

אפשרות של הרס

ימית רחמן-שרירא

פעולות המחאה של אקטיביסטים שמשליכים נוזלים ומזון על יצירות אמנות מפורסמות מוצגות בתקשורת כפרובוקציה ונדליסטית חסרת פשר, אולם ניתוח של הפעולות הללו מראה שהמחאה שואבת השראה ממסורת של פעולות איקונוקלסטיות. עם זאת, מטרתם של הפעילים שונה: הם מבקשים להסב את המבט מן המוזיאון אל העולם שבחוץ, ולהזמין אותנו לשאול מה תפקידה של יצירת האמנות במרחב הפוליטי-תרבותי

נובמבר 2022

ערי אירופה, בכמה מהמוזיאונים החשובים בעולם, נעשות בחודשים האחרונים פעולות מחאה שמעוררות תהודה רחבה באמצעי התקשורת ובדעת הקהל. מן העדויות המצולמות של פעולות אלו אפשר לשרטט תווים של כוריאוגרפיה חוזרת: שתי פעילות מחאה ניגשות אל יצירת אמנות מפורסמת. הן נעמדות מולה, פושטות את שכבת הלבוש העליונה, וחושפות מתחתיה חולצה שעליה לוגו הארגון הסביבתי שהן משתייכות אליו. במהלך מתוזמר היטב שנמשך שניות בודדות מתיזה אחת הפעילות נוזל כלשהו על יצירת האמנות שנבחרה, בעוד חברתה שולפת שפופרת של דבק חזק במיוחד, מסירה את המכסה ומדביקה את ידיה אל מסגרת היצירה. אז היא מעבירה את שפופרת הדבק לרעותה, וזו מדביקה אף היא את ידיה אל היצירה או אל הקיר שלצידה. הפעולה מצולמת מראשיתה ועד סופה, בדרך כלל על ידי פעיל שלישי ששותף למחאה ועל ידי המבקרים במוזיאון. בהקלטה שמופצת מייד באמצעי המדיה וברשתות החברתיות נשמעים הדברים שקוראת בדרך כלל אחת המוחות, ושניכר כי תוכננו היטב מראש; מוקלטות גם תגובותיהם הספונטניות של המבקרים במקום, הנעות על הקשת שבין פליאה ותמיהה ובין זעם וגינוי. פעולות כאלה בוצעו מול **המונה ליזה** של ליאונרדו דה וינצ'י, **החמניות** של וינסנט ון גוך, ומול יצירות של סנדרו בוטיצ'לי, פרנסיסקו דה גויה, קלוד מונה וגוסטב קלימט.

בפעולותיהם ביקשו הפעילים, המשתייכים לארגוני סביבה במדינות אירופה, למחות על השימוש בדלקי מאובנים שגורם לחורבן סביבתי ועל שוויון הנפש של קהלים חובבי אמנות בעולם המערבי לנוכח השלכותיו הדרמטיות של משבר האקלים. בכל המקרים הצהירו המוחים כי כיוונו את פעולותיהם כלפי יצירות שידעו מראש כי הן מוגנות מאחורי מסך זכוכית ועל כן לא הייתה סכנה שיינאקו.

אמצעי התקשורת דיווחו על פעילים ש"תקפו" יצירות אמנות במה שהוגדר כאקט ונדליסטי, שמטרתו לעורר פרובוקציה וללכוד את תשומת לב הציבור. אולם פעולות ההתנגדות של פעילי האקלים בעבר ובהווה אינן מכוונות רק כלפי יצירות אמנות אלא גם, בין היתר, נגד חברות מסחריות ותאגידי ענק שמקדמים שימוש בדלקי מאובנים ותורמים במישרין להתחממות כדור הארץ. כך למשל, ב־19 באוקטובר 2022 פעילים שמשתייכים לארגון Scientist Rebellion הדביקו מאמרים מדעיים שעוסקים בפליטת גזי חממה למכוניות פורשה באולם התצוגה של מפעל פולקסווגן בעיר וולפסבורג שבגרמניה, ואחר כך הדביקו את ידיהם אל הרצפה, במחאה על חלקה של פולקסווגן בהתחממות הגלובלית. במקרה הזה, הקשר שבין תעשיית הרכב להתחממות הגלובלית מובן מאליו ואין צורך לבארו. אבל מכאן עולה השאלה: מה עומד ביסודה של מחאת פעילי האקלים המתקיימת בין כותלי המוזיאון? האם זוהי פרובוקציה ונדליסטית ותו לא, או שאפשר לבחון אותה אחרת - כפרק בתולדות האמנות ובתולדות הדימוי החזותי?

