

סטודיו

מגזין לאמנות

152 studio
israeli art magazine

מאי-יוני 2004

45 ש"ח

studio may-june 2004

10 US\$



2209 8537506-401526

בשרה

קופפרמן

תערוכה חדשה של משה קופפרמן, "הקרטונים", נפתחה ב-13 במאי בבית האמנים בתל-אביב, (עד 18 ביוני). בתערוכה, ראשונה בתל-אביב מאז שקופפרמן נפטר, מוצגות עבודות קרטון מ-1994 ואילך. לפני שעברה לתל-אביב, הוצגה התערוכה במוזיאון קופפרמן בקיבוץ לוחמי הגטאות. מדובר בנוף עבודות מובחן, אמנם מתגרה, ארעי, ועם זאת אחד ממניין אפיקי הפרוצדורות הקופפרמניות. במקביל לתערוכה בתל-אביב, תיפתח תערוכה נוספת במוזיאון קופפרמן, שתורכב מעבודות של קופפרמן המצויות ברשות חברי הקיבוץ. התמונות המעוקלות יוצגו כשלצידן תמונת סטילס שחור לבן של תחנת האחרונה לפני התערוכה, בביתם של החברים.

נשף האוברקרט

ההצלחה התקשורתית שדבקה ב"נשף הקורבנות", תערוכתה החדשה של זויה צ'רקסקי בגלריה רוזנפלד (עד 29.5), בתוספת פרס הקרן למצוינות שבו זכתה לאחרונה, הם הזדמנות מצוינת לבריקת הפער בין המצליח

למוצלח. עולה השאלה האם מוצדק הקונצנוס סביב "נשף הקורבנות", שנדמה כי היתה יכולה להיקרא בשמה של תערוכה אחרת שהוצגה לא מזמן בתל-אביב - "אוברקרט - אובססיה דקורציה ויופי נשכני", שאצרה תמי כץ-פרימן. האוברקרטיות כפי שהיא משתקפת בתערוכה זו ובתערוכתה הקודמת של צ'רקסקי והנטייה המוגזמת לאיוריות מאפיינות נאמנה את גישתה לאמנות, שמוגדרת כפיה כ"אקסטרים דויין". בפועל, אין כאן עיצוב שמתעלה לדרגה של אמנות, אלא עיצוב שלוקה בסגנון-יתר - כלומר קישט, חסר אירוניה ומודעות עצמית. הניסיון של התערוכה העשויה מדי להשתלב במרחב הדיזיין, משכנע של מעצבות בגדים כגילית לוי וטובהלה, מתפקד לגורמיו: פאנצי-ליינות, גימור בורגני שלא משאיר קצוות פרומים, עוקץ מוחלש ורטוריקה של פרויקטים: פרויקט ההגדרה של אאבן, פרויקט קולקציה יודאיקה, הפרויקט הנוכחי. (רועי טסלר)

מאירה שמש חיה בעיר, מתה בקיבוץ המשכן לאמנות בעין חרוד מאכסן בשנים האחרונות אמנים שהיו חמקמקים בחייהם מבחינת השיוך המעמדי והדימוי הציבורי שנקשר בהם. תערוכות מקיפות, רטרופק-טיביות, בצירוף קטלוגים, מעגנות אותם כאמנים מן המניין ומייצרות תודעה שמחברת אותם, אינסטינקטיבית, למשפחת אמני ישראל ולאתוס של אמנות ישראלית, הבנויה מעבודות ופרסונות שראו כהשתייכות אליה סוג של יעד.

"מלכת היופי", הרטרופקטיבה המרגשת של מאירה שמש, מעלה מספר שאלות בנוגע לקשר בין פתח-תקווה לעמק בית שאן: האם מאירה שמש היתה נקלעת להציג עוד בחייה תערוכה בסדר גודל כזה במוזיאון מרכזי בעין חרוד, או שנגזר על צרכי האמנות בישראל של היום לייצר לעצמם תקומה מקומית של מיתוס ואן גוך על אמן סודי/נשכח, סובל בחייו, שרק מותו בצירוף הזמן יגאלו מגורלו: האם משכן עין חרוד, המוזיאון החשוב של התנועה הקיבוצית, משנה ייעוד בהביאו אמנים כמו מאירה שמש אל בין כתליו, או שאולי ההווה הכלכלי של ישראל מיישר קווים: אמני פריפריה מציגים בקיבוץ שהוא פריפריה.

בעצם הנוכחות של שמש בעין חרוד עולה תחושה של אמנית ממקום אחר. תצוגה באקס-טריטוריה מנטלית, הזרות האכזרית ביותר: בתוך הארץ - מחוץ לשכונה. מה אובר בפעולת ההתקפה הרווח שבנטיעה מה ראוי לשימור פרט לחומרים? איפה האמנות הישראלית מתייצרת בין תנאי התצוגה והקהל?



מלאכת האוצרות המורכבת, האוטופית-ביקורתית, של גליה בר-אור מופעלת במשכן לאמנות עין חרוד בעקביות מרשימה החל במחצית השנייה של שנות ה-90, באצירה ואירוח של תערוכות דוגמת שלום סבא, מירון סימה, "שפת אם", אביבה אורי ועוד. התערוכה "מלכת היופי", על אף יופיה ואיכויותיה הרבות, מלמדת שגם דיספלייסמנט זקוק למקום, ומאירה את המחסור והצורך בחללים בתלויים, שאינם המוזיאונים והגלריות המסחריות במרכז, חללים שיוכלו להכיל ולהיות מוחלים על פעילות אוצרנות מורכבת ועל אמנים כמו מאירה שמש.

פרסים

אש"ל

פרס סנדברג לאמנות ישראלית, 32,000 ש"ח ליהודית לוי. חבר השופטים: יגאל צלמונה (יור), סוזן לנדאו, יונה פישר.

פרס ביאטריס קולינר לאמן ישראלי צעיר, 92,000 ש"ח, לסיגלית לנדאו. חבר השופטים: סוזן לנדאו (יור), שרית שפירא, עידו בר-אל. סיגלית לנדאו זכתה גם בפרס גוטסדינר לשנת 2004, הניתן מטעם מוזיאון תל אביב לאמנות וקרן גוטסדינר. כידוע, הזכייה בפרס כוללת, בנוסף למענק כספי בסך 10,000 דולר, גם תערוכה יחיד שתוצג במוזיאון תל אביב (בדצמבר). חבר השופטים: פרופ' מרדכי עומר, נתן גוטסדינר ואלן גינתון.

מועצת מפעל הפיס הקציבה 400,000 ש"ח לתמיכה ביוצרים ישראלים המציגים בחרל בשנים 2004-2005, ו-596,000 ש"ח לתמיכה בקטלוגים וספרי אמן. סיגלית לנדאו תקבל 50,000 ש"ח עבור הקטלוג שיילווה את תערוכת היחיד שלה במוזיאון תל אביב בעקבות הזכייה בפרס גוטסדינר.

פרס ז'ראר לוי לצלם צעיר, 8,700 ש"ח לדניאל באור. חבר השופטים: ניסן פרץ (יור), סוזן לנדאו, יואל קנטור. זויה צ'רקסקי (ר' למעלה) היא בחירת הקרן למצוינות בתרבות לשנת 2004/5. עד כה זכו בפרס יהודית ספורטס ואוהד מרומי. הפרס אמור לספק תשתית תמיכה כלכלית ואדמיניסטרטיבית למימוש עבודותיה של צ'רקסקי. הוועדה שבחרה בה כללה את יונה פישר, רבקה סקר, יור סותביס בישראל, ורליה לוי, מנהלת מוזיאון הרצליה.

פרס קרן ישראל-אמריקה, מענקי יצירה לשנת 2004, לאמנים בתחום האמנות הפלסטית: מענקים ע"ש ז'נט וג'ורג' ג'אפין לגיל



במשרד החינוך והתרבות, לאמן הישראלי שייצג את ישראל בבינאלה לאמנות ה-26 בסאו-פאולו (ספטמבר-דצמבר 2004). אוצר הבינאלה הוא אלפונס האג, שקבע את נושא הבינאלה: "מבריו דימויים (Image Smugglers) בשטח הפקר".

בחצעה הפיוטית לעבודה כותב רבינא על "האפשרות של האסתטי לסמא את העין ולהימחק בזמנית". חלל התצוגה יעוצב כ"קופסת אור", שבה "וילונות המודפסים בדגם של בועות שקפספות תולים לאורך כל קירות החלל [...] הצופה [...] מוזמן להתהלך בין 'איים' של יופי מסנוור, 'איים' אלה יורכבו מפרחי קריסטל ושכיות חמדה משתנות. המיצב נשען ברובו על פרוצדורות פיסוליות אבל שואף להתקיים קודם כל כנוכחות אופטית. הוא רוי דימויים ספרותיים ומטענים תרבותיים, אך שואף להתקיים כסוג של נוכחות מרצדת, כפני שטח מנגנצים ההודפים כל אפשרות לייצר תוכן או נטיב".

במקביל, בחינה מהירה של הצעתו של אלפונס האג, אוצר הבינאלה, ל"תפיסת האמנות כשטח הפקר, המשחררת אותה

שני ולשרון יערי, 20,000 ש"ח כ"א. מענק ע"ש הדסה ורפאל קלצקין לאלי פטל, 18,000 ש"ח. חבר השופטים: יגאל צלמונה, אלן גינתון, ר"ר מיכה לוי.

שמנת

ריימונד פטיבון הוא חוזבה בפרס בוקסבאום, בסך 100,000 דולר (מאה אלף דולר), שניתן מדי שנתים לאמן מהמשתתפים בבינאלה של הוויטני. הפרס כולל גם תערוכה יחיד בוויתני, שתוצג ב-2005.

שירות עצמי

גלריית הפורטרטים הלאומית (National Portrait Gallery) בלונדון ממיינה אמנים להציג מועמדות לפרס שופט לדיוקן צילומי לשנת 2004. זהו פרס בינלאומי, והזוכה בו יקבל 15,000 לירות סטרלינג. תאריך סגירה: 25 ביולי.

הביינאלה לאמנות בסאו-פאולו

דורון רבינא (נ. 1971) נבחר על ידי נעמי אביב, מאירה פרי להמן, דגנית שוקן ואילן ויזגן, שנבחרו על ידי המדור לאמנות פלסטית



דורון רבינו, ללא כותרת, 2004. סכניק מערכת תר

ממגמות ריאליסטיות שתפסו מקום מרכזי בתצוגות הבינלאומיות של השנים האחרונות, מעלה חששות בדבר אוצרות בעלת גישה ביקורתית חלשה, הטוענת בעיקר כנגד דוקומנטה 11 באצירת אוקוי אנביוור ודוקומנטה 10 באצירת קתרין דויד, בשם יכולת עמומה כלשהי של האמנות להציע "טריטוריות של דיק אנגמטי המקיים בקרבו את חוקי הלימבר". על אלפונס להזר, כך נדמה, מטקסטים בנוסח פרנציסקו בונאמי, שקריאותיו הדומות מעל דפי "ווג", "W", חירות דיון ומחקר מקבילות לפני הבינאלה בוונציה בקיץ 2003 הולידו מסגרת דיון רפה ביותר לפעולת האמנים בסביבתה. הבינאלה בסאו-פאולו מתקיימת מ-1950, באתר שבנה אוסקר נימאייר (מחקרו של צבי אלחיני, המציע קריאה חדשה בפרויקטים בישראל שבהם היה מעורב, יתפרסם בקרוב בהוצאת כבל). השנה ישתתפו בבינאלה 50 מדינות, ובכללן ארצות-הברית (מאתיו בארנו) ופלסטין.

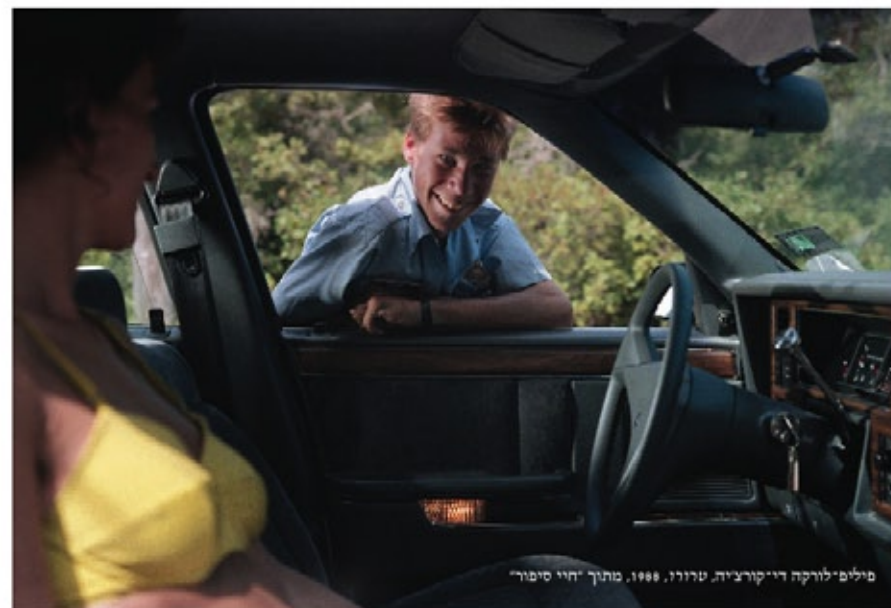
קארנגי אינטרנשיונל

פרנציסקו בונאמי הוא אחד מחברי הוועדה המייעצת של קארנגי אינטרנשיונל 2004 באוצרות לאורה הופטמן, (האוצרת לאמנות עכשווית במוזיאון קרנגי, התערוכה המשולח בעיני עצמה ל"סקירה הבינלאומית החשובה והיוקרתית ביותר של אמנות עכשווית בצפון-אמריקה. אירוע רב מוניטין שהוכיח את עצמו כמוזל כיוונים אמנותיים עכשוויים באמריקות, באירופה, באסיה ובמקומות אחרים". (9 באוקטובר 2004 - 20 במרץ 2005). בין השמות הבינלאומיים המוכרים, מתוך 38 האמנים שהוכרו כמשתתפים, ג'ון בוק הגרמני, נאו ראוש המזרח-גרמני במקור, הצייר פיטר דויג (חי בטרינידד ובלבדון), מאוריציזו קטאלאן, איזה גונקן, אוגו רונדינונה ופיליפ-לורקה די-קורציה.

שמועה פוליטית

ב-11 ביוני תיפתח מניפסטה מס' 5, באוצרות מסימיליאנו גיוני ומרתה קוומה. המניפסטה, פרויקט אמנות בינלאומי המתקיים בכל שנה בעיר אירופית אחרת ומבקש להיות אלטרנטיבה ל"תערוכות גדולות" אחרות, כמו הבינאלה בוונציה והדוקומנטה בקאסל (ר) ראיון עם רוג'ר מ. בורגל, אוצר הדוקומנטה הבאה, "סטודיו" 151, תתקיים הפעם בדונסטויה-סן-סבסטיאן שבחבל הבסקים, ספרד. האוצרים הצעירים, שהיו בני עשרים בשנות התשעים המוקדמות, נוהרים מליפול

צעירים מקמרון, חוף השנהב, מצרים, מרוקו, ניגריה ומדגסקר. שרה דיאמונד, נשיאת ועדת הבחירה הבינלאומית של הבינאלה, כתבת כי הוועדה הגדירה את הקריטריונים שהנחו את בחירת העבודות לבינאלה באמצעות שאלות, וביניהן: האם החזון האמנותי של האמן הדהד באמצעות העבודה? האם היא היתה רעננה? האם האסטרטגיות הפורמליות והקונצפטואליות של העבודה הן אלה של אפריקה העכשווית? האם קהל בינלאומי יחוש מעורבות בעבודה? www.dakart.org



פיליפ-לורקה די-קורציה, טרור, 1988, מתוך "חיי סיפור"

שתי דקות מכפר-סבא

"שרון". תערוכה קבוצתית באוצרות יהושע סימון, העוסקת בסופו של דבר, בראש ממשלת ישראל, נפתחה בגלריה קלישר (עד 30.6). בין המשתתפים: ארי ליבסקר, רועי צ'יקי ארד, יהושע סימון, רועי רוזן, יאיר גרבוז, משה גרשוני, רמי מימון, יעל כרתנא, מעיין שטראוס ועוד.

"התערוכה 'שרון', נכתב בהודעה לעיתונות, 'מבקשת לתאר את אזור השרון, שבו מתגוררת השמנה והסתלה של החברה הישראלית. [...] אזור זה מייצג עוצמה צבאית וכלכלית, גרונות וגרונות טריטוריאליזם. [...] ניתוחים פלסטיים, מכללות לבני העשרים המשוועמים, וילות, במפרים, קיבוצי גדלן, איקאה, צפונים וצפוניות שהולכים לחיל המודיעין, נהנתנות, בובו - העורף, העושר והעוצמה באים לידי ביטוי בשם 'שרון'.

ההווה הרווי בעיסוק ישיר בפוליטיקה מקומית ובדמויות טעונות בפוליטיקה הישראלית הופך את הסיטואציה הישראלית



הכללית לאבן שואבת. "המצב", בהשאלה מאמנות אמריקאית, הופך ל"פופ". הפרסונה הפוליטית "המצב" הופכים למקדמי מכירות ברשתות חזרות, אין עמימות ללא ואנו, אין שרון ללא אריאל, אין קהל שמבין באמנות אבל כולם מבינים פוליטיקה והופכים, בין מוצב למיצג, בכותרות הראשיות של היומנים, הודות למיצגו של השגריר בתגובה למיצבו של הישראלי השוודי.

ד לילות

גיליון מס' 7 של כתב העת "המדרשה", בעריכת גלעד מלצר (עיצוב: אהוד מרומי), שעוסק בחניכות וחניכה, יוצא לאור (יוני 2004) וינסה לבחון את האופן שבו "פריצת הגבולות הפילוסופיים, התימטיים והחומריים שמאפיינים את האמנות המודרנית והעכשווית מחייבת חשיבה מחודשת על הכשרת אמנות ואופני הוראת אמנות מודרנית ועכשווית". בין הטקסטים: מחקר על מודל המזרח-אמן בישראל, טקסט על האפשרויות הרדיקליות של אמנות המיצג, גליה יהב על התפכחות מחניכתה הפוליטית, ושיחה בין רועי רחן לצבי גולדשטיין, אחד המורים המשפיעים והוותיקים בבצלאל ואמן שמיעט, כאסטרטגיה, להציג בישראל. בנוסף, גם תיק עבודות של האמן-מורה דויד גינתון, ועבודות של 17 אמנים צעירים.

בהודמנות זו, מעניין להזכיר את אחד הטקסטים החשובים שהופיעו בנושא, הטקסט של אריאלה אזולאי "שושלת: רפי לביא ומיכל נאמן, יחסי שארות ומשק-בית" (תיאוריה וביקורת 7, חורף 1995).

www.maarav.com

"מארכ", מגזין אינטרנט חדש, יוצא לאור על ידי המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בחולון.

של היחיד מן המציאות התרבותית השלטת, שבעיני חברי המערכת אינה אלא תרבות שולית. משימתה של 'הערת שוליים' היא להביא לחשיפה של יצירות אמנות שנוצרו הרחק מן הזרמים המרכזיים הקיימים [...]. באופן עצמאי, ללא תמיכה ממוסדת וללא פרסומות, מתוך בחירה.

"הערת שוליים" היא כותרת עצמית, הגדרה עצמית של חבריה. מתוך עמדה זו, צרדית ביחס למרכז, ייתכן שחברי סלה-מנקה ממחזרים את הסברה הרומנטית הרווחת כי מהשולי ייצא גואלה המתחדש של ההיסטוריה של האמנות. הכלים, הלוק, הניסוח של עמדה זו מתקיים מתוך ייצור מלא אמונה של חומר הנתפס כאמנות, שמתכתב עם מראה המאפיין זרמים שוליים כביכול במערב הלבן: פאנק אנגלי, טראש אמריקאי, טכנולוגיה גרמנית.

בעקבות הפופ, כל המורדים כולם, פרט לחיפ הופ שהוא מרד של כסף, משתמשים באותו זרז, לפי אותם מודלים. ובישראל - הסגנון הבינלאומי: התנסחויות של מאבק על סדר יום מקומי הנסמך על בינלאומיות ונתלה על גלובליזציה.

ישרא-הופ

האבולוציה של סגנון מושאל בחיים הפריפריאליים מעגנת את היבואנים המקוריים של הסגנון כגוף מיתולוגי. מוזיקאים מישראל ייבאו לתוך רשת ההשמעות של מוזיקת הפופ בישראל את תרבות ההיפ הופ האפרו-אמריקאית לפני כעשור. זאת תחת חוקי ההשגחה המקובלים,



חמאן לארכיטקטורה בת זמננו, מתוך 'הערת 5' של סלה-מנקה, חצר סרגיי, ירושלים, 2003



צעירים. בירנבאום דיבר על חשיבות המפגש בין לימוד, תצוגה והערכה באתר משותף: אמנים ידועים מנישים להרצות, לאזור ולהציג, ובתוך כך להדריך, ליעץ, להכיר ולקדם את הניכיהם. "במוסדות לימוד שמקיימים אתרי תצוגה, ולא במוזיאונים, יכולים לצמוח אירועים חדשים וחדשניים", טען, בהדגישו את השינוי המבני המשמעותי שחל לאחרונה בעולם האמנות, שבהיעדר מרכזים ברורים נפתח אל הלוקאלי, "שמומצא, מיוצר ומתחדש בבתי ספר אלה". רונלד גונס, גם הוא אמן, תיאורטיקן ואוצר, שהציג את תערוכת היחיד האחרונה שלו (1997) בגלריה Metro Pictures בניו-יורק, הביא את הקונקורד כדיומו עצוב לאמנות שמתיימרת למהפכנות: "הקונקורד האלגנטי, השיקי, הפוטוריסטי והמהפכני בצורתו" הופך כשהוא ממריא לכלי טיס "רגיל, ממוצע, בינוני". תחת זאת הוציע גונס - בעקבות חבר כלכלן, וברוחו - חדשנות אמנותית שיש בה "ניהול סיכונים" ושאנינה נסמכת על מהפכנות אוונגרדית. דיוויד ניומן, מנחה הערב, אוצר החלל z Magasin בשטוקהולם, עיר שעד לא מזמן בירנבאום ניהל בה את תוכנית Yaspis היוקרתית לאמנים מכל רחבי העולם, תהה על האופן שבו ניתן להיות "מחונך" לאמנות. שרית שפירא, מעידה ומעידנו, עמדה על השינוי בדפוסי מרכז-שוליים, שיאפשר - כך כולם הסכימו לקוות - גם לפרופוריה של עולם האמנות לטעון לחדשנות, ולו משום שתגיע במהרה למרכז הפרוץ. (שאל סתר)

ארכיטקטורה

עור שחור, מסכה לבנה בישראל של שנות ה-50 וה-60 הוכרו כמעט מדי חודש תחרויות אדריכלות ממלכתיות, ציבוריות או פרטיות, שהעניקו לאדריכלים ישראלים צעירים מאוד - ביניהם דן איתן, אברהם יסקי, שולמית ומיכאל נדלר -

אמפריה

שרית שפירא

בעלי אינסטינקטים חדים יזהו מגמה ים-תיכונית כשהה האמנות הבינלאומי, כפי שמאותתת התערוכה "ריבוי: אמנות עכשווית ים-תיכונית", תערוכה פנורמית גדולה של אמנות צעירה ממדינות הים-התיכון, במוזיאון מקרו ברומא (3 ביוני 2004), באוצרות קבוצה של תשעה אוצרים ממצרים, צרפת ואיטליה: עמי

ברק, יוון, איטליה, לבנון, טורקיה וספרד. שרית שפירא היא האוצרת הישראלית של הפרויקט, ואיתה מגיע לרומא קבוצת אמנים, ביניהם גיל שני, ולרי בולוטיין, מיכל נאמן, רפי לביא ונחום טבת. בהכללה ניתן לומר שעבודת כל אחד מהאמנים חותרת לצמצום, ומקדמת, כל אחת בדרכה, מפגש בין-תרבותי, לא פעם טראומטי.

מיכל רובנר

צילומים מתוך ערב הפתיחה של תערוכת אובייקטים ומיצבי וידיאו של מיכל רובנר "In Stone", שבה מוצגות בין השאר אבנים של דמויות אדם, כמה שנראה כהמשך לפרויקט הא-פוליטי בבינאלה בונציה 2004. התערוכה מתקיימת בסניף צילסי של Pace Wildenstein, אחת הגלריות החזקות והעשירות בניו-יורק, שמייצגת בין השאר את אלכס כץ, צ'ק קלאוס, ג'ים דים, ג'יימס טורל, סול לוויט, ורוברט וויטמן. (עד 30 ביוני)

שולחן עגול

שולחן עגול נערך בתחילת מאי בתוכנית ללימודי המשך בבצלאל: דניאל בירנבאום, רונלד גונס ודיוויד ניומן ישבו עם שרית שפירא ודנו ביחסים שבין חינוך, השכלה ויצירה. בירנבאום, אמן ואוצר (ר' "בשרה", "סטודיו" 151), עומד בראש האקדמיה לאמנויות של פרנקפורט, המקיימת בתוכה את חלל התצוגה הקטן והחשוב פורטיקוס; החודש, וולפגנג טילמנס אוצר שם ומקדין מיוקרתו על שלושה אמנים בריטים

שלמרות רוח הגלובליזציה, שעליה נשמעים דיבורים, לעולם לא יכירו את התופעה המקורית, גם אם הנגישות שלה גדלה. במילים אחרות, בישראל (באופן שיכול להעלות זיכרונות על ייבוא אינפורמציה מבחוץ באופן ישיר, כתגלית, באמנות הישראלית של שנות ה-60 וה-70) המסחר במוזיקה, דימויים ורעיונות הופך לשאלת הבכורה; זכות הבכורה של הסחיבה הראשונית. הגלובליזציה היא שקר, והיא עדיין בנויה על האגרסיביות של הראשון, שהופך למיתולוגי ככל שמתערער מקומה של ישראל כמעריכת.

אולי, תוך קריצה מערבה, אפשר למצוא את האותנטיות הישראלית במגבלותיה, בביטויים רנדומליים של מאיסה ברדיפה אחר מקומות גלובליסטיים או מערביים.

מוטי פן

בבית גבריאל בטבריה נסגרה התערוכה "זה קורה" של מוטי פן, שהציג ציורים קולאזיסטיים בעפרונות צבעוניים. פן, בן 66, "שירת בנחל ובצנחנים", הציג תערוכה ראשונה בבית יד לבנים בפתח-תקוה ב-1963, ואחר כך בגלריות כץ, צ'מינסקי, חנה ירושלמי, שרה ארמן ושרה ארמן.



מתוך פתיחת התערוכה של מיכל רובנר: צילום: יהושע נוישטיין



גיל מרקו שני, 2004. עפרונות צבע על נייר A1

כבוד, ממון, ביוגרפיה, מיתולוגיה עצמית, גוף חזות - ולתרגם אותו להיפ הופ ישראלי, וכך כשלו (ועודם נכשלים) בהעברת רוח ההיפ הופ אל ומתוך החוויה וההווה הישראלית כגולמיות ללא עקבות.

