בשאלות תיאורטיות ומעשיות בתחום ההיסטוריוגרפיה של המיצג המלוות עבודה זו בכל היבטיה, ובאופן מיוחד, בשאלות הכתיבה על אירועים בהם לא נכתיב והצורך להסתמך על היסטוריה שבעל פה.

לאורך העבודה, ליוו אותי מספר שאלות: איך מייצגים בכתב עשייה שנעלמה בין דפי ההיסטוריה? מה הסיבה לדחיקתו היחסית של מיצג שנות ה-80 מסיפורה של האמנות הישראלית? מטרתו של מחקר זה, היא בראש ובראשונה היסטוריוגרפית ביסודה: לתעד היסטוריה של תופעה ספציפית, מחשש שזו תיעלם ותישכח.

---

<sup>1</sup> לרבים מפריטים ארכיוניים אלה אין ציון מחבר ולעתים אף לא שנה. רשימת הפריטים שאין להם מחברים מוגדרים מצויה בסוף הרשימה הביבליוגרפית, וההפניה אליהם נעשית באמצעות ציון השנה בסוגריים. את הפריטים ניתן למצוא בארכיון מקלט 209 לאמנות המיצג בתל אביב.

## פרק ראשון: הרקע להקמת מקלט 209

בראשית שנות ה-90 למדתי באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, אצל מורים שהיו שחקנים מרכזיים בסצנת האמנות בשנות ה-70 (למשל נחום טבת, פנחס כהן-גן, גבי קלזמר) אך לא סיפרו על ההיסטוריה שהיו חלק ממנה ואותה עיצבו. גם תמר רבן שאותה הכרתי בשנת 2000, לא דיברה על העשייה של שנות ה-80 ועל שנותיה הראשונות של קבוצת מקלט 209. שאלת הרצף ההיסטורי באמנות הישראלית מהדהדת בעבודה זו המבקשת לקחת חלק בכתיבתו. כאשר מדובר בפרקים הנעלמים של אמנות פעולה ומיצג בהיסטוריה המקומית, שאלות אונטולוגיות והיעדר עקבות אובייקטים מעצימות את האתגר של כתיבת ההיסטוריה. פרק זה יעסוק במיקום מקלט 209 על רצף אמנות המיצג בישראל.

אחת השאלות שביקשתי לברר היא: האם אמני מקלט 209 ראו עצמם על רצף ההיסטוריה של אמנות מיצג ישראלית? כאמנים, החלו לפעול בתקופה בה הוכחש קיומו של מיצג עכשווי על ידי ממסד האמנות הפלסטית, תקופה בה היה על אמני המיצג ליצור אפיקי פעולה והקשרים חדשים (תמר רבן 1994: 25). בפרסומים בני-הזמן הם הזכירו בעיקר מקורות השפעה מן העולם הגדול. בראיונות שערכתי עימן סיפרו רבן ושו, שלמדו בבתי-ספר לאמנות בישראל, על השפעת הדי ההתרחשויות המקומיות מסוף שנות ה-70, ועל השפעתו המרכזית של מוטי מזרחי על עשייתו. מזרחי היה אמן מרכזי בשנות ה-70, שבתחילת שנות ה-80 המשיך ללמד ולפעול בתחום המיצג. זקהיים לעומתן למד בקנדה, והעיסוק בזהותו כאזרח העולם וכישראלי מלווה את יצירתו (תגר 2004: 5). זקהיים ורבן התייחסו למציאות הפוליטית הישראלית, ולזהותם כאמנים ישראלים הפועלים בתוכה, באופן שניתן לקשור לעיסוק הפוסט-מודרני בעצמי כמקור וכנושא באמנות המיצג (דרור הררי 2014: 16-17). להבדיל, יצירתה של שן, שגם כן עסקה בחוויותיה וחייה האישיים, לא הדגישה את הזהות הישראלית. בהקשר לעבודה זו, משמעותית לא פחות היא הזהות הציבורית בעלת האג'נדה של קידום המיצג בשדה האמנות הישראלית שליוותה את פעילות הקבוצה מראשית דרכה, והתקיימה במקביל לזהות האישית של כל אחד מן האמנים. ניתן למצוא דוגמאות רבות לכך בהתבטאויות ופעולות של הקבוצה כפי שיפורט בפרק השני. הם פעלו מתוך מודעות היסטורית ופוליטית, במטרה לייצר נוכחות ורלוונטיות, תנאי פעולה והקשר מתאים לפעילותם האמנותית. כמו כן ביקשו לפעול בזיקה לאמנות הפלסטית, למרות התכחשות הממסד האמנותי לקיומו של מיצג לאחר שנות ה-70. כל אלה מקנים למקלט 209 חשיבות על רצף אמנות המיצג הישראלית.

חלקו הראשון של הפרק יתאר את צמיחת אמנות המיצג בישראל, מניצניה בשנות ה-60, דרך הפעילות האינטנסיבית בשנות ה-70 ודעיכתה בסופן. בחלקו השני אסקור בקצרה את המגמות

התרבותיות והאמנותיות בשנות ה-80, במהלכן החלו מקימי מקלט 209 לפעול כאמני מיצג. בחלק השלישי של הפרק אעסוק בתופעת הקבוצות באמנות, ובהתארגנויות האמנים האופייניות לשנות ה-80 בפרט. בחלקו הרביעי והאחרון, אתאר את הרקע של כל אחד מן האמנים המקימים, והמהלכים שהביאו לחברתם ולהקמת מקלט 209.

### **1.1 שנות ה-60 וה-70 בישראל: צמיחת המיצג מתוך האמנות הפלסטית**

חוקר המיצג דרור הררי מתאר את תהליך צמיחתו של המיצג בישראל כמושפע מאותם תהליכים בשדה האמנות שהולידו את התופעה בארצות הברית ובאירופה. שינויים בעולם האמנות ובאובייקט האמנותי במחצית השנייה של המאה ה-20 הניעו תהליך של מעבר מאובייקט סטטי, אל אובייקט שאינו תכליתי אלא שריד של תהליך יצירתו וביצועו, תוך הדגשת הפעולה המחוללת המתבצעת בזמן ובמקום. הפיכת ה"פרפורמנס" (פעולה, ביצוע, תהליך) לתכלית החדשה של יצירת האמנות, סללה את הדרך לפריצת גבולות האובייקט החזותי ושמטה את הקרקע מתחת למסורת ביקורתית רבת שנים של הערכת האמנות והחוויה האמנותית. כמו כן נוצרה זיקה בין אמנות אוונגרד חתרנית לבין הפעולה/פרפורמנס (2007: 74).

בעוד העיסוק התיאורטי בהיסטוריה של המיצג בישראל מתמקד בשנות ה-70, הררי מזהה שלב עוברי של צמיחת אמנות פרפורמטיבית בשנות ה-60 באמנות הישראלית, שהיה הכרחי להתפתחות המיצג של שנות ה-70. שלב זה כלל גילויים של חדירת ממד הזמן אל תוך היצירה הפלסטית, וניצנים של המעבר מפרדיגמה מודרניסטית המכוונת אל האובייקט והייצוג, אל פרדיגמה פוסט-מודרנית המכוונת אל התהליך והסובייקט. בתערוכותיה של קבוצת 10+ בין 1965 ל-1970, הוצגו עבודות שהתכתבו עם סוגות ה"סביבה" וה"הפנינג", הזמינו את הקהל לאינטרקציה עם האובייקטים, ובתערוכות אף שולבו אירועים חיים של שירה, תיאטרון וקולנוע. את הציור הענק שיצרו אמני הקבוצה לעיני הקהל בתערוכה *עבודות גדולות* ב-1966, מגדיר הררי כאירוע פרוטו-מיצגי מכוון, בדומה לתקדימים הפרפורמטיביים משנות ה-50 של איב קליין, גוטאי ועוד. תערוכות הסתיו במוזיאון תל אביב שימשו פלטפורמה לפלורליזם יצירתי נסיוני, ולקראת סוף שנות ה-60 כללו גם עבודות בעלות אופי של זמן ותהליכיות, למשל של משה גרשוני, אביטל גבע ויואב בר-אל. בירושלים התרחשה במקביל פעילות אמנותית תהליכית בעלת מאפיינים פרפורמטיביים, למשל בעבודות ה"סביבה" של יהושע נוישטיין. בהקשר זה הררי מזכיר את מאמרו של מייקל קירבי משנת 1965 "The New Theatre", שמוזהה גילויים פרפורמטיביים על הרצף שבין קטבי התיאטרון והאמנות הפלסטית, כאשר לאמנויות הפיסול והציור חודר שימוש בממד הזמן, התנועה והקול (2007: 74-83).

בסוף שנות ה-60 פעלה למשך שנתיים גם קבוצת **משקוף** הירושלמית, ששמה לה למטרה ליצור אמנות בינתחומית ויזמה תערוכות פרפורמטיביות ששילבו בין ציור, שירה ומוזיקה. קבוצה פתוחה זו שהייתה בה תנועת חברים ואורחים ערה, יזמה מפגשי יצירה במסגרת הקבוצה או מול קהל, הפיקה תערוכות, ערבי שירה ואירועי הפנינג. נועה אברון ברק שחקרה את פעילות משקוף, מציינת כי בעוד קבוצת +10 התל-אביבית קיבלה את מקומה בסיפור המרכזי על האמנות הישראלית, משקוף, למרות חדשנותה ופעילותה בתקופה משמעותית של טרנספורמציה באמנות הישראלית אל עבר המושגי, לא נכנסה לקאנון וכמעט נשכחה (2015: 3-4). מעניין לציין כי המלחין הניסיוני יוסי מר-חיים, שהשתתף במספר תערוכות של משקוף, התארח כעבור 20 שנה בתוכניות הראשונות של מקלט 209.

העשור שמזוהה ביותר עם אמנות המיצג בישראל הוא שנות ה-70 של המאה ה-20. אריאלה אזולאי מציינת השפעות של אמנות מושגית, אמנות גוף ואמנות אדמה שטפטפו מאירופה ומצפון אמריקה על ידי אמנים ששהו בחו"ל וכתבי עת זרים, רמזו על אופציות ואמצעים חדשים והעניקו לגיטימציה לאופני פעולה רדיקליים. "הכול נעשה זמין, אפשרי, לגיטימי: גוף, סביבה, צילום, פעולה, וידיאו, מיצג" (1993: 109). קריאות התיגר "הפנים-אמנותיות" כהגדרתה של אזולאי שהגיעו מחו"ל, פורשו על ידי האמנים המקומיים במונחים כללים של ביקורת הקיים, באופן שתאם את השבר האידיאולוגי שהחל בשנות ה-70 ביחס למסגרות קולקטיביות שהסתאבו. האפשרויות החדשות אפשרו עמדה ביקורתית שלא יכלה למצוא לעצמה מקום בתוך האמנות השלטת (אזולאי 1993: 109).

חלוצי אמנות המיצג בשנות ה-70 בישראל היו אמנים שפעלו בדרך כלל במסגרת של האמנות הקונספטואלית והמינימליסטית, אשר הפעולה, ההתרחשות והמיצג היוו חלק מארגז הכלים שלה. לעתים היה זה כלי אחד בין רבים בעשייה של אמן, במקרים אחרים כלי עיקרי. העשייה המגוונת התאפיינה בבדיקה קונספטואלית של מעשה האמנות והמדיום ובפריצת גבולותיו, באמצעים חזותיים והפקתיים מינימליים, ובחקירה שגם כאשר עסקה בחומרים אישיים מאוד, זיקקה מתוכם ממד אוניברסלי. כמו כן יצרו פעולות פוליטיות שעסקו בחומרים המקומיים הנפיצים ביותר. שנים מעטות לאחר מלחמת ששת הימים (1967), ראו האמנים את הבכיה לדורות שיביא איתו הכיבוש. מלחמת יום כיפור (1973), הוסיפה והשפיעה על הדור הצעיר של האמנים, שחוו והפגינו חוסר אמון באתוסים עליהם גדלו כמו גם באמצעי האמנות המסורתיים.

הפעולות/התרחשויות/מיצגים שהחלו לצמוח באותה תקופה התקיימו באתרים מגוונים - בטבע, ברחוב, בקיבוץ, במחנה פליטים, וגם בגלריה ובמוזיאון (אילנה טננבאום 2006: 35-36). פעולות ציוריות, פיסוליות, גופניות, אקולוגיות, פוליטיות, שימשו למטרות שונות אצל אמנים שונים. ממרחק הזמן נראה שהפיכת התקופה הסוערת לנתפסת באמצעי התצוגה, התייעוד והמחקר, מחמיצה חלק ניכר מן האופי הפרוע, החתרני והאנטי-ממסדי שהיה לדברים במציאות; אולי גם כיוון שרבים מאמני

התקופה, נשארו בשדה האמנות הישראלי והפכו ברבות הימים לחלק מממסד ההוראה, התצוגה והאוצרות.

שורה ארוכה של אמנים צעירים, חלקם עדיין סטודנטים בבתי הספר לאמנות, לקחו חלק בראשית שנות ה-70 בעשיית פעולות ומיצגים. גבי קלזמר, שרון קרן, עדינה בר-און, אפרת נתן, מוטי מזרחי, יוכבד ויינפלד, פנחס כהן גן, יהושע נוישטיין, דב אור נר, משה גרשוני, אביטל גבע, מיכל נאמן, תמר גטר, מיכאל גרובמן וקבוצת לויתן, מיכה אולמן, גדעון גכטמן, חיים מאור, יורם מרוז, ג'ררד מרקס, מרים שרון, אירית בלוזר ועוד. יצחק דנציגר הוותיק והמוערך השפיע על האמנים הצעירים בשיח שהנחיל על תפקידו חברתי והאתי של האמן, ובפעילות האמנותית-אקולוגית-קהילתית שזם. גם אמנים בינלאומיים כיוזף בויס (Beuys), ויטו אקונצי (Acconci) ועוד השפיעו על הסצנה המקומית המבודדת. כמו בסצנה הבינלאומית, הופעת אמנות המיצג בישראל חלקה מומנטום משותף עם ראשיתה של אמנות הווידאו הישראלית, על ידי הקשר בין מיצג לתיעודו בוידאו או יצירת מיצגים במיוחד לוידאו (טננבאום 2006: 36). בדומה למה שהתרחש בעולם, גם בישראל חדלו רוב האמנים מעשיית מיצגים לקראת תום העשור. עידית פורת מציינת כי דווקא התמדתה של בר-און בדרך המיצג לאחר שנות ה-70, היא שנתפסה כחריגה ופחות רלוונטית (2001: 4).

בקטלוג *גבולות השפה* (2008 [1998]), שליווה את תערוכות שנות ה-70 במוזיאון תל אביב לאמנות, מתאר מרדכי עומר היבטים מרכזיים של העשייה האמנותית בשנות ה-70: דחייה פוליטית של אמצעי האמנות המסורתיים, שחושפת שאלות פוליטיות-תרבותיות-חברתיות; הסגת גבול, מושג בעל איכות חיובית ומשחררת בשדה האמנות, שבישראל התרחש במקביל להסגת גבולות ומחיקתם בהקשר מדיני אלים; ופעולות של תיקון וריפוי ההווה באמצעות האמנות. את המיצג מונה עומר בין הביטויים החדשים באמנות שנות ה-70 בעולם, שזכו לאפיון מיוחד באמנות הישראלית (2008 [1998]: 7-10). עומר מגדיר את המיצג כצורך של אמנים להרחיב את המחווה האמנותית של הגוף, בזמן אמת, בחלל נגיש ובחומרים קונקרטיים. הוא מזהה שתי מגמות של מיצג: האחת יוצרת התרחשויות שכוללות את האמן, אובייקטים ואת הצופה, וקיומה מתמצה בזמן ובמקום של יצירתה. השנייה מתקשרת לחשיבה מושגית ומתגלמת בעצם ה"פעולה", שכלל לא מוצגת בפני קהל. לשתי הצורות משותף הפתרון של העברתן לדורות הבאים באמצעים של תיעוד (צילום, פילם, וידאו), שלא פעם מטופלים טיפול נוסף באופן שהופך אותם לעבודות אמנות בפני עצמן (2008 [1998]: 340). אזולאי מתארת פעולות ומיצגים אלה כפרקטיקה התנגדותית, שמייצרת "הפגנות נוכחות" (1999: 158) במקום אובייקטים בעלי נוכחות, ולא מספקת לשדה האמנות את טעם קיומו - יצירת אמנות שניתן להכיל במוזיאון או בארכיון (164). בנושא זה ארחיב בפרק האחרון של העבודה. אזולאי מצביעה גם על האופן שבו אמנים בשנות



ה-70 ניסו לכפור בבלעדיות של העמדות הנתונות של שדה האמנות, בין השאר כאשר קיימו פעילויות בזיקה לתחומי פעילות אחרים – לדוגמה חקלאות, רפואה, פוליטיקה (170).

ב-1976 וב-1979 אצר גדעון עפרת בבית האמנים בתל אביב שתי תערוכות מקיפות של אירועי מיצג, מעין סיכומי ביניים לאירועים מסוג זה באמנות הישראלית של שנות ה-70 (עומר 2008 [1998]: 340).

במאמר ההקדמה לקטלוג של מיצג 76 מציע עפרת להמיר את המונחים "מופע" ו"התרחשות" במונח "מיצג", שמשלב את ה"מוצג", אובייקט אמנותי חזותי, ו"הצגה" המתקשרת לפעולות תיאטרוניות, וכך מגשר בין שני השדות. המונח הוצע כדי לשקף עשייה מסוימת שזיהה, שצמחה מההפנינג אבל גם שונה ממנו. המיצג לפי עפרת מבטל את ההפרדה בין סובייקט לאובייקט ויוצר סביבה שבה האובייקט הוא החלל כולו. הוא אנטי מסחרי ואנטי אובייקט, דוחה את הייצוגיות והאשליה ומציג לפני הקהל דימוי מתוכנן בקפידה בהשתתפות האמן. שילוב מדיומים, שימוש בהלם ושבירת טאבו, משרתים מטרות אישיות, אסתטיות ואמנותיות. המיצג מאפשר שיבה אל ה"אמנות", אל העשייה המדמה, אל המורכבות האסתטית ואל העיסוק בחומר (יהא זה דם או גוף). הוא מושפע מאמנות גוף ומיסודות ודימויים פולחניים (עפרת 1986: 109-112). ממרחק של מספר שנים, מציע עפרת תיאור פשוט יותר של התקופה ושל ההתרחשות האמנותית:

תלמידים ומורים בבתי ספר לאמנות בירושלים ובתל אביב החלו יוצקים את נסיונות ה"אירוע" (הפנינג) ואמנות הגוף שלהם למסגרות של מופע. ציירים ופסלים סביבתיים החלו משתפים פעולה סביבתית חיה עם אובייקטים, עם חלל האולם, ולאחר מכן גם עם הקהל. נולדו מין מופעים. קצרים. אמן בנה משהו בחלל נוכח הקהל, מדגיש תהליך לא פחות מתוצר. (1986: 117)

לטענת אזולאי עפרת פעל מחוץ למרכז ולתנאי הנראות שלו, וקידם קבוצות אמנים שהשתמשו בקודים שההגמוניה של האמנות הישראלית לא יכולה היתה לסבול (1999: 153). המונח שהציע התקבל במידה רבה,<sup>2</sup> אבל גישתו אל המיצג כמדיום שממשיך להתפתח, לא אומצה על ידי הממסד וגם הוא עצמו פנה לקדם כיוונים אחרים בשנות ה-80. עם זאת המשיך לאורך השנים למפות ולהעיד על ההתרחשויות בשדה האמנות באופן פנורמי, שכלל גם את התרחשות מקלט 209.

אירוע מיצג 79 הופסק לאחר שאחד המשתתפים ירה באופן לא מתוכנן בציורים של אמן אחר, שנתלו על אחד הקירות. הררי רואה באירוע זה את סופו הסימבולי של עידן המיצג של שנות ה-70. אמנים ומורים רבים, שבתחילת העשור זרעו את זרעי הסצנה של המיצג, נסוגו בסופו. המיצג יצא מן האופנה, ואובייקט האמנות שב ותפס את מקומו (2012: 36). במהלך המחקר נוכחתי במורכבות של

<sup>2</sup> מעניין לציין את מכתבו של דן זקהיים לגדעון עפרת, שנשלח ב-1993 ופורסם לאחר מותו במעגליב כחלק מן ההספד שכתבה רותי דירקטור. במכתב מוחה זקהיים על חוסר ההבנה בישראל לאופן שבו המיצג אמנם השתנה אך בהחלט לא מת; וגם מצביע על האופן שבו נוכס המושג "מיצג" לשימושים שונים ובלתי קשורים, בתחום האמנותי וגם מחוץ לו (דירקטור 1994).

מעבר זה משנות ה-70 אל ה-80 מבחינת השדה המקומי והאמנים שחוו אותו. כך כותב יהושע נוישטיין, אחד האמנים שפעלו בשנות ה-70:

גל בינלאומי של פוסט-מודרניזם הסיט את מיטב האנרגיות מתנועות האוונגרד. בשאר העולם הולידו הכיוונים החדשים האלה אמנים חדשים, ונוצרה דיאלקטיקה היסטורית של תיזה-אנטייתיזה-סינתיזה. ההבדל בין הדורות ציין שבר ברור בסגנונות – כאשר האמנים החדשים מפיצים את המסר שלהם, ואילו האמנים בני הדור הקודם ממשיכים, הרחק מלחץ הציבור, להעמיק את אמנותם. אבל כשהגיע הפוסט-מודרניזם לישראל, שינתה הגוורדיה הישנה את דרכיה כדי שיהלמו את הרוח החדשה, ולאמנים הצעירים נותרו מעט מדי הזדמנויות למרוד כתגובה בסטטוס קוו מכל סוג שהוא. (2008 [1998]: 35-36)

מוטי מזרחי, אחד האמנים המרכזיים שפעלו בשנות ה-70, מתייחס אף הוא למורכבות של מעבר זה. בריאיון שערכתי עימו עבור עבודה זו, מזרחי מכיר מצד אחד בהתנהלות הטבעית של מהלך שמיצה את עצמו, ברעב לחזור לציור ולצבע, ביחוד מצד אלו שזה היה מקומם הטבעי לפני כן. עם זאת הוא מתאר "משהו במערכת, שמי שניסה להמשיך עשייה של פרפורמנס, או להתעלם מהפרקטיקות הציוריות, הרגיש נבגד". לדבריו, אנשים כמשה גרשוני, גדעון עפרת או יונה פישר, שהובילו את מהלך הפרפורמנס ונתנו לו, כל אחד בדרכו, גב ולגיטימציה, נטשו ופנו לציור תוך מחיקה של שנות ה-70, ללא סיכום והסקת מסקנות. מזרחי סבר, וגם פעל בהתאם לתפיסה זו כאמן וכמורה, שחיתוך ומחיקה אלה אינם הדרך היחידה לבטא את השינויים ולהכיל אותם. הוא המשיך לשלב את המיצג באופנים שונים בפעילותו האמנותית, לימד מיצג, והשפיע בדרכו הייחודית על האפשרות של מקימי מקלט 209 לצמוח כאמני מיצג בשנות ה-80 (2015, ריאיון עם הכותבת).<sup>3</sup>

## 1.2 שנות ה-80: מיצג בין התחומים

בעוד שנות ה-70, קרובות ככל שיהיו, היו בגדר היסטוריה עבור האמנים שהקימו את מקלט 209, האירועים והמגמות של שנות ה-80 כבר נשזרו לבלי הפרד בתולדותיהם האישיות. יעל גילעת רואה בשנות ה-80, החל מן המהפך הפוליטי ב-1977, דרך מלחמת לבנון ב-1982, האינתיפאדה ב-1987 ועד מלחמת המפרץ ב-1991, מהלך של פרידה ממה שאפיין את השיח הפוליטי, החברתי והתרבותי עד אז ותחילת המגמות השולטות בישראל עד היום. לטענתה הניסיון המתמשך להדחיק את הקונפליקטים המבניים של החברה בישראל קם על יוצרו, ומאבק על הזהויות ועל הזיכרון התרחש תוך התקפת המיתוסים המכוננים של הישראליות. עם זאת היא טוענת, שאת הרגע

<sup>3</sup> בריאיון מציין מזרחי את המפגש שלו עם רבן באוניברסיטה בשנות ה-80, שהמשיך להזדמנויות שבהן היא וחברים אחרים שלה סייעו לו במיציגיו והשתתפו בפעילויות שונות שיום. הוא מציין ששן הייתה תלמידתו, מזכיר ערב רישום במוזיאון חיפה בו הזמין מספר אמנים לייצר התרחשויות (לדעתו שם נפגשו שן, רבן וזקהיים; זקהיים ושן אכן מתייחסים לאירוע זה). כמו כן הוא מזכיר אירוע בשם "ערב צינזנו טייבר" ב"גן של מזרחי" בחיפה, ומפגשים שונים של אנשים מבצלאל, מהמדרשה ומוניברסיטת חיפה (2015).

הקריטי של ריבוי אלטרנטיבות בתחומי התרבות השונים, של ביטול נרטיב העל ופיצולו להיסטוריות שונות, השיח התרבותי ידע לבטא – ואילו השיח הפוליטי ידע להשתיק ולתמרן (2008: 19-20).

אילנה טננבאום מתארת תקופה מלווה בתחושת שבר פוליטי וחברתי. במלחמת לבנון התערערה התפיסה של "מלחמת אין ברירה", האינתיפאדה שינתה את היחסים עם השטחים הכבושים, האינפלציה דהרה והבורסה קרסה. התפיסה הקולקטיבית של הישראליות נסדקה, עלו תפיסות חדשות שהושתתו על רעיונות פוסט-ציוניים ופוסט-קולוניאליסטים ונוצרה פוליטיקת זהויות חדשה. כל אלה השתקפו בעשייה האמנותית הפוסט-מודרניסטית שאפיינה את שדה האמנות בישראל בשנות ה-80. בין המגמות שאפיינו את שנות ה-80 טננבאום מונה עיסוק ב"אחר", בזהות אתנית ולאומית שאינה ציונית, זהות מינית ומגדרית, פליטות והגירה; מודעות גוברת לכוחה של המדיה; עיסוק מסוג חדש בזכרון השואה; אמנות פוליטית ביקורתית שמגיבה לאירועי השעה; חזרה לציור לצד סיפוריות, מיתוס ואקספרסיביות תיאטרלית; טשטוש גבולות ומיזוג בין סוגות ומדיומים, בין תיעוד לבימוי, ביוגרפי ובדוי, "גבוה" ו"נמוך"; ריבוי ציטוטים מתולדות האמנות (2008: 23-25). טננבאום מציינת שהיוצרים פעלו לכאורה בזיקה לשדה האמנות הגלובלי - שחומרי הגלם התרבותיים שלו נלקחו מהקולנוע, הפרסום, הטלוויזיה ותרבות הצריכה המשותפים לארצות המערב – אך, למעשה, נוצרה הכלאה בינו לבין התרבות המקומית-הישראלית, שנותרה שקועה בהשפעות מקומיות ובסוגיות הזהות הישראלית (46).

עפרת מתאר את מגמת צמיחת האלטרנטיבות למסגרות התצוגה הקיימות בעולם האמנות הישראלי בשנות ה-80, שכלל שני מוזיאונים מרכזיים וכמה גלריות רלוונטיות. מסגרות אלה לא יכלו להכיל את הבוגרים הרבים של בתי ספר לאמנות, כמו גם את אנשי האמנות הרבים שרצו לאצור ולפעול. כמוצא התפתחו גלריות תל אביביות חדשות, אירועי אמנות ברחבי הארץ, ומוזיאונים פריפריאליים (1986: 67-69).<sup>4</sup> אמנים ואוצרים גילו את הקלות והמהירות היחסית של ארגון תערוכות אלטרנטיביות, ומאות אמנים השתתפו בהתארגנויות קבוצתיות שונות, רבות מהן ללא תזה מיוחדת, כשעצם הפתיחות האלטרנטיבית מספיקה. השדה התאפיין בפעילות פלורליסטית שהתרחשה במוקדים שונים (1986: 91-93). לטענת עפרת, האלטרנטיבה של שנות ה-80 כוננה מערך ערכים חדש, שבו ערכי היפה, הרגיש, העקבי, האיכותי, הפיזי, העמוק והמופנם שאפיינו את אמנות ישראל קודם לכן, הפכו בלתי רלוונטיים ביחס לרבות מהפעילויות האלטרנטיביות של שנות ה-80. הערכיות האסתטית החדשה הייתה ערכיות תרבותית, שהתפצלה למונחים כמו – מעניין, פתוח, חי, חגיגה, תוכן; וגם פתיחות תרבותית, גירוי וחיפוש (1986: 82-83).

4 אזולאי מוסיפה לגבי המוזיאונים הפריפריאליים: "הרשתות הדיפרנציאליות של ייצוגי העבר מתארגנות מחדש ומרווחות מקום להטמעתו של האחר אל תוך גרסאות עבר שליטות, ובתוך כך מקצות לו מקום בתוכן שממנו יוכל להשמיע את גרסתו אבל לא יוכל לערער על התמונה השלטת" (1999: 167).

דליה מנור, שכותבת על גלריה **אחד העם 90**, מהתארגנויות האמנים המרכזיות של התקופה, מתארת שני כיוונים מנוגדים בשדה האמנות: מחד סיכומים היסטוריים בהיקפים שונים, ומאידך התעניינות אינטנסיבית בעכשווי ובחדש (2011: 25). מנור מתארת עולם אמנות שנמצא בתהליך התרחבות, מכיל אמנים חדשים לצד הוותיקים במוזיאונים ובגלריות ומידה מסוימת של פלורליזם, שעם זאת אינה מספיקה ביחס למספר האמנים שרצו להציג. לכן התרבו יוזמות האמנים להקמת מסגרות תצוגה חלופיות, קבועות או זמניות. מנור מציינת שהיו אלה שנות השיא של עיתונות האמנות בישראל, שסיקרה אמנות באופן שוטף ועמדה לצידן של התארגנויות האמנים (30). במקרה של מקלט 209, אכן שיקפה העיתונות את פעילותם בזמן אמת ומהווה מקור חשוב למידע על פעילותם. מה היה מצבו של המיצג בשנות ה-80 בישראל? תשובה ראשונית לשאלה זו ניתן למצוא בדברים שכתבו ב-1991 חיים מאור ולביאה שטרן, עורכיו של גיליון מיוחד של כתב העת *סטודיו*, שהוקדש למיצג:

רבים הספידו את אמנות המיצג וטענו כי מתה מיתה טבעית יחד עם האמנות המושגית בסוף שנות ה-70; אחרים טענו שהיא נבלעה והשתלבה בתוך התיאטרון והמחול העכשווי ואין לה, בעצם, כל קיום עצמאי, אך יש הטוענים ומוכיחים כי המיצג עדיין חי, נושם ויוצר בחומרים חדשים, רלוונטיים ושונים מאלה שאפיינו אותו בעבר. [...] בארץ פועלות מספר קבוצות, וכן אמני מיצג בודדים. לדבריהם, הם ויצירותיהם נתפשים עדיין כ"קוריוז לא רציני" כ"חיה מרובת רגליים", או כ"שולי היצירה האמנותית". ברוב הפסטיבלים ואירועי האמנות, המיצגים נתפשים כקישוט מבדר או מטורף, בדומה לליצני קרקס ברחוב, המבדרים את הקהל ומכינים אותו לקראת "הדבר האמיתי". כתוצאה מיחס זה, סובלים אמני המיצג מהעדר תנאים מתאימים והטבות ממסדיות שונות, החל במלגות עבודה והשתלמות, תקציבים וחללים למופעים וחזרות, וכלה בהעדר פרשנים ומבקרים של יצירותיהם. (3)

כאשר דעכה המגמה הקונצפטואלית בסופן של שנות ה-70, רוב האמנים שעסקו בפעולות ומיצגים עברו לפעול בתחומים אחרים. עבור חלקם היה זה מהלך טבעי, עבור אחרים פחות. כך או כך, הרוחות בשדה האמנות השתנו. במאמר לקטלוג אירוע *מיצג 79*, עפרת עדיין ממפה את השינויים, מדווח על חידושים מחו"ל, על השפעות של תיאטרון, טלוויזיה, מופעי רוק וקולנוע, ומברך על דור חדש של אמני מיצג ישראלים; אבל מציין שהמוזיאונים אינם טורחים לעודד מיצג, וכי העשייה מתרחשת בעיקר בבתי הספר לאמנות ובחוו"ל (1986: 114). במקום אחר הוא אומר: "ב-1976 צמח הדיבור על המיצג מתוך דינאמיקה של עולם האמנות הישראלי [...] ב-1979 כבר נזקק מארגן פסטיבל המיצגים ליוזמתו שלו כדי להוכיח קיום אנרגטי של הענף בישראל" (1986: 117-118).

לביאה שטרן מזהה את נקודת המפנה בזירה הבינלאומית ב-1976, כאשר אמנים כרוברט וילסון, מרדית מונק, לורי אנדרסון ואחרים מוסיפים ליצירתם יסודות תיאטראליים, קברטיים וסטנד אפ, ומופיעים באולמות ומועדונים בפני קהלים מגוונים תוך טשטוש הגבולות בין אמנות "גבוהה"

ו"נמוכה" (1991: 14). שטרן מציגה את דרכה של אנדרסון כסמל לשינוי: ממיצג נזירי ומושגי ב-1973, אל כוכבת-על שוברת קופות בתחילת שנות ה-80, המופיעה באולמות גדולים, משתמשת בשלל אמצעים חזותיים וטכנולוגיים ויוצרת מופע בעל תחכום בידורי שמגיע לקהל רחב (12). הררי מציין שבמעבר מהפרדיגמה המודרניסטית אל הפרדיגמה הפוסט-מודרניסטית בסוף שנות ה-70, נתפס הפרפורמנס ארט כפרקטיקה אמנותית צעירה שבה מתממשת הפרדיגמה החדשה, וכביטוי אמנותי למשבר "הייצוג" המרכזי בפוסט-מודרניזם (2014: 28). גם בישראל החלה להתרחש פעילות אמנותית של מיצגים שניכרת בהם השפעתן של אמנויות המופע והתרבות הפופולרית, כמו גם השיח הפוסט-מודרני, שאומץ לטענת גילעת תוך אדפטציות לוקאליות (2008: 20). בעוד אמנים ותיקים נדרשים להתמודד עם מציאות משתנה, אמנים חדשים החלו לפעול בדרכים מגוונות, מבלי לחשוש מחציית גבולות והגדרות. אירועי אמנות ומסגרות תצוגה חדשים אירחו אמנים שעסקו באמנות המיצג, שהרחיבה את גבולותיה והשיקה לפעילותם של אמנים ואנשי אמנות בתחומי התיאטרון, המחול והשירה.

יגאל בן-נון, שפעל בין השאר בארגון אירועי מיצג, מונה מסגרות שעיסוקן המרכזי הוא באמנויות הבמה, אשר הזמינו יצירות מיצג בשנות ה-80: פסטיבל עכו, פסטיבל שפיים, פסטיבל ישראל, פסטיבל טבריה, אירועי תל-חי, גלריה תת-רמה, גלריה שרת, דיזנגוף סנטר (תערוכה לבנה ותערוכה שחורה ביוזמת זיוה רון), מפגשי אמנות בטבע ביוזמת חנה שיר (ביערות לביא, הראל, נס הרים, ובפארק הירקון), מסוף ניצנה, פסטיבל יפו ותיאטרון נווה צדק (1991: 17). לרשימה זו יש להוסיף את הערבים שארגנה חבורת המשוררים **שופרא** במהלך 1985-1986, שבחלקם התארחו אמני מיצג. בן-נון מתאר את מיצגי שנות ה-80 כקרובים יותר למחול פוסט-מודרני, תיאטרון חדש, מופעי מוסיקה ופנטומימה, מאשר למיצגי שנות ה-70. הוא מציין את היחסים ההדוקים עם תחום הווידאו-ארט, ואת שיתוף הפעולה עם תחומי המחול, התיאטרון האלטרנטיבי והמוסיקה, שגם מתוכם צמחו יוצרי מיצג, אך מדגיש כי קבוצת האמנים המשמעותית של אמנות המיצג המשיכה לצמוח מתוך האמנות הפלסטית. לטענת בן-נון, בין התחומים השונים חיברו מקורות השפעה מגוונים אך משותפים דוגמת: פיטר ברוק (Brook), פינה באוש (Bausch), תדיאוש קנטור (Kantor), לינדסי קמפ (Kemp), רוברט וילסון (Wilson), לורי אנדרסון (Anderson), ג'ון קייג' (Cage), מרדית מונק (Monk), יאן פאבר (Fabre), אריאן מנושקין (Mnouchkine), סנקאי ג'וקו (Sankai Juku); וגם יוזף בויס, ויטו אקונצ'י, ביל ויולה (Viola), רודולף שורצקוגלר (Schwarzogler) ואיב קליין (Klein) (19).

החיבור בין אמנויות הבמה המסורתיות לבין המיצג לא היה פשוט. בן-נון מציין את התנגדותם של חלק מאנשי התיאטרון, שראו במיצג תיאטרון רע וטענותיהם פגעו באפשרות של המיצג לקבל תמיכה ממסדית (1991: 18). כך למשל, מבקר המחול גיורא מנור קובל על העדר האפשרות לזהות שיטה או

קנה מידה, שיאפשרו לבקר את המיצג, שנוקט בכל האמצעים וכך נשאר נטול סגנון ברור. אולי לכן, הוא מציע, נגרר המיצג אל הקיצוניות; הזעזוע מוציא מן האדישות ויוצר תקשורת. לצופה ולמבקר, מסכם מנור, לא נותר אלא ללכת בעקבות אמן המיצג אל התחום הסובייקטיבי שלו (1991: 34-35).

באמצע שנות ה-80 כותב עפרת על מצב המיצג בישראל ופנייתו אל אמנויות הבמה. לטענתו כבר במהלך שנות ה-70 בלט החסר בנוכחות דרמטית אצל רבים מהאמנים הישראלים. בעוד שבעולם הותיר אחריו המיצג מספר אמנים בעלי נוכחות וכריזמה שעוצמת פעילותם האמנותית מצליחה להפעיל אמני מיצג חדשים, הרי שבישראל, אמנים שעסקו במיצג מפנימים אותו אל פסליהם וציוריהם. פרט לשיעור שהעביר מוטי מזרחי במדרשה לאמנות, גם מבתי הספר לאמנות נעלם המיצג. והנה, ממשיך עפרת, בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר (1985) מופיעים כשלושים אמני מיצג שרבים מהם לא מוכרים לו, בהזמנת יגאל בן-נון. לאחר שצפה בפסטיבל קובע עפרת שהמיצג שלידתו מהאמנות הפלסטית, המשיך אל מסלול אמנויות המופע הפוסט-מודרניות. בן-נון נלהב מן המהלך אבל עפרת אינו מאמין שהמיצג ימצא את מקומו בדרך זו: "הוא [המיצג], ששואף אל כל הכסאות, נופל בין כולם [...] היציאה מהאמנות הפלסטית אל אמנויות המופע עשויה להעניק אשלייה זמנית של זהות מגובשת למיצג העכשווי, אך זוהי, אולי שירת הברבור [...] והלוואי שאתבדה" (1986: 122).

### 1.3 התאגדויות אמנים בישראל ובשנות ה-80

את הקמת מקלט 209 בסוף שנות ה-80 יש לראות על רקע התופעה הרחבה של צמיחת התארגנויות, התאגדויות וקבוצות אמנים, שאפיינה עשור זה. חלקן עודדו פלורליזם כאלטרנטיבה למסד הקיים, אחרות ביקשו לבטא ולקדם תפיסה אמנותית מסוימת או תחום אמנות מסוים. רוב ההתארגנויות פעלו תקופה קצרה ורק בודדות האריכו ימים. טננבאום רואה במציאות של קבוצות וגלריות, שחבריהן שימשו כבעלים, מציגים, אוצרים וקהל, ביטוי מקומי לתופעה גלובלית, שיחד עם הגלריות החדשות ובתי הספר החדשים לאמנות הציב אלטרנטיבה למערכת המוסדית (2008: 24).

כך לדוגמה, בשנת 1982 הקימו שלושה אמנים צעירים את הגלריה השיתופית **אחד העם 90** בתל אביב. גלריה זו, שפעלה עד 1986, סיפקה מקום תצוגה לאמנים צעירים רבים והציבה אלטרנטיבה פלורליסטית למערך הכוח הקיים בשדה האמנות (סמירה 2011: 9-10). גלריה **רדיוס** הוקמה בתל אביב ב-1982 על ידי 12 אמנים ופעלה עד 1984. חלל האמנות והמגזין **תת רמה** הושקו ב-1984 על ידי אורי ודני דותן ברחוב שינקין בתל אביב ופעלו כשנה. הם קידמו תפיסת אמנות טוטאלית, בעלת אמירה פוליטית-חברתית יחד עם אמונה בפופולריזציה של האמנות ופתיחות לפרובוקציות. עוד בשינקין נפתחה ב-1985 על ידי ג'ואנה רייס גלריה **אנטאה** שהוקדשה לאמנות נשים, והציגה את כל תחומי היצירה, כולל גרפיקה, עיצוב פנים ותכשיטנות. הגלריה הבלתי-מסחרית **רגע** הוקמה ב-1986 בשכונת

פלורנטיין בתל אביב, ביוזמת אמנים שביניהם היו דוד וקשטיין, אסד עזי, דוד ריב ויורם קופרמניץ ופעלה עד 1989. ב-1986 הוקמה גם גלריה **בוגרשוב** על ידי תנועת רצ, מתוך מטרה מוצהרת להפגיש בין הפוליטי לאמנותי. גלריה זו פעלה גם כחלל תצוגה אלטרנטיבי וגם כמועדון תרבות ואמנות של השמאל והמשיכה בפעילותה לתוך שנות ה-90 (טננבאום 2008: 37-39). בתחום האמנות הבינתחומית ניתן לציין את קבוצת **זיק** שנוסדה ב-1985, ומאז ועד היום יוצרת במשותף מופעים בינתחומיים הכוללים בנייה והפעלה של מבנים פיסוליים המותאמים למרחבים אליהם הם מיועדים (דפנה בן-שאול 2005: 14). קבוצת **סמרטוט** בהנהגת חוני המעגל, שהחלה את פעילותה כבר מ-1979, פעלה כקומונה בתל אביב, יצרה מיצגים כאוטיים, שוברי גבולות ומוסכמות חברתיות, תוך עירוב של שואה, מין, אלימות ודת (בן-נון 1990). קבוצת התיאטרון **טרה** שהקים דורון פולק ב-1984 פעלה בהרכבים משתנים, העלתה מופעי רחוב ועבודות משותפות בפסטיבלים ואירועים שונים (פולק 2004).

לטענת טננבאום, בשנות ה-80 נוסח לראשונה בתולדות האמנות הישראלית המודל של התאגדויות אמנים בלתי מסחריות (2008: 37). ברצוני להתעכב על המונח שבו משתמשת טננבאום כדי להעלות את שאלת ההגדרה של מקלט 209. האם הייתה התאגדות, התארגנות, קבוצה? גדעון עפרת במאמרו על קבוצות בשנות ה-80, מודה שלא פשוט לזהות קבוצה בתקופה עתירת התארגנויות זו, אך מונה מדדים לזיהוי: קבוצה היא התארגנות עצמית של האמנים, התקבצות גרעינית שמעבר לחברים המתחלפים, בעלת הצהרת כוונות אמנותיות, שם לקבוצה, בית קבוע ודפוס פעילות עקבי (2005: 500-501). אם לשפוט על פי מדדים אלה שמציע עפרת הרי שמקלט 209 הייתה לא רק התארגנות אד-הוק כי אם תפקדה כקבוצה, לפחות בשנים 1988-1991, ובמונח זה השתמשתי.

אברון ברק מציינת כי טרם התפרסם מחקר אודות קבוצות באמנות הישראלית כנושא. קיימים מחקרים על קבוצות ספציפיות, **כאופקים חדשים** ו**קבוצת העשרה** שפעלו בשנות ה-50, או +10 שפעלה בשנות ה-60 (2015: 6). היא מביאה מדברי גילה בלס, שרואה את אופקים חדשים כקבוצה שהתארגנה למען רעיונות אמנותיים חדשניים והפכה מקבוצה לוחמת לקבוצה שלטת; ואת קבוצת העשרה שפעלה במקביל כהתארגנות קבוצתית לצורך צבירת כוח בשדה (אברון ברק: 7). משקוף שפעלה בסוף שנות ה-60, הייתה לדעת אברון ברק קבוצת לחץ פוליטית שסייעה לחבריה בשיפור העמדות בשדה האמנות המקומי של ירושלים, ובאותה מידה קהילת אמנים שיצרו יחד ובחנו הלכה למעשה את המונח "יצירתיות משותפת" (8).

