

סטודיו

מגזין לאמנות

154

studio
israeli art magazine

יולי-אוגוסט 2004

45 ש"ח

july-august 2004

10 US\$



2205 8537506-401548



סטודיו 154 / יולי-אוגוסט 2004

- 4 בשדה
- 17 אפשר היה לראות הכל. יהושע סימון מראיין את אריאלה אזולאי
- 20 הרגע של שדה התעופה. יגאל נורי על טרמינל 5

23 *after nature*
משה ניניו / פרויקט מיוחד

שאול צמח
מיכלאנג'לו אנטוניוני
אנטוניו גאודי
אורי ניר
דניאל באואר
יצחק דנציגר
אנדריאס גורסקי
וו. ג. זבאלד
רוברט סמית'סון

- 50 חלומות וסיוטים / צבי שיר על החזרה לאמנות הסטורית כסימפטום
- 56 אנארכיטקט / צבי אלחיני על גורדון מטה-קלארק

- 62 חופשה אירופאית. עלי סבוטניק עם חוג הסילון מסן סבסטיאן עד אתונה
- 68 סרבת. שבא סלהוב
- 70 עיניים לכותל. אורי דסאו בחיפה
- 72 אוונטי פופולו. שאול סתר בירושלים
- 74 סוף עידן הראווה. זיוה שטרנהל
- 75 העין המשוטטת של אורס פושר. שרי כראל

עורכת ראשית יעל ברגשטיין עיצוב אדם רבינוביץ עריכת טקסט עינת עדי מנהלת פירסום רחל מיכאלי מפיקת מערכת ניצן וולנסקי עיצוב מודעות וסריקות אלכס זורבין עוזר מחקר נמרוד רם לוחות והדפסה דפוס מאירי הפצה סטימצקי מו"ל חבצלת מוסדות תרבות וחינוך של השומר הצעיר מייסדים אילנה וטולי באומן מנכ"ל חנן רוגלין ISSN 0792-4038 המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות. יוצא לאור בתמיכת מינהל התרבות - משרד החינוך, התרבות והספורט ובתמיכת עיריית תל-אביב-יפו. תודה למרטין וייל, רוני פורר, שחר אמריליו, גלריה זומר, רועי רוזן, יהושע ע נוישטיין. תודה מיוחדת לאלני פטל בשער: מתוך היום שאחרי מחר, במאי: רולנר אמריק, 2004

סטודיו
ת.ד. 23570, תל אביב 61234
טל. 03 5255701 פקס 03 5255702
www.studiomagazine.co.il
studio1@netvision.net.il

האיזון העולמי. תיא. ירושלים חיפה

מסעונים ומוזיאונים
תל אביב - יפו

B E_hR₃A₁C₂H₂ A

חבצלת
מוזיאון תל אביב

h

מימין:
פול מקרת'י, *WGG (Wild Gone Girls)*, 2003
מתוך *Point of View*, גלריה שלוש לאמנות, יוני, 2004

Right:
Paul McCarthy, *WGG (Wild Gone Girls)*, 2003
from *Point of View*, Chelouche gallery, Tel Aviv, July, 2004

בשדה

ידיעת הארץ השחורה

לאחר שאצרה תערוכה רטרוספקטיבית גדולה של דליה אמוץ במוזיאון תל אביב (2000), שבה שרה בריטברג-סמל ומסכמת את מהלך ההחמצה הישראלי ביחס לעבודותיה, בטקסט קצר שנלווה לתערוכה של אמוץ – תערוכה שאצר אמון יריב בגלריה גורדון, שבבעלותה העיזבון (יוני).

“בחמש השנים שבין 1980 ל-1985, הגיעה יצירתה הצילומית של דליה אמוץ לשיא. מדובר בהישג שאיננו לוקאלי. כתבתי כך בעבר ואני שבה וחוזרת על הקביעה, אולי בגלל החשש שגודל ההישג לא הופנם במלואו אל לב האמנות הישראלית.

אלה היו שנות יצירתה האחרונות, לאחר שכבר נתקבעה בתודעה כצלמת של “דיר צמית” ושל הנופים ואורח החיים של בני מדבר יהודה. סדרות אלה הוצגו במוזיאון ישראל ומוזיאון תל אביב, ועליהן הוענק לה פרס קבלין לצילום של מוזיאון ישראל בעת שחולק לראשונה (1976). ההישגים הווירטואוזיים והדרמטיים של התקופה הראשונה (שכונו, בהקשר מקומי, את איכויות צילום הנוף הרומנטי עם הטיה אל חספוס ואור פעיל, לא שקט) בלעו אל תוכם את מה שבא אחר כך. מה שבא אחר כך, הסדרות הגדולות של שדות האור, בריכות האור בתוך שדות אפלים, העבודות של שנות יצירתה האחרונות, היה

פחות נוח לעיכול. לא רק משום שהעמיד דימוי חדש של הארץ המובטחת כארץ שחורה וקשה, אלא ובעיקר בשל המחזרת של המראה ושל הצורה שיצרה. צורה שאין לה תקדים צילומי. בתערוכתה הרטרוספקטיבית הגדולה במוזיאון תל אביב, שהתקיימה שש שנים לאחר מותה, אפשר היה לראות לראשונה פרישה רחבה של שדות האור ולהתרשם מהיופי המהפנט והמזור שלהם, וגם לעקוב אחר הדרך שבה נוצרו הריבועים השחורים הכמעט מופשטים, שנראו מרחוק כמו אקווריום של נוזל שחור שאור בוקע מעומקו. התקדימים שלהם היו ציוריים ולא צילומיים. אפשר להזכיר את הריבועים השחורים של האוונגרדיסט הרוסי קוימיר מאלביץ' ואת רישומי הפחם המרוכזים של אביבה אורי כהשראות צורניות ורוחניות.

היא הפכה את המצלמה מכלי מתעד לכלי ‘בורא’ כשהשתילה אל תוך שדה בור, שטח הפקר של העולם והנפש, אור שקלטה העדשה מן השמש. כך יצרה את המראה שמעולם לא היה שם, אור שעולה מן האדמה האפלה בשדה פתוח. אמוץ תיארה את ‘תיקן העולם’ שיצרה בצילום: ‘תמונה של עולם הנוקק למנות אור כמו מכות חשמליות לקיים את לבו ער...’

דליה אמוץ פעלה בשנות ההפקר של הצילום, בטרם הפך לבן יקיר של ממסד האמנות. היא היתה ממחוללי הלגיטימציה שלו כאמנות גבוהה. היא הגברת הראשונה של הצילום הישראלי המודרני, לא רק כעובדה כרונולוגית וביולוגית. האמנות שלה סימנה את האפשרות הזו, את הפמיניזציה של המבט.”