הגורמים המרכזיים לכישלון מתחילים בגוף, ממשיכים בשירה/דיבור טולדי זרימה, ומסתיימים בטקסט. קול ושפה שחסרים באופן קריטי את נקודת המוצא הפשוטה והישירה, החומרים שמהם נולד ה-flow, נותרה העתקה, שבאה לידי ביטוי בחוסר יכולת לייצר טקסטים וחרוזים בעברית, להעביר ולעבור את השפה העברית, ובגנבה לא יצירתית של קטעי מוזיקה שלמים (בלי הלגיטימיות של הסימפול). נשארו חולצות של הבייסבול והפוטבול האמריקאיות במקום חולצות של מכבי יפו. סוג של מפנה התרחש עם הופעתו של סאבלימינל והצלחתו להתיישר עם מעמד של כוכב יחיד לעומת הלחקות שבאו לפניו. סאבלימינל, שהשתמש אמנם באותו זדגון וגוף אבל עשה

את זה תוך החדרת מסרים פטרויטיים ולאומניים, שבר את האתוס הישן של הרוק הישראלי המבוש, השמור לגברים ומוזהה עם שלום חנוך - שילוב חומרים אישיים כפרדיגמה לביקורתיות שמאלית על מצב לאומי.

בישראל של החרושים האחרונים, בעקבות ההתקבלות של אופציית הדיבור השחורה וחלחול המקצב, עקרון השוק הפך להיות חוק יותר מזה של האידאולוגיה, וניתן לזהות התחלה של ייצור סגנון ישראלי. ההיפ הופ משפיע על הפופ המקומי, ומתחיל לקבל נופך יותר עממי: חיילי הנקמה, בני הטיפוחים של אתניקס, פושטק, הישראלים, ועוד להקות מתחברות אל הסטייל הים-תיכוני, שבו טמונים זרעי הפריצה לעבר השוק הגדול. מדובר במעבר לתנאי ייצור מקומיים, ספיגה סופית של ההיפ הופ בישראל, איבוד הזרות שלו והאיום שבסממנים הזרים. ממנו, בתהליכים מעגליים של מחסור וגעגוע, תיווצר מיתולוגיה יותר ויותר גדולה סביב ה"יבואנים".

מעניין לבחון באיזה אופן חלחלו בישראל סגנונות והשפעות מהאמנות והתרבות המערבית כעשורים האחרונים, והאם כוחם של היבואנים לא נבע מכורות הצרכנים, אלא

ומתוך תפיסה שאפשר לעשות את זה ולהצליח גם בעברית. כחצי עשור לפנייהם עשו סילבר דון והאדמרר, ברוח שונה, פרשנות עברית לסגנונות דומים, מחוץ לתביעת הכוכבות של תחנות הרדיו הגדולות. היבואנים המקוריים (הרג נחש, שב"כ ס', ואחיהם הנעלמים לסצינה הם דוגמאות מייצגות) עשו זאת ברוח מחושבת, אידיאולוגית, ציונית. למרות מוצאם וסביבת מגוריהם, היבואנים ניסו לשמר את ההווי השכונתי האמריקאי השחור - מאצואים,





רונה יפמן, מורכב, סטילס מתוך וידאו בהפקת, 2004

האחרונות (הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות 1973-1948 או "ברשות הרבים: מחווה לגן העיר תל אביב אברהם קרוין"), והיא מתפקדת כחדר עיון מולטי-מדיאלי.

קטלוג מקיף, דו-לשוני, של התחרות והתערוכה (בעיצוב גילה קפלן וקובי פרנק) מודפס ברגעים אלה ויכלול גם מאמרי ביקורת, ביניהם טקסט של סילווייה לאוין ויהודה ספרן על עבודתו של פרסטון סקוט כהן בתל-אביב ובכלל, צבי אלחייני פורש כרוניקה ביקורתית של ההיסטוריה התב"עית של המגרש המשולש; תרגום ראשון לעברית של מאמר מ-1971 של היסטוריון האדריכלות ברונו זבי, ששפט בתחרות לתכנון הבניין הראשי של המחזיאון שנערכה ב-1965, ומאמרים אחרים.

עיר שחורה

פסטיבל הבאוהאוס חוזר לתל-אביב בשלושית. 20 שנה אחרי התערוכה "עיר לבנה: אדריכלות הסגנון הבינלאומי בישראל: דיוקנה של תקופה", שאצר מיכה לוין במוזיאון תל אביב ב-1984 והעלתה על סדר היום האדריכלי, התרבותי והנדליני את אוצר המילים של הסגנון הבינלאומי המוקדם (שהשתרש כאן לעד, בטעות, כסגנון ה"באוהאוס"). ועשור אחרי כנס הסגנון הבינלאומי שהתקיים בעיר ב-1994, מציגת העיר את הזכרות המרכזי ההיסטורי שלה כאתר מורשת תרבות עולמית על ידי אונסקו. זאת באמצעות שורה של אירועי חוצות (הארת בניינים שנבנו כסגנון בשדרות רוטשילד ותערוכת תצלומי בניינים בשדרות ח''), טקסים (הסרת לוח מעל מרצפת ראשונה ברצף שישרטט את גבול האזור המוכר, והסרת לוח משלט ההכרזה בבניין העירייה, שמיועד להריסה עקב התבלות), כנס מקצועי (במוזיאון תל אביב) והתערוכה ההיסטורית "לגור על החולות" (אוצרת: ניצה מצגר-סמוק, ביתן הלנה רובינשטיין, החל ב-20 במאי). הגל הנוכחי של החגיגות השגורות מתעלם במופגן מהאופוזיציה שהתגבשה בעשור האחרון כנגד מה שכונה אקט ה"הלבנה" של העיר, ביקורת שתחילתה נוסחה כבר במקביל לאירועי 1994 (בין היתר מעל דפי "סטודיו") ושיאה בתזה הסוציו-פוליטית של שרון רוטברד על "תרמית הבאוהאוס הגדולה", כפי שנוסחה בסדרת מאמריו "עיר לבנה עיר שחורה", שהתפרסמה בתחילת 2003 ב"העיר ולאחרונה גם באירופה.

שבא סלהוב

פרס יהודה עמיחי לשירה עברית ניתן לשבא סלהוב, על ספר השירה "עיר ונשייה" (כתר,

הזמנות לתכנון חתיכות מדינה שלמות בראשית דרכם המקצועית. עם השנים, במקביל להפרטה הכללית של האדריכלות בישראל, נפרמה גם המסורת התכנונית הזו. לכן בלטה כל כך התחרות לתכנון הבניין החדש של מוזיאון תל אביב לאמנות. ההרחבה המשמעותית ביותר של המוסד מאז פתיחתו ב-1971.

הזוכה בתחרות הוא האמריקאי פרסטון סקוט כהן (43), אדריכל, תיאורטיקן ומרצה בהרווארד, שהזומן להשתתף בשלב הסופי של התחרות לצד אדריכלים ישראלים ובינלאומיים נוספים. לפי הצעתו של כהן ייבנה על עתודת הקרקע האחרונה של המוזיאון, מגרש משולש ממערב למוזיאון



קרן רוסו, בין דינמיקה מופגנת על בודי מוסטר, 2002, דיו ואקריליק על נייר, 95x150 ס"מ

הקיים, מבנה אוטונומי מפותל המבקש, כהגדרתו, לרבע את המשולש הבעייתי. ההצעה מבוססת על המחקרים המורפולוגיים האינטנסיביים שכהן עוסק בהם בעשור האחרון.

התערוכה "בניין חדש במוזיאון תל אביב" (אוצרת: מאירה יגיד-חיימוביץ', עם נטלי קרטס וזאב מגור) מציגה את מהלך ההתמודדות בתחרות, שהשתתפו בה 50 משרדי אדריכלות, ומעידה על התחרות כפרקטיקה אדריכלית שמעודדת דיון ופעולה מקומיים. גם תערוכה חשובה זו נוקטת בטקטיקה הכמו-ארכיונית שאפיינה תערוכות אדריכלות מרכזיות שהוצגו בישראל בשנים

אנטרופיה מבוקרת

יגאל נזרי

כשהיא נישאת על הדי הצהרתו של מנהל מוזיאון וויטני, אדם ד. ויינברג, "התערוכה היא רוח נחוץ, תקופתי, מהחזית", הביינאלה של הוויטני, שנפתחה במרץ בניו יורק, מציעה דווקא הפניית עורף גורפת למה שהפך ללקסיקון הזמין של התקופה: מלחמה, טרור ואי-יציבות שלטונית. מהלך לא מפתיע, אולי, נוכח העובדה שהתערוכה מתקיימת בשנה של בחירות. העניין הציבורי בתערוכה הדו-שנתית מתבטא לא רק בחגורה האנושית המקיפה בנימוס את בניין המוזיאון, אלא גם בוויכוחים בעיתונות המקומית על איכותה ועל מקומה. כך או אחרת, כל הטיעונים נפגשים בצורך לאישור מחודש של הסדר התרבותי האמריקאי, באחד המוסדות היותר נחשבים שלו. בשונה ממגמה שהסתמנה בתערוכות קודמות של מוזיאון וויטני, של אתגור הגיאוגרפיה התרבותית של "אמריקה", היום הקריטריון הלאומי חוזר, והוא שקוף מתמיד. עובדה זו היתה יכולה להטריד פחות אם הביינאלה היתה מקדמת רגעי הנכחה (של) או רפלקסיה (על) ההשלכה העצומה שיש להגיון התרבותי האמריקאי על חיים במקומות אחרים. עבודה של אמילי ג'אסיר, מנין אנחנו באים (*Where We Come From*, 2003), שעושה שימוש בדרכון אמריקאי המאפשר לה תנועה לא מוגבלת בין ובתוך פלסטין/ישראל, היא בבחינת יוצא דופן. על רקע זה, קשה להרחיק שאלות על אופי ההיסטוריות המובלעת במגש הטעומות האינסופי של התערוכה ולהתפתות להאזין לרחש שהאוצרות (כריסי איילס, שאמין מומין ודברה סינגר) מגדירות "שיחה בין-דורית" - שהיא, בחיתוכים אסתטיים שונים, נושא התערוכה. מל בוכנר, מרינה אברמוביץ, ג'ק גולדסטיין, יאיווי קוסאמה ומרי קלי, אם להזכיר רק כמה מתוך כ-20 מן המציגים בשנות החמישים והשישים לחייהם (או למותם - גולדסטיין, אגדת אייטיו בעיני רבים, התאבד בשנה שעברה בביתו בפרבר של לוס אנג'לס), לצד אנדריאה זיטל, טיג'י, וילקוקס, דייוויד אלטמג', לורה אואנס, ליילה עלי וסו דה-בר, מכין הצעירים. עם זאת, לפורמליזם של שנות ה-60 ולדה-מטריאליזם של שנות ה-70 יש הדים כמעט רק על דרך הפרשנות. חזותן של עבודות רבות, רבות מדי, מחזירה את ההגמוניה של טביעת היד: התערוכה משופעת בציורים, רישומים, הכלאות, שיופים, חיתוכים, ואפילו סריגה - טכנולוגיות שנחגגות בתערוכה כריאקציה וכחזרה לאוטנטיות, הגם שזו אינה יכולה להיות כר הפעולה הזמין לאמנים בשנות העשרים לחייהם.

מרי קלי, 1968 לערך, 2004, מיצב, מוך רחוס ותאורה מוקרנת, 256x265x3 ס"מ
Mary Kelly, *Circa 1968*, 2004, Installation, compressed lint and projected light, 256x265x3 cm. Courtesy Postmasters Gallery, New York



קייטי גראנאן, קאמיקה, ליד דרך 9, פוקיפסי, ניו-יורק, 2003, הדפס צבע, מהדורה של 6, 121.9x152.4 ס"מ
Katy Grannan, Kamika, Near Route 9, Poughkeepsie, NY, 2003, c-print, edition of 6, 121.9x152.4 cm.

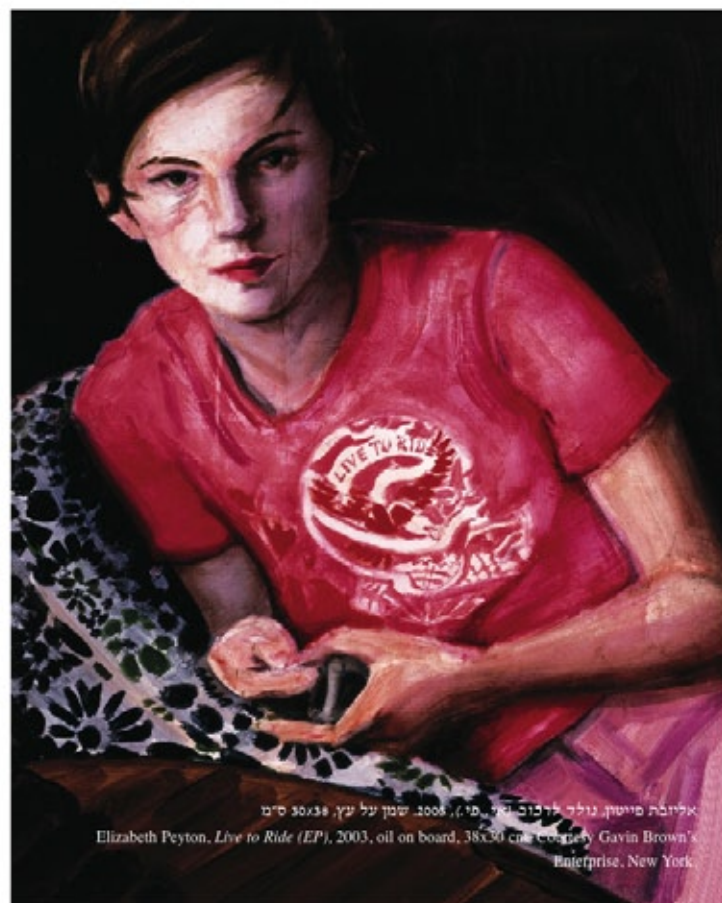
עבודות מעטות צולחות את עשיית התמונה דווקא מתוך פרובלמטיזציה שלה. עבודה של מרי קלי, 1968 לערך (*Circa 1968*, 2004), למשל, "ציור" המורכב מ-180 יחידות מוך רחוס שנפלט ממיבשי כביסה, המצטרפות לכדי דימוי שמזדהה כהפגנה בפריס של מאי 1968. אור ממקן וידיאו המושלך במדויק על ריבוע התמונה משווה לה מראה של דימוי שהוקפא מסרט אילם. האופי החברתי של הכביסה, יחד עם משך הזמן הנדרש להפקת כמות המוך הנדרשת להפקת התמונה, יוצרים דימוי קיקיוני, חמקמק, שהוא צילומי כשם שהוא ציורי או קולנועי. את ההצבה גבעת אלון (*Oak Hill*, 2004) של ריצ'רד פרינס ניתן לראות כהערה מתמשכת על הממד הזכרי המובלע בייצוגים של אמנות אמריקאית מינימליסטית, מונוכרומטית, "מופשטת": יצירות פיברגלס של מכסי המנוע של מכונות אמריקאיות משנות ה-70, בין היתר מכונות הלוויה, מוצגות, ללא צביעה, על בסיסי עץ, כסקיצה למצבות שהן תמיד מונומנטים של תרבות שאיבדה את נוסחת העצירה.

בניסיון לשוות לפער הבין-דורי אופי גנאלוגי ודיאלוגי שיוביל לכאורה לשינוי תרבותי, הוזמנה רוח הרפאים של



רוברט לונגו, המעוק, 2002, פחם על נייר, 243.8x182.9 ס"מ
Robert Longo, *The Ledge*, 2002, charcoal on mounted paper, 243.8x182.9 cm.

רוברט סמית'סון לנשב בחללים. מושג האנטרופיה - הנטייה של כל חומר להתמעט ושל כל אנרגיה להתפזר - ששימש את סמית'סון גם כמטאפורה תרבותית לציון נליונות התרבות-שעברה-הגבחה מפני הקיטש, עובר בבנינאלה תהליך של עיכול מזורו. נקודת המוצא יכולה להיות מאמרו של סמית'סון "אנטרופיה והמונומנטים החדשים" (1966), שבו הוא מתאר את רגע המעבר החומרי שאפיון את תקופתו: "תחת שיהיו עשויים מחומרים טבעיים, כמו שיש, גרניט, או סוגי אבן אחרים, המונומנטים החדשים עשויים מחומרים מלאכותיים, פלסטיק, כרום ואור חשמל". חלק מהמציגים מאיצים את השגי אמני שנות ה-60, שעברו קאנוניזציה, דרך תכניות של עיצוב ואימה. דיוויד אלטמג', למשל, מציג מערכת מורכבת של כני תצוגה בשחור ומראות - ציטוטים ויואליים מסול לוויט - שעליהם חיקויים של חיות מפוחלצות במצב כלשהו של החלדה ואיכול. מרק הנדפורט, אמן וליד הונג קונג, יוצר סביבה מפוסלת עם זיקה לרגע ההתכה של המלאכותי והמכאני בעבודות של דן פלאבין וריצ'רד סרה. הנדפורט מציב שלט דרכים עצום שעבר "קיפול", ספסל עשוי קורות עץ זית ומתכת וסידור קיר של ניאונים אדומים. טיפת דם ניגר על קיר



אליזבת פייטון, גולד לרייבס-איי, 2003, שמן על עץ, 38x30 ס"מ
Elizabeth Peyton, *Live to Ride (EP)*, 2003, oil on board, 38x30 cm. Courtesy Gavin Brown's Enterprise, New York.



רוברט לונגו, המעוק, 2002, פחם על נייר, 244x183 ס"מ
Robert Longo, *The Ledge*, 2002, charcoal on mounted paper, 244x183 cm.

ה-70 בארצות-הברית - "בלקספלוטיווישן", קולנוע שצמח על רקע התנועה לזכויות האזרח ומאבקי השחורים. בסרט מרואיינים, בין היתר, אבי הז'אנר, מלווין ואן פיבלס, אייקון העבר פאם גרייר והמבקרת בל הוקס. הסרטים המצוטטים בו עשויים לספק לצופה הכשרה ויואלית והקשר שחסרים בקומות התצוגה של המוזיאון. ג'ורג' בוש, שבשמו נקשרות שערוריות פוליטיות המעצבות את סדר היום בארצות-הברית, לא נוכח, לא כדימוי ולא כהשתמעות. ואולי כן. בקומה התחתונה מוצגת קופסת אור של סם דורנט, ועליה כתובת באותיות נוזלות: No Lie Can Live Forever.

הרשימה נכתבה בתחילת אפריל. התערוכה מסתיימת בסוף מאי.

סו דה-ביר, דגנ' נגרט, 2003, סטילס וידאו וקתלין על מיטה, הרפס סיכרום, 7.7x10.2 ס"מ
Sue de Beer, Hans and Grete, 2003, video still (Kathleen on bed), c-print, 7.7x10.2 cm. Courtesy Postmasters Gallery, New York



סם דורנט, אף שקר לא חי לעד, 2003, אותיות ויניל על שלט אור, 210x148x28 ס"מ
Sam Durant, No Lie Can Live Forever, 2003, vinyl text on electric sign, 210x148x28 cm.



ריצ'רד פרינס, נבעת אלון, 2004
Richard Prince, Oak Hill, 2004. Courtesy Barbara Gladstone Gallery

היא דימוי במיצב הווידאו של סו דה-ביר, דגנ' נגרט (2002) *Hans und Grete*: כריות פרווה בצורת חיות תמנוניות על שטיח ורוד וסרטון וידאו בשני ערוצים עם תמונות מחיי נוער "גותי". ספוגות באיקונוגרפיה מערבית של רוק, מטאל, משחקי וידאו וסרטי אימה, התמונות הופכות לתעודה ויואלית עצמאית, שנפרדה מן האירוע ההיסטורי שהזין אותה. במקרה של דה-ביר, מדובר ב"סיעת הצבא האדום" ("באדר מיינהוף") המערב-גרמנית לשעבר, שתמונתיה נראות בווידיאו.

המבקשים לארגן מחדש את סדר התנועה והקריאה, כמו תצלומיה של רוני הורן, המעוצבים כשלטי נחיה ומוצבים בחללי הבניין, או הערת המינורית של מאוריצי קטאלאן - עבודה בלי עבודה - מחווה המיוצגת על ידי שם וחומרים בלבד, לא מצליחים להבקיע את הסדר הטוב של התצוגה. למעשה, העסק די מדכדך: בכניסה לחלל עבודתה של דה-ביר מוצב שלט המורה "אנא שבו על החיות". עיסוק ביופי, בחזותי, באפקט המקף על העין, שלא באמצעות השאלות שכה עמלו לנסחן בסיבובים קודמים (למשל בבינאלה הפרידיגמטית של 1993), מדלדל את מסגרת הדיון ומעלים את לקחיו. סרט תיעודי של איזוק ג'וליאן הבריטי מ-2003, המוקרן בצניעות בקומת הקפטריה, מספק משהו מהחסר. הסרט, *Baadasssss Cinema*, הוא מבט חותך על תופעה קולנועית מרהיבה משנות



דאוויד אלטמג, גברים עדינים במוצבים של כוח, 2003, מיצב, 304.8x609.6x243.8 ס"מ
David Almehd, Delicate Men in Positions of Power, 2003, installation, 304.8x609.6x243.8 cm. Courtesy Andrea Rosen Gallery

The Raspberry Reich

חמוטל שטרנגסט

בשורות גדולות לא ייצאו מברוס לה-ברוס ומסרטו החדש



את קורות הסלון מכסים פרוצופיהם של אולריקה מיינהוף, גודרון אנסלין, אנדריאס באדר וצ'ה גוארה. גודרון (סוזן זקסה), תלמידה אדוקה של תורותיהם של וילהלם רייך ושל הרברט מרקוזה, עומדת במרכז החדר ונושאת נאום בזכות האינתיפאדה ההומוסקסואלית. מעמיתה הולגר (דניאל בטר) וצ'ה (דניאל פטיג) היא דורשת להיפטר מכבלי המונגמיה ההטרוסקסואלית, ומתייחסת למוסד הנישואין כזנות ממוסדת. למורת רוחו של הולגר, שהוא גם החבר שלה, היא מכריחה אותם להתנשק ולקיים יחסי מין זה עם זה, כמבחן ללחט המהפכני שלהם. "בין סוציאליזם לאהבה פיזית לא יכול להיות קונפליקט", היא טוענת.

The Raspberry Reich סרטו החדש של ברוס לה-ברוס. צולם בברלין, הוקרן בפסטיבל ברלינלה, ומוקרן בבתי הקולנוע בברלין מתחילת אפריל. גיבורי הסרט הם חברות טרוויסטים צעירים עם כוונות טובות ובעיות ביצוע, לבושים בטישרטים של צ'ה, חולצות הסוואה צבאיות וחליפות טרנינג חומות של צבא העם המזרח-גרמני. כל השחקנים - מלבד סוזן זקסה, שחקנית התיאטרון הברלינאית - הם שחקני פורנו. הם מתייחסים לעצמם כדור ההמשך ל"סיעת הצבא האדום", RAF (חבורת באדר-מיינהוף), ושקועים בהכנות למהפכה ההומוסקסואלית - המינית והחברתית. המאבק המזוין שלהם מתחיל בחטיפה של פטריק, בנו של אחד הבנקאים העשירים ביותר בגרמניה. גודרון, מנהיגת החבורה, מקווה לחלק את רמי הכופר לפרולטריון וכך לזכות בתמיכתו במאבקה הזוהר. במהלך החטיפה, גרסת סלפסטיק לפרשת החטיפה של פטרישה הירסט בירי ה-SLA, שהפכה לסמל ופנטזיה בחוגי גייז רבים, מוצא את עצמו פטריק קשור לאחר מחוטפיו, קלייד, בתא המטען של מכונית במזו. חבריו של קלייד לא

יודעים שבמהלך מעקב במסגרת תפקידו אחר פטריק הפכו השניים למאהבים, והחליטו לברוח יחד לאחר החטיפה. הם גם אינם יודעים שהחטוף שלהם לא שווה הרבה, משום שאביו ניתק עמו קשר לאחר שנודע לו שבנו ההומוסקסואל. עם זאת, כיאה לפורנו, המסגרת הנרטיבית של רספברי רייך היא רופפת, ואינה אלא פיגום שעליו מותקנות אינספור סצנות של סקס הארד-קור, בעיקר ההומוסקסואלי. אני משתמש בז'אנר הפורנו, כמדיום פופולרי, כדי להעביר גישות פוליטיות, אומר לה-ברוס, "זה התירוץ שלי. תעשיית הפורנו היא תעשייה של מיליונים, אבל עד כה השתמשו בה מעט מאוד כפלטפורמה להעברת מסרים פוליטיים או חברתיים".

ברוס לה-ברוס, במאי, צלם וכותב, נולד ב-1964 בברייאן ברוס בחווה בצפון אונטריו, קנדה. הוא למד קולנוע בטורונטו ותואר שני בתיאוריה של קולנוע באוניברסיטת ניו-יורק, ובסוף שנות ה-80 התפרסם כעורך הפזמונים הגיי-פאנק *JDs* ו-*Dumb Bitch*. *Deserves To Die*, שכוונו בין השאר לחשיפה והתנגדות למאצואיזם ולהומופוביה של סצינת הפאנק האמריקאית של אותה תקופה, שדווקא התייחסה לעצמה כרדיקלית ונאורה; לדברי לה-ברוס, הוא וחבריו ניצלו את העמדתה האאוטסיידרית שלהם בתוך הפאנק כדי להיות סוכנים כפולים של התרבות הפופולרית ולעמוד על הסתירות הפנימיות שבה. בשנות ה-80 התפרסם גם כבמאי הסרטים *No Skin Off My Ass*, *Super 8 1/2*, *Hustler White*, *Skin Flick* - כולם סרטים דלי תקציב מגל "הקולנוע הקוויירי החדש", בהשראת אנדי וורהול או קנת אנגר, שהראו את נזילות הזהות ההומוסקסואלית ודנו בפוליטיקה של ייצוגה. בסרטים מופיעות חברות גברים שאינם מגדירים את עצמם בהכרח



ההומוסקסואלים אך נמצאים בקשר מיני פעיל אחד עם השני; זונות ממין זכר, סקינהדס, נאו-נאצים. בסוף שנות ה-90 התחיל לה-ברוס להציג צילומים בגלריות אמריקאיות צעירות, כמו ג'ון קונלי בניו-יורק ופרס פרוג'קט בלוס אנג'לס. במקביל לפרסומים במגזינים של אופנה ופורנו.

