

טלי תמיר

המצעד שצועד לאחור

.2

ארץ אוכלת יושביה.

אוהביה אוכלים את אוהביה.

הפוך את הכל לעתיד.

— דן פגיס, מתוך: תרגילים בעברית שימושית¹

מה זה נורמלי בעיניך?

נורמלי זה לחיות בחברה במצב יותר בוגר. חברה שיש לה הבחנות טובות יותר בין הפרטי לציבורי.

חברה שבה הקסקטין נמצא במקומו ולא שולט בחייה היומיומיים. חברה שהיכולת שלה להזדהות עם כאבם

של אחרים, יאפשר לה להתחבר יותר עם הכאב שלה, ולא להמשיך בהדחקה.

— שוקה גלוטמן²

א. הדיירים

המיצב של שוקה גלוטמן כאן גרים בכיף מר פואטי ומר פאתטי נבנה בהילוך לאחור: הוא משחזר חלל מגורים ישראלי טיפוסי לשנות השישים. גלוטמן יליד 1953, צעיר מהמדינה בחמש שנים ומתבגר יחד איתה. בעשור של שנות השישים הופך הוא עצמו מילד לנער, ואילו היא כבר מתקדמת לקראת שנתה העשרים. מבחינת הדימוי העצמי אין תקופה יפה מזו למדינה, שגיבוריה המרכזיים הם נער ונערה והנעורים הם זמן־האמת שלה. שנות השישים מבטאות את החפיפה המושלמת של השלב ההיסטורי והשלב האידיולי: כך בדיוק היתה רוצה להישאר תמיד. אלה חייה, זהו זמנה: **נועה בת שבע־עשרה**. ובעודה בשיא־נעוריה היא חוגגת את ניצחונה הגדול - מלחמת ששת הימים. כמו כל נערה בגיל ההתבגרות היא

מסתנוורת, מאבדת את עשתונותיה ומתמכרת כליל לשיכרון החושים של הכוח והעוצמה. הגבריות היא הקוד הפנימי שלה, והיא עונה אמן אחר טקסי הפולחן הגברי, הכוחני, שאינו מכיר בספק. שוקה גלוטמן בחר ברגע הזה – רגע הניצחון המוחץ שמיד אחרי מלחמת ששת הימים, רגע השיא של החלום הישראלי ("שלב קינון המחלה", אומר גלוטמן), והחזיר אותו אל שדה הנראות והתודעה. גלוטמן מצעיד מחדש את מצעד הניצחון הגדול של יום העצמאות העשרים של מדינת ישראל, בשנת 1968: מצעד שמסלולו החל בשועפט והסתיים בואכה בית לחם – חתך של העיר המאוחדת והמורחבת. מצעד מונומנטלי ושאפתני, שאימץ לעצמו גינונים פאשיסטיים של צבא כוחני ומנצח. על מסך הטלוויזיה בסלון הביתי המשוחזר, מול הספה והכורסאות, נוכח בתוך הביתיות והמשפחתיות, מצעיד גלוטמן את המצעד ההיסטורי בהילוך אחורי: הטנקים נוסעים ברוורס, החיילים צועדים לאחור. שיבוש כיוון ההליכה הוא הפרט היחיד החורג מן היומרה הריאליסטית של התערוכה: שינוי מזערי, שלוקח כמה שניות לקלוט את קיומו. גלוטמן מבקש ליצור כאן דיסוננס קוגניטיבי, המקרין על רוח המיצב כולו. המצעד מסתיים בזיקוקי דינור צבעוניים בשמי ירושלים, וההחלטה לחיות עם האופוריה כבר נפלה.

גלוטמן רדוף עליידי המציאות הישראלית. הביוגרפיה שלו מעידה עליך שהוא ניסה לברוח ממנה לפחות פעמיים: הוא חי תקופה ארוכה בלונדון, ותקופה לא קצרה במצפה מבודד בגליל, הרחק מכל ההמולה המקומית. אך כל ניסיונותיו לצלם נוף ירוק ופתוח, במנותק מן ההתרחשות האנושית-חברתית-פוליטית, הסתיימו בכישלון. עירוניתו החרדה של גלוטמן אינה מניחה לו, והיא חזרת ומחברת אותו לכל מקום שבו מתפתחת טמפרטורה של חיכוך אנושי ותרבותי. הוא נע כל הזמן במסלולים מפותלים שמחברים בין הר מירון לאלקוש ובין נצרת ומטולה לدير אלקאסי ולאושא הערבית. בארבע, רמלה ובית הקברות המוסלמי בלוד הם אתרים מוכרים, מלבד יפו, תל אביב, מודיעין וירושלים.