שרה בריטברג-סמל

דליה אמוץ,
עקבות כלב, 1985,
דורפס כסף, 42 x 42 ס"מ
Dalia Amotz,
Dog's Traces, 1985,
silver print, 42 x 42 cm



דרוקסלנד

סרטי שנות ה-70 של מיכאל דרוקס במרכז
החדש למדיה חדשה בחיפה

בחלל אליפטי דמוי צוללת, מופז באור כחול, נחנך במוזיאון חיפה לאמנות לפני פחות מחצי שנה “יציאת חירום - המרכז למדיה חדשה”, שעוסק בהתפתחות ה”דימוי המוקרן” באמנות הישראלית החל משנות השבעים. כבר בתערוכה הפרוגרמטית, “וידאו Zero: הפרעות בתקשורת” (מרץ 2003), שהוצגה עוד טרם הקמת המרכז למדיה חדשה ומהווה את תשחיתו העיונית, הציבה אילנה טננבאום, אוצרת המרכז, דרישה לשרטוט מחודש של “הנרטיב ההיסטורי של האמנות הישראלית”, דרך התייחסות לסרטי סופר-8 שנעשו בשנות השבעים על ידי רוב האמנים המובילים של התקופה: רפי לביא, יאיר גרבז, מיכל נאמן, הנרי שלזניאק, תמר גטר, נחום טבת, והרשימה עוד ארוכה. כך נגלה לנו אופן אחד, מועדף גם אם לא הכרחי, של שידוד מערכות הקנן: המדיום החדש, הדימוי המוקרן, מצליח להיכנס לנרטיב על גב יוקרתם של אמנים שמעמדם נרכש תוך פעולה במדיום הישן וההגמוני, הציור. תהליכי השינוי והשימור שלובים האחד במשנהו, עד שכלל לא ברור מי מביניהם הוא המשני.

התערוכה שמוצגת בימים אלה במרכז, “דרוקסלנד - איפה אני נמצא”, עוקבת אחר סרטי שנות השבעים של מיכאל דרוקס, שיצר

בישראל באותן שנים וחי בלונדון מאמצע שנות השבעים. דמותו של דרוקס מגלמת במובהק את מקורותיה הרבים של אמנות הווידיאו, כפי שטננבאום התוותה אותם ב”וידאו Zero: ממעמקי זרמי הקצה של האמנות ה”ישנה”, האמנות המושגית והאוונגרד הפוליטי של שנות השישים, ובמקביל לשגשוגם של המיצגים ואמנות הפעולה - דרוקס עסק בכלום - צומחת אמנות הווידיאו כטפילה על כתפיה המטורונות והחובקות-כל של הטלוויזיה, מתוך רפלקסיה אכזרית על המכשיר - הטכנולוגיה והמנגנון - המארח אמנות זו. הטלוויזיה אכן תופסת מקום נכבד בעבודות של דרוקס, שצולמו באירופה בתקופה שבה היתה כבר כלי שיווק ממוסחר ולכן גם מושא לנאצות פוליטיות, בעוד שבישראל היתה הצעצוע הרשמי החדש שהעניק השלטון לתושבים. ב”פלייבוקס, לונדון” (1973) ו”פלייבוקס, אמסטרדם” (1975) עושה דרוקס שימושים שונים בטלוויזיה, שחושפים את מעמדה המרובד: כשדרוקס מתיישב על הטלוויזיה, היא מופיעה כחפץ בחלל; כשרגליו מנסות ללא הצלחה להיאחו בטלוויזיה, היא נגלית כחפץ חסר תועלת; כשהוא מניח לפניו אגרסל פרחים, הטלוויזיה היא מקרן דימויים שהתקיימותו במרחב עומדת לו לרועץ ומחבלת בדימויו; כשדמותו של דרוקס

מופיעה מאחורי המסך, כל גופו נצמד אל דפנות המכשיר ובכך מסמנות את גבולותיו, הטלוויזיה הופכת לחלל כולא, גם אם שקוף; וכשהוא מציב על המרקע דימויים מתחרים - מדביק צילום של פנים על גבי הפנים המוקרנות, או רושם את קווי המתאר של התמונה המוקרנת - הטלוויזיה מתפקדת באופן כפול, כתייוך וכמצע. הביצוע של סרטים אלה גם כמיצגים חיים באירופה מחדד את מעמדה של הטלוויזיה כדימוי - של חפץ, תיווך או מצע - המוקרן מבעד לטלוויזיה אחרת.

אין בשעשוע המשחקי שבעבודות אלה כדי לטשטש את תביעתו החדה של דרוקס להפוך את הטלוויזיה ממכשיר חד-סטרי, סגור ואוטיסטי, שמאביס את הקולט הפסיכי בשרשרות דימויים, למכשיר לחליפין רב-כיווניים של דימויים; מכלי שידור לאמצעי תקשורת. דרוקס פועל על הטלוויזיה והיא פועלת בעקבותיו, בעיקר, כשבאופן אירוני טיפוסי הטקסט פועל לרוב באופן הפוך, והאיש שמופיע בה מכריז ש”הטלוויזיה אינה הוגנת כמדיום. אתה חייב להאמין במה שאתה רואה, אין לך כל say בעניין. אינך יכול לצרוח בחזרה על המרקע”. (שאול סתר)

אלישבע לוי
צילום: מיכל הלפמן
Elisheva Levi
Photo: Michal Helfman
אלישבע לוי,
רגליים
Elisheva Levi,
Legs



אלישבע

בגרסה הלילית, החשוכה, העבודה *"Bee Eater"* של אלישבע לוי (סדנאות האמנים, עד 31 ביולי) היא גנרטור בלב מחנה קמפינג, שטוען באור נורות חשמל מבני מגורים ונוף, טוען את הצופה הקרב למחנה בציפייה ובחרדה. התערוכה היא העתק של גליות החופשה המושלמת: עצי דקל, חיות אקזוטיות, קוקטייל בכוס פלמינגו, קרוון, ואסתטיקה של כלים חד-פעמיים. אבל נדמה שהקרקע הפורייה והרוחשת נשמטה מתחתם, לטובת תחליף: הגלריה זמזום מזגנים. הפנטזיה הקלאסית של החופש מפליגה למרחבים של בדידות ומלנכוליה.

אלישבע לוי נולדה בקריית אתא, אבל הבית שבו גדלה היה קפסולה הרמטית, מנותקת מסביבתה, הפונה למציאות הפנטסטית שבתוך הבית פנימה. כשהיתה נערה התגרשו הוריה. הבית וכל קסמיו התפוגגו. *"Bee Eater"*, מיצב של עצי בננות מנייר, אוהל טיילים רך ורישום, הוא הרחבה בוגרת ומפוכחת של פעולת ילדה שבונה אוהל מתחת לשולחן בבית. כשנלקח מצע הפנטזיה הבטוח, הופכת הפעולה במציאות לפעולה בחלל הגלריה. המרחב שמקיים עבורנו המיצב הוא כמו פריים יחיד ומתמשך בסרט: הזמן נעצר, וחלל ביניים נפתח. מעברו האחד הכמיהה לאי בודד, ומעברו השני הבדידות עצמה. (מיכל הלפמן)

ברבוניה

"שמחת עצירת הרצף", קטלוג התערוכה של טל מצליח שאצר איתן הלל במוזיאון הרצליה ב-2003, יצא עכשיו לאור. הקטלוג ממשיך ועוצר רצף מתפתל ששרטט הלל, ששיאו הקודם בהקמת המבנה המוזר שהוליך את הצופים ואת ציוריה של מצליח במעלה האולם הגדול מדי של מוזיאון הרצליה. הקוביה הענקית הפכה לספירלת גוגנהיים שבורה, שקיפלה את המרחק שבין כפר עזה, מצפה מתת ומסערת שאול ברחוב אילת.