את רספברי רייך צילם לה-ברוס בברלין, כנראה המקום המשכנע ביותר לסרט פורנו ההומוסקסואלי בנושא טרור, שיק, טרור, בכל העולם, אינו מכיר באמביוולנטיות, אבל בגרמניה הגיעה החד-משמעיות של "הסקת המסקנות" של השמאל הטרוויסטי לשיאים מעשיים בפעולות הטרור של "סיעת הצבא האדום". אם כי ה-RAF התפרק באופן רשמי רק ב-1998, פעילותו הסתיימה למעשה בסוף "הסתיו הגרמני" ב-1977, עם מותם בכלא של אנסלין, באדר ורספה לאחר רצח התעשיין החטוף הנס אולריך שלייר ושחרור מטוס לופטהנזה שנחטף. בין השאר, על מנת לדרוש את שחרורם, מאז, בדינמיקה של קבורה ותחייה, עולים לדיון היבטים של הטרור הפוליטי וייצוגו במדיה כבר 30 שנה. על מחזור הציורים שלו, 18 באוקטובר 1977 (יום מותם של חברי ה-RAF), אמר גרהרד ריכטר: "מדובר גם בכך שאי אפשר לשכוח את הסיפור הזה כמו זבל, אנחנו חייבים לנסות להתמודד איתו בצורה אחרת - הולמת".

העירוב בין המיני להיסטורי בא לידי ביטוי גם בעבודה הנוכחית של תומאס קליפר (Klipper) *אולריקה מיינהוף*, שמוצגת עד ה-9 במאי בגלריה מרטיש בברלין ועוסקת ב"חטיפת" המוח של מיינהוף. את הגלריה ממלא ראש עץ חלול, שפורץ את התקרה. לאחר שנמצאה מתה בתאה ב-9 במאי 1976, הועבר מוחה של מיינהוף לאוניברסיטאות שונות בגרמניה לשם מחקר, ללא אישור קרוביה. בקולנוע הגרמני העכשווי, שידע גל של סרטים בנושא, בלטו הסרטים *Black Box* - *BRD* הדוקומנטרי (2001), דיוקן כפול של הבנקאי





היא ערוץ ביטוי לפנטזיות מיניות, לתת-מודע קולקטיבי. גם אם היא מנוגדת, כז'אנר וכתעשייה כלכלית, לרעיונות השחרור המיני והחברתי של רייך ומרקוזה, סתירות פנימיות לא מפריעות ללה-ברוס. גם הטרור הוא תופעה מלאה סתירות פנימיות, הוא טוען, שאיפה לשחרור שהיא קטלנית והרסנית.

מבעד למסכי האירוניה עולה החשד שברוס לה-ברוס עדיין מאמין, באופן רומנטי, שבהומוסקסואליות טמון הפוטנציאל עבור היחיד לחשוב את עצמו בטרנספיגורציות חברתיות שונות מן הצפוי. לדבר אחר אין לו סבלנות - לזוגות גייז שחלומם הרטוב הוא נישואין.



הצילומים מתוך 'The Raspberry Reich'



צילום: ברוס לה-ברוס Photo: Bruce LaBruce

אלפרד הרהאוזן, שנרצח על ידי ה-RAF, ושל הטרוריסט וולפגנג גראמס, ורי 'The State I Am In' (2000), המתאר זוג טרוריסטים לשעבר הנמצאים בבריחה מתמדת. סרטים אלה סימנו את התרחבות מעגל הדיון אל מעבר לגלוריופיקציה או הוקעה, ובעיקר אל מעבר למחוות ההרואיות שהפופ מתעניין בהן במנותק מהקשרן ההיסטורי.

רספרי רייך אינו חלק מהדיון הפנים-גרמני, על אף שהוא מצוי בהקשרים הפופיים שלו. לה-ברוס מזהה את התופעה ומשתמש בה להנאתו, אך גם מדגיש את הסתירות הפנימיות שבה. גודרון היפה, מנהיגת הטרוריסטים בסרט, מתקשה לחיות את הטקסטים המהפכניים, וחבורת לובשי חולצות צ'ח שלה אוכלים המבורגרים מאחורי גבה. הפטפטת המהפכנית של המחבלים הצעירים מעוררת סימפטיה ואף תחושת שחרור - בארצות-הברית שאחרי ה-11 בספטמבר, ביטויים כאלה פשוט נעלמו ונמחקו, יחד עם כל אות לקיום של שמאל כלשהו, אומר לה-ברוס - אבל היא גם מפנה תשומת לב לדוגמטיות, לחוסר הביקורתיות ולפוטנציאל הפשיסטי האופייני למי שרואים בעצמם רדיקלים.

האסתטיקה שלה-ברוס מחובר אליה מושפעת מוורדול, פאנק ושנות ה-80 בצילום הניו-יורקי - זה המושפע מגילוי נגיף האיידס והשלכות החברתיות שלו. בטרשאיות הפאנקיסטיות שלו (ברלין בסרט נראית כמו ורשה) הוא ממשיך את הדיון בחיבור בין תרבות פופולרית ומיניות ובפוטנציאל החברתי שלהן. לכאורה, הסרט טוען לשחרור מיני בסגנון וילהלם רייך: "זיון אותי בשביל המהפכה!", צועקת גודרון תוך זיון ארוך במעלית הציבורית, פירוש מייד וימילולי לקריאה של הרברט מרקוזה, "Out of the bedrooms, on to the streets". "לא אכפת לי מה קורה באפגניסטן, טיבט או צ'צ'ניה. אכפת לי מהאורגזמה שלי", היא אומרת בסרט; "נאיבי לחשוב שניתן לפתור את בעיות העולם כשאתה עצמך מודחק ומתוסכל מינית", אומר לה-ברוס. פורנוגרפיה, אומר לה-ברוס,

הערות

1. Raspberry - פטל, הוצאת לשון, "נשיכת מציצה", צבע בעל קונטציות פסיכוליות, ואזכור ליאן-קארל רספה, אחד ממייסדי "סיעת הצבא האדום". Reich, בנוסף למשמעויות הברורות, מפנה גם לוויילחלם רייך.
2. ספרישה הירסט (Hearst), בתו בת ה-19 של איל התקשורת ויליאם רנגולף הירסט, נחטפה ב-1974 על ידי ה-SLA (Symbionese Liberation Army). חודשיים לאחר חטיפתה צולמה כשהיא משתתפת עם חוטפיה בשור בנק. הטרנספורמציה הוויזואלית מילדה "טובה" אמריקאית למהפכנית סקסית הלבושה במדי חאקי מסוגננים וביריה נשק תאמה פנטזיה של יציאה בכפייה מהארון אל תוך קבוצה זוהרת, מסוגננת ומסוכנת, והמעורבות המינית שלה עם אחד משוביה סימנה אפשרות של המרה מינית. הירסט, שנודונה לשבע שנות מאסר אך זכתה לחנינה לאחר 22 חודשים, שוחקה מאוחר יותר בסרטיו של ג'ון ווטסר.
3. לה-ברוס קורא לזה Agitprop, על משקל Agitprop. הציוטים מדבריו הם מתוך ראיון מיוחד לסטודיו עם המחברת בברלין.
4. הדאנר כולל, בין השאר, את סרטיו הראשונים של גאס ואן סנט (אידידה שלי), רעל של טור היינס, Swoon של טום קאלין, The Hours and Times של כריסטופר מונק, The Living End של גרג אראקי, ועוד.
5. כשהעיתונאית בטינה רול, בתה של אולריקה מיינהוף, פירסמה לפני כשנה תמונות שצולמו 27 שנים קודם לכן ובהן נראה שר החוץ הגרמני יושקה פישר מיידה אבינס בשוטרים, היא עוררה סערה תקשורתית עצומה. רבים מהיושבים בקואליציה האדומה-ירוקה הנוכחית של גרמניה, כמו פישר וכמו אוטו שילי, שר הפנים הנוכחי, שהיה עורך דינם של ה-RAF בשנות ה-70, התחילו את דרכם במעורבות במהפכת '68.
6. Kai-Uwe Hemken, Gerhard Richter, 18 Oktober 1977, Insel Taschenbuecher, Frankfurt a Main, 1998, p. 105.
7. לפני כשנה בנה קליפר עם ילדים מגזין סוס ענק מחתיכות פת, והסיע אותו איתם לרמאללה.
8. אופייני למהפכנים שמאלנים להיות בסקסואלים, טוען לה-ברוס, בניגוד למנהיגים מחזמין, כגון היטלר או היידר, שהם הומוסקסואלים.

אימה עירומה

על ציור וביי-פוליטיקה

"פרנסיס בייקון ומסורת התמונות", מוזיאון ביילאר, בול

צבי שיר

כי הוא הולך ממש עד לשם, עד לקצה הצוק, ועומד שם ומניף את הידיים שלו, בלי חולצה, בהודו בלי הדרכון שלו, ואומר: "בואו קחו אותי, חירות!" אתה מבין מה אני אומר? ובגלל זה הוא הכי חזק מכולם. הוא לא מהסס. הוא לא נבשל. זה לא משנה שהוא חוממו. כולם רוצים לעשות את זה, ולא מסוגלים. כל מה שכולם רוצים תמיד זה משהו שייצג את זה, את ה"בואו-תהרגו-אותי".

(דמיאן הירסט, מתוך ראיון עם גורדון ברן, הגרדיאן, 8 באוקטובר 2001)

התערוכה פרנסיס בייקון ומסורת התמונות, המשותפת למוזיאון ביילר בבזל ולמוזיאון לאמנות של וינה, היא תערוכה מלאה, שאינה מבדילה יותר בין פרנסיס בייקון הצייר לבין המיתוס "בייקון", אלא מציגה את העבודות במקום שבין הקיום האמנותי וההתמקמות שלהן כמיתולוגיה. זו תצוגה ראויה לצייר שהפך למוטו, ושהאמנות, לפחות הבריטית הצעירה, כבר ניסחה אותו כקוד גנטי, כמקור של אופן פעולה שמציב את הבשר החשוף באור הזרקורים.

גורדון ברן: בראיונות עם דייוויד סילבסטר, בייקון מדבר על שחיטת פרות בבתי מטבחיים כעל צליבה - הכי קרוב שאפשר להגיע לצליבה. אפשר להגיד שאתה עובר באופן שיטתי על הדימויים של בייקון ונותן להם קיום קונקרטי.

דמיאן הירסט: כהחלט. אני בהחלט עובר עליהם באופן שיטתי.

הבחירה להציב בכניסה שישה צילומים גדולים של חדר העבודה הגדוש והמרוטט של בייקון, ולהעניק לחלק מהתמונות והדימויים שלו מקום לצד "אולד-מסטרס" כמו טיציאן, רמברנדט, ולאסקו ואחרים, מראה את האמן כדמות מופתית מסוג חדש, כהכלאה של ה"גאון" המודרני, שיוצר מתוך עצמו, עם יוצר פוסטמודרני, שסופג מכול של תמונות ומעבד אותן, בתודעה קולוניסטית, להתרחשות שבה מתעמעמת תחושת ההבדל בין פנים לחוץ, בין שלי ללא-שלי, בין מקור לחיקוי. הרבה סרטי וידיאו מלווים את התערוכה, בנוסף להקרנה של קטעים נבחרים מפסיומקין של איזנשטיין ומסרטי של לואיס בונואל, והם מבהירים את הצורך לקרוא את בייקון בהקשר מדיה רחב יותר, כזה שמבין שקולנוע וטלוויזיה הם חלק מרצף רעוע

של פרקטיקות ייצוג.

כותרת הקטלוג והתערוכה היא: "פרנסיס בייקון ומסורת התמונות". כותרת המשנה על הכריכה והפוסטר: "טיציאן, ולאסקו, רמברנדט, גויה, ואן-גוך, פיקאסו". אבל במחשבה על פרנסיס בייקון ומסורת התמונות במערב השאלה היא לא מה השפיע על בייקון, אלא מה עשה בייקון במסורת התמונות של המערב. כי להיות מושפע משמעו, אולי, ללמוד משהו; אבל לחזור, לשנות, לעוות, לכסות ולחשוף, כפי שעושה בייקון. זה כבר משהו אחר. לכן, לא מדובר עוד בפרקטיקה של הנראות, אלא בפוליטיקה שלה; באופן שבו מה שאנחנו רואים (או לא) מיוצר על ידי המקום הספציפי שבו אנחנו פועלים, שאותו אנחנו מייצרים, כך שהקיום ההיסטורי שלנו וסוג המבט אינם ניתנים עוד להפרדה.

מתווה בעקבות דיוקן אינוסנט ה-10 של ולאסקו, 1953. כרימון, יש בתמונה אלמנטים מתמונות אחרות: האפיפיור מהציור של ולאסקו, הצעיף/וילון מ"אפיפיור" אחר של טיציאן, או מציורי הגברים המתקלחים של בייקון עצמו. משקפיים מתוך ציורי קרדינלים, למשל אצל אל-גרקו, או מתוך תמונת האומנת בפסיומקין של איזנשטיין, שמביאה איתה גם את האימה והצריחה. הצעיף/וילון והדמות, כמו גם הכס והקונסטרוקציה (ה"כלוב", אותו מבנה יסודי של החלל שחוזר בעבודות של בייקון), מרוקעים זה לתוך זה, וכך גם הכוח והקורבן.

כך נפרץ הגבול בין הישות הפוליטית והאדם נטו, ומופיע מצב יסודי יותר, חדש: אימה עירומה. חיים עירומים נחשפים במלוא השברירות שלהם כשיוצגי החיררכיה, מרכזי הכוח וההיררכיות המייצגות אותם (כמו האפיפיור, שהוא גם כוח פוליטי ממשי וגם הצורה המייצגת אותו), הצורה המעניקה לחיים את מסגרת הביטחון שלהם, מתערערים, והחיים נותרים עירומים, מוטלים במרכז העבודות של בייקון. כשקיומו החברתי-פוליטי (זכויותיו וחובותיו כאחד) של האדם מושל ממנו, החיים כצורה מתמוססים והוויתו מצטמצמת לעובדת היותו בחיים.

היחס בין "חיים עירומים" (ביולוגיים ואפוליטיים) לבין "צורת"



בעמ זה ובעמ הבאים: פרנסיס בייקון, שלושה פורטרטים: נוסח לאחר מותו, פורטרט עצמי, פורטרט לוסיאן פרייד, 1973, שמן על בד, טריפטיק, 147.5x198 ס"מ כל לוח

This page and following pages: Francis Bacon, *Three Portraits: Posthumous Portrait of George Dyer, Self-Portrait, Portrait of Lucian Freud*, 1973, oil on canvas, triptych, each panel 198 x 147.5 cm. © 2004 The Estate of Francis Bacon / ProLitteris, Zurich



חיים" (קיום כסובייקט פוליטי) הוא ציר מרכזי באונטולוגיה הפוליטית של הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן, ציר שמאפשר אולי מבט מדויק יותר בעבודה של בייקון. אגמבן מנתח את הקיום האונטולוגי-פוליטי של המאה ה-20 כתנועה לקראת "קיום של פליטים", שבו מושגים כמו לאום ואזרחות מרוקנים מתוכן ומותירים אותנו מחוץ למרחב המגוון של "זכויות האזרח", במצב חירום תמידי שבו החוק, הצורה והמילה מתבטלים כדי לאפשר לכוח "להחזיר את הסדר". בעולם שבו היחס בין תושבים חסרי קיום פוליטי ברור ואזרחים הוסט בלא הבר, שבו ריבוי זרים ופליטים שינה באופן קיצוני את יחסי הכוחות בין בעלי זכות בחירה למי שאין לו זכות זו, איבר המונח "זכויות האזרח" את משמעותו; "הכוח הפוליטי שאנו מכירים [...] מבוסס תמיד, בסיכומו של דבר, על הפרדת התחום של החיים העירוניים מן ההקשר של צורות-חיים".

"צורת-החיים", שבה מתאחד הביטוי שלנו כסובייקט פוליטי עם קיומנו הטבעי, מוחצנת אצל בייקון ביחס בין פנים לפרצוף. הדיוקן אצל בייקון, לדוגמה בטרופיך שלושה פורטרטים (1973), פועל כזירת מאבק בין המראה החיצוני, הפנים כביטוי, לבין הדחף הבלתי מרוסן להפוך לאומצה חסרת צורה, לפרצוף שרק הדינמיקה המכאנית-חייתית שמניעה אותו מזכירה לנו את היותו סוג של חיים, או לפחות זיכרון של חיים. הפנים הם המקום שבו החיים הופכים לשפה, לתקשורתיות מוחלטת, נאבקים כדי לעצב את הבשר עצמו, את הקיום שצומצם לחיים/מוות. אבל "החיים העירוניים", בהיותם אנושיים, בעלי דחף להכרה וקומוניקציה, הם עצמם החבועה, ההחצנה והתקשורתיות, זו שקודמת לצורה ומאפשרת אותה: "מכיוון שהן אינן אלא תקשורתיות, הפנים האנושיות, גם היפות והאצילות ביותר, תמיד תלויות על פי תהום. זו בדיוק הסיבה שדווקא פנים עדינות ונעימות נראות לעתים כאילו הן עלולות להתפרק פתאום, וכך לאפשר לרקע העמוק וחסר הצורה המאיים עליהן לעלות אל פני השטח. אבל רקע אמורי זה אינו אלא הפתח עצמו והתקשורתיות עצמה, שמכוננים כהנחות היסוד שלהן [...]. הפנים היחידות שאינן נפגעות הן אלה שמסוגלות לקחת על עצמן את תהום התקשורתיות שלהן עצמן, ולגלותה ללא פחד או שביעות רצון". אבל הבשר, שהוא הקיום כחפץ, כפליט, דוחף אל חוסר צורה, אל האנטרופיה, שאינה אלא החלה של אי-יחיים על החי. מעל גושי הבשר מרחפים קרעים ציוריים כרוחות רפאים מתקופה אחרת, קרעים ציוריים של צורת-חיים אנושית, של ייצוג ודומות, שאיבדו את יכולתן להעניק לבשר החי צורה.

ברבים מהפורטרטים, לדוגמה בשלוש מתוות לפורטרטים, 1969, מכותרת ההתרחשות האמורפית של הפנים בקווי מתאר ברורים. הפנים/פרצוף מצוירים באינטנסיביות מתפרצת, אבל זו נכלאת בחלל המכותר בפעולות של כיסוי ואטימה בצבעים, המעניקות להם זרות מוחלטת. הדגש של בייקון על כפיפותה של הדמות לקווי המתאר מסבירה גם את העניין שלו באנגר. אצל המייסטר של הנאי-קלסיציזם מצא בייקון הליך ציורי שהוא מקצין לכדי עמדה ברורה בפוליטיקה של הנראות. שני היבטים של אנגר מעניינים את בייקון: (1) בנייה של הדמות כולה, על קווי המתאר שלה, כסתירה לתפיסות של ציוריות מודרניסטית שמאז דלקרואה העדיפה את הקו הפתוח, התנועה והכתם על פני מיסגור הדמות וההרמוניה שבסטטיות; (2) ציור "הבשר" כמכלול של מעברי אור וצל חלקים המעניקים חוויה של רכות, על סף התמוססות. בייקון מפיק את המקסימום מאפשרויות אלו. את הדיוקנאות והגופים הוא תוחם בדקדקנות, כך שחיהם מתאחדים עם קווי המתאר שלהם, מצומצמים לנוכחות הגופנית



פרנסיס בייקון, צילום פולארויד: אנדי וורהל

שלחם. זיכרונות של אברי פנים או גפיים נוכחים תמיד, בתהליך מתמיד של היעלמות.

רדוקציה זו של האדם לעיסה חלבונית ראשונית היא לא חדשה. האפשרות של היעלמות הצורה הופיעה כבר בנובלות גותיות שונות: "שם על הרצפה התפלשה לה בחשיכה מסה חלקלקה שנראה היה שהיא מתחילה לתסוס מעובש וריקבון, שלא היתה נוזלית או מוצקה, אלא השתנתה והתערבלה בהתמדה מול עיני. כך שפני השטח שלה, שעליהן נוצרו בלי הרף בעיות שמנוניות, בעבעו כמו זפת רותחת. במרכז לחשו שתי נקודות כמו עיניים, וראיתי משהו נע ורוטט כמו איברים, מתרומם וחוזר לשקוע, משהו שהזכיר יד" (ארתור מאכן, *דומן האבקה הלבנה*). זו לא האימה שבהיעלמות "צורת-החיים" שמעניקה לעבודה של בייקון ממד קטגורי, אלא הניסוח של היעלמות זו כנורמה קיומית במאה ה-20.

בסדרת העבודות *דיונות החול*, 1983, הדיונה, שיש בה גופניות עמומה של מעברים טונאליים וצבעוניים רכים, מתוחמת בתוך כלוב שמיוצג בפרספקטיבות נוזלות. יותר מכינון חלל ההופעה של הדמויות, ניתן לחוות אותו כהטלה של הגוף הבייקוני, הכלוא בקווי המתאר שלו, אל תוך המרחב השטוח של התמונה. החלל ככלוב הוא תולדה של סוג המבט. המבט מתומצת מתוך גופניות חסרת תכונות והוא מנסח את המצב האוטולוגי שלה. הכלוב, וכך גם הצעיף/וילון והמראה, מערכים פשוטים של יחסי שליטה, משחקים תפקיד מפתח גם ברומנים של חניכה ארוטית במאות ה-18 וה-19 (ר' פוקו). אולם בניגוד לאותה ספרות הזויה, הממקמת אותם בעולם "יוצא מן הכלל", בייקון מעלה אותם מהמרתפים כדי לשחזר מהם את חלל המחיה המודרני בכללותו. החיים העירוניים רוקעו אל תוך הווילון המכסה/חושף אותם, צורתם תלויה עליו כקרעים אחרונים, כלואה בתוך קווי מתאר של גוף שאינם מתארים דבר, וגודרו בתוך חלל שבו החריגה, היוצא מן הכלל, הופכים למצב חירום תמידי. אגמבן מתאר את מצב החירום כרגע שבו הכוח, הריבון, משתחרר מכבלי היחסיות שלו; הוא מוצב בשם החוק מעל החוק, והסובייקט הפוליטי מאבד את כל זכויותיו למען הסדר הטוב. רגע זה, שבו הכוח מופעל על חיים עירוניים, הפך במאה ה-20 לקבוע. המעבר מאירועי חניכה יחידניים, המתוארים ברומנים שבהם עוסק פוקו, אל מצב חירום כללי ותמידי הפך את הכלוב לצר מלהכיל, ובמקומו נוצר אנטי-מקום חדש, שבו רואה אגמבן את הפרדיגמה הפוליטית של זמננו: המחנה (ריכוז). "מכיוון שיושביו נושלו מכל מעמד פוליטי וצומצמו לחלוטין לחיים עירוניים, המחנה הוא [...] החלל הביו-פוליטי האבסולוטי ביותר שהוגשם אי פעם - חלל שבו הכוח ניצב מול חיים ביולוגים טהורים ללא כל תיווך. משום כך, המחנה הוא הפרדיגמה של החלל הפוליטי עצמו, בנקודה שבה הפוליטיקה הופכת לביו-פוליטיקה"¹. "מי שהגיע למחנה נע במרחב שאין בו הבחנה בין פנים לחוץ, בין יוצא מן הכלל לכלל, בין חוקי ללא-חוקי"; כך גם הדמויות של בייקון: מרחפות בתוך ואקום פנטסמגורי, במקום נטול מקום שהוא מקומם של החיים העירוניים. בחלל שניטלו ממנו אמות המידה הצורניות, במצב חירום ויוואלי שבו מתקיים רק היוצא מן הכלל, החריג, כמוצג (רבים מהכותבים על בייקון התייחסו לחללים אלו כ"קופסאות זכוכית", בדומה לעבודותיו המוקדמות של דמיאן הירסט. בייקון עצמו התייחס אליהם תמיד כ"כלובים", אבל התעקש להציג את עבודותיו תמיד מאחורי זכוכית. קשה להתעלם מהאופן שבו הדמויות מונחות כתכשיטים מרושעים בתוך תיבות התצוגה שלהם).

למרות תנופות המכחול והקשתיות המופיעה בעבודות של בייקון משנות ה-60, קשה לדבר על תנועה או מחווה בתמונות. יותר מאשר

מחוות והבעה, ניתן לדבר על תנוחות. אלה, בניגוד למחווה, הן תמיד רגע של אי-תנועה, של דיסקומוניקציה, של התפתלות עד כדי עצירה. סוג של קיום מושעה, של חיים עצורים, שביקון מצא ניסוח שלהם בצילומים של אדוארד מייברידג', הניתוק המדעי אצל מייברידג', הדרך שבה התמונה קוטעת את התנועה לסגמנטים, מבודדת את המצולם מהרקע ומבטלת את הקיום הסובייקטיבי שלו כדי להפוך אותו לתפקוד גופני-ביולוגי טהור, תואמת את חוויית העולם של בייקון. סוג זה של מבט, שהפנים את האידאולוגיה שאנו מכנים "המדע המודרני" (הנחישות לנהוג בכל ההווה "פשוט כחפצים", כלומר כמשהו שלא נוגע לנו ובמקביל נתון למניפולציות שלנו, בלשונם של מוריס מרלו-פונטי) נתון בבסיס ההצדקות הניתנות להתנסחויות של הפוליטיקה המודרנית (תורת הגזע, "המתות חסד"). אם מאמינים לציור של בייקון ולחשיבה של אגמבן, הרי שבין "סוף האדם" ל"אדם העליון" נצטרך להתרגל לחשוב את עצמנו כאדם המנודה או הפליט, כ-Homo Sacer. האדם הקדוש שהוגדר בחוק הרומי הקדום כמי שניתן להורגו בלא שזה ייחשב לפשע, אך לא ניתן להעלותו לקורבן מאחר שלחיו אין ערך. קדושתו היא זו של מי שחיו וגופו הם הפקר, ורק אלהים יכול לעזור לו.

דמיאן הירסט: אתה תמיד מגיב נגד משהו. גדלתי במצב שבו הציור נחשב מת. אבל היתה בי תשוקה אדירה להיות צייר. לא אמנ. לא פסל. רציתי להיות צייר. לא קולאזיסט. הרעיון של צייר הוא כל כך הרבה יותר גדול מהרעיון של פסל או אמנ. אתה יודע: "אני צייר". זה אחד על אחד, *mano a mano*, אתה מול עצמך. אבל העניין הוא, שהציור מת. זה לא עבד. בשבילי, בייקון הוא התוצאה האחרונה של הציירים הגדולים. הוא הצייר האחרון. אחר כך הכל פיסול.

הערות

- 1 Giorgio Agamben, *Means Without End: Notes on Politics*, translation Vincenzo Binetti and Cesare Casarino, *Theory Out of Bounds*, Vol. 20, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, p. 4.
- 2 שם, עמ' 96.
- 3 שם, עמ' 41.
- 4 שם עמ' 40.