אם בוחנים את התקבלותן של פעולות המחאה האלה באמצעי התקשורת, וגם אצל אחדים ממובילי המחאה האקלימית, אפשר לראות שהן נתפסות לעיתים קרובות כוונדליזם חסר היגיון. אפילו אישים רדיקליים בקהילת הסביבתנים הביעו הסתייגות מהן. כך למשל, בריאיון שנערך לאחרונה עם אנדריאס מלס, ממייצגי הקו המיליטנטי במאבק בשינוי האקלים ומחבר הספר **איך לפוצץ צינור גז** (How To Blow Up a Pipeline), התייחס אליהן מלס כאל פרובוקציה גרידא ואמר:

שוחחתי איתם [עם פעילי סביבה] והם אמרו שהם פשוט בחרו ביצירת האמנות שתביא להם הכי הרבה תשומת לב, ולא היה היגיון אחר. הרי אין קשר בין ואן גוך למשבר האקלים, ולכן קצת קשה לי לבלוע את זה, כי זה קצת ניהיליזם טקטי, לא? לאיפה זה עוד יגיע - לאורגיה בכיכר טרפלגר או מריחת צואה? הכל כשר בשם התשומת לב?^[1]

ואולם ניתוח של פעולות המוחים מתוך תשומת לב לטקסט שנלווה אליהן, ואשר מהווה חלק בלתי נפרד מהפרפורמנס של המחאה, מראה כי פעולותיהם מעניקות משמעות ליצירת האמנות כסוכנת של שינויים תרבותיים, שיש לה תפקיד מפתח במחאה למען האקלים. לטענתי, דרך שיתופן של יצירות אמנות במחאה מותחים פעילי האקלים ביקורת על תפקידו של המוזיאון בצמצום גבולות התחוללותה של יצירת האמנות, ומזמינים את נמעני היצירה לחשוב על המשמעויות הפרקטיות של הקשר בין ייצוג למציאות ועל הקשר שבין יצירת האמנות לנמעניה.



פגיעה מכוונת בדימוי החזותי היא חלק בלתי נפרד מההיסטוריה של האמנות, ולהמשגתה יוחד המונח איקונוקלזם,^[2] הלקוח מיוונית - εἰκῶν פירושו "תמונה", ῥήματα פירושו "לשבור". במופעי הקלאסיים, איקונוקלזם הוא הרס שיטתי ומכוון של צלמים שנתפסים ככאלה שעומדים בזיקה עם האלוהות. הדוגמאות לכך רבות מספור, מן הסיפור המדרשי על אברהם שניתץ את פסלי תרח אביו (בראשית רבה לח, יג), ועד הרפורמות האיקונוקלסטיות שנקטו בכנסייה הנוצרית במאה השמינית בביזנטיון. גם במאה השש־עשרה, במהלך הרפורמציה הפרוטסטנטית, הושחתו דימויי החזותיים של ישוע. קרוב הרבה יותר לתקופתנו, במרץ 2001, ניתץ הטאליבאן בהפגנות שני פסלי בודהה מהמאה

