

הפרעות בתקשורת

ד ל י ה ם ן ן ן



מיכאל דרוקס, קונפוזיציה קאמרית, 1971. שולחן עץ ונייר. מתוך התערוכה 'יחיד' סטרווצ'ים, נגריה נורדון, תל-אביב. צילום: רן ארדה
Michael Druks, Chamber Concept, 1971, wooden table and paper, from the one-man exhibition "Sandwiches", The Gordon Gallery, Tel Aviv

שיחה עם מיכאל דרוקס

כמו כל התיאורים של האמנות הישראלית, גם הדיון בתקופה הזו, המכונה "מושגית", נערך על-פירוב במונחים של אירועים היסטוריים, מאבקים רעיוניים, אסכולות וקבוצות, והפרשנויות נעזרות בתיאוריות חברתיות או פילוסופיות שונות. ואילו הממד האישי, הביוגרפי, כמעט שאינו עולה על הדעת, כאילו אין לו משקל או חשיבות בתוך אותו זרם של עשייה אוונגרדית קולקטיבית שאליה משתייך האמן. לכאורה, להיבטים הפרטיים, המקריים לעיתים, של מעשה האמנות, אין אותה חשיבות כמו שיש למשמעות הכללית, הרחבה, המרחיקה-ראות, והם כאילו מקטינים את משקלה. יותר מכך, נוח לנו, אפילו נעים, למצוא באוסף של פרטים איזה סדר ומסגרת, פירוש שנותן משמעות, ולא לראותם כסתם מצבור של אנקדוטות שהתרחשו במקרה באותו זמן ובאותו מקום. אך האם לא נוכל לראות בעבודותיו המושגיות והפוליטיות של פנחס כהן גן למשל, כמו זו במחנה הפליטים ביריחו, הד יסיר לתחושת הפליטה שלו עצמו, תוצאה ישירה מן הביוגרפיה שלו (כפי שהוא מעיד עליה בספרו ואלה שמות)?

בשיחה עם מיכאל דרוקס על עבודותיו מתקופה זו הוא נוקט את הקו האישי בהסבירו רעיון או מניע ליצירות, והוא עושה זאת בלי משים, כמעט כפעולה אוטומטית של מי שמבקש להגדיר את עצמו בנפרד מן המסגרת, להוציא עצמו מן השבט. על סידרת העבודות הפרעות בתקשורת (או התערבותיות) הוא אומר: "זה לא היה נושא אלא מצב. היתה הרגשה שאין סיכוי לתקשורת אמיתית בשום מדיום. זה היה עניין אישי, אני והחברה. אני חושב שחשבתי ככה אז, ואם לא תוך כדי התהליך עצמו, אז מייד אחר-כך הייתי מודע לכך." כלומר, לממד הפוליטי של העבודות ולעיסוק בקונפליקט שבין הפרט והחברה, כפי שהדברים הוסברו אז על-ידי (במושג, מ'2, מאי 1975, עמ' 47) הוא מוסיף מניע פנימי פרטי: "העבודות היו תגובות שלי למצב שהיה – איפה אני נמצא, איך המקום שלי בסביבה."

השאלה "איפה אני נמצא" העסיקה כנראה אמנים נוספים באותה תקופה, אשר בחרו לצאת מן המקום שאילו משתייכת ומתייחסת אמנותם ולנסוע למקומות אחרים. דרוקס נסע לאמסטרדם ומשם ללונדון. למה ללונדון? "החשבון לא היה אמנותי, של קריירה, אלא להסתובב, לראות עולם, הייתי בור לגבי המתרחש בחוץ. מבחינה אמנותית אי אפשר לומר שזו היתה שגיאה, כי מראש זה לא נחשב למקום חשוב, וקונטקסט אמנותי לא היה דרוש לי במיוחד. מבחינה אחרת אני אפילו אוהב את זה, כאילו שאין מסגרת." ההתנתקות מהמסגרת היא גם המניע ליציאה מן הארץ: "הרגשתי חופשי, אולי זה הרצון להתרחק מההורים, הרגשתי טוב, נקי... חופשי ממה?" מן האופי השבטי של החיים בארץ, שנוגע בכל שטח. כבר כילד תמיד ברחתי, הייתי ילד רע, לא סובל סמכות, מרגיש טוב לבד. אם מקום זה מסגרת, אז מחוץ למקום הכי נוח לי לחיות." על היתרונות של חיים בעמדה של זרות אומר דרוקס: "אני נמצא כאן בצורה טפילית, בלי מחויבות למקום, למבנה החברתי, לתנאי הסביבה. המחויבות היא למסגרת שאני יוצר." למשל, המסחר בעתיקות, שדרוקס מתפרנס ממנו. המשיכה לשוקים, מקום שאנשים מתחככים בו, היתה בו כבר מילדות, כשהילד הבורח היה מסתובב בשוקים, נמשך לגרוטאות. גם כיום ערימות פסולת וחפצים שנזרקו בצידי דרכים קורצות לו מאוד, ולא אחת הוא מוצא בהן מציאות הנמכרות אחר-כך לאספנים או לסוחרים המגלגלים אותן הלאה.