מוזיאון ביילר (Fondation Beyeler) הוא מוזיאון פרטי. שהוקם ב-1997 כמבנה לתצוגת קבע של אוסף הגלריסט ארנסט ביילר ורעייתו. בבניין המדוקדק והסטריילי של הארכיטקט רנצו פיאנו מוצגות כ-200 עבודות, שנאספו במשך למעלה מ-50 שנות הפעילות של גלריה ביילר בבזל. ההתמקדות הגלויה של הגלריה ב"מודרניזם קלאסי" (המונח הפרדוקסאלי שמופיע בפרסומי הגלריה והמוזיאון) משתקפת גם בתוכנית התערוכות המתחלפות של המוזיאון. המוזיאון - שהוא שמרני ביסודו, שלא לומר ריאקציוני במודע - מייצר תערוכות שבמרכזן ציור שברובו כבר הפך לקנוני. האמן הצעיר ביותר שהוצג בו באופן מקיף הוא אנסלם קיפר. עבודות חדשות יותר, במדיה טכנולוגית, משמשות כאיור עכשווי לתערוכות נושא גדולות. בעזרת רשת קשרים עם אספנים ומוזיאונים בינלאומיים, המוזיאון מצליח שוב ושוב לקבץ לתערוכותיו מספר רב של עבודות באיכות נדירה. כך, למרות תנאי התצוגה הכוחניים, שמביאים את הייצוג העצמי והבקר לדרגת שלמות, קשה לעמוד בפיתוי ולוותר על ביקור בתערוכות אלה. (צ.ש.)



עבודת רחוב נגד מערכת ניווט גלובלית

צורות שונות להצגת המרחב הציבורי (פריס)

סילון בול

שני אופנים של הצגת המרחב הציבורי, העולמות העכשוויים, מופיעים בתערוכות האחרונות באירופה. מצד אחד, יותר ויותר תערוכות באירופה מבקשות למפות את העולם, אבל במבט מרוחק, מלמעלה; מצד שני, עבודתו של פיליפ-לורקה די-קורציה האמריקאי היא ניגודה של העמדה הקרטוגרפית: פרישה של הגוף והפנים הלכודים בעיר.

התקוות, *Transit*, מערכת ניווט גלובלית, מרחב גבול, מוטציות, *Playlist*, טריטוריות' - אלה השמות שניתנו לתערוכות האחרונות באירופה: פריס, בורדו, ברלין, רוטרדם. עניין משותף מקבץ את האמנים ואת המממנים של החשיבה הוויזואלית: הגיאוגרפיה והמפוי של העולם. העיר והמרחב הפכו לצורה המוערכת ביותר של ייצוגים אמנותיים ופוליטיים. קרטוגרפים חדשים משתלטים על מרחבים יומיומיים, על זהויות תרבותיות, על הגלובליזציה ועל הגיאופוליטיקה. Palais de Tokyo בפריס הוא אחד מאותם מחנות מפוארים שטורפים ומעכלים את האקטואליות של העולם. התערוכות בפאלה דה טוקיו, המתקיימות ברציפות זה שנתיים (מרחב גבול, מערכת ניווט גלובלית, *Transit*, *Playlist*) מספרות לנו כולן על העיר המקוטעת, על הגירות בין מדינות, על תושבים חסרי תעודות, על טריטוריות שבהן החוק מושעה, טריטוריות של חריגה (מחנות מעבר, אזורים צבאיים, ערים מאובטחות). בכל פעם נגלה אותו מערך: היפר-חומריות של העצמים המוצגים (תיקים של מהגרים, דרכונים, אשרות) עד כדי התעללות "סמיוולוגית" בהם. כי בשביל האוצרים של הפאלה דה טוקיו, האמנות היא מנוע חיפוש, נוף של סימנים. האמן והצופה משייטים כמו "סמיונאוטים" בין הסימנים ("האמן כמנוע חיפוש", כתב ניקולא בוריו בטקסט לתערוכה *Playlist* בפאלה דה טוקיו, 2004), ותרשימים, חקירות, מסמכים צבאיים, טקסטים משפטיים ורימת אוכלוסיות מוצגים כמו חפצים.

השעיית החוק והחוק של החריגה בגואנטנאמו; קווי המתווה של הגבולות ומפת ההגירות הלא-חוקיות ב-*Transit* - כולם מתיימרים לייצג את מצב העולם, את הידע-כוח. אבל ההיפר-נוכחות של הקרטוגרפיה מתפקדת בהשאלה, באנלוגיה, במילוליות של המושגים ידע-כוח. הכול מוצג, דבר אינו נאמר. באמתלה של תיעוד העולם, הקרטוגרפים החדשים עובדים על פני השטח של הדברים. במקום פעולה של התבוננות במיקרו, במקום מחקר המרחב-זמן של ה"סובייקטים" שלהם. המכונות החזותיות האלו לא אומרות דבר על האנתרופולוגיה של היום-יום, על הבעתם של הדברים והאנשים; הטריטוריה של האזרחים, פניהם של האסירים, של המהגרים ושל הלא-חוקיים - כל אלה אינם מיוצגים. הקול והפנים של הסובייקטים חסרי הקול ממשיכים להישלל. הדיבור הוא אילם, ולחלל-זמן אין אינטימיות או סובייקטיביות. מכונה אדירה נמצאת בפעולה, מכונה שמבקשת לייצג את הבזאר המרהיב של עיר העולם. לקרטוגרפיה הפוליטית והחברתית הבינלאומית הזאת, שהופיעה לראשונה



פיליפ-לורקה די-קורציה. ניו-יורק סיטי, 1996. מתוך הסדרה: "חיי סיפור"
Philip-Lorca diCorcia, New York City, 1996, from the series "A Storybook Life" © Philip-Lorca diCorcia. Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York



פיליפ-לורקה די-קורציה. לוס אנג'לס, 1993. צילום אקטוקלור, 101x77 ס"מ
Philip-Lorca diCorcia, Los Angeles, 1993. Etacolor print, 77x 101 cm © Philip-Lorca diCorcia, Courtesy Galerie Almine Rech, Paris and Pace/MacGill Gallery, New York



מילים-לורקה דיקורציה, לונג ביץ', 1980. מתוך הסדרה "חיי סיפורי"
Philip-Lorca diCorcia, *Long Beach*, 1980, from the series: *A Storybook Life*. © Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York

בתערוכה מוטעיות באוצרות רם קולהאס, כבר אין כל קשר עם המלאכה העדינה של שרטוט מפה של העולם.

בניגוד למחנה הגדול של הפאלה דה טוקיו, בתערוכה עבודת רחוב של פיליפ-לורקה דייקורציה נעשית העבודה הזאת על המרחב ועל העיר העולמית. פנים, רחובות ושכונות בשולי נאפולי, ניו-יורק, לונדון - עולם חי שלם מצולם על ידי דייקורציה, הוא מראה את הריטואלים של חיי החברה (ניו-יורק, קובה), את היחיד בעיר, את צורת החיים בערי הענק (mégapole), את המרחק החברתי שבתוך הצפיפות המרחבית העצומה, את שטף הולכי הרגל, את המרחב של הרכבת התחתית. העמדה האנתרופולוגית, שאינה נתבעת עוד על ידי הקרטוגרפים החדשים, היא מוחלטת. החברתי מצוי בשיאו, בהילכדות שלו בפנים ובגוף בתוך המרחב הציבורי, בפרישה של מה שנראה לעין. אבל כאן הכול הוא רק וריאציות עדינות של מידה ושל מקום. מה שאומרים המרחבים או האנשים "נחשף" מתחת לצורות המתפרצות של הרחוב, של הנופים, של דירת המגורים על האובייקטים האדריכליים שבה. הכוח של הסובייקטיביות, משחק החליפין העדין בין דימויו של דייקורציה, מנוגדים למיפוי השקרי של העולם, שבו האמנות והפוליטיקה שלובות מעתה זו בזו בחוזקה, במחיר הסכנה של המלאכותיות, של הריבונות האסתטית ללא אוטופיה. באמתלה של תיעוד, הניווט והמיפוי השתלטו על האמנות העכשווית, עם מערכים שהם סביבות חזותיות, אובייקטים ניידים, מפרים לברלין. הטריטוריה של התערוכות גדלה, אך בתוך כך גוברת הסכנה של דילול המחשבה.

ובינתיים, ההוגים והאינטלקטואלים לעת מצוא יוצאים לרחוב כדי למחות, לא נגד העדר אוטופיה, אלא נגד החוסר במשאבים כלכליים. המרחב החברתי, המרחב הפוליטי, המרחב הטריטוריאלי, המרחב האסתטי כל אלה מצויים בתהליך של הימחקות.

תרגום מצרפתית: יאיר אור

הערות

1. התקוה, מוזיאון לאמנות מודרנית, פריז, אוצר: הנס אולריך אבריסט, 2003; *Transit - Moving Culture through Europe* תערוכה נודדת באירופה של קן אדריאנו אוליבטי, 2003; מערכת ניווט גלובלית, פאלה דה טוקיו, פריז, אוצר: ניקולא ברויו, 2003; *Playlist*, פאלה דה טוקיו, פריז, אוצר: ניקולא ברויו, 2004; טריטוריות, אוצרים: אנסלם פרנק, איל ויוצמן, רפי סגל, סטפנו ברי, קונסטורקה, ברלין, 2003, ויט דה ויט, רוטרדם, 2004; *Border Space*, פאלה דה טוקיו, 2003; מוטעיות, אוצר: רם קולהאס, מרכז לאדריכלות ארק'אן-רב, בורדו, 2000.
2. בסיס חיל הים האמריקאי בגואנטנמו, קובה, המשמש מאז ה-11 בספטמבר מחנה מעצר לעצירים שנחשדו בהשתייכות לאל-קאעידה ולטאליבן, שהחוק האמריקאי בדבר נוהל מעצר חשודים אינו חל עליו.
3. מוטעיות היתה תערוכת ענק על ערים בתהליך הגלובליזציה, מלוס אנג'לס ועד סרייבו, שהציגה את תוצאותיו של ה"גורש": רשתות, ניידות וכאוס אורבני.
4. רטרופקטובה של עבודותיו של דייקורציה (3. 1983) הוצגה לאחרונה במרכז הלאומי לצילום בפריס.
5. 3,000 חוקרים ואינטלקטואלים צרפתיים התפטרו במרץ 2004 ממשורות ניהוליות, ממעבדות וממרכזי מחקר, כדי למחות על החוסר במשאבים. ביולי 2003, פסטיבל הקיץ של אביניון ופריס בוטלו בגלל שביתה של בעלי החוזים האישיים הזמניים, שמרחף עליהם איום האבטלה. באפריל 2004 הצטרפו לשביתה גם הרופאים.

Flash Mob

ברי פרידלנדר: ביחד, לרגע

משה ניניו

פגיעות שעל סף הידרסות, כזו שנשאה עיוור לה, היא סנטימנט שעולה מצילומיו של ברי פרידלנדר בשנות ה-80, שבהן פעל כצלם משוטט בשטחי ההפקר של הקיום-ביחד, צילום-החטף מהמותן הפגין ערנות מתמשכת לפגיעות ולחוסר האונים: פגיעות של דמויות מזדמנות המאכלסות את המרחב העירוני, תמיד תל-אביבי (עוברי אורח, בודהמינים בטקסי חבירה שבויעים); פגיעות של נערים, לאו דווקא מהמובחרים שבחבורה, ברגע חיולם או בתהליך ייצורם כ"לוחמים", כאיבר בגוף גדול מהם הבא למחוק את יחידאיותם; פגיעות האופפת דבוקות של בני נוער (מהמוצא והמקום הפחות נכונים) בפלישות סוף-שבוע לעיר הגדולה, רגע לפני חזרתם עם אור ראשון אל הפרברים הדרומיים.

צילומי הדמויות, עם כל אגביותם, היו תוצר של טקס-צילום מובהק, המנציח צרכים של שני צדדים כהסכם שבשתיקה: צלם מסמן, המציץ מן האפלה, מאיר את עצמו באמצעות האור המוחזר מהניצוד-מסומן. הפלאש - אמצעי תאורה אלים, פולשני, מכה בסנוורים, ומאחד במחווה אחת איכות של צילום זירת פשע עם מגע של זוהר רגעי - שימש את פרידלנדר להדגשת המתח בין נראות חטופה וערטילאית לבין תיאטרון היומרה האנושית: העמדת פנים הכרוכה בייחוס סממנים של ערך עצמי. הבזק של הפלאש מהיר מזה של פעולת החסם. הצפת המושא המצולם בעוצמת אור מרוכזת, גבוהה, היא אקט מצהיר על עצמו (בניגוד למצלמה סמויה) של תשומת לב ממוקדת, המייצרת בידול רגעי, מיוחד, מתוך הסביבה, אך גם של התערבות אלימה, חודרנית, לא אחת אכזרית. תאורת אבקת המגנזיום של המאה ה-19, ולאחריה תאורת ההבזק והפלאש האלקטרוני, פותחו לצורך צילום בתנאים של חוסר אור, המקושר תפקודית (ובהמשך, סגנונית ומטאפורית) לצילום כל מה שדורש חשיפה, כל מה שמוסתר, סמוי, שרוי בצל, רחוק מהעין, לעתים מסוכן. גייקוב רייס, בשנות ה-90 של המאה ה-19, היה הראשון שהשתמש בפלאש מגנזיום כדי להביא לנראות ציבורית את קיומם של נידחי ניו-יורק, שוכני הביבים, כפעולה של מאבק חברתי. פיתוחה של נורת ההבזק ושכלולה של טכנולוגיית הפלאש בשנות ה-30 של המאה ה-20 הביאו לסוג חדש של דימוי צילומי, שנעשה בו שימוש תקשורתי מיידי בתרבות הספקטקל הנאצית, כמו גם בפולחן הכוכבים ההוליוודי, בשניהם כאמצעי ליצירת אירוע הידרכי ממוקד, במרחב היומיומי, ושכפולו המתועד.

פרידלנדר, שהפעיל לראשונה באופן מושכל את האפקט הסגנוני המצטבר של הפלאש בצילום הישראלי, השתמש באותן שנים בפלאש בכל צילומיו, גם אלו שצולמו בתאורה מלאה, טבעית או מלאכותית, באופן שניתן לראות אותו כאחת מנקודות המוצא לראשית הופעתו של הלילה הישראלי, של ישראליות כמצב לילי (הקולנוע של עמוס גוטמן ומאוחר יותר של אסי דיין הם אתרים אפשריים נוספים של הופעתם). השימוש בפלאש הוא הגורם לכך שפני השטח של רבים מצילומים אלה נדמים לא מיוצבים, כאילו קובעו באמצע הפיתוח הכימי בשל שיבוש מכוון באקט החשיפה.



ברי פרידלנדר, נוער, קלאב A, תל-אביב, 1989. הדפס סיבכרום
Barry Friedlander, Youth, Club A, Tel Aviv, 1989, c-type print

העבודות הפותחות את ה"תקופה" החדשה - לידתה של אומה, פלסטינים עושים סרט (גרסה ראשונה, 1994) - היא כבר כולה מעשה של פיברוק ביחס לפיברוק: פרידלנדר (כצלם שנעשה מודע לאובדן האמונה בעובדותיו הצילומיות ולמוימה הנרקמת לעיניו, נגדו, ברגע של התבדלות תודעתית כצלם ביחס לצלמים האחרים), באמצעות פעולות של "חתוך והדבק", מציג העצה, פיברוק בשטח של דימוי (שיתוף פעולה, בדמות "הזדמנות צילום", בין "מתקוממים" לרגע" לבין צלמי עיתונות זרה, המזמינים "מייצרים" "אירוע"); סוג של הדמיה בתנאי עולם שלישי, ששחזרת הדימוי היחידה שיש לו להציע, עד אינסוף, היא אלימות כאימאז'.

התמונות מעובדות בדרגה הולכת וגוברת של מיומנות (אחיו רקמות, הסתרת תפרים, הונאה). ביחס החריג בין אורכן לרוחבן מודגש הכורח בתמרון בין ראייה כוללת שלהן (כדימוי) לבין התעכבות על ה"פרטים" (בצילום), שלא כמו בציור, הרי אין "פרטים"; הוא תמיד שלם המניח רצף לכיד ולא מקוטע). שבלעדיהם קריאתן מוחמצת. כאן, בטווח שבין המבט המיידי והמקטלג לבין הקריאה המושהית, מצוי הפיתול, הקפל. השוני בין הצילומים לתמונות הוא אפוא מהותי: מגולמת בו עמדה שונה כלפי המציאות החברתית (מעבר מייצוג של בודדים מובחנים לייצוג של דמויות במרחב, הממוקמות אלה ביחס לאלה בשדה-משיכה חלש שאין בו עוד מקום להופעות-יחיד); כלפי מעמד הדימוי (מפוברק, סינטיטי, מנותק מרצף ישיר עם מקור הקרינה); כלפי הצופה (תביעה לקריאה, אי-הצעה של סיפוק רגשי); ובראש ובראשונה, כלפי המעשה עצמו: מעבר מצילום-מחווה לטקסט-תמונה.

בתמונה טיפוסית מהסוג הנוכחי, הסיטואציה במציאות נקלטת

התחליב הצילומי נחשף בעת ובעונה אחת לשתי עוצמות אור שונות (הסביבתית והממוקדת), שהחפיפה החלקית ביניהן יוצרת דימוי שהרצף המרחבי שלו מקוטע, לא רציף. בדימוי המתקבל נוצרת אפוא הייררכיה של נראות בין מוקד הצילום לבין מה שנותר בשוליו (בהמשך למסורת ציור ששיאה בתיאור הבארוקי של "נפילת האור האחרון"). כשהדמויות נדמות לא פעם על סף התאדות. משהו מהסובייקט היה שם עדיין, משני עברי המצלמה - אבל מעמדו כבר הועמד בספק.

ב-1994, לאחר פסק זמן של חמש שנים מצילום, פרידלנדר החל ליצור תמונות פסיפס דיגיטלי המבוססות על מאגרי נגטיבים קיימים. אפשר לתאר את המהלך כמעבר עקרוני מדימוי-צילום השומר עדיין על מודל מובלע של התגלות, לדימוי-תמונה שמיוצר על ידי "היגיון של בחירה": קבלה של מערך קונוונציות ופרקטיקות (חברתיות, כלכליות) המוצפנות בתוכנה עצמה, ושליטה מקודדת במאגר נתונים המשמש כ"עולם". היגיון זה בא לידי ביטוי בעיקר בפעולות הבסיסיות של "חתוך והדבק", המיושמות על דימויים ועל טקסטים כאחד, שבלעדיהן אי אפשר להבין את אשליית הלכידות המיוצרת באופנים השונים של המדיה שבשירות הספקטקל היום.

יש חפיפת זמנים בין תקופת החביון שקדמה לאופן העבודה החדש, ונגזרה כנראה מספקנות גוברת באשר לתקפותו של צילום-החטף, לבין האינתיפדה הראשונה (1988-1993). אירוע ראשון מסוגו של התקוממות עממית ספונטנית, פוסט-מודרנית: פעולה במישור הסימבולי של הבניית הרואיקה של מרי עממי באמצעות הפקה של דימויים עבור המדיה. אין זה אולי מקרה שנוסח העבודה הקודם, של "צילום טהור", נחתם בראשית האינתיפדה הראשונה בעזה, ושאחת



ברי פרידלנדר, יפו-בת-ים 2004, הדפס דיגיטלי, 125x300 ס"מ
Barry Frydlander, Jaffa-Bat-Yam, 2004, digital print, 125x300 cm.

מוגדרים אם ביחס למושא תשוקה משותף ואם על ידי סביבה קיימת שהם חולקים באורח שרירותי (עוד קודם לשרירותיות של הפריים, של מסך המחשב, של התמונה המודפסת). במקרים מסוימים, זו סביבה שהם מפברקים, לרגע (למשל מאהל, אתר של מסיבה); במקרה היותר דרמטי, זהו גורל משותף, הנחשף מחדש ומסומן במרחב ברגע נתון (על ידי צפירה, למשל). כאלה הן אותן התגודדות חוף של מיני שבטים (עירוניים של סוף-שבוע, מערערי עירוניות), או השתוללויות של רחצה לילית, המתחזרות משם העבודה כמסיבת גיוס - רגע אחרון של בעלות משוחררת על הגוף קודם להפקדתו בידי הצבא (ובמרכזו מוטיב העיוורון, המתגלם בדמות המעוורת על ידי הפלאש); וכזו היא אותה התייצבות בעמידת דום טקסית באמצע הרחוב (ציות לדקה לצליל מאחד, המציין גורל משותף); וכאלה הם ההתכוונות למוקד עניין משותף (נאמר, מטס צבאי בשמים), היושבים בבית קפה (הביחד השרירותי/מקרי המובהק ביותר במרחב העירוני), שהביחד שלהם מועצם על ידי לבדיותה של המלצירת. כל השותפים לרגעים האלה מובאים ל"ביחד" של הרף-עין מושהה, שממסגר לתמיד-כתמונה (כמו באותה פינת רחוב בעיר גרמנית) את המהגר ואת תושב הקבע, את האורחית הוותיקה שראתה הכל ואת הנערה שלא ראתה דבר, את רוכב האופניים ואת הולך הכטל, את הפודל ואת כלב הזאב. הקהילה, שהפריים (עם הרבה חיתוך והדבקה) נתן לה נראות מתמשכת, ממוסגרת כקהילה שהיא קומפוזיציה מתפקדת לכאורה, לרגע.

Flash mob היא תופעה של חשנים האחרונות, חבירות חטופות, אנונימיות במרחב האורבני, יוזמות בהתראה קצרה, בדרך כלל דרך הרשת. באתר עירוני מתואם מראש, ברגע נתון, להרף-עין (עד מספר דקות), למטרת ביצוע של מחווה אחת משותפת, חסרת פשר בדרך כלל. ביותר ממובן אחד זו הפעלה מפותלת של המומנט הסיטואציוניסטי, ברגע מאוחר בזמן, לעבר החייאה מחוותית של המרחב האורבני באמצעות יצירת שיבוש של חוסר תכלית בתוכו. התוצר הוא קהילה אדי-הוק, המצביעה על העלמותה של הקהילה. הצילום המלנכולי של ברי פרידלנדר, שהוא עדיין צילום באתר של פאסיביות מובהקת (ולא של אירוע או אירוע/מחווה), של פריימינג של קהילות המצויות בתהליך של התפרקות, אינו שותף למהלך שכוח. *Flash Mob* הוא שמו של קבוצת ציורים חדשה של מאיה גולד.

הטקסט כולל קטעים מטקסט קודם על ברי פרידלנדר, שפורסם בקו מס' 9, ינואר 1989 (עורכים: יונה מישר, משה גינור).



ברי פרידלנדר, רחוב אדולף, בון, 2001, הדפס דיגיטלי, 74x220 ס"מ
Barry Frydlander, Adolfstrasse, Bonn, 2001, digital print, 74x220 cm.

העבודה האחרון הוא טשטוש עקבות מעשה הניתוח, איחוייה מחדש של תמונת ה"מציאות" שנפרמה, לדימוי-על נטול תפרים, יציר כלאיים בין התיעודי לאלגורי. לעתים במבט ראשון, לרוב רק במבט שני, נחשפת אשליית הרציפות של פני השטח המאוחדים.

אבל מה בעצם מראות התמונות (העצובות) של פרידלנדר? מהו הדבר שמפורק לחלקיו ומצורף בתהליך מתיש של הלחמת פיקסלים עדינה, בשיחזור של המשכיות לא מופרעת, של שלם, כמו-צילום? הביחד, הביחד, לרגע, המכליל בודדים לקהילה אדי-הוק, שרכיביה

ברצף של צילומי-חטף, ולאחר מכן מפורקת לחלקים על מסך המחשב, מעורבלת ומעומדת מחדש, למעשה מבוימת, כתיאטרון של מגורות נייר. בניגוד לצילום המבוימת מהזן השואף לייצר אשליה של הרף-עין, פרידלנדר יוצא מריבוי של "הרפי-עין" לעבר דימוי של השהיה אחת, המציג אל-או רב-זמניות, או הדמיה של פיתול בזמן ביחס למרחב תמונתי היברידי. במהלך ה"ניתוח", דמויות מותקות מהמארג המקורי של הקשר הופעתן ונארגות אל הקשרים חללים אחרים, כשהן חוזרות ומופיעות בנקודות שונות של אותו מרחב-זמן תמונתי. שלב

מא' עד ז', מז' עד ע'

אורי דסאו

ספרו של אנדי וורהול, הפילוסופיה של אנדי וורהול (מא' לב' ובחזרה), יתפרסם בקיץ 2004 בהוצאת בבל (תרגום: דפנה רו)

גם פרה קשורה שותה: בקרוב יופיע בתרגום עברי ספרו החמישי של אנדי וורהול, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, 29 שנים לאחר שיצא באנגלית. מדובר באירוע חשוב, שמעורר מספר שאלות קריטיות בנוגע לבעיית התרגום והתרגום לעברית, ובנוגע לתפוקה הספרותית של וורהול.

הציפייה להופעת התרגום שולחת אל גרסת המקור של וורהול, ובעקבותיה שינוי השפה הוורחולית, העברות שלה, מאובחן כהרחבה של הרחבה, כהסטה של שיעור סטייה של טקסט שערך כמשק אוטרקי, שגורותיו והתכווציותיו קבועות ופנימיות: *From A to B and Back Again*. בשורת וורהול העברי נשמעת, אם כן, בלתי סבירה, פירטית, כרוכה בבנייה בלתי חוקית.

על 14 הספרים שפרסם וורהול ניתן להחיל את הבטוי "ספרות צללים", ספרות גנוזה. אלה ספרים שלא באמת נכתבו, אלא הוקלטו, הוכתבו ונגנו. פרסומם פירושו גניזתם: *My mind is a tape-recorder with only one button: erase* (עמ' 40). וורהול הוא סופר הצללים של עצמו. *A written communication from Andy*, *was a rarity*, מעירה פט הקט (*Hackett*). שערך את ספריו ואף חתומה אתו על אחד מהם (*POPism*) בפתח־דבר ליומניו. העובדה שהשעתוק הוא נקודת האפס החומרית של ספרים, אינדיקציה מתבקשת כשמדובר בספרים של וורהול, אין בה כדי להקל על שעתוקו של וורהול לעברית ולייצב את הנוכחות הרפאית של הטקסט הוורחולי, שמקורו בשחזור, תרגום. הופעתו הצפויה של התרגום העברי מערערת על המסגרת ההרמטית והשיתופית שמקיים בתוכו הטקסט הוורחולי: מסגרת אפידרמית שבה מתבטלים ההבדלים בין מקור ותרגום, מקדם ומאוחר, מסירה וקליטה, ליניאריות ובי־זמניות. העברית תיצור את וורהול כמחבר. וורהול הוא לא מחבר אלא מספר שמכתיב, מזכה את עצמו מעצמו.

אני הייתי מציג לתרגם את הספר פונטית, או להפיצו כקלטת. מסקנתו של וורהול מסיפור פציעתו הקשה, פיגוע הירי שביצעה בו ואלרי סולאנס, תתורגם כך: "איף סמוואן אלס טוקס אבאוט איט, איי ליסן, איי היר ד'ה וורדס, אנד איי ת'ינק, מייבי איטס אול טרו", או כך: *Im mishehu aher medaber al ze, ani makshiv*, *ani shome'a et hamilim, ve'ani hoshev, ulai hacol nahon*. אם נתמקד לרגע במהלך הפואטי־רטורי שמתומצת במשפט זה, במנותק ממקומו ברצף השיחות שמקיימים ביניהם לאורך כל הספר *A ו-B*, נראה שהוא אינו רחוק בחתירתו לדפוסים כלליים־שיטתיים משירו של אהרון שבתאי מתוך הרצאה ראשונה: "הליכה/ היא עמידה/ שהיא ישיבה/ שהיא שכיבה". אך בניגוד לשבתאי, שמנסח מהלך חיים פראי, נטול שפה, נטול הפרעות, אצל וורהול "אני מקשיב" קודם ל"אני שומע את המלים", כלומר הקשב הסביל, הבלתי נמנע, הוא ההיענות להגחת קולו של האחר, הנושא את דבר מותך ותחייתך (פציעתו האנושה של וורהול והחלמתו), כמלמול ריק, שרק לאחר מכן מופרד למלים והופך לשיח סביב אמיתות ("מייבי איטס אול טרו").