עפרת שסוקר את תופעת הקבוצות באמנות הישראלית, מציין אף הוא את ארבע הקבוצות שהוזכרו משנות ה-50 וה-60. לטענתו בשנות ה-70 לא קמו קבוצות של ממש, כי הרוח האינדיבידואלית והאגו האמנותי והתחרותי גברו, וכן כי חסר לאמני התקופה אויב ממסדי. ריבוי הקבוצות בשנות ה-80, שרובן הוקמו על ידי דור של אמנים שגדל ללא חסות מוזיאלית וייצר לעצמו אפשרויות תצוגה

עצמאיות, שיקף לדעתו את המצוקה הדמוגרפית של האמנים הישראלים יותר מאשר את התופעה המערבית (2005: 498-502). עפרת מתאר את אמן שנות ה-80 כאיש המערכות והחברה, שמודע לכוחם של יחסי ציבור, מוסדות, תקציבים, ועדות ומדיה. את הקבוצה הוא מתאר כמערכת נוספת של עולם המערכות, שמטרתה לצבור כוח בעולם כוחני, למשוך תשומת לב מעיתונות, מוזיאונים ואנשי עולם האמנות; יחידה ארגונית וכלכלית ללא להט אידאולוגי (500). במבט לאחור ועל רקע התפרקותן של רוב הקבוצות, טוען עפרת כי הפרגמטיקה הכוחנית נכשלה וכי לא הצליחו להשיג יותר מאשר היה האמן הבודד מצליח כפרט (508). גם מנור מעלה שאלות דומות על גלריה אחד העם 90 במבט משנות ה-2000: האם הייתה שם אלטרנטיבה משמעותית כפי שנראה היה בזמן שפעלו, או כפי שנראה היום, ניסיון שלא צלח ליצירת פלורליזם, שהמוזיאונים ניצלו לאישוש כוחם ולחיזוק הקו האסתטי השליט במודרניזם הישראלי? ואולי כלל אין לצפות מגלריה אלטרנטיבית שפעלה זמן קצר, להשפעה משמעותית? (2011: 15-16).

שאלות אלו רלוונטיות במידה מסוימת גם ביחס למקלט 209, אם כי מיקומה של אמנות המיצג בשוליים – או באוונגרד – של שדה האמנות הישראלית, שונה ממיקומו של הפיסול והציור. עבודה זו המתמקדת בסרטוט היסטוריוגרפי של פעילות הקבוצה בשנים בהן פעלה, לא תוכל לענות באופן מעמיק על שאלת ההשפעה של פעילות הקבוצה על שדה האמנות. עם זאת, לגבי טענתו של עפרת כי קבוצות שנות ה-80 היו חפות מאידיאולוגיה, ניתן במסגרת המחקר שערכתי להשיב כי ההתאגדות של אמני מקלט 209 לצורך קידום אמנות שלא היה לה מקום, הייתה ללא ספק מהלך אידיאולוגי. לנושא זה אתייחס בהמשך העבודה.

#### **1.4 הקמת מקלט 209**

בסקירה של קבוצות אמנות שפעלו בשנות ה-80, כותב עפרת:

אמני "מקלט 219" [כך במקור] ברמת אביב היו שלושה אמני מיצג תל אביביים: דן זקהיים, תמר רבן וענת שן, שהכירו זה את בפעילויות אלטרנטיביות נוסח "פסטיבל עכו", "מפגש ניצנה", נשף ספרותי לעיתון שופרא ועוד, והתאחדו לטובת קידום האמנות הבין-תחומית בישראל. בנוסף על הכנת תוכניות מיצגים במקלט העירוני, אף הציגו תערוכת "מימצגים" (מושאי מיצגים) בגלריה של בית הספר "קלישר". לימים, עם פטירת דן זקהיים, המשיכה תמר רבן לשאת את הלפיד, אף מיסדה והרחיבה אותו כמרכז אמנותי וידידקטי, אך ללא איצטלה קבוצתית. (2005: 505-506)

תיאור זה הוא ההתייחסות המפורטת ביותר שאיתרתי לפעילות מקלט 209 בכרוניקות השונות. ברשימת התאגדויות האמנים בשנות ה-80 של טננבאום מופיע משפט קצר על מקלט 209, שהוקם במקלט ברמת אביב על ידי שן, רבן וזקהיים, כחלל למיצגים ולפעולות נסיוניות (2008: 37). במאה שנות אמנות ישראלית מציין יגאל צלמונה את מקלט 209 שנפתח בתל אביב בשנת 1988, ביוזמת אמני



המיצג שן, רבן וזקהיים, והתמחה בתחום המיצג האמנותי (2010: 336). מקלט 209 קיימת בתולדות האמנות הישראלית כאזכור בלבד. כאן מתחיל האתגר של עבודה זו: לשחזר ולכתוב את ההיסטוריה שמאחורי האזכור, למלא אותו בתוכן עובדתי ופרשני, לנסות לחזור במבט היסטורי אל האירועים שהתרחשו כמו גם אל עבודות האמנות שהוצגו, ולאפשר לקהילת המחקר והאמנות להכיר ולחקור פרק זה בתולדות המיצג הישראלי.

מקלט 209 הוקמה בשנת 1988. במהלך שנות ה-80 למדו האמנים המקימים בבתי ספר לאמנות, יצאו אל עולם האמנות והכירו מקרוב את מציאות אותן שנים באמנות הישראלית. הם פעלו והציגו בחלק מן האירועים וההתארגנויות העצמאיים שהיו אופייניים לעשור זה. כאמני מיצג, חוו את הדי שנות ה-70 ואת הוואקום שנוצר לאחריהן, והיו חלק מן המגמה של פעולה במסגרות תצוגה המשיקות לתחום הבמה. לאחר מספר שנים, הכשיר הניסיון המצטבר של כל אחד מהם, את הקרקע לחבירה יחד ולהקמת מקלט 209.

להלן אסקור בקצרה את דרכיהם הנפרדות של שן, רבן וזקהיים במהלך שנות ה-80, ואת סיפור החבירה יחד, כל אחד מנקודת ראותו. המקור העיקרי למידע עבור חלק זה, הוא ראיונות שערכתי עם ענת שן, תמר רבן וקרול גודין, אלמנתו של דן זקהיים. זכרונות של משתתפים נוספים משלימים את התמונה. הקטלוג שערכה דנה תגר<sup>5</sup> עבור התערוכה הרטרוספקטיבית של זקהיים שאצרה ב-2004 הוא מקור חשוב נוסף. מתוך הסיפורים האישיים ביקשתי לחלץ מידע שמתאר את השתתפותם של האמנים במגמות הכלליות של שנות ה-80, ואשר מעיד על התפתחותם כאמני מיצג על רקע התקופה, מתאר את הקשרים ביניהם ומאפשר להבין את מה שהתרחש בהמשך הדרך.

ענת שן, ילידת 1959, מספרת על שני אירועים מוקדמים שהשפיעו על צמיחתה כאמנית מיצג – הפנינג בתיכון תלמה ילין בו למדה, שערכו ז'ק קתמור וקבוצת **העין השלישית**; ומשימה שקיבלה כחיילת בגלי צה"ל, לסקר את מיצג 79. בתחילת שנות ה-80 החלה את לימודיה בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, אך כאשר שמעה שמוטי מזרחי מלמד קורס מיצג במדרשה, עברה מיד ללמוד שם. שן מתארת "שיעור שעשה רעש בכל המדרשה, כי זו תקופה שגרבוז ורפי לביא וגרבוז יצאו בהכרזה שהמיצג מת, והיינו מאוד מתריסים, שזו הייתה חוויה בפני עצמה" (2014, ריאיון עם הכותבת). מזרחי נתן להם ליצור באופן חופשי ופשוט טפטף מאישיותו. הדרישה האחת והיחידה שלו הייתה – אנרגיה חופשית (עפרת 1990). שן מציינת שרבן שלמדה באוניברסיטת חיפה, באה לעתים לבקר בשיעור. כשהסתיים השיעור של מזרחי עזבה שן את המדרשה וחזרה לאוניברסיטה. כיוון שלא הייתה אפשרות ללמוד מיצג, השתלמה בתחומי תיאטרון שונים.

<sup>5</sup> שמה של הכותבת כיום הלא, אולם הקטלוג שיצא ב-2004 חתום דנה תגר, וכך מופיעות כל ההפניות.

הקשר עם זקהיים החל דרך חבר משותף מהאוניברסיטה והתחזק בנסיעה משותפת לאירוע מיצגים שמזרחי ארגן בחיפה. שניהם עסקו במיצגים, הופיעו באותם המקומות, ובהדרגה התחילו בעשייה אמנותית משותפת במקביל לעשייה עצמאית של כל אחד מהם. "היו כל מיני דברים שעשינו, שהרגשנו שאנו יוצרים מסגרת שאין לנו מודל קודם שלה. זה היה חלק מהאווירה של שנות ה-80. [...] יש את הדחף לעשות ומחפשים כל מה שנרתם לעזור. אז בהתחלה כל מה שנרתם לעזור היה דני ואני, שהופענו ביחד" (שן 2014). שן מתארת את החיבור בינה לבין זקהיים על רקע אהבה משותפת למחזות זמר, לפסטיביות, לשואו; שותפות מדוייקת ועוצמתית גם אם לא שוויונית לגמרי.

בשנים 1984-1986 שן עוסקת בפעילות אמנותית אינטנסיבית, לבד ועם זקהיים. ב-1984 היא מופיעה בתערוכה לבנה בדיזנגוף סנטר עם העבודה *רדי מיידן*, טקס חניכה של הפיכת בתולה לאישה בליווי קהילה/מקהלה המבוסס בין השאר על מאפייני הטרגדיה היוונית. באותו אירוע זקהיים מציג את *בבל עם לבן בלב*. שניהם לוקחים חלק בחבורה שארגנה חנה שיר, שנפגשה כל שבועיים בסטודיו של אמן אחר ופעלה באירועים בטבע, אירועי אמנות שהתקיימו באתרים שונים לאורך שנות ה-80. באירוע שהתקיים ביער נס הרים ב-1985, שן מציגה את *נערה כושית קטנה לבד בהרים*, לפי תיאורה "מיצב של ענן בצורת ענן אקרילן, עם האמנית לבושה כנערה כושית שותה יין ביער – תמונה סוריאליסטית הדוניסטית שנוצרת מערבוב של דימויים וסמלים". זקהיים הציג באותו אירוע את *להירדם על פטמת יער*. באחד מן הערבים הספרותיים של שופרא, הציגה שן באותה שנה את העבודה *נרקיס שמן*, שהתייחסה לפונט בשם זה תוך החזרתו להקשר המקורי של התעסקות אובססיבית בעצמי ובהשתקפויותיו (שן 2014, 2016).

ב-1985 שן וזקהיים מציגים שלוש עבודות משותפות. *להיגרר לפוליטיקה בשדה* (עם ידיד רובין) במסוף ניצנה על גבול מצריים, הייתה לדברי שן מעין טקס נטיעות ששאף לגשר בין טריטוריות, לאומים, דגלים ותרבויות, על רקע השיר *אני מאמין* מאת טשרניחובסקי בתרגום לערבית (מתוך עבודה של אריק שפירא). באותה שנה יצרו יחד גם את *שוכי דוכי זו*, שכונתה "מיוציגל" והוצגה בפסטיבל המוסיקה בשפיים. שן מתארת עבודה זו כ"ספקטקל נונסנס המשלב משחק עם סמלים, הגדרות והיפוכים של תמימות וזנותיות, גבריות ונשיות, דרך קולאז' של מיתוסים: דמויות וקטעים מתוך צלילי המוזיקה, השיר 'ניו יורק' בפי לייזה מינלי, ועוד". עבודה נוספת ב-1985 הייתה *מלך צפרדע מלך לטאה* בדיזנגוף סנטר: מפגש בין שתי ישויות-על סימבוליות מתחרות ומשלימות, במיצב עם שני מצבי תאורה שיצרו שתי אווירות שונות ומנוגדות לסירוגין (שן 2014, 2016).

ב-1986 שן משתתפת בערב רב-המשתתפים *סטוצים* לציון שנה לכתב העת של שופרא, שביים זקהיים במועדון צוותא בתל אביב. *בסטוצים* שן מציגה שתי עבודות, מתוכן היא מציינת במיוחד את *שירו של ענן*, "קטע לירי המתעד תת מודע חשוף במצב תודעה מעורפל – בין שינה לערות דרך טקסט –

בדקלום, שירה וריקוד, בתוך תלבושת של ענן גדול, ומצבי תאורה משתנים בהתאמה" (שן 2016).  
עבודותיה העצמאיות של שן נושאות אופי שונה מן העבודות המשותפות עם זקהיים. הן עוסקות  
בדימויים ובטקסים סביב מיניות נשית, השואבים מכל רבדי התרבות העכשווית וההיסטורית כמו גם  
מחומריה האוטוביוגרפיים האישיים.

ב-1987, לדברי שן, תכננו היא וזקהיים עבודה משותפת גדולה ומורכבת לפסטיבל ישראל, נעלים -  
עליה לרגל, מסע מתל אביב לירושלים במהלכו תכננו בין השאר להתארח ולהופיע בישובים. הם עבדו  
על הפרוייקט במשך מספר חודשים. במהלך העבודה על הפרוייקט זקהיים נסע למונטריאול, וכשחזר  
הם היו אמורים להתקדם עם העבודה, לקיים פגישות מתוכננות עם משתתפים ואנשי מקצוע, אבל,  
אומרת שן, "זה כאילו התפרק. לא היה ברור בדיוק, היה קשה לשים את האצבע". בדיעבד, עשר שנים  
אחרי שנפטר, הבינה שזקהיים חזר עם הידיעה שהוא נשא HIV. בנקודה זו פנתה אליהם רבן והציעה  
את הפעולה המשותפת הראשונה במקלט. מבחינת שן, בנוסף לאפשרות לפעול בשיתוף עם עמיתה  
אמני המיצג, איפשרה הצעה זו ניסוח מחדש של הקשר עם זקהיים, וגם הזדמנות להמשיך את העיסוק  
האמנותי האותנטי שלה שלא תמיד בא לידי ביטוי מלא בעבודות המשותפות (שן 2014).

דן זקהיים נולד ב-1958 ונפטר ב-1994. אלמנתו קרול גודין הייתה מעורבת מאוד בעבודתו והיא מהווה  
מקור עיקרי במחקר זה לגבי חלקו בקבוצת מקלט 209. היעדר קולו של זקהיים מהווה את אחד  
האתגרים ההיסטוריוגרפיים העיקריים של עבודה זו. כפיצוי על היעדר זה הרחבתי מעט יותר בתיאור  
עבודותיו, אך עדיין המניעים והחוויות האותנטיות של זקהיים חסרים באופן שאינו ניתן לשחזור.  
מהתייחסויות שונות של המרואיינים עולה דמות של אדם דומיננטי, כריזמטי, מחוייב לאמנות  
ולעשייה, וגם מאוד מעשי, שהתבלט ביכולתו לעבוד עם המערכות השונות של התקשורת ועולם  
האמנות ואשר תרומתו האישית להתהוות והתפתחות מקלט 209 הייתה רבה.

זקהיים למד אמנות ומולטימדיה באוניברסיטת קונקורדיה במונטריאול. ב-1980 החל בעשיית  
מיצגים באוניברסיטה ומחוץ לה, בשילוב וידאו, פיסול ומיצב. גודין שלמדה איתו, מספרת שנושאים  
שליוו אותו לאורך כל דרכו האמנותית עלו כבר אז: עיסוק בדואליות, בנשיות-גבריות, גבולות ושפות  
שונות, בשייכות למקומות גיאוגרפיים שונים, ועיסוק בחפצי בית חולים ויציקות חלקי גוף שהושפע  
מעברו כחובש בצבא (2014, ריאיון עם הכותבת). תגר כותבת שבמונטריאול ספג זקהיים את רוחה של  
אמנות המיצג בצפון אמריקה, ובנוסף נחשף לאמנים כיוזף בויס, רוברט וילסון, גיימס לי ביארס  
וגילברט וג'ורג'. אמנותו התאפיינה בעושר של חומרים ודימויים, מדיומים ודיסציפלינות, שהקנו  
למופיעו אופי אופראי, תיאטרלי וראוותני (2004: 5-6).

ב-1983 חזר זקהיים לישראל. הוא הציג בפסטיבל עכו (במקביל לתמר רבן) את *תרשימי שיבה*, גרסה של עבודה שהציג במונטריאול ב-1983, שבעכו הוצגה בהשתתפות אחותו אסתי. מעבודה זו התפתחה לדברי גודין *מפלגת בבל* (1984), מן הידועות בעבודות המיצג משנות ה-80, חודש של מסע בחירות ברחבי תל אביב במקביל לבחירות לכנסת ה-11, עבור מפלגה פיקטיבית שמנהיגיה היו דן ואסתי זקהיים (ביום הבחירות של 1988 העלו השניים מיצג בחירות נוסף של *בבל*, *בבל קאמבק בזמן אמיתי* שהתרחש במועדון בתל אביב). בתערוכה לבנה בדיזנגוף סנטר ב-1984 הציג זקהיים במקביל לשן את *בבל עם לבן בלב*, אולם את נקודת ההצטלבות הראשונה ציין בברושור התערוכה *ממיצג למוצג* (1989), בהשתתפות של שניהם באירוע במוזיאון חיפה ב-1985 שהזכירה שן. במהלך 1985 יצרו יחד את *להיגרר לפוליטיקה בשדה* במסוף ניצנה ואת הפרפורמנס המוזיקלי *שובי דובי זו*.<sup>6</sup> גודין מתארת את שיתוף הפעולה בין שן לזקהיים כמהנה מאוד. הם חלקו אהבה להגשמת חלומות ופנטזיות וידעו להפכם למציאות (2014).

ב-1985 יצר זקהיים בפרוייקט בטבע מס' 5 ביער נס הרים את *להירדם על פטמת יער*, עבודה בה ביצע פעולות שמאניסטיות על נער עירום למחצה, בליווי הקלטת טקס הבר-מצווה של זקהיים וקולות יער, ובהשתתפות נימפות שחוללו, ניגנו וצילמו, ביניהן שן וגודין (תגר 2004: 7; גודין 2014). תגר דנה בעבודה זו ובעבודות נוספות של זקהיים בעזרת המושג "שמאניזם חילוני": אקט אמנותי השואף להבנת הסתירות של החברה המודרנית על ידי הצבת שכבות של מציאויות מקבילות, רוויות בטקסים ובדימויים מוכרים, שמאפשרות התבוננות חדשה במציאות. ב-1985 יצר גם את *מייד אין איזראל*, מיצג בו הגיע באוניה מן הים, בכסא גלגלים ומלווה בפמליית נשים, להאנגר בנמל יפו בו הופיעה קבוצת תיאטרון מחו"ל; לדברי גודין במחאה על התעלמות מאמנות ישראלית (גודין 2014). לדעת תגר דמות הנכה, כמו דמויות אחרות שיצר בהקשרים פוליטיים-צבאיים, היו דרכו של זקהיים להציג שאלות פוליטיות וחברתיות לחברה צבאית העוטה תחפושות אזרחיות (2004: 8-9).

ב-1986 ביים זקהיים את הנשף הפוסט-מודרני של שופרא, *סטוצים*, ששילב עבודה בינתחומית עם משוררים, אמנים, שחקנים וזמרים. בשנה זו נסעו זקהיים וגודין לחו"ל. לפני נסיעתם הציג זקהיים במועדון פינגווין בתל אביב את *Penguin Going Away Performance*, לפי תגר מעין מופע דראג בו פעל בין זהויות ועולמות, מיצג-מעבר לקראת המסע (2004: 12). גודין מציינת שבתקופה זו עבד זקהיים עם אילן שיינפלד ואריק שפירא על אופרה בשם *פרזות* שלא יצאה לפועל, אך המחקר המיתולוגי וההיסטורי שערך עבורה התבטא בעבודותיו במקלט 209. כשהיו בחו"ל גילה זקהיים שהוא נשא HIV. בתחילת 1987 חזרו גודין וזקהיים לישראל בעקבות מצבו הבריאותי של אביו (גודין 2014, 2016).

<sup>6</sup> גודין אינה מזכירה את העבודה *מלך צמדע מלך לטאה* והיא אינה מוזכרת גם במקורות אחרים המפרטים עבודות של שן ושל זקהיים. לפי שן, הוצגה העבודה בתערוכה לציון שלוש שנים לגלריה אחד העם 90 בדיזנגוף סנטר ב-1985. זקהיים אכן מוזכר בכרוניקת תערוכה זו ב*אחד העם 90: שנות ה-80* (2011: 155). ייתכן כי זו העבודה שהציג.

ב-1987 הציג זקהיים את העבודה *עקבות של מלמעלה: תופעה בפסטיבל ישראל*, בה הנהיג תהלוכת מלאכים מנגנים ומזמרים על חומות ירושלים (גודין 2014). תגר מצביעה על הזיקה לספקטקל המולטימדיה בשיתוף יוצרים רב תחומיים שאפיין את אמנות המיצג הבינלאומית בשנות ה-80. היא מציינת שאחרי מיצג זה זקהיים יוצר מתוך הידיעה של מחלתו הסופנית, שהוסתרה מן הסובבים אותו עד מותו; מכאן ואילך מתעצמת במיצגיו מגמת ההסתרה, ואמנותו הופכת בהדרגה למערך צפנים הדורש פיענוח (2004: 7).

נושא הידיעה וההסתרה של מחלת האיידס של זקהיים חופף את תקופת מקלט 209 מהקמתה ועד מותו, ורלוונטי גם לתקופה שלאחר מותו ולהנצחת מורשתו האמנותית. בחייו שמר על פרטיותו ועובדת מחלתו וטיבה היו ידועים לאנשים ספורים. רבן ושן ששיתפו עימו פעולה במקלט 209 לא ידעו על מצבו, ורק כשנה לפני מותו חלק את הידיעה עם רבן. סביב התערוכה שאצרה תגר ב-2004 עלה הנושא לדיון ציבורי. האוצרת כיבדה את בקשת המשפחה ולא חשפה את פרטי המחלה, אם כי בקטלוג ציינה לראשונה שזקהיים יצר במשך שנים מתוך ידיעה שהוא חולה סופני. בהקשר התערוכה התראיינה רבן בהארץ וטענה שאחרי מותו של זקהיים כבר אין צורך להגן וחשוב להבין את עבודתו בהקשרים המתאימים. במקביל לתערוכה הציגו רבן וגודין בערב שהתקיים לזכרו של זקהיים **בבמת מיצג** (מרכז לאמנות המיצג שהוקם ב-2001 על ידי עמותת מקלט 209 ע"ש דן זקהיים), דפים מיומנו של זקהיים שמעידים על מחלתו (גילרמן 2004). כיום (2016) המידע זמין בערך הוויקיפדיה של זקהיים, ונושא ההסתרה ופיענוח הקודים של יצירתו מהווים חלק בלתי נפרד מן הטקסט של עבודתו. אך מבחינת עבודה זו המשחזרת את אירועי השנים 1988-1994, יש לזכור ולתת את הדעת שבזמן אמת לא ידעו הצופים והאנשים שעבדו עם זקהיים על התמודדותו הנסתרת. גם אם היום נראים הדברים מפורשים מאוד, הרי שאז הם לא הובנו כך, או הובנו בהקשרים כללים ולא אישיים.

לגבי תהליכי הקמת קבוצת מקלט 209, קולו הנעדר של זקהיים חסר במיוחד. גודין מעידה בדבריה על דאגתו מהעדר התקציבים לפעילות האמנותית של אמני המיצג. לדעת תגר, חברותו בקבוצה בעלת חזון משותף איפשרה לזקהיים לחלום על עתיד ליצירתו (2004: 14).

תמר רבן, ילידת 1955, מספרת בריאיון שעוד לפני שהתחילה ללמוד אמנות שמעה על הפעילות התל אביביות של מיצג 76 ומיצג 79.<sup>7</sup> היא למדה באוניברסיטת חיפה בתחילת שנות ה-80, כאשר כבר כמעט לא נותרה פעילות של אמני מיצג. במהלך הלימודים חוותה מפגש משמעותי עם עבודתו של מוטי מזרחי, שבא לעשות מיצג באוניברסיטת חיפה, והבינה שזו דרך הביטוי שמעניינת אותה. רבן ומזרחי התיידדו ודרכו הכירה את הכיתה שלימד במדרשה, בה למדה שן ולשיעוריהם הגיעה לעתים. רבן:

<sup>7</sup> תמר רבן (2014), ריאיון עם הכותבת. בנוסף, בריאיון עם עפרת שנגנו (1990) היא מציינת ששמעה על "מיצג 79" ברדיו.

"באיזשהו מקום הקבוצה שלנו, הצעירים אז, הייתה הגרעין של הזרם החדש בפרפורמנס ארט, שהוא לא באותה תפיסה של שנות ה-70, שהיה רגע כזה אצל כל אמן, אלא קבוצה של אנשים שראו את הפרפורמנס כדרך ביטוי לכשעצמה, לחקור ולעבוד איתה" (2014, ריאיון עם הכותבת). פרויקט הגמר של רבן בלימודיה היה המיצג *מראה מראה*, שהוצג גם ב-1982 בביאנלה לאמנים צעירים בחיפה. רבן שהופיעה עם מספר משתתפות עסקה בשיקוף דמות האישה בחברה, בדימוי טקסי שהזכיר אסתטיקה יפנית, וכלל משטח נירוסטה מבריק ומעוות, טקסטים ומסכות של דימויים נשיים סטראוטיפיים. רבן מתייחסת אל יצירתה בשלב זה כמעין "ציור חי, מורחב, מורכב" (2016). בפסטיבל עכו 1983 הציגה את המיצג *חנה'לה אופה קטנה*, שגם אותו מתארת רבן כתמונה שמשתנה בחלל או קונצרט ויזואלי (2016). בעכו פגשה את זקהיים שחזר מלימודיו בקנדה והופיע בפסטיבל עם *תרשימי שיבה*. רבן עברה לתל אביב, והשתתפה באירועי האמנות השונים שאפיינו את התקופה – בין השאר בתערוכת פיסול בשדרות רוטשילד בארגון אחד העם 90 ב-1984, וב-1985 בפסטיבל עכו עם *פתח לאזורים רגישים בברזל*, בה חקרה עם קבוצת משתתפים - גברים בחליפות ואישה בקומבניזון - אפשרויות עבודה ותנועה עם אובייקטים מברזל. ב-1986 הציגה באחד מערבי שופרא בצוותא את *הומאז' לאוממה*, עבודה בה ביצע בחור שישב באמבטיה מוגבהת, טקסט סוריאליסטי של רבן על זיכרונותיה כילדה מסבתה. ב-1987 הציגה בתל חי את *פרה אוכלת בלי סכין* בשיתוף יורם פורת, בה ערכה שולחן בתוך בריכת מים ובסיומה נשכבה על הצלחות מתחת למים (רבן 2016). ב-1988 העלתה רבן בפסטיבל ישראל את *ציפורים תלויות בכיכר* עם קבוצת משתתפים. רבן מתארת את המופע המורכב והמופשט שהתרחש על הגבול בין צדו המערבי והמזרחי של הקו הירוק ובין יום ללילה, עבורו הקימו חברת חשמל וסולל בונה עמוד חשמל עם מעלית במקום שאין אליו דרך; בין השאר היו בו זמרת ששרה טקסטים של רבן שהלחין יוסי מר-חיים, מחשבים עם תוכנה שנכתבה במיוחד, אופנועים, גמלים ובדואים, וטקסט של א.ד. גורדון על עבודת כפיים וטבע (2016).

לאחר הפסטיבל המשיכה לעבוד עם הקבוצה בסטודיו שלה ששכן במקלט שקיבלה מן העירייה: מקלט מס' 209 ברמת אביב. נראה שרבן הייתה בחיפוש דרך אמנותי לקראת השלב הבא, שיש בו המשכיות ובנייה מעבר לפסטיבלים ואירועים מזדמנים. כחלק מן החיפוש הזה התארגן אירוע המיצגים *תוכנית מס' 1*,<sup>8</sup> שהתקיים באוקטובר 1988 במקלט 209, בהשתתפות שן, רבן וזקהיים, יוסי מר-חיים ועדינה בר-און. הטריגר לקיום האירוע, לפי רבן, היה ארגון ערב שיצולם לתוכנית הטלוויזיה *מבט שני*, בנושא תיאטרון אחר. רבן פגשה את הצוות בתיאטרון הסמטה בו עבדה, והציעה להם להכיר אמנים שעושים מיצגים. "וככה הזמנתי את ענת ואת דני, והצענו לעדינה וליוסי מר-חיים, ואמרנו, נעשה ערב במקלט, שזה היה הסטודיו שלי, ונזמין אותם לצלם. רק מה, התזה שלהם היתה שאין

<sup>8</sup> המילה תוכנית/תוכנית מאוייתת באופן בלתי עקבי בפרסומים של מקלט 209. כל הופעות המילה בעבודה אוחדו לאיות התקני **תוכנית**.

תיאטרון אחר, אז הם לא רצו לקלקל אותה ולא באו לצלם, אבל הערב התקיים. וכך התחיל המקלט. בתור משהו שהיה אמור להצטלם לטלוויזיה, אירוע חד פעמי". רבן מספרת ששן שמחה על ההזמנה, אך זקהיים בדיוק חזר מחו"ל במצב לא פשוט והתלבט. לבסוף החליט להצטרף. האפקט של הערב, לדברי רבן, היה הפתעה גדולה. "זה היה פשוט מפתיע כמה אנשים שתו את זה בצמא". בריאיון שאלתי את רבן האם הרגישה קרבה לעשייה של שן וזקהיים. בתשובה תיארה רבן את הקושי לפעול בחלל ריק, מול זלזול של עולם האמנות וחוסר הבנה של העולם החוץ-אמנותי. "את חיה במקום נורא מבודד. אז כשיש לך כמה פרטנרים כאלה שעושים אותו הדבר, באופן טבעי הם הופכים להיות מעניינים" (2014). בריאיון נוסף רבן מדברת על כך שרצתה לייצר הקשר, גם לעבודתה שלה אבל גם לחולל סצנה; וכי לא הייתה זו דרך פעולה מקובלת (2015, ריאיון עם הכותבת).

שבע שנים לאחר אותו אירוע ראשון, תיארה רבן את ההתחלה כך :

באוקטובר 1988 הזמנתי את דני [זקהיים] למקלט ציבורי מס' 209 שהיה בתקופה זו, במקרה, הסטודיו שלי שקבלתי לשימוש מעיריית תל אביב. שנינו היינו אחרי שתי הפקות גדולות בפסטיבל ישראל, שנינו מותשים מעבודה קשה על פרויקטים גדולים אבל חד פעמיים [...]. דברנו על צורך שלנו כאמני מיצג, בעבודה שוטפת במקום קבוע, על הצורך במקום להצגת עבודות בעיתן ובתוך הקשרן. לא היה קיים בארץ שום מוסד אמנותי שיענה על הצורך הזה שלנו, המוזאונים התעלמו בתקופה זו מהמיצג ומהוידאו-ארט, אפשר היה להציג עבודות כאלה רק כאפיזודה חולפת הקשורה לארועי המוזאון. בבתי ספר לאמנות, אם התקימו סדנאות למיצג אז באמצע שנות ה-80 הן נסגרו, קשה היה להשיג מימון לפעילות. המימסד האמנותי בארץ הכריז על מות המיצג. אבל אמני מיצג בארץ, ולא רוחות רפאים, המשיכו לפעול, גם אם בשוליים, ואחד מהם היה דני, חי מאוד, פורה מאוד ומלא אמונה בתחום זה. יוצר מקורי שלא נזקק להיתר המימסד או להשתייכות לקליקות מובילות כדי לקיים את אמנותו. בפגישה הזו שלנו במקלט החלטנו להקים לעצמנו את המקום ואת ההקשר לפעילות שלנו. [...] לפגישה השנייה הזמנו את ענת שן, גם היא אמנית מיצג פוריה באותם ימים, גם היא מחפשת בית והקשר ושלושתינו יחד החלטנו להקים את מקלט 209, מקום לקידום האמנות הבינתחומית בישראל. (רבן, תאריך לא ידוע)<sup>9</sup>

באותה תקופה, כתבה רבן במקום אחר :

[...] נמאס לנו להיות גימיק באירועים של אחרים, להופיע כאלטרנטיבה לתפיסת התיאטרון הממוסדת (מה שגם פיתח אצלנו נטייה לעבודות תיאטרליות). בהקמת מקלט-209 הוצאנו את מושגי התיאטרון משדה הפעילות שלנו, במטרה לחזור למקורות שלנו כאמנים פלאסטיים ולהשיג הכרה במדיום המיצג. לשם כך היה נחוץ לנו, באותו שלב, מקום לעבודה קבועה בתנאי מעבדה. (רבן 1994)

חלק מתופעת מקלט 209, היה האופן שבו עניינה ועירבה מעגל רחב של אנשים מתחומי היצירה והאמנות, שהשתתפו וסייעו בדרכים מגוונות לאורך הדרך.<sup>10</sup> יש לראות זאת גם על רקע העשייה האמנותית הפלורליסטית והבינתחומית, הפעילויות העצמאיות ושיתופי הפעולה של שנות ה-80.

<sup>9</sup> מן התוכן המציין שבע שנים לפעילות, ניתן לתארך טקסט זה שנמצא בארכיון עמותת מקלט 209, לסוף 1994.  
<sup>10</sup> כפי שאמרה שן בריאיון: "זו הייתה חלק מהתחושה שלנו שאנחנו עושים דבר נפלא. עבדו סביבנו בהתנדבות לפחות עשרים איש בכל רגע נתון. הם כולם הרגישו נשכרים מזה. זה באמת לקחת חלק באיזה חוויה מיוחדת" (2014).

צבי מרמלשטיין, משורר מחבורת שופרא, הכיר את אמני המיצג באירוע סטוצים ולקח חלק בעבודות של זקהיים, למשל *בבל ועקבות של מלמעלה*. כשהוקמה מקלט 209 היה לו ברור שישתתף בפעילות. הוא השתתף בעבודה של שן בתוכנית מס' 1 והציג עבודה עצמאית בתוכנית מס' 2. עבור מרמלשטיין, שהמיצג לא היה אופן הביטוי העיקרי שלו, ההשתתפות בפעילות מקלט 209 הייתה לפי עדותו התנסות וחוויה אמנותית מלהיבה, עם אנרגיה של משהו חדש ומעניין, בייחוד בתקופה הראשונה (2015, ריאיון עם הכותבת).

הצלמת יעל ביבר החלה לעבוד עם זקהיים בשנת 1987 בעקבות של *מלמעלה*, כמתעדת וכחלק מן הפמליה. הקשר ביניהם נמשך וצילומיה הופיעו בין השאר בעבודות של זקהיים *נינג'י הנינג'י ודני דין נע נד*. בריאיון שערכתי עימה היא מספרת שאהבה והעריכה את זקהיים, וראתה לעצמה זכות לקחת חלק בעשייה שלו. ביבר חוותה את ההתרחשויות בעולם האמנות והמקומונים התל אביבי של שנות ה-80, ואף צילמה במקומון העיר. היא זוכרת את החדשנות של הקמת מקלט 209, את החריגות והיצירתיות של רעיון מקלט האמנות, את המיקום המשמעותי, "מיקום מאוד שבע של רמת אביב, ואז פתאום הדבר הזה שהיה הכי מחתרתי שיש"; את המקלט הקטן והדחוס, "היה משהו בדחיסות הזו, שהיה רק אפשר להכניס את הראש להציץ, מספיק שהיו שם עשרה אנשים בשביל להרגיש שהיה שם פול האוס...". היא זוכרת את התחושה האוונגרדית, את הרעב להתרחשויות, עשייה מתוך בדיקה אמיתית משוחררת מכל שוק מסחרי. לדעת ביבר, זקהיים הבין את עולם הפרסום והמדיה החדשה באופן שמעטים הבינו. "דני לא השתמש בתרבות של המקומונים כדי ליחצן את האמנות שלו, אלא האמנות שלו, והתרבות הזו המתהווה, היו ביחד" (ביבר 2016).<sup>11</sup> אמירה זו רלוונטית בהקשר הקמתה של מקלט 209 והנוכחות שהשכילה לייצר ולצבור באותו עולם תל אביבי שביבר מתארת.

דוד כהן לוי, איש תיאטרון ששיתף פעולה עם רבן בהומאז' *לאוממה* (1985) ובציפורים תלויות בכיכר (1988) והציג במקלט 209 בתוכנית מס' 2, מציג את תקופת ההקמה באופן שונה. הוא רואה את ההתחלה בתקופה בה עבד עם רבן ועם הקבוצה שהשתתפה בציפורים תלויות בכיכר, בסטודיו של רבן במקלט. את השם מקלט 209 טבע לדבריו באופן ספונטני לשאלתו של כתב תרבות על שם הקבוצה. תוכנית מס' 1 מנקודת ראותו, הייתה ערוץ נוסף של פעילות במקלט. הוא עצמו התעניין באינטראקציה בין המיצג והתיאטרון, וכשהבין שהפעילות נוטה לכיוון המיצג בחר לפרוש (2015, ריאיון עם הכותבת). בנוסף לאופן שבו דבריו של כהן לוי מזכירים את מורכבותה של המציאות, הם מאירים בעיניי את בחירתה המשמעותית של רבן להזדהות ולפעול עם אמני מיצג, בערב שתוכנן להיות חד פעמי, אך השם שקיבל הכיל בתוכו גם נקודת התחלה וגם הבטחה – או תקווה – להמשך: תוכנית מס' 1.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> ב-1992 הייתה ביבר בין מקימי לימבוס מקום לצילום, במקלט ברחוב בן יהודה בתל אביב.  
<sup>12</sup> סיגל רשף (1991) כותבת כי לאור הצלחתו של הערב הראשון הוכתר כ"תוכנית מס' 1".



## פרק שני:

### אירועי האמנות של מקלט 209 בשנים 1988-1994

בין השנים 1988-1994 נוצרה שורת אירועי אמנות תחת הכותרת "מקלט 209", חלקם נערכו בחלל המקלט עצמו ואחרים באתרים אחרים. בפרק זה אסקור בסדר כרונולוגי אירועי אמנות אלה. אבקש לתאר וליצור תמונה חיה וברורה ככל האפשר של עבודות האמנות שהוצגו בהם, ולהציג לראשונה כרוניקה שיטתית ומקיפה של פעילות מקלט 209 בשנותיה הראשונות והחלוציות, שתאפשר מבט שלם על כל אירוע בפני עצמו וגם על רצף האירועים. בסופו של הפרק אבחן את אירועי האמנות תוך התמקדות בהיבט השיתוף, המרכזי לתופעת מקלט 209.

אפתח בתוכנית מס' 1, שהועלתה באוקטובר 1988, וסביבה החל השיתוף בין רבן, שן וזקהיים. בעקבותיה יתוארו תוכנית מס' 2 (1989), ממיצג למוצג (1989), תוכנית מס' 3 (1990), ראש דאדא (1991), חיים-חיים (1993) ולבסוף מיצב-תיעוד-מיצג+ (1994). להשלמת התמונה אזכיר עוד מספר פעילויות מרכזיות פחות או בעלות אופי שונה.

שורת אירועים זו ניתן לחלק לשלוש תת-תקופות. תת-התקופה הראשונה כוללת את תוכנית מס' 1 ותוכנית מס' 2, שהתקיימו במקלט 209 ברמת אביב בשנים 1988-1989. כל אחת מהן הוצגה מספר פעמים לאורך כמה חודשים, בפורמט דומה של ערב מיצגים, בו הוצגו בזו אחר זו עבודות קצרות של שן, רבן וזקהיים ואמנים נוספים, שהיו בעלי דרגת מעורבות משתנה בפעילות. החלל הקטן והאינטימי של המקלט השפיע על הבחירות האמנותיות ועל יחסי המופיעים והקהל. בתקופה זו התגבשה פעילות מקלט 209 כנוכחות נמשכת בהובלת שן, רבן וזקהיים.

תת-התקופה הבאה, בשנים 1989-1991, מכילה את לב הפעילות האמנותית המשותפת של שן, רבן וזקהיים והתרחשה ברובה מחוץ למקלט הפיזי. היא נפתחת בתערוכה ממיצג למוצג (1989) בגלריה קלישר חמש, בה הוזמנו להציג אובייקטים שהיו חלק מעבודות מיצג. תערוכה זו הנכיחה את התגבשות השלישייה, וגם את האופציה לפעול יחד מחוץ למקלט. בעקבותיה באו שני אירועים נוספים שיצרו השלושה כמקלט 209 מחוץ למקלט: המופע תוכנית מס' 3 (1990) בתיאטרון ירושלים בו הציגו סימולטנית שלוש עבודות מיצג נפרדות, והתערוכה ראש דאדא (1991) במוזיאון ינקו דאדא בה הציגו סביבות פיסוליות ומיצגים. בתקופה זו התהדקה השותפות והגיעה לשיאה, מעל ומתחת לפני השטח, אך זו החלה להתפרק מיד אחרי ראש דאדא, עם עזיבתה של ענת שן.

תת-התקופה האחרונה כוללת שני אירועי אמנות שונים במהותם, אשר כל אחד בדרכו מתבונן על השנים האינטנסיביות שקדמו לה ומתייחס אליהן, ובכל אחד מהן חסר אחד מתברי השלישייה. חיים-חיים (1993), עבודה משותפת של רבן וזקהיים בגלריה בורוכוב, התרחשה לאחר פרישתה של שן מן

העשייה המשולשת והציגה את ניהול העמותה כפעולה אמנותית. מיצב-תיעוד-מיצג+ (1994) התרחשה לאחר מותו של זקהיים, עסקה בעיבוד ובהצגה של חומרים תיעודיים ממיצגים של שן, רבן וזקהיים ולמעשה כינסה שוב את הקבוצה שכבר לא התקיימה כישות חיה ויוצרת.

## 2.1. תקופה I, 1988-1989: תוכניות מיצגים ראשונות

כשהעלינו את ערב המיצגים הראשון במקלט, דברנו על נתוני המחירת מצד אחד ועל הקשר האינטימי עם הקהל מצד שני. זה היה חדש לנו. המקום הכתיב עבודות קטנות במימדיהן, קטנות יחסית למה שעשינו עד אז. אבל מצאנו אותן אפקטיביות וגילינו בהן איכויות חדשות: החלל המוגבל והמאופיין כל כך של מקלט ציבורי, הוסיף, דוקא, מימד וכח לעבודות אלו. (רבן, תאריך לא ידוע)

שתי התוכניות הראשונות שהתרחשו בחודשים הראשונים לפעולת קבוצת מקלט 209, היוו את זירת התגבשותה כגוף יוצר בעל המשכיות בתחום האמנות הבינתחומית. להלן אתאר את שני האירועים בכללותם ואת העבודות שהוצגו בהם. שתי התוכניות מתאפיינות במיעוט של חומרי תיעוד, אלה שנוצרו מלכתחילה ואלה שנותרו. הצגתן כמכלול נעשית כאן לראשונה, כמו גם הכתיבה על רוב העבודות שהופיעו בהן.

### תוכנית מס' 1, אוקטובר 1988–פברואר 1989, מקלט 209, תל אביב

לפי הפרסום המוקדם ביותר שאיתרתי, *תוכנית מס' 1* הועלתה לראשונה ב-8 באוקטובר 1988. דף מודפס בשחור-לבן עם הלוגו "מקלט 209" על רקע מפת רמת אביב, מציין את המשתתפים ושמות עבודותיהם וארבעה תאריכים באוקטובר-נובמבר 1988, שהראשון שבהם, 8 באוקטובר, מוגדר "ערב פתיחה", בו עלו היצירות תחת כיפת השמיים (1988).<sup>13</sup> פרסום נוסף בעיצוב שונה מודיע "תוכנית מס' 1 ממשיכה", ומפרט ארבעה תאריכים נוספים במהלך ינואר-פברואר 1989. בפרסום זה עדינה בר-און ויוסי מר-חיים מוגדרים כאמנים אורחים (1988). שני הפרסומים יחד מעידים, *שתוכנית מס' 1* הועלתה לפחות שמונה פעמים.