הקטלוג של "שמחת עצירת הרצף" הוא כמו קפיץ שהשתחרר מתוך קופסה. החלל והעבודות שהתקפלו ונסגרו בין הדפים נפרשים ונפתחים בו מחדש. קטלוג מעולה, שכדרכם של קטלוגים טובים באמת יש ביכולתו להוליד את התערוכה מחדש ולתת לחלל התערוכה להדהד בו, במקום להרוג אותה במהלומת מוות אחרונה – אותה ואת החוויה הנשכחת שאין ביכולתו לייצג. צילומים: איתן הלל, עיצוב: מיכאל גורדון. (אדם רבינוביץ)

הספרייה

שלושה אירועי תרגום שקשה להפריז בחשיבותם: הוצאת הספרים של אוניברסיטת תל-אביב מפרסמת, לראשונה בעברית, מבחר מקיף ממאמרי של מאיר שפיר, בעריכת פרופ' מרדכי עומר ובתרגום תלמידיו מהחוג לתולדות האמנות. המבחר כולל הקדמה מאת עומר, שהיה תלמידו של שפיר באוניברסיטת קולומביה.

בהוצאת רסלינג הופיע "דרגת האפס של הכתיבה", ספרו הראשון של רולאן בארת (1953).

בהוצאת אוב הצעירה הופיע "שפה, מחשבה ומציאות", קובץ מאמרים של בנגמין לי וורף, אבי תורת היחסות הבלשנית. "עבודתו של וורף", כותב עורך הקובץ יאיר אור, משמשת "בסיס ישיר ועקיף לפיתוחים רבים בתחומי הסמיוטיקה, חקר התרבות, הפילוסופיה של הלשון והפילוסופיה של המדע, אך אפשר לטעון כי היא מהדהדת כיום כמעט בכל דיון או עיון בתרבות, בפוליטיקה, במוסר. הרלטיביזם המשתקף ממנה לכאורה הצליח לעורר לא מעט ביקורות והתנגדויות – יש שטענו ועדיין טוענות, כי הוא פסימי, דטרמיניסטי, משתק מבחינה פוליטית, משחית מבחינה מוסרית".

שמחת עצירת הרצף, שער הקטלוג
Tal Matzliach, Catalogue cover



איתן הלל. צילום: אדם רבינוביץ
Eitan Hillel. Photo: Adam Rabinowitz

רותי סלע

באירוע הנעילה של התערוכה "שרון", שאצר יהושע סימון בגלריה קלישר, הוקרנה "רטרוספקטיבה", מבחר עבודות וידיאו של האמנית הרעננה רותי סלע, מהשנים 1999-2004. סלע, הקשורה גם בפרויקטים קבוצתיים דוגמת "ארט אטאק" ו"קורדובה", היא מאמנית הווידיאו המעניינות בסביבתנו. סרטיה, המצטלמים בהוויה של לבטניויות ישראלית-דרום-אמריקאית-פלסטינית, נסובים סביב סיטואציות אנושיות המשחררות את הדמויות המצולמות (לעתים סלע עצמה) מאפשרות של קיטלוג או השתייכות. סלע מחברת התרחשות, דיבור, הצגה וחשיפה של "מצבים קיומיים", ומפרקת את האפשרות

ליצירת סיפור או דעה על ידי פירוק ההופעה של דובריה. הדמויות שלה נחשפות ברגעים הכושלים של הייצוג העצמי, נטולות אמביציה מובחנת ליצירת טקסט שיועבר בין דובר לנמען, המסתכם במצלמה או ברותי סלע שמצלמת. היא משלבת בין חדירה ניטרלית, עד כמה שאפשר, לתחום ההתנהגות לבין התערבות קפריזית בעריכה – ומיישרת קו בין שיכורים, ילדים, אמנים ואנשים מבולבלים, כגופים מעורבים המתאפיינים כנטולי רצון או יכולת לייצר מציאות מועדפת.

הקרן

גל ויינשטיין נבחר על ידי הצוות יונה פישר, דליה לוין ורבקה סקר להיות אמן נוסף של קרן המצוינות בתרבות, לשנת 2004-05.

הקרן ממשיכה לתמוך, זו השנה השלישית, באוהד מרומי, השוהה כעת בניו-יורק לאחר שסיים את לימודי התוכנית לתואר שני בלימודי אמנות חזותית באוניברסיטת קולומביה, ניו-יורק, וכן ביהודית סספורטס, השוהה למשך שנה במרכז האמנות ביטנאן בברלין, ובזויה צרקסקי השוהה בסנט פטרסבורג לקראת הכנת תערוכתה הבאה, שתציג בישראל.

משרד התעשייה

תפיסת האמנות כתעשייה היא כותרת אחד מערכי האמנות הצפופים ביותר שהתרחשו בתל-אביב במהלך חודש יוני, בהפקת *Regain Works*. הערב, שהתקיים בבית שלוש בנווה צדק, התפרסם בציבור בשל ביקורו החטוף של הדוגמן דודי בלסר באירוע. בערב, שהוגדר בהזמנות כ"תעשייה: מפעל, תרבות", הושק גיליון נוסף של המגזין הספרדי *Rojo*, שאירח בעבר אמנים ישראלים, ביניהם ירון שין ונטלי צבילינגר. האירוע כלל מה שהגדיר כ"מפעל אמנות", בהשתתפות רם סמוכה, רן סלווין, קבוצת שכלולים והמעצבים הגרפיים המעולים גיא גולדשטיין וירון שין, לצד "מפעל מוזיקה": הופעות DJ ומופע אקוסטי.



רותי סלע,
מעבר לאשמה 2%, 2004
Ruti Sela,
<i>Beyond Guilt</i> #2, 2004

אש"ל

המדור לאמנות פלסטית במועצה לתרבות ואמנות, משרד החינוך, מכריזה על תחרות פרס שרת החינוך (8 פרסים בגובה 70,000 ש"ח), פרס עידוד היצירה (8 פרסים בגובה 18,000 ש"ח), ופרס האמן הצעיר (7 פרסים בגובה 10,000 ש"ח) לשנת 2004. המועד האחרון להגשת טפסים, כולל תיק עבודות: 14 ספטמבר 2004.