עבודתו הספרותית של וורהול ראויה להתקבל כאחד הנסיונות הרדיקליים ביותר בשנות ה־60 ואחריהן לבירור הקשר בין ספרות לטכנולוגיה, ולהבהרת העמדה המשתנה של הסופר ביחס לפעולת הכתיבה ולפרוצדורות אחרות של דוקומנטציה. השימוש הכפייתי של וורהול במכשירי הקלטה, הקלטותיו הרבות, "קפסולות הזמן",



ג'רי הול צילם: אנדי וורהול. Photo: Andy Warhol. Jerry Hall.



יוצר מדרג שבו הטכנולוגיה לוקחת על עצמה את תפקיד הספרות לשקף את הרגעים האחרונים שלפני המוות (הוכחה לכך התקבלה ב־11 לספטמבר, כאשר מילותיהם של הקורבנות נקלטו במשיבוני הטלפונים ובמחשבים של קרוביהם, בידיעה שאלה הן המלים האחרונות). חוסר המעורבות שממשיג וורהול בהימנעות שלו מכתובה משמעו ניתוב ההיעלמות שלו, התפנות מהשטח לשם איחוד עם מכשיר ההקלטה, שבו השתמש תכופות: I didn't get married until 1964, when I got my first tape recorder. My wife, My tape-recorder and I have been married for ten years. A lot of people don't understand that. When I say we I mean my tape-recorder and me.

הליך הפקת ספריו של וורהול החל ב־1964 בהקלטה ותמלול, לעתים סימולטני; הכתוב הוא המוקלד על פי המוקלט. הצימוד והפיצול וורהול־טייפ, וורהול־האשה שאתו, יחסי זוגיות שמשכפלים פיצול מגדרי ואיחוד על בסיס חווי, הופכים את וורהול למין לוח ריק, מוקד עיוור, מוסד אפס, שעליו מוקלט העולם: People should fall in love with their eyes closed. Just close your eyes. Don't look.

אנדי וורהול הוא הסובייקט והאובייקט של ספר הפילוסופיה שלו, המוען והנמען, השלילה ושלילתה, האפשרות וההתנסות, הרצף והקטוע. הספר מתחזה לספר עצות של ירוען - Try the Andy Warhol New York City Diet: when I order - in a restaurant, I order everything that I don't want My favorite piece of sculpture will be a solid wall with a hole in it to frame the space on the other side. הטקטיקה המפריכה אפשרויות מיון לדאגרים מאששת את עצם חומריותו של הספר. הספר הוא סיכום של מספר ראיונות שערכה עם וורהול פט הקט, ומספר שיחות מוקלטות שניהל עם בוב קולאצ'לו ואינגריד ברלין. האות A שמופיעה בכותרת המשנה של הספר - שמסמנת תנועה אינסופית, From A to B and Back Again - היא האות הראשונה של שמו הפרטי, והיא ההתחלה. לאורך השיחות שמקימים ביניהם A ו-B, האות A שמייצגת את וורהול מתפצלת ל-I, בעוד שהאות B מסמנת פיצולים נוספים. היא הנעלם שמייצג או את הקט או את קולאצ'לו או את ברלין. B היא הפיצול בהתגלמותו, היא שפת הבית, שפת הבי־סקוואלים (כבפזמונו של אהוד מנור). A היא גם ציון סינגולרי והיא גם אות קלון (הזיהוי של וורהול עם האות A מקשר אותו עם הסטר פריין מספרו של נתניאל הות'ורן, שנשאה את האות A על חזה כעונש על שחרגה מכללי המוסר החברתי, ומוביל להיפוך מיני ולהכפלה נוספת - לתמונה של הסטר פריין ובתה התינוקת בדיה, תמונה שבלשון הות'ורן היה ניתן למצוא בה "דבר־מה המזכיר את דיוקן האימהות האלוהית").

הספרים של וורהול מרכיבים "דיוקנאות קול", מונח שטבע חברו ויקטור בוקריס (Bockris) ביחס אליהם וביחס לתפקידו של הפורטרט בכלל העבודה של וורהול. ספרו הראשון של וורהול, *a (a novel)*, הוא למעשה תמליל של יום מוקלט, 24 שעות בחייו של אונדין, מהדברנים שבחברי ה"פקטורי". וורהול, שלפי בוקריס היה מודע לז'אנר של ג'ויס, שאף להתגבר על מגבלותיו הפיזיות ולהישאר עד יום שלם, אך התעייף לאחר 12 שעות רצופות וחציה השני של היממה נדחה בשנתיים והושלם ב־1966 (השנה שבה יצא סרטו של וורהול, *The Loves of Ondine*, בכיכובו של האחרון). כמו כדי לחשוף פיכרוק של זמן הומוגני, להדגים על דרך החזרה, איחוי של ציר זמן בלתי רציף. סלילי ההקלטות נמסרו לכמה קלניות, חלקן קשורות ישירות לנפשות המוקלטות, חלקן עם סייגים אחרים, שתגובתן הרגשית לטקסט הביאה אותן להתערב בו, לאבר ולהדחיק חלקים ממנו. למנוע את האפשרות לאי-ביצוע של סלקציה. מורין טאקר, למשל, המתופפת של הוולווט אנדרגראונד, שהופקדה על חלק ממלאכת ההדפסה, לא הסכימה להקליד קללות, ובמקומן מופיעים רווחים לבנים; הדובר מופקע מדבריו.

ההליך השקוף שמתווה הטקסט של וורהול מטעין מחדש את השלכות ההרקה מדיבור לכתב ובחזרה, מדובר לטקסט ובחזרה, מתפיסת זמן סינכרונית לתפיסת זמן דיאכרונית ובחזרה (ממרחב לזמן, מזמן למרחב). הקוראים מוכשרים לתפקד כמכשירי הקלטה ובגנוזכים נשכחים, ובה בעת נידונים ליישם ביצועים של טיפ שמנגן ציטוט על ציטוט, הפעם בדיבוב לעברית.

הייתי אומר שלא

יעל ברגשטיין בשיחה עם יונה פישר

יונה פישר נולד בתל-אביב, והיה ממקימי כתב העת קו ב-1965. ב-1966 מונה לאוצר המחלקה לאמנות ישראלית, אמנות בת זמננו ואמנות מודרנית במוזיאון ישראל, ומאוחר יותר לאוצר הבכיר הראשון לאמנות בת זמננו במוזיאון ישראל. החל ב-1980 היה היועץ האמנותי של המוזיאון. הראיון עם פישר נערך בעקבות גיליון קו מיוחד שיצא באחרונה בשיתוף עם המעורר (עורכים: יונה פישר ומשה ניניו). והוא דן בפעילות שלו בקו ובמוזיאון ישראל, רגיונליזם ופרובינציאליות, מודלים של מודרניזם, שאלת ההבחנה בין המודרני והעכשווי, הים-תיכוני והמערבי. השיחה מתחילה בקטלוג התערוכה ראושנברג בירושלים במוזיאון ישראל, 1975, שערכו רוברט ראושנברג ויונה פישר, אוצר התערוכה. בקטלוג מופיעים צילומים מהביקור של ראושנברג בישראל בעת תהליך העבודה לקראת התערוכה, יומן קצר של פישר המתאר את הביקור (יום חמישי, טדי קולק שולח שני בקבוקי ג'וני ווקר שחור לראושנברג) וגרסת דפוס של ראושנברג לעבודות שהוצגו: קולאז' על גבי עיתוני בוקר הגעתו לארץ, המדווחים על פעולת טרור בישראל.

על הקטלוג של ראושנברג

הייתי בניו-יורק ב־1971 או 72'. נפגשתי עם סמואל קוך, שהיה בעל גלריה מאוד ידוע ונציג של האמן הצרפתי ז'ורז' מתייה, שאיתו עבדתי. אמרתי לו שאני רוצה לעשות תערוכה של ראושנברג, שהיה אז אמן של אילנה סונאבנד. קוך אמר לי שאין לי את האמצעים לכך, ואז הוא אמר: אני מוכן לתת לך 5,000 דולר. לא ייאמן. עם התקציב הזה, עם ההוצעה הזו, יצאנו לדרך. כמובן שזה עלה הרבה יותר. ראושנברג מימן חלק גדול מאוד. הוא בא עם שמונה אנשים. לקחנו את משכנות שאננים, וקנינו להם מראש 40 בקבוקי ג'וני ווקר שחור.

מי זאת הבחורה הבלונדינית שמופיעה בתמונות?

זו היתה בחורה שעבדה עם ראושנברג, בחורה מקסימה בשם כריסטין קוולוב. בקבוצה שהוא בא איתה היו חבריה... היה פטרסן, הבחור הארגנטיני הזה, היה סמסון, היה בחור משגע בשם היסצ'קה. אחד היה אחראי על ההקלטות, אחד על הצילומים, אחד על זה ואחר על זה. כל אחד עשה את העבודה שלו.

או את הקטלוג עשיתם ביחד?

כן. שלחתי לחו"ל צילומים, וראושנברג עשה את החיבורים. חלק גדול מהצילומים ראושנברג והצוות שלו עשו. הוא שלח לי אותם מחוברים בצורה הזאת. הוא ביקש שאשלח לו עיתונות יומית. אני חושב שמהיום שבו הוא הגיע, כשהיה פיגוע. וככה הוא חיבר את כל העבודות שהוא עשה. את היומן שלי הוספתי בהתחלת הקטלוג. יומן תמציתי מאוד.

כל הפרויקט היה מבצע מאוד קשה, משום שלראושנברג היה סדר חיים משלו. הוא היה מתעורר כל יום בערך בעשר או אחת־עשרה

אחרי לילה ארוך של אוכל ושתייה ולוקח את כל הזמן שבעולם, מגיע למוזיאון בסביבות תשס"ע-עשרה או אחת עם בקבוק הג'וני ווקר פתוח, לוגם ממנו לאט-לאט. גומר בקבוק אחד תוך הרבה שעות, והשיכרות עולה לאט-לאט ומגיעה לגבהים מסוימים רק לקראת שעות הערב המאוחרות. אז היינו חוזרים למשכנות שאננים ועושים ארוחת ערב גדולה, שנמשכת עד שלוש בבוקר. ולי זה היה קשה מאוד, כי הייתי כל יום צריך להיות בשבע־שמונה בעבודה. כך שהייתי ישן איזה שלוש שעות בלילה, וזה נמשך שלושה שבועות. כל אלה שעבדו איתו הגיעו לאפיסת כוחות.

לא יכולתם להתחיל לקום בשעות שלו?

לא. כי היתה לנו עבודה. עבודת הכנה. לפני שהוא היה בא היה צריך להכין שם משאית, שהפולקסווגן תעמוד לרשותנו כדי לנסוע לחפש חומרים, לחפש חול אדום, אדמה אדומה, למשל בדרך ליריחו, לחפש גרנטאות כאלה ואחרות. הפולקסווגן־דאבל־קבינה הפתוחה הזאת מככבת בקטלוג שלו. כל זה נעשה בצורה מאוד... זאת היתה חוויה מאד גדולה לראות אותו עובד.

ממה התרשמת במיוחד?

ראושנברג היה מתעורר, מגיע בשתיים־עשרה למוזיאון, ובקצב איטי מסתכל על העבודה של אתמול, על הדברים שהיו נעוצים על הקיר. אני זוכר אותו נעצר מול עבודה ורטיקלית גדולה על הקיר, היא עדיין היתה מצע לבן עם כמה אלמנטים למעלה ולמטה, וראיתי באיזה ריכוז הוא מסתכל, והיתה לי הרגשה שזו תהיה עבודה נפלאה. ואז, ברגע אחר, הוא ניגש וקרע אותה לגזרים. זה היה רגע מאוד חזק. ידעתי שהוא ניסה להציל את העבודה. אני גם זוכר שהנסיעות איתו

לא היו במטרה מסוימת. הוא עבד אז עם התות חול על ניירות ועל פסלי גרנטאות, ולכן חיפש חול אדום, אבל בשביל יתר העבודות, הוא לא נסע לחפש דבר ספציפי; הדברים התגלו ואומצו על ידו. למשל, המריצה שמופיעה בקטלוג באחד העמודים האחרונים, שהוא מצא ותחב לתוכה גור עץ.

קו, מוזיאון ישראל

הרעיון וגם העבודה על הגיליון הראשון של קו קדמו לפתיחת מוזיאון ישראל. אינני זוכר בוודאות אם ידעתי כבר אז שאתמנה לאחראי על המחלקה המתוכננת במוזיאון ישראל. יתכן שכן. חזרתי שנתיים קודם לכן מהשתלמות בשני מוזיאונים, הסטרלינג באמסטרדם והקונסטמוזאום בבזל, שבמהלכה נחשפתי לאמנות עכשווית. קודם לכן, ב־1959, התמניתי לממלא מקומו של המורשה לביינאלה הראשונה של אמנים צעירים בפריס, במקום אויגן קולב, מנהל מוזיאון תל אביב שנפטר סמוך לפתיחה, והכרתי קבוצת אמנים שנמנו עם הבולטים בחוגי הנובו־ריאליזם הצרפתי. המפגשים עם טינגלי, סזאר, איב קליין, כריסטו, ארמאן (היה גם ריימונד היינס, אמן שמדובר בו הרבה היום בצרפת כחלק מתחייה מחודשת, שאז היה חלק מהחבורה של ארמאן) השפיעו בעוצמה רבה לטווח ארוך. אני אז הצעתי...

בן כמה היית אז?

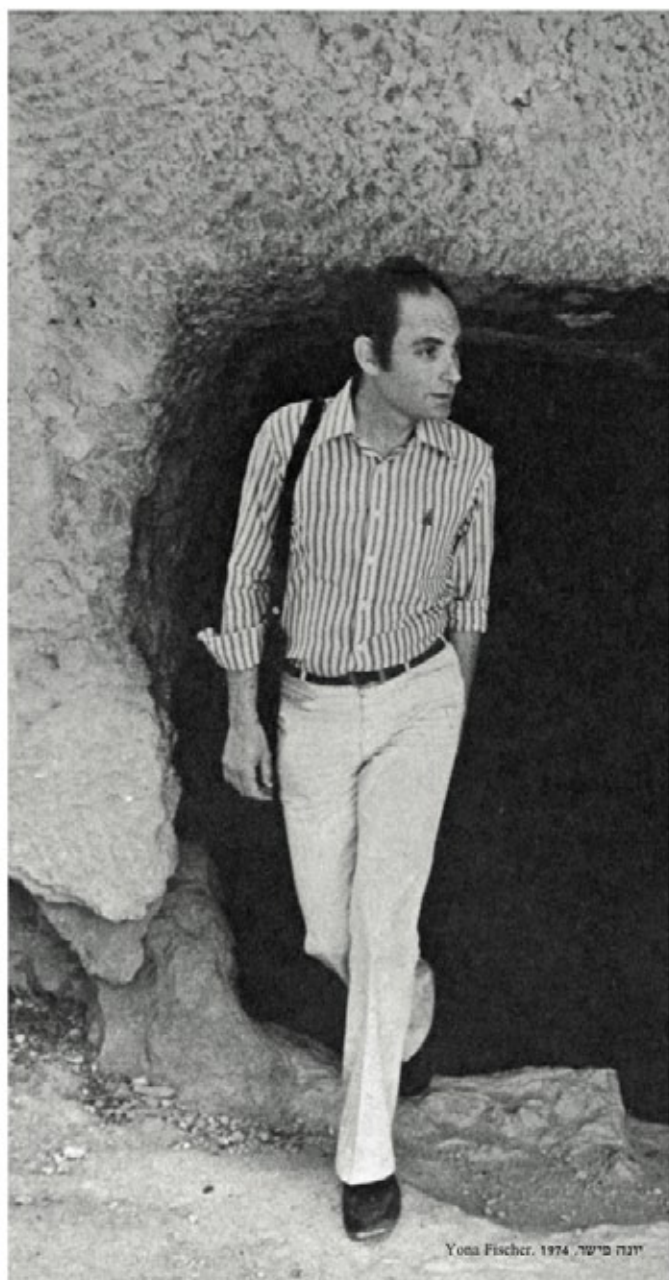
הייתי בן 27. המונח אוצר עוד לא היה קיים. עבדתי במחלקה לאמנות של מוזיאון בצלאל, והצעתי שהמוזיאון ירכוש עבודות של האמנים הצעירים האלה, שהיה אפשר לקנות אותן בפרוטות. אני זוכר שאפילו לא ענו להצעה שלי. אלו היו שנות ה־60 המוקדמות, התקופה שבה חזרתי לארץ. הייתי מושפע מאוד מהאווירה של עשייה עכשווית בסטרלינג באמסטרדם, שבראשו עמד וילם סנדרג, שמאוחר יותר היה היועץ אמנותי של מוזיאון ישראל בשנים הראשונות שלו. הסטרלינג נחשב באותן שנים המתקדם ביותר באירופה; המוזיאון הראשון שהציג סקיצות ארכיטקטוניות, קולנוע, והיה מעורב בתערוכות הראשונות של קבוצת קוברה. באותה תקופה היה לי ברור שאני ארצה להזמין אמנים לעבוד כאן. הרקע שתוארתי היה גורם עיקרי. סיבה נוספת היא שבאמצעים הדלים של אז, וגם בגלל אופי האמנות של אמנים צעירים, היה נכון להזמין אמן לעשות פרויקט ולא לבחור ציורים מאיזה מקום, כמו אביזר, ולדאוג למשלוח. לכן האמן הראשון שהזמנתי, ב־61', היה ז'ורז' מתייה, שהיה אז אמן אקשן־פיינטינג מאוד ידוע. הוא צייר תמונות גדולות בדקה עשרים ושבע שניות וכו', וצייר את כל התערוכה שלו בפני תלמידי בצלאל.

מה היו התערוכות הראשונות שאצרת במוזיאון בצלאל?

מנהל המוזיאון, מרדכי נרקיס, נתן לי לעשות אחרי שחזרתי תערוכות של אמנים ישראלים צעירים. התערוכה הראשונה נקראה "12 אמנים", והיתה של אמנים צעירים "מתקדמים". תערוכה אחרת היתה "צורה היום", ב־62' או 63', שבה הצגתי, למשל, לצד עבודות של אמנים צעירים של אז, גם תכשיטים של בחור יהודי דני צעיר בשם אריה גריקס, שלימד בבצלאל ושדיברו עליו הרבה. באותה תערוכה הצגתי גם את הדגמים של הקר ושרמון לבית העירייה בבתי ים. אני זוכר את התערוכה של תומרקין, שהיה האמן הישראלי הראשון שהזמנתי להציג בחו"ל, בימים שפגשתי אותו בפריס ב־60'־1959. זאת היתה תערוכה שהיתה תלויה כולה מהתקרה. תבליטי פוליאסטר, עבודות בעלות גוון חום מוזהב, עם תבליטים

מאוד אקספרסיביים, כמו הטבעות של ברגיס, של מכונות וכו'. זאת דוגמה לדבר מאוד מובהק שהגיע ממקום אחר בשעה שכאן התעסקו בהפשטה בציור, עם ההמשך של "אופקים חדשים". התערוכה היתה כלי־כך מהממת, שאנשים אפילו לא ידעו איך להביע את הזעם שלהם. אני זוכר את ראש מועצת המנהלים אומר: "דבר כזה מציגים במוזיאון?" - דברים כאלה.

מאוחר יותר, בתערוכות אחרות, התנסיתי קצת גם בהבאה לדפוס. היה מעניין למשל לראות את הקטלוג לאוסף אילנה וסס זקס הראשון, שהוצג לא במוזיאון ישראל אלא במוזיאון בצלאל. אני עיצבתי לו עטיפה עם חתימות מועתקות של אמני האוסף, בצבע ירקרק. כשהתחלתי להביא חומר שלי לקטלוגים, הייתי משרטט בעיפרון לדפוס מה אני רוצה שיהיה. זה היה דפוס בלט; מבלט עברנו לאופסט, ובסדרה השנייה של קו הגענו למחשב. וכל המהפכה הגדולה הזאת היתה מאוד משמעותית בתכנון של הקווים. למשל, בקו הראשון, תראי, לקחנו ג'ולים, לקחתי עט כדורי וסרגל, ועשיתי מין דברים כאלה. מסתבר שזה היה אגם כזה. היו גם עמודים מברגיס שהנחתי בחדר חושך, יש לי עדיין את הצילומים האלה.



יונה פישר, 1974. Yona Fischer

הרעיון לייסד את קו היה בתקופה שבה לא היו כמעט גלריות או כתבי עת לאמנות בישראל.

לא היה שום כתב עת פה בארץ. גזית היה רבעון, למעשה הוא הופיע פעם בשנתיים, והיה לגמרי תלוש מכל מה שקורה. ביקורות בעיתונות היו ביקורות של עשר שורות של אריה לרנר או של מרים טל, או צבי שריק. בהארץ, שהיה נגד כל מה שהיה קצת חדשני. כשחזרתי, הרגשתי ואמרתי שהייתי נורא רוצה שיהיה כתב עת עם טקסטים שמעניינים אותי, בין השאר על מה שקורה היום, מה שעכשווי. אז לא עשו בכלל קטלוגים שיכלו להכיל חומר כזה, שלא לדבר על אמצעים לעשות תערוכות או להזמין אמנים. אני אראה לך איך נראה קטלוג אז. אם תראי קטלוגים של מוזיאון תל אביב מ־65' לא תאמיני שדבר כזה היה יכול להרשות לעצמו להתפרסם.

הגלריות היו בעיקר גלריות מסחריות...

מה זה "בעיקר"? כמה גלריות היו ב־65'? היתה גלריה כץ של כצ'לה, שהיה נותן לאמנים צעירים כמו רפי לביא את הגלריה, והיה הולך לשחק שח שם ליד, איש אוהב אמנות ואוהב אמנים. היתה הגלריה של אבני ברחוב גורדון, ופה ושם היתה נפתחת עוד גלריה ונסגרת. זה היה ב־65'.

הכירו אותך אז בתחום האמנות?

לא. אני הייתי הצעיר ביותר מכל המבקרים של אז. עוד לא נפתח מוזיאון ישראל. גליון קו הראשון הופיע בינואר 65', ועבדנו על זה ב־64', עם דן עומר ורחל שפירא. ב־64' תורם מסוים הבטיח לעומר מימון, וכשראה את החוברת הראשונה אמר: לא לזה התכוונתי,

וביטל את ההבטחה. היינו כמו מי שכבר יצאו לים בסירה בלי מפרשים או משוטים, ויש גלים. חבר שמעדיף להישאר בעילום שם עזר במימון ובמודעות, והמשכנו עד החוברת השתיים־עשרה.

כשרן עומר, רחל שפירא ואני בחרנו פורמט לקו, הסכמנו שהשער של כל גיליון יעוצב בידי אמן. הראשון היה יעקב אגס, אחריו היו תומרקין, ציונה שמשי ורפי לביא. זה היה חידוש. התחלנו לחפש חומרים. הרגשתי שאני רוצה להציג אמנים צעירים, להביא ולתרגם מאמרים, לעסוק באדריכלות. הפן הספרותי היה התחום של דן עומר, והיתה לו קירבה חזקה לשירה של סן־פרנסיסקו. לא תפשו את קו כמהלך של אמנות פלסטית בלבד. מהגיליון השני ואילך החלטנו לתרגם טקסטים מודרניים ועכשוויים, שלא היו. קלוי, קוביזם, פוטוריזם, גם טקסטים על הפנינג, שאז קראנו לו התרחשות.

הכרת אז כתבי עת מחו"ל?

הייתי אומר שלא. גם הנסיעות לחו"ל היו מאוד־מאוד נדירות וקשות, מפני שלא היו לנו אמצעים, ויציאה לחו"ל היתה הרפתקה; אישור יציאה מהצבא וכל העמידה בתורים. נסענו כמו סטודנטים. ארוחת צהריים בפריס היתה סנדוויץ' וקוקה־קולה. אז היינו נתקלים בקטעי עיתונות. שום דבר לא הגיע לארץ. גם היום, מה מגיע לארץ? איפה את יכולה לקנות היום את פרקט? אבל אז ממש לא הכירו את מה שמכירים היום. פה ושם נתקלתי בקטלוג.

את האמנים הצעירים הכרתי בדרך כלל דרך אמנים צעירים אחרים. כפי שסנדברג אמר לי, הראשונים שמרגישים אם אמן צעיר ראוי לאמון הם אמנים. אחר כך מגלים אותם הסוחרים, אחר־כך מבקרי האמנות ובסוף אנשי המוזיאונים. אני הכרתי את כולם, כולל



איך היו התנאים אז. רק אחר כך התחיל אדם ברוך ואנשים נוספים, ולחם היתה כבר הזמינות של זורנלים ומגזינים.

כשאני חושב על הזמנים האלה, שבהם כל אדם שבא מחו"ל כל הארץ היתה נעמדת דום ומחכה שהוא יבוא, ומתחילים להרים טלפונים, ולרוץ למלון לחכות לו עד שהוא יוצא, ולתפוס אותו ולשאול אותו מה הוא חושב על האמנות הישראלית. עד שמישהו היה בא... כל אדם שהיה בא... זה קרה פעם בשנה בערך, ולא חשוב מי זה היה. זה היה עניין כבד, מעיק, וקשה מבחינה מנטלית. כל אדם שהיה בא. הגוף התרבותי היחיד בישראל שהיה מקבל באופן קבוע אנשים מחוץ לארץ היה התזמורת הפילהרמונית. היו שואלים: מה אתה חושב עלינו? Are you here for the first time? What do you think of our orchestra? פסנתרן ניגן: מה אתה חושב על התזמורת? הוא אומר: You have an excellent orchestra - "ההוא אמר שיש לנו תזמורת טובה", באיזו מין תחושה של התבטלות כזאת. כששאגאל היה ב"ס בארץ, זרקו אותו לסיור של אמנים: "מה אתה חושב על האמנות הישראלית?"

זה לא השתנה.

זה משתנה. היום יש מורכבויות. אבל מצאתי שזאת תכונה, שכמה שהיא מציגה כאילו עמדה של מצב בעייתי, היא תכונה שקיימת בשטח באופן מעשי, והיא החומר בעצם. השאלה, למשל, האם אנחנו פרובינציאליים או רגיונליים. זו הבחנה שלא המצאתי אותה. אמנות רגיונלית היא אמנות שצומחת מתוך מסורות פנימיות, נובעת מתוך עצמה, מתוך דברים שקרו, מתוך איזשהו...