השישית שניצבו במדבריות בַּאמִיאן במרכז אפגניסטן. ביסוד מעשי האיקונוקלזם הדתי, שכמעט תמיד הוא נחלתן של דתות מונותאיסטיות, עומדת פרשנות לדיבר "לֹא תַעֲשֶׂה לָךְ פֶּסֶל וְכָל תְּמוּנָה אֲשֶׁר בְּשָׁמַיִם מִמַּעַל וְאֲשֶׁר בָּאָרֶץ מִתַּחַת וְאֲשֶׁר בַּיָּם מִתַּחַת לָאָרֶץ" (שמות כ, ד) ולציוויים דומים באסלאם. האקט האיקונוקלסטי מבוסס על התפיסה שאין לאלוהים גוף או דמות גוף, ולכן כל ביטוי ויזואלי מוחשי של האלוהות הוא בגדר כפירה. זוהי טענה תיאולוגית שמתנגדת לעצם היתכנותו של דימוי חזותי של אלוהים.

בתרבות הפוליטית העכשווית, המונח איקונוקלזם משמש גם בהקשר רחב יותר של הרס דימוי חזותי, ששורשיו אינם דווקא בהתנגדות תיאולוגית. איקונוקלזם כזה - למשל זה שנעשה במסגרת מה שמכונה לעיתים תרבות הביטול - אינו כופר בעצם ההיתכנות של הדימוי הוויזואלי, אלא מבקש לעקור מן המורשת התרבותית דמויות שבפועלן ביטאו או קידמו תפיסות של עליונות גזעית או מעמדית, קולוניאליזם, מיזוגניה, הומופוביה וכדומה, ולהציע תיקון מסוים לחלק מאותן עוולות היסטוריות. איקונוקלזם כזה מתבטא למשל בניתוח פסלים ואנדרטאות של "מגלי ארצות" קולוניאליסטים, או של אבות האומה האמריקנית שסחרו בעבדים או החזיקו בעמדות גזעניות. בהקשר המקומי, מקרה כזה היה למשל הסרת ציור הקיר של רמי המאירי בחוף מציצים בתל אביב, שצויר במחווה לסצנה מתוך הסרט המפורסם, ואשר נמחק בטענה שהוא מעודד את תרבות האונס.

בעידן הדיגיטלי, עם האפשרות לתעד ולהפיץ ללא גבולות את מעשי ההרס של הדימוי החזותי, היטשטשה ההפרדה בין סוגי המניעים שביסוד הפעולה. אחדים ממעשי ההרס, למשל זה של ניתוח פסלי הבודהה על ידי הטאליבאן, מבוססים לא רק על התנגדות לייצוג האלוהות אלא גם לעצם התפיסה המערבית של "מורשת תרבותית", וליומרתה לבטא נקודת מבט ערכית אוניברסלית.^[3] מכל מקום, ביסוד רוב מעשי ההרס האיקונוקלסטיים לאורך ההיסטוריה מצויה דווקא אמונה קמאית יוקדת בכוחו של הדימוי החזותי, ומשותפת להם המשאלה לפגוע בערכים שביסוד הדימוי באמצעות פגיעה בדימוי גופא. עם זאת, נדמה שמחאתם של הפעילים למען האקלים מונעת על ידי משאלה אחרת. כדי להבין טוב יותר את המניע לפעילותם האיקונוקלסטית של פעילי האקלים ואת הרציונל שלה, אפנה כעת לניתוח הדברים שהשמיעו הפעילים בזמן האקטים עצמם. דבריהם מספקים לנו הזדמנות להבין לאשורו את הקשר שבין יצירת האמנות למציאות ולנמעניה, כפי שמבינים אותו הפעילים.