חנותו של דרוקס משמשת רקע לשיחתנו. זו חנות קטנה ודחוסה, בגודל קיוסק או דוכן, בתוך בניין שכולו חנויות לעתיקות. "עתיקות" הוא מושג רחב וגמיש, מרהיטים ותכשיטים בני כמה מאות שנים ועד למאוורר או טוסטר משנות ה-50. אצל דרוקס אפשר למצוא אולרים, פותחנים, מכשירי מדידה, שעונים, וכל מיני חפצים שימושיים בני שנים רבות המדברים לליבם של אספנים מתמחים. אווירה מתאימה ביותר לעיסוק בעבר, ואני מתחילה לחקור את דרוקס על עברו, המצטייר בעת

ובעונה אחת כסיפור אישי ייחודי ומלא תפניות אבל גם כסיפור ישראלי טיפוסי. "לחקירה" הזו יש גם סיבה מעשית מאוד: הביוגרפיה האישית והאמנותית שלו אינה כתובה בשום מקום. קטלוג אחרון – 1978, תערוכת יחיד במכון לאמנות בת-זמננו (ICA) בלונדון. ובעברית – תערוכת היחיד במוזיאון ישראל ב-1983 הניבה "קטלוג" מושגי ברוח הזמן ההוא: מספר גלויות וכרטיסיות שעליהן מודפסות שאלות ותשובות בתוך שקית נייר חומה. חוץ מזה התערוכות ההיסטוריות בהן השתתף בשנים האחרונות: "ציוני דרך", "דלות החומר", "לחיות עם החלום", "הכסא הריק", "מסלולי נדודים" – תערוכות שקיבעו היטב את מקומו של דרוקס בתולדות האמנות הישראלית. במקביל מציג דרוקס את עבודותיו העכשוויות, ציור אחר – אחר מיצירותיו בעבר, אחר ממוסורת הציור הישראלי – שנתקל בחבלי קליטה קשים. התמונה המתקבלת היא מקוטעת, חסרת ציר מוגדר, אולי כמו שדרוקס אוהב – קצת חידה. מאמר זה לא יספק את התשובה. לכל היותר תשובות ביניים, כמה אנקדוטות, סתימת חורים ברצף האירועים.

החיסוט בעבר מעלה לא אחת את דמותו של האב, צייר חובב, אינטלקטואל ואוטודידקט שעבד כספרן בספרייה ממות במחלקת המדידות. האיכה בין מקצועו של האב לבין העיסוק של דרוקס באמנותו, היתה לדברי תגלית מאוחרת, אחת הפעמים המעטות בהן לא היה מודע מייד למניע לעבודתו. האב סיפק לבנו את הנטייה לאמנות ואת הידע עליה: "בילדותי ציירתי ובבית היו ספרי אמנות. ידעתי על דה-קונינג עוד כשאף אחד מסביב לא ידע עליו." אך עיקר ההשפעה על העיסוק בציור היה על דרך ההתנגדות: "התחלתי לצייר מתוך תחרות באבא. רציתי להצליח במשהו שהוא נכשל בו." את המשבר באמנות שהיה לו לפני כעשר שנים מייחס דרוקס בין השאר למותו של אביו, להסתלקותה של המוטיבציה מחוץ לבית, ברמת-החייל, היה הרחוב, הווי של חברות נוער ופעילות שעל גבול הפשע, גניבת מכוניות, משחקי פוקר. דרוקס היה אחד מהחברים.