מקלט 209 היה (ועודנו), מקלט שכונתי סטנדרטי. הוא שוכן ליד בריכת השחייה הלימודית ברמת אביב, באזור מגורים, וסביבו גם אזור מסוים של שטח ציבורי פתוח. בראיונות חוזרת התייחסות להתכנסות בחורשה לפני המופעים כמרכיב משמעותי בחוויה.<sup>14</sup> פנים המקלט היה מחולק לשני חלקים עיקריים, האחד גדול יותר והשני קטן. עריכת התוכניות לקחה בחשבון את כל אפשרויות החלל ואת נתוני האופייניים, כולל שימוש במדרגות ובמרחב שבחוף. רבן מציינת שאף אחד מן המשתתפים לא

<sup>13</sup> רבן בריאיון: "בפעם הראשונה זה היה מאורגן אחרת, אני בכלל הופעתי בחוף, ואז ירדו למקלט. [...] בפעם הראשונה זה היה אירוע, אחר כך זה כבר היה תוכנית" (2014).

<sup>14</sup> למשל עדינה בר-און: "אני זוכרת את ההתקהלות בחורשה מחוץ למקלט ברמת אביב לפני שירדים למטה, אני זוכרת את החגיגות, את ההמולה, את הפאן של האווירה, אני זוכרת שממופע אחד צבעוני למופע אחר של שלושת המוסקטרים האלה... האווירה היתה מקסימה" (2015, ריאיון עם הכותבת).

ידע מה עומדים האחרים לעשות, רק את המיקום. האינטימיות של המקום, לטוב ולרע, השפיעה עמוקות על בחירות האמנים, כמו גם על היחסים שנוצרו עם הקהל (2014). גודין מתארת את האינטימיות והחוויה המיוחדת של כמה מיצגים שונים באותו ערב שמתרחשים בזה אחר זה בחלל קטן, את האנרגיה המופלאה בערבים הראשונים ואת הצמא של הקהל למשהו אחר. "הרבה אמנים באו, השתתפו, היתה היכרות עם עוד אמנים, היה בית. אנשים בדרך כלל לא מפרגנים. אבל כשאתה פותח את הבית שלך לעוד אמנים, יש פתאום משהו טוב שקורה" (2014).

**בתוכנית מס' 1** הוצגו חמש עבודות בזו אחר זו. תמר רבן הציגה את *סטריפטז*, יוסי מר-חיים את *יצירה פוליטית*, דן זקהיים את *נינג'י הג'ינג'י*, ענת שן את *האם אתה רוצה להתחתן איתי?*, עדינה בר-און את *כמה דקות על רוח העבודה שלי*.

**תמר רבן - סטרפטז**: משך העבודה להערכת רבן היה 20-30 דקות. בפעם הראשונה בוצעה על גג המקלט וברחבת הבטון סביבו, ובאחרות בתוך המקלט, על במה קטנה עשויה מספסלים וסביבה. צילומי סטילס ששרדו מעידים כמה קרובים היו המופיעים אל הקהל, ונראים בהם גם עמוד מתכת עם כנפי מלאך, כיסא עליו הניחה רבן את בגדיה, וקולבים על הקירות עליהם נתלו בגדי המשתתפים. המיצג נפתח כשרבן נכנסה, לבושה במעיל ואוחזת כוס חלב, ביצעה טקסט שהחל במלים "נגיד שהחלב הוא ים, והקרקעית היא הכוס"<sup>15</sup> ושתתה את החלב. רבן מתארת בריאיון: "הייתי לבושה בשכבות של בגדים ארץ-ישראלים. מתחת למעיל היה לי אוברול כחול, מתחת סרפן חצאית כחולה וחולצה לבנה, מתחת מכנסי התעמלות מגומי וחולצה, ובסוף תחתונים מפח וחזייה שעליה שמתי שני חיילי פלסטיק אדומים במקום פטמות". המשתתפים שהיו בבגדים תחתונים התלבשו במקביל להתפשטותה של רבן, ביצעו פעולות שונות וסיימו את הפעולה לבושים בחליפות. רבן מזכירה שעמדו עם הגב אל הקהל וגרדו את גבם עם מגרפות אדומות של ילדים, ופיצחו גרעינים בישיבה על הרצפה. "בכל שלב אני אומרת 'אלה אלה, ישראלה, קוראים לי אלה'... בסוף הם מתכסים בשקיות פלסטיק כאלה, שכתוב עליהן 'טרנספר'". לדברי רבן העבודה התייחסה בין השאר לקרבה הפיזית של המקלט למוזיאון ארץ ישראל, אותו ניהל אז רחבעם זאבי שדגל בטרנספר, ולתחושה של התנהגויות פשיסטיות (רבן 2014). בת-ארי בעיתון *ערים* מתארת "התפשטות, התלבשות והמון התעסקות בחפצים, בסוף משהו, לא ברור מה, עוטף את הכל בניילונים שכתוב עליהם טרנספר וסוחב אותם משם" (1988: 56).

כותבים אחרים ציינו את נוכחותם האקטיבית של המשתתפים במרחב הצפייה המשותף. יפתח קצור מתאר בעיתון *חדשות*: "במרכז שואלת ישראלה: 'רוצים לראות?' ומסירה את בגדיה. ארבעה משתתפים אחרים עוברים בקהל ומביכים את המציצנים במבטים חודרים וישירים. לבחורה שתקעה

<sup>15</sup> הטקסט המלא נמצא בארכיון העמותה, תיקיית תוכנית מס' 1.

בי את עיניה והפריעה לי לראות את הסטריפטיז היה מבט מאשים במיוחד [...]” (1989: 49). דני בלושטיין בהארץ מתאר את המשתתפים “שעוברים כסוכני משטרה בין הצופים והקהל, ונועצים מבט זועף במציצנים” (1989: 10). אילן שיינפלד בתל אביב מתאר “עבודה חזקה על הצירוף המוכר של אדישות, שימוש במחלצות ציוניות וטרנספר. העבודה קרעה לי את הבטן, גם משום שתמי מעולם לא עושה עבודות פוליטיות בוטות. לרוב היא בתחום עולמה הפנימי” (1988). מיכאל סגן כהן כותב על עבודתה של רבן לאחר מספר שנים: “ב’סטריפטיז היא באה חשבון עם הפמיניזם הישראלי, כשהסירה מעל עצמה שכבות לבוש ‘ארצישראליות’ מן הסרפן ואילך, עד שמתחת לשכבה האחרונה התגלו חזייה ותחתונים ממתכת, סיום שיש בו סימון פמיניסטי תקיף של טריטוריה” (1991: 22).

נראה שעבודתה של רבן, בנוסף להתייחסויות הפוליטיות למציאות המקומית, עסקה בפוליטיקה של יחסי צופים ונצפים, נושא מרכזי באמנות המיצג בה האובייקט הוא סובייקט שמתבונן ומחזיר מבט. סיטואציה טעונה זו הועצמה כשכללה אישה מתפשטת וצופים מציצים, בחלל דחוס ואינטימי בו התערבבו הגבולות בין הקהל והמופיעים.

**יוסי מר-חיים - יצירה פוליטית:** השתתפותו של מר-חיים, מלחין ומוסיקאי שפעל כבר משנות ה-60 בתחום האוונגרד האמנותי בישראל, העידה על התפיסה הבינתחומית האופיינית לתקופה, כמו גם על העניין של מקלט 209 בקשר עם דורות קודמים ובעשייה אוונגרדית. בריאיון שערכתי עימו מספר מר-חיים על השפעת האמנות שראה ב-The Kitchen בניו יורק בשנים 1966-1968, על פעילותו בקבוצת משקוף בסוף שנות ה-60 בישראל ועל המיצגים ועבודות המולטימדיה שיצר מתחילת שנות ה-70 ועד היום באירועי אמנות שונים. מבחינתו, יצירתו תמיד הייתה עצמאית ולכן לא חווה משבר במעבר משנות ה-70, אולם הוא זוכר את השינוי כאשר עם תום שנות ה-70 חדלו מהפעולות והייתה חשדנות כלפי המיצג. “אני חושב שהשנים הקודרות בשביל המיצג, היו באמת שנות ה-80, שהחידוש בזה פג. אני חושב שבאמת מי שהרים את הדגל, היה התיאטרון האלטרנטיבי” (מר-חיים 2015). בהקשר של מקלט 209, מר-חיים הגדיר את עצמו כמי שמנגן ומבצע פעולות מעשיות שונות, לעומת רבן, שן וזקהיים אותם ראה כפרפורמרים.

בתוכנייה תוארה יצירה פוליטית כך: “מכתב של המשוררת מאיה בז'ראנו שנכתב כתגובה לבקשת עורך עיתון לכתוב שירים לחג. המשוררת ענתה במכתב שהמצב הפוליטי בארץ אינו מאפשר לה כתיבת שירים לחג. היצירה הוקלטה על-ידי מחשב בצירוף קולה של המשוררת” (1988: 1988).

מעבודה זו לא שרד תיעוד מצולם. מן המקורות השונים ניתן להבין שיצירה פוליטית הייתה מינימליסטית מבחינה ויזואלית, ועשירה מבחינה מוזיקלית וקולית. נראה שהורכבה משלושה רבדים: הקראת השיר של מאיה בז'ארנו (בהופעה אחת על ידי המשוררת עצמה, בשאר ההופעות מתוך

הקלטה), שירת הטקסט על ידי קבוצת נשים (פעם אחת שירה חיה, בשאר מתוך הקלטה), ונגינה של מר-חיים (מר-חיים 2015). היו הופעות שבהן הצופים ראו את מר-חיים בלבד מנגן בפסנתר ומפעיל הקלטות, והופעות אחרות בהן כללה ההתרחשות גם את המשוררת והזמרות. קצור צפה בהופעה שבה ביצעו את השיר חמש בחורות לבושות שחור (1989: 49). בת-ארי שמעה עיבוד אלקטרו-אקוסטי לקולה של מאיה בז'רנו הקוראת הצהרה פוליטית שמגיבה למצב בשטחים (1988: 56). כשכבו האורות, סמדר גולן מעיתון *דבר* בחרה לעצום עיניים ולהאזין (1988). בלושטיין וגם עמנואל בר-קדמא *מתל אביב* צפו בהופעה שבה התנצל מר-חיים על כך שלא ניתן לבצע את היצירה כהלכה, כיוון שהפסנתר נגב מהמקלט (1989). מן הביקורת של שיינפלד, שמתקומם כנגד העמדה של בז'רנו, ניתן להבין שמבחינת מר-חיים השיר הועמד כבסיס ליצירה מולחנת דווקא כדי להראות שלא מפסיקים ליצור בזמן אינתיפאדה (שיינפלד 1988).

**דן זקהיים - נייג'י הג'ינג'י :** במשך 20-30 דקות עמד זקהיים ללא נוע בחדר האחורי הקטן במקלט, כתמונה חיה מאחורי שרשרת (או חבל) מתוחה בין עמודים. הוא עמד במרכז הקיר בין שני חלונות החירום, שבאחד מהם מוקמה ברבי בשמלת כלה ואור ירוק של טיימר ומן השני היתמר עשן. מצידו האחד נכתבו המלים: "אני, דן זקהיים, אמן ציוני בארץ ישראל, מדליק משואה זו...", ומצידו השני "...ולתפארת מדינת ישראל". חולצת החאקי שלבש כוסתה ב"אותות" שהיו למעשה טלאים מן המדינות השונות שבהן ביקר ודגלי קיסם של ישראל עיטרו כדרגות את כתפיו. על עיניו רצועת בד שחורה, לראשו קסדה שהייתה של סבו, למתניו חגורה מהבהבת ולרגליו סנפירים. על הקירות הניצבים משני צדדיו הוקרנו זו מול זו מאה שקופיות של שחקני מטקות על חוף תל אביב. מלפניו נתלה אקווריום עם דג זהב. על הרצפה פוזרו כדורי מטקות, וחלק עליון של פטפון ישן עם לייזר ומראות הסתובב ויצר אפקטים של אור. בפסקול שנשמע ברקע שולבו צלילי משחק מטקות עם קולה של בט מידלר השרה *what do you do when he comes home with the smell of another woman?*, ושיר החנוכה *אנו נשאים לפידים*. הצופים נכנסו דרך וילון שחור מכניסה אחת של החלל, עצרו להתבונן במתרחש, ויצאו מן הכניסה השנייה תוך שמירת המרחק הבטוח שיצרה הגדר.<sup>16</sup>

בטקסט שכתב זקהיים, שכותרתו *העדרות בין גבולות* ואינו מתוארך (מן התוכן ניתן לתארך בקירוב ל-1990) הגדיר את *נייג'י הג'ינג'י* כמיצב-מיצג, וכתב: "הכל עבד בלא הפסקה, כמו קצב פעימותיו של גוף חי, או, לחילופין, כמו במעין לונה פארק". "אולי זהו 'תיאטרון', שבו ההתרחשות היא אינסופית, ואולי זהו לונה פארק אינסופי" (14). גודין מצביעה על נושא הזמן בעבודה - זקהיים בין שחקני המטקות כמטרונום מתקתק. בהקשר הטקסט היא אומרת: "כל שנה ביום העצמאות, משפחת

<sup>16</sup> תיאור העבודה בשילוב המקורות הבאים: תגר 2004: 9-10; גודין 2014; דן זקהיים 1958-1994 (1999) - מצגת CV; צילומים תיעודיים.

זקהיים יושבת מול הטלוויזיה ומתרגשת מחדש מהטקס. ודני היה חלק מזה". הדמות שיצר, לדעתה, נושאת על כתפיה משא כבד. "מדינת ישראל וכל העולם, והמדים, והסנפירים, out of context, אם אתה במים אתה צריך להיות על האדמה, ואם אתה על האדמה אתה צריך להיות במים [...] להיות ישראלי זה דבר מאוד מהותי, ומאוד קשה... הטקסיות של היהדות, של הצבא, הפולחניות, הכל דברים שמאוד העסיקו אותנו מכל מיני סיבות" (2014). בהקשר זה ניתן להביא את דברי סגן כהן, כי זקהיים שואל על מקומו של האמן בחברה, מתעמת עם הוויה מקומית פוליטית אך אינו מחלל ממש את קודשיה (1991: 21).

בלושטיין תיאר את זקהיים כ"הכלאה בין אמודאי לחייל קומנדו" (1989: 10). שיינפלד מתאר עבודה בעלת אפקט קשה ואלים ואומר "הלא כעת כולנו גנרלים אטומי עיניים" (1988). בת-ארי ראתה "מפלצת צבאית אלימה (אולי שרון) העומדת בלי נוע, מאיימת, כשברקע ילדי השכונה עושים קקופוניה נוראית בשירי ארץ ישראל" (1988: 56). אל מול הפרשנויות הקודרות, מרמלשטיין מתאר חוויה שונה: "דני עמד באמצע בין המטקות, כאילו שהגיע לארץ ישראל, יצא מהמים והדבר הראשון שפגש זה חתיכים שמשחקים מטקות. [...] היתה תנועה וקצב מהמטקות, כל פעם אחת נדלקת ונכבית, וסאונד של המטקות. דג הזהב, זה היה הוא בעצם... בעיניי זה היה שובה לב" (2015).

נינגי הגינגי המשיכה את עיסוקו הפוסט-מודרני של זקהיים בדמויות מנהיגים וגנרלים פיקטיביים על רקע המצב הפוליטי, במרכיבי האתוס הישראלי, בשייכות וזרות. אולם עבודה זו הציגה שינוי חד באופן הפעולה הדינמי והספקטקלי של זקהיים, הבוחר כאן לעמוד בחלל קטן, ללא תנועה וללא משתתפים. ההתכנסות והעיסוק באלמנטים טקסיים ואוטוביוגרפיים גלויים או מקודדים ובנושאים אישיים יותר ויותר הנוגעים לחייו ומותו, ילכו ויתעצמו בהמשך פעילותו במקלט 209.

**ענת שן - האם אתה רוצה להתחתן איתי?** שן מתארת את העבודה שאורכה כ-20 דקות כסוג של מסכת, טקס מאגי, טקס חניכה לבחורה שמחפשת זוגיות (2014). לעבודה שרפררה למבנה הטרגדיה היוונית, היו ארבעה פרקים: 'שאיפה, הרצון, התשוקה להינשא'; 'המבחן, המאמץ, הקרבן'; 'האישור, הצלחת המבחן'; 'ריקוד הכלה – החגיגה'. רצף של כארבעים שקופיות הוקרן על וילון שחילק את החלל לאורך העבודה, למשל דימוי מבויס של זוג העומד ליד הכיור עם שלט קומיקס "האם אתה רוצה להתחתן איתי?", דמויות מיתולוגיות, צעצועים קטנים שצילמה שן וכתובה מקושקשת באדום. חלק מהדימויים הוקרנו על שן והמשתתפים, שביצעו פעולות טקסיות שונות של שירה, ריקוד וצ'ינטינג, בליווי מוסיקה וטקסטים מוקלטים וחיים.<sup>17</sup> המשתתפים ששן הגדירה "מקהלה וגם קהילה" נשאו כלי נגינה עשויים מתקליטים וליוו אותה בשירים שכתבה והלחינה. ארבעתם לבשו שמלות עתירות בד,

<sup>17</sup> נראה שהיו שינויים בהרכב המשתתפים. בריאיון מוזכרים שז, רוני וצבי (מרמלשטיין). בסקיצות, אורלי (ברפמן), רוני ויפה.

שעיצבה בהשראת טקס הפתיחה של האולימפיאדה בקוריאה. מאחורי הקלעים הקריאו מודעות שידוכים. העבודה, אומרת שן, נתנה מקום לכאב שבסיטואציה, וגם הייתה ביקורתית לכלים המופרכים שבהם משתמשים כדי לתקנה והשתמשה באמצעים קומיים ובמבט משועשע. "זה היה ליצור את הפולחן שלנו, פולחן פוסט-מודרניסטי, שעשוי מזה ומזה ומזה, כי זה מה שיש לנו." בריאיון שצולם בערב המופע, מסבירה שן ש"מיצג" זה מה שצה"ל עושה בחוויה הישראלית, ומה שהיא עושה זה מופע, תיאטרון מופשט שמורכב מדימויים. בקטע וידאו קצר נראית תמונת הסיום: המשתתפים מסירים מחלציהם מסכות מוזהבות וחובשים אותן. מתחתיהן נחשפות מסכות נוספות. לאחר מספר תנועות טקסיות הם פותחים בריקוד סוער לצלילי מוסיקה ערבית. הם עוזבים את הבמה ועל המסך מופיעה השקופית הסוגרת: "כולם מנפנפים בידיים כדי להגיע לאורגזמה"<sup>18</sup>.

מרמלשטיין מספר על השתתפותו בעבודה: "זה היה מצחיק בטירוף... אבל גם מאוד רציני. היינו שלושה, בלבד מאוד אקסטרואגנטי, עם כובעים משולשים כמו קונוסים גדולים, עם שמלות מאוד רחבות וצבעוניות, והיינו המקהלה היוונית. רקדנו, פרטנו על כלי זמר שעשויים מתקליטים, ושרנו [על המנגינה והמקצב של ארי ראמה] כמה רע לי, למה רע לי [...] ענת הופיעה בקטעים, נכנסה ויצאה מאחורי המסך" (2015). המבקרים-הצופים הדגישו את נוכחות ההומור בעבודה של שן, והעידו שהקהל צחק. גולן התייחסה לשימוש של שן בחומרים אישיים והפיכת עניינים אינטימיים לתצוגה ראוותנית (1988).

שן התייחסה לעבודה זו כהמשך ישיר לרזי מייזן, טקס החניכה הפולחני-אמנותי שיצרה ב-1984. מבחינתה, בעבודתה האמנותית הפכה תכנים אישיים שהעסיקו אותה לכלים טקסיים שימושיים למען הכלל. שתי העבודות הפכו התמודדויות נשיות אישיות ואוניברסליות בו-בזמן, לטקסים פוסט-מודרניים בעלי אופי שמאני.

**עדינה בר-און - כמה דקות על רוח העבודה שלי:** בר-און, בוגרת בצלאל שפעלה משנות ה-70, היתה ונותרה כפי שהיא מעידה בריאיון שערכתי עימה ב-2015, אמנית שהולכת בדרך המיצג האישית שלה דרך תהפוכות הזמנים. העבודה שהציגה במקלט 209 ב-1988, היתה מבחינתה חלק מתהליך של חזרה למיינמליזם בשנות ה-90, מבוססת על נוכחות גופנית, תנועתית וקולית בלבד. "התחלתי כאילו שאני לא יודעת מה להגיד, כאילו מחזיקה את הקהל... חילקתי את הקהל במחוות, לא הזזתי אותם, הלכתי ביניהם, עבדתי ביניהם [...] כשאני לא מדברת בהופעה דקות ארוכות, מאוד מאוד רוצה להגיד משהו והקהל נאחז בלרקום, בלחבר את הגמגום, להיכנס לשקט, לחללים, אז נוצרת התקשורת הכי טובה. המקום שהצופה מרגיש שהוא אחראי ושהוא שותף ליצירה, זאת התקשורת". היה במופע ג'יבריש,

<sup>18</sup> תיאור העבודה בשילוב המקורות הבאים: שן 2014, סקיצות ורשימות של המופע מארכיונה הפרטי של שן, צילומים תיעודיים, ריאיון מצולם ממש אישי (1988).

אומרת בר-און, היו תנועות של עיסוק בכוח, בניצחון, בהשתלהבות, ובשבריריות של הכמיהה לכוח. כבר מההתחלה היה בעבודתה ממד פוליטי וחוויתי, וגם במופע הזה. "המון שאלות על המקום הזה, של מה נוגע. ולאט לאט ההופעות שלי הופכות להיות פחות ופחות [...] מההתחלה הן חיפשו את המינימלי. בשיעורים שלי אני אומרת מקסימום ביטוי במינימום תנועה" (2015). שתי תמונות מתעדות את בר-און בעלת המראה הנערי, בשיער קצוץ, יחפה, בחולצה לבנה מכופתרת קצרת שרוולים ומכנסיים כהים מחוייטים, עומדת באחת מפנינות חלל המקלט באופן שכמעט לא ניתן להבדילה מן הקהל. רצף תמונות אחר בבגדים שונים, מתעד את שפת הגוף ואת מחוות העבודה הקולית והתנועתית של בר-און הפועלת בתוך הקהל.

בלושטיין כתב: "מי שהשתמשה באמנות המיצג כדרך ביטוי אלטרנטיבית באמת, היתה עדינה בר-און שהציגה בגיבריש קשת של רגשות ומצבים נפשיים, שייצגו משהו שהוא שונה מאתנו, אך שיש לנו בכל זאת אפשרות להתקשר איתו. גם כוחו של מיצג זה נחלש ככל שהתארך הזמן" (1989: 10). בת-ארי כתבה: "עדינה בר-און סיימה באימפרוביזציה מאוד אישית. תוך שימוש מבריק בקולה ובגופה, בהברות סתומות, העבירה סיפור מופשט, הנתון לפרושים שונים. אפשר גם להתייחס, בפשטות, לצליל קולה ותנועותיה, העניין שלה רוחני ועמוק, והיא עובדת ברגישות" (1988: 56).

נראה שבאופן שונה אבל משמעותי לא פחות מאשר בעבודה של מר-חיים, הציבה עבודתה של בר-און נוכחות שונה מעבודות האמנים הצעירים ממנה, נוכחות שמקורותיה בשנות ה-70 אך מתפתחת וממשיכה לנסח את עצמה במקביל אליהם.

בנוסף למידע ותיעוד חווית הצפייה שסיפקו הביקורות בעיתונים, הן שיקפו איך הוצגה ונתפסה פעילות מקלט 209. לגבי סדרת המופעים הראשונה בולט גיוון בהתייחסויות, שניתן לשער שהוא משקף את תקופת ההתגבשות של ההתארגנות החדשה. שיינפלד כתב על הערב שהוצג ב-8 באוקטובר 1988 כהמשך של פעילות הקבוצה שפעלה במקלט בהנחיית רבן וכהן לוי. גולן תיארה אותו ערב כיוזמה של חמישה יוצרים, שמתכוונים לקיים מופע אחת לשבועיים ולהעלות מדי חודש-חודשיים תוכנית שונה. היא ציינה את ההקפדה על רמה מקצועית גבוהה ואת העובדה שהכול ממומן מכיסם הפרטי של היוצרים (1988). בת-ארי שהכתירה את סקירתה "אוונגרד תת קרקעי", מנתה כחברי הקבוצה את רבן, שן, זקהיים וכהן לוי (1988: 56).

ביחס לסדרת המופעים השנייה של תוכנית מס' 1 עולה תמונה אחידה יותר המתמקדת בחמשת המופיעים, מזכירה כי הם מקימים עמותה ומתכננים את תוכנית המופעים הבאה (סיגל רשף 1988; קצור 1989: 49). בלושטיין כותב על הבחירה של קבוצת אמני מיצג מקומיים לרדת למרתף, כיוון שהתיאטרון בארץ ממעט לאפשר דרכי התבטאות אלטרנטיביות (1989: 10). בר-קדמא כותב: "20 איש



הגיעו מהתנור אל המקלט הקר. הכל סטייל חברה, בלי מרחק קהל-בימה ועם מינימום נתוני עזר כמו תאורה או תפאורה. הרבה רצון טוב ורצון להראות. התוכנית רצה במועדים המתפרסמים באמצעים צנועים. אם אתה מעוניין, עקוב. אם יש לך במה, אתה יכול להצטרף לפעילות המרתף" (1989). התייחסויות העיתונאים להתארגנות החדשה זיהו והעריכו את האופי האוונגרדי והלא-ממסדי של ההתארגנות, שהועצם על ידי הפעולה בחלל האלטרנטיבי של המקלט. כמה מן הכותבים מציינים את הפן הפוליטי של חלק מהעבודות (שיינפלד 1988; בת-ארי 1988: 56).

לאחר מספר חודשי פעילות זוהתה מקלט 209 באופן ברור כהתארגנות אמנים בינתחומית בדגש על מיצג, שפניה קדימה להמשך פעילות בתוכנית חדשה והקמת עמותה.<sup>19</sup> ההובלה על ידי שן, רבן וזקהיים לא מתבטאת עדיין בצורה ברורה בפרסומים הנותנים מקום שווה לאמנים האורחים. על השאלה עד כמה הייתה הובלה זו ברורה במציאות באותה תקופה, לא ניתן לענות באופן מוחלט מן החומרים שאספתי. כמו כן, האם היה הגרעין של שן-רבן-זקהיים מעוניין בחברים נוספים, או אף הזמין כאלה? האם האמנים הנוספים בתוכניות הראשונות הוזמנו להיות חלק או רק להתארח? דבריו של דוד כהן לוי מעידים שראה עצמו כחלק ופרש לאחר שלא התחבר לאופי הפעילות שהתגבשה. יוסי מר-חיים ועדינה בר-און, שני אמנים ותיקים ושונים מאוד, הביעו שניהם בראיונות שערכתי עימם חוויות חיוביות מן התקופה שפעלו במקלט 209, ולהתרחשותי אכן ראו עצמם כאמנים אורחים. מר-חיים מתייחס בקלילות לתחילת שיתוף הפעולה כמו גם לסיומו (לאחר שתי תוכניות), ובר-און מדברת במפורש על כך שהייתה לה דרך משלה להתנהל וכי לא חשה צורך בהתאגדות (2015).

שן אומרת כי לה, לרבן ולזקהיים היה רצון ומחוייבות לארח אמנים נוספים כחלק מהגדרתם כבית לאמנות בינתחומית; עם זאת, בין שלושתם נוצר שיתוף עוצמתי שהאמנים האורחים לא היו מחוברים אליו באותו רמה (2014).

#### תוכנית מס' 2, אפריל 1989 – מאי 1989, מקלט 209, תל אביב

תוכנית מס' 2 הייתה המשכה הטבעי של תוכנית מס' 1: אירוע המתקיים במקלט ברמת אביב; הפורמט של אוסף עבודות שאינן קשורות אבל ערוכות מתוך מודעות זו לזו; השתתפותם של שן, רבן וזקהיים ואמנים נוספים, כאשר ניתן להצביע על גיוון בינתחומי רב יותר בעבודות המוצגות. כרזת האירוע מעידה על ארבעה תאריכים בהם הוא התקיים בחודשים אפריל-מאי 1989 (1989א).

<sup>19</sup> המונח אמנות בינתחומית המופיע בשם העמותה ובחלק מהפרסומים, ביטא את הרחבת תחום הפעולה האמנותית ושילוב המדיומים שאפיינו את אמני המיצג של שנות ה-80. בפרסומי הזמן ניתן למצוא גם וריאציות נוספות: אמני מולטימדיה, רב תחומיים, ואף אנטי-דיסצפלינריים. נראה שחיפוש המושגים האלטרנטיביים הושפע גם משחיקת המונח מיצג כפי שהזכרתי בהערה בעמ' 9. עם זאת, גם בזמן אמת וגם בראייה היסטורית, גבר השימוש במילה מיצגים ואמני מיצג לתיאור פעילות מקלט 209.

בתוכנית מס' 2 הוצגו שבע עבודות. דוד כהן לוי הציג את עץ, יוסי מר-חיים את דרוג, דן זקהיים את נמשים שמנים במרום, תמר רבן את פורצלן, צבי מרמלשטיין את מחזר על פתחי עליונים ונתחננים, עידו אמין והרגשות את 3 תצלומי אויר. העבודה של ענת שן, המערה הפסיכודלית, התרחשה בהפסקות שבין העבודות האחרות, שהוצגו בזו אחר זו.

**ענת שן - המערה הפסיכודלית:**<sup>20</sup> שן הציגה מיצב-מיצג שהתרחש במדרגות המקלט, "הפילטר שדרכו יצאו ונכנסו במהלך הערב בין ההופעות" (2014). בזמן ההופעות האחרות עבדה ושינתה את התצוגה במדרגות, כך שבכל ירידה ועליה (כניסה, יציאה להפסקה, חזרה מן ההפסקה, סיום התוכנית) נחוה המעבר באופן שונה. שן לא עמדה מול הצופים והופיעה, אלא הם אלה שבתנועתם במעלה ובמורד המדרגות, חוו את הסביבה שהכינה עבורם והפעילו אותה. לגלעד פדבה מהעיר אמרה שן ש"זהו מיצג חובק מקלט ויש בו ירידה לצורך עליה, מבחינה נפשית פסיכית"; מטרתה לגרום לתחושות בלתי אמצעיות של סמים קשים תוך התייחסות לכל ההיסטוריה של הפסיכדליה החל מאמנות המערות (1989: 91). בתוכנייה מציגה עצמה שן כבת למשפחת מעצבי מערות אלטמירה, ואת מירה ברנטל, שהשתתפה במיצב-מיצג, כמדריכה בפירמידות במצרים (1989ב).

אין עדויות מצולמות לגבי עבודה זו. שן זוכרת שהשלב הראשון התרחש בחושך, וספוג הודבק על המדרגות כדי לייצר תחושת רכות וחוסר ידיעה היכן נמצאים. שלב נוסף הונחה על ידי ברנטל, שהובילה את המשתתפים בין דוקומנטים מתולדות הפסיכדליה, למשל שירים של אלדוס הקסלי וקראולי, והמדרגות הווארו באור אולטרה סגול (2014). גיורא מנור מוסיף שהיה גם שלב לבן. הוא מדווח שהצופים הוכנסו בקבוצות של שישה איש למדרגות החשוכות, תוך הסברים על המערה הפסיכדלית שהיו מיותרים מבחינתו, אך המטמורפוזה של המדרגות הייתה מעניינת (1989: 10). ברנטל שהשתתפה כתבה בערים, ששן מעוניינת להפגיש את הקהל עם שנות ה-60 ותופעת הפסיכדליה כדי להתחבר אל אבות המיצג, ההפנינג וה-event של דור ילדי הפרחים בארה"ב. לגבי התפקיד השונה שנטלה במיצג זה אומרת שן לברנטל: "גם אז וגם עתה המיצג הוא הגיבור ולא אני. ההתפתחות היא בשילוב מלא יותר של הקהל" (1989: 43). גיא הגלר שהשתתף בהמשך בעבודות של שן וצפה בתוכנית מס' 2, מספר על החוויה הצבעונית במערה הפסיכדלית. "בשנות ה-80 הכל היה שחור וענת הביאה המון צבעים, זה היה מאוד לא אופנתי [...] זה היה בזמן מלחמה שלא נגמרה, היה פה דיכאון כלכלי [...] זה היה כה שונה מהסביבה, מדלות החומר המקומית שהייתה" (2015, ריאיון עם הכותבת).

אופייה השונה של עבודה זו על רצף העבודה של שן, אשר במקום לעמוד בחזית מופעים טקסיים אישיים ועתירי הפקה פועלת הפעם מחוץ לטווח הראייה של הצופים ומכינה עבורם חוויות חושיות

<sup>20</sup> איות זה מופיע בפרסומי התוכנית.

שיחיו בין המופעים האחרים, מאפשר להצביע על מקלט 209 כמרחב שאיפשר לאמנים חקירה והתנסות, ומזכיר כי ההתארגנות הוקמה כדי לאפשר רצף עבודה והתפתחות לאמנים שחשו שאין להם מקום מתאים לפעול בו.

**דוד כהן לוי – נף :** איש התיאטרון כהן לוי לא השתתף בתוכנית הראשונה שהתמקדה במיזג. בתוכנית השנייה שאותה ראה כרב-תחומית יותר, העלה את העבודה נף, חלק מסדרת עבודות שיצר באותה תקופה. הרקדניות מירי בן ברוך וגיוצי לאו ביצעו את העבודה שעסקה במחנה העצורים באנצאר (2015). פדבה מצטט את כהן לוי, שמגדיר את נף כ"תיאטרון בתנועה", ומתאר כמה מפרטי המופע: כתר פח שחבשו לראשן הרקדניות (בצורת פירמידה ומעין "כתר תורה"), מרזבים שנבנו במקלט ודרכם הידרדרו אבנים צבועות בזרחן, מוסיקה שחיקתה קולות חול מידרדר ופיצוצים, אבנים מפוזרות בחלל שהובאו ממחנה המחאה מול קציעות ו"משהו דמוי עץ, העשוי ממקלות ואבנים" (1989: 91). כהן לוי: "עשיתי חקר על העבודה עם האבנים האלה, עם כל התחושות הפנימיות שלי שקשורות בדת, ובעצורים המנהלים הפלסטיניים [...] עשו שם מחנה באזור באר שבע, והכניסו את כל העצירים המנהליים שאי אפשר היה להאשים אותם. היו הפגנות של השמאל, היו אוטובוסים מתל אביב שנסעו לשם. רציתי להביא איזשהו חיכוך אותנטי ועשיתי את זה באופן הריקוד של הרקדניות, שאחת היתה כהן יותר ואחת יותר בהירה, היה את המתח הזה, עם קומפוזיציה של האבנים, ובסופו של דבר נתתי לאנשים להרגיש את הטעם הזה, זו הייתה גם אינתיפאדה של אבנים, שנשפך עליהם חצץ". חורי האוורור של המקלט נחסמו בנייר, ודרכם פרצו האבנים אל הקהל (2015). מנור מחמיא לעבודה, לרקדניות הטובות ולעיצוב התנועה, ומזכיר את האבנים המסוגגנות, הצבעוניות והנאות (1989: 10).

התיעוד המצולם היחיד שאותר במסגרת המחקר נמצא בתמונות שמלוות את הסקירות בעיתונות. אצל פדבה מופיעה דמות חבושה בכתר-הפח. אצל מנור מופיע צילום קטן שנראות בו הרקדניות במכנסיים כהים וחולצות בד לבנות, גופה של האחת מקופל על הרצפה והשנייה ניצבת מעליה. סביבן פזורות אבנים, כתר פח מונח על קובייה מלבנית, ואובייקט המזכיר עץ מופשט מחומרים תעשייתיים ניצב בחלל (1989: 10).

**יוסי מר-חיים - דרוג :** בתוכנית תוכנית מס' 2 לא מופיע שם לעבודה של מר-חיים, אולם בפוסטר התוכנית מופיע השם דרוג (1989א). בתוכנית נכתב: "מוסיקה וקטעי שירה פלשתינית בעקבות מאמרו של אורי ניר 'שירת ילדי האבנים' (הארץ, מרץ 1989). קטעי שירה מאת עבד אל-נאצר צאלח ('בראשית היתה אבן') ומאת יוסוף אל מחמוד (מתוך הספר 'קריאות גיל בשערי הבוקר')" (1989ב). פדבה מוסר שמר-חיים קורא שירים בליווי מוסיקה (1989). בריאיון לעבודה זו מספר מר-חיים שהיו אלה שירים שנכתבו בערבית על האינתיפאדה ותורגמו, ושהכניס למופע את המוסיקה שכתב להצגה

אפריים חוזר לצבא. מר-חיים מסביר ש"דרוג" ברוסית זה חבר, ידיד; להופעה (או לחלק מן ההופעות) הצטרף חברו דרור פיילר, מלחין ומוזיקאי שניגן בחלילית. מנור מציין שמר-חיים ניגן בתוף ומקלדת, ושהגברה הגרועה פגעה בבאלאנס בין הזמרת למוזיקה, מה שהקשה לעקוב אחר הטקסטים שהיו בלי ספק העיקר (1989: 10). אין תיעוד מצולם של העבודה.

**דן זקהיים - נמשים שמנים במרום:** בתוכנייה מופיעה פסקת תודות חמה, למשפחתו של זקהיים וגם "לכל אלה בדרך שעמדו נגדי, ואלה שעזרו כנגדי: ת'נק יו, איי לאב יו אול" (1989). בקריאה שנייה עולה על הדעת נאום תודה בקבלת פרס או נאום פרידה. לפדבה אומר זקהיים: "הקהל מגיע כאילו למסיבת קוקטייל [...] לפתע נכנסים למין מיצב שיש בו סוג של אקט טקסי, עם אלמנטים של מוות, קבורה והעלאת קורבן" (1989: 91).

הקהל נכנס לחלל הגדול של המקלט, בו התנגנה מוזיקה מתקתקה (מגדל הדבורים). גודין ואסתי זקהיים חילקו לקהל כוסות יין קטנות. "כמו שנותנים לתינוק בברית קצת יין, שלא ירגיש את הכאב... כדי להכניס אותם לאיזשהו רוגע, אווירה מסויימת, הולכים להרים כוסית לחיים ולמוות" (גודין 2015, ריאיון עם הכותבת).<sup>21</sup> כשהגיע הזמן נכנסו הצופים לחלל הקטן המוחשך והתיישבו על ספסלים. המוסיקה ששמעו התחלפה לבליל של תפילות קדיש. זקהיים עמד על הספסל הראשון שעליו כיסו דשא מלאכותי. הספסל חילק את החדר כשמצידו האחד הצופים, מצידו השני ליד הקיר שבעה מקרני שקופיות ושורות ברושי פלסטיק קטנים. על הקירות והתקרה סביב זקהיים הוקרנו שבע דמויות גברים ערומים עם מסכות אב"כ לבנות, זיקפה וקונדום, כפפות כירורגיות וסנפירים. זקהיים לבש בגדים מבד כותנה כשל תכריכים, על כל גופו חוברו טייפ-קסטות שהשמיעו קטעי קדיש שונים ולרגליו סנפירים.<sup>22</sup> מסך גלול שהוצמד לתקרה היה מחובר אליו. לאורך 10-15 דקות, עבר זקהיים באיטיות מקצה אחד של הספסל לקצה השני, כשתנועתו מורידה את המסך עליו התרכזו לבסוף כל הדמויות המוקרנות. אז יצא זקהיים, משאיר את הצופים בחשכה. בטקסט שכתב מתאר זקהיים את השקט שהשתרר ביציאתו, ואובייקטים שהוארו בחלונות יציאת החירום כשיצא: שתי מגירות שבתוכן מסכות אב"כ, נרות זיכרון חשמליים ומסך קטיפה אדום. שקופיות המנציחות רגעים מחייו הוקרנו על המסך הסגור.<sup>23</sup> בקטע וידאו קצרצר נראה החדר חשוך מאוד, ההקרנות זוהרות ועל זקהיים הנע בכבדות נראים בעיקר אורות החגורה המהבהבים. את פרטי לבושו ניתן לראות בדיוקן שיצר עבור עבודה זו, וניתן להניח כי בתנאי התאורה והצפייה במיצג לא יכלו הצופים לעמוד על כולם. בהקשר זה רלוונטית אבחנתה של ביבר, כי זקהיים הקפיד על ערכים אסתטיים ואמנותיים, ללא הפרדה בין מה

<sup>21</sup> לפי תגר חלק זה התקיים מוחץ למקלט, ואחריו ירדו פנימה. ייתכן שהיו שינויים בהתאם למוג האוויר. (2004: 11).

<sup>22</sup> מרמלשטיין מציין שזקהיים הלך לבתי כנסת שונים כדי להקליט קדיש (2015).

<sup>23</sup> תיאור העבודה בשילוב המקורות הבאים: גודין 2015; תגר 2004; פדבה 1989: 91; מרמלשטיין 2015, זקהיים (ללא תאריך), היעדרות בין גבולות, עמ' 15; דן זקהיים 1958-1994 - מצגת CV (1999); צילומים תיעודיים.

שרואים ובין "מאחורי הקלעים" או מה שאינו נראה, כאשר הקהל שמוזמן רואה את הסיומת של מהלך פנימי (2016).

סביב עבודה זו, מספרת גודין, הלך זקהיים ל"חברה קדישא" לחקור את נושא הקבורה ובפעם הראשונה עשה לעצמו בגד קבורה. שימוש זה בבדי תכריכים יחזור בעבודותיו הבאות. לשאלתי על התנועה שמופיעה כאן ומגדירה את זמן המיצג לעומת הדימוי הסטטי בנינג'י הג'ינג'י היא משיבה: "זה היה מאוד דומה, אבל קרה משהו שלאט לאט הוא נעלם מהתמונה" (2015). מרמלשטיין מתאר את הדגמים הקטנים של נופים מפלסטיק, שהוצבו על גבי עמודים קטנים ונראו כבתי קברות. מבחינתו היה ברור שזקהיים מציג את מותו, וגם הקישור לאיידס היה ברור, על רקע הבהלה מן המחלה באותה תקופה (2015). עבור מרמלשטיין כמו גם עבור רוב הצופים, הישירות בה עסק זקהיים בנושאי האיידס והמוות, לא נתפסה כקונקרטי. טקטיקת הדיבור הישיר של זקהיים תחת כסות האמנות על הנושאים שהחליט להסתיר מרוב הסובבים אותו בחייו, תמשיך בעבודות הבאות במקלט 209.

**תמר רבן – מורצלן:** עבודתה בת מספר הדקות של רבן, הוגדרה בתוכנייה כ"אגדה ארצישראלית מסופרת כחפץ נוי במקלט" (1989ב). רבן מספרת שבאותו זמן התמודדה עם בלבול סביב ההגדרות של תיאטרון, מופע ומיצג, ורצתה לחזור למקורות הפלסטיים שלה, "לעשות משהו שהוא עם חומר, וצורה, ודימוי". היא מתארת התגבשות של דימוי שמקורותיו לא-רציונליים, תבליט שהיא חלק ממנו אבל החזה של גבר, שמלה על במה וברבורים מפוסלים, בין שני חלקים של חיה חצויה. כביטוי נוסף לעשייה הפלסטית הכינה סיכות עם ציורי שמן קטנים לבגדי המשתתפים. התלבטות נוספת שלה באותו זמן הייתה בין המחוייבות האמנותית להתייחס למצב הפוליטי בארץ לבין חזרה למקום אישי של אמנות. הדימוי שיצרה הושפע לדבריה מתמונה בעיתון של נשים פלסטיניות המגינות על צעירים פלסטיניים שבאו לעצורם. "זה היה מאוד חזק, הן היו הדבר המשמעותי בשבילי בהתנגדות הפלסטינית. משהו בין הכוח הגברי לכוח הנשי שהעסיק אותי". העבודה התרחשה בחלק האחורי של המקלט, שמצידו השני התרחשה קודם לכן העבודה של זקהיים. מקומות הישיבה סודרו כך שהצופים הסתובבו כדי לצפות בעבודה של רבן. "אני זוכרת שבפנים אני שומעת אותם. היתה תיבת נגינה של שלוש דקות שזה היה זמן הפרפורמנס שלי. נפתח וילון שחשף את הדימוי הזה, וכל מה שזו זה תיבת הנגינה עם הרקדנית עליה". המשתתפים, מוניקה מקלר ועודד ארנון שהיו איתה גם בעבודות קודמות, פתחו את הווילון ואחד מהם הפעיל את תיבת הנגינה. רבן עמדה דוממת ורק עיניה זזות (רבן 2015).