"למה יש ערך רב יותר: לאמנות או לחיים?"; "מה חשוב יותר: הגנה על יצירת אמנות או הגנה על הכדור שאנו חיים בו?". אלה מקצת מהטענות שהשמיעו פעילי אקלים בעת פעולות מחאה במוזיאונים. טענות אלו מושתתות על הקבלה שנגזרות ממנה טענות ערכיות: כדור הארץ כמוהו כיצירת אמנות, וכפי שאנו מגנים על יצירת האמנות כך עלינו להגן גם על כדור הארץ (או על דרך השלילה: כפי שאיננו מסכינים עם הרס של יצירות אמנות, כך אל לנו להסכין עם הרס כדור הארץ). ביסוד ההקבלה הזאת נמצא טופוס מרכזי בתרבות היהודית-נוצרית שרואה באלוהים אדריכל עליון שהזיקה בינו ובין ברואיו היא כזיקה שבין אמן ובין האמנות יצירת כפיו. לפי פילון האלכסנדרוני, הפילוסוף היהודי-הלניסטי בן המאה הראשונה לספירה, כשביקש אלוהים לברוא את העולם הוא האציל עליו את עולם האידיאות ששימשו

דגם לעולם המוחשי שיצר, כפי שעושה האדריכל בבואו לבנות עיר: "לפיכך, כשם שהעיר שנצטיירה אצל האדריכל לא היה לה חלל מחוצה לו, אלא היתה חרותה בנפשו של האמן – כך גם העולם העשוי מן האידיאות ניתן לומר שלא היה לו מקום אחר זולתי המחשבה האלוהית שערכה הוויות אלו".^[4] הרעיון המטפורי שלפיו אלוהים הוא אדריכל העולם מופיע גם אצל הוגים נוצריים בימי הביניים, למשל אצל תומס אקווינס, ומהדהד (ומתכונן מחדש) גם בדימויים חזותיים של בריאת העולם שנפוצו בכתבי יד בשלהי ימי הביניים. בדימויים כאלה מופיע אלוהים אוחז במצפן או במחוגה, ובאמצעותם הוא מתכנן ויוצר את כדור הארץ. מהקבלה זו שבין הבריאה ובין יצירת האמנות משתמע גם שהכוח היוצר של אמנים הוא, בזעיר אנפין, כוחה של היצירה האלוהית.

כל יצירות האמנות שמחאת הפעילים כיוונה אליהן הן יצירות קנוניות, והמתקפה עליהן מבטאת בוודאי ביקורת על ערכי המערב ועל מסורתו התרבותית, אולם בטרם אפנה לדון בסוגיה זו אבחן דברים שאמרו המוחים במהלך הפעולות. בחלק מהמקרים מתכתבים נושאי היצירות במישרין עם סוגיית האקלים, למשל בפעולת המחאה שהופנתה כלפי **הפרימוורה** של בוטיצ'לי, יצירה מן המאה החמש-עשרה המתארת את הסצנה המיתולוגית של לידת האביב. בעת הפעולה במוזיאון אופיצי התייחסו הפעילים לקשר שבין הפעולה ליצירה:

בפרימוורה של בוטיצ'לי מיוצגים, בעדינות שגובלת בתיאור אנציקלופדי, יותר מ-500 מינים בוטניים שפורחים דווקא בחודשי האביב. [אבל] ביצירה אנו מוצאים לא רק דמיון יצירתי ולא רק את האביב ואת רוחות הטקסט של אובידיוס; קיימת בה גם המציאות שבוטיצ'לי חקר, ראה, חש. [...]. יש מציאות שאנחנו עלולים לאבד.

הפעילים מותחים קו בין מה שמתואר ביצירה (מינים בוטניים) ובין האבטיפוס שהיא מתייחסת אליו (צמחים במציאות), ומדבריהם עולה כי ערכה של היצירה טמון בתיאור ובתיעוד המציאות על שלל מופעי הטבע המרהיבים שלה. אולם המוחים מדגישים את הזיקה שבין הציור למציאות דווקא מתוך מבט רפלקטיבי על הפער ביניהם: פער ברמת הקיום במציאות ("מה אמיתי יותר") ופער ברמת הערך המוחלט ("מה יקר יותר").