ההחלטה לכתב לבית-ספר לאמנות היתה "לא בשביל ללמוד אלא כי חיפשתי פידבק, וכך הגעתי למכון בתיים." במכון היה דרוקס מקורב למרגושיילסקי, שלימד שם עד ל"מרד" שבו הוא פיש עם כמה מתלמידיו (בהם דרוקס ואברהם אילת) והקים את בית-הספר הגבוה לציור (כיום "קלישר"). "בשבילי הוא היה מורה טוב", מספר דרוקס על מרגושיילסקי, נתן זך, שברח את העבודות, דאג גם נמאס לי ועזבתי, וחוף מזה היתה לי עבודה בקולנוע." מכאן ואילך היתה כניסתו של דרוקס לעולם האמנות סיפור הצלחה, ראשיתו אומנם לא היתה מבטיחה. בוגרי המחזור של מרגושיילסקי אירגנו לעצמם תערוכה ואת דרוקס לא הזמינו. ידידו מנחם בינצקי, שאף הוא לא הזמין, והיה מקורב לחוג לספרות באוניברסיטת תל-אביב, הצליח לארגן לשניים תערוכה באולם הכניסה באוניברסיטה. נתן זך, שברח את העבודות, דאג גם להזמין מבקרי אמנות. ראובן ברמן ויואב בראל יזכו את דרוקס בביקורות חמות. מכאן נפתחה הדרך לגלריה "דוגית" בניהולו של המשורר ישראל פנקס, שהסכים לתערוכה, ולאחר מכן, באמצעות נתן זך, נוצר הקשר עם אתל ברוידא ושיה יריב מגלריה גורדון, ואחר-כך עם רפי לביא, שהזמין אותו לתערוכות 10+. תוך שנה שנתיים הפך דרוקס לאחת הדמויות המרכזיות באוונגרד הישראלי.

ב-1970 הזמין עלי-ידי יונה פישר להציג תערוכה במוזיאון ישראל. היה זה מיצב (שנקרא אז תצוגה סביבתית) שהורכב מאלמנטים פיסוליים בהשפעת פריסטו ואמנות הפופ. היה שם דוכן נואמים שעליו ספר טלפונים בתוך טקסט, כסאות תיאטרון, אריזה לפסנתר כנף ("אחר-כך סיפר לי שבויס עשה פסנתר, בכלל לא ידעתי אז על בויס", מבהיר דרוקס). ועוד רהיטים ואובייקטים סמליים (כמו שולחן ערוך לשני אנשים אך חצוי עלי-ידי רשת של טניס-שולחן). "עבדתי אז בביצוע תפאורות לתיאטרון", הוא מסביר, "והחלטתי שהתערוכה תהיה גם כן תיאטרון: אני הבמאי והקהל – השחקנים." אחר-כך באה התערוכה "מושג+אינפורמציה" (1971), שהכניסה את המושג "מושג" לאמנות הישראלית ושילבה

מיכאל דרוקס, עשרים שנה בלונדון, עובדה שאינה מתנגשת בעובדה אחרת – היותו ציון-דרך משמעותי באמנות בישראל. בתקופה שבין הופעתו על מפת האמנות הישראלית ב-1968 לבין המעבר ללונדון ב-1972, יצר דרוקס כמה מן הדימויים המזוהים ביותר שלו, למשל, ונוס, 1970, תל-אביב + זיהום אוויר, 1971 (שניהם במוזיאון ישראל, ירושלים), וגם בשנים הבאות המשיך לשלוח מסרים מרוחק, ולהשתתף, כשחקן-חוץ, בזירת האמנות הישראלית. שנות ה-70 – תקופה של התערות חדשה באמנות הישראלית, תקופה של פעילות רעננה, מתריסה, לפעמים אפילו חצופה; תקופה של אמנות עם תחושת אחריות חברתית, סביבתית, פוליטית; תקופה של אמנות הצועדת עם רוח הזמן והעולם; תקופה שהשאירה אחריה יותר אגדות מאשר אובייקטים אמנותיים, ולמרות זאת (ואולי משום כך), צוברת בהדרגה מעמד מיתני, הדומה לזה שיש לשנות ה-20 בתולדות האמנות הישראלית. שתי התקופות מאופיינות ברוח חלוציות ונעורים, במשקל החזק של האידיאולוגיה החברתית-פוליטית, ובמאמץ המיוחד להתחבר אל המודרניזם באמנות.