הישראליות לגבי גלוטמן אינה מחקר סוציולוגי, או פריסה אנתרופולוגית של תרבות שהוא עוקב אחריה בשקדנות, אלא סבך תזזיתי של תופעות, אירועים, הפצים ופיסות-מידע שאי-שם בתוכו לכודים חייו שלו – בית הוריו, תל-אביב של שנות החמישים והשישים, שירותו הצבאי, המלחמות שבהן השתתף, נודי השינה המסויטים שלו, שפיותו. האובססיה הפרטית של גלוטמן לאסוף, לתעד ולסמן כל פרט אפשרי, ללא-הירארכיה אסתטית או תוכנית, אובססיה שמזמן חרגה מגבולות המדיום המקורי שלו – צילום – אל כל נתון אפשרי אחר, מקבילה למהלך פסיכואנליטי מתמשך, המבקש להתחקות אחרי כל פרט, שולי ככל שיהיה במסלול חייו של הפצינט, בתקווה לאתר את הרגע הטראומטי ולהיבנות ממנו. גלוטמן איננו צלם

שוליים המתעד את שולי העיר, או את שולי החברה. גלוטמן בוחר להעמיד את עצמו בשולי הצילום: הוא מצלם במצלמה זעירה, מבלי להציץ בעינית, מבלי לכוון, מבלי לבחור את הפריים – "צילום עיוור". הוא מערבב את הצילום עם כל מה שאינו-צילום. הוא איננו "האיש שמאחורי המצלמה". הוא שם, בפנים, בתוך הרעש וההמולה, ורק מאוחר יותר הוא נסוג ל"חדר העבודה" שלו במצפה אבירים, שם הוא מעבד, מפרק ושוב מחבר את שלל הדימויים שאסף.

גלוטמן שייך לדור שלא בורך ביכולת להישאר אדיש כלפי המרחב הציבורי. הוא נתון, כרבים אחרים שגדלו והתחנכו באותן שנים, לאותו הכרח מעיק לחזור ולהכיל את המרחב הציבורי, ללא-יכולת להדפו ממנו והלאה. ההכרח שלו לחזור ולהציב מול עיניו, ומול עיני צופיו, את הסביבה התרבותית המקומית, כפי שהוא חווה אותה, נולד מדחף מנוגד לחלוטין לדחף האוניברסליסטי שהניע אמנים ישראלים בשנות הארבעים והחמישים, ואף שונה מהדחף הקרייריסטי הבין-לאומי שמניע אמנים צעירים בשנות התשעים. גלוטמן ובנידורו, כמו דייוויד ריב, ארנון בן-דוד ואחרים, שהיו עדים ושותפים כבנינוער לאופוריה של הניצחון הגדול ב'67, ועברו את הים ההתפכחות כחיילים במלחמת יום כיפור ב'73, עברו על בשרם ועל נפשם את המהפך מאמונה לספק, מהזהות לניכור הולך וגדל. לפיכך, המרחב הפרטי-ציבורי שגלוטמן משרטט בחלל מזיאון תל אביב הוא יותר משחזור תקופתי, הוא בנייה מטאפורית של מפה נפשית-תודעתית, טורדת ומצחיקה, כורעת תחת נטל הכאוס המקיף אותה מכל עבר. האמירה האישית של גלוטמן מספרת כמה קשה לו לחיות תחת הנטל הזה.

"אין ייאוש באמנות" כתב ישראל רינג בארץ-ישראל הצעירה של ראשית שנות ה-50. "אמנות שיש בה ייאוש, איננה יכולה להיקרא אמנות"³ – קריאה לסדר של תרבות אוטופיסטית-ציונית, שאיננה יכולה להרשות לעצמה להעמיד סמלי ייאוש ומבקשת להדחיק כל כאב ואובדן. בתשוקתה להניף מסך ענק של אופטימיות מעל מציאות מורכבת ומצולקת, חסמה התרבות הציונית-ישראלית כל פתח להבעת מצוקה פרטית וכל ערוץ לביקורת פנימית. התביעה לאופטימיות השלימה את פרופיל הנוף האידילי – שמש, ים ושיבולים – ללא עוני, ללא אפליה, ללא חורבות של כפרים נטושים. את אלה פיאר, כדובדבן שבעוגה, נעורי הנצח של הצבר. איך מזדקנים בארץ השמש העולה? איך מביעים בה ייאוש?