בתמונות המעטות ששרדו נראית רבן בדימוי לבן מאוד עם נקודות צבע בודדות. היא עומדת צמודה לקיר, על במה לבנה קטנה בצורת חצי עיגול ששרשרת נורות קטנות מעטרת את שוליה. גופה עטוי בשריון הטורסו הגברי, ממנו משתלשלת חצאית עתירת בד. ידיה אוחזות בצווארי שני הברבורים

שבולטים מן הקיר כהמשך של גופה. עיניה נראות מבעד לפתח עגול במסכה שעל פניה, ועל ראשה אובייקט עם פירות מלאכותיים ומעליו מתנוסס כד לבן עם פרחי צבעוני. מצדדיה שני חלקי החיה הלבנה וחתך הצד האדום, שיחד עם הבמה תוחמים את שדה המיצב. מנור מתאר "חדר בוחק באור, ובו ניצבת בובה מוזרה, שמתברר שבתוכה אדם חי, אישה שרק עפעפיה נעים. לפני הבובה מנגנת תיבת נגינה, כשעל פני אגם זעיר (מראה) שטים במעגל שני ברבורים. זה מאוד פיוטי, וכל מה שקורה, הוא שמחכים עד שהקפיץ בתיבת הנגינה יסיים ב'מורנדו' עדין את נגינתו". מנור מדבר על הזמנה להתרחשות שאינה מגיעה, תמונה שממד הזמן בה כאילו לא משמעותי, אירוע שאינו קורה (10: 1989). לדעת סגן כהן רבן יצרה עבודה שביטויה היה ההיפך מן ההקשר הבורגני של הפורצלן (22: 1991). את עבודתה של רבן ניתן לקרוא כבחירה אמנותית שבה צמצמה את נוכחותה הגופנית כמעט לאפס, הפכה עצמה לפסל והציבה שאלה על גבולות המיצב. ניתן גם לראותה בהשוואה לעבודה הקודמת במקלט 209, שבה פגשה את הקהל תוך חשיפה גופנית ואמירות פוליטיות. כמו אצל שן, ניתן לזהות כאן חופש להתנסות, ובדיקה של המרחב הפיזי והנפשי שאיפשר או כפה המקלט.

**צבי מרמלשטיין - מחזור על פתחי עליונים ותחתונים :** בתוכנייה נכתב "מופע קידוש פראנקיסטי, או תעלולי מיקי ודובי בין אמונה למינני(ות). עם יוני ניצן וקולה הסקסי של אסתי זקהיים" (1989:ב). פדבה כותב שהיצירה כוללת מוטיבים מן התנועה הפרנקיסטית של משיח השקר יעקב פרנק בן המאה ה-17, טקס קבלת שבת תוך שימוש בפמוטי ענק, שירה מקורית מדוקלמת ופסקול מוזיקלי (1989: 91). מרמלשטיין כתב במיוחד למופע שיר שהוקלט והושמע כמעין צ'אנט. הדימוי שהוצג היה שולחן שבת מטפורי על רצפת המקלט, עם נרות שבת שגובהם כמטר בערך וכוס קידוש ענקית. מרמלשטיין וניצן שכבו במרכז החלל תחת בד לבן, רקום צורת מגן דוד באורות מהבהבים, "מכוסים בו כמו חלות" כהגדרתו. כוס הקידוש היתה מלאה נורות מהבהבות ובנרות דלקו נורות. העבודה התייחסה למסורת שלפיה האש נוצרה במוצאי שבת כדי לנחם את אדם וחווה, על הבהלה שחוו כשראו לראשונה חושך בשבת לאחר הגירוש מגן עדן. השיר דיבר על האור כנחמה קטנה על הגירוש. "עשינו כל מיני התגוששויות מתחת למפה הזו", מתאר מרמלשטיין. "מה שעשינו שם היה סוג של גירוש, מהביחד הזה מתחת לשמיכה... האורות של הנרות הפכו להיות אור ירוק ואור אדום, כמו הסמנים כשפינה נכנסת לנמל. שיחקתי את זה, כאילו שאני רוצה להיכנס לנמל הזה שלא מגיע. הייתה לי ספינה קטנה מפלסטיק. בהמשך זה עוד הבהב, ירוק ואדום, ירוק ואדום" (2015). מנור מגדיר את עבודתו של מרמלשטיין כסמלית מאוד. "הוא ויוני ניצן התעטפו במעין דגל ישראל, שהמגן דוד שעליו זוהר בשלל נוריות זעירות, הציגו הזדווגות של (?) שני חתולים, צבי הושיט את אצבעותיו בצורה המוכרת כברכת הכהנים בבית הכנסת ושני נרות חשמליים גדולים נדלקו וכבו..." (10: 1989). בעבודה זו בחן

מרמלשטיין, שליווה את אמני המיצג כבר מאמצע שנות ה-80 והשתתף בעבודות שיצרו, את האפשרות לשלב את שירתו עם אלמנטים בימתיים. לדבריו, הבין שאינו מעוניין להמשיך בכיוון זה.

**עידו אמין והרגשות - 3 תצלומי אוויר :** בתוכנייה נכתב: "5 משתתפים, 3 שקופיות, לייזר ומכונות חוברו ע"י אחד ממיסדי להקת מע"צ, למקשה ניא-אתני ופוסט-דכאוני, היונק ממורשתנו הפגאנו-דיגיטלית" (1989:ב). פדבה מציג את אמין כמוזיקאי ובעל טור קומיקס, מנתח מערכות מחשבים במקצועו שהמחשבים מהווים חלק מן המופע המוסיקלי שלו, ומשתמש ב-sampler בדומה ללורי אנדרסון ופיטר גבריאל. מפורטים המוסיקאים שינגנו איתו בכלים שונים, מערביים ואפריקאים: אילנה צברי, בני תדהר, רוני פינדל ודני יצחקי. "בתוכנית שלושה קטעים מוזיקליים מקוריים, מלווים בשלוש שקופיות המוקרנות על שטח בגודל 2 X 4: שקופית של אפולו 6 שקיבל מנאס"א, חורבה עתיקה וכד כחול עתיק מאוד שמאירה אותו קרן לייזר. מסמר המיצג, תפילה מוקלטת של עצירים ממחנה אנצאר" (1989:91). לא עלה בידי לראיין את אמין, וגם המרואיינים השונים לא הוסיפו מידע משמעותי. מן המקורות השונים ניתן להבין שמדובר בהופעה חיה של הרכב מוזיקלי אוונגרדי, במהלכה הוקרנו שלושה דימויים ויזואליים גדולים. מנור כותב, שהיו אלה פשוט קטעי נגינה של עידו אמין והרגשות, וכי הבאלאנס הגרוע לא איפשר להבין את תוכן השירים (1989:10).

בנוסף לתיאורי העבודות, התייחסו העיתונאים שכתבו על תוכנית מס' 2 להמשכיות הפעילות של מקלט 209, כסימן להפיכת ההתארגנות לנוכחות משמעותית בשדה המקומי שיש לעקוב אחרי התפתחותה. גלעד פדבה כותב: "בסיבוב הראשון חשדנו בהם שהם לא רציניים, עוד התארגנות שתתפוגג עם חלוף ענן העשן הצבעוני הראשון. עכשיו הם יוצאים בשנית ויש לנהוג בהם בכובד ראש" (1989:91). אלי דור כהן בתל אביב מועיד למקלט 209 את התפקיד לבעוט באשכי התיאטרון הישראלי, ומקשר אותם גם לדאדא. הוא מגדיר את עולם האמנות הישראלי כבלגן ללא שוליים וללא מרכז "ולכן יש תחושה של תלישות. להערכתי, הקבוצה הזו מרגישה תלושה אבל לדעתי הם יגיעו למשהו שמתחיל עכשיו להיווצר". דור כהן מצביע על הבחירה של מקלט 209 למנף את תחושה התלישות ליצירת מקום עצמאי. "כעת באה החבורה התל אביבית, וכאילו אומרת: אנחנו לא כלבי השעשועים של התיאטרון הישראלי. הלואי שיצליחו להיות מה שהם" (1989).

## **2.2. תקופה II, 1989-1991: מקלט 209 מחוץ למקלט**

תקופת הפעילות הראשונה בה העלו חברי מקלט 209 שתי תוכניות מיצגים במקלט 209 ברמת אביב, גיבשה את שן, רבן וזקהיים, מגרעין מארגן לכדי קבוצה שגבולותיה ברורים. במהלכה אף החלו בהליכים הדרושים להירשם כעמותה. לאחר תקופת התגבשות זו חלה תמורה באופן הפעולה של

הקבוצה. תת התקופה השנייה מאגדת שלושה אירועי אמנות שונים, שבשלושתם פעלו שן, רבן וזקהיים יחד מחוץ למקלט הפיזי תחת השם מקלט 209. אלו הם ממיצג למוצג בגלריה קלישר חמש ב-1989; תוכנית מס' 3 בפסטיבל ישראל ב-1990; וראש דאדא במוזיאון ינקו דאדא בעין הוד ב-1991. בריאיון שליווה את ממיצג למוצג שאל המראיין מייקל מתיוס האם הם מתכננים להופיע במקומות נוספים פרט למקלט, ונענה על ידי זקהיים: "העבודות נבנות לחלל המקלט ואינן ניתנות להעברה. המקלט הוא מעין מעבדה, ומאפשר לנו לעבוד בצורה רצופה. החלל הוא חלק מן העבודה" (1989). בהמשך התקופה הופיעו יחד במסגרת פסטיבלית ואף הציגו בחלל מוזיאלי. תיאור וניתוח של שלושת האירועים יראה כיצד התמודדה מקלט 209 עם אתגרים אלה.

### ממיצג למוצג, מאי-יוני 1989, גלריה קלישר חמש, תל אביב

בין ה-16 למאי ל-16 ביוני 1989, הציגו זקהיים, שן ורבן את התערוכה ממיצג למוצג בגלריה קלישר חמש בבית הספר לאמנות קלישר בתל אביב.<sup>24</sup> התערוכה נפתחה במקביל לתוכנית מס' 2, שעדיין עלתה במהלך חודש מאי 1989. הברושור שליווה את התערוכה, דף A3 מקופל ומודפס משני צדדיו, הכיל ריאיון עם האמנים, קורות חיים וגם את הפיסקה הבאה: "שלושת האמנים שנבחרו להציג בתערוכה זו הם מקימיה של קבוצה הנקראת מקלט 209 [ההדגשה שלי]. במקלט עירוני ברמת אביב, מעלים האמנים עבודות שלהם ומארחים אמנים נוספים" (1989). הפיסקה מציגה את מקלט 209 כישות מגובשת, ששן, רבן וזקהיים הם מקימיה וחבריה. היא מסמנת נקודה משמעותית ואמירה ברורה לגבי היות מקלט 209 ישות משותפת שלא הגג הפיזי מאגד אלא ההרכב האנושי והמחויבות האמנותית. במבט היסטורי, יותר מכל טקסט העידה על כך העובדה שבנתיב זה צעדה הקבוצה בשנתיים שיבואו, כאשר פעלה מחוץ למקלט כישות משותפת המורכבת מאמנים עצמאיים.<sup>25</sup> התערוכה שאצרו יוסי זלוף, לאה כהן ורוני נתיב, סטודנטים שהונחו על ידי האוצר עמי שטייניץ, עסקה בהצבעה-מחדש על הקשר בין אמנות המיצג לאמנות הפלסטית. האוצרים כותבים שחיפשו אובייקטים שתוכננו ונבנו עבור מיצג מסוים והיו חיוניים למשמעותו ולהתרחשותו. הם פנו לאמנים שעסקו במיצג כחלק ממכלול יצירתם הפלסטית בהווה או בעבר, ולבסוף התמקדו באמנים שעיקר עיסוקם כיום במיצג ושברשותם נשמרו אובייקטים ממיצגים (זלוף, כהן ונתיב 1989). אלה היו שלושת אמני מקלט 209. כל אמן הציג באזור מסוים בגלריה את הפריטים שבחר מתוך עבודותיו. על תכני התערוכה מעידות תמונות שצולמו בחלל, וכן סקירה של רבקה מאיר בעיתון *דבר* (1989: 12).

<sup>24</sup> טננבאום מציינת גלריה זו כדוגמה לתופעת פתיחת גלריות חדשות הקשורות לבתי ספר לאמנות בשנות ה-80 (2008: 34).  
<sup>25</sup> את הצורך של אמני מקלט 209 להדגיש את עצמאותם האמנותית ניתן להבין על רקע מיקומו של המיצג של שנות ה-80 בין האמנות הפלסטית (בה מקובלת לרוב פעולה אינדיבידואלית) לאמנויות הבמה (בהן מקובלת יותר פעולה קבוצתית); וגם על רקע פעולתן של קבוצות בשנות ה-80 שיצרו יחד, כזיק, סמרטוט או טרה.



ענת שן התמקדה בעבודתה רדי מיידן (1984). היא הציגה תלבושות ואביזרי גוף על בובות תצוגה, אובייקט-מרינוטה מתוך המופע, סקיצות, צילומים ואובייקטים תיעודיים הקשורים לתהליך העבודה. כדורים לבנים גדולים נתלו מהתקרה באזור התצוגה שלה.

תמר רבן הציגה פריטים מתוך שלוש עבודות שלה: תלבושות ואובייקטים מפתח לאזורים רגישים כברזל (1985), אובייקטים פיסוליים מהומאז' לאוממה (1986), והבגדים התחתונים מפח ששימשו את "ישראלה" בסטרפטיז (1988) במקלט 209.

דן זקהיים הציג פריטים ותלבושות שייצגו את רוב דרכו האמנותית, החל מעבודותיו במונטריאול בשנים 1980-1982, ומ-1983 והלאה בישראל. בתמונות ניתן לראות אובייקט מסכת גבס בקופסא מ-Maskself (1980); אובייקט מתוך לא פה ולא שם (1981); אוברול, יציקות חלקי גוף, צילומים ואובייקטים מתוך דן זקהיים (1982); פנס אדום מתוך תרשימי שיבה (1983); צילום גדול, דגל, ואביזרים שונים מתוך מפלגת כבל (1984); תלבושות ואביזרים מתוך להירדם על פטמת יער ומייד אין איזראל (1985); נעלי עקב משובי דובי זו (1985); מטריה ובגד עם דגלי מצריים וישראל מלהיגרר לפוליטיקה בשדה (1985); תלבושת מ-Penguin Going Away Performance (1986); תלבושת מלאך מתוך עקבות של מלמעלה (1987); תלבושת שחורה עטורת מדליות מבבל קאמבק בזמן אמיתי (1988); תלבושת ופטיפון מתוך נינג'י הגינג'י במקלט 209 (1988).

שן מתארת את התערוכה כנדבך נוסף ובעל ערך בעשייה המשותפת של מקלט 209. היא מזכירה את האמביוולנטיות – "הרי אנחנו דיברנו נגד מוזיאונים, ופתאום אנחנו עושים תערוכה ממיצג..." היא מוסיפה בהקשר זה: "כל אותה תקופה הדעות לגבינו היו חלוקות, מבחינת – אלה והשטויות שלהם, או – הנה מישהו שעושה משהו סוף סוף. כמובן שהמסד הקנוני לא התייחס אלינו ברצינות כל כך. גם לא ידענו את השפה שלהם. לא יכולנו... לא ידענו מה הם רוצים. מיכל נאמן, תמר גטר, אלה הדברים שקרו אז בארץ. להרגיש זה היה מחוץ לתחום בכלל. האינטלקט עבד שעות נוספות" (2014). גודין מצביעה על הערך של הצגת אובייקטים שהושקעה בהם עבודה רבה, אך במיצג הם נראים רק לזמן קצר. כאן היתה אפשרות להתמקד בהם (2015).

ממיצג למוצג הייתה תערוכה קבוצתית במסורת של הצגת אמנות בחלל גלריסטי, שהדגישה את הקשר של המיצג אל עולם האמנות הפלסטית. עבור שלישיית מקלט 209 הייתה גם הזדמנות ראשונה לפעולה משותפת מחוץ למקלט, מעין הקדמה להמשך פעילותם בשני האירועים הבאים שאף הם התרחשו מחוץ לו.

תוכנית מס' 3, תיאטרון ירושלים (מאי 1990); מקלט 209, תל אביב (נובמבר-דצמבר 1990)

תוכנית מס' 3 נוצרה עבור פסטיבל ישראל, במסגרת שנקראה "פסטיבל הרחוב", והועלתה בחודש מאי 1990 במקלט של תיאטרון ירושלים. הפסטיבלים היו נושא טעון עבור אמני המקלט, אשר כפי שהצהירו בריאיון בברושור ממיצג למוצג, ראו את העבודה החד פעמית לפסטיבלים כניגוד לעבודה הרצופה לטווח ארוך שאליה שאפו (מתיוס 1989). בכל זאת החליטו לגשת לפסטיבל שאיפשר תקציב להפקה. שן סבורה שהיה גם חיפוש של אופני פעולה נוספים מעבר לחלל המקלט הקטן (2015). למעשה, בתוכנית מס' 3 יצרו את המקלט מחדש במקום אחר בכמה אופנים, ניידו את החלל וגם את שיתוף הפעולה שנרקם בו. שם היצירה יצר רצף עם תוכנית מס' 1 ותוכנית מס' 2, וקשר את פעילות השלושה כקבוצה מחוץ לאתר המקלט לרגע הולדתה ולתוכניות הראשונות במקלט ברמת אביב. ממרחק הזמן, נראית תוכנית מס' 3 כתמצית המהות שנקראה מקלט 209, שהתאפיינה במתח בין עצמאות ושיתוף, עולמות נפרדים והתרחשויות בו-זמניות; וגם ידעה לייצא את ייחודה ואת המהות שמאפיינת אותה אל מחוץ למקלט.

לפי תוכנית פסטיבל הרחוב ופוסטר תוכנית מס' 3 בפסטיבל, הוצגה תוכנית מס' 3 במסגרת זו חמש פעמים, בין התאריכים 23-28 למאי 1990. בפרסומים אלו הוגדרה העבודה במלים הבאות: "אינטרקציה אינטגרטיבית אוטוביוגרפית ואורגנית של אמני מיצג מקלטיסטים, פולחניסטים ארצישראלים מתבגרים ביחידות" (1990). פוסטר נוסף והודעה לעיתונות המצויים בארכיון מקלט 209, מציינים חמישה תאריכים בנובמבר-דצמבר 1990 בהם מתוכננת העלאתה של תוכנית מס' 3 במקלט 209, וכוללים טקסטים קצרים על כל אחת מן העבודות. שן זוכרת שמן המקלט נגנב ציוד טכנולוגי, מה שקטע את ההופעות המתוכננות וגם השפיע קשה מבחינה מוראלית על המשך הפעולה במקלט (2014). רבן לא זוכרת את הדברים בדיוק כך ולא באותה טראומטיות (2015).

את הרעיון להופיע שלושתם יחד, העלה לדברי רבן ניקו ניתאי. "היינו כל כך שונים [האמנים], שחשבתי שזה בלתי אפשרי. למרות שעבדנו יחד על הארגון, והייתה התלהבות משותפת, כל אחד שמר מאוד בקנאות על המקום של העבודה שלו." רבן נענתה לאתגר והציעה לשותפיה. "אז מה שיכול היה לקרות עם ההצעה הזו, שעדיין אנחנו עובדים כל אחד לחוד, אבל בפורמט אחד של מופע. ככה נהיו שלוש במות, שלושה מסכים. כל אחד עבד לחוד, וכשעשינו את העריכה, נדהמנו מכמה זה התחבר, כי לא היתה לנו טיפת מושג" (2015). הצורך לנייד את העבודה הוליד את הרעיון ליצור גריד טכני שיכול את כל ההתרחשויות, ושן סבורה שהיא העלתה את הרעיון של שלוש טריטוריות. היא זוכרת את ההבנה כמה העבודות השונות מעניינות יחד, מסתדרות ואף משיקות. "הרגשנו דומים ברעיונות אבל לא הרגשנו דומים בחומרים. זאת היתה הרגשה מאוד חזקה, וגם הרגשה מאוד תומכת, להרגיש שכל אחד יכול לעשות את שלו, וזה ממשיך למין עושר כזה, אף אחד לא דורך על השני" (2015). הבחירה

להופיע במקלט בתיאטרון ירושלים נעשתה תוך רצון לשמור על הזיהוי עם המקלט על משמעויותיו השונות - האינטימיות, המחתרניות, וגם מיקומו במציאות הישראלית (רבן 2015).

כתוצאה מתהליכים אלה נוצרה תוכנית מס' 3 כהתרחשות סימולטנית של שלוש עבודות עצמאיות, בתוך מבנה נייד שחולק לשלושה חללים. מסך גלל איפשר לחסום או לגלות לקהל את חלקה הקדמי של כל טריטוריה ואת הפעילות שהוצגה בה. שלוש העבודות נערכו לפסיפס משותף, כאשר אחד, שניים או שלושה חללים פתוחים לעיני הקהל בכל רגע נתון. תיעוד וידאו של תוכנית מס' 3 מהווה עוגן חשוב לעבודה ההיסטוריוגרפית; למרות היותו חלקי וערוך, ולמרות הפער האונטולוגי בין התרחשות חיה לתיעוד מצולם, הגישה שהוא מאפשר אל ממד הזמן, אל השפה התנועתית ואל פס הקול היא משמעותית עבור המחקר. ביחס לעבודות בתוכניות הקודמות, היו העבודות שהרכיבו את תוכנית מס' 3 ארוכות יותר ומרובות פרטים שלא ניתן לעמוד על כולם במסגרת זו. תיאורי העבודות יסרטו את אופיין הכללי, בעזרת חלק מהפרטים.

**תמר רבן - אוטו-פורטרט, אוטו-אנטומיה ואוטוביוגרפיה חזויה של אמנית מיצג ארצישראלית:**<sup>26</sup>

בהודעה לעיתונות על ההופעות המתוכננות בסוף 1990 במקלט 209, הוגדרה העבודה: "משחקי ילדים כטקס פולחני בנוסח שנות ה-2000, בעלת אוב מגלה נסתרות ועתידות כמו מוות. בסוף המופע – פולחן של מוות עתידי שמקורו בלידה הפותחת אותו". לצד רבן השתתף כמבצע עודד ארנון.<sup>27</sup>

בעבודה זו נמשך העיסוק של רבן ביצירת אובייקטים פלסטיים ומנגנונים פיסוליים שונים. מתיעוד הווידאו ניתן להתרשם כי היא התאפיינה באנרגיה מהורהרת, איטית. בתחילת העבודה רבן וארנון ישובים בבגדים לבנים אל אובייקט/שולחן, שבחלקו התחתון הפונה אל הקהל ממוקם מסך טלוויזיה. אובייקט לבן בצורת בית מסתיר את ראשה של רבן, שמסובבת את הבית, חושפת חלקים מפניה ולבסוף את הראש כולו. מן המסך שמתחת לשולחן מוקרנת עבודת וידאו שהוכנה מראש ומלווה את המופע, בה מוקרנים פניה המצולמים של רבן אל מול הצופים, כך שהיא נראית כמתבוננת בהם. הפנים המתבוננים מופיעים לסירוגין עם דימויי ידיים, דגים, מים נמזגים, בישול קפה, מסטיק לעוס נשפך כלשון מן הפה. הדימויים מהדהדים ומתייחסים לפעולות החיות שמבצעים רבן וארנון. רבן דוברת מתוך מסך הווידאו בטקסט טקסי במקביל לפעולותיהם: "כל שבע פעימות חוזרת על עצמה אותה תנועה. שבע התנועות חוזרות על עצמן כל שבע פעימות. כל שבע התנועות של שבע מכשפות חוזרות על עצמן". טקסט נוסף שנשמע הוא שירה ילדותית: "על ראש הגבעה, עומדת פרה, פותחת סוגרת ת'עין

<sup>26</sup> שם העבודה מופיע בתוכנית הפסטיבל כ"פוליגרפיה", עם כוכבית שמציינת "יתכנו שינויים בשמות היצירות." בכרזת הפסטיבל וגם בכרזה של ההופעות במקלט 209, כבר הופיע השם המעודכן.

<sup>27</sup> ארנון שליווה את רבן גם בשתי התוכניות הראשונות, היה שריד אחרון למשתתפים מקבוצת "ציפורים תלויות בכיכר". ארנון שבתחילת המקלט כבר היה בשנות הארבעים לחייו, היה ארכיטקט במקצועו, שמתוך אהבה לתחום השתתף בקבוצות תיאטרון שונות. הוא כמעט לא זוכר דבר מתקופת מקלט 209 אך מדבר על התקופה ועל שיתוף הפעולה עם רבן באופן חיובי מאוד. (עודד ארנון, ריאיון עם הכותבת, 2016)

שלה...<sup>28</sup> ראש הגבס החלול שמסתובב על השולחן, ואביזרי לבוש לבנים ומפוסלים נוספים שעוטה רבן בהמשך העבודה, מזכירים את פיסול דמותה בפורצלן. במחוך לבן מתמקמת רבן בתוך ספק מתקן כושר ספק מתקן רפואי, מחוברת למוניטור המדפיס פלט נייר לקול פעימות לב. היא מפעילה את המתקן שמרים ומוריד מגפיים לבנים. לקראת סוף העבודה מתרחש מעין טקס מוות מבוים, כאשר רבן השרועה על במה קטנה לפני החלל שלה, צופה בפרחים בתוך כד בווידאו ויוצרת סירה מקיפולי נייר. בסיום מונחת סירת הנייר על גופה הדומם, וארנון מניח עליה ורדים (1990ג).

שמה האניגמטי של העבודה מתברר בהקשר לפעולות, בנוכחות ובהעדר של פניה של רבן המצולמת והמופיעה, בהתייחסויות השונות לפירוק והרכבה מחדש של גופה בעזרת אובייקטים ומכשירים, באלמנטים הקשורים לסיטואציה של הגדת עתידות ובטקס המוות. רבן מוסיפה: "עיקר העבודה, שלא היתה היצירה והעריכה של הדברים האלה, היה שהחלטתי שאני הולכת לכל מיני מגידי עתידות וידעונים, כדי למצוא את האוטוביוגרפיה החזויה שלי. זה היה חוויה שלא הכרתי והזדמנות להיכנס לעולם הזה. [...] הכוונה היתה להקליט, ושזה יהיה הפס קול, לא חשוב מה אמת לא-אמת, בליל של פס קול, חומר שיהפוך לסאונד". בסופו של דבר ההקלטה לא נכנסה למופע. "הבנתי שמה שהיה צריך לקרות קרה, וזה לא צריך להיות במופע, זה כבר במופע" (2015).

**דן זקהיים - דני דין נע ונד:** מתוך ההודעה לעיתונות על תוכנית מס' 3: "יומן המורכב מתמונות משתנות, שמשלבות קטעי מדיטציה, מדווח על חוויות ילדות ומות. התנסויות ולבטים אישיים, חשיפת הקונפליקט שבפולחן הנסיעה – תאוות הנסיעה – לעומת הגעגועים וצרכים לשוב למולדת. מיתוס חו"ל בפעולת גומלין עם מיתוסים ישראלים ואישיים" (1990). תגר מתארת עבודה זו כפסיפס של מיצגים קצרים עצמאיים (2004: 6). למרות החלפת התלבושת התכופות של זקהיים והקיטוע שיוצרת פתיחת וסגירת המסכים, לדעתי יש לקרוא את העושר והגודש המצטברים בעבודה כיחידה אחת.

בתחילת המופע זקהיים וכל האובייקטים בחלל שלו, עטופים בכיסויים לבנים. הכל עטוף בתכריכי קבורה, אומרת גודין. "מכיוון שמבחינתו כל החפצים שלו היו קדושים [...] הכל הלך איתו" (2015). זקהיים מסיר את העטיפות ומקפל אותן בקפידה. נחשפים בגדיו המחוייטים ומסך טלוויזיה פועל עם "שלגי". מכאן ואילך מתחילה שורת פעולות טקסיות ותמונות חיות, גדושות פרטים ודימויים. התיאור הבא מאפשר לקבל מושג חלקי לגבי עושר ההתרחשות.<sup>29</sup>

זקהיים שם מטבע זהב בפיו ומפיל אותו לפתח מסורג ברצפה.<sup>30</sup> הוא חובש מסכת אבי"כ, בעוד במסך הטלוויזיה מתרסקת מכונית צהובה אל תוך קיר, וצועד במקום מעל הפתח. טקסט המופיע על

<sup>28</sup> ישי אדר בעיתון *ירושלים* מוסיף שהעבודה כללה שיחה או הרצאה על עין של פרה (1990, 1 בספטמבר).

<sup>29</sup> תיאור דני דין נע ונד מבוסס על תיעוד הווידאו הערוך של תוכנית מס' 3 (1990ג), בשילוב התייחסויות מתוך הראיונות, התיאור של תגר (2004) ומצגת קורות החיים של זקהיים (1999).

<sup>30</sup> הפעולה מתקשרת למחקר שערך זקהיים על פולחן המוות בתרבויות שונות - התשלום עבור המסע מארץ החיים אל השאול, שנהגו היוונים לשים בפיו של המת או בשתי עיניו. תגר 2004: 13; גודין 2015.

המסך מורה לספר למישהו כמה הוא יפה, אהוב ומוערך "ושזה בסדר לעשות טעויות". הטקסט נשמע ברקע בבלייל של שפות.<sup>31</sup> על הקיר הסמוך מוקרנים צילומים משפחתיים ודימויים אנטומיים. זקהיים בחלוק מעבדה לבן גוזר תמונות מארצות שונות מתוך עיתונים או חוברות, ומדביק אותן על בגדיו ועל מסך הטלוויזיה. באצבעות עטויות קונדומים הוא מניח על מדף פסלוני מזכרות ממקומות שונים בעולם. מגלגל את עניבתו, מכניס לפיו, וגוזר את העניבה סמוך לפה. מנפח כדור גלובוס גדול. בנוף מדברי על מסך הטלוויזיה הוא צועד בחליפה לבנה ועניבה. בהמשך עבודת הווידאו הוא נקבר על ידי חבריו, ונראים דימויי אש בוערת, נער עירום ששם קונדום וארון קבורה מכוסה בדגל ישראל.<sup>32</sup> זקהיים מניח ערימת צלחות באחת הפינות, ומטיח את הצלחות בקיר בזו אחר זו.<sup>33</sup> בבגדים שחורים הוא מפשיל שרוול ומגלגל על זרועו רצועת תפילין. מניח את כפות ידיו על המרקע בו מוקרנת אש. מפעיל אופני כושר בעיניים מכוסות. בחולצת מדים ירוקה מכוסה גלובוסים כחולים זעירים, קסדת נורות זיכרון דולקות ומסכה, שולף אשכול ענבים ממכנסיו ותוקע אותו בפיו. יושב ואוחז מטרונום המתקתק מצד לצד. בבגדים לבנים הוא מדליק נרות זיכרון. בטלוויזיה לייזה מינלי שרה ניו יורק-ניו יורק, בשילוב הביצוע של זקהיים ושרן משובי דובי זו לשיר זה. נשמע המשפט "ולתפארת מדינת ישראל". בסיום המופע יושב זקהיים מתחת למסך, לבוש חולצת דגל ישראל שמתחתיה משתרבת חולצת המדים. דגלים מסביב לראשו וידיו מורמות כנושאות את הטלוויזיה. הקרנה לסירוגין של הדלקת משואות, ומינלי שרה. בסיום השיר ממלא את המסך דגל ישראל מתנפף.

תגר מגדירה את "דני דין נע ונד" כטקס אוטוביוגרפי בנושא הנדודים (2004: 12). גודין רואה את העבודה בעיקר בהקשר המסע האישי שעשה זקהיים אל מותו הקרב (2015).

**ענת שן – ורמוקס :** מתוך ההודעה לעיתונות על תוכנית מס' 3 : "אמנות כדת, פולחן כמרפא לאדם ולעולם, הלטאה כאלוהות של פינת החלום הקדושה, תפילה לבריאות העולם" (1990). ורמוקס, מסבירה שן, היא תרופה נגד תולעים. "ולטאות הן... חיות טוטם שלי, אפשר לומר, ובעצם הוורמוקס היה מין טקס ריפוי עולמי, מאוד ניו אייגי יחסית לזמנו" (2015). בהמשך לעבודות אחרות שלה, היתה ורמוקס טקס אמנותי-רוחני. טל מגד וגיא הגלר השתתפו בהופעות בפסטיבל ישראל, בהופעות במקלט 209 ברמת אביב התחלפה מגד באורלי רפמן.

החלל של שן הכיל מתקן עשוי חבלים, נדנדות, מוטות מתכת, וילונות ובמה עגולה. שן ושני המשתתפים לבשו טוניקות בירוק זרחני, בגד גוף מבריק מנומר ומצנפות ירוקות, כרעו לפני פסלי

<sup>31</sup> התכנים מכילים ככל הנראה תרגילי חשיבה חיובית, הקשורים לאופני ריפוי אלטרנטיבי שזקהיים התנסה בהם (גודין 2015).  
<sup>32</sup> בעבודת וידאו זו משתמש זקהיים גם ב"הוד ההעדר". בתיעוד הערוך של תוכנית מס' 3 נראית רק ההליכה, ונראית גם אש במנותק.  
<sup>33</sup> גודין : "יש שקופיות שלו, של המשפחה שלו, ואז כל הכעס שלו הוא... זורק צלחות על הקיר, ממש ליד הקהל שיושב שם" (2015).  
ביבר : "בדני היה משהו מאוד מאוד עוצמתי, וגם משהו מאוד מסונן, ומשהו מאוד תרבותי, ולזרוק את הצלחות האלה לא היה תרבותי בשום דרך" (2016).

לטאה, רקדו, שרו ודקלמו טקסטים בעלי אופי קבלי.<sup>34</sup> בריאיון מתארת שן כיצד הפכו המשתתפים ללטאות לאחר שלבשו וסט עם בטן עגולה וזנב וחבשו קסדות. בין הפעולות הרבות מציינת שן במיוחד קטע שהתרחש בחשכה מוחלטת, בו נשמע קולה המוקלט בטקסט חניכה עצמית, שעסק בתחושת נבדלות בתוך עולם קר ומנוכר, התחזקות פנימית ומסר שהשינוי יבוא מהפרט ולא מהכלל.<sup>35</sup> בין השאר ביצעו המשתתפים טקס בו הוציאו תולעים ולטאות מגופה של שן. שן ביצעה שירת א-קפאלה טקסית של השיר *ואלס להגנת הצומח*, בעוד המשתתפים עוסקים באקרובטיקות שונות במתקן המתכת והחבלים. בקטע נוסף התנדדה שן לצלילי שיר ופתחה קופסאות שכיסו את חזה. מן הקופסאות נשפכו גולות, ושן גזרה פיסות מן הבד הדק של תלבושתה כך ששדיה נחשפו. חלק אחר במופע היה מעין חתונה שמימית. שלושת המשתתפים עטו בגדים עתירי בד לבן ושקוף, שן חבשה לראשה קרניים ופסלון דמות אדם, על ראשי המשתתפים תלתה לטאות והם ביצעו ריקוד זוגי חגיגי. לקראת סיום המופע יצאו השלושה בבגדי החתונה אל קדמת הבמה. בחלל החשוך הגישו המשתתפים לשן מקלות עם דמויות שמש וירח והלכו לאחור. אורות נדלקו בקרניה של שן, בשמש ובירח.<sup>36</sup>

שן: "הכוונה היתה די מופשטת. הרעיון שצריך לרפא את העולם, זה בכל התחומים, כמו שנראה אז בשנות ה-80, ואז זה היה עוד פחות גרוע מהיום. [...] החשיבה שלי בתחום הזה היא מאוד לא אינטלקטואלית. זה היה מאוד כללי. לעולם יש בעיות, צריך לתקן אותן, נעשה טקס לרפא ולחזק". דימויי הלטאות והתולעים הם שלה, אך מבחינתה "בתוקף תפקידי ככוהנת, או שמאן, אלו הדימויים שאני מביאה, כמו ויזן או מסר..." (2015). כמו בעבודות הטקסיות האחרות שיצרה, תפקידה של שן בעבודה זו הוא כפול, היא הכוהנת/השמאנית, אבל גם זו שהטקס מבוצע בגופה, המטופלת.

גיא הגלר שהשתתף בעבודה של שן, ראה בעשייה שהיה שותף לה "מהפכנות טוטאלית. ידעתי שאני עושה משהו שאין לו שם, שהוא מעבר לכל דבר [...] ידעתי שהולכים קדימה והלאה למקומות לא נודעים [...] ידעתי להעריך את האיכויות שהיו שם בזמן אמיתי".<sup>37</sup> הגלר מדבר על תפיסה טוטאלית גם של המופע: "אני ראיתי כל הזמן את דני ותמי עושים כל מיני פעולות שהקהל לא ראה. [...] לא הייתה אווירה של מאחורי הקלעים, עכשיו אנחנו לא עובדים אז אנחנו בחופשה. ממש לא. היו פעולות הכנה, כל הזמן היה צריך להחליף בגדים, לסדר. [...] מהרגע שזה התחיל עד הרגע שזה נגמר, זו היתה עבודה אחת גדולה, לא עם קטעים. נכון, הרימו והורידו את המסכים. אבל זה המשיך כל הזמן" (2015).

<sup>34</sup> "ממעמקים קראתיך יה, יהוה ואז היה עורי שחור ונפשי לבנה [...] מיכאל הכהן הגדול שר ואפוטרופוס של ישראל" (סגן כהן 1990).  
<sup>35</sup> חלק מהטקסט קיים בתיעוד הווידיאו ובריאיון עם שן (2015): "ערומים. רצים. מינים של מקלות אוזנים. בידיים של סוגים שונים. כואב להם בקצות הציפורניים. הנעליים קטנות על רגלי החופש והנוצות. הרעלים שהכנו, תוצרת בית, באמינות עוצמת דורות."  
<sup>36</sup> תיאור המופע בשילוב תיעוד הווידיאו תוכנית מס' 3 (1990ג) ומתוך הריאיון עם שן (2015).  
<sup>37</sup> הגלר היה נער בגיל התיכון כשהכיר את מקלט 209 והחל להשתתף בעבודותיה של שן. עבודת המשתתפים נעשתה ללא שכר, כלומר, העניין והסיפוק שחשו היו מספיקים כדי שיקדישו את מיטב זמנם להשתתפות בפעילות האמנותית של מקלט 209.

בתוכנית מס' 3 נחשף הצופה לשפות השונות של אמני מקלט 209. תיעוד הווידאו מאפשר לראות כיצד נבנה המתח בין שלושת העולמות שיצרו שלושת האמנים ואשר הוצגו סימולטנית לקהל. כל אחד מהיוצרים היה עסוק בשלו בריכוז מקסימלי, ללא כל מגע או מבט ביניהם. ניתן לראות כמה מצומצם היה החלל של כל אחד מהאמנים וכמה קרובות היו הטריטוריות הנפרדות. לא נותר רישום של מידות המבנה, אך מן התיעוד נראה שלרשות כל אמן עמד מרחב שממדיו היו, בערך, 2 מטר x 2 מטר. למרות המרחב המצומצם, התנהלות המופיעים בתוכו נראית טבעית. חלק מהפעילות חרגה אל הבמה הקטנה שהייתה ממוקמת לפני המבנה, ושקופיות הוקרנו לעתים על קירות המקלט. פסקול שהורכב מטקסטים מוקלטים וחיים, מוסיקה מקורית ויצירות מצוטטות, פעימות לב וצלילים שבקעו מעבודות הווידאו, ליווה את החוויה הוויזואלית ויצר מעין רקמת חיבור של ההתרחשויות עבור הצופים, שחוו רגעים של הקשרים בין עבודות ורגעים של התמקדות בעבודה אחת. בתמונת הסיום נראים שלושת האמנים יחד: זקהיים לבוש ועטור דגלי ישראל, נושא כאטלס המיתולוגי טלוויזיה בה מתנפנף דגל המדינה. רבן שעסקה בהסתרה ובהתבוננות, שרועה על קצה הבמה בלבוש לבן, פרחים מונחים על גופה. שן עומדת כמנצחת בסיומו של טקס ריפוי לעולם, לראשה קרניים מוארות, בימינה ירח ובשמאלה שמש.

סגן כהן שצפה בעבודה תיאר במה שטוחה וקטנה המחולקת כטריפטיכון, "בכל אחד מחלקיו עשו שלושת האמנים את שלהם, כל אחד עבד על העניין של 'לעבוד ביחד', וכך השכילו ליצור איזה רצף מתוח הנובע מכך שאין קשר כולל בין הדברים". במשך כמעט שעותיים, הוא מעיד, הצליחו האמנים לרתק את הקהל שנדחס אל המקלט. הוא מסכם: "פעמים רבות אמנות המיצג משעממת, טריביאלית או סתם מודרנית-סתומה. כאן, לעומת זאת, היתה איזו תשלוּבּת של הומור ורצינות, קלות דעת דאדאיסטית עולמית מהולה בנקודות התייחסות אישית וגם ישראלית, פוליטית, אנטי-מימסדית, אנטי-פשיסטית" (1990). אלי שי ציין בכל העיר את הבחירה להופיע במקלט, שהוא בעיניו היפוכו של הרחוב, אתר ישראלי מקומי שהופך למקום התכנסות כשמתערער הביטחון. את המקלטיות הקלסטרופובית ראה כחלק מהותי מן העבודה המתוחכמת, הפרודית והממושכת. "החזית מחולקת לשלושה ביתנים, המעלים מסך, כוך-כוך בתורו, ובכל כוך מתרחשים מעשים זרים המפליאים את המתבונן." שי מתאר את זקהיים שתנועותיו המדודות נובעות מתוך שקט נפשי מורט עצבים; את שלישיית ה"שחקנים" (כך במקור) המבצעים פולחנים תפלצתיים מסביב לאלוהות קרוקודילית תוך שימוש בחומרים מתוך הליטורגיקה והמאגיה היהודית, אצל שן; את הביתן של רבן, העמוס מכשור רפואי וגניקולוגי, בו מתבצעים ניסויים מדעיים בעין של פרה ובגופה של המשתתפת (1990).

היבט משותף לשלושת המופעים היה נוכחותם של טקסטים ופעולות טקסיות. רבן הצביעה על הקשר זה בעבודתה וגם אצל חבריה: "הרגשתי שאני עושה משהו, שבלי לדעת לפענח אותו בעצמי

באופן רציונלי, היה באמת איזה טקס פולחני, אישי [...] אני באופן שלי, ענת באופן שלה ודני באופן שלו, פתאום כולם מתעסקים בפולחן" (2015). ההודעה לעיתונות על הופעות תוכנית מס' 3 בסוף אותה שנה במקלט 209 ביטאה תובנה זו, כשהגדירה את נושא העל המשותף ליצירות שמרכיבות את התוכנית, כמיסטיקה ופולחן מנקודות מבט שונות (1990). מגמה זו נמשכה בפרוייקט המשותף הבא שלהם, ראש דאדא.

ראש דאדא, מוזיאון ינקו דאדא, עין הוד (31 באוגוסט 1991 - סוף נובמבר 1991)<sup>38</sup>

הפרוייקט הבא של קבוצת מקלט 209 היה תערוכה במוזיאון ינקו דאדא. בינה לבין תוכנית מס' 3 שעוד הוצגה במקלט בסוף 1990 הפרידו חודשים מעטים, וכך לא רק שנמשכה ברצף פעילות הקבוצה מחוץ למקלט, אלא גם נדמה שהזהות הקבוצתית של שלושה אמנים הפועלים בתחומי הרחבים של המיצג התחדדה. לאחר שנים של פעולה בעיקר בפסטיבלים שאירחו מיצגים ובשוליים האוונגרדיים של התרבות הבינתחומית התל אביבית, הפעם הוצעה ליוצרים חסות מוזיאלית, גם אם פריפריאלית. חסות זו ייצרה נראות והכרה באמצעות המנגנונים המקובלים של עולם האמנות הפלסטית: הוצאת קטלוג, התייחסות בכתב העת לאמנות סטודיו, וכיסוי עיתונאי על ידי אנשי אמנות נוספים לאלה שכתבו עליהם בעבר. מבחינת המחקר, המשמעות היא קיומם של חומרים רבים יחסית לגבי התערוכה. בניגוד לתוכניות מס' 1 ו-2 שזיהו את אמני מקלט 209 עם תחום המיצג, תערוכת ראש דאדא מיקמה אותם בתחום האמנות הפלסטית, בדומה למיציג למוציג. אך בעוד תערוכת מיציג למוציג הציגה בחלל גלריית קלישר חמש אובייקטים ששימשו במיצגים, בראש דאדא יצר כל אחד מהאמנים מיצב תלוי-מקום שנוצר ועוצב במיוחד לחלל המוזיאון. המיצב תפקד כעבודה עצמאית וגם כסביבה למיצג שתוכן במיוחד עבורה.