גם במחאה שהתמקדה ביצירתו של קלוד מונה משנת 1890 **ערמות השחת** בחרו הפעילים להתייחס למשמעות האתית של הזיקה בין התיאור האמנותי למציאות. ביצירה נראות ערמות חציר בשדה ליד ביתו של מונה, מסודרות בשורה אלכסונית שמתכנסת אל עומק התמונה; קרני השמש מפזזות על ערמות החציר וצובעות אותן בשלל גוונים. בהצהרה שפרסמה דוברת ארגון "הדור האחרון" אמי ון באאלן נכתב:

מונה אהב את הטבע והצליח ללכוד במכחולו את טיבו השברירי והייחודי. כיצד ייתכן שרבים כל כך חוששים מפני הפגיעה בייצוג הזה של המציאות יותר משהם מודאגים מהרס כדור הארץ עצמו, שאת פלאיו מונה העריך כל כך? [...] לא יוותר לנו זמן להתפעל מאמנות אם נהיה עסוקים במלחמה על מקורות אנרגיה ומזון.^[5]

מהביקורת על כך שהתרבות המערבית עסוקה בהגנה על ייצוגי טבע יותר משהיא עסוקה בשמירה על כדור הארץ ומשאביו משתמעת ביקורת נוספת: לא זו בלבד שלא ייוותר לנו זמן להתפעל מאמנות, גם לא ייוותר לנו טבע להתבונן בו ולהשתית עליו יצירות אמנות בעתיד. כלומר, עם הרס כדור הארץ ייכחד גם מעשה היצירה האמנותית.

פעולות מחאה אחרות כווננו אל יצירות איקוניות שמוכרות לכול וערכן לא יסולא בפז בגלל מעמדן יוצא הדופן בתרבות המערב, ובהן **המונה ליזה** של דה וינצ'י, **נערה עם עגיל פנינה** של ורמיר ויצירותיו של גויה **המאחה העירומה והמאחה הלבושה**. ההתקפות על יצירות אלו אינן קשורות לתוכן, אלא מעלות שאלות עקרוניות על תפקידו של המוזיאון בהתוויית משמעויותיה של יצירת האמנות ובשימור ההיסטוריה האמנותית.

כאשר פעילי אקלים מדביקים את ידיהם אל היצירה האיקונית או משליכים עליה מזון ונוזלים, הם מפרים את כללי הריטואל הכמורדתי החל על המתבוננת ביצירת האמנות שבמוזיאון,^[6] שבמרכזו הציווי "לא לגעת". הפעילים חוצים את הגבול שבין המתבוננת ובין יצירת האמנות, ואין זה רק גבול מטפורי אלא גם גבול פיזי שמסומן בחלל המוזיאלי, לעיתים באמצעות קו שנמתח על הרצפה מול היצירה, לעיתים באמצעות חבל או ויטרינת זכוכית. הדבקת איברי גוף ליצירת האמנות, פעולה שהפכה לחלק בלתי נפרד מהפרפורמנס של המחאה, חודרת את דוק הקדושה של היצירה האמנותית ומפוגגת אותו, וכתוצאה מכך "מאריכה" את יצירת האמנות כך שזו הופכת לחלק מגופם של הפעילים.

ראוי לציין שהמחאה מכוונת אך ורק כלפי יצירות מתקופת הרנסנס ואילך, אז התהוותה הקטגוריה של אמנות במובנה המודרני; הפעילים אינם מפנים את מחאתם כלפי חפצים אתנוגרפיים או פולחניים שמוצגים במוזיאון, כגון פריטים ארכיאולוגיים, מסכות, איקונות או תשמישי קדושה.^[7] בשל היותן סמל לתפיסות האסתטיקה והשימור המערביות, תקיפתן של יצירות איקוניות (ובעצם, תקיפתה של כל אחת מהיצירות התלויות במוזיאון) מבטאת למעשה התנגדות לאופנים שבהם המוזיאון מצמצם את תפקידה של יצירת האמנות, בהציגו אותה כמושא להערכה אסתטית ולפרשנות סימבולית ותו לא. בחציית גבולות ההפרדה הקדושה שבין היצירה ובין הנמענת שלה, המוחים מזמינים אותנו לשאול מה יצירת האמנות מחוללת ומה היא עשויה לחולל במרחב השיח הפוליטי-תרבותי כשנמעניה משוחררים מכבלי ההתבוננות שכופה עליהם המוזיאון. במחאתם תובעים מאיתנו הפעילים להרהר במכלול המשמעויות של היצירה, ומשיבים לה את הסוכנות כאובייקט שמשמעויותיו מתחוללות ומתכוננות בתוך מציאות חברתית ופוליטית.