המערכת החינוכית הבית-ספרית ביקשה לטפח עולם בהיר של תכלת-לבן, שבו מתקיימת הבחנה ברורה בין הטוב לרע, בין הנמוך לגבוה, בין הצודק לטועה. החינוך בבית משפחת גלוטמן, ברוח האסכולה

הגרמנית ייקית, נטה לאיפוק הרגש והיצר ופיתח משמעת עצמית שידעה להפנים את הכאב ולא לתת לו ביטוי מוחצן. כאדם בוגר שהצליח לכאורה להתמודד עם קשת החוויות הסותרות והמטרידות שמציעה המציאות המקומית, הצבאית והאזרחית, מוצא עצמו גלוטמן מיוגע ומיאוש מול מציאות שאינה ניתנת למישטור, והיא עומסת מטען רגשי שזועק לביטוי. כמו תא ביולוגי היא מתפצלת ויוצרת איך־סוף מוטציות. המציאות משתברת, מתחלקת, נולדת בכל רגע מחדש. היא כאוטית, קקופונית, מערבבת את הרחוב עם הבית, את הבית עם הרחוב. היא ביקשה להיות רציונלית, אך היא אינה מצליחה להישאר צלולה ובהירה. גלוטמן נוכח לדעת שאין לו הכוח המפריד, והמציאות, מצידה, חסרה את היכולת להצטלל. התחושה היא כמו "סופרמרקט" של דימויים: הצטברות של פרטים והתרשמויות שאי אפשר לעכלם במלואם אלא רק באופן מקוטע, אישי ואסוציאטיבי. הדיירים – מר פואטי ומר פאתטי (ואולי הם שניים שהוא אחד?) מתגוררים בחלל הפרוץ הזה שבין המודחק למוחצן, במתח שבין הפואטיקה של האישי לפאתוס של הציבורי.

ב. הדירה

1. כל דירה מורכבת ממספר משתנה אבל מוגבל של חדרים

2. לכל חדר יש תפקיד מיוחד.

כך פותח ג'ורג' פרק את דיונו בחלל הנקרא "דירה", בספרו **חלל וכי: מבחר מרחבים**⁴. הסלון, מגדיר פרק, "הוא חדר שיש בו כורסאות וספה"⁵ בסדר היום הדמיוני, המשרטט את הפונקציות השונות של החדרים בהתאם לשעות היום, נכנס הסלון לתפקוד בשעות הערב. אז, בשעה 20:30, "האב והאם הולכים ל – סלון. הם צופים בטלוויזיה, או מאזינים לרדיו או משחקים בקלפים, או, האב קורא עיתון בעוד האם תופרת, בקיצור, הם נחים."⁶ בסלון של גלוטמן הטלוויזיה פתוחה, הרדיו על המדף. מהי השעה המדויקת? האם זו מהדורת חדשות בערוץ 1 ב־21:00 בערב, או שידור חי של המצעד בצהרי יום העצמאות, בשיא החגיגות?

חלל המגורים של מר פואטי ומר פאתטי מכיל ארבעה תחומי מחייה מטאפוריים: סלון, מרפסת, מקלט ובידעם, והחלל שביניהם מסמל את הרחוב והחוץ הציבורי. כמו במבנה האי־קונגורפי המורכב של קתדרלה נוצרית ישנה התאמה בין תוכן הדימוי ומשמעותו לבין מיקומו הארכיטקטוני: הקדושים