הקשר עם מוזיאון ינקו דאדא החל לדברי רבן בנסיעה שלה ושל זקהיים לעין הוד לתערוכה כלשהי. זקהיים הציע שיכנסו לפגוש את רעיה זומר, המנהלת, והם סיפרו לה על מקלט 209. משם התגלגלו הדברים, ונולדה ההצעה לתערוכה: שלושה מיצבים, אשר מדי פעם יתרחשו בהם פעולות (2015). במארס 1991, כשבעה חודשים לפני הצגת התערוכה, קיבלה מקלט 209 חשיפה משמעותית בגיליון סטודיו מס' 20 שהוקדש למיצג, ובו התארכה הקבוצה בהקשר תערוכת ראש דאדא כ"אמן החודש"<sup>39</sup>. במאמר שכתבה רעיה זומר בגיליון זה, ציינה שאירועי מלחמת המפרץ הביאו לדחיית התערוכה שתוכננה להיפתח בחודש פברואר, והגדירה את ההתארכות בסטודיו כ"תערוכה זוטא" (1991: 20).

<sup>38</sup> תאריך סגירת התערוכה לא מופיע בפרסומים שאותרו במסגרת המחקר. לפי שן נמשכה שלושה חודשים (התכתבות במייל, 2016). טליה רפפורט במשא מתאריך 8 בנובמבר מציינת כי ב-23 בנובמבר תיערך הופעה אחרונה ודיון עם המשתתפים (1991).  
<sup>39</sup> מאמר המערכת מציין כי ערב הוצאת הגיליון לאור התכנסו אמני מיציג במטרה להקים איגוד לקידום מעמדו של התחום, למרות חילוקי הדעות לגבי הגדרתו ואופיו. בין האמנים היו: עדינה בר-און, אלי דור כהן, חוני המעגל, גיל אלון, דורון פולק, זקהיים, שן ורבן (1991: 3). ביוני 1992 מציינת סמדר שפי במאמר כי מקלט 209 פרשו מ"איגוד אמני הפרפורמנס בישראל" לאחר כחצי שנה (1992).



במסגרת המחקר לתערוכת 75 שנה לתנועת דאדא, כותבת זומר, פגשה את אמני מקלט 209 והוחלט להפקיד בידיהם תערוכה בה המוצגים הם חלק מהמיצגים. בפתח התערוכה ביקשו האמנים לצטט מהמניפסט הפוטוריסטי: "מוזיאונים: בתי מטבחים אבסורדיים של ציירים ופסלים אשר קוטלים זה את זה במכות צבעים וקווים" (20). שן, רבן וזקהיים הופיעו על שער הגיליון המיוחד. מיכאל סגן כהן כתב מאמר על התערוכה, ואילן שיינפלד ראיין כל אחד מהאמנים על העבודה שיציג. שן כתבה טקסט על מצב אמני המיצג ועל הקונפליקט של הצגה במוזיאון: "בעשור שחלף מצאנו את עצמנו, אני ועמיתי למיצגנות, נלחמים מלחמה משולשת: ראשית בהצהרה המגוחכת 'המיצג מת'; שנית, בהיעדרם של מבקרי אמנות ואמנים מאירועי מיצג שלא התרחשו בין כתלי המוזיאון; שלישית, בחדוות הסיפוח של המיצג אל בין זרועותיו של התיאטרון הנסיוני על שלוחותיו". שן מתארת פופולריזציה של המיצג ופיחות במעמדו לאורך שנות ה-80, כאשר הפסטיבלים מתייחסים למיצגים המורכבים כאטרקציה שלא זקוקה לתקציבים. היא אמביוולנטית ביחס ליכולתם של המוזיאונים להוות מענה לאמני המיצג, ומסכמת בהדגשת הקונפליקט בין ממסדיות המוזיאון לשאיפת המיצג לאנטי ממסדיות (1991: 22-23).

בין הפרסום בסטודיו ובין פתיחת ראש דאדא, הייתה למקלט 209 נוכחות נוספת בטריטוריה מוזיאלית: סדרת הרצאות שארגנה הקבוצה במוזיאון רמת גן בין חודש מאי לאוגוסט, תחת הכותרת *פגישה – שנות ה-80 באמנות המיצג (הפרפורמנס) והווידאו בישראל*. תוכנית *פגישה* שמצוייה בארכיון מקלט 209 מפרטת את תוכן הסדרה, שכללה הרצאות של זקהיים, רבן, שן, אורי קצנשטיין, עדינה בר-און, אלי דור כהן, מוטי מזרחי, חוני המעגל, דורון פולק, אלדד זיו וקבוצת זיק, שני מפגשים בנושא וידאו ארט ישראלי וסימפוזיון בנושא שנות ה-80 באמנות המיצג בישראל שהנחה יגאל בן-נון (1991).<sup>40</sup>

הדס גרטמן שהייתה אמנית בתחילת דרכה, הכירה את מקלט 209 מן העיתונות ומסטודיו, מן ההרצאות במוזיאון רמת גן ומהרצאה וסדנה בבית הספר לתיאטרון חזותי. מן הריאיון איתה עולה שעבורה, ב-1991 הישות של מקלט 209 כבר הייתה עובדה קיימת ואף משפיעה. "הכרתי אותם כמוסד" היא אומרת. בראש דאדא ראתה לראשונה את עבודותיהם (2015, ריאיון עם הכותבת).

בראש דאדא הוצגו עבודתו של דן זקהיים *הוד ההעדר*, עבודתה של תמר רבן *הזבחה עצמית* ועבודתה של ענת שן *חדר משכב לי ולתות-ענח-אמון*. במספר תאריכים לאורך התערוכה הוצגו המיצגים שתוכננו עבור הסביבות שיצרו האמנים בחלל. ההזמנה לתערוכה מציינת מופעים מתוכננים לתאריכים 26, 28, 30 בספטמבר 1991; כתבות בעיתונים מעידות על מופעים ב-19 וב-26 באוקטובר, ב-13 ו-23 בנובמבר 1991. הסביבות הפיסוליות שיצרו האמנים היו בקנה מידה שתאם למידות החלל הנדיבות במוזיאון בעין הוד, ומבחינה זו השאירו מאחוריהם את ממדיו הקטנים של המקלט ברמת אביב. ייתכן

<sup>40</sup> לקריאה נוספת על *פגישה*: חיים לוסקי (1991: 25); סיגל רשף (1991: 74).

שניתן לזהות את עקבותיו של המקלט בשפת הגוף המצומצמת והטקסית שאפיינה את המיצגים. השם שבחר זקהיים לעבודתו רלוונטי במידה רבה לתערוכה כולה, שבה כל אמן הציע תשובות משלו לשאלה מה קורה כשאמן מיצג מייצר סביבה שפועלת ללא אנשים. שלושתם נדרשו לנושאים של נוכחות, זמן וגם מוות. לבר-קדמא שכתב על התערוכה לקראת פתיחתה, אמר זקהיים שהסביבות שיצרו הוא והאמנים האחרים הן "אובייקטים טעוני-מיצג", שיעבירו את המסר המלא שלהם רק כאשר יתקיימו בהם המיצגים (1991: 58).

קטלוג תערוכת ראש דאדא (1991) שונה בהיקפו ובעושרו מן הדפים המשוכפלים של התוכניות הראשונות. הוא מחזיק 48 עמודים בעברית ובאנגלית, עטיפתו עשויה בתבליט לבן על לבן והוא מגוון מבחינה עיצובית: דפים הפוכים, שקופים, צבעוניים. הקטלוג מבוסס על החומרים שהופיעו בסטודיו (המאמר של סגן כהן כלשונו, הראיונות של שיינפלד מעובדים כטקסטים פרשניים), ובהמשך שלושה פרקים המוקדשים לעבודתו של כל אחד מן האמנים בנפרד. בפרק של זקהיים ניתן ללמוד על פעולות מקדימות לתערוכה, כגון עקירת הברושים שהוצגו בה, או האקט הסמלי של הוספת שם סבו משה לשמו בתאריך בו נולד הסב (ובו נולד גם אביו של זקהיים).<sup>41</sup> בפרק של שן ניתן למצוא תרשים לגזירה ובנייה של כיסא פולחן להרכבה עצמית.

**דן זקהיים - הוד ההעדר** : המיצב כלל מספר פסלים גדולים, מוניטורים עם הקרנות ושלל אובייקטים פונקציונליים ורדי מייד, שכמעט כולם באו לידי שימוש במיצג. בהצבה שלטו קווים פתוחים, תנועה שמקורה באובייקטים ואורות נשברים. דימויים מוארים וצלילים שונים בקעו מהמוניטורים.<sup>42</sup> שלושה אובייקטים גדולים עשויים קונסטרוקציות מתכת ועור הוצבו בחלל לכל גובהו. אובייקט אחד הורכב מאופניים שעליהם קונטור מתכת של גוף, שנעל באזור הישבן ונשא אובייקטים שונים שסימנו את הצ'אקרות. הצ'אקרה העליונה הייתה כתר שהתחבר אל מראה עגולה שבורה על התקרה והקרין עליה אור. האופניים הוקפו מעין שער משני מוניטורים שהקרנו שקופיות של כלבי רוטוילר נובחים, ושני ברושים יבשים שנתלו הפוכים מהתקרה. לפי גודין, נועדו הברושים להיות טריים והתייבשו בגלל דחיית התערוכה. לשיינפלד שראיין אותו בסטודיו אמר זקהיים שפעולות הנטיעה והעקירה בעבודה נעשו עם קק"ל כאקט ישראלי, פולחן מקומי וגם סוג של יצירת קבר עצמי (1991: 24-25). אובייקט נוסף היה קונסטרוקציה דמוית קרינולינה בגובה אדם על גלגלים, שהכניסה אליה אפשרית רק דרך העיגול שבראשה. מושב רצועת עור נתלה בתוכה, והיא הושלמה על ידי כתר-ראש שנתלה ממאוורר על התקרה. קונסטרוקציה שלישית שהתנשאה אל גובה החלל שילבה צורת

<sup>41</sup> בקטלוג ראש דאדא כותב שיינפלד כי זקהיים מבצע אקט של הולדת עצמו מחדש וגם הפיכת עצמו לנר נשמה חי (1991: 7).  
<sup>42</sup> תיאור העבודה הוד ההעדר בשילוב המקורות הבאים: תיעוד הווידאו ראש דאדא (1991); קטלוג ראש דאדא (1991); גודין 2015; שיינפלד 1991: 24-25; סגן כהן 1991: 21-22; תגר 2004; צילומים תיעודיים.

פעמון וכד. בראשה הקרין מוניטור את עבודת הווידאו שהופיעה בתוכנית מס' 3, שכללה תצלומי קבורה, הורדת דגל, לבישת כפפות ולבישת קונדום. את המסך הגדיר זקהיים כבלון מחשבה בקומיקס (שיינפלד 1991א: 24). בניגוד לאחרים שהקשו על הכניסה, אובייקט זה כלל פתח שאיפשר כניסה נוחה. על הקיר מאחורי המתקנים הגדולים נערכו אובייקטים רבים נוספים. בפינה נח פוטון מקופל, ולידו הסתובבה על צירה במת עץ מעוטרת חלקי מתכת ישנים, נושאת כיסא עם יציקת ישבנו של זקהיים.<sup>43</sup> על הקיר נתלו צילומי פורטרט קטנים רבים במסגרות זהב, של אנשים שזקהיים הכיר ומתו. גודין: "זה היה מחולק, משפחה, תקופות, חברים של ההורים, ואז מכרים, והאנשים שמתו מאידס". צינור מתכת עם ברז ודלי, מדף עם כלי גילוח ומגבת, סיפקו את הדרוש להכנות לקבורה (2015). ארון קבורה של חללי צה"ל הכיל את טביעת גופו של הצעיר שהשתתף במיצג, רצועות העור בהן נקשר בזמן היציקה אחוזות בגבס. סגן כהן מצביע על היעדר ו"חלל" גם במשמעות הפיסולית וגם חלל המלחמה (1991: 21). על הרצפה עמדו פטיפון על הדום קטן וכיסא ישן של בעל מלאכה (מהמפעל של אביו של זקהיים), שתחת מושבו נתלו ענבים. על עמוד מתכת עטור רמקולים מיושנים נתלו מספריים ושקית עירוני שהכילה יין וירדה לתוך כוס קידוש. בקצה הקיר נראה מבנה מדרגות משולש שבראשו כד חרס. וילון שחור שהסתיר ויטרינה, נגלל מעט וחשף שורת כדאי חרס בהם שתולים עצים. יציקות בטון גדולות ושבורות פוזרו על הרצפה וסביבן חפצים קטנים חלודים. היציקות שהדהדו את תקרת המוזיאון, דמו לדברי גודין ליציקות הכנה לקברים (2015). ליד אחת היציקות הונחו מגש עץ עגול, פטיש וצלחת. לשיינפלד אמר זקהיים בסטודיו שאת המתכת החלודה באובייקטים שיצר ובאלו שהוא מוצא ברחוב, הוא צובע בלכה כדי לעצור את הזמן, להפכם לממצא ארכיאולוגי. בתגובה טען שיינפלד כי זקהיים יוצא כנגד המוות. "בתהליך הקבורה אנחנו יוצרים זמן שאפשר לתפוש אותו" ענה זקהיים. "המהות של פולחן הקבורה היא אותה מהות: לכידת הזמן בכלים אנושיים". לדבריו, כשהאובייקטים עומדים לבד לא ניכרת בהם תחושת היעדר. עליהם להתמלא באנרגיה על ידי הבחורים העירומים שמפעילים אותם, שצריכים להיות טיפוס גופני מסוים, עם אנרגיה מסוימת ורעננות (שיינפלד 1991א: 25).

את המיצג הוד ההעדר מתארת תגר כטקס מעבר שמבצע זקהיים בשיתוף עם דוגמן עירום, השוהה איתו בחלל ומבצע פעולות של הכנה לקבורה (2004: 11). סדרת הפעולות המתואמות בין הגבר הלבוש לעירום, חלקן נפרדות וחלקן משותפות, מבוצעות בדיוק פונקציונלי תוך שימוש במיצב כולו. דמותו של זקהיים מוקפדת, אך חפה מכיסויים ומהסתרות; כמו כן לראשונה במסגרת פעילותו במקלט 209 יש משתתף נוסף בעבודתו. בהוד ההעדר, נעוריו וכוח החיות של המשתתף העירום עומדים כניגוד אל היעדרו הצפוי של זקהיים.

<sup>43</sup> את הכיסא יצר זקהיים עוד בתקופת פעילותו במונטריאול.

בתיעוד הווידאו של המיצג שאורכו כ-20 דקות, מדווש גבר צעיר עירום באופני הצ'אקרות, נעול בתוך קונטור המתכת ועל ראשו הכתר המחובר לתקרה. זקהיים בחליפת תכריכים לבנה ועניבה לבנה, יחף ושערו אסוף לאחור, פוסע אליו ומשחרר אותו מן המתקן. הוא כורך מגבת סביב מותני הצעיר העירום, ששוטף את פניו ומתגלח בעזרת האביזרים שעל המדף. זקהיים מתיישב על יציקת בטון עם מגש עץ עגול על ברכיו ואוכל צימוקים מתוך צלחת מעוטרת, אותה הוא שובר לרסיסים בעדינות, בעזרת פטיש על גבי המגש. זקהיים מודד בסרט חייטים את גופו של הצעיר, וזה מטפס אל תוך הקרינולינה, חובש את הכתר ומסתובב בתוך המתקן. שהוא מסיים ומטפס החוצה, זקהיים קולט אותו אל בין זרועותיו בתנוחת פייטה, נושא ומניח אותו מחוץ לטווח המצלמה. בהמשך נראה זקהיים עומד בפתח מתקן הכד/פעמון. המשתתף, לבוש כעת במכנסיים שחורים, נכנס אל המתקן, מרים את ידיו ואוחז ברצועות שמתחת למסך. זקהיים מפעיל את המוניטור ומתבונן בוידאו הקבורה. הבחור פושט את מכנסיו ומנער אותם עד אשר מטבעות נופלים מתוכם על הרצפה. זקהיים מרים את הווילון ומשקה את שורת הכדים. בכפפות לבנות כורע זקהיים לרחוץ את כפות רגלי הצעיר העירום, שעוטה כפפות מנתחים, עולה ויושב בראש המדרגות עם הכד. זקהיים מרים מטבע מן הרצפה, שם בפיו ומעביר לפיו של הבחור שטומן את המטבע באדמת הכד. הם חוזרים על הפעולה מספר פעמים. לקראת סיום המיצג, זקהיים מגלגל את עניבתו, מכניס אותה לפיו ומתיישב על הכיסא שתחתיו תלויים ענבים. הצעיר מניח את ראשו על ברכיו של זקהיים ואוכל מן הענבים, בעוד זקהיים חותך את עניבתו במספריים שנטל מן העמוד. זקהיים מניח את כף ידו על ראש הצעיר, שלאחר שהות של רגע קם ויוצא מן החלל. מתחיל להתנגן שיר עליז. זקהיים קם גם הוא ויוצא (1991ב).

**תמר רבן - הזבחה עצמית:** "החלטתי שאני לא בונה שלדים, אלא עבודה פיסולית שיכולה להיות עם או בלי האנשים", אמרה רבן לשיינפלד שראיין אותה בסטודיו. את המוזיאון תיארה כמקום בורגני למרבה האירוניה, בנוי שיש ובטון, זכוכית ואלומיניום ומשקיף על הנוף; את העיצוב והסגנון הבורגני הכניסה לתוך עבודתה, להחרפת הקונפליקט. רבן מתארת את העבודה כהמשך העיסוק הנרקסיסטי שהחל בתוכנית מס' 3, "ועכשיו אני ממש הולכת לדם, שתן, מוות" (1991א: 25-26). בעזרת החומרים הבורגניים ביקשה ליצור עבודה שתכניה הפוכים, קשים ולא נעימים (רבן 2015).

עבודתה של רבן בתערוכה כללה ארבעה חלקים.<sup>44</sup> חלק אחד כלל מעגל של שישה ראשי גבס חלולים, מונחים על צלחות נירוסטה ומוארים מצידם הפנימי, שנתלו מן התקרה והסתובבו, פעם ימינה ופעם שמאלה. ראש גבס שביעי הוקרן במוניטור, מבצע אותה תנועה ומתחלף מדי פעם לדימוי פניה של רבן. רבן תיארה את הראשים כמעגל פולחני, וגם טקס אכילה, הסבה ליד שולחן בפיות

<sup>44</sup> תיאור העבודה הזבחה עצמית בשילוב המקורות הבאים: תיעוד הווידאו ראש דאדא (1991ב); קטלוג ראש דאדא (1991); רבן 2015; שיינפלד 1991: 25-26; סגן כהן 1991: 21-22.

פעורים (2015). סגן כהן ראה שאלה של זהות, בין הראש המלא והראש הריק (1991: 22). שיינפלד כתב שהראשים הסוגדים למזבח עליו מוקרבת האמנית הם ראשיה שלה, פעורי פנים, רוצים לזלול את הממשות (1991ב: 11).

חלק שני שכונה אוטו-טוטם או "כדי על ראשי וראשי על כדי", היה מבנה בן שלוש קומות. בבסיסו עמד מוניטור שהקרין את פניה של רבן, מעליו כד גדול סימטרי (שראשו ובסיסו זהים) בתוך קופסת פרספקס, ומעליו מוניטור נוסף בו מוקרנים שוב פניה של האמנית. רבן דיברה על האוטוטם כבדיקה עצמית בשתי הסיטואציות, אולי גם משני צידי הקונפליקט, תוך הזדהות עם האישה הפלסטינית (שיינפלד 1991א: 26). ממרחק הזמן הוסיפה שהכד על הראש נושא ידע, חוכמה ומידע, ושיווי המשקל הדרוש לפעולה הוא דבר עמוק וקמאי (2015). שיינפלד ראה מאבק על שליטה בין האישה שמעל והאישה שמתחת, ששתיהן רבן (1991ב: 11).

החלק השלישי היה המזבח, אובייקט עשוי פרספקס ונירוסטה שעמד על במה קטנה צמוד לקיר, על רקע משטח טפט בהיר וממוסגר. צורתו הזכירה מטבח וצדודיתו יצרה צורת כד. שורת צלחות נירוסטה נתלתה במאונך על הטפט לצידו. המזבח הכיל כיור, מקום אחסון לדגימות שתן של רבן, ופרטים נוספים כגון תמונת הנישואים של הוריה שמתו בצעירותה, סירת זכוכית ששטה על הדם בכיור, פרח באגרטל. רבן דיברה בהקשר זה על התייחסות למקומה שלה במחזור החיים ולקשר הדם (2015). שיינפלד כתב שהמזבח הדקורטיבי מצהיר על מהלך החיים כפולחן וכטקס, משקף את תהליכי החיים והמוות בה עצמה, כאשר דמה זורם בכיור והשתן שלה הופך למוצג מוזיאוני (1991ב: 9). לסגן כהן אמרה רבן שהיא גם הקורבן וגם הטוטם שלו מקריבים את הקורבן (1991: 22).

החלק הרביעי של העבודה כלל שמלה מבד הטפט, תלויה מן התקרה על קולב מעוטר בפרח, מתחתיה נעלי עקב על ריבוע מאותו הבד. את השמלה לבשה רבן במיצג, במהלכו נשאב דמה וחלקו נשפך לכיור שבמזבח. מידות האובייקטים בתערוכה הדהדו והתייחסו למידות אדם, רהיט, בגד.

בתיעוד הווידאו של המיצג שאורכו כ-7 דקות, נראית רבן קצוצת שיער, לבושה בשמלה שהוצגה בחלל - שמלה ארוכה ובהירה, צרה ואלגנטית מבד טפט ללא שרוולים. השמלה מוכתמת מעט בדם. זקהיים מושיט לה כוס גדולה והיא שותה עד תום. רבן ניגשת אל אחד הראשים במעגל ומסירה ממנו מסכה. היא חובשת את המסכה שמשאירה רק את פיה גלוי. זקהיים קושר חוסם ורידים על זרועה העליונה, מחטא ביסודיות, לובש כפפות מנתחים ושואב מרבן העומדת ללא נוע דם לתוך מזרק. הוא מגיש לה צלחת נירוסטה ואת המזרק המלא בדמה. רבן משתמשת בצלחת כמראה, וצובעת בדם את "שפתה העליונה" של המסכה שעל פניה (לראשי הגבס שבחלל, צביעה דומה על "שפתם" התחתונה). רבן מסירה את המסכה ולוקחת מהצלחת שבידי זקהיים סירה שקופה. היא מרוקנת חלק מן הדם אל הסירה, ניגשת לכיור ושופכת לתוכו את הדם. את מה שנותר במזרק מרוקנת רבן אל תוך קנקן קטן.

היא מגישה את כפות ידיה מעל הצלחת, זקהיים יוצק עליהן דם מן הקנקן והיא נוטלת ידיים בדם ואחר כך מורחת את הדם על פניה. רבן יוצאת לאיטה וזקהיים בעקבותיה (1991:ב).

מרואיינים שונים זכרו את השימוש של רבן בדם כחוויה קשה. רבן ראתה את הקשר לפציעות ומלחמות במציאות הישראלית וגם למודעות לאיידס שהתחילה אז, ועם זאת אומרת שעשתה את הפעולה מתוך כוונה נקייה לעבוד נכון עם המערכת שהיא מביאה שהדם הוא חלק ממנה; וכי נדהמה כאשר אנשים יצאו באמצע בכל הופעה. לדבריה, תכננה שאחות תוציא את הדם וכשזה לא הסתדר, ברגע האחרון ביקשה מזקהיים שהיה חובש בצבא לבצע את הפעולה. "הוא לא רצה, אבל בסוף לא היתה ברירה, והוא עשה את זה בעצמו, בצורה כל כך יפה וטקסית, שם כפפות..." רק בדיעבד הבינה את המשמעות המלאה בהתחשב בכך שהיה חולה איידס (רבן 2015).

לדעת שיינפלד, העבודה מתארת מעגל סגור ללא מוצא של הרס, שהאמנית היא בו האל, הסוגד והקורבן גם יחד. פעולת הקזת הדם היא פעולת הרס עצמי, שיוכל להיפסק רק כשהאמנית לא תימצא במתחם העבודה ולא תקיז מדמה מול הקהל. אמירה זו הוא מרחיב להקשר פוליטי של פולחן כוחות ההרס במציאות של סכינאים (1991:ב:12). האמירה של שיינפלד מדגישה את שאלת הנוכחות וההעדר בעבודה של רבן, הרלוונטית לפרוייקט ראש דאדא כולו.

**ענת שן - חדר משכב לי ולתות-ענח-אמון:** בתיעוד המצולם ניתן לראות שהחלל של שן מופרד מן החלל בו מוצגות העבודות של זקהיים ורבן, בשורה של מוטות/פיגומים. מדרגה מוגבהת באמצע השורה, מסמנת את הכניסה לחלל. אצל שן אין מסכי וידאו והמראה הכללי איננו טכנולוגי. היא מצביעה על השקה לעבודה של זקהיים: "הסיפור היה מסגרת של אתר בנייה, קצת אווירה של חפירות ארכיאולוגיות, עם אלמנטים מצריים שעברו מטמורפוזה מאוד אישית. [...] גם שם [אצל זקהיים] היה אתר ארכיאולוגי כזה, אתר חפירות, אתר אחרי אסון, היו לו שם מין יציקות בטון חתוכות שבורות כמו אחרי סוף העולם, עם כל מיני חפצים שכאילו נשכחו..." (שן 2015).

במרכז החלל של שן הונח על הרצפה מצע לבן, למראשותיו אקווריום עם לטאות חיות מוארות בשתי נורות, וצלליות לטאות אדומות מעטרות את הקיר מצדדיו. משמאל ומימין עמדו ויטרינות זכוכית בסגנון מוזיאונים היסטוריים, באחת כלים שבורים, בשנייה פסלוני לטאות רכובות. מעל שולחן מצויר שרגליו לטאות, נתלה מובייל עם דמויות ומגזרות של אנשים ולטאות. אובייקט מרכזי היה כס מלוכה מכוסה ציורים צבעוניים. לצידו הונחה שורת צלמים מופשטים הכוללים רק ראש וכתפיים ועיניים מתבוננות.<sup>45</sup> טור של חמש דמויות לבנות מפוסלות שצוואריהן אחוזים בחורי מסגרת עץ, נתלה בחלל. הווריאציות הוויזואליות בין אדם ולטאה חזרו והופיעו בהצבה של שן באופנים

<sup>45</sup> מקור הצלמים לדברי שן בהשפעה הודית: "אם אתה בדרך ו'צריך' להתפלל, אתה יכול לקחת איזו אבן, לצבוע אותה קצת, לעשות לה עיניים, לקשט אותה בצבעים שסביבך, ואז היא הופכת לאלוהות בפני עצמה. כל אדם יכול לעשות זאת" (שיינפלד 1991:א:27).

שונים, כמו גם צלמי אלוהיות שונות. על הקירות נראו שלל צורות אדומות, צלליות לטאות, אנשים, רהיטים וסימנים. גיא הגלר שהשתתף בעבודה מוסיף שהייתה מגזרת ענקית של לטאה שהודבקה על הקיר בגובה שלוש קומות (2015).

המיצג של שן, בהשתתפות הגלר, נפתח בחושך. הזוג מתעורר לאיטו על המצע הלבן, הם מסירים את הכיסוי מעליהם ומעל כלוב הלטאות. שן בשמלה אדומה כהה תכולת שרוולים, צרת מתניים ותפוחת כתפיים עם שתי לטאות פלסטיק בקדמתה, שערה אסוף. הגלר בשער ארוך פזור, בגדים לבנים רפויים וחצאית מעטפת. נשמעת מוזיקה בערבית. שן מדליקה נרות, עומדת ומתבוננת כשנשמע קולה המוקלט בטקסט העוסק באהבה ונצח. הקהל נראה קרוב מאוד מאחורי העמודים. שן חומקת מאחורי הכס ומדליקה אור בתוכו. היא פותחת את דלתות הכס, אור בוקע מתוכו ודמות לבנה נמשכת ומתרוממת בחבל שהגלר מפעיל מהצד, ונעלמת בגובה החלל. שן עולה מתוך הכס בצעיף לבן שקוף שמכסה את פניה כהינומה וכובע הדוק כחול. היא יושבת על הכס בתנוחה צידית מסוגנת, מאזינה לסדרת משפטי אהבה שאומר קול גברי בעברית. נעמדת על הכס ואומרת אותם משפטים בערבית. היא חובשת אחד מן הצלמים בעלי העיניים לראשו של הגלר, שפוסע ונעמד במרכז לפני הלטאות באקווריום. שן אומרת, כשידיה פרושות ואוחזות בלטאות: "תות-ענח-אמון שוכב בקברו המרוקן, וצועק אל הקופים שעל הקיר. מי יודע מה יכול היה לקרות אלמלא הוציאו מפה הכל. חיי האלמוות נקטעו באיבם, נאנח תות". הצלם מוסר מראשו של הגלר. שן מרימה את הבד מפניה ושרה בערבית. היא יורדת מן המזבח וכורעת על המשכב לפני הלטאות. היא והגלר מרימים יחד את שולחן הלטאות, מבצעים סיבוב טקסי ומניחים חזרה. שן עולה אל הכס, מסירה את השמלה ונותרת בחזייה, חולצה שקופה וחצאית מטפחות מעל מכנסייה הלבנים. היא מבצעת ריקודי בטן במשך מספר דקות. לאחר מכן היא יורדת, נשכבת בצד המצע והגלר מצטרף אליה. אורכו של תיעוד המיצג כ-20 דקות (1991ב).

בריאיון שערך עימה שיינפלד בסטודיו, סיפרה שן על מחשבה פולחנית טהורה ושימושית שהחלה עם רדי מיידן (1984), אחריה נכנסה להריון וכך החלה לעמוד על הקשר בין נושאי המופעים לבין השינויים בחייה ולבחור נושאים שישפיעו עליה ועל הסביבה. לצערה, היא אומרת, קצת אבדה לה תחושת השליחות שמפעילה אותה.<sup>46</sup> העבודה הנוכחית, אמרה לשיינפלד, מושפעת מהעצב שחשה על פריצת קברו של תות ענד אמון, האחרון שנשאר שלם. כחלק מהתהליך שהיא עוברת, מצאה את הנסיך הערבי שלה (1991א: 26-27). תצלומים מבוימים עימו מופיעים בקטלוג ראש דאדא. בקטלוג כותב שיינפלד כי שן מתייחסת למדיום האמנותי כפעולה מאגית בעולם, ואל האמן כמי שמתקן דרך עבודתו את הממשות. היא מעמידה עצמה ככוהנת בפולחן אקטואלי, כדי לתקן את חיי הנצח של תות ענח

<sup>46</sup> בריאיון עם הכותבת מספרת שן שמסעה למצריים היה עוצמתי ומחובר לשמאניזם ולתחושת כוהנות, אבל גם חידד תהליך של התרחקות מאמנות, של היחלשות הצורך באמנות כדי להתחבר לרוח. (2015)

אמון, את חייה שלה ואת חיי הצופים בעבודה. מתחם העבודה אינו רק בית, הוא חדר משכב למוות ולאהבה, מפגש בין המתים לחיים, הווה, עבר ועתיד (1991: 14). הגלר מצביע על נושא העברית והערבית במופע, על החיבור והחיפוש של שן בתרבות ושירה מזרחית וערבית ועל הרדיקליות שבה עסקה בנושאים אלה ואף חייתה אותם. הוא מזכיר גם את מלחמת המפרץ שהשפיעה על החיים והתפקוד באותה תקופה (הגלר 2015).

הכתבות בעיתונים לקראת תערוכת ראש דאדא התייחסו לחיבור בין מוזיאון כנציג הממסד לבין אמני המיצג האוונגרדיים. במשא מצטטת טליה רפפורט את האוצרת רעיה זומר, שטוענת כי התערוכה "באה להוכיח כי האמנות הבינתחומית ואמנות המיצג הן חלק מהאמנויות הפלאסטיות וכי מקומן במוזיאון, לצד יצירות-אמנות קונוונציונאליות". רפפורט סבורה שדבר זה הוכח כבר מזמן, לדוגמה באירוע "שמחות 81" של מוטי מזרחי במוזיאון תל אביב; לדעתה נכון יותר לומר שמוזיאון ינקו דאדא מעוניין להראות כי המיצג עדיין רלוונטי גם בשנות התשעים (1991). מיכל איל בכלבו מחמיאה למוזיאון שמפגין עמידה מאחורי אמנות שעתידה בשנות ה-90 מעורפל (1991: 66). רבקה מאיר בדבר טוענת שזוהי התערוכה המוזיאולית הראשונה בארץ לאמני מיצג (1991: 12).

האכסניה במוזיאון ינקו דאדא הזמינה קישור והשוואה אל תנועת הדאדא שפעלה בתחילת המאה ה-20. רוני דירקטור כותבת שהפרובוקטיביות היא עדיין ערך מרכזי, כאשר במקום הספונטניות והאנרכיזם ההיסטוריים, באים סף גבוה של לקיחת סיכון, חשיפה עצמית או מתיחת הגבולות בין אמנות לחיים (1991: 63). מיכאל סגן כהן מציין את התכנון וההפקה שדורשות העבודות המוצגות בתערוכה, הרחק מן הספונטניות, המקריות והאנרכיזם של הדאדא (1991: 22).

נושא נוסף שחוזר בכתבות הוא בחינת הקשר בין שלושת האמנים. חיים לוסקי מצפה מהם כקבוצה ל"גיבוש שפה פנימית, בעלת קודים ברורים, המתפתחת תוך כדי פעילות אינטר-אקטיבית ואינטנסיבית על ידי החברים". ציפייה זו לא התממשה מבחינתו (1991: 14). חלק מהכותבים מתייחסים למכנה המשותף של עיסוק בפולחנים אמנותיים. כאשר עמנואל בר-קדמא שואל את האמנים מה משותף ביניהם מעבר לעיסוק במוות ולפולחן, שן עונה: "אנחנו יחד גם מסיבות של כוח. קבוצה היא כוח פוליטי. אירועים, תקציבים, השפעה. יש לנו אינטרס קיומי משותף. יש אלמנטים בעבודה של כל אחד מאיתנו, שמושפעים זה מזה. יש אינטרקציה. מדברים. אבל, בסך-הכל, כל אחד עובד לבד. כל אחד עובד מאחורי הדלת הסגורה של הסטודיו שלו" (1991: 59).

סגן כהן מתייחס לאופן בו ניתן להתערב או להשתמש בחפצים/מתקנים/פסלים שיצרו האמנים. במעורבות הזו לדעתו, נמצאת "ארץ החפץ" שלהם - חפץ במובן דבר וגם במובן תכלית. הוא מסכם: "הכוח בעבודתם של חברי 'מקלט 209' טמון בערך המוסף של עבודתם המשותפת, החורג מעבר למה



שכל אחד מביע בנפרד. ודווקא משום שהם פונים איש לדרכו, מכסה האמירה שלהם טריטוריה תוכנית ורגשית גדולה ומורכבת, שעם זאת אינה נטולת אינטימיות" (1991: 22).

### 2.3. תקופה III, 1992-1994: אמנות וחיים, פרידה ומוות

שני אירועי האמנות האחרונים שבחרתי לכלול בתקופת השותפות של מקלט 209, הם התערוכה חיים-חיים (1993) בהשתתפות רבן וזקהיים בגלריה הסטודיו בבורוכוב, והתערוכה מיצב-תיעוד-מיצג+ (1994) שהתקיימה לאחר מותו של זקהיים במקלט 209 בהשתתפות שן, רבן וגודין שהציגה את עבודותיו של זקהיים.

זמן קצר לאחר תערוכת ראש דאדא פרשה שן מהפעילות המשותפת. בכרזת על הא ועל דאדא, הפנינג-מסיבה אמנותי שארגנו רבן וזקהיים בהזמנת המכון הצרפתי בתל אביב בסוף 1991, שן מופיעה ברשימת המשתתפים בעוד רבן וזקהיים מוגדרים כ"מקלט 209" שעורכים את הערב. ההתנתקות לא הייתה מוחלטת, אולם התקופה האינטנסיבית לאורכה פעלו שן, רבן וזקהיים, במערך מורכב של עצמאות ושותפות, תוך יצירת אירועי אמנות שהם היו הגרעין הקשה שלהם, הסתיימה. רבן לא מרחיבה בנושא פרישתה של שן. בסרט תיעודי על מקלט 209 היא אומרת "באיזשהו שלב ענת שן כבר הייתה פחות איתנו בארגון, דני ואני המשכנו..." (2013). בפועל, שן התנהלה לחוד בעוד רבן וזקהיים המשיכו לתפקד כמקלט 209. במהלך התקופה שיתף זקהיים את רבן בסוד מחלתו והיא ליוותה אותו מקרוב עד מותו. שן, שמתארת את עזיבתה במידה רבה על רקע הריחוק שנוצר בינה לבין זקהיים, נשארה מרוחקת ממהלך העניינים (2015).<sup>47</sup>

במהלך 1992, רבן וזקהיים עסקו פחות בעבודה אמנותית במסגרת מקלט 209 ויותר בפעילות לקידום העמותה.<sup>48</sup> הם ערכו מפגשי אמן וסדנאות, עבדו על פרויקט של אמנות ואקולוגיה עבור משרד החינוך,<sup>49</sup> והקדישו מאמצים רבים להקמת מרכז לאמנות בינתחומית, שיכלול סדנאות, ספרייה, גלריה ובית ספר (גודין 2015). רבן מספרת שהמרכז כמעט הוקם בחלל בהרצליה, כבר היה שלט בכניסה והיו תוכניות. בנקודה זו זקהיים החליט לספר לה על מחלתו, כדי שתדע שאם יעברו למקום החדש, יום אחד יהיה עליה להמשיך בעשייה לבד (2015). קידום הקמת המרכז הייתה אחת מן המטרות שהגדירו לפעילותם המשותפת בחיים-חיים.

<sup>47</sup> בריאיון ב-2015 סיפקה שן הסבר נוסף: "מצד אחד, המסגרת ההפקתית יצרה איזה תחושה של רחם, של מקום לגדול בו. ומצד שני, בדיעבד, אני חוויתי שם ויתור על ההזנה האמנותית מבחוץ". שן חברת עמותה עד היום ואף חזרה להציג בה בשנים האחרונות.  
<sup>48</sup> רבן וזקהיים הציגו בתקופה זו גם במסגרות אמנות אחרות, למשל בבינאלה ה-2 לפיסול בעין הוד.  
<sup>49</sup> רבן מציינת שבשלב זה עזבו היא וזקהיים משרותיהם והתרכזו בנייהול העמותה, אך עדיין לא קיבלו תמיכה ממסדית ולכן עבדו על הפרוייקט לצורך פרנסה. זקהיים נפטר באמצע העבודה. רבן העלתה את העבודה מספר פעמים עם שחקן. (ריאיון עם הכותבת, 2015)

יש לציין שהתמונה אינה שלמה לגבי תקופה זו. רבן מזכירה אירוע שהתרחש במקלט 209 בערב הבחירות,<sup>50</sup> וייתכן שהייתה עשייה נוספת בהיקף כזה או אחר.

האירוע האמנותי המרכזי שיצרה מקלט 209 בתקופה זו הייתה התערוכה *חיים-חיים*, אירוע אמנות שונה לחלוטין מאלו שקדמו לו מכמה בחינות משמעותיות. ראשית יש להצביע על אופייה הקונצפטואלי והמינימליסטי של *חיים-חיים*, בה פעלו רבן וזקהיים בסביבת עבודה משרדית ויומיומית שמוקמה בגלריה, בחירה אמנותית שונה מאוד מן העבודות הקודמות שהציגו במסגרת מקלט 209, בעלות האופי התיאטרלי, הטקסי, הבארוקי והסימבולי. שנית, רבן וזקהיים בחרו לפעול יחד לראשונה ולהציג עבודה משותפת. שלישיית ומשמעותית במיוחד עבור מחקר זה הבוחן את המרכיבים השיתופיים בפעולת מקלט 209, הייתה בחירתם של רבן וזקהיים להציג כעבודה משותפת, את עבודת ניהול העמותה.

#### חיים-חיים, הגלריה בבורוכוב, תל אביב (פברואר-מרץ 1993)

*חיים-חיים* הוצגה בין ה-19 לפברואר 1993 לבין ה-17 למרץ 1993, בגלריה הסטודיו בבורוכוב ברחוב שינקין בתל אביב, בהשתתפות דן זקהיים ותמר רבן ובאוצרות אילנה טננבאום. בתערוכה זו יצרו רבן וזקהיים לראשונה עבודה משותפת, בה הציגו את ניהול העמותה כמיצג משך. רבן וזקהיים הקימו בגלריה "משרד אידאלי" כהגדרתם, סביבת עבודה שהכילה את מקסימום האפשרויות הטכניות כמו גם את הזמן והריכוז הדרוש, בה ישבו מדי יום לאורך שעות הפתיחה של הגלריה ועשו את עבודתם לקידום ענייני העמותה. בזמן עבודתם הוקרנו בשני מוניטורים מסונכרנים פגישות הכנה שקיימו לפני התערוכה, בהן בין השאר הגדירו את המטרות שינסו להשיג במהלכה. כל ההתרחשות הוקרנה במעגל סגור אל חלון הראווה בחנות שמתחת לגלריה. התערוכה הכילה והציפה שורה של שאלות אמנותיות ואופני פעולה, והציעה גם אפשרויות של תקשורת והשתתפות עבור הצופים.

בטקסט בו ספדה לזקהיים בסטודיו ב-1994, מציינת רבן שטננבאום היא שהציעה להם להציג עבודה משותפת. "לפני כן מעולם לא הצגנו עבודות משותפות. [...] ובכל זאת, מיד היה ברור לנו מה נציג כעבודה משותפת: את העבודה המשותפת שאנחנו עושים במסגרת מקלט 209, את קידום האמנות הבין-תחומית, את הקמת המרכז" (רבן 1994: 27). את השם *חיים-חיים* (באנגלית: *live-life*) בחר זקהיים, שהפעולה האחרונה שיצר במסגרת מקלט 209 ביטאה גיבוש אמנותי שהלך והתחדד. תגר כותבת: "השימוש התקשורתי הרענן שעשה לאורך כל חייו בעזרים אמנותיים שונים התהפך לראשונה

<sup>50</sup> בקורות החיים של רבן בקטלוג "מיצב-תיעוד-מיצג" מוזכרת העבודה "לישון בזמן מופע – מחווה לאולימפיה הכלבה – אנטי עבודה", שהתרחשה ב"תוכנית מס' 5", במקלט 209, 1992. באירוע זה שהתקיים בערב הבחירות, היו לדברי רבן מופעים פרונטליים. כחלק מהמופע לקחה כדורי שינה ולכן אינה זוכרת את תוכנו (רבן 2015). אזכור ותיארוך של האירוע נמצא בכתבה של סמדר שפי, בהקשר אירוע אחר ומקביל של איגוד אמני פרפורמנס בישראל, ממנו פרשה מקלט 209 על רקע חילוקי דעות (שפי 1991: 7). הכתבה נכתבה לפני שהתקיים האירוע, ולא ידוע כרגע מה כלל בסופו של דבר. שן ובר-און שלפי הכתבה היו אמורות להשתתף, לא מזכירות את האירוע וגם לגודין לא היה מידע נוסף.