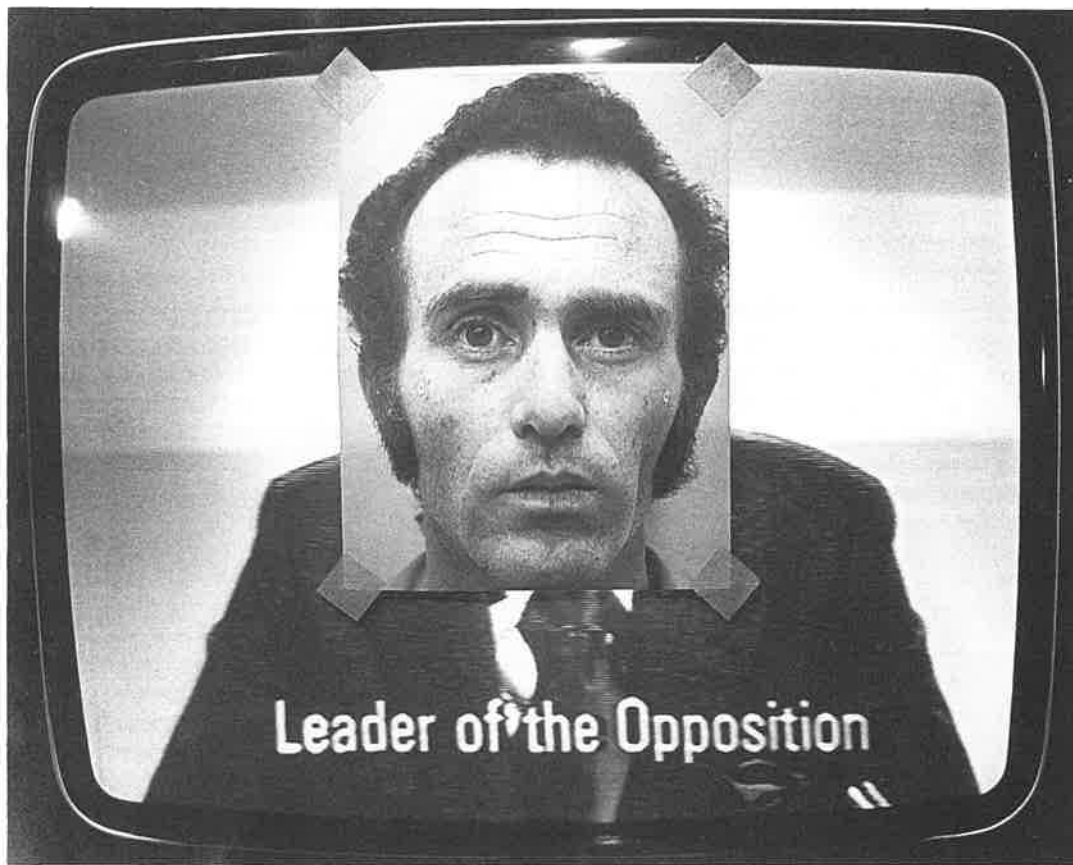


מיכאל דרוקס, עונשים, 1975. תצלום שחור-לבן, מתוך תערוכה 'יחיד' מערכת 'דמויות', מרכז תרבות בינלאומי (ICC), אנטוורפן
Michael Druks, Punishments, 1975, black and white photograph, from one man exhibition "System I, Image - Identity", International Culture Center (ICC), Antwerp