ממוקמים באפסיס המרכזי והחוטאים במרכזי הגגות. כך, מיקם גלוטמן את אינוונטר הדימויים שלו בהתאם לפונקציות שלהם במרחב החיים והמגורים: המודחק והמביך נדחק למרתף המקלט. המקושט, האי־קוני והקולקטיווי מופנה אל חזית המרפסת ובדלי החלומות נמוגו אל תוך הבידעם הריק. חללי הביניים דחוסים בדימויי־חוץ, ואילו הסלון הבורגני נקי מכל דימוי צילומי, והוא מרוהט אך ורק בחפצים "אמיתיים", ברוח התקופה. מבחוץ הוא חושף את קיומו המטאפורי כמבנה תפאורתי עשוי קוליסות, אינו מסתיר את חוטי החשמל, ומשאיר פתחי הצצה בארבע פינות החדר, המקשרות אותו עם העולם שבחוץ. בפנים הוא מוקפא כמו חדר זיכרון של אישיות ידועה שעברה מן העולם: מגודר בחבל מצד הכניסה של הקהל, משמר זיכרון ביוגרפי של חדר נקי, ללא פירור וללא רבב, נטול סימני־חיים, כנוע למשטר הניקיון והסדר הטוב של אם הבית. תכולתו היא תערובת של חפצים אי־קוניים בעלי משמעות משפחתית, ציבורית ולאומית: אכן, יש בו ספה, כורסאות וכוננית ספרים. על המדפים – **האנציקלופדיה העברית**, כתבי ש"י עגנון, יוסף חיים ברנר, ואלבום הניצחון של מלחמת ששת הימים. על הרצפה – תרמיל פגז־תותח ובתוכו ענף של שיח כותנה. על השולחן הסלוני, המעוטר בצילומים משפחתיים מונחים כלי זכוכית חברונית כחולה, קערת נחושת עם פורטרט של משה דיין, ג'ארה ערבית ובתוכה קוץ. שטיח מפוספס מהעיר העתיקה בירושלים מונח על הרצפה, וציור של נופי צפת תלוי על הקיר. על קופסת הפטיפון מונח צילום של אביו של גלוטמן בצעירותו, לבוש חולצה עם צווארון מגוהץ, דמויית מדם. ברקע נשמע מדי פעם רעש של מטוסי קרב, ושירה אופטימית־קצבית המלווה את המצעד הצועד לאחור. הסלון הפרטי, הביוגרפי (עם מועקת ניקיונו הדומם), מתמזג עם הפורטרט החברתי־ישראלי של פוסט־67' ומרחיב את האסתטיקה כך שתכיל בתוכה את ה"אותנטיות החדשה" של סמלי הכיבוש והמיליטריזם. מול פתח הסלון משתקף, כמין אופק של עולם אחר, חלל התצוגה המוזיאלי של ה־Old Masters – אסתטיקה שנדחתה מן הקאנון המקומי, ונותרה מאחור לאחר שסומנו גבולות המודרניזם הישראלי.

רמת הריאליזם של המקלט פחות מדויקת מזאת המשוחזרת של הסלון, ויותר תחושתית־סימבולית: הוא ממוקם באותו מפלס גובה של הסלון, אך תוכו אפלולי, צר ומאורך. על קיר האורך, נמוך מגובה העיניים – חרך הצצה לתוך החלל. המקלט מכיל עדויות מודחקות על הנוכחות הפלסטית־נייט הארוגה באופן סמוי בתוך הישראליות, סממני מיליטריזם, סטריאוטיפים ופרדוקסים בין־תרבותיים: דימויים של שרידי כפרים ערביים, חפצים שנמצאו בין חורבות הכפרים, כאפיות, דימויי לוחמים, לוחמים יורים, כלי נשק, מפת ישראל בערבית, מפה של הכפרים הערביים בתקופה שלפני מלחמת 1948, צילומים של מוכתר הכפר שנמצאו בין החורבות, הריכה של עיתון ערבי, היוצא בשטחים ובו צילום של אריה דרעי מנשק את ידיו של

הרב עובדיה יוסף. סטריאוטיפ של ערבי על גמל, חלוץ על סוס, רועה עטור כאפיה – ערבי? יהודי? גלוטמן מטפל בדימויים המצולמים: פוער בהם "עיניים", מרסס אותם בלבן, מצלם אותם על רקע של עלה תאנה, בונה מהם קולאז', מצליב אותם עם נתונים מתרבות אחרת, משפה שונה, סינית, יידיש, ערבית.

הבידעם מורם באמצעות גרם מדרגות ומאפשר פרספקטיווה מוגבהת על החלל כולו. ריק מדימויים, הבידעם מציע חלל נקי ומבודד להתבוננות ולהרהור. בניגוד למקלט של גלוטמן, שקירותיו אינם חסינים בפני המציאות הקונפליקטואלית, ובמקום להגן מפני סכנות הוא דחוס וטורד את התודעה, הבידעם מרוקן ממעמד פונקציונלי ומהווה חלל מפלט אמיתי. רק בו נוצר מרחב אינטימי, וידיי, שיכול להקשיב לקול הפרטי. אקט ריקונו של הבידעם הוא אקט מרדני, והוא חותר תחת הריאליזם הקונקרטי של המציב כולו. משוחרר מ"פחד החלל הריק" (*Horror vacui*), יוצר חלל הבידעם "כיס" של תודעה חשופה, או, כפי שכותב פרק – "חור של לא־כלום": "חדר שהוא חלל שאין לו תפקיד" מאתגר פרק את הגדרות חללי המגורים שלו "חדר שאינו מחסן, שאינו חדר שמור, ואינו פרחדור, ואינו קיטון, ואינו פינה נסתרת. חדר, שהוא חלל שאין לו תפקיד. [...] כיצד אפשר לחשוב על הלא־כלום בלי להכניס אוטומטית משהו סביב הלא־ כלום הזה, דבר ההופך אותו לחור, שנזרז להכניס בתוכו משהו, נוהג, תפקיד, ייעוד, מבט, צורך, חסר, עודף כלשהם...?"⁷ המרפסת הפונה כלפי חוץ, לעבר גן הפסלים החדש של המוזיאון, מבטאת את "עודף התוכן" בתרבות המקומית – מקושטת בדגלי החג היא מחצינה דיוקן מחייך ואופטימי, צייתן ומוכר.