בחיים-חיים, מיצגו האחרון שבו הוא נגלה בלי שום אבזרים, במצבו החשוף אך גם המוסווה ביותר" (2004: 14). לחיים-חיים לא היה תוצר אמנותי סופי כאובייקט או מופע, וגם לא תיעוד של תוצר כזה. מבחינה אונטולוגית והיסטוריוגרפית, היה מצבה דומה יותר לפעולות של העשור שקדם לה. כל כולה עסקה בהתרחשות בהווה ובחוסר הפרדה בין חיים ואמנות, באופן שהתבטא גם במישור התיעודי. אם היה תיעוד וידאו של רבן וזקהיים במשרד הוא לא שרד. פריטים תיעודיים מגוונים נאספו בתהליך ממושך כדי לעמוד על מהותה של התערוכה, יחד עם המידע מתוך הראיונות.

טקסט בכתב יד מתהליך העבודה, מתאר את התערוכה הצפויה כדיאלוג בין אלמנטים שונים: בין מקלט 209 שבו נקודת המוצא של התערוכה לגלריה בורוכוב שבה היא מתקיימת; בין זקהיים לרבן שיוצרים לראשונה יצירה משותפת; בין חיים, עבודה ואמנות תוך טשטוש הגבולות ביניהם; בין תהליך לתוצאות, כאשר במקביל לחודש הצגת התערוכה בגלריה, ישודר חודש ההכנות לפרויקט; בין נוכחותם הפיסית לנוכחותם המוקלטת של האמנים; בין האמנים שיעשו את עבודתם לצופים שימצאו עצמם בתוך התהליך. בדף תקציב מצורף מפורטים צרכי התערוכה: מצלמות וידאו, מוניטורים, וידאו-טייפים, קלטות וידאו, קו טלפון, מכשיר פקס, מכונת צילום, מחשב ומדפסת, ריהוט משרדי ותאורה, צרכי משרד והובלה (1993א). טקסט שהודפס לקראת התערוכה על דף עם לוגו של הגלריה בבורוכוב, מוסיף שבגלריה יוצרו מספר רבדים של זמן ותיעודו, במקביל ליצירת חלל מקלט 209 בתוך חלל הגלריה. התערוכה בודקת ומערערת את גבולות המיצב, בו מתערבבים האובייקטים האמנותיים עם האקטים של האמנים והצופים ההופכים לנצפים. בתחתית הדף מופיעה באנגלית, רשימת פרקטיקות אמנותיות: וידאו ארט, אופיס ארט, טלפון ארט, מייל ארט, פקס ארט (1993ב).

בטקסט שכתבה האוצרת טננבאום והופיע אף הוא על דף משוכפל, היא מצביעה על הגשת פעילותם של האמנים להקמת מרכז לאמנות בינתחומית למבטו של הצופה כיצירה וכאובייקט להתבוננות. במקום "טקסט" נתון מראש, ממוסגרים ומועצמים תהליכי עבודה. הפעילות שמתועדת ומוקרנת בחלון הראווה בזמן אמת, הופכת ברגע היווצרותה לאובייקט של אמנות. "האיחוד בין מוצר לתהליך, יצוג ומיוצג מלווה בפעולה מתמשכת של שיקוף ואובייקטיפיקציה של עצמם ובפיצול של זמן ומקום". על מערך ההשתקפות והתיעוד שיצרו רבן וזקהיים מצביעה טננבאום כאקט נרקיסיסטי מתמשך, ועל ההתכתבויות בדואר ובפקס כהרחבת מושג הזמן והגדרת החלל (1993). בריאיון שערכתי עימה, טננבאום מספרת על היכרות ארוכה עם רבן ועם מקלט 209. בחיים-חיים, לדבריה, הביטו רבן וזקהיים באופן רפלקסיבי על מערך היחסים שעטף את העשייה האמנותית שלהם, כסוג של עשיית אמנות. ניתן לזה דגש בכך שצילמו את האנשים שנכנסו לגלריה, כאשר לאט לאט צמחה שורת הצילומים. היא זוכרת שבפתיחה עמדו בבגדי חורף חמים משני צידי הדלת כהומאז' למרינה ואוליי

בפתיחת תערוכתם בבולוניה, ומציינת את הטוטאליות של העבודה, תשע שעות ביום במשך חודש; ואת הפיכת אחורי הקלעים ליצירת אמנות (2015).

רבן מספרת בריאיון על חודש התערוכה, במהלכו ישבו בגלריה יום אחר יום, ועשו את עבודתם: שלחו חומרים על העמותה לגופים שונים, כתבו מכתבים, נפגשו עם אוצרים ואנשי עסקים. הם ביקשו מאנשים שישלחו להם עבודות פקס, צילמו בפולרויד את מי שנכנס לגלריה, ותלו את האובייקטים שהצטברו. היא מזכירה התלבטויות בזמן העבודה על התערוכה: האם יש צורך בביטוי להיותם אמנים פלסטיים מעבר לעבודת ניהול העמותה; האם הדברים צריכים להיות מתוכננים או טקסיים, או שעליהם להתנהג כרגיל. מדבריה עולה, ובכך תומכת השיחה המוקלטת בינה לבין זקהיים, שהוא זה שהוביל את המהלך הרדיקלי, שהפעולה כפי שיצרו אותה עומדת בפני עצמה. רבן סבורה שחיים-חיים לא קיבלה את מקומה הראוי כתקדים. "חיים-חיים היתה עבודה שמעלה כל כך הרבה שאלות על אמנות ועל הכל. זה התחיל כיוון שאחר כך הפך להיות מאוד מובן מאליו" (2015).

בצילומים המתעדים את התערוכה נראות שתי עמדות עבודה – שולחנות אפורים עמוסים ציוד משרדי, מאחוריהן ישובים רבן וזקהיים, וכסאות ניצבים לפני השולחנות עבור מי שבא להיפגש עימם. מאחורי העמדות מדפים עם חפצי משרד וקלסרים. לצד כל עמדה מוצב מסך טלוויזיה ומכשיר וידאו, מעליו שורת קלטות מתוארכות ושלט קטן המודיע איזו פגישה מוקרנת עכשיו. מצלמה על חצובה מכוונת אל עבר עמדות העבודה. בחלקו השני של החלל ממול לעמדות, כסאות ומכשיר טלוויזיה נוסף בו הוקרן תיעוד עבודות של האמנים. החלל נראה כמקום עבודה חי ונושם, אפילו ביתי וחמים, עם פינת קפה וחפצים שימושיים נוספים. בצילומים מאוחרים יותר, כבר תלויים לאורך הקירות תצלומי פולרויד ופקסים רבים.

גודין מתארת: "הכול היה כפול. שני משרדים, שני מחשבים, שני פקסים. זה היה כמו מבחן. נכנסת לשם, היה צד ימין, צד שמאל. צד אחד היה דני, צד אחד היתה תמי, ליד היו כסאות שיכולת לשבת, להיות בצד של תמי או בצד של דני, ולשמוע מה שכל אחד מהם אומר, כאילו היית יושב איתם" (2015). גרטמן מספרת על ביקור בתערוכה: "זה עשה עלי רושם מאוד חזק. שאפשר לשזור את החיים בתוך האמנות. לעשות משהו לגמרי רגיל ושהוא יהיה אמנות, לשים אותו בקונטקסט של אמנות. [...] ישבנו איתם קצת, הם שלחו פקסים, עשו דברים ששייכים ליחסי הציבור של המקלט. הם היו חצי פנויים אלינו חצי לא, אבל הם אמרו שלום, הם לא התנהגו כאילו אנחנו לא קיימות. [...] אני זוכרת שאהבתי את זה שהם היו רגילים. שלא היה פולחן... זה שהיה אפשר לדבר איתם תוך כדי ולא היה את המצב הזה של צופה ואמן" (2015).

ההזמנה ודף התערוכה מציינים נעילה חגיגית. רבן: "עשינו נעילה, לא פתיחה, כי בהתחלה לא היה כלום, ובסוף הכול הצטבר, ואז אנשים חשבו, הנה האמנות, הנה התערוכה". במהלך התערוכה, היא

מספרת, אנשים עלו למעלה, ראו שני אנשים עובדים במחשב וירדו חזרה. "וגם אם מישהו עלה כי ידע שבכל זאת יש תערוכה, הסתכלו על הווידאו, היתה שם דוקומנטציה של העבודות שלנו, היו כמה דברים על הקירות... חוץ מאחד שבא, ולא היה קלסר אחד שהוא לא פתח והסתכל. חשבונות, הכול" (2015). בצילומים מאירוע הנעילה נראים הקירות העמוסים והאורחים הרבים, שחלקם בוודאי שלחו את הפקסים שתלויים על הקירות. אורח שנושא מגש עם שתי כיכרות הוא כנראה השף איתמר דוידוב, ששלח פקס מתכון לשני כיכרות של לחם מרווה.<sup>51</sup> סיגל אשד כותבת בהעיר שמאיה בז'רנו שלחה שיר בעילום שם, ותלמיד עירוני א' שלח צילום של פרק ידו בפקס באורך 3 עמודים (1993). הגלר מספר ששלח פקס לתערוכה ממקום שירותו הצבאי (2015).

בסדרת צילומים מקדימה לתערוכה רבן וזקהיים אוזנים מקלטי טלוויזיה, שבכל אחד מהם מוקרנות פניו של האחר. ההקרנות המסונכרות של רבן וזקהיים המשוחחים ביניהם משני עברי החדר ומתכננים את התערוכה, אמן בכל מוניטור, היו בעלות משמעות במספר רבדים: הן הנכחו את זמן התכנון בתוך זמן הביצוע; את משרד מקלט 209, שהתקיים למעשה באותה תקופה בביתו של זקהיים ושם צולמו הפגישות, בתוך המשרד האידיאלי בגלריה בורוכוב; וגם את רבן וזקהיים עצמם בזמן ומקום אחר. רבן שידעה על מחלתו של זקהיים בשלב זה, אומרת בריאיון שראתה במפגשי הווידאו הזדמנות לתיעוד, משהו שיישאר, ואף ניסתה לדובבו במהלכן (2015).

בתחילת הפגישה הראשונה שהתקיימה וצולמה ב-14 בינואר 1993, זקהיים מביע אי נוחות מכך שהם מצולמים; בעיקר מכך ששומעים. הפגישה היא מסמך מרתק שניתן להתייחס אליו כפרפורמנס בפני עצמו. לאורך שלוש שעות השיחה נחשף תהליך העבודה והדינמיקה בין והאמנים, בפעולה חיה מצולמת, שלמרות האווירה הביתית והנינוחה, מכילה את המודעות לכך שתהפוך לחומר ולמוצג ויזואלי, כמו גם למסמך תיעודי. בהיבט אחר זהו אימון למה שיקרה בתערוכה, שם יופיעו בפעם הראשונה בדמותם הם, ללא הגנות וחציצות של זמן מופע קצוב, תלבושות ואביזרים, תאורה ופס קול, ללא תכנון וללא עריכה. להבדיל ממיצגים קודמים הם נדרשו כאן להסרה מוחלטת של מחיצות בינם לבין הצופים. עובדת קיצו הקרב של זקהיים הופכת את התיעוד גם לאובייקט זיכרון, לממנטו מורי. עבורי, הצפייה בזקהיים בקלטת פגישת ההכנה הראשונה של חיים-חיים, היחידה ששרדה למיטב ידיעתי, הייתה הקרובה ביותר לפגישה ממשית עימו.

בתיעוד הפגישה המצולם זקהיים מתייחס לפעולה בבורוכוב כ"מיסגור חיים", וממקם אותה במסגרת תפיסה שלמה. ברוב הפעילות השוטפת, הוא אומר, הם לא נפגשים ועושים אמנות, ובכל זאת יש תחושה כל הזמן שמתעסקים באמנות. להתקשר לרואה חשבון כרגע זו האמנות שלו, וזה מה שיציגו בגלריה. ואם בגלריה זה מוצג כמעשה אמנות, מדוע בחיים אי אפשר לראות זאת כאמנות? כיוון

<sup>51</sup> צילומי נעילת חיים חיים מצויים בארכיון בית ציפר באוניברסיטת תל אביב, בתיקיית הגלריה בבורוכוב משנת 1993.

שתפקידו בחיים הוא לעשות אמנות, כל היבטי החיים הם כאלה. מעניין אותו מה יקרה כשימסגרו לעצמם את שעות עשיית האמנות שהן שעות עשיית החיים, ויפעלו כל הזמן מתוך אחריות של בחירה ושל עשייה אמנותית. למעשה, בגלריה הם עושים בדיקה בזמן אמת, שמים את עצמם בסיטואציה שתמיד דיברו עליה אבל אף פעם לא היו בה (1993).

ההתייחסויות בעיתונות משקפות את היחס אל רבן וזקהיים כאמנים מבוססים בתחום, ואל מקלט 209 כעובדה קיימת ומוכרת.<sup>52</sup> זיוה רון בעיתון 77 מצביעה על השינוי באופי עבודתם של האמנים, שהמירו את הפנטסיה והברק שאפיינו את עבודתם עד כה "לסוג של ראציו בלבוש מטאפורה אמנותית – מה ש'הולך בסדר' עם 'החזרה לשנות ה-70' דרך המאה ה-21" (1993: 21). רותי דירקטור במעריב ממקמת את חיים-חיים על הרצף של שבירת הטריטוריה האמנותית המקובלת, מהדאדא דרך בויס והחממה של אביטל גבע. היא מזכירה את התערוכה "פצצת סרחון" של אביטל גבע מ-1978 בגלריה הקיבוץ, תערוכה פרועה שבעקבות מכתב הקצינים לבגין הפכה למטה פעילות פוליטית. לעומתה המשרד/מטה הפעילות של רבן וזקהיים מצוחצח, ממוכן ונעים, "האמנים כמקדמי מכירות והחיים (חיים) כאוסף של שדרים אלקטרוניים..." אך משותפת כאן התפיסה של הרחבת האמנות לתוך החיים ומחוץ למגדל השן של האמנות (1993: 29). רן שחורי בתל אביב מדגיש את הפן הפרפורמטיבי: "ברצף של פעילות נרקסיסטית מוחצנת, הם יוצרים מיצג מתמשך, תשע שעות ביום של עשייה רב תחומית מגוונת, המופקת באמצעות וידאו, שיחות טלפון, פקס, מחשב, תיעוד המבקרים, והקרנה בלתי פוסקת של ראיונות עימם ומיצגיהם הקודמים. הם הופכים לסובייקט אמנותי מתועד, המוקרן ברצף לרחוב" (1993: 17). רבקה מאיר בדבר מתארת "אינסטליישן מורחב, הכולל חיים ועבודה, יציאה מגבולות האמנות המקובלים והחלל הפיזי בו מתקיימת הפעילות. מכאן גם נובעות הגדרות חליפיות ליחס בין אמן והקהל ולתפקידם של האמנים, המציעים עצמם כיוזמים וכמתווכים של פעילות אמנותית" (1993). כאן מתקשרת ההזמנה לשגר באמצעים משרדיים עבודות אמנות שיוצגו בגלריה, בעוד רבן וזקהיים מציגים פעילות משרדית כאמנות.

לוח "קחתן" של עיתון העיר ליווה את חודש התערוכה בסדרה של ארבע מודעות מצולמות. סיגל אשד כתבה על מערכת היחסים של הלוח עם רבן וזקהיים, שראשיתה במודעה מ-1990 שקראה לבחורים שמוכנים לשחק בעירום במיזג בעין הוד (1993). בפרסום הראשון בלוח ב-19 בפברואר, נראים זקהיים ורבן משני צידי פתח הגלריה, עטופים במעילים וכובעים, כאשר הנכנסים נדחקים ברווח הצר ביניהם. בטקסט המצורף הם פונים לאמנים שהתנסו במיזג לשלוח חומרים להקמת ספרייה וארכיון. חותמת עגולה על הצילום מזמינה "לשלוח פקס או לטלפן בין ה-19.2.93 ל-17.3.93... ולהיות מיוצג". בשבוע השני חיפשו רבן וזקהיים ציוד לצפייה והמרה של סלילי וידאו ואמנים שעבדו

<sup>52</sup> למשל מאיר 1993; שייך 1993; שחורי 1993; אלטמן 1993.

בעבר בפורמט. בשבוע השלישי חיפשו קולנוען לתייעוד שוטף של מפעלם האמנותי.<sup>53</sup> לסיום ביקשו חללים חלופיים לניוד התערוכה ופעילות מקלט 209 לכל מקום למשך חודש, עד שיימצא פתרון קבוע (אשד 1993). שיתוף הפעולה עם לוח קחתן היווה ביטוי להבנה של שימוש במדיה ובעולם המקומונים כחלק בלתי נפרד מן העשייה האמנותית; ובאופן ספציפי לגבי חיים-חיים, ביטוי נוסף לערבוב וטשטוש התחומים בין חיים, אמנות ועבודה.

**חיים-חיים** הייתה ייחודית ומשמעותית על רצף עבודתו של כל אחד מן האמנים לחוד וגם על רצף פעולתה של מקלט 209. מבחינה פרפורמטיבית הייתה שונה ורדיקלית, כאשר האמנים שעד אז פעלו במסגרות ברורות של זמן מופע בעבודות מתוכננות ומעוצבות, עם אביזרים, תלבושות ותאורה, יוצרים סיטואציה של עבודה ולא של הופעה; התרחשות שמוגדרת בקווים כללים בלבד, בתוכה הם פועלים באופן פתוח ובנוכחות מלאה, בבגדי יומיום ובהתנהגות עניינית, יום ויום ושעה ושעה. ניתן להצביע על הקשר לפעולות הקונספטואליות של שנות ה-70, כאשר רבן וזקהיים פועלים באופן פונקציונלי, ללא קהל או עם קהל שהופך לחלק מן העבודה, יוצרים עבודה שחורגת ומתנגדת לאפשרויות של תיעוד ומסחר בתוצר האמנותי, ושמים להם למטרה הגשמה של מטרה מעשית "בעולם האמיתי" – הקמת מרכז לאמנות בינתחומית.

בזירה הטכנולוגית-משרדית שיצרו, טושטשו הגבולות בין אמנות לבין מה שדרוש כדי לייצר אותה. נוצר דיון בשאלה של ייצור או ויתור על אובייקטים אמנותיים, יחד עם הרחבת האובייקט האמנותי אל עבר הפעולה הממוסגרת. הטכנולוגיה שימשה גם להרחבת גבולות הזמן והמקום של התערוכה, וכדי להנכיח בתערוכה עשייה אמנותית ששוגרה מבחוץ.

על פניו, הייתה **חיים-חיים** שונה מן העבודות בעלות האופי הפולחני, המיסטי והסימבולי, שאפיינו את עבודתם הנפרדות של רבן וזקהיים, כל אחד בדרכו, בשנות פעילותם במקלט 209 ואף לפני כן. אולם למעשה ניתן לזהות גם בה יסוד פולחני ברור, ולקרוא את העבודה כפרפורמנס שמאני שמבצעים רבן וזקהיים בסביבת המשרד שבנו, פעולה טקסית של עבודה משרדית במשרד סמלי בתוך גלריה, במטרה להפעיל בעולם את הקמת המרכז והמשרד "האמיתי". שן, אמנית הטקסים המרפאים, לא איתם, אבל הרעיון שלפעולה אמנותית טקסית כוח פעולה על המציאות, נמצא שם.

נקודה משמעותית היא שיתוף הקהל, שלא אפיין את עבודותיהם הקודמות של רבן וזקהיים במסגרת מקלט 209, וכאן נוכח בכמה אופנים – ההזמנה לשלוח פקסים, צילום המבקרים בפולרויד ותליית תמונותיהם, וגם הצעת מנעד אפשרויות של צפייה: הצופים יכלו לבחור בין ריחוק מקסימלי שאפשרה צפייה במסך שבחלון הראווה, לבין עלייה אל הגלריה, צפייה מקרוב בפעולות האמנים ואף

<sup>53</sup> פרסומים אלו מופיעים בלוח קחתן של עיתון העיר מתאריכים 5.3.93, 19.2.93.

ניהול אינטרקציה ישירה עימם. ברוך בליך כותב בהעיר שהצופה הופך שלא ברצונו לשותף בתערוכה (1993). ההיבט האתי של שותפות הצופה בעבודות מיצג שמהווה חלק מן המדיום, מודגש בהקשר הפעולה בגלריה, מקום המאכלס בדרך כלל אובייקטים דוממים שאינם מחזירים מבט אל הצופה. היבט זה במערך שיצרו רבן וזקהיים, הוא חיבור חשוב אל העמדה והבחירה הבסיסית שלהם כאמני מיצג, שפעולה חיה וקשר ישיר עם הקהל, הם מרכיבים מהותיים בעבודתם.

מיצג-תיעוד-מיצג+, מקלט 209, תל אביב, אוקטובר-נובמבר 1994

ב-21 בפברואר 1994, שנה לאחר חיים-חיים, נפטר דן זקהיים. קהילת האמנות ידעה שזקהיים גוסס זה מספר חודשים מגידול בראשו, וכאבה את מותו בגיל צעיר ובאמצע מהלך יצירתו. ההספדים עמדו על מחויבותו למיצג הישראלי ולמקלט 209.<sup>54</sup> בהספד שכתבה רבן בסטודיו סיפרה שמספר חודשים לפני מותו הגה זקהיים רעיון של מופע-מסיבת קוקטייל אלגנטי שבו יוגש יין לקהל, בדומה ליין שהוגש לצופים בפולחן המוות *בנמשים שמנים במרום* (1989), וליין הקידוש שזרם בצינורות האינפוזיה *בהוד ההעדד* (1991). "את מופע הקוקטייל הזה דני כבר לא היה מסוגל לבצע בגלל מחלתו. חברים נרתמו לעזרה בהפקה, והערב – שנקרא "קוק-טו-טל" (קוקטייל טוטאלי) – הפך בדיעבד לערב פרידה מדני. למחרת החרימה מחלקת החירום על העירייה את המקלט, בטענה שאנו חורגים מהמקובל בפעילות האמנותית" (רבן 1994: 26).

לאחר פטירתו של זקהיים חזרה רבן אל המקלט כסטודיו וכמשרד והמשיכה את פעילות העמותה. בהזדמנויות שונות התייחסה להחלטה להמשיך את מפעלם המשותף, שבאותה תקופה זכה לראשונה לתמיכה ממסדית, כקיום צוואה והבטחה לזקהיים.<sup>55</sup>

באותה מידה שתערוכת *מיצג-תיעוד-מיצג+* חתמה את תקופת השיתוף המשולש של מקלט 209, היא גם פתחה את תקופת העמותה בהובלת רבן. כפי שאני רואה זאת, הבחירה להתייחס אל תערוכה זו כסיום סמלי לתקופת השותפות, מתבססת על ההחלטה האמנותית להציג שוב יחד יצירות של רבן, שן וזקהיים במקום שבו החלה פעילותם המשותפת, להתבונן בעשייה של השנים שחלפו ואולי באופן בלתי מוצהר, להתאבל יחד.

*מיצג-תיעוד-מיצג+* התרחשה במקלט 209 ברמת אביב, בין התאריכים 7 לאוקטובר 1994 ו-11 לנובמבר 1994, במסגרת אירועי *ארטפוקוס* בתל אביב.<sup>56</sup> קטלוג דק בעברית ובאנגלית שעמודיו לא ממוספרים מהווה מקור עיקרי לגבי התערוכה, יחד עם המידע שמקורו בראיונות ומספר תמונות מן

<sup>54</sup> למשל דירקטור 1994; בר-קדמא 1994; רן בן נון 1994; שפי 1994; שיינפלד 1994.  
<sup>55</sup> למשל בסרט התיעודי "תוכנית מס' 25" (שרייבר, נחמיאס 2013). בטקסט ללא תאריך שמצוי בארכיון העמותה כתבה: "דני ואני היינו שותפים לניהול מקלט 209 והיום כשאני מנהלת אותו בעצמי אני לא מרגישה לבד. דני עדין שותף שלי והמקלט היום הוא מקלט 209 ע"ש דן זקהיים והמרכז לאמנות בינתחומית לכשיקום הוא גם מפעל חייו של דני".  
<sup>56</sup> 1994 הייתה השנה הראשונה לפרויקט "ארטפוקוס", שמטרתו חשיפת אמנות ישראלית לשוק האמנות הבינלאומי.



הארכיון של שן. התערוכה הכילה שלושה מיצבים ופינת ישיבה ועיון. צילומים, אובייקטים ומסמכים המתעדים מיצגים של אמני מקלט 209 שימשו כחומרי גלם לעבודות שהוצגו, ובפינת הישיבה הוזמן הקהל לעיין בחומרים תיעודיים נוספים ולהתכבד בכוס קפה. הקטלוג מציין את קריאת העמותה על שמו של זקהיים, יחד עם הבטחה להמשיך ולפעול להקמת המרכז לאמנות בינתחומית (1994).

רבן מספרת שהושפעה מביקור שלה עם זקהיים בביאנלה בוונציה בחדר שהוקדש לעבודתו של ג'ון קייג'י, סביבה שאיפשרה מנוחה ועיון בעוד האינפורמציה מחלחלת בזמן שהייה. חוויה כזו רצתה לייצר במסגרת תערוכת *מיצב-תיעוד-מיצג*. השולחן במרכז החלל שעליו הונחו חומרים תיעודיים, והמקרר שעליו הוצב מוניטור שהקרין תיעודי וידאו, היו מבחינתה מרכז לתערוכה. "הדגש הוא על האירוח. מנוחה. תשבו, תירגעו. הגעתם למקום. המקום הזה כבר ספג דברים, הדברים מהדהדים, גם מעשית וגם אנרגטית" (רבן 2015). בתמונות מארכיונה של שן נראים אנשים מעיינים סביב השולחן בפרסומים הקשורים למקלט 209. בתמונה אחרת נראים נרות זיכרון רבים דולקים על השולחן.

הקטלוג הכיל בנוסף לכפולת עמודים המוקדשת לכל אמן, תמלול שיחת הכנה לתערוכה בין שן, רבן וגודין. הטקסט ממקם את השיחה במסורת פגישות העבודה של חברי מקלט 209 בזמן שעבדו על פרויקט, בהן הציגו זה לזה את העבודות, שיתפו בתהליכים ובהתלבטויות ועמדו על המשותף והשונה תוך חידוד הזהות האמנותית של כל אחד מהם ביחס לאחרים (1994). ניתן גם להצביע על הקשר לפרקטיקה התיעודית-קונצפטואלית של תערוכת *חיים-חיים*. בשיחה המתועדת בכתב בקטלוג, מתארת כל אחת מן המשתתפות את כוונותיה בתערוכה, את השיקולים והתהליכים. ציר מרכזי בתערוכה היה הצורך להמיר את עבודות המיצג החיות למדיום קבוע כלשהו, וכך הפך נושא האובייקטים למרכזי בתערוכה ובשיחה. רבן מתארת תחושת משבר ביחס לאובייקטים באמנות, ורצון להמיר אותם באינטראקציה עם אנשים. שן אומרת שיש לה יחס פטישיסטי לטקסטים, שירים וצילומים מן המיצגים שלה. לדעתה זה דומה ליחס פולחני לחפצים, כאשר חלק מהחפצים שמשמשים בקודש הם קדושים רק בקונטקסט של הפולחן. גודין מספרת שכל דבר שזקהיים נגע בו או היה שייך לו, קיבל פוטנציאל אמנותי. הוא שמר את כל חפציו לאורך השנים, והיום היא נשארה איתם (1994).

**תמר רבן - סביב שולחן האור :** רבן הציגה בחלל האחורי של המקלט שולחן עבודה עם מסמכים ואובייקטים הקשורים למיצגים שלה, ואירחה את הצופים בתערוכה כחלק מעבודת האמנות. בכפולה בקטלוג המוקדשת לעבודתה, מוזמן הצופה להיכנס לחלל שמכיל חומרים, חפצים ויצירות ואת שולחן האור ששימש אותה לאורך שנים והובא לכאן מביתה, כדי להיות מוצג וגם למסגר מוצגים נבחרים מתוך המכלול שבחדר. כאלטרנטיבה לאובייקטים שהפכו עבודה לנטל, מציעה רבן בטקסט "ייצור אובייקטים מנטליים מוחדרים ישירות למוח או מיוצרים שם", ומתייחסת לאפשרויות אלקטרוניות

ואינטרטיביות. בתחתית הדף היא כותבת: "1994 שנת משבר במקלט 209. בסופה אני מציגה את השברים" (1994). בשיחה המתועדת בקטלוג מדברת רבן על תחושתה שיצירת אובייקטים שתפקידם מסתיים לאחר שנחו בתודעת הצופה, מוסיפה פסולת לעולם. היא בוחרת לשהות במקלט, לארח את האנשים ולשהות עימם, במקום להראות להם [אובייקטים או מופע]. היא מציינת שחיים-חיים היתה גולת כותרת מבחינתה, בעיקר בגלל האינטראקציה עם האנשים. שנים יצרה בריחוק מהצופה, ועכשיו היא הופכת את הנוכחות הפיזית שלה לחלק מהתערוכה (1994).

**ענת שן - 3 מנדלות:** שן הציגה על קירות המקלט שלוש עבודות ממוסגרות, מנדלות ששילבו ציור וקולאז' מחומרי התיעוד של המיצגים שלה. שתיים מהן עסקו בחומרים מתוך *חדר משכב לי ולתות-ענת-אמון* (1991), והשלישית שילבה פרגמנטים סביב דימוי מרכזי מתוך *רדי מיידן* (1984). בשיחה המתועדת בקטלוג, שן מתייחסת לכך שאין בעבודה שלה סאונד או משהו זז. "אולי זהו הישג בשבילי – להצליח להתרכז במדיום אחד". חומרי התיעוד משמשים לעשייה חדשה, בלי קשר למה שהיה במיצגים. אמנם אלו חומרים של עצמה, אך מרגע שעשתה משהו הוא כבר אינו שלה אלא קיים בזכות עצמו. השימוש בעצמה בעבודות הוא מנוטרל אגו, חגיגי, היא הופכת עצמה למושג מופשט. היא מזהה אצלה צורך לייצר אובייקטים שממשיכים להתקיים ושניתן לסחור בהם, כחלק מהתבגרות (1994).

**קרול גודין - תיעוד עבודות מיצג של דן זקהיים:** גודין הציגה עמדות צפייה והאזנה אישיות עם דימויים ופסקול מתוך עבודותיו של זקהיים. כדי ליצור אינטימיות של צפייה בתיעוד, בנתה קופסאות מדיקט, בתוך כל אחת מהן מוקם מציג שקופיות (slides viewer) עם שקופית של עבודה אחת, וטייפ ווקמן עם פסקול של העבודה. "בשביל לראות אתה צריך להכניס את הראש לתוך הקופסה, לראות מקרוב. כל החושים ממוקדים" (גודין 2015). בתמונות נראות קופסאות הצפייה על מדף לאורך אחד הקירות, מוצבות בזווית אלכסונית. כסאות בר מוצבים ליד המדף, חלק מן הצופים יושבים כדי לצפות ויש הרוכנים אל הקופסאות בעמידה. אוזניות מונחות ליד כל קופסה. תמונה של זקהיים תלויה בצד הקיר. בשיחה המתועדת בקטלוג מדברת גודין על חיפוש האווירה המתאימה להצגת העבודות של זקהיים. נושא ההתערבות בעבודה מעסיק אותה, חשוב לה לא לעשות יצירה חדשה מהאמנות שלו. "[...] אחרי 14 שנות חיים משותפות ועבודה צמודה איתו, אני מרגישה שכרגע אני זו שצריכה להציג את העבודות, היות שחייתי איתו את המחשבות, הסבל, הדילמות ותהליכי העבודה. לכן לא הייתי נותנת לאף אחד להציג את העבודות שלו. לא כרגע. עוד לא" (1994). בקטלוג מופיע טקסט של זקהיים, המתאר או מתכנן פעולות אמנותיות טקסיות של קבורה ושימור אובייקטים ממשיים וסמליים.

## 2.4. שיתוף פעולה ארגוני ואמנותי במקלט 209 בשנים 1988-1994

שן, רבן וזקהיים חברו יחד לארגון התוכניות הראשונות במקלט 209 ברמת אביב, הקימו עמותה ופעלו בתוך המסגרת המשותפת תוך שמירה על הגדרתם כאמנים עצמאיים. עם זאת הם הכירו בכך שיש לדרך המשותפת משמעות והשפעה על תהליכי היצירה והתצוגה. אופן הפעולה שבחרו כרך יחד לאורך התקופה את נתיביהם השונים ויצר אפשרות של הקבלה בין השיתוף הארגוני לשיתוף האמנותי. הקבלה זו נשמרה רוב הזמן בגדר האפשרות או ההשראה, והוגשמה רק לקראת סוף חיי הקבוצה כשניהול העמותה הוצג כפעולה אמנותית, במסגרת העבודה חיים-חיים בגלריה בבורוכוב.

בתקופה ההתגבשות הכוללת את תוכנית מס' 1 ותוכנית מס' 2, נמצא את השיתוף בין האמנים בעיקר ברמה הארגונית, תוך הקפדה על גבולות העשייה האמנותית העצמאית של המשתתפים. תוכנית מס' 1 היתה התנסות ראשונה בפעולה העצמאית תחת גג ארגוני משותף. בתוכנית מס' 2 ניתן לזהות תחילת הכרה באפשרויות של שיתוף פעולה אמנותי שהציעה הסיטואציה המשותפת: למשל בתכנון הצפייה בעבודות של רבן וזקהיים משני צידי החלל כאשר הצופים מסתובבים על מקום מושבם, או כששן פועלת בין העבודות ומתייחסת לאירוע כולו כזירת התרחשות. המסגרת המשותפת והביתית איפשרה מרחב של התנסות והתפתחות, והחלל עצמו הציב מכנה משותף ומשפיע, שאיתגר כל אחד מן האמנים לנסח תשובה משלו לפעולה במרחב הקטן והתת-קרקעי.

מכתב פנייה גנרי שנמצא בארכיון העמותה ומתוארך לפברואר 1989 מתאר את מקלט 209 כהתארגנות של שן, רבן וזקהיים, שלאחר היכרות ארוכה ופעילות אמנותית מקבילה פועלים במשותף במקלט הציבורי שהעמידה העירייה לרשות תמר רבן. "השידוך עלה יפה מתוך הצורך המשותף לעבוד בצורה רצינית ועקבית, ובניגוד לדינמיקה הפסטיבלית המעודדת חד פעמיות וחסרת עומק", הם כותבים. העבודה המשותפת מאפשרת לחלק את תחומי ההפקה השונים; ותורמת לאינטראקציה אמנותית ברוכה (1989). רבן מוזכרת כיוזמת הפעילות ואכן, יש לעמוד על תפקידה הייחודי בהתהוות ההתארגנות, כאשר הזמינה אמנים נוספים לפעול בחלל שקיבלה. במהלך התקופה הוחל בתהליך הקמת העמותה, שעל מסמכיה חתומים שלושתם. במסמך שהוגש לרשם העמותות בתאריך 10 ביולי 1989, כתשעה חודשים לאחר הפעילות המשותפת הראשונה, מפורטות מטרות רחבות ומגוונות לקידום האמנות הבינתחומית. בין השאר מבקשת העמותה ליזום ולתמוך בהעלאת מופעים, תערוכות ותצוגות מכל סוג של אמנות בינתחומית; ליצור ולהקים תוכניות לימוד והדרכה, כנסים והרצאות בתחום זה, לאנשי עולם האמנות כמו גם לבתי ספר; לתמוך ביוצרים חדשניים שלא זכו להכרה; לעודד שיתוף פעולה עם אנשי מקצוע וארגונים בעולם הקשורים לאמנות הבינתחומית; ליצור ספרייה ומרכז מחקר לאמנות בינתחומית; להכשיר מקום לביצוע מטרות העמותה (1989).

מכנה משותף לשתי התוכניות הראשונות, הייתה העובדה שבשתייהן הוזמנו אמנים נוספים להופיע. כאשר נשאלים שן, רבן וזקהיים ב-1989 מיהם המשתתפים האחרים במקלט, רבן עונה כי אלה אמנים אורחים שבודקים את השתייכותם לזיאנר המתהווה. שן אומרת שפונים אליהם אנשים רבים שרוצים להופיע. "בסך הכל רצינו לעשות אמנות, ופתאום נגזר עלינו לעשות סלקציה". אנו פתוחים להצעות, מוסיף זקהיים (מתיוס 1989). כפי שהתגלגלו הדברים, תקופת תוכניות המיצגים במקלט 209, שלכאורה בה התפקוד היה יותר על הצד הארגוני-הפקתי ובהשתתפות אמנים אורחים, הייתה קצרה. מיד בעקבותיה באה תקופה שבה יצאו השלושה מהמקלט הפיזי לפעול באתרים אחרים, כקבוצה מזוהה תחת השם מקלט 209. רבן מדברת על כך שלה היה חשוב מקום שאפשר להשקיע בו ולטפח, בעוד זקהיים חשב שהם יכולים לפעול בכל מקום (2015). אופן הפעולה שהתהווה שיקף אפשרויות שונות על הציר שבין מקום (מוגדר) לכל מקום. בחינה של יצירתם המשותפת כקבוצת מקלט 209 מעלה כי הם נשאו את הבית על גבם, את שמו ואת המרחב שהכתיב, כמו גם את החיבור ביניהם, כאמנים שחלקו מצוקות דומות ובחרו לפעול יחד לקידום אמנות שלא היה לה מקום באותן שנים.

במהלך חודשי התוכניות הראשונות, בין אוקטובר 1988 למאי 1989, נוצרה והתגבשה תחת הגג התת-קרקעי המשותף ישות מזוהה, שלקראת סיום התקופה הייתה בשלה לפעול כמקלט 209 גם מחוץ למקלט. נראה שההעצמה שיצרה המסגרת המשותפת איפשרה להם מרחב פעולה גם במוסדות כפסטיבל או מוזיאון, למרות האמביוולנטיות או הביקורת שחשו ביחס למוסדות אלו. העצמה זו היא היבט משמעותי וישיר של השיתוף ביניהם. שיתוף הפעולה איפשר להעצים לא רק אותם כאמנים אינדיבידואלים, אלא גם את תחום האמנות שרצו לקדם, צורות ביטוי ופעולה אמנותיות תוך השפעה על השדה כולו. שן מתייחסת בראיונות לתחושת השליחות שחשו, לערער ולפתוח את אופני הביטוי ואת הגבולות בין התחומים. הפעילות האמנותית הייתה דרך אחת להשגת המטרה, בנוסף העבירו הרצאות וסדנאות בנושא מיצג במקלט 209 ומחוץ לו.<sup>57</sup> סדרת הרצאות שארגנו במוזיאון רמת גן (1991) נתנה ביטוי לשדה המיצג הישראלי של אותן שנים, וגם למעמדם בתוכו כגוף משמעותי.

התערוכה *ממיצג למוצג* (1989) פתחה את תקופת הפעילות מחוץ למקלט. חשיבותה בעיקר בהיותה יציאה ראשונה משותפת של השלושה במרחב אחר תחת השם מקלט 209. מן הריאיון שפורסם בברושור התערוכה ניכר שראשם וליבם של האמנים עדיין עמוק במקלט הפיזי ובתוכניות שהוצגו בו. הם לא יצרו עבודות חדשות עבור התערוכה אלא הציגו (לבקשת האוצרים) אובייקטים מתוך מיצגים שחלפו, באופן ששיקף את התהליך האישי של כל אחד ביחס לעבודותיו. ייתכן שהייתה כאן הזדמנות לעצור ולהתבונן על התקופה האינטנסיבית של התוכניות הראשונות ממרחק מסוים, כמו גם לבחון את

<sup>57</sup> גרטמן מזכירה סדנה בבית הספר לתיאטרון חזותי (2015). רבן מזכירה בריאיון עם שיינפלד הרצאה שלה ושל זקהיים במוזיאון חיפה על הרמן ניטש (שיינפלד 1991). בעיתון *תל אביב* כותב מוריס בן-מיור על סדנת מיצג בת שלושה חודשים, פעמיים בשבוע, שתפתח במקלט 209, בה כל אחד מן האמנים ילמד נושא מסוים בהתאם לתפיסת עולמו האמנותית (1990).

שיתוף הפעולה שלהם ללא אמנים אורחים. נראה שההתנסות של השתתפות כקבוצה בתערוכת ממיצג למוצג, השפיעה והניחה יסודות לאירועים שבאו אחריה.

בתוכנית מס' 3 (1990) הציגו רבן, זקהיים ושרן בפסטיבל ישראל למרות שהתנגדו לפסטיבלים, מחוץ למקלט למרות הצהרתו של זקהיים שחלל המקלט הוא חלק מן העבודה. לפסטיבל הגיעו לא כאמנים בודדים אלא כקבוצה מגובשת ובעלת סדר יום אסתטי. עמדה זו איפשרה להם לדייק בתנאים לפעולתם במסגרת הפסטיבל. את חלל המקלט לקחו עימם כאשר יצרו מבנה פיזי משותף מחולק לשלושה חללים קטנים. שם העבודה הדגיש את הרצף אל התוכניות שהוצגו במקלט, בנוסף גם כינו את עצמם בפרסומי הפסטיבל "מקלטיסטים" (1989) ובחרו כחלל לפעולה במקלט של תיאטרון ירושלים. הם יצרו עבודות חדשות ששיקפו את הנושאים שהעסיקו כל אחד מהם לחוד, וגם את שיתוף הפעולה ביניהם. המבנה המופעי הציג ביטוי אמנותי לשיתוף הארגוני שיצרו, על ידי הצגה סימולטנית ולסירוגין של עבודות שיצרו בנפרד, וחשפו רק בסוף התהליך לצורך העריכה המשותפת. נראה שקוד העבודה שגובש שיקף באופן מדויק את החיבור ביניהם לאותו זמן, במעין "תערוכת מיצגים", שעריכתה המשותפת איפשרה להם ולצופים, מרחב של התבוננות בהיבטים המשותפים והנבדלים של שלוש השפות האמנותיות שדיברו. בהקשר עבודה זו הבחינו האמנים בהקשר הפולחני כמכנה משותף בעבודתם. אבחנה זו ליוותה אותם גם אל הפרוייקט הבא, ראש דאדא (1991) במוזיאון ינקו דאדא.

ראש דאדא הייתה תערוכה שתוכננה לחלל הספציפי של מוזיאון ינקו דאדא וכללה שלושה מיצבים, בהם נערכו בתאריכים מוגדרים מיצגים. חשיבותה המרכזית של התערוכה בהיסטוריה של הקבוצה הייתה בהיותה נקודת שיא בנוכחות ובנראות של הקבוצה בזירה האמנותית המקומית. העובדה שהתערוכה עלתה במוזיאון הייתה משמעותית על רקע אווירת השדה בשנות ה-80, בהן כמעט הודר המיצג ממסגרות כאלה, בוודאי מבחינת היחס לדור החדש של האמנים. נדמה שאכן, ההתאגדות ורצף העבודה הניבו קרקע פורייה לעשייה אמנותית מקבילה ומתפתחת ולקידום אמנות המיצג. מכנה משותף בתערוכה הייתה ההתמודדות עם יצירת סביבה פיסולית שתעמוד בפני עצמה וגם תקיים קשר למיצג שמתוכנן להתרחש בה; שאלה לגבי נוכחות והעדר, שעליה ענה כל אחד מן האמנים תשובה שונה. הפוטנציאל המופעי היה חבוי בסביבות הפיסוליות, ונחשף רק במספר מועדים בהם התרחשו אירועי המיצגים.