לפרטים וטפסי הרשמה: yaeluz2@yahoo.com

קרן אליכס דה רוטשילד, שמנהלת בישראל על ידי "הקרן לקידום אמנות מלאכת מחשבת בישראל", הכריזה על תחרות בנושא "הקופסא האישית שלי", ותעניק פרסים בסך כולל של \$14,000 שיתחלקו בין כמה זוכים. לאור מצבם הכלכלי של האמנים הישראלים הצעירים, ייתכן שאין זה הזמן לדקדוקי עניות ולשאלות על הכוונה שמאחורי השם, הנושא והתחרות.

פרטים בטלפון 02-5363508.

אימפריה 1

נחום טבת

נחום טבת הזמן להציג תערוכת יחיד חדשה, ראשונה לאחר הצגת העבודה "שאלה 5" בתערוכה הבינלאומית בביינאלה בוונציה 2004. התערוכה, שתפתח ב-21 באוגוסט ב-DCA (*Dundee Contmporary Art*) בדנדי שבסקוטלנד, תכלול את העבודה "שבע הקפות" (*Walks Seven*) – מיצב שעליו עבד טבת בין

נחום טבת שבע הקפות, 2004 1998 Nahum Tevet Seven Walks, 1998-2004

בקיבוץ

טלי תמיר נפרדה בחודש האחרון מתפקיד אוצרת גלריה הקיבוץ לאחר עשר שנים, מהמטלטלות שידעה מדינת ישראל. חיים מאור, ברשימת פרידה מתמיר באתר התנועה הקיבוצית (www.kibbutz.org.il), מציין את הישגיה בעשר השנים האחרונות, וכותב בין השאר: "תמיר השכילה לחשוף את קולותיהם של ה'אחרים' ולהביאם לתוך חלל הגלריה". מאור מסגיר בטענה זו יותר משהתכוון למסור. מי הם אותם האחרים שתמיר השכילה לחשוף את קולותיהם? רובם אמנים עלומים, שאלמוניותם עקשנית דווקא בגלל שכאמנים אין הם אחרים כלל ועיקר. אי אפשר שלא לחוש אמפטיה כשקוראים את המשפט. מאור כותב "אחרים" (המרכאות במקור לא מסייעות בסיוג התואר) ומתכוון לבני ובנות הקיבוצים. לצד השבחים שמרעיף מאור על תמיר, הוא מונה מספר תערוכות חשובות שהוצגו בגלריה. מאור מזכיר את "צובה" של לארי אברמסון, "הפרדה" של אבישי אייל, "שטח אש" ו"עשרים שנים למלחמת לבנון". נציין בנוסף את "יולי 74 – יולי 95, שחזור; חמישה צעירים בגלריה הקיבוץ; גינתן, גטר, טבת, נאמן, נתן", את תערוכת השחזור של ציבי גבע, את תערוכתם של חיים ואירנה לוסקי, ואת "רוחות" של אפרת נתן מ-2003. תמיר מזוהה במידה מסוימת גם עם גל ויינשטיין, שזכה לאחרונה בפרס הקרן למצוינות. מיצב הגג שלו הוצג לראשונה על ידה, ולאחר מכן נבחר לייצג את ישראל בביינאלה של סאו-פאולו.

במוזיאון תל אביב אצרה תמיר את

הרטרוספקטיבה המקיפה ליוחנן סימון, השופר החזותי של הסוציאליזם המקומי בשיאו, וטקסטים של תמיר הם חלק מגוף הכתיבה על עבודתם של אמנים מרכזיים כגון קופפרמן, גרשוני, גרוס, ברסט, דורצ'ין, ליבנה, ודוד (ריים מהם הופיעו ב"סטודיו").

הקדנציה של תמיר הסתיימה בוויכוח קשה בינה לבין מזכיר התנועה הקיבוצית, נתן טל, ו"אנשי כלכלה בכירים בתנועה הקיבוצית". בביטאון הקיבוץ תקף טל את תמיר על בזוז בהוצאות, העדר ראייה כלכלית, ומיעוט פעולה לגיוס חסויות ומכירת עבודות, ותבע עבודה בהיקף "צנוע יותר", הפחתת עלויות, ודרישה להשתתפות כספית בהוצאות מהאמנים המציגים בגלריה. טענה נוספת של טל כנגד תמיר, בראיון עם קרני עם-עד, הופנתה ליחס שלה אל אמני הקיבוץ: "טלי צריכה לשאול מדוע לא הייתי כבר זמן רב בגלריה. אולי בגלל שלא מצאתי עניין במה שקורה בה? אולי בגלל שבמוזיאון תל אביב אני מסתקרן מציונה תגר ובגורדון אני מתפעם מדורצ'ין? הגלריה לא יצרה עניין כבר זמן רב, ולא הגיעה לפסגות אמנותיות. אני מעריך את טלי תמיר כאוצרת מקצועית, עם קו פוליטי ברור [...] וגם הכתיבה שלה מרתקת. יחד עם זאת, היא לא השכילה לחבק דור שלום של אמנים. [...] אהבתי את הגלריה בזמנם של רפי לביא ומרים טוביה בונה בשנות השבעים-שמונים. הם הציגו את 'המשותף קיבוץ' – קבוצת אמנים, חברי קיבוץ, שהגיבו פוליטית על המתרחש. היום מדובר

בחבורה צעירה, 'אינתי יותר', שמתגלה בגלריה ופורחת לגלריות אחרות. ואיפה האמנים שלנו, שנחשבים למובילים?"

טלי תמיר, בתגובה, צוטטה בכתבה בהגדירה את הגישה שמייצג טל כ"אטומה, צרת אופק, לא תרבותית". תמיר המשיכה וטענה כי היא מציגה בגלריה "מספר שווה של אמני קיבוץ ועיר", וקבעה בו-זמנית כי "אמן לא ייכנס לגלריה רק בשל היותו קיבוצניק, אלא קודם כל משום שהוא אמן טוב. אני מתכוונת לכתוב את תולדות הגלריה לאורך שלושים שנותיה, ויתברר שהאמנים הגדולים של הקיבוץ עשו את ראשית דרכם בגלריה".

תוכניותיה של תמיר לעתיד הקרוב כוללות תערוכה מחזיאלית על הקיבוץ, שתיערך בביתן הלנה רובינשטיין במרץ 2005. את התערוכה, שתיקרא "לינה משותפת", היא מגדירה בביטאון הקיבוץ "תערוכת מיצבים", והיא תכלול עבודות של גל ויינשטיין, אפרת נתן, הילה לולו לין, יוני גולד ועוד.

אוונגרד, לא פחות.