דימוי הדירה – לכאורה פשוט ובסיסי ביותר – "...כך ולא אחרת תופסים הארכיטקטים והאורבניסטים את אורח חיינו, או כך הם רוצים שנחיה"⁸ – משמש לגלוטמן דימוי פתוח שראשיתו בזיכרון ביוגרפי מבית הוריו והמשכו בקיום האוניברסלי של כלי־אדם. החיבור בין היומיומי, הפשוט והנמוך לבין האידיאלי, הפוליטי והעקרוני, מטעין את מלוא המורכבות במיצב של גלוטמן, וחושף עד כמה פאתטי הוא ניסיונו הפרטי לקיים אורח־חיים של אמן יוצר במצב הישראלי ש"מקצין עד פרדוקס את תפקיד האמן." עצם העיסוק בביקורת חברתית במצב הפוליטי־חברתי הקיים, טוען גלוטמן, מסייע בקיבועו: "האמן בפעילותו, ולו גם החתרנית ביותר, נדון להיות משתף פעולה ולשמש כעלה תאנה" – בשום מקרה הוא אינו יכול לשנות פרט מתוך המציאות הבעייתית. לפיכך, הוא למעשה מחזק את הסדר הקיים בכך שהוא מסייע לסביבתו החברתית ליצור תמונת עולם נורמלית כביכול, שבמסגרתה יש מקום גם לפעילות אמנותית וגם לביקורת ולאופוזיציה רעיונית. במילים אחרות: מאחר שאין ביכולתו לשנות את המציאות באופן מהותי, מתפקד האמן "כנקז וכמסלקה מוסדרת ומבוקרת של תוקפנות."⁹

הפיכת האמן, בעל־כורחו, לגורם מסייע ומנרמל בחברה הפוסט־מודרנית דחקה את העשייה האמנותית של גלוטמן לכיוון יותר טוטאלי, על חשבון פריצה של גבולות הסגנון והז'אנר, עד להיעלמות כל שריד של מרכיב סגנוני וערבול מרכיבי החיים והאמנות. הנקודה שבה "הכל" היה יכול להיכלל באסמבלאז' האמנותי לוקחת על עצמה את האחריות לויתור על הילת הצלם, כמו גם על הילת הרדי־מייד המסורתי. גלוטמן החדיר ממד בנאלי לבחירת הפריים הצילומי, והשווה אותו למעמד של פתק שנכתב בידיו של כותב אנונימי. בכך הוא הפך את עצמו למעין "צלם לא־ידוע", שמטשטש את גבולות ה"אני" האמנותי שלו. על־פי אותו הלוח מחשבה, הדרך היתה פתוחה לויתור מלא על הטכנולוגיה הצילומית לטובת עיסוק אינטנסיבי בשפה, כחלק ממכלול שלם של תופעות מקומיות. "עזוב את בית הספר, אתה תחזור לבית הספר רק באישור המושל הצבאי!" משפט בעברית שימושית, מתורגם לערבית מדוברת, לקוח מ"שיחון הכיבוש" לחיילים המשרתים בשטחים. ב־1994 בעבודה משותפת עם המשוררת הערבית נדאא ח'ורי במכון היהודי־ערבי בגבעת חביבה טיפל גלוטמן בשורה של דפים מתוך "שיחון הכיבוש" וביצע עליהם מניפולציות אסתטיות־אורגמנטליות כמו פעירת "עיניים" דמויות שקדים, צביעה וחירור. שיגרת הכיבוש והדיכוי – חקירת שבויים ועצורים, איום על ילדי בית־ספר, בלימת הפגנות וכו' – "הוסוותה" כביכול בסדרת פעולות אדישות לתוכן הכתוב. בחורף 1999 רשם גלוטמן על קירות הגלריה של עמי שטייניץ קבוצות של ביטויים חופפים שממפים את הניואנסים השונים של שפת הכיבוש וחושפים את הפרגמטיזם הפוליטי שלה: "הגדר הטובה/ היד החזקה/ הפצצה המתקתקת/ הדלת המסתובבת." אינוונטר לשוני של "עברית שימושית" שמבדיל בין "זה עם הדם על הידיים" לבין "זה בלי דם על הידיים".