בראש דאדא בלטו נושאים משותפים לאמנים, כפי שצינו הם עצמם בהקשרים שונים, ובראשם העיסוק בפולחן ובמוות. מי שהפולחן היה חלק אינטגרלי בעבודתה לאורך כל הדרך הייתה ענת שן, שראתה באמנות ובעבודות שיצרה כלי לשינוי בעולם. היא עצמה הגדירה את מה שעשתה כפולחן שימושי. בראש דאדא יצרה פולחן שמטרתו לשקם את חיי הנצח של מלך מצרי שקברו נשדד, מצב של קלקול והפרעה בנצחיות שהיא מבקשת לתקן. אצל זקהיים הלכו והתעצמו, מנמשים שמנים במרום,

דרך דני דין נע ונד ועד להוד ההעד, מרכיבים טקסיים הקשורים למוות וקבורה בתרבויות שונות (קדיש, ברושים, תכריכים, מטבעות זהב ועוד). פעולות סמליות וטעונות אחרות היו קשורות לאוטוביוגרפיה שלו, ופעולות נוספות עסקו בהותרת חותם ושימור, למשל עצירת החלודה על חפצי מתכת או איסוף תמונות של אנשים שמתו בהוד ההעד. לאלו הצטרפה פרשנות טקסית בהקשר האתוס הלאומי, כהצגת מותו בהקשר צבאי, עקירת ברושים לקברו בשיתוף עם קק"ל או שימוש פרודי בסמלים כטקסי הדלקת משואות. כפי שאני מפרשת זאת, מדובר בחקירת מותו הצפוי, התכוננות והיכרות עימו. אלו הן פעולות טקסיות של פרידה, הותרת חותם ושימור, יותר מאשר ניסיון למיגור המוות ומאבק שמאני מולו. ייתכן שהפעלת הפסלים הדוממים בהוד ההעד, באנרגיה של גברים צעירים ורעננים, או הטקסטים המרגיעים והמרפאים שחזרו בדני דין נע ונד, נשאו אופי של טקסי ריפוי. אצל רבן, לפי עדותה בראיונות וגם בהקשר עבודותיה לקודמות במקלט 209, ניתן לזהות עיסוק הולך ומתעצם באישה והאמנית (או להפך) תמר רבן, שמעמידה את עצמה, בדמותה, גופה, נוכחותה, זהותה, כזירת התרחשות וכחומר לאמנות שלה. בסטרפטיזי גופה הוא פלטפורמה למיתוסים ישראלים ולמציצנות של הקהל; בפורצלן העמידה עצמה לאותם מבטים, מוסווה כפסל קיטש; באוטו-פורטרט, אוטו-אנטומיה ואוטוביוגרפיה חזויה של אמנית מיצג ארצישראלית עסקה בהתבוננות, פירוק והרכבה, חיזוי ובדיה של דמותה ואישיותה, וזיהתה את המרכיב הפולחני המתפתח בעבודתה. בראש דאדא הציגה טרמינולוגיה של מזבח, קורבן וטוטם, במערך שכלל בנוסף להתבוננות העצמית איסוף תוצרים מתוך הגוף ושימורם, אלימות מרומזת באמצעות שימוש בדם, ויצירת מעגל סגור שבו היא הקרבן והמקריבה בסביבה בורגנית. לדעתי, אצל רבן העיסוק הטקסי והפולחני, מתמקד במערכת האמנותית שהיא מקיימת כאמנית מיצג וכאישה, הבוחנת את פולחן האמנות בו היא נצרכת ונחשפת. שן ורבן לא ידעו לפי עדותן על מחלתו של זקהיים באותו זמן, ולכן לא נותר אלא להתבונן על העיסוק המשותף שלהן במוות כהשראה בלתי מודעת או כמקורות. לחילופין, ניתן לראות בו תגובה של כל אחד מן האמנים למציאות הישראלית רוויית האלימות שחלקה גלשה גם למרחב האזרחי: ממלחמת לבנון הראשונה (1982) והבוץ הלבנוני, דרך האינתיפאדה הראשונה שהחלה ב-1987 והפכה למצב מתמשך, ועד מלחמת המפרץ בתחילת שנות ה-90. בעבודותיו של זקהיים ישנם אזכורים רבים של ההקשר הצבאי-אוטוביוגרפי-ישראלי, רבן התלבטה בין מחויבותה כאמנית לעיסוק הפוליטי לבין הצורך שלה לעסוק בחקירה עצמית, ושן רצתה לרפא את העולם המקולקל. מיקומם במקלט היה בעל משמעות עבורם וגם עבור הצופים: כאתר של אוונגרד תת-קרקעי, וגם כאתר שמאפיין את המציאות הישראלית המורכבת, הלא בטוחה, המצויה במצב מתמיד של סכנה קיומית. הם פעלו בסביבה תרבותית תל אביבית שרצתה לראות עצמה כחלק מן העולם הגדול, אך למעשה היו נטועים במציאות מקומית מאוד של מלחמה ואלימות מתמשכת, האופיינית למדינת ישראל מרגע הקמתה.

למרות היותה של ראש דאדא, כפי שציינתי, מעין שיא לפעילות ונראות הקבוצה, מיד לאחריה פרשה שן מן הפעילות המשותפת.<sup>58</sup> העבודה הבאה שהציגו רבן וזקהיים תחת הזהות של מקלט 209, הייתה התערוכה חיים-חיים בגלריה בבורוכוב, אשר ייצגה גישה שונה לנושא השיתוף והציגה את ניהול העמותה כפעולה אמנותית וכעבודה אמנותית משותפת. משרד העמותה הוקם בגלריה והוקף במערך של רבדי תיעוד ושידור, אפשרויות צפייה והשתתפות. זקהיים ורבן ניצבו בחזית המשותפת של ניהול העמותה, נוכחים ופועלים בדמותם היומיומית לאורך שעות הפתיחה של הגלריה. מעניין לבדוק דווקא היכן מופיעה הנפרדות בעבודה זו: החלל אורגן כשתי עמדות עבודה שפניהן אל המבקרים בתערוכה, מציעות או כופות בחירה אל מי ייגש הצופה. כל אחד מן האמנים נכח בנפרד גם במסכים שהקרנו את שיחות ההכנה משני עברי החדר. בשיחות נחשף התהליך המשותף של עיצוב התערוכה; מאידך הפרדת הקולות הקשתה על חיבורם שוב לשיחה.

זקהיים נפטר שנה לאחר חיים-חיים, ולאחר מספר חודשים אספה התערוכה מיצב-תיעוד-מיצג+ שוב את משולש מקלט 209 במקום בו החל השיתוף ביניהם, כשאת עבודותיו של זקהיים הנעדר מציגה אלמנתו גודין. התערוכה עסקה בחומרים תיעודיים שנוצרו בשנות מקלט 209. את השנים שחלפו ייצג מרחב משותף של עיון ואירוח בחומרים תיעודיים של פעילות העמותה. שיחת ההכנה לתערוכה שתועדה בקטלוג, הצביעה על חשיבותה של הפגישה כאתר של עשייה אמנותית משותפת במקלט 209, ואף שפכה אור חדש על השיחות המצולמות שליוו את חיים-חיים.

בין חיים חיים ומיצב-תיעוד-מיצג+ היו יותר קווי השקה ממה שניתן לשער במבט ראשון. שני אירועי האמנות התקיימו במצב של חסר ביחס להרכב הקבוצה באירועים שלפניהם: חיים-חיים ללא שן, מיצב-תיעוד-מיצג+ ללא זקהיים. אך בעוד התערוכה חיים-חיים הייתה הרפתקה אמנותית חדשה עבור רבן וזקהיים ועסקה בפעולה לקראת המרכז ששאפו להקים, תערוכת מיצב-תיעוד-מיצג+ התרחשה לאחר טראומה של אובדן ללא שוב של דמות מרכזית בקבוצה. שני אירועי האמנות התקיימו בזיקה למושג של תערוכה ולא של מופע, ולא במקרה איתגרו את השאלה מהו מופע ומהי תערוכה, ומה קורה לאמני מיצג ולמיצגים במצב של תערוכה. בחיים-חיים קיבלו רבן וזקהיים את הפורמט של שעות פתיחת הגלריה כמסגרת לפעולה המתמשכת שלהם, באופן שבחן את כל מערך ההצגה, הצפייה והפעולה בגלריה. במיצב-תיעוד-מיצג+ הפך מקלט 209 למקום בו מוצגים אובייקטים ותיעוד של מיצגים. שן התמסרה ליצירת אובייקטים במסורת גלריסטית, גודין הפעילה את הצופים לצפייה

<sup>58</sup> שן מתארת את יצירתה לאחר שפרשה ממקלט 209, יותר מכוונת קהילה ופחות "אמנות לשם אמנות". בבניין דירות בפלורנטין נאספה סביבה קבוצת חברים שם חיו כמעין קומונה. עימם יצרה וניהלה פרוייקט אמנותי מתמשך בשם "המשפחה המלכותית של פלורנטין", שהשתתפה בתהלוכות עירוניות ובמספר אירועים פרטיים. בחלק מהאירועים השתתפו ילדי המועדונים של פלורנטין. בתקופה זו יצרה גם טקס מוזמן – "מיצג-חתונה" של שניים מחברי הקבוצה. שן רואה את העשייה שלה בתקופה זו כפחות עוצמתית וממוקדת מהעבודות שהציגה במקלט בשנים הקודמות, כשהעשייה המשותפת עם עוד שני אמנים עצמאיים נתנה לה הרבה מומנטום והפריה. עם זאת היא אומרת "לדני ולתמי היה מאוד חשוב לעשות אמנות רצינית, אמנות גבוהה, ולי פחות. אצלי חלק מהריקוד זה להיכנס לרצינית ולצאת ממנה. לשיבור גם מוסכמות של עולם האמנות..." (התכתבות בדואר האלקטרוני עם הכותבת, ספטמבר 2016)

אינטימית בשרידים התיעודיים מעבודותיו של זקהיים, ורבן שהושפעה מחיים-חיים שהתה בחלל כדי לפגוש את המבקרים כפעולה אמנותית.

להתאגדות היו ללא ספק בצד יתרונותיה, גם מורכבויות רבות. עובדה היא שהשיתוף המשולש לא האריך ימים, ודווקא שן שפרשה, העידה על כך שלמרות השונות הגדולה ביניהם, היו מחוברים מאוד "בעשייה המשותפת ובאמונה במטרה של הביטוי הבינתחומי. [...] מחינו על ההגדרות האלה, על ההגבלות האלה של כל ז'אנר. מבחינתנו כל רעיון, כל תחום, כל היש הוא החומר... מעבר לתכנים הספציפיים של כל עבודה, זה היה קודם כל המסר הזה. בואו נעבוד עם כל מה שיש" (2015). גרטמן מתארת הרצאה של שלושה: "הם דיברו בפינג פונג כזה, כאילו זו היתה הרצאה מיצג. כל אחד ידע מה הוא אומר ואפילו היו קטעים שכל אחד אמר רק מילה" (2015). הגלר העיד על השעות הרבות מספור שבילו יחד שלושת האמנים השונים כל כך זה מזה, כאשר כל אחד מהם עובר תהליכים אחר לחלוטין בחייו האישיים וגם האמנותיים. "זה קסם בדיעבד, ששלושה אנשים כל כך אחרים יכולים להיות באותו חדר ועוד לתפקד ביחד ועוד לעשות עמותה מתפקדת..." הגלר מתאר גם מתחים, על תקציבים, מי קובע, מי מדבר, של מי הקול שיוצא. "אבל בזמנו הם הסוו את זה מאוד יפה, והסכימו לדבר במקהלה של כמה קולות. זה היה מדליק לחלוטין. הם היו מקלט 209. הם היו ביחד, זה מאוד מאוד חשוב לדעת. עד שפתאום הם לא היו ביחד" (הגלר 2015).



## פרק שלישי:

### איך לכתוב את ההיסטוריה של מקלט 209

עבודה זו היא ניסיון לשחזור היסטוריוגרפי של פעילות קבוצת אמני מיצג שהתרחשה כ-25 שנים לפני כתיבת המחקר, תוך התמודדות עם מורכבות הכתיבה על אמנות תלוית זמן ועם תנאי פתיחה של חסר בתיעוד. בפרק זה אעסוק בכמה מן השאלות המתודולוגיות והאונטולוגיות שעולות מתוך מצב זה. המחקר ההיסטוריוגרפי על מקלט 209 כלל איסוף וניתוח פריטים תיעודיים, עריכת ראיונות וניתוח המידע המצוי בהם, וכתיבת הטקסט תוך אינטגרציה ביניהם. בהתאמה, השאלות אליהן אתייחס עוסקות בעקבות התיעודיים של עבודות מיצג, במורכבויות השימוש בהיסטוריה שבעל פה ובאתגר הכתיבה על אירועים בני חלוף.

ראשית אעמוד על מצב החסר בתיעוד לגבי פעילות מקלט 209 בשנים 1988-1994, שמקורו בכמה גורמים והוא שהניע במידה רבה כתיבת עבודה זו.

כחלק מאופייה הראשוני של הפעילות, היה תיעוד האירועים הראשונים של מקלט 209 ככל הנראה חלקי וספונטני. עם התקדמות הפעילות גדלו ההשקעה והתכנון בנושא התיעוד. אולם רוב החומרים התיעודיים ירדו לטמיון בשרפה שהתרחשה ב-2003 בבית מרכזים בתל אביב; במת מיצג, המרכז לאמנות המיצג שהקימה עמותת מקלט 209 ע"ש דן זקהיים בבניין זה ב-2001 וכללה ארכיון וספרייה, נשרפה כליל. אירוע זה יצר חור שחור בתיעוד השנים שקדמו לו. החומרים התיעודיים שנאספו עבור עבודה זו שרדו בעיקר בארכיוניהם הפרטיים של האמנים, פריטים בודדים מתוך מאגר רחב יותר שאבד. כך הפך המקרה של מקלט 209 דומה יותר מכפי שניתן היה לצפות, לחסר בתיעוד של מיצגים משנות ה-60 וה-70.

את החסר בפריטים תיעודיים ביקשתי להשלים באמצעות היסטוריה שבעל פה. יכולתו של כלי מתודולוגי זה לתרום למחקר הוגבלה על ידי חסרונה של דמות מרכזית שנפטרה, דן זקהיים ז"ל. קולו של זקהיים חסר לכל אורך המחקר, בייחוד לגבי חלקו בהקמת מקלט 209 והתהליכים שעברה במהלך התקופה. המרואיינות הראשיות היו רבן, שן וגודין, שכל אחת מהן סיפקה מבט על תקופת המחקר כולה. בנוסף, ראייתי את האמנים שהציגו במקלט 209 על פי הרשום בתוכניות, ומרואיינים נוספים שיכלו להאיר היבטים שונים בנרטיב של מקלט 209.

היבט נוסף של אובדן התיעוד של מקלט 209 הוא מופשט יותר, אך אני מאמינה שיש לו תפקיד בתהליך התמוססות הנרטיב של השנים הראשונות והמשותפות. זהו תהליך ההתפרקות וההתפזרות של הנרטיב כמו גם של התיעוד, שחל בעקבות הטראומות של התפרקות ואובדן בקבוצה והתעצם עם אובדן הארכיון ב-2003. לאחר שהסתיימו שנות הפעולה המשותפת הטמיע כל אחד מן האמנים את

העבודות שיצר בשנים אלה לנרטיב האישי שלו, ולא נותר מקום פיזי או מנטלי שהנכיח את העשייה של אותן שנים באופן שכלל את המפגש בין האמנים והעבודות ואת היבטי השיתוף. האיסוף והשחזור שהתקיים בעבודה זו, מבקש לתקן פיזור זה ולהציג את הדברים, עד כמה שהדבר ניתן, בהקשר שבו התרחשו.<sup>59</sup>

אמני מקלט 209 היו בני זמנם. ברוח שנות ה-80 הבינו את כוחם של אמצעי השיווק, התקשורת והטכנולוגיה. הם פעלו במידת האפשר להפקת הזמנות, פוסטרים וקטלוגים, להזמנת עיתונאים ולתיעוד סטילס ווידאו. תוצרי הפצה ופרסום אלה יצרו רובד נוסף של תיעוד, שחושף באופן עקיף מידע לגבי תאריכים, מקומות, משתתפים ותכנים. מיקומו הלימינאלי של המיצג הישראלי של שנות ה-80 בגבול אמנויות הבמה והאמנות הפלסטית ניכר באופני התיעוד של מקלט 209: כאשר הציגו בתערוכה הופקו הזמנות וקטלוגים בהיקף כזה או אחר, כאשר העלו תוכנית מיצגים או השתתפו בפסטיבל הופקו תוכנייה וכרזה.

לא פחות מצילומי סטילס ווידאו ששרדו, תרמו למחקר כתבות וביקורות, פרסומים שהופקו לקראת תערוכות, מסמכים ותכתובות. פרסומים בעיתונות התרבות ובמקומונים ליוו את פעילות מקלט 209 מתחילתה, והתרחבו סביב התערוכה במוזיאון ינקו דאדא. תועלתם ביחוד לגבי האירועים הראשונים הייתה רבה, כמקור למידע על העבודות וגם כדי להבין איך ראו והבינו עיתונאים ומבקרי אמנות את פעילות הקבוצה. פרסומי התערוכות כללו קטלוג אחד בלבד, זה של ראש דאדא, אך גם פרסומים צנועים יותר הכילו חומרים שחרגו מתחום המידע היבש וסייעו במחקר. התכתבויות שונות עם גופים רשמיים, יחד עם מסמכים הקשורים לרישום העמותה, השלימו מידע וסיפקו הצצה לאותו יקום מקביל של פעולה ביורוקרטית, שהוזכר מעט על ידי האמנים ועם זאת נחיצותה הייתה ברורה להם בהקשר בו פעלו. בחיים-חיים חשפו פן זה בפעילותם והגדירו אותו כפעולה אמנותית. הפריטים התיעודיים שהכילו שמות, זמנים ומקומות אפשרו לדייק ולתקן מידע שנמסר בראיונות, קיבלו נפח ומשמעות כשמוקמו במקומם הנכון בפאזל והיוו את השלד סביבו התארגנו הנרטיבים השונים. עם זאת למדתי לקרוא בעין ביקורתית גם פריטים אלו, לבדוק האם בכל התאריכים שצוינו אכן התקיימו הופעות והאם מי מהמשתתפים ששם מופיע לא ביטל בסופו של דבר.

כשבוחנים את רובדי התיעוד השונים שנוצרו בזמן אמת – אפמרה (חולפות), תיעוד מצולם ועיתונות – ניכרת התפתחות לאורך תקופת פעילותה של מקלט 209. בראשיתה היו פריטי האפמרה בהפקה בסיסית, התיעוד יחסית ספונטני או מקרי והכתבות בעיתונים קצרות. בהמשך השתכללו אמצעי ההפקה, התיעוד תוכן ואף נערך בדיעבד, וגם תשומת הלב התקשורתית התרחבה. עם זאת, לא

---

59 במקביל לכתיבת העבודה פעלתי לארגון הארכיון של עמותת מקלט 209 ע"ש דן זקהיים. כיום ניתן לעיין שם ברוב הפריטים התיעודיים עליהם מבוסס המחקר. חלקם מופיעים בקטלוג דיגיטלי בעריכתי, בפרק "השנים הראשונות".

מדובר בגרף עולה בהכרח: לאחר הפרוייקט המתועד והמיוחצן של ראש דאדא ב-1991, שהניב חומרים רבים בערכי הפקה גבוהים, הפרוייקט המתועד הבא, חיים-חיים ב-1993, היה שונה מבחינה אמנותית וגם במה שנותר אחריו. הוא לא נתפס כמופע ולא תועד ככזה, אבל הכיל פרקטיקות וחומרים בעלי אופי תיעודי כחלק בלתי נפרד מן העבודה. חלק מהחומרים המוקלטים אבדו, חלק ככל הנראה רק צולמו ושודרו בזמן אמת. כיוון שלא הופק תוצר מסכם כגון קלטת ערוכה או קטלוג מודפס, נותר פרוייקט זה העלום מכולם מבחינה ויזואלית, כאשר עבודת איסוף החומרים השונים וקשירתם מחדש באמצעות הכתיבה, ייצרה תמונה שלא הייתה זמינה באופן אחר, והעידה על יכולתה של הכתיבה ההיסטוריוגרפית ליצור גישה ונוכחות לאירוע אמנות חי שחלף.

נראה שהתיעוד נעשה בהתאם לאפשרויות ולהתפתחות הפעילות, לעתים בהתאם לגישתו של כל אחד מחברי הקבוצה לנושא. מרואיינים שונים הזכירו את העיסוק של זקהיים בארכיונאות, שמירת חפצים ותיעוד, כדרך חיים וגם כמעשה אמנותי. רבן לעומת זאת העידה על עבודות מוקדמות שלה שלא דאגה לתיעודן, גם מתוך תפיסה שמיצג מתרחש בהווה, וגם מתוך הקושי לדאוג לרובד נוסף של הפקה (2014). רבים מן הפריטים שנאספו לצורך עבודה זו, הגיעו מארכיונה הפרטי של שן, שאולי דווקא בגלל פרישתה שמרה ושימרה באופן עצמאי את ההיסטוריה של תקופה זו בחייה האמנותיים. שן גם העידה על יחס פטישיסטי לחומרים מן המיצגים שלה.

שאלה נפרדת היא האם התיעוד נעשה מתוך מודעות היסטורית ופוליטית לנושא השימור של עבודות מיצג. לדעתי, נעשתה הפעילות התיעודית של מקלט 209 יותר למען צרכי ההווה, הפרסומיים והשיווקיים, מאשר לצרכי ההיסטוריה והעתיד. למרות המרחק בין מיצגי שנות ה-70 לאלו של סוף שנות ה-80, ניתן להצביע גם על דמיון בתפיסת המיצג כפעולה חיה, שגם אם היא מוצגת מספר פעמים במסגרת מופע, שומרת על אופי ההווה שלה שהתיעוד יכול רק למסור רסיסים ממנו.

היכרותי עם מקלט 209 החלה בשנת 2000, בשלהי פעילותה במקלט ברמת אביב בהנהלתה האמנותית של רבן. לא ראיתי אף אחת מן העבודות מסוף שנות ה-80 ותחילת שנות ה-90 שתוארו בעבודה זו, ולא הכרתי את מקלט 209 בשנותיה הראשונות כהתארגנות אמנים משותפת. את שרידי החומרים שנותרו משנים אלה גיליתי ב-2013, כשנברתי בארכיון העמותה עבור אירוע שהוזמנתי לאצור. כך החל המסע והאתגר הכפול, של עיסוק בתקופה שחלפה ואירועים שחלקם כמעט לא מתועדים, וכתיבה על עבודות שאולי לא נועדו להתקיים מעבר להווה. ביקשתי לתאר את מה שהיה, לייצר טקסט שמטרתו לתאר באופן ברור וענייני את מה שהתרחש, לבחון את יכולתה של הכתיבה לשמר ואף להוציא מן הנשייה עבודות שנעלמו. אלא שככל שהתקדמה העבודה והנרטיב הלך והתגבש, גברה גם ההכרה בחלקיות ובחוסר הסופיות של המחקר. לין אברמס (Abrams) מצטטת את ההיסטוריון אלסנדרו פורטלי

(Portelli), על תחושת הנזילות והתהליך האינסופי שאינהרנטית להיקסמות ולתסכול של היסטוריה שבעל פה, הצפה בין ההווה לעבר שמשנתנה ללא הרף, מתנדנדת בדיאלוג בין המספר והמראיין, מתמוססת ומתמזגת בשטח ההפקר מדיבור לכתיבה ובחזרה (2010: 1). חשתי הזדהות עם תיאור זה, כאשר ככל שהתקדמתי במחקר חשתי את ה"אמת" וה"עובדות" מוצקים וודאיים פחות ופחות. וגם אם ניתן לסרטט את מהלך של עבודת מיצג ואת החומרים והדימויים שהכילה, האם ניתן לומר שהייתה זו עבודה משעממת או מרגשת? חשובה או זניחה? מה משמעות הטקסט שאני מייצרת, בפני עצמו וביחס לעבודה שהוא מתאר? עם זאת, למדתי להכיר גם את המרחב שמאפשר התיעוד ההיסטוריוגרפי, שיכול לאפשר אלטרנטיבה לתלות בדימויים.

ברברה בושר (Bücher) מצביעה על הקשר בין קונספט הארכיון והדימוי הצילומי, ששימש כבר מן המאה ה-19 בתחומים מגוונים של לימוד וארכיבאות, תוך שילוב ההשקפה שבדימוי הצילומי חקוקה התופעה עצמה, עם הרעיון שצילום יכול לתפוס תנועות שאינן נגישות לעין האנושית. היא מציינת שפירס (Pierce) פיתח את מערכת הסימנים הסמיוטית שלו בתקופה בה התבסס הצילום כמדיום פיקטוריאלי, ושייך את הצילום למחלקה של סימנים המבוססים על קשר פיזי. רעיון האינדקס לטענת בושר, עיצב את השיח על צילום וקשור לשיח העקבה (trace). לטענתה, תפיסת הדימוי הצילומי כרפרנס למציאות – למשהו שהיה שם – עדיין חזקה, למרות המודעות למתודות ההבניה שמעורבות בצילום. היחסים בין אובייקט ודימוי בצילום נוגעים גם לקונספט של ה"תיעודי", שנכנס לשיח על אופני הייצוג בסוף שנות העשרים (2009: 5-6).

בריאיון שערכתי עם עדינה בר-און למדתי על יחסה האמביוולנטי לתיעוד מצולם, כיוון שעבודתה מכילה התרחשויות של תקשורת עם הקהל שלא ניתן להעביר בדימוי (2015). הקשר בין עקבות תיעודיים, צילומיים ואחרים, לעבודות שאותם הם מייצגים הוא מורכב. היעדרם של עקבות כאלה מקשה על הכללת עבודות בנות-חלוף בתולדות האמנות, אך גם קיומם אינו מהווה ערובה לקשר ישיר למה שהיה. ניתן רק לשער את הפער בין גוף הידע הקולקטיבי של הדימויים האיקוניים שכוננו את ההיסטוריה של המיצג, לבין מה שהתרחש במציאות האמנותית. חיים לוסקי, בביקורתו על תערוכות העשורים בישראל בתחילת המאה ה-21 ועל תערוכות שנות ה-70 בפרט, כותב על האופן שבו העיסוק בעדויות ההיסטוריות מציע חוויה שהיא אולי עשירה ומרתקת יותר מן החוויה המקורית: "[...] ההתבוננות והשקיעה בעדויות, בסימני המקור שנשמרו, לא רק שמצליחים לשחזר את המקור, אלא שעולים עליו בעשרות מונים, בהציעם שיפעה בלתי מתפשרת של חוויות ומחשבות" (2008). אמליה ג'ונס (Jones) שאינה רואה בהסתמכות על עקבות תיעודיים פשרה, מזכירה גם את הסכנה של שימוש בצילום כ"הוכחה" להתרחשות פעולה, כמו בדוגמה של חשיפת צילומי פעולת הסירוס העצמי של רודולף שורצקוגלר ב-1966, כמפוברקים (1997: 15-16).

גישתה של ג'ונס מרכזית עבור האפשרות והלגיטימציה של חקירת עבודות גוף ומיצג במנותק מחווית התרחשותן ועל סמך עקבות תיעודיים. מבחינתה, גם אם החוויה של צפייה בצילום או קריאת טקסט שונה מצפייה באמן מופיע, לאף אחת מחוויות אלו אין יחסים פריבילגיים עם איזו "אמת" עובדתית היסטורית של המיצג. לטענת ג'ונס, כיוון שמראש אין אפשרות ליחסים בלתי אמצעיים עם מוצר תרבותי כלשהו כולל אמנות גוף ומיצג, אין לידע הספציפי שנרכש על ידי השתתפות באירוע חי עדיפות על הידע שנרכש ביחס לעקבות תיעודיים של אירוע כזה. זאת ועוד, הבנה היסטורית של תהליכים, הערכה שלהם ושל עבודת האמנות, בכל מקרה ניתן לגבש רק במבט לאחור (1997: 11-12). ג'ונס מתנגדת לתפיסה שהיא מזהה כמודרניסטית, של אמנות גוף ומיצג כחוויה ישירה המכילה "אמת" ונוכחות בלתי אמצעית של האמן ושל הגוף. היא מציגה תפיסה פוסט-מודרניסטית של אמנות זו, המתאפיינת באונטולוגיה של היעדר ואובדן, וחוסר יכולת לייצר נוכחות קוהרנטית של הגוף כסובייקט (13).

בהתבסס על תהליך השחזור ההיסטוריוגרפי של מקלט 209, אני יכולה להזדהות עם טענתה של ג'ונס לגבי האפשרות לחוות עבודת אמנות על בסיס עקבות תיעודיים. לגבי כל אחת מעבודות האמנות שחקרתי כמו גם לגבי כל תקופת הפעילות של המחקר, השגתי בעקבות המחקר תחושה ברורה ודעה מגובשת למדי, כמו גם תחושה חוויתית שאמנם היא מדומיינת, אך בהמשך לדבריה של ג'ונס, אינה בהכרח "שווה פחות" מן הצפייה החיה, שגם לה אין גישה ישירה אל אמת כלשהי ובוודאי מוחלטת של העבודה והאמן. עבודות אלה מבחינתי הפכו לחלק מסך הידע העובדתי והחוויתי שלי, ויותר מכך, לחקור אותן לאורך זמן הייתה חוויה מעמיקה ומלמדת הרבה יותר מאשר צפייה ב"עוד מיצג" מן המיצגים הרבים בהם צפיתי בשנות פעילותי בתחום.

בעוד ג'ונס עוסקת בשאלה של התנסות חיה מול התנסות בעקבות תיעודיים, דרור הררי שואל איך מתמודדים עם אירועים שלא השאירו אחריהם כל עדות ויזואלית, כאירועי האמנות הלא מתועדים של שנות ה-70 בישראל. מצב זה לטענתו מחייב דמיון היסטוריוגרפי, ועבודת מחקר שנעה בין "זיכרון עובדתי" שמספקים צילומים תיעודיים, לבין "זיכרון אוטוביוגרפי" שמקורו בראיונות של שחקנים היסטוריים שעדיין חיים (2012: 36). הררי מונה סיבות שונות להיעדר התיעוד בשנים אלה – חוסר תיעוד מכוון על רקע הרצון לבטל את הגבולות בין אמנות לחיים; נטישת תהליכי ייצור האמנות הקונבנציונליים והתנגדות לאמנות הממוסדת, בעלת ההיבט הכלכלי; וגם נסיבות מקריות, כמו נוכחות מצלמה בזמן האירוע. הררי מצביע על כך שהצילומים הקיימים היוו חלק ממערך של אסטרטגיות קונספטואליות. עם זאת לא מן הנמנע לראות בהם דוקומנטים היסטוריים בעלי ערך תיעודי מעשי (38-43).

צילומים אלה לדברי אריאלה אזולאי, אפשרו לפעולות ועבודות מיצג משנות ה-70 להשתתף בכלכלה המוזיאלית ובארכיון. עבודות אלה נקטו פרקטיקה התנגדותית ויצרו "הפגנות נוכחות" ארעיות וחולפות במרחב, במקום אובייקטים בעלי נוכחות נמשכת שניתן להכיל במוזיאון או בארכיון (1999: 158). לטענת אזולאי, הפרקטיקות של "מעשה-אמנות-בלי-יצירה" תוך ויתור על האובייקט, ו"מעשה-אמנות-מחוץ-למקום" תוך ויתור על פעולה בתוך שדה האמנות, אפשרו פעולה אמנותית בתוך התנאים התרבותיים-פוליטיים-חברתיים במקום בשדה האמנות המנותק, תוך קריאת תיגר על מושגי מפתח ותפקידים מסורתיים של האמנות והאמן (1993: 117-119). אולם כתוצאה מהסירוב לכללי המשחק, עשוי היה האמן למצוא עצמו מחוץ לשדה, בלי תנאי נראות ובלי מעמד התנגדות. חלקם אכן נשארו בחוץ, וחלקם נכנסו ביחסי חליפין שונים עם שדה האמנות (1999: 164). המצלמה לדעת אזולאי, הייתה מעין לווין ששידר את הפגנות הנוכחות אל מרכזי האמנות ואל מוקדי הנראות שלה; בלעדיו היו מעשי אמנות אלה גוועים (1993: 119-120). המצלמה איפשרה את החזרת הסדר על כנו, כאשר אמן שוויתר על האובייקט, יכול היה לספק לשדה האמנות סחורה חליפית מצולמת "שהשיגה תוך זמן קצר הילה של אותנטיות שהפכה אותה לראויה לשימור. סרטי וידאו, צילומי סטילס, רישומי הכנה, ושרידים אותנטיים מן המיצגים עצמם, כל אלה מילאו את תפקיד האובייקט ואפשרו להמשיך ולקיים את פעולת השימור" (אזולאי 1999: 256).

צילומי הסטילס של מקלט 209 ששרדו ונאספו, כוללים מגוון של חומרים על הקשת שבין הפרסומי, האמנותי והתיעודי. נמצאו ביניהם צילומי פרומו שהופקו לצורך פרסום, צילומים נלווים לראיונות שצולמו על ידי צלמי העיתונים, צילומים מקצועיים שנעשו בחזרות או בסטודיו (למשל פורטרטים בהם תיעד זקהיים את דמותו במיצגים, כמעשה אמנותי נפרד) וצילומים תיעודיים שצולמו בזמן המופעים. האחרונים היו נדירים ולעתים באיכות גרועה, אבל עניינו אותי במיוחד, אם כי בדיעבד ניתן לשאול האם אכן העידו על העבודות יותר משאר הצילומים. גם מספר כתבות בעיתונות הכילו צילומים תיעודיים מן המופעים. שונים ככל שיהיו חומרים אלו מן הצילומים הקונצפטואליים משנות ה-70, אף הם התנתקו למעשה מן הפעולה האמנותית שהיוותה להם מקור והפכו לאובייקטים עצמאיים, בעלי מטרות שונות. זאת ועוד, הצילומים של פעילות מקלט 209 לא היו עדיפים בהקשר המחקרי מן התיאור המילולי, התרשמותו של העיתונאי או הטקסט מתוך התוכניה. הם היוו מקור נוסף למחקר ולניתוח, סובייקטיבי וחלקי לא פחות מפריטים תיעודיים מסוגים אחרים.

הררי מציין כי כאשר באמצע שנות ה-80 חידשו אמנים צעירים את המיצג הגוסס, הם יצרו עבודות יותר תיאטרליות ועם דגש רב יותר על ערכי הפקה, ולאור ההתקדמות בטכנולוגיית התיעוד והנגישות היחסית של מצלמת הווידאו המיצג של שנות ה-80 המאוחרות סבל פחות מהיעדר תיעוד (2012: 36). תהליך זה ניכר בשרידי התיעוד של מקלט 209, אך נראה כי בישראל של אותן שנים עדיין לא הפך

תיעוד הווידאו למעשה יומיום, בוודאי בהשוואה לצילום הסטילס. צפיתי בקטעים זעירים באיכות נמוכה המתעדים עבודות של זקהיים בתוכניות מס' 1 ו-2 (1988-1989), וקטע קצר המתעד את עבודתה של שן בתוכנית מס' 2. נכון לזמן כתיבת עבודה זו, לא ידוע לי על תיעוד וידאו נוסף מאירועים אלה. הפרויקטים הגדולים והמתקדמים יותר של תוכנית מס' 3 וראש דאדא בשנים 1990-1991, צולמו ואף נערכו לכדי תוצר סופי. יש לציין גם את נוכחותם הגבוהה של דימויים מצולמים ומוקרנים בעבודות מקלט 209, שגם בהם ניכרת ההתפתחות הטכנולוגית. בתוכניות הראשונות עשו זקהיים ושן שימוש במקרני שקופיות ובצלילים מוקלטים כדי לחולל מערך התנסויות אודיו-ויזואליות מורכב יותר. בתוכנית מס' 3 וראש דאדא כבר הוצגו עבודות וידאו במיצגים של רבן וזקהיים (שגם המשיך לשלב הקרנות סטילס). חיים-חיים ב-1993 כבר הטמיעה את הווידאו הביתי אל תוך מהותה, ובמידה מסוימת איחדה את השימוש התיעודי והאמנותי בוידאו, כאשר רבן וזקהיים מעמידים בסלון ביתו של זקהיים מצלמות המתעדות את פגישותיהם, ובהמשך מקרינים את תיעוד הפגישות בתערוכה. בהקשר מותו של זקהיים, הקלטת ששרדה מן הפעולה התיעודית-אמנותית שנועדה להביא אל הגלריה את זמן התכנון של התערוכה, הפכה לאובייקט של תיעוד וממנטו מורי.

במהלך המחקר חשתי שצילומי הווידאו מהווים תחרות בלתי-הוגנת לחומרי תיעוד אחרים המספקים חוויה חלקית שמגבלותיה ברורות, כאשר הם מדמים חווית צפייה במיצג החי ופועלים על כל החושים. אלא שגם תיעוד הווידאו מכיל נרטיב מסוים, חלקי וסובייקטיבי, של אילוצים טכניים, בחירות אמנותיות ועריכה. עבור צופה שמעוניין בגישה מהירה אל עבודת מיצג תיעוד הווידאו מאפשר חוויה אפקטיבית, אך בהקשר המחקר חשתי שעלי לא ליפול ברשתה ולתת מקום גם לשאר החומרים כשותפים שווים בנרטיב של העבודה. (אני מעריכה שצילום בשחור-לבן בעשורים קודמים, מהווה תזכורת מתמדת לריחוק של התיעוד מן המקור בעוד שצילום בצבע שאופייני לסוף שנות ה-80 ותחילת ה-90, מקטין את המרחק). כאשר הפכתי את המהלך המצולם המתועד בוידאו לטקסט אינפורמטיבי כתוב, סייע לי הדבר להעמידו בשורה אחת עם מקורות אחרים ולאפשר אינטגרציה ביניהם.

לשינויים שחלו בנושא תיעוד המיצג, מתייחסת בושר ב-2009 כשהיא בוחנת הנגשה והצגה של עבודות מיצג בתערוכות, שחזורים ופרקטיקות ארכיבאיות. בושר טוענת שהיעדר העקבות שהיה מזוהה עם אמנות המיצג כבר אינו מאפיין אותה. כיום אמנים מפקים ומספקים בעצמם טרנספורמציות מדיה של העבודות, אותן ניתן לאסוף, לארגן ולהציג תוך התייחסות לתיאוריה ולשיח התיעודי (2-4), ותוך התייחסויות של פורמטים שונים זה לזה (9). כך למשל, מרינה אברמוביץ בעבודה Seven Easy Pieces (2005), ביצעה-מחדש מיצגים שלה ושל אמנים אחרים משנות ה-60 וה-70. אברמוביץ אף הציעה הנחיות סדורות לאמנים המעוניינים לבצע-מחדש עבודות מיצג, אופן פעולה שלדעתה יכול לתרום לדיסציפלינה ולהיסטוריה של אמנות המיצג ולדיאלוג בין דורות של אמנים.

מתוך 7 השעות של Seven Easy Pieces, יצרה הבמאית Babette Mangolte סרט בן 95 דקות, אליו מתייחסת בושר כתוצר ארכיון משני וגם כעבודת אמנות בפני עצמה. גם ראיונות מוקלטים עם עדי ראייה ואמנים יכולים לדעתה להיחשב בו-בזמן כפריט ארכיוני וכעבודה פרפורמטיבית (2009: 2-3).

טראומות האובדן השונות שמוססו את הנרטיב של מקלט 209, הפכו את ההיסטוריה שבעל פה לכלי מרכזי במחקר, עבור עבודת השחזור של עבודות אמנות שהתיעוד שלהן חסר כמו גם עבור איסוף חלקי הנרטיב המשותף שהתפזרו. במקרה הנדיר של חוסר תיעוד ויזואלי, כותב הררי שחקר את אירועי האמנות הלא מתועדים של שנות ה-70 בישראל, הראיונות הם הדרך היחידה להשיג ידע על העבר. הררי עומד על המתח שבין הפרפורמנס של הזיכרון האוטוביוגרפי בסיטואציה האינטימית של הריאיון, לבין הפורמט האקדמי המרוחק והליניארי שמנסה להבנות ולארגן את העבר בסדר ובהקשר (2012: 47).

המתודה של היסטוריה שבעל פה, מציינת דלה פולוק (Pollock), החלה כבר ב-1930 בעקבות ההתפתחות הטכנולוגית והפופולריות של הרשמקול, ואפשרה לחוקרים להוסיף לארכיונים חומרים שאחרת לא היו מתועדים. בשנות ה-60 החלו להבחין בפוטנציאל הדמוקרטי הרדיקלי שנושאת מתודה זו, שאפשרה לכלול סיפורים והיסטוריות של אנשים שלא היו להם מסמכים, ולתקף טענות מבוססות-זיכרון. ההיסטוריה שבעל פה הציבה אתגרים פוליטיים ומתודולוגיים להיסטוריונים, במעבר מהיסטוריה שמרצה בטקסט להיסטוריה שמרצה בסובייקט, ושינוי של מושגי ההבנה ההיסטורית מתקפות (validity) לערך (value) (2008: 122-123). אברמס מתארת את השינוי הרב שחל בהיסטוריה שבעל פה בעשורים מעטים, משדה שנאבק בשנות ה-40 להשיג לגיטימציה, לתנועה בינלאומית מולטידיסציפלינרית, רב קולית, בטוחה ובוגרת; מתודולוגיה חוצת גבולות שמוטמעת לא רק במחקר ההיסטורי אלא גם במנעד רחב של דיסציפלינות בתוך העולם האקדמי ומחוץ לו. אברמס מצביעה על כך שהיסטוריה שבעל פה היא גם הפרקטיקה של עריכת והקלטת ראיונות עם אנשים כדי להשיג מהם מידע על העבר, וגם הדיווח הנרטיבי על העבר שהוא התוצר של הריאיון; גם מתודולוגיה וגם תוצאה של תהליך מחקרי (2010: 2).

שימוש בהיסטוריה שבעל פה בתחום ההיסטוריוגרפיה של המיצג, מהווה דוגמה לחציית הגבולות עליה מדברת אברמס. פניתי למתודולוגיה זו כדי להשיג מידע, ידע ותובנות על תקופה ואירועים שהחלו לפני כשלושה עשורים, לגבי קבוצת אמנים שהוקמה והתפרקה ואשר כיום, לא יכולתי לגשת אל החוויות והתהליכים שהניעו אותה לולא הזיכרונות של האנשים המעורבים. בנוסף, העבודות שביקשתי לתאר היו עבודות אמנות חיות וחולפות, שגם כאשר יש תיעוד עבורן החוויה המקורית כבר חלפה ואיננה, וזיכרונות האמנים והצופים הם דרך נוספת לגשת אליה. הפניה לאפיק פעולה זה הייתה



גם כדי להשיג מידע חליפי לאובייקטים תיעודיים שחסרו, אבל גם כדי לייצר מחדש את הנרטיב המשותף שהתפרק ונמחק.

כאשר יצאתי לדרך זו לא היה לי מושג לגבי כמות העבודה, ההשקעה הפיזית והרגשית שכרוכה בהפקת כל ריאיון והטמעתו לנרטיב של העבודה. עם הזמן הפנמתי את המורכבויות ובחנתי באופן מעמיק יותר למי לפנות בהתאם לצורכי המחקר, תוך שמירה על קו מנחה של מעקב ושחזור עבודות האמנות של מקלט 209, ושוויוניות בחלוקת המשקל בין שן, רבן וזקהיים. ההחלטה הבסיסית הייתה לראיין את כל מי שהציג במקלט 209 עבודה עצמאית, לפי הפרסומים השונים. בנוסף לשן, רבן וזקהיים, כללה קבוצת מרואיינים זו את עדינה בר-און, יוסי מר-חיים, דוד כהן לוי, צבי מרמלשטיין, ועידו אמין (שאותו לא הצלחתי לראיין). בנוסף, ביקשתי לראיין אנשים שעבדו צמוד לשן, רבן וזקהיים במובן האמנותי. בנוסף למרמלשטיין שהשתתף בעבודה של שן ראינתי את גיא הגלר שהשתתף בעבודות אחרות שלה, את עודד ארנון שהשתתף בעבודות של רבן ואת יעל ביבר ששיתפה פעולה כצלמת עם זקהיים. מרואיינים נוספים היו מוטי מזרחי, ממנו ביקשתי לשמוע על המעבר משנות ה-70 ל-80 ועל החניכה של שן ורבן, אילנה טננבאום שאצרה את חיים-חיים, הדס גרטמן שהביאה את מבטה של אמנית צעירה על תופעת מקלט 209 בשיא פעילותה, ודנה הלר (תגר) שחקרה את עבודתו של זקהיים ואצרה תערוכה מעבודותיו. ההחלטה לפנות לכל האמנים הייתה חשובה מבחינתי כיוון שאיפשרה לנרטיבים שונים להתגלות, בנוסף לנרטיב המרכזי של שן-רבן-זקהיים. יש לעמוד על תפקידה היחודי של גודין, שהעניקה עדות של מתבוננת/מעורבת וגם נתנה קול לזקהיים שהיה בן זוגה. עם זאת יש לומר שהמעטה לדבר בשמו - היא תיארה את הדברים מנקודת מבטה כמי שהייתה לצידו בעת שהתרחשו, וכמי שהכירה וזכרה היטב את העבודות.