המחליף של תמיר בגלריה הקיבוץ יהיה יניב שפירא (37), לאחר שוועדת הבחירה הקיבוצית התלבטה בין שפירא לבין חגי שגב ונטע גל עצמון. שפירא הוא בוגר תואר שני לאמנות באוניברסיטת תל-אביב והתוכנית למוזיאו-לוגיה בניהול מרדכי עומר. הוא אצר את התערוכה "מוזיאון מאיר אגסי: חלל מנטלי, מטאפורי, ממשי" בגלריה האוניברסיטאית בתל אביב, שהוצגה גם במוזיאון עין חרוד, שבו הוא עובד תחת גליה בר-אור. בתשובה לשאלה ברוח ביטאון הקיבוץ: "מהי הגלריה בעיניך?" עונה שפירא ברוח התביעה התרבותית הקיבוצית: "מבחינתי היא נכס תרבותי, לא רק לתנועה. נכס עם ערכים, אידיאה, אוונגרד... אני חושב שצריך לחזק את מעמד המקום, להפוך אותו לדגל, למגדלור. לא פחות."

קיבוצניקים
צילום אילוסטרציה: יהודה וגמן, 1983
Kibbutzniks
Photo: Yehuda Wegman, 1983



פול מוריסון, בריכה, 2001, אקריליק על בד, 229 x 152.5 ס"מ Paul Morrison, Pond, 2001, acrylic on canvas, 229 x 152.5 cm.

למטה: פיטר פישלי ודוויד וייס, הקרנה 1 (סתיו), 1998, 162 שקופיות, 2 מקרנים Below: Peter Fischli and David Weiss, Projection 1 (Autumn), 1998, 162 slides, 2 slide projectors



מוזיאון תל אביב, אוגוסט 2004

התגרה התקשורתית, שקודמה על ידי עיתון "העיר" בכתבת שער וליוותה את פתיחת תערוכתו של שמעון מזרחי במוזיאון תל אביב (אוצר: פרופ' מרדכי עומר), שיכפלה דפוסי ויכוח מאובנים. הכתבת נוקקה לחבר מועצת עיריית תל-אביב כדי שזה ילמד אותה

ישראל, עבודת וידיאו של באס יאן אדר, האמן המושגי שנעלם ב-1975 ומאז לא נודעו עקבותיו, מיצב וידיאו של קוטלוג אטאמאן, ועוד ועוד. הרשימה כוללת גם את סטייכן, אוקיף, וורהול, ליכטנשטיין, מייפלד'וורף, טילמנס ושטרות, ואמנים ישראלים כגדעון גכטמן במיצב קיר, יצחק ליבנה, ארז ישראלי וניר הוד.

שובו של שאפס

מארק שאפס, מנכ"ל מוזיאון תל אביב לאמנות בין השנים 1977-1990, חוזר לישראל לאחר שהות ארוכה בגרמניה, שם ניהל את מוזיאון לודוויג בקלן, ואוצר את התערוכה "ראובן קדים: מארגים, סימביוזה מזרחית-ערבית". הפנייה למזרח המרומזת בשם התערוכה מתבררת בטקסט התערוכה כפנייה לעבר, לאמנות המארגים האיסלמיים ולתרבות מצריים העתיקה. שאפס מצטט בטקסט התערוכה את קדים, הקובע ש"מי שרוצה לחדור למהותה של אמנות האיסלם הגבוהה ולנהל איתה שיח יצירתי, עליו לדבר בשפת העל החוצה תרבויות של הסדר הגיאומטרי", ומזכיר את המושג של קדים "גיאומטריה מטאפיזית". בטקסט המורכב של שאפס מופיעים גם מושגים דוגמת "מסר שמשמעותו גלובלית", "סימביוזה מקורית בעלת תוקף כללי", "אוטופיה" ו"דגמים תרבותיים שיוכלו בעתיד לשרת בעתיד את החברה כולה". לקראת ביקור

בתערוכה ייתכן שיש לשוב ולקרוא טקסטים ביקורתיים על מושגי האוניברסליות והגלובליזם, שנידונים בתיאוריה ובפרקטיקה האמנותית החל מהמחצית השניה של המאה ה-20 (החל ב-29 ביולי). (רועי טסלר)

שלוש תערוכות יחיד שמאופיינות בהילה של אחרות נפתחות במקביל בביתן הלנה רובינשטיין. הדס מאור אוצרת את "Summertime", תערוכתה של אליס קלינגמן. מאור, שמציגה את קלינגמן גם בתערוכת החומרים הרכים שאצרה במוזיאון הרצליה, משמשת כאוצרת האוסף של גיל ברנדייס. קלינגמן, תלמידה של אריאלה אוולאי, הרבתה עד כה להציג בתערוכות קבוצתיות. ב-"Summertime" תציג מיצב רצפה ובו קבוצה של אובייקטים פיסוליים, "מעין משטחים מעגליים צבעוניים, הזורעים בצפיפות בהתרחשויות אינטנסיביות מגוונות". אפרת ליבני, שמנהלת את האוסף של עמוס שוקן, אוצרת את "מרחב ביניים", תערוכתו של הצייר הוותיק איברהים נובאני. נובאני, פלסטיני תושב ישראל, שתערוכתו האחרונה בתל-אביב התקיימה לפני תשע שנים, הציג ב-1986 בביתן הישראלי בוונציה במסגרת תערוכה קבוצתית שאצר יונה פישר. עבור רוב עולם האמנות

קרן רוסו, מפקד האפ.בי.איי מציג את קלסתרונו של היוניבומר, 2004, דיו ואקריליק על בד, 100 x 70 ס"מ Keren Russo, FBI Director Presenting the Portrait of the Unibomber, 2004, ink and acrylic on canvas, 100 x 70 cm.



איברהים נובאני, ללא כותרת, 2003, שמן על בד, 200 x 140 ס"מ Ibrahim Nubani, Untitled, 2003, oil on canvas, 200 x 140 cm.

איברהים נובאני, ללא כותרת, 2003, שמן על בד, 200 x 140 ס"מ Ibrahim Nubani, Untitled, 2003, oil on canvas, 200 x 140 cm.



איברהים נובאני, ללא כותרת, 2003, שמן על בד, 200 x 140 ס"מ Ibrahim Nubani, Untitled, 2003, oil on canvas, 200 x 140 cm.