הציור הארצישראלי בדור השני שלו, ציורי שנות ה־30 למשל, היה בעל סממנים של רגיונליות בכך שהוא ניסה לפתח שפה מקומית שבנויה על הניתוק. על העלמת עין. מכל מה שמודרני. ניסיון למצוא סגנון ותימות מזרחיות מתוך זיקה כביכול לדברים מכאן. האמנות הכנענית היתה אמנות רגיונלית. אמנות פרובינציאלית היא כזו שנקודת המצוינות שלה נמצאת במקום אחר ואליה היא מנסה

להגיע. זה המודל שלה. כאן היו שני המצבים גם יחד. הרגיונליים נלחמו נגד הפרובינציאליים; האגודה נלחמה נגד המודרניסטים.

היית מודע למצב הזה?

כן, אני חושב שכן. דיברתי על זה לפעמים. זה בא במקום דיון בתיאוריה.

מודרניזם, מודרניות, עכשוויות

בעבודה על קו ובמוזיאון ישראל, האם היה גם ממד של מחשבה ביקורתית ביחס לעשייה שלכם?

כן, ואני יכול לתת הרבה דוגמאות. למשל, מוזיאון ישראל היה המקום הראשון שהציג - וגם קו, במידה מסוימת - תופעות שמסוגלות כפוליטיות. חברתיות-פוליטיות. למשל, ב"סדנה פתוחה", פנחס כהן גן הציג אוהל פליטים ודברים כאלה. היו דברים די בוטים, גם בתערוכות אחרות.

האם היתה זיקה בין הפעולה שלך בקו לפעילות כאוצר במוזיאון ישראל?

היה קשר בין מה שביקשתי לעשות במוזיאון ישראל הצעיר לבין קו. בוודאי שעשיתי בקו יותר משיכולתי במוזיאון. האוונגרד במוזיאון ישראל לא התקבל יפה, לא על ידי מרבית המבקרים ולא אצל האמנים. למשל, אגודת האמנים, שבראשה עמד אז אלחנן הלפרין, כתבה מכתבים הן להנהלת המוזיאון והן לשר החינוך והתרבות. מכתבי מחאה על התערוכות שלי, שבהם היו ביטויים כמו "יונה פישר עושה במוזיאון ישראל כבגלריה פרטית שלו". הם טענו שמוזיאון הוא מקום שמעניק הכרה לאמנים על מפעל חייהם, וכל מי שלא הצדיק את עצמו עדיין בשנים של התפתחות ובהכרה שהציבוריות מעניקה לאמן, מקומו הוא בגלריות. לכן האשימו אותי שאני מציג אנשים כמו גרשוני או ליפשיץ או דוד אבידן שהצגתי, או

שלזניאק, כאילו האנשים האלה גונבים את מקומם של האנשים הראויים מתוך ההישגים המוכרים והמתמשכים שלהם.

הפעילות שלך במוזיאון ישראל נעשתה באופן מודע כהתברלות ממה שהתרחש באותה תקופה במוזיאון תל אביב?

חלק מההצלחה שלי, מהצלחת הדברים שעשיתי, נבע משני דברים. אחד מהם היה איזושהי אדישות, שקוראים לה היום פרגון, של הממונים עלי, והשני היה זה שמוזיאון תל אביב לא עשה את מה שהוא היה צריך לעשות כמרכז, מאז ומתמיד ומאז ולעולם. מעולם ולעולם. לא עשה את העבודה שלו. פשוט, לאו אף אחד מהאמנים הצעירים שאני הצגתי לא הציג במוזיאון תל אביב לפני שהציג במוזיאון ישראל. מכאן גם התעוררה בסוף שנות ה־60 המחאה של "10 פלוס" נגד המוזיאונים. הדברים לא כל כך השתנו במוזיאון תל אביב.

המבקרים ברובם היו מאוד שמרנים. לפעמים היו ביקורות כאלה בעיתונות, שהביאו לדיונים בהנהלה של המוזיאון, האם המוזיאון יכול להמשיך כך. התקיפו אותי קשות על זה שאני... מה אני חושב לעצמי, וצריך להתחשב בדעת הקהל, ואנחנו צריכים למשוך קהל, וכל הניסויים האלה לא מתאימים למוזיאון מכובד כמו שלנו. הם הזמינו אותי לדיון, לכירור, ואמר לי חבר הנהלה, שלא אוכיר את שמו, "שיונה פישר לא יחשוב שהוא לא צפוי לפיטורים אם הוא לא ייטיב את דרכיו".

היו מקרים כאלה. ואחד הדברים שאני עדיין מתרשם מכך שהתרחשו בכלל היה פרויקט נהר ירושלים של יהושע גוישטיין, זורזט בליה וזרדר מרקס. כשהם באו אלי עם ההצעה אמרתי: בואו נעשה פעולה מוזיאונית מחוץ למוזיאון. אני מאוד הבנתי את זה, שזה מין אוונגרד של ניו-יורק, רק שמותאם בצורה יוצאת מן הכלל למשהו מאוד מקומי; אירוע שמצליח לייצר קשרים, התייחסויות, במישור המקומי.

כאוצר במוזיאון ישראל, או בזמן העבודה על קו, עם דן עומר ורחל שפירא, היו מודלים שאליהם התייחסתם?

אפשר היום לומר בפירוש, שלא היה לנו שום מודל. לא במוזיאון ולא בקו. ידעתי דברים, והיה לי ניסיון של מה שהכרתי מההשתתפות בסטודיו וממהיכרות עם אמנים סביב הביינאלה הראשונה של הציירים בפריס. הייתי הרבה מאוד במחיצתו של סנדרבג כשהוא הגיע לארץ, והושפעתי באותן השנים הראשונות מהאמונה שלו שהיצירה היא ראשית כל ביטוי של חופש, ולכן הוא אהב את קוברה ודברים כאלה. האמן המשוחרר. אני חושב שאחר כך יכולתי להפנות את עצמי להרהורים מסוג אחר.

העבודה בקו וגם במוזיאון חייבה אקטים של בחירה, אבל הדבר היחיד שחייב אותי לאיזה מהלך כאילו יותר שקול של ניתוח היה קשור לעניין האוסף. היה ברור, והתקבל, שנרכוש יצירות של אמנים שהם ממש בעיצומה של העשייה שלהם, בתקופה שהיא המשמעותית ביותר. הדוגמה הבולטת ביותר, אם לא הטובה ביותר, היא הדרך שבה עבדנו כמה פעמים עם אביטל גבע. לפי התחושה שלי אז, הוא היה האמן הכי חכם שאני יכול להעלות על הדעת. גם בגלל צורת החשיבה שלו, גם בגלל סוג השאלות שהוא שאל וגם בגלל הדברים שהלכו והתבהרו לגבי ההתגבשות של איזו אמנות פוליטית כאן. וזה היה חלק מההיות שלי בשנות ה־60 על זה שאין אמנות פוליטית בארץ. הכרתי את מה שנעשה באותה תקופה בארצות-הברית ובאירופה. אני זוכר שהייתי בהחלט מודע לכך, בערך בסביבות 1970, שאין בארץ שום דבר שדומה קצת למה שקרה



באמנות נגד המעורבות האמריקאית בווייטנאם, או לאירועי '68 בצרפת. דבר כזה לא קרה כאן בכלל. לא היתה הפגנה אחת של סטודנטים. לא היתה התגייסות של אמנים לטובת או לרעת משהו, כמו שאומרים היום בכל עניין.

זה מתקשר לשאלת הפרובינציאליות מול הרגיונליות.

אני כבר עונה על השאלה שלך, אבל אני לא חושב במושגים של שמאל וימין. הצגתי למשל, לפחות במקרה אחד, אמן הונגרי מהגוש המזרחי, שהעבודות שלו הוכרחו בדרך לא דרך לארץ והוצגו כאן. אמן פוליטי מאוד מובהק, שדיבר על חוסר אפשרות לדבר. עשיתי לו כאן תערוכה, וכמובן שאיש לא שמע את שמו לפני כן. זאת אומרת, אחד הדברים שעניינו אותי, ונגעתי גם בנקודה הזאת, היא האפשרות להתחבר עם אמנים אחרים באזור הים התיכון. ניסיתי לברוק את האפשרות להביא אמן אחד ממרוקו, שאני זוכר אפילו את שמו, שרקאווי. הוא מת לפני כמה שנים, בגיל די צעיר. דיברתי גם עם בויס על אפשרות לבוא לארץ, בזמן שהוא החרים את הארץ כמו שהשמאל עשה.

אפשר לטעון שעד קו לא היה מודרניזם בישראל במובן האוונגרדי הרדיקלי, אלא צורה מדורדרת של אמנות בעקבות אסכולת פריס היהודית. קו הופיע ברגע ראשוני, והעדיף את ארוך כאבי המודרניזם הישראלי.

גם דנציגר. השיחות עם דנציגר היו קצרות ומכריעות. זה באמת אחד ההישגים. להציג תפישה של משהו מהאין המוחלט.

בקו היתה גם הבאה באופן מרוכז, בשנות ה-60, של מודלים של מודרניזם בני 40 שנה, כאילו זה הרגע הראשון שלהם או





מתוך ראשונברג בישראל, קטלוג התערוכה במוזיאון ישראל, 1975
From Rauschenberg in Israel, exhibition catalogue, Israel Museum, 1975

הפעם הראשונה שהם מופיעים בארץ.

בדיוק. יש לי שתי הערות, ואני חושב שזה מראה את העניין. בשנות ה-60 דנו במודרניות, אז לא אמרו מודרניזם, אבל בארץ לא היו לנו המניפסטים של המודרניות. אז איפה אפשר לפרסם אותם? בקו. אלה טקסטים שאי אפשר שיהיו חסרים, מכיוון שאנחנו מצטטים מודרניזם במושגים שנוסחו במניפסטים, בטקסטים ההירואיים של המודרניזם. לכן פרסמנו קוביזם, פוטוריזם, את קלי...

בשיחה אחרת, אמרת שקו היה אתר למה שהתבדל כעכשווי מול המודרני. בקו הראשון אתה מציג כמה שאלות, שאפשר לראות כמטרות, על מעמד הפעילות העכשווית כאמנות. אתה כותב: "אני מגן על תופעה שעדיין מוקדם לעמוד על משמעותה. יתכן שהיא מסכמת יכול של מחפכות ומבשרת תרבות חדשה". זאת אומרת, אתה מנסח את מה שקורה וגם בוחן את האפשרות שזה ייעלם. בגיליון הראשון יש התייחסות לאמנות קינטית...

פה יש עניין אחר, והוא שאז עוד לא עשו את ההפרדה. בשום מקום וגם לא במוזיאון ישראל, בין מודרני לבין עכשווי. ב-65' ההפרדה לא היתה קיימת, כי העכשווי היה מה שהמשיך את הדבר שהחל כבר לקבל ממדים היסטוריים. בשנות ה-50 דיברו על אסכולת פריס המופשטת, שקרה לה מה שקרה לאסכולת פריס היהודית בישראל, מכיוון שכל המוזיאונים שהוקמו בארץ-ישראל, גם מוזיאון בצלאל, ומה שלא יודעים זה שגם מוזיאון תל אביב ואפילו מוזיאון עין-חרוד, הוקמו כדי לשמש בית למיטב היצירה היהודית בעולם. כל זה ירד, אבל אז היה קשה להעריך האם זה נשאר, האם זה עומד להישאר. בתחילת שנות ה-60, אם כן, לא היתה אפשרות להבחין בין מודרני לבין מה שעדיין לא שייך להיסטוריה. היינו מודעים לכך שאנחנו בעיצומו של תהליך היסטורי, והמחשבה שלנו נעצרה במקורות שלו, באיזה מצב הוא נמצא כיום, או מהם המהלכים האחרונים בתוך המהלך הכללי של המודרניזם. אבל לא יכולנו לשער שאנחנו נמצאים, נגיד, לקראת סופו. יכולנו לחשוב שאנחנו נמצאים במין תקופה שבה מצפים מאמן שיעשה משהו שאף אחד לא עשה לפניו. זאת אומרת, שימציא משהו. מה שקראו חידוש. אני מזכיר את זה, כי היינו בתוך העניין. והיינו כל כך בתוך זה, שלא היינו יכולים להיות מודעים להיבטים אחרים, למשל התיאורטיים, של זה. לא היתה לנו, אני חושב, אולי אפשרות, או צורך חזמנות, לעצור רגע ולהסתכל איפה אנחנו נמצאים ביחס למה שעבר, מה שקרה והביא לאותה נקודה.

אלה שאלות אינהרנטיות למודרניזם.

נכון, ברור. כל תיאוריה שמנסה להגדיר מה זה מודרני תאמר משהו אחר. בשבילי, הדבר הכי מובהק לגבי מודרניות הוא הרדיקליות.

למה אתה קורא רדיקליזם?

להצעה שמנסה לבדוק לעצמה את הגבולות. עד איפה היא יכולה להגיע.

מה נתפש אז כמודרניזם?

הייתי אומר על דרך השלילה: כל מה שאינו ראוי לתצוגה במוזיאון, שטרם הגיע זמנו. למשל, תומרקין; למשל, רפי לביא. תומרקין בבצלאל כבר ב-1961; בפתחה, חבר הנהלה, אליהו דובקין, שאל: "דבר כזה מציגים במוזיאון?". איקה בראון במוזיאון ישראל, 1965; מבקר כתב: "תומרקין ושותפיו". המכנסים של תומרקין ב-1965, בני אפרת ב-73-1972, אפילו רפי לביא בשנות ה-70 המאוחרות. אפילו אביבה

אורי, שהסכימו שאצור אותה בשנות ה-70, כי אוצרי המחלקה, האנשים שעסקו בתערוכות על נייר, לא הסכימו להציג אותה. וכמובן אביטל גבע ונוישטיין.

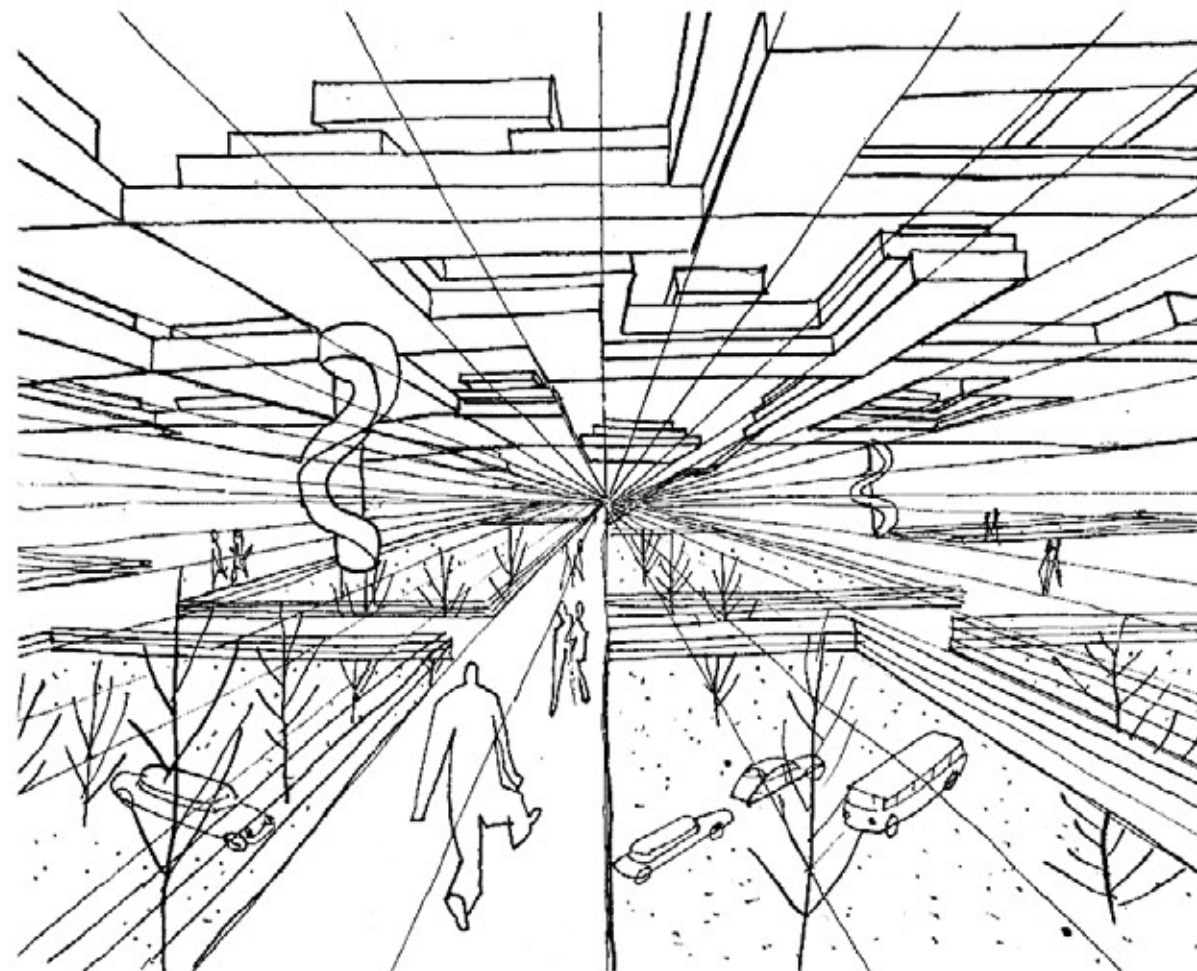
אני אגיד עוד לגבי המודרניזם: אמנות אדמה, מיצגים ודומיהם, פרויקט נהר ירושלים של נוישטיין ובליויה, הנוף התלוי המופלא של דנציגר בתוך המוזיאון, כל אלה דיברו אלי במישור רגשי חזק ביותר, והם היו רגעי החסד הגדולים ביותר שלי.

האם היום אתה רואה אמנות שמעניינת אותך?

כל היחס שלי כמובן השתנה במשך השנים. היום אני מרגיש תגובות הפוכות לאלה שהיו לי פעם. אני הייתי אז הרבה יותר מבטל וסרקסטי לגבי דברים שלא חשבתי שהם טובים; דברים שחשבתי לפעמים שהם שקריים. קורה לי היום שאני אוהב את הדברים הנכונים, אבל בדרך כלל זה מסיבות לא נכונות. יש לי איזה הזדהות עם מה שקורה היום באמנות, מפני שהיא מתחברת קצת עם האונגרד של שנות ה-70 ומתחילה לחזור למקומות שהיא נטשה. שנות ה-80, למשל, מצאו אותי מדוכא לחלוטין. אמרתי אז לעצמי, גמרתי עם האמנות.

אמרת שאתה חושב שראוי לשאול למה להציג. יש מודל אוצרותי או מוזיאלי שמעניין אותך בשנים האחרונות?

בשנים האחרונות אני מאתר נטיה אליטיסטית במוזיאונים. אני מרגיש שיש נטייה לתערוכות רטרופקטיביות וקטלוגים כלכליים, ובמקביל קריאה מחודשת של כל המודרניזם, ופענוח המקורות, ההתפלצויות, הנספחים והספחים שלו. יש פחות שאלות סביב מה שיכול היה לעניין אותי אז, ועדיין מעניין אותי (ולכן אני זוכה לכינוי "פורמליסט"). שאלות כמו מהו מרכז ומהו פריפריה, ומהי אמנות שנעשית בפרובינציה ומהי אמנות של פריפריה, ומהו מערב ומהו ים-תיכון. אני קורא יותר ויותר מחקרים שעוסקים בשורשים העמוקים, ההיסטוריים וכמעט טרום-היסטוריים. ה"היסטוריונים החדשים" למשל, זורד' דובי ופרננד ברורל שהחלו לכתוב בשנות ה-50 על ההיסטוריה של המשך, שבחנו את מכלול התופעות והסטרוקטורות התרבותיות, הכלכליות והחברתיות סביב הים-התיכון. גם מחקרים ארכיאולוגיים חשובים בעיני, לא מתוך שאלת התרבות החומרית אלא מתוך ניסיון לזהות שאלות של המאה ה-20, כמו מה זה מודרני ומה זה אנכרוניסטי, מה עומד בזמן שלו ומה מחוץ לזמן שלו. כלומר, דברים שסובבים סביב תרבות רגיונלית שנמצאת בפיגור כביכול, כפי שהזמן נתפס - כי האמנות הפרובינציאלית מנסה לפעול בזמן אמת, בזמן שהתרבות הרגיונלית ממשיכה לפתח דברים מתוך עצמה, בלי לשאול איפה נמצא הזמן היום.



יונה פרידמן, רישום מתוך "הארכיטקטורה בתנועה". קו 9 (סדרה ראשונה), 1968, עמ' 38
Yona Friedman, drawing from "Architecture in motion". Kav 9 (first series), 1968, p.38

מניפסטים ותעודות של תנועות אוונגרד מהעשורים הראשונים של המאה ה-20 - של הסוריאליזם, הפוטוריזם, הפוריזם; תורגם בו מאמר ביקורתי, אקטואלי אז, של ביל פירשין על המינימליזם; עולה התכלית החברתית של גיאורג גורס; נפרשות מחשבות תיאורטיות על אסתטיקה פונקציונלית של פאול קליי, המלמדות על "אופיה הריאליסטי והחקרני" של יצירתו בליווי איורים מעין מכאניים-מתימטיים אנרגטיים, עקרוניים ושובי לב; מקום נכבד יש לפיקאסו, אם כי לצאצאיו הישראלים קו אינו בית. מאוחר יותר התעכב כתב העת ארוכות, באמצעים מגוונים המדגישים כתמיד דברים מפי אמנים, על יוצרים בינלאומיים חשובים: אנדי וורהול, מל בקר, הפוסט-מינימליסט, יוזף בויס, גרהרד ריכטר, אנסלם קיפר ועוד ועוד. בשלב שני זה קו אולי פחות שואל ויותר מסמן וממפה; המבט חד, מזהה ומתעדכן מול מרכזי האמנות בעולם.

אפשר שהיום ניתן לנסח תשובות לשתיים מהשאלות העקרוניות שהציבו העורכים בפתח של הגיליון הראשון. האחת, ביחס לחשיבותן של התמורות שהסתמנו אז באמנות המערב: אם כן, הן לא היו בחזקת מהפכות זוטא של איזמים, אלא בישרו תרבות חדשה, שכרסמה ועם הזמן גם פירקה את האמונה בדבר האוטונומיה של האמן ושל האמנות, שקו כנראה נוטה אליה. השנייה, ביחס למידת החשיבות שיש לשימוש בהישגים טכנולוגיים ומדעיים באמנות: מרחק הזמן מאפשר לומר שהוא אינו ערובה בפני סכנת המכוי הסתום בכיוונים של יעקב אגס, פ. ק. הניך, עמי שביט, ויקטור וסרלי, אמנים הנסקרים בהרחבה בגליונות הראשונים.

קו תפס את עצמו כ"חלל" תצוגה, במיוחד בסדרה הראשונה, ומבחינה זו התקרב למודל של אתר התרחשות. המשקל לפרישה החזותית היה רב, ולאפקט היתה ארומה מאגית, למרות מגבלות הדפוס של הזמן, ואולי

וחומרים חדשים: "המסורת של החדש", בלשונו של הרולד רוזנברג. אפשר רק לדמיין עד כמה זר ואזוטרי היה אמן ההתרחשויות האמריקאי אלן קאפרו, למשל, המובא בהרחבה בשניים מהגליונות הראשונים. בין אמני המודרנה הישראלים, ששמותיהם מופיעים בגליונות אלה אך ורק במודעות של גלריות (דוגית ורוזנפלד) וביניהם מרסל ינקו, משה מוקדי, יחיאל קריזה, יוסף זריצקי (שמחוזה לו מופיעה בקו 2, סדרה שנייה, 1981) יוסל ברגנר, דוד הנדלר, אברהם אופק, אליהו גת, אביגדור סטמקצי, פנחס ליטווינובסקי, נפתלי בזם, שושנה היימן, ישראל פלדי.

עיקרון ההתעדכנות והסקרנות לחדש - האמביציה לזוהות אותו - נכון גם כשחלו שינויים בהרכב העורכים עם השנים: יונה פישר ונלי נוימן, נילי נוימן לבדה ואחר כך עם פישר ומשה ניניו, ולבסוף קו 10, יולי 1990, בעריכת פישר וניניו. קשב ודיוק למה שנכון לזמן הוא אפוא חוט השדרה של כתב העת, ופירוש הדבר גם עמדה כלפי אופי ההתמקמות ביחס למה שנתפס כמרכז. מהי העמדה של קו כלפי המרכז? האם חל בה שינוי במשך השנים? האם יש עמדה אחרת? תוך הסתייעות בכלים שמאפשרת פרספקטיבת הזמן ארצה לאפיין את תהליך ההקטט בהקשר זה בקו, ולהצביע על אלטרנטיבה לאידיאת ההתמקמות של כתב העת בעזרת תחנות ביניים המפורזות לסירוגין בין דפיו. אבל תחילה מעט מעושר הרוח הגלום בקו על שתי תקופותיו.

פרישות עומק: סימון מול אתר התרחשות

הירחון לתרבות ואמנות שערך אדם ברוך, מושג, בשלושה-עשר גליונותיו בשנים 1976-1975, בחר בדיווח עיתונאי תזויתי שגם הוא עירני לחדש. קו, לעומתו, קונטמפלטיבי ומבטו מרחיק לאחור ולפנים; הוא שואל ומציג כיוונים יותר מאשר מדווח. על מנת לעגן תהיות של הזמן מובאים בו

קו ישיר למרכז, תחנות ביניים בשכונות

אסתר דותן משרטטת את דמותו המצטברת של כתב העת קו - חזית התרחשות, אתר של חניכה, זרקור, פרקטיקה השוואתית, ארכיון - כמנטרל פוליטית

ומהוקצע, המתפרץ במידה הראויה בכפולות צבע שופעות, שאחד משיאיהן הוא תקריב כמעט קולנועי של דיוקן אבשלום.