מיכאל דרוקס, ביוגרף

דורות וקבוצות (דנציגר, נוישטיין, גרשוני, גרשוני, אביטל גבע, יוסי מרחיים), אך עיקר חשיבותו בהצגת האמנות כרעיון, כפעולה או "אירוע", כקאובייקט. לגבי דרוקס היה לתערוכה אפקט בשיחות עם יונה פישר לקראת התערוכה, הוא התלבט בשאלה מה לעשות בתערוכה זו, ניסה כוונת האוצר. "תעשה מה שאתה רוצה", אמר לבסוף, והדברים נקלטו אצל דרוקס במלוא כביטוי ליצירה כפעולה של הרצון החופשי, שמתחשק ללא הגבלות והגדרות מחייבות של כניסה לתערוכה הציב דרוקס מיקרופון קולות הקהל ותגובותיו. שתי דקות אחר-כך שהוקלט ממשדר שהוסתר מאחורי ראי, שהוצג מה. בעת ההתבוננות בהשתקפות דמותם במרמיר המבקרים בתערוכה לשמוע את הקולות של במקום אחר דקות ספורות קודם לכן. בתערוכה יותר מבתערוכת היחיד שקדמה לה, ה"בימוי" של הקהל, היו מרכיב מרכזי בעבודה. קהל זה בעל-כורחו לחלק מן העבודה, ואילו האמן כאן שם, מוסווה היטב מאחורי אובייקטים נטולי "אני חושב שאמנות זה כוח, ואני אוהב את זה הכוחנית, אבל לא כוח פיזי", הוא אומר. "כיום רואה באמנות הוא בעיקר פיזי, בדים ענק ממדידות." המניפולציות האלה נמשכו למשל "עונשים" (1973/74) שהוצגה בתל-אביב, הולד ובה הזמינו אנשים לכתוב שמות של מי ש להעניש, ותוך כדי כתיבה "עמדו בפניה". שהתבססה על זכרונות לא נעימים מימי הצגה את התהליכים המכניים בעת השינון בעל-פה או בעת חזרה עליו אינספור פעמים ב עונש. החזרתיות מעקרת את הטקסט מכל והופכת אותו – בין אם זה פסוק מן התנ"ך, מתוך מדינת היהודים – לדגם צורני או צלילי. ההנאה מן הכוח שבידי האמן, מהיכולת אנשים, היתה מלווה בשנות ה-70 באמונה של ביכולתו לשנות את העולם, באמונה באידיאליזם בתכנים חשובים. "אבל זה מה שהרס את כל כשמה שהיה חשוב היה הנושא – לא הא המשחק, והכול היה 'משימות'. דרוקס אי באמנות פוליטית: "אמנים לא יכולים ל שפוליטיקאים עושים, ואם קראתי לעצמי אמן אמן חברתי, זה משום שהשתמשתי בחומרים אבל מה שיצא זה אמנות, לא פוליטיקה. זה רלו



Michael Druks, *Simulated Biography*, 1974, black and white photograph

מיכאל דרוקס, *ביוגרפיה מדומה*, 1974, תצלום שחור-לבן

ריאליסטי של הצילום. "רציתי להראות שאין דברים מדויקים או תקשורת אמיתית, וגם הצילום הוא לא הוכחה למציאות אמיתית. הושפעת גם מתיאטרון, למשל שני הפסיכים שמחכים לגודו, בלי קומניקציה". בעבודות צילום מאוחרות יותר הדגיש דרוקס דווקא את הצד האינפורמטיבי והאשלייתי של הצילום. לעיתים התצלום מראה פעולת "הדגמה" או יצירת צורה באמצעות האצבעות או חלקי גוף, ולעיתים מבט תקריב על חלק בגוף מטשטש לחלוטין את זהותו ויוצר רושם שהדימוי מייצג משהו אחר.

בתחילת שנות ה-80 חל אצל דרוקס משבר אישי עמוק ולמשך שנה וחצי הוא חדל לחלוטין לעסוק באמנות. מחלתו ומוותו של האב ומשבר חריף בחיי הנישואין שהסתיימו בגירושין הצטרפו למשבר באמנות. "היתה תחושה של אימפוטנציה, הייתי משותק מבחינה שכלית והייתי בפאניקה שזה נגמר. כבר השלמתי עם זה, הרגשתי שגמרתי עם האמנות ואני אהיה סוחר עתיקות טוב (גיליתי כישורים במסחר), ואז בדיק התחלתי שוב". שירבוטים ומודלים קטנים, מעין פסלונים ממהדקי משרד שעשה והרס לאורך אותה תקופה, היו נקודת המוצא להתחדשות האמנותית. "היה לי רצון לצייר ולא ידעתי מה. ידעתי שאני לא יכול לצלם, לא יכולתי לגעת במצלמה, לא יודע למה". התקופה המושגית והשימוש במצלמה ביצירתו של דרוקס הסתיימו בבת-אחת. אומנם הוא המשיך להציג עבודות מסוג זה בתערוכה במוזיאון ישראל ובתל-חי (1983), אולם אלה היו עבודות קודמות. היציאה מן המשבר היתה מלווה בהחלטה להיות אמן, ברצון ליצור אמנות "לא כאובססיה, או כהכרח או כתריפה, אלא מתוך בחירה ומתוך חופש".