אני מעריכה שהעמדה הקרובה שלי אל סצנת המיצג ואל עמותת מקלט 209, איפשרה לי לחדור אל תוך הסיפור הזה ולספר אותו, וגם תרמה להיפתחות של האנשים אלי. המחיר ששילמתי על קירבה זו היו ההתלבטויות הרבות שחוויתי, האם המסקנות אליהן הגעתי על סמך המידע שנמסר לי מדויקות והוגנות כלפי האנשים שחלקו איתי את זכרונותיהם, שרובם ככולם פועלים בשדה האמנות והמחקר בו אני פועלת; את חלקם הכרתי עוד לפני המחקר, אחרים הכרתי בעקבותיו. למצב זה מתייחסת סוזן לינדי (Lindee), העוסקת בבעיות הכתיבה על היסטוריה שעדיין מתרחשת סביבנו, בהשתתפות אנשים שעדיין חיים ופעילים בשדה בו אנו פועלים (1997: 39). לינדי מדגישה את העובדה שהחוקר המשתמש בריאיון כאמצעי היסטוריוגרפי פועל באופן בלתי-נמנע במערכת של יחסים חברתיים. ההיסטוריה שבעל פה הגדירה מחדש את תפקידו של ההיסטוריון: מחוקר בודד השקוע בארכיונים ונובר בספרים, הוא הופך למראיין, לקולגה, למשתתף. לטענתה זהו שינוי חברתי מהותי של תהליך עשיית ההיסטוריה, ובעוד דיסציפלינות אחרות יצרו דרכים להסדרת הממד החברתי במחקר, ההיסטוריונים

מסיבות שונות לא יצרו מכניזם של חיץ מתודולוגי כזה (42). כדי לעשות היסטוריה עלינו להתרחק מהאנשים שמעורבים, טוענת לינדי, וכשעושים היסטוריה עכשווית, זה בלתי אפשרי כי הם המקורות החשובים שלנו, הארכיונים שלנו, לעתים הקהל שלנו. יש צורך במודעות להיבטים חברתיים אלה ולסיכונים של שני הצדדים שמעורבים (47).

במקרה של מקלט 209, כפי שצינתי, נאספו פריטים רבים ממשנתפי המחקר. הררי מתייחס למצב זה, כשבניגוד לחקר אירועי עבר שרוב החומרים הרלוונטיים למחקר נמצאים בארכיונים ומוזיאונים, לגבי אירועים קרובים עדיין רוב האובייקטים והמסמכים נמצאים ברשות האמנים עצמם, ויש צורך בקשרים אישיים כדי להגיע אל אוספים אלה ובוודאי אל זכרונות פרטיים. הררי מתאר את הפוליטיקה של הזיכרון והשכחה שנתקל בה, המושפעת מאגינדה אישית, מאבקי כוח וקונפליקטים, ואת השאלות האתיות, כמו דברים שנאמרים בריאיון לא לפרוטוקול; או הכרעה לגבי שתי גרסאות סותרות של אירוע לא מתועד (2012: 43-45). הוא מתייחס להיבט הפרפורמטיבי של הריאיון כסיטואציה תלוית הקשר ואינטר-סובייקטיבית, שמושפעת מנסיבות שונות שייחודיות לה כמו יום ושעה, או מן האופן שבו המרואיין מעריך את עמדת המראיין במלייה המקצועי-אקדמי ואת התועלת הצפויה (47). ככל שהתקדמתי במחקר, למדתי לקרוא באופן ביקורתי יותר את מה שהתרחש בראיונות עצמם. אמנם החזקתי בעמדה הבסיסית שמה שנאמר לי הוא נכון ככל שאותו אדם מאמין, אך גם למדתי לפקפק בתאריכים, לשים לב לשאלות שלא נענות, למה שלא זוכרים ומה שמודגש. כיוון שבראיונות האישי היה כה מרכזי ושזור במהלך האירועים, חששתי שאם אעקור אותו מן הכתיבה, יעלמו דברים מהותיים. ככל שחלף הזמן, יכולתי להתבונן בחומרים באופן פחות מעורב ולהפריד בין רבדים שונים בתוכם. לעתים התוצאה אליה הגעתי נראית לי "נקייה" מדי ביחס לאירועים ולתקופה, מעוקרת ממטענים אישיים ומקצועיים; ולעתים להפך, אני תוהה אם הדברים לא היו פשוטים וחפים ממאבקים ואינטרסים יותר מכפי שאני משערת.

פולוק מתארת כיצד הפרפורמנס של הסיפור שמגולם ונוצר מחדש בהווה, מאפשר לשתף ולהפעיל תהליכים אצל המאזין, לייצר שינויים חברתיים, להילחם בהיעלמות הזיכרונות ולאפשר הישרדות של נרטיבים. היא מצטטת את ברברה מאירהוף (Myerhoff), על כוחו של סיפור חיים להתוות יסוד של עקביות מתוך הכאוס ולבסס אתוס חברתי ואישי; ולגבי הצורך האנושי לספר, שדומה לצורך לאכול או לישון (2008: 121). אמירה רבת עוצמה זו מתחברת לצורך של רוב המרואיינים שפגשתי, לדבר על תקופה שהייתה משמעותית מבחינתם ועדיין לא זכתה למקום הראוי לה, צורך שאולי מועצם בהקשר מותו של זקהיים. אמירה זו משמעותית גם עבורי, כאמנית מיצג ישראלית שהקדישה תקופת זמן ארוכה לחקר ההיסטוריה של התחום בו היא פועלת, ולהאזנה לדמויות מרכזיות בתוכה.

פולוק מצטט את סמואל שרגר (Schragar), עבורו הדגשת ההבחנה בין נרטיב אישי וקולקטיבי אינה מדויקת, שכן המספר הוא חלק מסביבה נרטיבית. היא מצביעה על המראיין כשותף בדינמיקות של היסטוריה, פוליטיקה ואתיקה, עד שהופך בתורו למספר המייצר פרפורמנס משל עצמו (123-124). המאזין מפעיל את היצירה-מחדש של הנרטיב על ידי המספר-הסוכן, והמספר מגייס את המאזין לאישור ולהשקעה הדדית. האינטרקציה ביניהם מגלמת את המשא והמתן של העבר וההווה, ואפשרויות של המשכיות ושינוי. פולוק שואלת מה משמעותה של "בעלות" על סיפור: למי הזכות לספר אותו? האם חזרה על ידי מספר אחר גוזלת את ההיסטוריה של המספר הראשוני ובוגדת באמונו? בתוך המסגרת של תרבות פרפורמטיבית, היא משיבה, ההיסטוריה שבעל פה היא חזרה ללא מקורות יציבים, מטבע תרבותי שעובר בין משתתפים בצומת הדיאלוגית שבין מספר ומאזין. היא אינה שייכת למספר אחד, ועם זאת אין להתעלם מהסיכון לנצל את פגיעות המספר. הפרפורמנס של היסטוריה שבעל פה מתקיים בכלכלה אופקית של סיפורים מקבילים, תוך התהוות הדדית בין שותפים לריאיון, ותוך העברת הסיפור של המספר "המקורי" אל היחסים ההדדיים עם אחרים מרובים (128-127). כמה הצלחתי לדייק בנרטיב של מקלט 209 קשה לומר, אולם אין ספק שכתבתו השפיעה עלי והפכה אותו לחלק ממני (ואולי אף אותי לחלק ממנו). המודעות לאופן שבו המשימה שלקחתי על עצמי - לשאול, להאזין, לכתוב ולספר הלאה פרק מסוים בתולדות המיצג הישראלי - מערבת אותי והופכת אותי לחלק מן ההיסטוריה הזו ולנושאת של הנרטיב, התפתחה בהדרגה.

כפי שמציינת פולוק, הפרפורמנס של היסטוריה בעל פה יכול להשיג שינויים חברתיים על ידי הגברת קולות שקודם לא נשמעו, ולאפשר כניסת סיפורים חדשים לתוך הרקורד ההיסטורי (2008: 122). אברמס מציינת שבשנות ה-80 היסטוריה שבעל פה הפכה למתודולוגיה מועדפת עבור חוקרים של המאה ה-20 שביקשו לחשוף את החוויות של קבוצות שההיסטוריה הקונבנציונלית התעלמה מהן (2010: 4). אמני מקלט 209 לא היו לכאורה קבוצה מוחלשת או מודרת. הם היו לבנים, משכילים ופריבילגים מבחינות רבות. אולם ביחס לשדה שבו פעלו, הם לא הגיעו מן המוסדות המרכזיים כמו בצלאל או המדרשה ולא היו מחוברים לשדות הכוח. ובעיקר, תחום האמנות שבו בחרו לפעול נתפס באותה תקופה לפחות כבן חורג אם לא כליצן חצר באמנות הישראלית, שפנתה לו עורף בסוף שנות ה-70 ולא התעניינה בממשיכיו בשנות ה-80. הקמת מקלט 209 הייתה ביטוי למאבקם במצב זה, מהלך שהוכתר בהצלחה לא מבוטלת מבחינת נוכחות בשדה. קיומה של במת מיצג היום ופועלם של רבן ותלמידיה בתחום המיצג משמר חלק מהצלחה זו, אך דווקא שורשיה המשמעותיים בשנות ה-80, אינם מוכרים במלוא חשיבותם ההיסטורית. ייתכן שהסיבה לכך היא שסיפורן של שנות ה-80 רק מתחיל להיכתב, וייתכן שמצב זה משקף את האופן שבו תולדות האמנות הישראלית מתקשות להכיל את המיצג וליצור עבורו מקום.

אסכם פרק זה בהתייחסות לשאלת האפשרות והמשמעות של כתיבה על עבודות מיצג. פגי פילן (Phelan) שואלת איך ניתן לכתוב על פרפורמנס ולתעד אותו מבלי לבגוד באונטולוגיה שלו עצמו, שמבוססת על קיומו בהווה ועל היעלמותו (1993: 146). לדעת פילן מכשיל הפרפורמנס את המכונה המשומנת של כלכלת הייצוגים. הצופה המביט צורך ובולע הכול, ללא שאריות. הפרפורמנס מתנגד למחזור הפיננסי המאוזן, הוא אינו שומר דבר, רק מבזבז. הפרפורמנס מכבד את הרעיון שמספר מוגבל של אנשים במסגרת זמן/מקום ספציפיים, יכולים לחוות התנסות בעלת ערך שלא מותרת עקבות ויזואליים, וזהו חלק מחזקתו. פילן מביעה את החשש שכמו הסגות הגבול של ההון והשיעתוק, גם כתיבה על מיצג עשויה שלא במתכוון לגרום להחלשתו. לטענת פילן כתיבה על פרפורמנס משמרת אותו ומשנה אותו באופן מהותי. היא אינה מציעה לסרב לכתוב, אלא לסמן את האפשרויות הפרפורמטיביות של הכתיבה עצמה, ככתיבה למטרת היעלמות במקום כתיבה למטרת שימור (-149 148). פילן מקווה שמוסדות כמוזיאונים וארכיונים המשמרים ומשעתקים אובייקטים, ימציאו כלכלה שתתאים לנסיבות של היעלמות; ושהאוניברסיטאות ששולטות בשעתוק הידע, יבחנו מחדש את מפעל התיאוריה שבו האובייקט הנחקר משוכפל כרכוש בעל ערך תיאורטי (165).

הכתיבה על מקלט 209 מבקשת לקחת חלק במשימה הדון-קישוטית של מלחמה בזמן ובשכחה, לכתוב לא רק על תקופה ומהלך פוליטי, אלא גם ואפילו בעיקר על עבודות מיצג שחלפו ואינן. אני מסכימה עם פילן שהכתיבה משנה את העבודה, שיש מחיר למוטיבציה לתת לה קיום קבוע בטקסט. החשש שלי הוא לא מן האופן שהמיצג מאבד את תכונותיו החתרניות כאשר כותבים עליו, אלא מכך שבתהליך זה, עשויה להישכח העובדה שהטקסט אינו העבודה עצמה, אלא משהו שמתייחס אליה. עבורי, הקושי להגיע לוודאויות ולתמונה מלאה, חוזר ומזכיר את האופן שהמיצג חותר תחת הניסיון לשמרו, ושומר על האונטולוגיה שלו המבוססת על היעלמות. האם ניתן לקרוא את הטקסט שנוצר באופן ביקורתי, שזוכר את החלקיות שלו, את היותו בעצמו נרטיב מסויים שנוצר ברגע ספציפי? ייתכן שלא פחות מן הצורך לכתוב באופן שמכיל את פוטנציאל היעלמות, יש צורך בקריאה המודעת למגבלות הכתיבה על מיצג.

## סיכום : מקלט 209 1988-1994

בעבודה היסטוריוגרפית זו ביקשתי לשחזר את פעילותה של קבוצת אמנים, שבסוף שנות ה-80 הקימו את מקלט 209, מקום עצמאי להתפתחות ויצירה בתחום המיצג. המחקר והכתיבה שנעשו בתנאים של חסר בתיעוד, אובדן ארכיון והעדר דמותו המרכזית של דן זקהיים ז"ל, שילבו מתודולוגיה של איסוף וניתוח פריטים תיעודיים, שימוש בהיסטוריה שבעל פה להשלמת החסר בתיעוד, מחקר בתולדות המיצג הישראלי ודיון תיאורטי בכתיבה היסטוריוגרפית על מיצג.

הכתיבה על מקלט 209 הונחתה על ידי שתי בחירות עיקריות: האחת הייתה לבחון את פעילות הקבוצה כסיפור משותף, לא רק ברמה הארגונית אלא גם במפגש האמנותי שנוצר בין האמנים העצמאיים. השנייה הייתה להציג את פעילותם דרך תיאור מפורט של סדרת אירועי אמנות משמעותיים שיצרו יחד, ולייצר שחזור טקסטואלי של עבודות האמנות שהוצגו בהם, שרובן לא נשמרו ואינן נגישות למחקר. מורכבותה של מטרה זו הלכה והתבררה במהלך המחקר, והעלתה שאלות מתודולוגיות ואונטולוגיות, לגבי האפשרות והמשמעות של כתיבה על עבודות חיות שחלפו.

דן זקהיים, ענת שן ותמר רבן חברו יחד לפעולה ראשונה משותפת ב-1988, אחרי חניכה ופעילות עצמאית של כל אחד מהם לאורך שנות ה-80 בתחום האמנות הפלסטית והמיצג. הם צמחו במציאות מקומית שהתאפיינה ברוחות פלורליסטיות ופוסט-מודרניות כמו גם במצוקת אפשרויות תצוגה. לאחר תום שנות ה-70 חדל ממסד האמנות הפלסטית להתעניין בתחום המיצג, והקבוצה המצומצמת של אמנים שעסקו בתחום זה הציגו בפסטיבלים הקשורים לאמנויות הבמה, ובאירועי אמנות עצמאיים שאפיינו את שנות ה-80. הקמת מקלט 209 השיקה לתופעת הקבוצות הרבות שהוקמו בשנות ה-80, על ידי דור שלמד ליצור לעצמו מסגרות אלטרנטיביות.

התאגדותם בסוף העשור הייתה ספונטנית במידה רבה, באירוע ראשון שארגנו בסטודיו של תמר רבן במקלט 209 ברמת אביב. בתנאים מעט שונים, יתכן שזה היה נשאר אירוע חד פעמי, התנסות אחת מני רבות. קריאה מדויקת ומקסימלית של משמעות הרגע שנוצר וההחלטה להמשיך יחד, ביטאה בשלות והבנה מעמיקה לצרכים שלהם כאמני מיצג, ואקט של התבגרות כאמנים, שמאמינים ביכולתם לייצר לעשייתם את תנאי הפעולה ותנאי הצפייה המתאימים להתפתחות תחום האמנות בו עסקו.

האם השותפות במקלט 209, שנוסדה כדי להשתחרר מתלות באירועים חד פעמיים, לייצר רצף וקונטקסט מדויקים יותר לעבודתם של האמנים, השיגה את מטרתה? לדעתי התשובה חיובית במידה רבה. הפעילות הארגונית המשותפת כמו גם עבודות האמנות שהוצגו במסגרתה, שיקפו את תפיסת עולמם האמנותית ומיקמו אותם כאמני מיצג בנוכחות גבוהה יותר בשדה מאשר לו היו ממשיכים לפעול בנפרד. כמו כן סייעה הפעולה העצמאית במסגרת מקלט 209 למקם את פעילות האמנים בזיקה

לתחום האמנות הפלסטית אליו השתייכו מבחינתם. אם נזכור את טענתו של עפרת שקבוצות שנות ה-80 התאחדו במטרה לאסוף כוח ולא מתוך אידיאולוגיה (2005: 500), המקרה של מקלט 209 מראה שאין ניגוד בין השניים. בתקופה בה פעלו הייתה צבירת הכוח על ידי התאגדות, אמצעי ליצירת תנאים לפעולה והתפתחות אמנותית שלא היו אפשריים באופן אחר.

לסיכום התקופה מזווית נוספת, ניתן להתבונן בדרכו של כל אחד משלישיית האמנים שהקימו את מקלט 209, לאחר שהצליחו להקים מקום לפעילות עצמאית.

ענת שן הייתה שותפה לרוב אירועי האמנות המתוארים בעבודה זו ולהצלחתה של הקבוצה לייצר נוכחות במרחב האמנות המקומי. בתוכנית הראשונה במקלט 209 הציגה שן טקס אמנותי-שמאני שביצעה בליווי "קהילת" משתתפים, אשר הקשר בינו לבין עבודה טקסית-שמאנית מוקדמת שלה, העיד על מקלט 209 כמקום לפעולה אמנותית משמעותית עבורה. בתוכנית השנייה יצרה עבודת מיצב-מיצג נסיונית, שהעידה על המסגרת העצמאית המשותפת כמרחב להתנסות. בשני האירועים הבאים חזרה שן והמשיכה ברצף העבודות הטקסיות והפולחניות. פרישתה של שן לאחר שלוש שנות פעילות, העידה כי באותו שלב לא היוותה עוד מקלט 209 עבורה מרחב מתאים להתפתחות אמנותית.

זקהיים שיצר לאורך שנות ה-80 עבודות ספקטקליות ורבות משתתפים במרחב הציבורי והעירוני, עבר שינוי אמנותי רדיקלי כשהחל לפעול במקלט 209. הוא יצר מיצגים טקסיים ומכונסים ששיקפו באופן סמוי את תהליך התמודדותו עם מחלתו, וברובם הופיע לבדו. בסוף התקופה יצר עם רבן את *חיים-חיים* המינימליסטית והקונצפטואלית, אשר דווקא אותה ניתן לקשר אל העבודות הגדולות והבארוקיות שהתרחשו במרחבים ציבוריים, מבחינת מחיקת הגבול בין אמנות לחיים והאופן שבו הפעילה ושיתפה את קהילת האמנות התל-אביבית. מאמצי הקמת המרכז הבינתחומי לאחר מספר שנות פעולה במקלט, היוו אף הם ביטוי לשאיפת מרחבים. עבור זקהיים הייתה מקלט 209 מהות ולא מקום, התארגנות שאפשרויותיה בלתי מוגבלות; עם זאת הטמיע את המבנה הפיזי והתת-קרקעי אל תוך יצירתו; ואת עבודת ניהול העמותה הפך לאחר מספר שנים לפעולה אמנותית.

רבן הזמינה את עמיתיה לאירוע הראשון בסטודיו שלה במקלט מס' 209, לאחר פרויקט גדול ומורכב עם קבוצת משתתפים בפסטיבל ישראל. בתוכנית הראשונה עדיין מופיעים משתתפים כחלק מהותי בעבודתה, אך בהמשך מתמעטת נוכחותם ומפנה את מקומה לחקירתה העצמית של רבן. בתוכנית השנייה הציגה התרחשות פיסולית-מיצגית קצרצרה, שכמו עבודתה הנסיונית של שן באותה תוכנית, העידה על מרחב ההתנסות שאיפשר המקום העצמאי. בתוכניות הבאות המשיכה לחקור באפשרויות שונות של יחסי צפייה והתבוננות, בוחנת את עצמה כאובייקט אמנותי ואת מעמד האובייקט בעבודותיה, כמו גם את המנעד בין התרחשות תיאטרלית ליצירה פלסטית. בסוף התקופה

פועלת רבן ללא חציצות, ללא אובייקטים ובתקשורת ישירה עם הצופים. נראה שעבור רבן הייתה מקלט 209 מרחב מפרה לעבודה והתפתחות כאמנית מיצג, באופנים שונים.

שאלה נוספת שניתן לבחון בסיכום העבודה, היא טיב הקשר בין קבוצת מקלט 209 שפעלה בסוף שנות ה-80 ותחילת ה-90 במקלט ציבורי, לבין המשך דרכה של עמותת מקלט 209 ע"ש דן זקהיים, הפועלת נכון לזמן כתיבת המחקר בבמת מיצג בתחנה המרכזית החדשה בתל אביב. קשר ישיר מתקיים כמובן במעשה הקמת העמותה, שכבר ב-1989 פרשה חזון נרחב לפעולה עתידית. קשר אחר מגלמת נוכחותה הרציפה של רבן. עם זאת אני רואה בשנים שעד פטירתו של זקהיים פרק נפרד ועצמאי, בעל מאפיינים משלו הקשורים להרכב האנושי ולתנאים ההיסטוריים, שהתאפשר בנסיבות מסוימות ומוגבלות בזמן. שני מאפיינים ייחודיים ומהותיים לתקופה זו הם המודל של ארגון משותף ושוויוני, אשר כפי שהראיתי במחקר חילחל לעבודה האמנותית; ונוכחותו של זקהיים.

בתוך פרק השנים שנחקר בעבודה זו, ניתן להבחין בין שנות שיתוף הפעולה המשולש שן-רבן-זקהיים, שהתאפיינו בדגש על פעילות אמנותית במקלט רמת אביב ואחר כך גם מחוץ לו תחת השם מקלט 209; ובין התקופה שלאחר עזיבתה של שן, בה התמקדו רבן וזקהיים בפעולה ארגונית להקמת מרכז לאמנות בינתחומית. עם זאת, דווקא בתקופה זו הציגו רבן וזקהיים את ניהול העמותה כמיצג משך בגלריה, פעולה אמנותית שבמבט היסטורי אספה וקשרה יחד את כל חוטי פרק השנים הראשונות של מקלט 209. חיים-חיים המשיכה את רצף אירועי האמנות המשותפים של מקלט 209, והדגישה את חוסר ההפרדה בין אמנות וחיים, או בין אמנות לבין מה שדרוש כדי ליצור אותה, כמאפיין של פעילות מקלט 209 לאורך כל התקופה הנסקרת במחקר זה: החל בהתאגדותם הראשונית יחד במטרה להשיג עצמאות אמנותית; דרך ההבנה שהשיתוף ביניהם חורג בהכרח מתחום הארגון המשותף אל תחום האמנות; ועד הצגתה של עבודת הניהול עצמה כיצירת אמנות משותפת.

קשר נוסף שניתן לזהות בין פרק השנים הראשונות של מקלט 209 לבין ההווה, הוא העובדה שלקראת סופו של פרק זה ולקראת מותו של זקהיים, הותוותה למעשה הדרך להמשך פעולתה של העמותה בשנים שיבואו. בהספדה על זקהיים כתבה רבן: "דני היה האידיאליסט והלוחם שבינינו. הוא לחם את מלחמת הז'אנר המורכב הזה. מעבר לעשייה הבלתי מתפשרת שלו כאמן, הוא הוביל את הפעילות החינוכית-ציבורית של מקלט-209, ודחף להקמת מרכז לאמנות בין-תחומית שיארח אמנים נוספים" (26: 1994). רבן והעמותה פעלו להגשמת החזון שהוביל זקהיים, וב-2001 הוקמה במת מיצג הפועלת עד היום; הגוף היחיד בישראל העוסק באמנות מיצג כמטרה עיקרית, משלב הוראה, יצירה ומחקר אמנותי ומקיים קשרי גומלין עם מוסדות דומים בחו"ל. אין ספק שלו היה זקהיים שותף בהגשמת החזון, הייתה לו השפעה רבה על דמותו ודרכו. יש להעריך את התנופה של חלומו ואת השפעתו הרבה על רבן, כמו גם את מחויבותה והצלחתה להמשיך בדרך זו גם בלעדיו.

האם האתגר ההיסטוריוגרפי של עבודה זו, כתיבה ושחזור של אירועים שחלקם כמעט לא תועד והתיעוד של אחרים אבד, צלח? אני סבורה שהמחקר עמד במשימת סרטוט הנרטיב של פעילות מקלט 209 בשנים 1988-1994, גם אם כמובן לא באופן שלם וסופי. הקמת הקבוצה מוקמה על רקע התקופה ומצב אמנות המיצג הישראלית, והסיפור המפורק של פעילותה האמנותית חובר-מחדש כך שניתן לעמוד על תכניו ומשמעותיו. אין לשכוח שמדובר בניסיון ראשון לשחזור, וכי בפרפורמנס של הכתיבה ההיסטוריוגרפית, כותב אחר היה מייצר כנראה, נרטיב אחר.



## ביבליוגרפיה

- אברון ברק, נועה (2015), *קבוצת "משקוף", 1970-1968*, עבודת MA, אוניברסיטת תל אביב.
- אדר, ישי (1990), "סוף הרחוב, לא כמו אחרי מלחמה", *ירושלים*, 1 ביוני.
- אזולאי, אריאלה (1993), "אמנות של צרכים", בתוך: *אביטל גבע: חממה*, קטלוג הביאנלה בוונציה, אוצר: גדעון עפרת, ירושלים, עמ' 107-122.
- (1999), *אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאלית* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- איל, מיכל (1991), "אם אני יורק עליך, זו אמנות?", *כלבו*, 8 בפברואר, עמ' 66.
- אלטמן, שלומית (1993), "התרחשויות בתערוכה", *העידן*, 19 בפברואר.
- ארנון, עודד (2016, 29 בפברואר), ריאיון עם הכותבת.
- אשד, סיגל (1993), "יקירי הקחתן, זקהיים ורבן, שבוע אחרון ודי", *העידן*, 3 בדצמבר.
- ביבר, יעל (2016, 8 במרץ), ריאיון עם הכותבת.
- בלושטיין, דני (1989), "מקלט 209", *הארץ*, 20 בפברואר, עמ' 10.
- בליך, ברוך (1993), "דן זקהיים ותמי רבן, 'חיים-חיים'", *העידן*, 12 במרץ.
- בן מיור, מוריס (1990), "לא, זה לא תיאטרון", *תל-אביב*, 3 באוקטובר.
- בן-נון, יגאל (1990), "הרפש כערך גואל", בתוך: *סמרטוט*, קטלוג (תל אביב: קבוצת סמרטוט), ללא עימוד.
- (1991), "ההתגרות בקו הגבול – על התמורות בשפת המיצג בין שנות ה-70 לשנות ה-90", *סטודיו 20*, עמ' 16-19.
- בן-שאול, דפנה (2005), "זיקרון", בתוך: *קבוצת זיק - עשרים שנות עבודה*, עורכת: דפנה בן-שאול (ירושלים: קבוצת זיק וכתר ספרים), עמ' 14-97.
- בר-און, עדינה (2015), 15 במרץ, ריאיון עם הכותבת.
- ברנטל, מירה (1989), "לרחף על ענן פסיכודלי", *ערים*, 19 באפריל, עמ' 43.
- בר-קדמא, עמנואל (1989), "במקלט רואים בעיקר", *תל אביב*, 24 בפברואר.
- (1991), "פולחן המוות של ענת, דני ותמי", 7 ימים, 30 באוגוסט, עמ' 58-60.
- בת-ארי (1988), "אוונגרד תת-קרקעי", *ערים*, 28 באוקטובר, עמ' 56.
- גודין, קרול (2014, 23 באוקטובר), ריאיון עם הכותבת.
- (2015, 3 באוגוסט), ריאיון עם הכותבת.
- (2016, ספטמבר-אוקטובר), התכתבות בדואר האלקטרוני עם הכותבת.
- גולן, סמדר (1988), "ערב ב'מקלט 209'", *דבר*, 14 באוקטובר.
- גילעת, יעל (2008), "שנות ה-80: פרידה כהיגיון תרבותי" בתוך: *צ'ק פוסט – שנות השמונים באמנות ישראל*, קטלוג תערוכה, עורכת: אילנה טננבאום (חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות), עמ' 19-22.
- גילרמן, דנה (2004), "מסביב לסוד", *הארץ*, 19 במאי, עמ' ד1.
- גרטמן, הדס (2015, 31 באוגוסט), ריאיון עם הכותבת.
- דור כהן, אלי (1989), "קבוצת 209, תוכנית מס' 2", *תל אביב*, 14 באפריל, עמ' 41.

- דירקטור, רותי (1991), "קשה היום לזעזע בורגנים", מעריב, 24 באוקטובר, עמ' 63.
- (1993), "על היחס אמנות-חיים, לפני שיהיה מאוחר", מעריב, 26 במרץ, עמ' 29.
- (1994), "אל תתנו למיצג למות", מעריב, 4 במרץ, עמ' 37.
- הגלר, גיא (2015, 8 בספטמבר), ריאיון עם הכותבת.
- הררי, דרור (2007), "אל מקורות המיצג: צמיחתה של אמנות פרפורמטיבית בישראל בשנות השישים", זמנים: רבעון להסטוריה 99, עמ' 74-83.
- (2014), מופע העצמי (תל אביב: רסלינג).
- זומר, רעיה (1991), "ראש דאדא", סטודיו 20, עמ' 20.
- זלוף, יוסי; כהן, לאה; נתיב, רוני (1989), "דבר האוצרים", ממיצג למוצג, ברושור תערוכה, ארכיון מקלט 209, תל אביב, תיקיית ממיצג למוצג.
- זקהיים, דן (תאריך לא ידוע), העדרות בין גבולות, ארכיון מקלט 209, תל אביב, תיקיית דן זקהיים.
- טננבאום, אילנה (1993), *live life חיים-חיים*, ארכיון מקלט 209, תל אביב, תיקיית חיים-חיים.
- (2006), "ההקשר הישראלי: בין הגוף הפרטי לגוף הלאומי", בתוך: וידאו Zero: כתוב בגוף - פעולה בשידור חי, קטלוג תערוכה, עורכת: אילנה טננבאום (חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות), עמ' 35-55.
- (2008), "הזמן של הפוסט: שנות ה-80 באמנות ישראל", בתוך: צ'ק פוסט - שנות השמונים באמנות ישראל, עורכת: אילנה טננבאום (חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות), עמ' 23-62.
- (2015, 1 בנובמבר), ריאיון עם הכותבת.
- כהן לוי, דוד (2015, 30 באוגוסט), ריאיון עם הכותבת.
- לוסקי, חיים (1991א), "חבלי לידה קשים", ידיעות אחרונות, 6 בספטמבר, עמ' 25.
- (1991ב), "קיטש עשיר ומאולץ", ידיעות אחרונות, 25 באוקטובר.
- (2008), "מבט פילוסופי: תערוכת עשור שנות השבעים במוזיאון תל אביב", כתב העת המקוון היסטוריה ותאוריה: הפרוטוקולים 10, היחידה להיסטוריה ותאוריה, בצלאל.
- מאור, חיים; שטרן, לביאה (1991), "דבר המערכת", סטודיו 20, עמ' 3.
- מאיר, רבקה (1989), "מיצג כתערוכה", דבר, 11 ביוני, עמ' 12.
- (1991), "החיים, המוות, האשה", דבר, 25 באוגוסט, עמ' 12.
- (1993), "גלריה כמקום עבודה", דבר, 19 בפברואר.
- מזרחי, מוטי (2015, 28 באפריל), ריאיון עם הכותבת.
- מנור, גיורא (1989), "תקופת האבן מקלט למולטימדיה", על המשמר, 23 באפריל, עמ' 10.
- (1991), "הקלות הבלתי נסבלת של המיצג - על הקושי לפרש ולבקר מיצגים", סטודיו 20, עמ' 35-34.
- מנור, דליה (2011), "אחד העם 90: שנות ה-80", בתוך: אחד העם 90: שנות ה-80, עורכת: רז סמירה (תל אביב: חלפי), עמ' 15-69.
- מר-חיים, יוסי (2015, 24 בספטמבר), ריאיון עם הכותבת.
- מרמלשטיין, צבי (2015, 1 באוקטובר), ריאיון עם הכותבת.

מתיוס, מייקל (1989), "ריאיון עם מייסדי מקלט 209", ממיצג למוצג, ברושור תערוכה, ארכיון מקלט 209, תל אביב, תיקיית ממיצג למוצג.

נוישטיין, יהושע (2008 [1998]), "אחרי רישום מעל ומעבר", בתוך: גבולות השפה - היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים, קטלוג תערוכה, עורך: מרדכי עומר (תל אביב: מוזיאון תל אביב), עמ' 29-40.

סגן כהן, מיכאל (1990), "דין וחשבון", ירושלים, 8 ביוני.

----- (1991), "ראש דאדא", סטודיו 20, עמ' 21-23.

סמירה, רו (2011), "פתח דבר", בתוך: אחד העם 90: שנות ה-80, עורכת: רו סמירה (תל אביב: חלפי), עמ' 9-11.

עומר, מרדכי (2008 [1998]), גבולות השפה - היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים, עורך: מרדכי עומר (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות).

עפרת, גדעון (1986א), המדיום האמנותי (תל אביב: סתווית).

----- (1986ב), אלטרנטיבה (תל אביב: סתווית).

----- (1990), האינטרווי, ריאיון עם שן, זקהיים ורבן (שנגנו). ארכיון מקלט 209, תל אביב, תיקיית ראש דאדא.

----- (2005), "עלייתן ונפילתן של קבוצות אמנות בשנות ה-80", ביקורי אמנות - פרקים על אמנים ישראלים (ירושלים: הספריה הציונית), עמ' 497-505.

פדבה, גלעד (1989), "התת קרקעיים", העיר, 14 באפריל, עמ' 91.

פולק, דורון (2004), קבוצת טרה: עשרים השנים הראשונות (תל אביב: טרה הוצאות).

פורת, עידית (2001), עדינה בר-און, אמנית מופע (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).

צלמונה, יגאל (2010), 100 שנות אמנות ישראלית, (ירושלים: מוזיאון ישראל).

קצור, יפתח (1989), "מתחת לאדמה", חדשות, 6 בינואר, עמ' 49.

רבן, תמר; שן, ענת; גודין, קרול (1994), מיצב-תיעוד-מיצג+, קטלוג תערוכה (תל אביב: מקלט 209 ע"ש דן זקהיים), ללא עימוד.

רבן, תמר (1994), "חיים חיים: עם מותו של דן זקהיים", סטודיו 52, עמ' 25-27.

----- (תאריך לא ידוע), טקסט ללא כותרת, ארכיון מקלט 209, תל אביב, תיקיית אמנות ואקולוגיה.

----- (2014, 7 באוקטובר), ריאיון עם הכותבת.

----- (2015, 25 באוגוסט), ריאיון עם הכותבת.

----- (2016, 27 בספטמבר), ריאיון עם הכותבת.

רון, זיוה (1993), "תערוכות חדשות", עיתון 77 מס' 157, פברואר, עמ' 21.

רפפורט, טליה (1991), "לתפוס ראש דאדא", משא, 8 בנובמבר.

רשף, סיגל (1988), "פסיכוזות ואורך נשימה", העיר, 25 בנובמבר.

----- (1991), "הכי קרוב לקולאז' או לאסמבלאז'", העיר, 10 במאי, עמ' 74.

שחורי, רן (1993), "מריבוע שחור אל חור שחור", תל אביב, 12 במרץ, עמ' 17.

שטרן, לביאה (1991), "שלושה גלים – מיצגים בארה"ב משנות השבעים לקראת התשעים", *סטודיו 20*, עמ' 15-12.

שי, אלי (1990), "פעילות מקלטית", *כל העיר*, 1 ביוני.

שיין, שרי (1993), "זקהיים ורבן עם חיים חיים", *זמן ת"א*, 19 בפברואר.

שיינפלד, אילן (1988), "זהו, הערב היה חזק", *תל אביב*, 14 באוקטובר.

----- (1991א), "הוד ההעדר – ריאיון עם דן זקהיים"; *סטודיו 20*, עמ' 25-24.

----- "על הסכין – ריאיון עם תמי רבן", *סטודיו 20*, עמ' 26-25.

----- "מאגיה אקטואלית – ריאיון עם ענת שן", *סטודיו 20*, עמ' 27-26.

----- (1991ב), "הוד ההעדר", *ראש דאדא*, קטלוג תערוכה (חיפה: מוזיאון ינקו דאדא), עמ' 7-5.

----- "הזבחה עצמית", *ראש דאדא*, קטלוג תערוכה (חיפה: מוזיאון ינקו דאדא), עמ' 12-9.

שן, ענת (1991), "המיצג מול הממסד", *סטודיו 20*, עמ' 23-22.

----- (2014), 2 באוקטובר, השלמות ב-31 באוקטובר, ריאיון עם הכותבת.

----- (2015), 5 באוגוסט, ריאיון עם הכותבת.

----- (2016), ספטמבר-אוקטובר, התכתבות בדואר האלקטרוני עם הכותבת.

שפי, סמדר (1992), "לא זזים מהשוליים", *הארץ*, 18 ביוני, עמ' 7.

שרייבר, מיכל; נחמיאס, רן (2013), *תוכנית מס' 25*, סרט תיעודי, (תל אביב: עמותת מקלט 209 ע"ש דן זקהיים).

תגר, דנה (2004), *עכשיו כאן מחר לאן? דני זקהיים: עבודות 1980-1993* (תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת תל-אביב).

Abrams, Lynn (2010), *Oral History Theory*, (Routledge, New York).

Büscher, Barbara (2009). "LOST&FOUND. Archiving Performance." [www.perfomap.de](http://www.perfomap.de) (February) <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance>. Accessed 02.02.2016.

Harari, Dror (2012), "The Historiography of Undocumented Israeli Performance Art", *Theatre Annual 65*, The College of William and Mary, pp. 35-50.

Jones, Amelia (1997), "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation", *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, pp 11-18.

Lindee, Susan M (1997), "The Conversation: History and History as it Happens," in *The Historiography of Contemporary Science and Technology*, ed. Thomas Söderqvist (Amsterdam: Harwood Academic Publishers), pp. 39-50.

Phelan, Peggy (1993), "The ontology of performance: representation without reproduction", *Unmarked - The Politics of Performance* (London and New York: Routledge) pp. 146-166.

Pollock, Della (2008), "Moving Histories: Performance and Oral History," in *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. Tracy C. Davis (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 120-135.

**פריטים ארכיוניים ללא שם מחבר, שנמצאים בארכיון מקלט 209, במת מיצג, תל אביב**

- תוכנית מס' 1 (1988א), כרזה/הזמנה, תיקיית תוכנית מס' 1.
- תוכנית מס' 1 (1988ב), תוכנייה, תיקיית תוכנית מס' 1.
- מפגש אישי (1988), משה זונדר מראיין את ענת שן, ריאיון מצולם, תיקיית תוכנית מס' 1.
- תוכנית מס' 1 ממשיכה (1989), כרזה/הזמנה, תיקיית תוכנית מס' 1.
- תוכנית מס' 2 (1989א), כרזה, תיקיית תוכנית מס' 2.
- תוכנית מס' 2 (1989ב), תוכנייה, תיקיית תוכנית מס' 2.
- ממיצג למוצג (1989), הזמנה לתערוכה, תיקיית ממיצג למוצג.
- תקנון עמותת מקלט 209 (1989), עמ' 1-2, תיקיית עמותה /1989.
- מקלט 209 (1989), מכתב, תיקיית עמותה /1989.
- פסטיבל הרחוב - פסטיבל ישראל, ירושלים 90' (1990), תוכנייה, עמ' 20-21, תיקיית תוכנית מס' 3.
- מקלט 209 - תוכנית מס' 3 (1990א), כרזת המופעים בפסטיבל ישראל, תיקיית תוכנית מס' 3.
- מקלט 209 - תוכנית מס' 3 (1990ב), כרזה/הזמנה למופעים במקלט 209, תיקיית תוכנית מס' 3.
- מקלט 209 - תוכנית מס' 3 (1990ג), תיעוד וידאו ערוך, תיקיית תוכנית מס' 3.
- הודעה לעיתונות – "מקלט 209" תוכנית מס' 3 (1990), תיקיית תוכנית מס' 3.
- פגישה – שנות ה-80 באמנות המיצג (הפרפורמנס) והוידאו בישראל (1991), כרזה, תיקיית פגישה.
- ראש דאדא (1991א), הזמנה לתערוכה, תיקיית ראש דאדא.
- ראש דאדא (1991ב), תיעוד וידאו, תיקיית ראש דאדא.
- על הא ועל דאדא (1991), כרזה, תיקיית על הא ועל דאדא.
- חיים-חיים (1993), דיסקים # 1-4, תיעוד פגישת עבודה בין תמר רבן לדן זקהיים, תיקיית חיים-חיים.
- LIVE-LIFE חיים-חיים (1993א), טקסט בכתב יד, תיקיית חיים-חיים.
- LIVE-LIFE חיים-חיים (1993ב), דף התערוכה, תיקיית חיים-חיים.
- LIVE-LIFE חיים-חיים (1993ג), הזמנה לתערוכה, תיקיית חיים-חיים.
- מיצב-תיעוד-מיצג+ (1994), הזמנה לתערוכה, תיקיית מיצב-תיעוד-מיצג+.
- דן זקהיים 1958-1994 (1999), מצגת קורות חיים ועבודות בהפקת הקרן לקידום האמנות הבין תחומית בישראל מיסודו של מקלט 209 ע"ש דן זקהיים, תיקיית דן זקהיים.

Tel Aviv University  
The David and Yolanda Katz Faculty of the Arts  
The MA Interdisciplinary Program in the Arts

# **Shelter 209 – 1988-1994**

**A Historiographic research of an Israeli  
group of performance artists**

A thesis submitted for MA Degree  
Submitted by: Michal Schreiber  
Under the supervision of Dr. Dror Harari

October 2016

## **Shelter 209 - 1988-1994: Abstract**

This thesis examines the work of the Israeli group of performance artists called Shelter 209, starting from its foundation in 1988 and up to the end of its activity in 1994. The study places Shelter 209 within the continuum of the Israeli performance art and in relation to the period in which this group worked. It also explores the various means by which the artists in this group cooperated with each other. In addition, the research presents a preliminary historiography of this missing chapter in the history of local art. Finally, the paper brings up more general issues concerning the complexities of writing about performative art which is situated in time and place, as well as the difficulty in reconstructing historiography with lacking documentation.

In 1988 Dan Zakheim, Anat Schen, and Tamar Raban joined forces to put together a performance art project that would take place at Raban's studio in Ramat Aviv (located at a municipal shelter numbered 209). This initiative started as a one-time event but it soon led to the foundation of an artistic group with a shared agenda and aesthetic identity. The group was highly noticeable in the local art scene at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s. After several years of intensive activity, the collaboration began to disintegrate, first with Schen leaving at the end of 1991, while Zakheim and Raban continued to work together, and then with the death of Zakheim in 1994.

Up to now, no extensive academic or curatorial research has been devoted to exploring the work of the Shelter 209 group. The current study presents a first attempt at reconstructing the history of the activity of this group. The research faced three significant challenges: First, in 2003 the archive of the Shelter 209 Association burned and many documents that had been stored there were lost; Second, due to the untimely death of Zakheim, interviews could be conducted with some but not all of the original group members. Since each member brought his/her idiosyncratic artistic capacities and qualities into the collaborative work, the lack of Zakheim's voice proved to be significant; Third, given the fact that more than twenty years have passed since the group ceased to exist, the memories themselves, as well as the actual evidence that could be collected, were rather scattered and their collection involved an interpretative aspect.

In order to write a reliable historiography, I have collected and analyzed many historic documents. To fill in for missing information I interviewed artists and participants who were involved in the Shelter 209 activity. I also relied on theoretical writing that describes the development of performance art, as well as writings on the history of performance art in Israel between the 1960s and the 1980s and the socio-cultural characteristics of the 1980s in Israel. Theoretical writing about historiography of performance art and about oral history helped me examine the attempt to write about Shelter 209 within the larger context of writing about impermanent art.

The main purpose of the present research was historiographic in nature: to document the history of a specific phenomenon, so as to make sure that it is not forgotten. Nevertheless, the research also raises more general questions regarding the way in which we can portray a phenomenon whose uniqueness is in the time and place in which it occurs, as well as the way in which the true significance of performance art, can be incorporated into the larger story of Israeli art. Shelter 209 is a unique case of such impermanent art and writing about it highlights its significance.