אימפריה 2

גיא בן-נר, שנה לאחר שסיים את לימודי ה-MFA בתוכנית לאמנות פלסטית באוניברסיטת קולומביה, מציג כעת במוזיאון MoMA המחודש במנהטן (שחזר אליה לאחר גלות ארוכה בקווינס) את הווידאו "מובי דיק" (1999). בחורף הקרוב יוקרן במומה סרט וידיאו חדש של בן-נר, במסגרת הקרנות בכורה ואירועי החניכה המחודשת של המוזיאון.

http://www.moma.org/exhibitions/2003/video_projections.html

וידיאו נוסף של בן-נר, "House Hold", מוצג בתערוכת הווידאו "להפוך לאבא, להפוך לילד", שנפתחה ביולי במוזיאון ברוקס (עד 3 באוקטובר). התערוכה מאורגנת סביב הקונצפט "becoming" של דלו וגאטארי: "תהליך ההיהפכות לאב כרוך במידה מסוימת בהיהפכות לילד, ולהיפך". בתערוכה משתתפים טום דאונס, נאם ג'ון פייק, דניס אופנהיים וברט רודריגז.

www.bxma.org

קרן רוסו נבחרה לקבל מלגת שהות וסטודיו לשנה, החל מספטמבר 2004, מקרן דלפינה, לונדון. הקרן, שהעניקה השנה מלגה לשלושה אמנים, מעניקה גם מלגות שהייה לחדושי הקיץ, וקשורה לאמנים צעירים בעלי מעמד בינלאומי, ביניהם גלן בראון, אורס פישר, מייקל רדקר ועוד. לקראת הנסיעה תערוך רוסו מכירה



ישייר בנשים כמעמד, נטיות, מגמות ואמנים
כינלאומיים צעירים ברגעי כניסתם למרכז שדה
האמנות המערבי המסחרי. 8) בספטמבר – 14
(בנובמבר)

גלגלעד אפרת נבחר להשתתף ב-Core Program של ה-MFAH (המוזיאון לאמנויות יפות ביוסטון, טקסס), מלגה לאמנים בעלי תואר שני, להוצאות של אמנים ומבקרים בינלאומיים (ביניהם ג'ף וול, לארי פיטמן, מונה האטום, ויטו אקונצ'י). בשנה שעברה, שניים מתוך שמונת המשתתפים בתוכנית היו ישראלים: דני יהב-בראון ומאירה שינדלר. הגשת מועמדות לתוכנית עד 1 באפריל מדי שנה. פרטים באתר: <http://core.mfah.org/info.asp?par1=2>

Apex Art

אפרת שוילי מציגה ב-*Apex Art* בניו-יורק, חלל קטן וחשוב שמקדם דיון אוצרותי בינלאומי בעיר שבה שדה האמנות הוא שוק. שוילי הציגה בתערוכת קיץ, שבה קיי סופי ורינוביץ', עורכת כתב העת *Parkett* בניו-יורק, בחרה שני

באישה הלבנה', ובכך להפוך את האמניות למחוללות טרנספורמציה בעולם שבו אנו חיים". קשה להתרשם מטענותיו הכלליות של בונאמי על מצב האדם והכלכלה העולמית בתערוכות שונות שאצר, ועם זאת הוא מסמן בפעילות שלו, ובוודאי בתערוכה שחוזרת לדין

נשים לבנות

שנה לאחר שהשתתפו, כל אחת באגף אחר, בתערוכות הבינלאומיות של הביינאלה בוונציה 2004 באוצרות פרנצסקו בונאמי, ישתתפו מיכל הלפמן וכרמית גיל בתערוכה של אמניות, "אל תיגע באישה לבנה", שיאצור בונאמי ב-Fondazione Sandretto re Rebaudengo בטורינו, איטליה.

בונאמי רואה בתערוכה, ששמה המעורר לקוח מסרטו של הבמאי האיטלקי מרקו פרארי, אפשרות "להתרכז בסדרה של עולמות מקבילים המיועדים לשבור את החוק הקובע 'אל תיגע

למעלה:
גלעד אפרת, אנסאר, 2004
שמן על פשתן, 200 x 120 ס"מ
Above:
Gilad Efrat, *Ansaar*, 2004
oil on linen, 200 x 120 cm.

משמאל:
נטע לי שלוסר, בספרייה, 2004,
שמן על בד, 70 x 90 ס"מ
(תערוכת בוגרי המחלקה לאמנות,
בצלאל, ירושלים)

Left:
Neta Lly Schlosser,
In the Library, 2004,
oil on canvas, 90 x 70 cm.



בעלי גלריות והומינה כל אחד מהם להציג שני אמנים שאינם מיוצגים על ידם. רבינוביץ מצטטת בטקסט התערוכה את אריאלה אזולאי, שמבחינה בין ההיגיון המורכב של הצילום של שוילי לבין זה של הצילום הרגיל, שנע בדרך כלל רק בין מה שמתואר על נייר הצילום לבין עקבות המעשה הצילומי עצמו. (עד 31 ביולי)

ב-Apex Art התארח במאי 2004 אריק מירנדה, במסגרת תכנית ההשוות החדושת של המקום, שאליה מוזמנים מדי חודש אמנים וכותבים, בדרך כלל מערים אקזוטיות כמו תל-אביב, רמאללה, בוגוטה, אדיס אבבה ולובליאנה. מירנדה הוזמן ל-Apex Art בעת ביקורו של מנהל הגלריה בישראל בשנה שעברה, בהמלצת דליה לוין, מנהלת מוזיאון הרצליה (במאי 2004 הוזמנה גם הסופרת הפלסטינית עדניה שיבלי לתכנית. ספרה



אולגה הנדלמן בורוזינה ואיטמר הנדלמן בן
כנען, מתוך התערוכה והספר פתוחה
צילום: אולגה הנדלמן בורוזינה
Olga Hendelman Borozina and
Itamar Hendelman Ben Canaan,
from the exhibition and book *Open*
Photo: Olga Hendelman Borozina

הראשון, "Masas", פורסם בהוצאת אל ערב
בבירות, ותורגם לצרפתית בהוצאה היוקרתית
Actes Sud. לשיבלי גם הוענק פעמיים פרס
הסופרת הצעירה של קרן Qattan (ברמאללה).
בזמן שהותו שם, מדווח מירנדה, נערך דיון בינו
לבין עורכת כתב עת בשם "The New Jew"
Review, על ידיאיקה בעבודות אמנים צעירים
בישראל בשנים האחרונות ועל השפעתם של
אמנים כמו ארדון, קסטל ושאגאל. מירנדה



המחלקה לארכיטקטורה, המכללה האקדמית יהודה ושומרון,
אריאל, צילום: צבי אלחיאני, 2003

Department of Architecture, The College of Judea and
Samaria, Ariel. Photo: Zvi Elhyani, 2003

ורענן של סטודנטים שסיימו את לימודיהם ועדיין לא נשחקו בעבודה בשטח".

בכך קובע מנדל ששטח ההתמודדות האמיתי של הסטודנטים מיהודה ושומרון הוא דמת-גן, מעין סיפוח בהיפוך של מדינת ישראל לאותם שטחים. הסטודנטים מיהודה ושומרון, אם כן, גם הם עכשיו בעלי עמדה ביחס לתכנון הערים בישראל, כאילו חיונית עכשיו ליהודה ושומרון תודעת ההתמודדות עם הפרברים הבינוניים של ערי המטרופולין, שהגיעה לנו-יורק בשנות השבעים, ולווידאו קליפים במחצית הראשונה של שנות התשעים.