החזרה לציור מלווה בהתנתקות מהנושאים "הגדולים" והתכנסות לתוך בעיות מופשטות מתחום האמנות שאינן קשורות עוד לבעיה של מיקום או השתייכות. גם עמדת האמן ביחס ליצירה ולצופה השתנתה: "בתקופה המושגית עבדתי בריאקציה, תגובת-נגד לממסד וכד'. אנשים אהבו את זה כי הזדהו עם זה. הסיפוק היה שאני מפעיל כוח, משפיע על אנשים, וזה נתן הרגשה טובה, החניף לגאווה שלי. אם זה מפעיל אנשים זה הוכחה שזו לא אשליה, שזה באמת עובד". גם כיום חשובה לו התגובה של הקהל, אבל המניפולציה כבר אינה העיקר. התגובה חשובה לו במונחים של קשר עם הארץ, ההתקבלות, ההכרה, אך היצירה עצמה היא תהליך פנימי ופרטי מאוד: "אני אוהב לצייר. עכשיו אני יודע מה לצייר. מה שקורה לי בתהליך העשייה הוא המעניין אותי".

לשחק בחומרים פוליטיים וזו הפריזוולוגיה שלו, לא לבקש תוצאות פוליטיות מן המשחק הזה".

בעיצומה של ההצלחה, לאחר זכייה בפרס סנדברג ולאחר חתימה על חוזה עם גלריה גורדון, דרוקס נסע עם אשתו לאמסטרדם ולאחר חצי שנה עברו ללונדון. בשנים הבאות הוא הירבה להציג תערוכות של צילום, וידיאו ומיצגים, וכן פרויקטים מושגיים שונים – באנגליה, הולנד, גרמניה ומקומות נוספים באירופה, בנוסף לישראל. על ההבדל בין היחס לאמנות המושגית בארץ ובאירופה אומר דרוקס: "בארץ הקונספט נראה טוב, באירופה זה היה עממי. הגלריות היו מצ, זה היה המקום לכל מי שהיה לו מה להגיד – אמנים, מוזיקאים, סופרים, מתימטיקאים, פילוסופים – ומשך אנשים עם מוטיבציה פוליטית ואינטלקטואלית גם שלא מתחום האמנות. זה לא היה מגדל שן, אלא חגיגה אחת גדולה. בין האמנים היתה אווירה טובה, הזמינו אחד את השני להשתתף בתערוכות, זה לא היה מסחרי". מנקודת מבט של היום, לאחר עשור שבו דרוקס כמעט ולא הציג מחוץ לישראל, וההצלחה של פעילות שנות ה-70 לא נמשכה, תקופה זו נראית בוודאי יפה עוד יותר. "אני מרגיש שפיספסתי הזדמנות", הוא מודה, אך מוסיף: "פשוט נהייתי לעשות תערוכות, להציג, לא חשבתי על קריירה. מבחינה אמנותית טוב שמרכיב ההצלחה והכסף לא היו שיקול". בלונדון פיתח דרוקס את עבודתו בצילום (לפני כן יצר מונטאזים מתצלומים ישנים), היתה בתחילה נפרדת מעבודתו האמנותית ובהדרגה הפכה לאמצעי ביטוי חשוב. בסידרת העבודות הפרעות בתקשורת (במקור: Re-ordering of communication by physical interference שדרוקס יצר בשנים 1972-74, הוא טיפל באמצעות הצילום במדיום הצילומי הריאליסטי ביותר – הטלוויזיה. הטלוויזיה מוצגת בעבודות אלה גם כאובייקט, מין קופסה שעליה או לפניו מונחים תפטים אחרים כמו עציץ, כדורי ביליארד, בגדי אשה, וגם כדימוי המופיע על המרקע, במיוחד דמויות מזוהות (על-פי רוב מזוהות מן הטלוויזיה) כמו פוליטיקאים. בצילומים האמן נראה כשהוא "מביים" את הדמות שעל המרקע, ובאמצעות ידו, למשל, גורם לה לעשות דבר-מה – לעשן, לשתות, להציץ, או שהיד סותמת לו את הפה. הדמות ה"אמיתית" (במקע הטלוויזיה) והדמות המצורפת אליה "מבחוץ" מתחברות בתצלום הסופי למצב בדימוי המתחזה למציאותי (על-ידי השימוש בצילום, הנחשב לייצוג אמיתי של המציאות). על-ידי חשיפת הבימוי או הזיוף של הסצנה מדגיש האמן את ההיבט השרירותי והלא