העובדה שיצירות האמנות ששולבו במחאתם של פעילי האקלים מוגנות מאחורי זכוכית מזכירה לנו שכאשר היצירה מוצגת במוזיאון, היא מוקפאת בזמן ובמרחב כמו חרק שנלכד בתוך ענבר. היסטוריון האמנות דייוויד פרידברג טוען בספרו *The Power of Images: Studies in the History and Theory of* Response שהתביעה מנמעניה של יצירת האמנות להערכה אסתטית שלה מקורה בהפרדה רדיקלית בין ייצוג למציאות.^[8] לעומת זאת, תגובתנו הרגשית ליצירות - אם בהשחתתן המכוונת, אם בפרקטיקות של

הערצה דתית או הערצה אירוטית-פטישיסטית - מקורה בכך שבעומדנו מול יצירת אמנות, הרווח שבין ייצוג למציאות מיטשטש ואף נעלם באורח כמעט אינטואיטיבי. מחאתם של פעילי האקלים מבקשת להסיט את מבטנו אל מחוץ לגבולות המוזיאון, אל המציאות שיצירות האמנות מהדהדות.

חשוב לציין כי עד כה המוחים לא פגעו ביצירות באורח בלתי הפיך. כמו בפעולות איקונוקלסטיות אחרות במהלך ההיסטוריה, פעילי האקלים מבינים שכוחו של הדימוי החזותי טמון בהתקבלותו - בסובייקט שמביט בו, מתבונן בו בהנאה או בסלידה, מקדש אותו או מגנה אותו; ובאורח דומה, כוחו נגזר גם מהשחתתו (או מהסכנה המרחפת מעליו פן יושמד). באיקונוקלזם הקלאסי, וגם בזה העכשווי שהוא חלק מתרבות הביטול, התוצאה היא היעלמותו של הדימוי מהעולם; אבל במחאת האקלים המתרחשת בין כותלי המוזיאון מקפידים המוחים שלא לפגוע ביצירת האמנות, אלא רק במסגרת או בזכוכית המגן שלה. וזהו לוז העניין: כפי שהיצירה האמנותית מעשה ידי אדם היא דמותו של מעשה היצירה האלוהי בזעיר אנפין, כך גם פעולת ההשחתה שלה מהדהדת בזעיר אנפין את פעולה ההשחתה של כדור הארץ והחיים עליו. במובן זה, האיקונוקלזם של פעילי האקלים אינו מבקש להשמיד אלא לשמר ולהגן. שלא כמו הטאליבאן, המתנגד לעצם הרעיון של מורשת תרבותית אוניברסלית, מחאתם של פעילי האקלים דווקא מעצימה את תפיסת המורשת התרבותית, ולדידם אם לא יינקטו צעדים פעילים לשימור האקלים, אזי לא תישאר מורשת שאפשר לשמר אותה.

הקלטת פעולת המחאה האיקונוקלסטית והפצתה באמצעי המדיה מולידות דימוי חדש, שמתקבע אצל נמעניו כך שאקט האיום בהשחתה הוא חלק בלתי נפרד ממנו. בעידן המודרני של השעתוק הטכני התפוגגה הילת החד-פעמיות של יצירת האמנות; אבל בהקפדתם של הפעילים ללכת על הקו הדק שעל גבול ההשחתה הם דווקא מחזקים את האיקוניות של יצירת האמנות ואת ההילה של חד-פעמיותה. החלחלה, ואולי אפילו הייסורים, שגורמת לנו עצם המחשבה על הרס יצירת האמנות הם כאין וכאפס בהשוואה לחלחלה שאנו אמורים לחוות, ולייסורים שבודאי נחוה בעתיד, לנוכח הרס עולמנו, ולכן חובה עלינו להגן על הטבע ומשאביו באותו הלהט שאנו מגנים על היצירה.