מדווח בהתלהבות גם על התעניינות אמריקאית במגזין *Xtra Large* שבו ערך את מדור האמנות במשך כמה חודשים. *Xtra Large* במתכונתו הנוכחית נסגר בסערה כבאשר יובל סיגלר, שבבעלותו "42 מעלות" ו"טיים אוטו", קנה את המגזין במטרה ליצור סדר חדש בשדות הגלויים של הפרסום הסמוי. סיגלר החזיר את *Xtra* לפורמט המקורי הקטן, וזליקה את איתמר בן כנען, סופר ואיש חברה, לעריכת העיתון. סימני הסדר החדש ניכרו בקטלוג הבוגרים של המחלקה לאמנות בבצלאל, שיצא לאור בשיתוף פעולה עם "טיים אוטו" בעריכת מירנדה.

www.xtra.co.il

www.apexart.org

יהודה ושומרון

מדי שנה מתמקדות עבודות הגמר של בוגרי המחלקה לארכיטקטורה במכללה האקדמית הייחודה ושומרון באריאל "בתכנון שכונות ומבני ציבור בערים שונות ברחבי הארץ". השנה זכתה בכבוד העיר רמת-גן. סעדיה מנדל, ראש המחלקה, כותב בהודעה לעיתונות: "התערוכה בברמת-גן הינה המשכה של מסורת, שיתוף הסטודנטים מתנסים בהתמודדות אמיתית עם השטח ואילו פרנסי העיר זוכים לתכנון מקורי

ההיסטוריציסטית באדריכלות התקופה יותר מאשר סימנה אותה או פקפקה בה, ובתערוכות האחרונות נראה הדיון על הגלובליזציה של הארכיטקטורה ושל האורבניזם כמו גרסה משומשת של דיונים מרתקים בהרבה שהתקיימו מחוצה לה, והרבה לפניה. העובדה שאלטרנטיבות שקמו לאחרונה לוונציה כשלו אף הן בהעלאת דיון משפיע ממשי (כמו הביינאלה של רוטרדם, שהתקיימה לראשונה בשנה שעברה ועסקה ב"ניידות") מעלה את שאלת הנחיצות של תערוכות "אקספר" גדולות בזמנים שטופי מידע ודימויים. אחרי התערוכה "NEXT" לפני שנתיים, שניסתה לשים את האצבע, בלא הצלחה, על הדברים-החמים-הבאים, תידרש התערוכה המרכזית של הביינאלה התשיעית (12 בספטמבר עד 7 בנובמבר 2004) למה שזיהה התיאורטיקן הוותיק של האדריכלות קורט פורסטר (*Forster*) כמטמורפוזה המתרגשת על האדריכלות העכשווית, על מופעיה התיאורטיים והפרקטיים. בתערוכה המרכזית של הביינאלה יוצגו למעלה מ-200 עבודות של כ-170 משרדי תכנון, עשרות הקרנות וידיאו, מיצבים (של בן ואן ברקל, פיטר אייזנמן, רון ארד ואחרים) ודימויים גדולים של "מטמורפוזות טבעיות" מאת האמן האיטלקי ארמין לינקה (*Linke*), שמצוטט הרבה בשנים האחרונות בפרויקטים בינלאומיים מעוררי עניין על מוטציות אורבניות ועל הטריטוריאליות של האדריכלות.

פורסטר, בטקסט ארוך שמתפרסם באתר הביינאלה, מתאר את תפקידה של התערוכה – לחשוף את המטמורפוזה הרדיקלית בחשיבה האדריכלית העכשווית, ומבטיח תערוכה תיאורטית בהרבה מאלה שקדמו לה. עם זה, התיאור הפואטי של חלקי התערוכה ושל המעבר הדרמטי ביניהם מעלה חשש לגודש מניפולטיבי-חושי מרתיע. הביינאלה תלווה בשורה של אירועים, בוונציה ומחוצה לה, והאריזה הגרפית שלה (עיצוב התערוכות המרכזיות, הקטלוג המשולש) נעשית על ידי סטודיו "אסימפטוט" האופנתי מניו-יורק, של האני ראשיר וליז אן קוטור – המייצגים המובהקים של ה"אוונגרד" שפורסטר מדבר עליו, גם אם הם השתתפו כבר בשלוש הביינאלות הקודמות. השנה נוסף לאתרי התצוגה המסורתיים של הביינאלה גם ביתן צף באגנים של מתחם הארסנלה. בביתן תוצג, כמתבקש, התערוכה "*Cities on Water*", שתפרוש את הקשר של עשרים ערים (בילבאו, בואנוס איירס, ליון, סיאול) עם חזית המים שלהן. בלי קשר, בביתן הישראלי בביינאלה תוצג התערוכה "*Back to the Sea*" (אוצרות: אדריכליות נוף יעל מוריה וסיגל ברניר), שתתעד את התמורות באתגר האדריכלי מול חופי תל-אביב-יפו, ותעקוב אחרי השתנות קו החוף והתוצר האדריכלי מה"נייר" אל ה"מציאות", דרך עשרות תכניות אדריכליות (תכניות מיתאר, בינוי מסיבי, ייבוש חלקי ים,

הריסת בתים, הסדרת חופים ומרחבים ציבוריים), לכיבוש קו החוף של תל-אביב-יפו במהלך המאה העשרים. "סטודיו" ידווח מהביינאלה. (צבי אלחייני)
www.labiennale.org/en/architecture/metamorph

שיק רדיקלי

מאוריציו קאטאלאן עומד להציג את הפרויקט החדש שלו, "*Now*", במוזיאון לאמנות מודרנית של העיר פריס (1-31 באוקטובר). העבודה "ללא כותרת", שתוצג בתערוכה, הוזמנה על ידי קרן ניקולה טרוסרדי, אותה מנהל מסימיליאנו גיוני (ר' עלי סבוטניק על מניפסטה 5) במילאנו, שם נתלתה העבודה לראשונה בחודש מאי והורדה לאחר 36 שעות בלבד על ידי אחד התושבים הזועמים, שבמהלך האקט נפצע קשה כשנפל מהעץ. קטאלאן הוא כנראה האמן העכשווי העשיר ביותר באיטליה (עבודת הסוס התלוי מהתקרה שלו, "הקרב של טרוצקי" נמכרה ב 2001 בכריסטיס ב-619,750 ליש"ט).