דורות וקבוצות (דנציגר, נוישטיין, גרשוני, בני אפרת, אביטל גבע, יוסי מר-חיים), אך עיקר חשיבותה היה בהצגת האמנות כרעיון, כפעולה או "אירוע", יותר מאשר כאובייקט. לגבי דרוקס היה לתערוכה אפקט משחרר. בשיחות עם יונה פישר לקראת התערוכה, הוא נזכר, הוא התלבט בשאלה מה לעשות בתערוכה זו, ניסה להבין את כוונת האוצר. "תעשה מה שאתה רוצה", אמר לו פישר לבסוף, והדברים נקלטו אצל דרוקס במלוא משמעותם, כביטוי ליצירה כפעולה של הרצון החופשי, לעשות מה שמתחשק ללא הגבלות והגדרות מחייבות של אמנות.

בכניסה לתערוכה הציב דרוקס מיקרופון שקלט את קולות הקהל ותגובותיו. שתי דקות אחר-כך שודר החומר שהוקלט ממשרד שהוסתר מאחורי ראי, שהוצב במרחק-מה. בעת ההתבוננות בהשתקפות דמותם במראה יכלו המבקרים בתערוכה לשמוע את הקולות ש"השאירו" במקום אחר דקות ספורות קודם לכן. בתערוכה זו, אף יותר מבתערוכת היחיד שקדמה לה, ה"בימוי" וההפעלה של הקהל, היו מרכיב מרכזי בעבודה. קהל הצופים הפך בעל-כורחו לחלק מן העבודה, ואילו האמן כאילו לא היה שם, מוסווה היטב מאחורי אובייקטים נטולי "אמנות". "אני חושב שאמנות זה כוח, ואני אוהב את המניפולציה הכוחנית, אבל לא כוח פיזי", הוא אומר. "כיום הכוח שאני רואה באמנות הוא בעיקר פיזי, בדים ענקיים, תלת-ממדיות". המניפולציות האלה נמשכו למשל בתערוכה "עונשים" (1973/74) שהוצגה בתל-אביב, הולנד ולונדון, ובה הוזמנו אנשים לכתוב שמות של מי שהיו רוצים להעניש, ותוך כדי כתיבה "עמדו בפינה". התערוכה, שהתבססה על זכרונות לא נעימים מימי בית-הספר, הציגה את התהליכים המכניים בעת השינון של טקסט בעל-פה או בעת חזרה עליו אינספור פעמים בזמן כתיבת עונש. החזרתיות מעקרת את הטקסט מכל משמעות והופכת אותו – בין אם זה פסוק מן התנ"ך או פיסקה מתוך מדינת היהודים – לדגם צורני או צלילי.

ההנאה מן הכוח שבידי האמן, מהיכולת להפעיל אנשים, היתה מלווה בשנות ה-70 באמונה של האוונגרד ביכולתו לשנות את העולם, באמונה באידיאלים ובעיסוק בתכנים חשובים. "אבל זה מה שהרס את כל התנועה – כשמה שהיה חשוב היה הנושא – לא האמנות, לא המשחק, והכול היה ישימות". דרוקס אינו מאמין באמנות פוליטית: "אמנים לא יכולים לעשות מה שפוליטיקאים עושים, ואם קראתי לעצמי אמן פוליטי או אמן חברתי, זה משום שהשתמשתי בחומרים פוליטיים, אבל מה שיצא זה אמנות, לא פוליטיקה. זה רלוונטי לאמן