ג. גבול

הצלבה של השיח הפרטי והשיח הפוליטי מתרחשת, באופן בלתי צפוי, בעבודה **קו גבול**, 1997 [קט' 20], שמכילה צילומים של קו הגבול הצפוני של ישראל וטקסט של שיחה בין גלוטמן לבין קוראת בכף יד, המנתחת את אישיותו הפסיכולוגית. **בקו גבול** מטפל גלוטמן ב"אני" המאיום והחרד, ובוחן את הגבולות של יכולת העמידות הפרטית שלו בפני הקושי הנפשי של המציאות הישראלית. הוא משתף את הצופה/קורא שלו בדיון על אופים של הוריו ("מי לא סובלני? מי סקפטי? מי עקשן? מי חברותי יותר?"), מעביר את הניתוח של הקשרים הרגשיים במשפחה ("אמא, כן, חברותית, אבל לא קשר עמוק, גם היא לא מאוד פתוחה היא סגורה, גם אבא סגור, מופנם") ואת מידת הביטוי הרגשי, האינטימי ("... לא היתה שיחה,

לא נכנסו פנימה לראות מה קורה לך, אולי לא טוב לך..." וממשיך באותו רצף אל מראות קו הגבול, גדר התייל המגולגלת ותמרור "עצור!" מחורר מכדורים. העבודה קו גבול ממוקמת על אחד הקירות החיצוניים של המקלט, ולא בסלון המשפחתי, מביאה משהו מהמבוכה והסגירות של המשפחה הישראלית, העדר האינטימיות והקושי בביטוי רגשות ומצוקות בעוצמת־אמת. היא רומזת על אזורי־בריחה גבוליים ממציאות שמחוררת את היחיד שבתוכה וצולבת אותו באירועים, קונפליקטים ונתונים חסרי־מנוחה. "הגעגע הגדול לנורמליות" חרד לגבולות האינטימיות בחברה הישראלית, ומבקש לבנות לה לגיטימציה הן בחלל הציבורי והן בסלון המשפחתי. "אם צילום פוליטי משמעותו צילום אישי", כתב מאיר אגסי ז"ל על תערוכתו של גלוטמן "הצד הבהיר של החיים" (1992), "משמעותו האופן שבו מתגרה החוויה או ההכרה הקולקטיבית בתודעה הפרטית המתגוננת־מוטרדת, פולשת למרפסת הסגורה של הפרטיות, ברמת אלימות כזאת או אחרת, מתערבת בה, נושה בה כמו מנגנון סיוט החוזר על־עצמו עד לעייפה, עד לאדישות, אז הצילום של גלוטמן הוא אולי אחת האמירות הפוליטיות המצטברות והעמוקות ביותר של הצילום הישראלי העכשווי."¹⁰

הערות

¹ דן פגיס, **מילים נרדפות**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1982, עמ' 9.

² הציטוטים מדבריו של שוקה גלוטמן לקוחים משיחות שניהלנו לקראת התערוכה.

³ ישראל רינג, אין ייאוש באמנות. מתוך: **אורלוגין** מס. 9, 1953. עורך: אברהם שלונסקי

⁴ ג'ורג' פרק, **חלל וכו': מבחר מרחבים**. הוצאת בבל, 1997, עמ' 41. תרגום מצרפתית: דן דאור ואוולין עמר.

⁵ שם, עמ' 40.

⁶ שם, עמ' 44-45.

⁷ שם, עמ' 48.

⁸ שם, עמ' 45.

⁹ הדברים נכתבו בידי שוקה גלוטמן בטקסט הנקרא: מוקיון, מרגל ואמן. אבירים, 8 במאי 1998. פורסם ב**סטודיו**, 100 (ינואר-פברואר 1999), עמ' 36-37.

¹⁰ מאיר אגסי, שוקה גלוטמן: הצד הבהיר של החיים. טקסט שנכתב לתערוכה של גלוטמן בגלריה קמרה אובסקורה,

אפריל-מאי 1992. אוצרת: מיכל היימן.