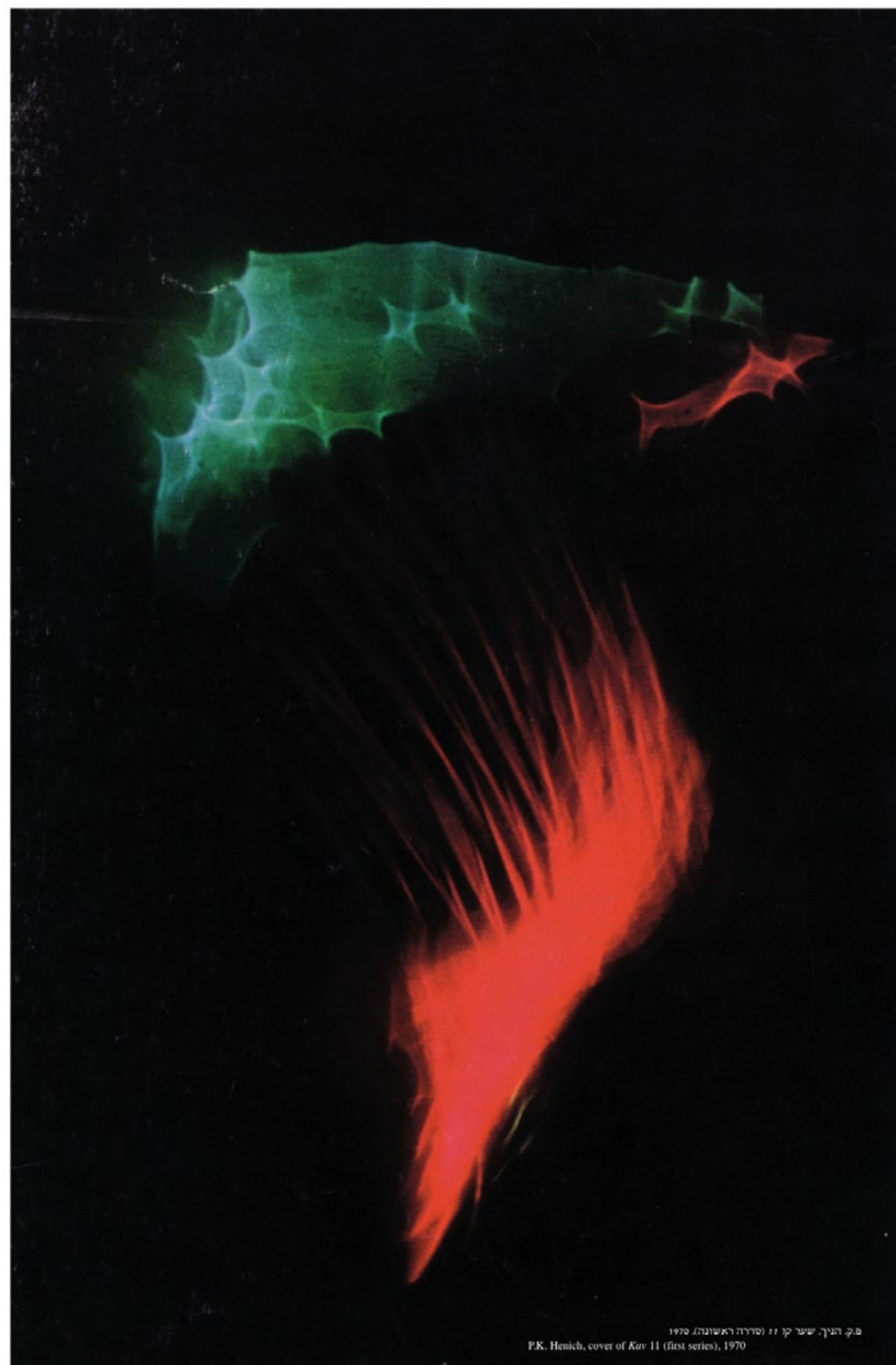
רוח אידיאליסטית שורה בכל חוברות כתב העת: אבל קו אינו אמירה אל תוך הבית, הוא לא רק סיפור של טעם, הוא מעשה בתוך תרבות. הוא עמדה. אחר עמדה זו ארצה להתחקות.

לבד מעידוד מגמות חדשות באמנות הישראלית, קו בשנות פעילותו היה דומה במידה רבה לחבר שנסע וחזר ומביא אתו תמיד משהו מהפרספקטיבות הרחבות שמעניק ה"לא כאן" ומהקולות הערכניים של ארצות הים. יחמה סקרנית לא מוסדית, לא מטעם, ואמנם, אופי ספוראדי של ביקורים מאפיין לא מעט את קו; אם במשך חמש השנים הראשונות, 1970-1965, יצאו לאור שנים-עשר גליונות, הרי לאחר הפסקה של עשור החלו להופיע ב-1980, בהפרשי זמן בלתי סדירים, גליונות נוספים - עשרה סך הכול, עד 1990. גליונות 1-8 מן הסדרה הראשונה כללו גם ספרות בנוסף לאמנות, והמוטו של העורכים - דן עומר, יונה פישר, רחל שפירא - היה פורמליסטי ברוח אותו הזמן: "צורות ותכנים חדשים", שפירושה היה אז, מנקודת המבט של האמנות החזותית, זאגרים נועזים של כלאיים, דוגמת התרחשויות, פריצת חללי התצוגה המקובלים, אמנות קינטית

קו מראשיתו הוא יחמה אימננטית וגם רפלקסיה; השתהות ממוקדת על רגעים ארכימדיים. הדברים להלן מבוססים על עיון בכל גליונות כתב העת, עיון שקדם לצאתו לאור של כרך המחווה ליונה פישר המתארח בכתב העת המעורר (עורכים: משה ניניו ויונה פישר). רק שורות אחדות על הכלול במחווה, שכמה מהן מצטרפות למעגל שיושלים עם תום דברי: שלושה רבי-אמנים מן הפריפריה הגדירה, כל אחד בדרכו, שפה מדויקת, בחלקה אלטרנטיבית, בלב המערב - גבריאל אורוסקו ממקסיקו, עבאס קיארוסטאמי מאירן, אבשלום מאשדוד; וגם הצבעה על קבוצה של אמנים צעירים בארץ - ביניהם אבנר בן-גל, סיגלית לנדאו, שיבץ כהן, יעל ברתנא, אלי פטל, אדם רבינוביץ; וכן מבחר מתוך גליונות קודמים הנפרש בתזמור "סימיוטי" בין החומרים החדשים - תצלום עוכר שלווה ממראות הארץ של דן באואר כפתח, רישום של בן-גל שתול בין רישומים של אביבה אורי, אורוסקו ליד פאול קליי, סיגלית לנדאו ליד יגאל תומרקין, רבינוביץ ליד אגס. קישור אחר, המסמן מרחב לדיון שלם על הנכחה של ממשות, הוא הסמכת האובייקט של אלי פטל לדפים המוקדשים לסיפור/תיעוד האלטרנטיבי בקולנוע של קיארוסטאמי. ועוד רבות הדקיות. כתב עת כפעולה של אוצרות אנינה ואנליטית, בעיצוב נקי



ברי מירלנדר, נועה, קולנוע דן, תל אביב, 1986, הדפסת סיבבורם קו 9 (סדרה שנייה, ינואר 1989, עמ' 4
Barty Frydlander, Youth, Cinema Dan, Tel Aviv, 1986, c-type, Kav 9 (second series), January 1989, p. 4



Arnon Ben-David, *Reproduction*, 1978. Offset print, 50x70 cm. Kav 9 (second series), 1989 (סדרה שנייה) + קו 9, 1978, הרמס אופסט, *Reproduction*, ארנון בן דוד.

למרות הטעם הנזויר, אופן הצגת תערוכות נעזר במדיום של כתב עת ניכר בהתייחסות לאלאן קאפרו, כריסטו, דניס אופנהיים, אגם, קליי, סאטירה בשיר עברי ובאיור של שני יוצרים איטלקים מן המאה ה־17 ("סטייה" מרנינה מהמסלול הפרוגרמטי) *ז'אן ארפ*, בני אפרת, ועוד.

לקו היה תפקיד בקביעת הקאנון של האמנות הישראלית וביסוס אמנים כיצחק דנציגר, יגאל תומרקין, רפי לביא, אביבה אורי, משה גרשוני, ביאנקה אשל-גרשוני, ציונה שמשי, משה קופרמן, פנחס כהן גן, וגם היום השיחות של יונה פישר עם אריה ארוך נוכחות עד מאוד בכל דיון על האמן. חשובות ההצבעות וההערכות ביחס לדור הביניים של האמנות הישראלית: התיעוד הנרחב של מיצב הנעלים המיתולוגי של יהושע נושטיין, ז'ורז' בלייה וז'ררד מרקס ב־1969 בירושלים, הצילום המתבונן וההזוי כאחד של כרי פרידלנדר, המקום של כבוד שמקבל גדעון גכטמן, העיון ביצירתה המוקדמת של יהודית ליון, בציווירי של עאסם אבו שקרה, בקולנוע של עמוס ניתאי.

במבטו הסינופטי ייחד קו מיד בתחילתו מקום רב לאדריכלות בת הזמן. מובאת בהרחבה אידיאת האדריכלות בתנועה⁹ האוטופית של יונה פרידמן (קו 9, סדרה ראשונה, סתיו 1968), שמתאימה את עצמה בלי הרף לשינויים ולתהליכי ניידות והיא אופוזיציונית למאסות קבועות. פרידמן נולד בבודפשט ב־1923, הגיע לארץ, למד בטכניון ופעל כאן עד עקירתו לפריז ב־1957. העניין באוטופיה שלו לא נזנח, והיה אפשר לראות את הצעותיו ברקומנטה 11, 2002, ובבינאלה של ונציה, 2003. באותו גיליון התפרסם מאמר רב השראה של י"א דה מאירה פנה על הקתדרלה החדשה או בברזיליה, שנבנתה ב־1968 על ידי האדריכל אוסקר

נימאייר. לב המאמר מתחקה אחר משמעותם הסמלית של שישה-עשר העמודים הפרבוליים הפורצים בקיעור כלפי חוץ. מרשים לקרוא פרשנות סמלית, לא מהסוג הפשטני שנתן למשל דינאל ליבסקינד בכמה הזדמנויות לחרכים במוזיאון היהודי החדש שתכנן בברלין. אלא עיגון עשיר בתוך קונטקסט חזותי, הקושר סמליות גנוסטית במגדלה של המיסטיקן יקוב בימה מטבטוניה של ראשית המאה ה-17 עם האלוהים החסר בכנסייה הלא-סוככת-בכיפה-מגוננת מאמצע המאה ה-20, ומאוחר יותר מתפרסמים, בין היתר, מאמרים של עמרי איתן על אדריכלות פוסטמודרנית ושל נילי פורטוגלי על אדריכלות הוליסטית.

אחד משיאיו המאתגרים של כתב העת הוא קו 10 (סדרה שנייה, יולי 1990), ובו תיק גף וול; מאמרו החשוב הניאורמרקסיסטי של פרידריק גיימסון מ-1984, "פוסטמודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר"; ותיק קיסמי ארץ - התערוכה הבעייתית והחשובה כאחד שהוצגה בפריס ב-1989, שגם אם רצתה להאדיר את התרבות הלא אירופית-אמריקאית היא מעדה אל ניאורקולוניאליזם. השאלות הנוקבות של בנגמין בוכלר, ניאורמרקסיסט גם הוא, בשיחתו עם ז'אן-הובר מרטן, אחד משני אוצרי התערוכה, אקטואליות גם כיום. הנה אחת מהן: "נראה שתפיסה זו של חוויה טרנס-היסטורית מופשטת של 'רוחניות' היא לב לבו של הפרויקט שלך. בעניין זה אני נזכר בתערוכה הפרימיטיביזם באמנות המאה ה-20, שנערכה במחיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק ב-1984. גם שם עמד במרכז התערוכה מה שנראה כרוחניות, 'רוחניות' זו נתפסה כפועלת תוך התעלמות מהקשר חברתי ופוליטי, מבלי להתחשב בהתפתחות הטכנולוגית של תצורות חברתיות מסוימות. האם אינך סבור

שהחיפוש אחר גילוייה (מחדש) של רוחניות נובע מהתכחות לפוליטיקה של חי היוםיומ? (שם, עמ' 90). מעניין מאוד הוא גם מאמרה של גנית אנקורי על ניכוס הארכיאולוגיה למטרות איריאולוגיות-לאומיות באמנות הפלסטינית והישראלית כאחד.

למעט יוצאים מהכלל, שרובם ככולם מן הגליונות המאוחרים (מאמריה של אריאלה אזולאי על הצילום הציוני ועל מוסד המוזיאון, למשל, בנוסף על דוגמאות של כותבים אחרים שהוזכרו לעיל), אין תואם בין צורת הטיפול הפורמליסטית והיחס אל האמנות כתחום אוטונומי מצד כתב העת במהלך השנים לבין בחירת החומרים בקו 10 ב־1990 - מאמרים בעלי גוון ביקורתי-פוליטי של כותבים מוערכים ממרכזי האמנות בחו"ל או מהארץ. כלומר, למרות העירנות למגמות הביקורתיות המתייחסות לאמצעי הייצור של יצירת האמנות, הן אינן תת-הטקסט של כתב העת במהלך שנותיו, בנוסף לסקרנות ולאתגר, ב־1990 מגמות אלה הן בבחינת "חובת" ההתעדכנות והסימון הקשוב, ואין מדובר בהפיכת כתב העת לאתר התרחשות לדיון אמנותי-פוליטי-ביקורתי. דוגמה לאתרים כאלה - חזותיים ופוליטיים-רדיקליים כאחד - הם כתבי העת ההיברידיים לאמנות, למשל, ZG הבריטי משנות ה־80 שערכה רוטה ברוקס (נושאי הגליונות הראשונים היו "זהויות מוטעות", "סאדו/מאזו", "תרבות הדימויים") או *Semiotext(e)* שערך סילוור לוטרינגר בניו־יורק בסוף שנות ה־70 וראשית ה־80 (בין נושאו: "תרבות הסכיוז", "העניין הגרמני") - שני כתבי עת שהם בו זמנית גם נותני טון וגם אוטוריים. חיים סטיינבך, שנוכחותו נכבדת בקו 9 (ינואר 1989), הוא וקבוצה שלמה של אמנים ניו־יורקים, הם במידה רבה "מוצר" מובהק של לוטרינגר; מטעמים של השקפת עולם יום לוטרינגר בהוצאת הספרים שלו ב־1984 תרגום ראשון לאנגלית של אחד מספרי ז'אן בודריאר. הספר עורר רגישויות חדשות והאיץ מהפכה בשיח האמנות. לא אטעה אם אומר שקו הוא א־פוליטי - כעמדה מתוך בחירה, או כמציאות בדיעבד.

העובדה שקו מכר סדר יום יותר מאשר מנסה לקבוע אותו קשורה להערכתי ליחס אל המרכז כפי שנתקבע והלך בכתב העת עם הזמן: להגדירו, לזהותו, להכירו, להתערכן מולו, להתמקם מולו. בעמדה כזו מובלעת ההנחה שהמרכז או המרכזים הם מונוליתיים, בלא מיעוטים פוליטיים המשפיעים על הדינמיקה בתוכם; התפיסה היא: מרכז ומולו כאנטיתזה - פריפריה. כאן אולי האופק המסביר את העובדה שבמסגרת המגבלות של בחירת חומרים לגליונות הספואדיים לא היתה דחיפות ולא ניתנה העדפה למחזות "דה־קונסטרוקטיביים" בתוך המרכז בתקופות הרלוונטיות, הנוגעים ביחסי גומלין בין אמנות לבין שאלות פוליטיות-חברתיות-מגדריות, מחזות דוגמת יצירת אווה הסה, סינדי שרמן, מרתה רוחל, רוזמרי טרוקל, רבקה הורן, רוברט גובר, מייק קלי, ברוס נאומן, נאן גולדין ואחרים. ועל אף יכולת האיתור החדה של נקודות ארכימדיות באמנות המערב, בסופו של דבר - יחסית היא המפה; לפתיחות אחרת תהיה מפה שונה - רדיקלית ואיכותית לא פחות.

תחנות ביניים בשכונות

בין דפי קו מפורים מבעים של אמנים וכותבים ישראלים שהם יוצאי דופן בתוך הרוח הכללית של כתב העת ברוב שנותיו. אלה חלחלו פנימה באופן אותנטי כנקיטת עמדה ביחס לעולם. המשותף להם הוא ההכרה והעיסוק בגורמים חוץ־אמנותיים המעורבים באופן סמוי בכינונה של עבודת אמנות; בהכרה כזאת מותנה שינוי היחס הדיכוטומי אל המרכז. בעירנותם, עורכי כתב העת סימנו את צבי גולדשטיין כדמות מפתח, והסדרה השנייה חזרת אליו שוב ושוב: מס' 1, 1980; מס' 4/5, 1982; מס' 8, 1988; מס' 10, 1990. אמנם איני בטוחה שבאניגמטיות של הפסכר־מכשירים המהוקצעים והמסקרנים של גולדשטיין (ששניים מהם היה

אפשר לראות לפני חודשים אחדים ב"ארט פוקוס" 4) הוא אכן מצליח להתנתק מפרדיגמה של אמנות אוטונומית; מכל מקום, הוא מבקש ליצור אמנות בעלת נוכחות אחרת בעזרת תצוגה של טקסטים הצהרתיים, מעין כרוזת תעמולתיות, על אמצעי ייצור, מערכים כלכליים, יעדים חברתיים ושוליים תרבותיים, הממוקמים לצד המכשירים־אובייקטים במטרה להחיל עליהם הקשר פריפרי ברוח התכנים המוצהרים. מבחינה זו, גולדשטיין נבדל מרכים מבני דורו באמנות הישראלית, שעבורם המרכז הוא מושא תשוקה שבצדו חויית אובדן (ראו את צורת ההתבטאות בעניין זה של אמנים מרכזים בסדרת הטלוויזיה על האמנות הישראלית, הוא מושא תשוקה שבצדו חויית אובדן (ראו את צורת ההתבטאות בעניין זה של אמנים מרכזים בסדרת הטלוויזיה על האמנות הישראלית, מקום תחת השמש, בימיו: רונית וייס ברקוביץ'). ואולם, על פי המופיע בקו, דומה שגולדשטיין, כאמנים אחרים בני דור הביניים בארץ, מנגיד את המרכז והפריפריה כדיכוטומיה.

תחנת ביניים אחרת היא מיכאל סגן-כהן, המעבה את חד־ממדיותה של הישראליות בדיונו על היהודיות ובהערותו החשובה על פנחס כהן גן. סגן־כהן, במאמרו "בין ניו־יורק לישראל" (קו 7/6, סדרה שנייה, יוני 1984, עמ' 64) על קבוצת האמנים הישראלים שפעלו בשנות ה־70 בניו־יורק, מתייחס לכהן גן, שהגיע לניו־יורק ב־1976. בדבריו סגן־כהן אפשר לזהות התחלה של ראייה מרחיקת לכת ביחס למקובל באותה עת: "כהן גן העז להפנות פניו, לחפש שדה בור, להעריך את המצב מחדש - והחליט לצייר ציורים, לצבוע בצבעים ולהחזיר את דמות האדם או צלמה אל תוך המינימליזם הקונצפטואלי ומה שנשאר מהאבסטרקט. [...] כהן גן הגיע למסקנותיו לאחר ביצוע כמה מסעות קונצפטואליים רחוקים, כמו המסע לאלסקה, והוא חש שאקטים סימבוליים מן הסוג הזה מיצו את עצמם [...]. הצעד של כהן גן נפל על הישראלים [בניו־יורק] כהפתעה מסוימת ואתגר: הנה מופיע אמן ישראלי ועושה צעד די חופשי ומצליח. [...] כהן גן גם היה אז היחיד מבין האמנים הספרדים שעסק בשאלת זהותו [...] ובשאלת חשיבותן של הערכות תרבותיות [...]]. עבודתו של כהן גן, ההתפשרות על אסיה, 1976, נגעה בשאלה של הערכה תרבותית רחבה, מקומנו בין התרבויות...". לשם העבודה מיתוסף המושג "אמנות יחסית" שטבע כהן גן, ואין מדובר במקומיות בנוסח אתני או נוסטלגי מתברל, אלא מתוך דרישה עם הרדיקליות של הזמן. נדמה לי שלבד מכישרון, תודעת המיעוט הלא מודחקת של כהן גן בתוך תרבותו שלו הכינה אותו ואולי איפשרה לו את הצעד ה"די חופשי" בניו־יורק שעליו מדבר סגן־כהן.

ועוד תחנה, והיא מפליאה מהכיוון שממנו הגיעה: מאמרה של שרה בריטברג-סמל, "תמר גטר: האידיוטית' רמכנסי דירר" (קו 10, סדרה שנייה, יולי 1990, עמ' 48). לא קו, לא בריטברג־סמל ולא גטר התייחסו קודם לכן אל התפיסה שהתרבות מייצרת מעמד נשים כמיעוט פוליטי. ובכל זאת, כמתוך הארה, המאמר מתייחס לדימויי ה"אידיוטית" אצל גטר מתוך עמדה שאינה מפרידה בין גוף לבין נפש/רוח: "הציור המעוות של דמות האשה האידיוטית עומד בניגוד גמור לטיפולים המקובלים בעירום הנשי ועשוי להיתפס גם כשימוש בסטריאוטיפ של האופוזיציה הגברית־נשית, על מנת לרוקן אותה מתכניה המסורתיים", כותבת בריטברג־סמל. תחנה נוספת היא מאמרו של איתמר לוי (קו 4/5, סדרה שנייה, 1982, עמ' 89) "על החוויה האמנותית", המערער את המוניזם המיתי של האמן ויצירתו על ידי הנכחת הצופה כגורם פעיל בהתקיימותה של אמנות והצפת הגורם הבין־תקשורתי באמנות, שמוסיף רובד נחוץ של דה־מיסטיפיקציה.

הוויה של תרגום: המרכיב הזר

בניגוד להוויה השמה במרכז את ההתעדכנות מול המרכז וכפועל יוצא מטפחת כלפי ההתאחרות (הבלתי נמנעת), לדוגמה, סימפטום מלנכולי,

חויית אובדן, קיימת עמדה המכירה בהוויה של תרגום, כלומר - תופסת פערים בין־תרבותיים כאקסיומטיים, כנקודת מוצא. דוגמה אסרטיבית ואמבלמטית לתפיסת ההוויה כפערי תרגום, שאינה מתוך דפי קו, היא עבודותיו של האמן הספרדי מונטאדאס (מכנה עצמו כך, בלא שם נוסף; נ, 1942). הפועל מאז שנות ה־70 במונחים של נסיבות תצוגה, שעם הזמן, בשני העשורים האחרונים, קיבלו כותרת־על: "תרגום" (ראו ספר תערוכתו, בהוצאת MACBA, ברצלונה, 2002). הדגש בעבודתו הוא על תוקפו המכריע של ההקשר ושל מצבי תרגום מודעים ולא מודעים והזרויות שהם מייצרים: מווריאציות לדפי הוראות לשעת חירום של חברות תעופה ועד לניטרול מציאות אלימה במדיום הטלוויזיוני הממסך והמרפרף. האמנות שלו, המושגית־סמיולוגית ברוח שנות התעצבותו, עומדת מן הצד ומצביעה על המציאות כמצבים של פעילות תרגום. האמן נשאר בחוץ כצופה. כאנליסט, ולא כמי שהיצירה שלו היא תוצר של עצם פערי התרגום; מבחינה זו הרלוונטיות שלו מוגבלת לתובנותיו התיאורטיות.

ארנון בן-דוד, בתיאורטיזציה הבלשנית־סמיולוגית שנתן לעבודותיו (קו 9, סדרה שנייה, ינואר 1989, עמ' 47), גם הוא משתמש במושג "תרגום" כדי לתאר פורמלית הרקה משפת צורות אחת לאחרת, וגם מוסיף: "פעולת התרגום במובן הצר הזה היא לכן פעולה מרכזית בהיווצרותן של תרבויות" (עמ' 49); אלא שאחר כך הוא מבקש ליצור "קנה מידה אשר מאפשר גישה לכל התופעות ביקום" - חזון אחדותי, שסותר הכרה בהוויה סדוקה של תרגום, כלומר של היעדר אפשרות לגישה אחת. תחנת הביניים האחרונה ואולי המרחיקת לכת ביותר, גם משום היותה פרקסיס, היא ציוריו של גבי קלזמר, ערבים, 1982־1981 (קו 4/5, סדרה שנייה, נובמבר 1982, עמ' 73), המדבר את פער התרגום: המלה העברית "ערבים" מצוירת, בין שאר דימויים, באותיות לטיניות, ומייצגת ישות שהיא עצמה אינה נוכחת בציור באמצעיה שלה. יתר על כן, מיעוט בארץ "אילץ" אמן של המרכז היחסי לשנות סדר יום.

קרטוגרפיה נוזלה

משא הנפש אל המרכז עלול להיות עיוור לעובדה הבנאלית שהמרכז והפריפריה כאחד אינם ישויות מונוליתיות, אלא קרועות, מפוצלות, ואף סבוכות זו בזו. מיעוטים פוליטיים הם נתון ברקמת המרכז. ניו־יורק אינה רק ג'קסון פולק או דונלד ג'אד, היא גם האמנית מרי קלי, האמן השחור דייוויד המונס, האמנית המהגרת הקובנית אנה מאנדייטה. כהן גן בפעולותיו מראשית שנות ה־70 ומאנדייטה מצטלבים לא פחות - כמובן מכיוון אחר - מכהן גן וג'וז'נף בורופסקי מאוחר יותר. הצטלבויות בלתי מודעות או הזדהויות בין־פריפרליות חוצות זמנים, גבולות מדיניים, אתניים, מיגדריים ואחרים, קטעות רצפים, נוצרים אזורי כלאיים שבהם נסדקים מערכים דיכוטומיים; נוצרת תנועה רב־כיוונית. המרכז מרובה פנים ממש כמו בדיית הסובייקט האחדותי. נקודת המוצא לקרטוגרפיה החדשה הנוזלה הזו הוא המושג "תרגום" כפי שמפתחו הומי באבא בהקשרים סוציולוגיים־פוליטיים, בהסתמכו על ההבחנה של ולטר בנימין בדבר מרכיב זר שלעולם נותר במעשה של תרגום, ואשר אינו מאפשר חפיפה למקור אלא מפעיל דינמיקה חדשה.

התקות בין־תרבותיות משאירות שובלים בלתי מתכלים. הקשב לפעולה זו של התקה והפנמת מרכזיותה והשלכותיה יכלו להתחדר עם השתנות הזמנים, עם ההכרה שגברה והלכה במופרכותה של אוטונומיה, של טהרנות. באמנות ובתרבות בכלל - ויתור שאינו ברור מאליו באקלים התרבותי של שנות פעילותו המכוננות של קו. מרחבים המשתרגים זה בזה הם בלתי צפויים, מפתיעים, מציבים ממשות במבט רענן; דוגמה שכדאי לחשוב עליה היא הנרטיבים החזותיים של ז'אליד ראדא הלכנוני

^[1] אלאן קאפרו, קו 1 (סדרה ראשונה), 1965, עמ' 11
Allan Kaprow, Kay 1 (first series), 1965, p. 11



גידעון גליקמן, קו 9, 1989. חומר: סלע, גובה: 1.5 מטר, רוחב: 1.5 מטר, עומק: 1.5 מטר.
 Above: Gideon Glickman, Kav 9, 1989, 155x10x13 cm. Kav 9, second series, January 1989.



וקבוצת אטלס שבדה, המייצרים אפשרות להביט אל הממש, וכמובן הקולנוע של עבאס קיארוסטאמי ועבודותיו של גבריאל אורוסקו, המובאים בקו/המעורר 2004: האם ההתקבלות של ראד, של אורוסקו ושל קיארוסטאמי כאלטרנטיבה רדיקלית, כסמני איכות, היתה מתאפשרת ללא המהפכה ההגותית, המחויבת פוליטית, של אדוארד סעיד האמריקאי-פלסטיני ושל הומי באבא הבריטי-הודי, שתוך שליטה במושגי המרכז ערערו אותו מבפנים, הביאו לשינוי בתוכו מכיוון הפריפריה, והכשירו את הקרקע לתפיסה לא דיכוטומית של מרכז/פריפריה? מנקודת מבטי, כנראה שלא.