הדיון במחאת האקלים שבמוקד שלה ניצבות יצירות אמנות קנוניות אינו שלם בלי התייחסות לנמעניהן של היצירות - צרכני אמנות בעולם המערבי, שעומדים שווי נפש מול הקטסטרופה הממשמשת ובאה. עיוורונם אירוני, כי בשעה שהם מיטיבים להתבונן ולהעריך אסתטית את מה שבני אדם יצרו וקידשו, מה שמוצג על כותלי המוזיאון, עיניהם סומות מכדי להבחין בהתכלות כדור הארץ ומשאביו. כמו במשל המערה המפורסם שבו אפלטון קובל על בערותם של היושבים במערה, המסרבים להבין כי הצללים שהם רואים אינם אלא הדהוד של המציאות, כך גם הפעילים למען האקלים קובלים על קוצר הרואי של נמעני יצירת האמנות, התובעים להגן על ייצוג המציאות שניבט ממנה בשעה שהמציאות עצמה נידונה לכליה. במחאתם המערבת יצירות אמנות, מאירים פעילי האקלים את הקשר שבין ייצוג למציאות ומדגישים את הפער ביניהם. מתוך כך הם מסבים את תשומת ליבנו לעובדה שמורשת טבעית היא חלק בלתי נפרד ממורשת תרבותית.

- [1] ↑ רוני דורי, "מי שנעול בתוך בית בווער, זכותו לשבור חלונות כדי להימלט", **כלכליסט**, 3.11.2022.
- [2] ↑ David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press, 1989; Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, New Haven: Yale University Press, 1997.
- [3] ↑ Michael Falser, "The Bamiyan Buddhas, Performative Iconoclasm and the 'Image' of Heritage," in Simone Giometti and Andrzej Tomaszewski (eds.), *The Image of Heritage: Changing Perception, Permanent Responsibilities*, Firenze: Edizioni Polistampa, 2001, pp. 157-169.
- [4] ↑ פילון האלכסנדרוני, **על בריאת העולם** (ספר שני), בתרגום סוזן דניאל-נטף, ירושלים: מוסד ביאליק והאקדמיה הישראלית למדעים, 1991, עמ' 18-19.
- [5] ↑ Stuart Brown, "Attack on Monet Artwork: German Museums React," Deutsche Welle, 25.10.2022.
- [6] ↑ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London: Routledge, 2002, pp. 1-20; Donald Preziosi, "Art History and Museology: Rendering the Visible Legible," in Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley Blackwell, 2011, pp.50-63.
- [7] ↑ חוקר האמנות הנס בלטינג הציע להבחין בין עידן האמנות לעידן הדימוי החזותי (הוא העידן שלפני האמנות). לפי בלטינג, עידן האמנות מקורו בתיאוריה פוסט־רנסנסית שמדגישה את ההיבטים האסתטיים של יצירת האמנות ואת גאונותם של אמנים אינדיווידואליים. בעידן הדימוי החזותי, לעומת זאת, לא זו בלבד שדימויים ייצגו בני אדם; נמעניהם אף התייחסו אליהם כאל בני אדם ונשאו אותם ממקום למקום בתהלוכות פוליטיות ובריטואלים דתיים, העריצו אותם או סלדו מהם, קישטו אותם והביאו להם מתנות או פגעו בהם וביקשו להשמידם. ראו Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcott, Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- [8] ↑ ראו פרידברג, לעיל הערה 2.

ד"ר ימית רחמן־שרירא היא היסטוריונית של האמנות ומלמדת מדעי הרוח בתוכנית "רוח צעירה".