אורוסקו, המוצג בגיליון האחרון בתנופה כה רב-ממדית, רשם ביומניו בשנות ה-90 (קטלוג תערוכתו במוזיאון פילדלפיה לאמנות, 1999) "המרכז הוא בכל מקום. קו ההיקף בשום מקום". הקיטועים השרירותיים כביכול, זוויות הראייה הגבוהות-נמוכות-צדדיות-מתקרבות-מתרחקות, ההיסט בפרופורציות, הזרימה, ההתגרות בכוח הכובד, כפי שאפשר לראות בפריימים הבוחרים מתוך עבודות הווידאו של אורוסקו, למשל אלה מניו-יורק ואמסטרדם מ-1997 (קטלוג תערוכתו במוזיאון סטרליק, אמסטרדם, 2001), הם עמדה פואטית שאחד מממדיה - בשלב התגבשותה ובהמשך התקיימותה - הוא בעל תוקף פוליטי.

ההתנגדויות שהעליתי לכלכלת הרוח של תת-הטקסט בדפי קו עומדות לצד זכויותיו הרבות של כתב העת, המציב עומק רעיוני ועמדה בלתי מתפשרת ויוצר מפגש לא שגור, מדרבן, אקטיבי, עם אמנות.

למעלה: כריסטו, מתוך חוף עטוף, ליטל ביי, אוסטרליה, 1969. קו 12 (סדרה ראשונה), סתיו 1970, עמ' 31
 Above: Christo, from Wrapped Beach, Little Bay, Australia, 1969. Kav 12 (first series), Fall 1970, p. 31

משמאל: יורשע נוישטיין, זורזט בליות, זרזר מרקס, נעליים, 1969. בית האמנים, ירושלים.
 קו 11 (סדרה ראשונה), חורף 1970-1969, עמ' 35

Left: Joshua Neustein, Georgette Battle, Gerard Marx, Boots, 1969, Artists House, Jerusalem.
 Kav 11 (first series), Winter 1969-1970, p. 35

סמינר הספרות והאמנות הפלסטינית

שאל סתר

במהלך סוף שבוע קריר באמצע מרץ התכנסו כ־50 סופרים, אמנים ותיאורטיקנים במלון של קיבוץ מעלה החמישה לסמינר "הספרות והאמנות הפלסטינית" הרביעי, שנערך על ידי התכנית ללימודים פלסטיניים באוניברסיטת תל־אביב. במשך יומיים, המשתתפים הישראלים־יהודים שמעו הרצאות באנגלית של יוצרים וחוקרים פלסטיניים בנושאי ספרות, תיאטרון, קולנוע ואמנות ויזואלית פלסטיניים, כתלמידים הלומדים במגמת סתרים מיוחדת. אבל כשגורג' ח'ליפי, במאי וחוקר קולנוע מאל־קודס, נעמד מול לוח הזיכרון לחמשת אנשי גרעין "במעלה" שנהרגו ב־1938 ועל שמם נקרא הקיבוץ, בצד אחד שלו צילום מההלוויה רבת המשתתפים שבה נקהלו ראשי היישוב היהודי באותה תקופה, ובצידו האחר השיר המפורסם שחיברו ש. שלום ומרדכי זעירא בעקבות אירוע הדמים, היה ברור שמבעד למעטה החליפין של ידע ניצב הקשר בין שלטון, מאבק לאומי ואמנות מגויסת כקו שמפגיש ומפריד בה בעת בין האירוע למיקומו. גם נבואות הזעם שהושמעו בסיום הכנס, ונענו כעבור פחות מיומיים בהרג "נכה המובל בכיסא גלגלים בצאתו מתפילת השחר במסגד" (כפי שכתב חיים גורי), חידדו את השאלה איך יש להתייחס לתרבות בחברה שתשתיתיה הפוליטיות, הכלכליות והאזרחיות נהרסות ללא הרף עוד בטרם סיימו להיבנות.

כך, ויכוח עז־רגש ניצת בין חסן חאדר, עורך הרבעון לספרות אל־כרמל, לבין וואפה דארוויש, חוקרת ספרות מבר־זית: דארוויש דנה בספרות הפלסטינית שנכתבת בשטחים הכבושים, בעוד שחאדר תבע להתייחס אל כל יצירה שנכתבה על־ידי פלסטיני/ת, יהיה מקום מושבו/ה אשר יהיה, כשוות חשיבות בתרבות הפלסטינית המתפתחת. ההבדל בין המבט הלוקאלי, האזרחי והאקדמי לבין המבט הגלובלי, הפוליטי־מדיני, העסקני והמחובר, העלה תהייה על התייחסות של תרבות לאומית שמרכזה הגיאוגרפי והפנטזמטי מצומצם ונתון תחת מצור תמידי, בעוד שתפוצתיה רחבות וגועשות. הדבר בא לידי ביטוי בקולנוע הפלסטיני, שבשל המיומנות המקצועית הנדרשת לייצורו ועלויות הפקתו הגבוהות נעשה ברובו על ידי פלסטינים שחיים בבירות התרבות המערביות ולמרות זאת עושים סרטים שזירת התרחשותם הבלעדית היא פלסטין. הקולנוע הפלסטיני ניצב בשיא העשייה האמנותית הפלסטינית היום, וסרטיו של איליה סולימאן הם יצירות מופת גם מכיוון שהם מותחים את תפקודו של המערך הקולנועי במאבק ההתנגדות והשחרור על מלוא הציר שבין הסיפור הלאומי המכונן והרציף לבין שברונו של זה בדמות הטלאה בלתי יציבה של הדימוי, המילה, הקול הדובר, הצליל והרחש. סולימאן הוא גודאר בתפקיד ביאליק.

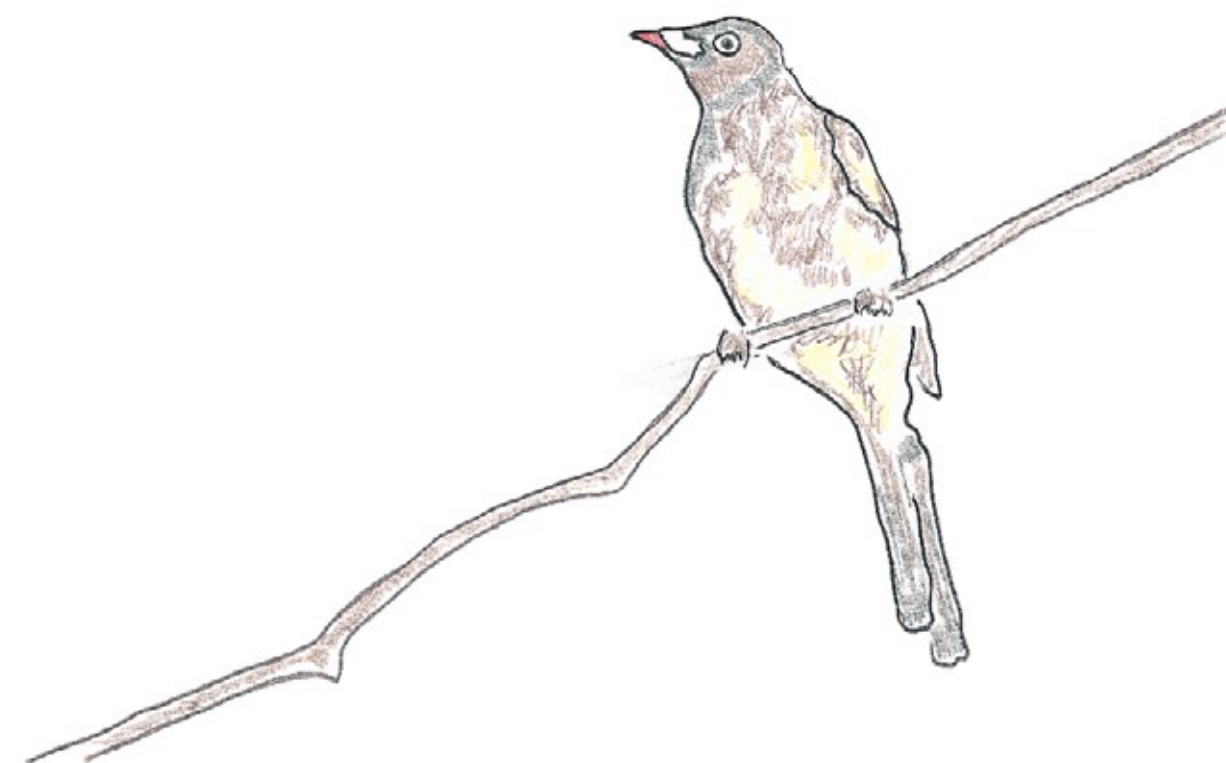
סולימאן מנצור, שהרצה על אמנות ויזואלית פלסטינית, שרטט תמונה עגומה הרבה יותר: בכל רחבי הגדה המערבית אין ולו בית ספר אחד לאמנות; מרכזי האמנות שהוקמו בשנות ה־80 בעזה, בירושלים וברמאללה נסגרים כיום בזה אחר זה; ציוריו של מנצור עצמו רוססו בצבע לאחרונה על ידי חיילים ישראלים. רבות מיצירות האמנות שנעשו במהלך שנות הכיבוש נוצרו על ידי אמנים חובבים, חלקן בבתי הכלא הישראלים, והיו עממיות במובהק: כרוזות ופוסטרים

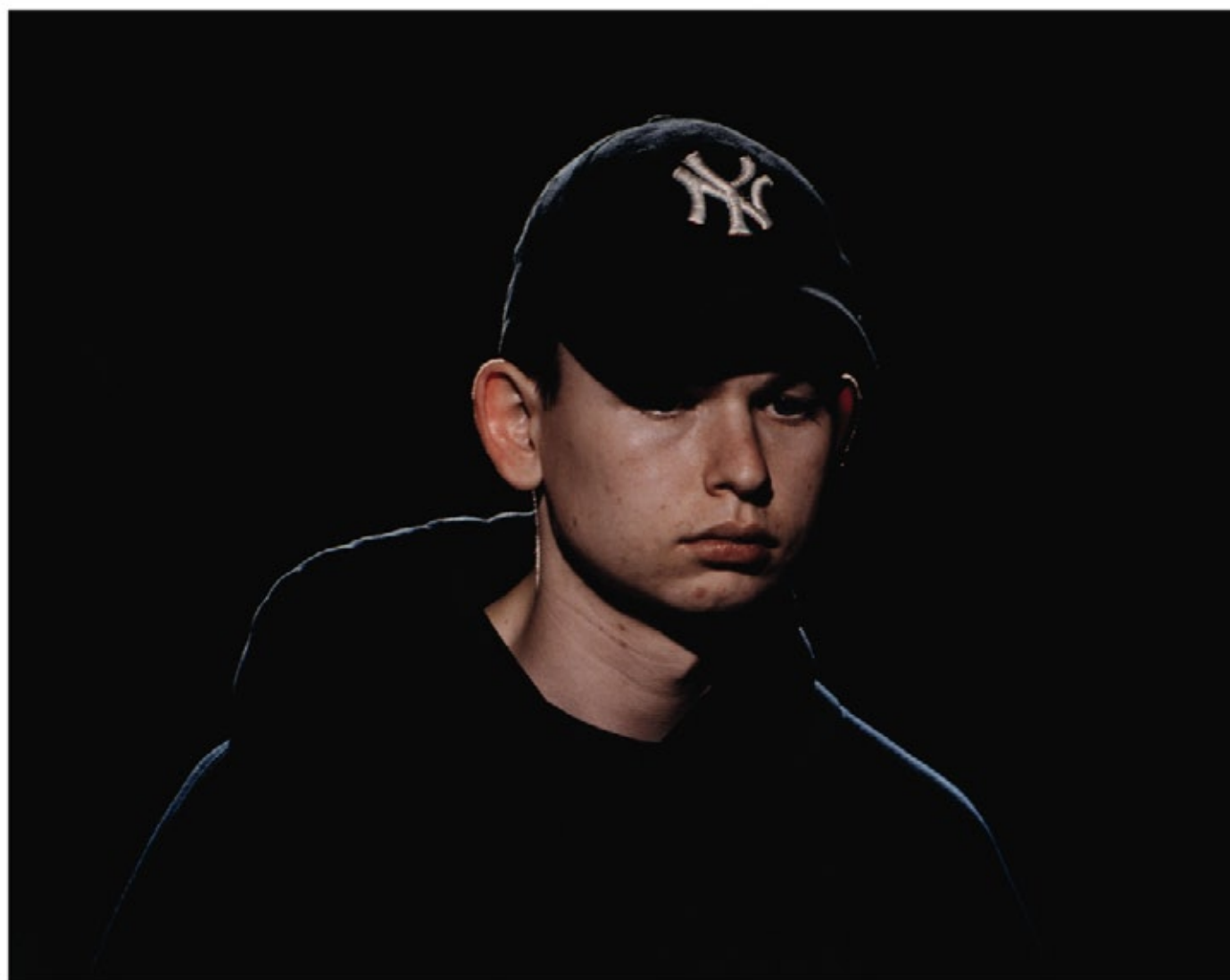
ששוכפלו והופצו בהמוניהם. רק לפני כשנה נפתחה ב־Art Car Museum שבטקסס התערוכה הראשונה בארצות־הברית שהוקדשה כולה לאמנות פלסטינית. בתקופה שבה נמתחת ביקורת כה חריפה על החלל המוזיאלי כאתר מגדיר של יצירות אמנות, לאמנות הפלסטינית אין מוזיאון. האם עליה לחפש כעת מוזיאון יחד עם עצמאות לאומית, רק כדי שהשיגים עתידיים אלה יציבו אותה בפיגור ניכר אחר האמנות הלא־מוזיאלית והחברה הפוסט־לאומית של המערב? ולהפך, האם התביעה לאמנות פוליטית, בלתי־אמצעית ודלת אמצעים, שניתקת מכל שושלת יוחסין והליכי קאנוניזציה מוסדיים, רלוונטית לתרבות שכל אלה הם עבורה בבחינת כורח?

האמנות הפלסטינית היא מגויסת; והרי לא קיימת אמנות שאיננה מגויסת לעניין כלשהו. אך מגוון היצירה הפלסטינית מלמד שוב שלא ניתן לגזור ישירות את אופני ההתגייסות ממהלכו וממטרותיו של המאבק, והאמנות הפלסטינית, כמו כל אמנות פוליטית, נדרשת לחצוב את מבעיה, בכל פעם מחדש, במתח בין סוגים שונים של גיוס. במשך שנים ארוכות אסר השלטון הצבאי על הפלסטינים להעמיד יצירות שצוירו בעבעי דגלם; הצנזורה איננה מסתפקת באיסור על תכני האמנות, היא תובעת להגביל גם את כליה. הרחבת הכלים היא, לפיכך, צורה של התנגדות.

www.artcarmuseum.com

התכנית ללימודים פלסטיניים בתמיכת קרן פורד, בחסות מרכז תמי שטינגמן למחקרי שלום, אוניברסיטת תל־אביב (19-20 במרץ 2004).





The Translated Philosophy of Andy Warhol

Ory Dessau

Twenty nine years after its publication in English, a Hebrew translation of Andy Warhol's fifth book, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, My mind is a tape-recorder with only one button: erase" is soon to be published by Babel, 29 years after its English appearance. This is an important event that raises crucial questions about the problems of translation and translation into Hebrew, and about Warhol's literary production.

The expression "ghost literature" or, erased literature, may be applied to all of Warhol's 14 books. These books were not really written, but rather taped, dictated and erased. Their publication implies their erasure" (p. 40). Warhol is his own ghost writer. "A written communication from Andy was a rarity," notes Pat Hackett, who edited his books and is even co-signed on one of them (POPism), in the introduction to his Diaries. The fact that reproduction is the material point of departure of books, a called-for indication where Warhol's books are concerned, is not enough to facilitate Warhol's reproduction in Hebrew and to anchor the spectral presence of the Warholesque text, whose origin is reconstruction, translation. The anticipated publication of the

Hebrew translation undermines the hermetic cooperative framework maintained by the Warholesque text: an epidermal frame where the differences between origin and translation, anterior and posterior, transmission and reception, linearity and simultaneity, are eliminated. Hebrew will create Warhol as an author, while he is, in fact, a narrator who dictates.

I would suggest translating the book phonetically (or disseminating it on tape). Warhol's conclusion from his serious injury, having been shot by Valerie Solanis ("If someone else talks about it, I listen, I hear the words, and I think, maybe it's all true") will thus be transliterated in Hebrew letters: איף סמוואן אלס טוקס אבאט; איט, איי ליסן, איי היר ד'ה וורדס, אנד איי תינק, מייבי איטס אול טרו; Im mishehu aher medaber al ze, ani makshiv, ani shome'a et hamilim, ve'ani hoshev, ulai hacol nahon.

Wandering in the Territories of the Journal Kav

Esther Dotan

Art magazine *Kav* had first been published in Tel Aviv between 1965 and 1970, and later resurfaced between 1980 and 1990. Twenty

two issues were published during its years of activity, examining innovations in art centers worldwide and encouraging new trends in Israeli art while also influencing its canon. A special issue was published in March 2004 as a tribute to Yona Fischer – Chief Curator at the Israel Museum, Jerusalem since 1969 and one of the magazine's first editors – which was edited by Yona Fischer and Moshe Ninio.

The publication of Frederic Jameson's and Benjamin Buchloh's Neo-Marxist texts in issue 10, 1990, was more an expression of alertness and curiosity regarding new trends in art discourse than a formulation of the magazine as a site for artistic-political-critical discussions. *Kav*'s subtext was apolitical; it explored an agenda rather than attempted to set it. Focusing on the up-to-date, its implied premise was of a monolithic center or centers, devoid of political minorities that influence the dynamics within them; a center and an antithetical periphery.

Conversely, there is a standpoint that acknowledges existence as translation – namely, perceives intercultural gaps as axiomatic. Interperipheral junctions, both conscious and unconscious, transcend temporal as well as ethnic, gender and political borderlines. Hybrid zones are formed and dichotomous arrays are fractured.

The center is as multi-faceted as the fiction of the unified subject. This fluid cartography originates in the notion of 'translation' as elaborated by Homi K. Bhabha, following Walter Benjamin's observation that in an act of translation a foreign component always remains, which does not correspond to the origin but rather sets in motion a new dynamic.

Seminar for Palestinian Literature and Art

Shaul Setter

At the Seminar for Palestinian Literature and Art held at Ma'ale Hachamisha in March 2004, Suleiman Mansour sketched a bleak picture: there is not even a single school of art in the entire West Bank; the art centers established in Gaza, Jerusalem and Ramallah in the 1970s are now being shut down, one by one; Mansour's own paintings have recently been paint-sprayed by Israeli soldiers. The first exhibition dedicated to Palestinian art in the United States was staged only a year ago, at the Art Car Museum in Texas.

At a time when the museum space is so blatantly criticized as a defining site for artworks, Palestinian art has no museum whatsoever. Should it now seek a museum, along with national independence, only for these future achievements to put it in a position of clear disadvantage in comparison with the non-museal art and post-national society of the West?

Palestinian art, like all political art, is required to create its modes of expression each time anew, vis-à-vis the tension between different modes of engagement. For many years, by order of the military regime, Palestinians were not allowed to present works painted in the colors of their flag. Censorship does not settle for prohibition on the contents of art, and demands a restriction of its tools and means; their expansion is, thus, a form of resistance.



Controlled Entropy

Yigal Nizri

Although echoing the declaration made by its director, Adam D. Weinberg, concerning “a requisite, periodic, report from the front,” the Whitney Biennial nevertheless offers a sweeping rejection of what has become the era’s accessible lexicon: war, terrorism and governmental instability. Unlike the apparent trend in previous Whitney exhibitions, which challenged ‘America’s’ cultural geography, these days the national criterion is back, and it is more transparent than ever. This fact would have been less disturbing had the Whitney Biennial promoted instants of presentation of or reflection on the immense effect American cultural logic has on life elsewhere. In this context, Emily Jacir’s *Where We Come From* (2003), using a US passport for unrestricted movement between and within Israel/Palestine, is an exception. Against this backdrop, it is difficult to ignore questions regarding the nature of historicity implied by the exhibition’s endless tray of appetizers, as well as the temptation to listen to the buzz described by the curators as an “intergenerational dialogue” – the aesthetic patterns of which constitute this exhibition’s theme. Mel Bochner, Marina Abramovic, Jack Goldstein, Yayoi Kusama and Mary Kelly, to name but a few of approximately twenty participants in their fifties or sixties (or who have died – Goldstein, an eighties legend to many, committed suicide last year in his suburban LA home), alongside Andrea Zittel, T.J. Wilcox, David Altmejd, Laura Owens, Laylah Ali and Sue de Beer, among the younger artists. However, reverberations of the formalism of the sixties and the de-materialism of the seventies can be detected only by way of interpretation. The appearance of too many pieces reinstates the hegemony of handiwork: the exhibition is rife with paintings, drawings, hybrids, filings, cuttings, and even knitting – technologies celebrated in the exhibition as both a reaction and return to authenticity, although this cannot be an accessible platform of action for artists in their twenties. Few works manage to



traverse the fabrication of the picture, by problematizing it. A Mary Kelly work, *Circa 1968* (2004), for example, a ‘painting’ composed of 180 pieces of lint discharged from laundry dryers that jointly create an image of a demonstration in Paris, May 1968. The social nature of doing laundry, in conjunction with the time it takes to produce the amount of lint required for making the picture, create an ephemeral, elusive image, which is as photographic as it is pictorial or cinematic. Richard Prince’s installation, *Oak Hill* (2004), may be perceived as an ongoing remark on the masculine dimension implied by representations of American minimalist, monochromatic, ‘abstract art’: fiberglass castings of 1970s American car hoods, among them hearses, are presented, unpainted, on wooden pedestals, as sketches for gravestones, constant monuments of a culture that has lost the formula for braking.

Naked Terror: On Painting and Biopolitics

Francis Bacon and the Tradition of Art, Fondation Beyeler, Basel

Zvi Szir

Francis Bacon and the Tradition of Art, a joint exhibition by Fondation Beyeler, Basel, and the Vienna Museum of Modern Art, is a fitting display for a painter who has become a trademark, who has been formulated by art, at least young British art, as a genetic code, engendering a *modus operandi* that places exposed flesh in the spotlight.

In *Study After Velasquez’s Portrait of Pope Innocent X*, power and the victim are intermingled; likewise, the boundary between the political entity and the person is breached, and a more fundamental, new state appears: naked terror. Naked life is exposed in all its fragility when the representations of the centers of power and the hierarchies of these representations, the form that endows life with a protective framework, are destabilized, and life is left naked in the center of Bacon’s works. When people are deprived of socio-political existence (rights as well as duties), life as form dissolves, and human existence is reduced to the fact of being alive.

The relationship between ‘naked life’ and ‘form-of-life’ is a central axis in Italian philosopher Giorgio Agamben’s political ontology, which may afford a more precise observation of Bacon’s work. Form-of-life, in which our expression as political subjects merges with our natural existence, is externalized in Bacon’s work in the relationship between face and mien. The portrait is presented as the arena of a struggle between one’s external appearance, the face as expression, and the unrestrained urge to become a formless steak. The face, the site where life becomes language,

absolute communicability, struggles to mold flesh itself, existence that has been reduced to life/death. Despite the vigorous brushstrokes and the arcs in the works created by Bacon in the 1960s, it is difficult to refer to motion or gesture. Thus, suspended existence, halted life, associates Bacon with Edward Muybridge.

If we believe Bacon’s painting and Agamben’s thinking, then between the ‘end of mankind’ and the Superman we must become accustomed to considering ourselves as the excluded person or the refugee, the Homo Sacer, the sacred man specified by ancient Roman law as one whose killing does not constitute a crime, but who cannot be sacrificed since his life is worthless. His sanctity is that of a person whose body and life have been forsaken, and only God can help him.

Street Work versus Global Navigation System

Different modes of presenting public space (Paris)

Sylvaine Bulle

The text addresses two modes of presenting public space and contemporary worlds in recent exhibitions in Europe. More and more exhibitions in Europe wish to map out the world, but as seen from afar or from above. They adopt the geographic, geo-political and spatial metaphors of the map, the diagram, the camp, without truly commenting on the social and urban facts that they pretend to observe (globalization, wars, non-citizenship). On the other hand, works such as Philip-Lorca diCorcia’s, recently exhibited in Paris, genuinely tackle the cities, modes of living, conditions of urban life, through aesthetic and poetic narration. He does not play with cartographic references or geographic localizations, but rather with variations of scale, of bodies, of apartment-buildings in the street, in order to show a human condition. His work justifies the notion that it is in the articulation of scales, of gazes, of places, in the contact zone between images more than in the ‘object of discourse’ or in the accumulation of signs, that one can better perceive contemporary phenomena.

Flash Mob

Moshe Ninio

Vulnerability of one who is on the verge of being run over is a sentiment that emerges from Barry Frydlander’s photographs from the 1980s, years in which he operated as a wandering photographer in the no-man’s-land of urban shared spaces. His off-the-cuff snapshots displayed persistent alertness to defenselessness. The figures’ photographs, albeit incidental, were the product of a quintessential photographic ceremonial contract, perpetuating the requirements of two parties as a tacit agreement: the signifying photographer, emerging from the darkness, illuminates himself with the light reflected by the hunted-signified.

The flash – a violent, invasive, dazzling light that in a single



gesture fuses the characteristics of a crime-scene photograph with a touch of momentary glamour – served Frydlander to highlight the tension between a swift, ephemeral visibility and the theater of human pretense: the charade entailed in the ascription of attributes of self-worth. The photographic emulsion was simultaneously exposed to two different light intensities, whose partial overlapping generates an image with an interrupted spatial continuum. Thus, a hierarchy of visibility was created in the resulting image between the photograph’s focal point and that which remains in its margins, and the figures often seem to be about to evaporate. A hint of the subject was still there, on both sides of the camera – but its status was already being questioned.

In 1994, after a five-year break from photography, Frydlander began creating digital mosaic pictures, albeit still based on existing pools of negatives. This may be described as a fundamental transition from an image-photograph that retains an implicit model of ‘revelation’ to an image-tableau generated by a ‘rationale of selection’: acceptance of an array of (social, economic) conventions and practices encrypted within the application itself, and encoded control over a database that functions as a ‘universe’.

The latency period that preceded the new mode of image-production corresponds with the first *Intifada* (1988-1993) – a first-of-a-kind post-modern popular uprising: an action on the symbolic level that structures the heroics of a popular revolt via the production of images for the media. Through acts of ‘cut-and-paste,’ Frydlander (aware of the loss of faith in photographic factuality) presents a fabrication of an image *in situ* (a ‘photo opportunity’ as collaboration between ad-hoc ‘rebels’ and foreign photojournalists, who commission-fabricate an ‘event’): imaging under Third-World conditions, where the sole image-commodity on offer, eternally, is violence as an image.