מאוריציו קאטלאן, ללא כותרת, 2004, טכניקה מעורבת, גודל טבעי Maurizio Cattelan, Untitled, 2004, mixed media, life size



שערוריית פליק

בסתיו 2004 עומדת להיפתח בברלין תערוכה ראשונה מתוך אוסף פליק, בחלל מיוחד שנבנה עבור האוסף ליד המוזיאון לאמנות עכשווית, המבורגר באנהוף. האוסף, שנחשב אחד האוספים הפרטיים הגדולים ביותר של אמנות עכשווית, כולל כ-2500 עבודות חשובות (ביניהן עבודות של מרסל דושאן, פרנסיס פיקאביה, דן גראהם, המבחר הגדול ביותר הקיים של עבודות של ברוס נאומן, עבודות רבות של פישלי וויס, מרסל ברודהרס, ריצרד פרינס, מרטין קיפנברגר, סטן דאגלס, רודני גראהם, ואף אמנים צעירים וחמים כמו איה-ליזה אטילה), ושוויי מוערך בכ-125 מיליון יורו. פרידריך כריסטיאן פליק עצמו השקיע 7.5



מרטין קיפנברגר, ללא כותרת (מדוזה), 1996 מתוך אוסף פרידריך כריסטיאן פליק Martin Kippenberger, Untitled (Medusa), 1996 Friedrich Christian Flick Collection

מיליון יורו במבנה, ואת השאר השקיעה הקרן לשימור נכסי התרבות הפרוסיים – קרן המורכבת מכספי הממשלה הגרמנית והמדינות הגרמניות השונות, שבבעלותה המוזיאונים הגדולים של ברלין, ביניהם ההמבורגר באנהוף. פליק הוא נכדו של תעשיין התחמושת פרידריך פליק, שהעביד במפעליו פועלי כפייה ושבויי מלחמה והיה אחד התורמים הגדולים של המפלגה הנאצית, והורשע במשפטי נירנברג כפושע מלחמה. נכסיו של פליק הסב (כמו הנכסים של גרמנים רבים באותה תקופה) תפחו כתוצאה מהארזיזציה – הלאמת נכסים שהיו בבעלות יהודים – והוא מת ב-1972 כאחד האנשים העשירים ביותר בגרמניה.

בציריך, עיר מגוריו של פליק הנכד היורש, כמו גם בערים אחרות, הביאו הפגנות מחאה

לביטול פרויקט דומה. בשבועות האחרונים מתרחש בתקשורת הגרמנית דיון בעקבות מכתב גלוי ששלח סלומון קורן, סגן יו"ר המועצה היהודית המרכזית בגרמניה, לפליק, ובו הוא קורא לביטול הפרויקט בגרמניה. לטענת קורן ומצדדיו, אוסף האמנות נועד להלבנת כסף שמוכתם בעבודות הכפייה של היהודים בגרמניה הנאצית ובאריזציה. עם זאת, לאחרונה נודע שיור' המועצה היהודית המרכזית, פול שפיגל, נפגש עם פליק כבר ב-2003 והגיע איתו להבנה שלא יושמעו טענות כנגד התערוכה. קורן, לפי אותם מקורות, ידע על ההסכם. במקביל, הודיעה שרת התרבות, כריסטינה וייס, שהתערוכה לא תיפתח ללא ציון מפורט של הרקע המשפחתי של האספן.

בתגובה לכך נערכה ביולי מסיבת עיתונאים בהמבורגר באנהוף, בנוכחות ראש עיריית ברלין, יו"ר הקרן ואוצר התערוכה, ובה הוכרו שייערך מחקר על ההיסטוריה של משפחת פליק בזמן השלטון הנאצי. המחקר, במימון פליק, ייערך על ידי המכון להיסטוריה במינכן ויהיה נגיש לציבור, בעוד שבתערוכה עצמה לא יהיה אזכור להיסטוריה המשפחתית. עוד נקבע, שאת הפתיחה ילווה אירוע בשם "כוחם של האספנים והאחריות של המוזיאונים", בשיתוף עם המרכז הגרמני לחינוך פוליטי, שבו ייערך דיון על שיתוף הפעולה בין המבורגר באנהוף לפליק.

בכל מקרה, ההחלטה המשותפת של הקרן ושל פליק מעידה על ניסיון להימנע מוויכוח שבו האמנות היא בת ערובה לצורך הרשעה או זיכוי בדין פוליטי היסטורי. עם זאת, כיוון כל החיצים אל התערוכה ואל פליק עצמו מסיט את המבט מן התופעה הכללית – ההון שהצטבר, הוירווח ונשרד בזמן המלחמה ונותר בידיים גרמניות לאחריה.

פרטים וסתירות נוספים יוסיפו להעסיק כנראה את התקשורת הגרמנית עד מועד פתיחת התערוכה בספטמבר. את תמיכת עיריית ברלין בהצגת האוסף קל להבין: העירייה במצב של פשיטת רגל זה כמה שנים, ולמרות שהעיר רוחשת פעילות אמנותית בשנים האחרונות, עליה להדביק פערים גדולים עם ערים כמו קלן ומינכן, מרכזים חזקים של גלריות ואספנים. בברלין יש מחסור בולט באוספי אמנות עכשווית, ואוסף פליק אמור כנראה למלא את הפער. ציריך ומינכן, שוויתרו על שיתוף הפעולה המפוקפק עם פליק ונמנעו מהדיונים הפוליטיים סביבו, יכולות פשוט להרשות זאת לעצמן. יש לציון שרוב המוזיאונים והאוצרים הגדולים בגרמניה ובאירופה עובדים עם פליק, אבל הקמת החלל המיוחד לאוסף, בנוסף לעובדה שהאוסף לא נתרם אלא הושאל ובסופו

של דבר נשאר בידיו של האספן ונושא את שמו, הופכים אותו לסוגייה סמלית.

בכל מקרה, ברור שהשותפות בין פליק לעיריית ברלין מעיד גם על שינוי עקרוני בהתנהלותם של המרחבים הציבוריים בגרמניה. אם עד עכשיו היה מקובל לתרום עבודות אמנות לעיר ובתמורה נקראו אגף או כנף במוזיאון על שם התורם (ומידה מסוימת של גנדרנות תמיד היתה מעורבת בכך), אספני האמנות העכשוויים רוצים מוסדות שלמים לעצמם. המערכת העירונית תיאלץ מעכשיו להתמודד עם תורמים פוטנציאליים שבמקום לתרום מעושרם למוסדות הציבוריים ירצו להקים מוסדות נבדלים שייקראו על שמם. (חמוטל שטרנגסט) www.hamburgerbahnhof.de

אוגוסט

יואב שמואלי אוצר את *"More Than This"*, פרק נוסף בסדרת תערוכות המיצבים בגלריה זומר, שהופכת לאתר כשמואלי מזמין אמנים לבנות עבודות בחלל. שלושת המיצבים בתערוכה הנוכחית מעורכנים בדיון הפורמליסטי-גיאוטרי שחוזר במהירות, בהטיות שונות, למרכז הדיון האמנותי (ר' הגיליון האחרון של מגזין *Art Flash*). בתערוכה מציגים האמנים הצעירים איתמר ג'ובני, אורלי סבר ונעמה צבר. במהלך התערוכה תתקיים מדי שלישי וחמישי בשעה 19:00 הופעה בחלל הגלריה. (29 ביולי – 29 באוגוסט)

האמנית שי זכאי, המגדירה את הפעילות שלה "אמנות אקולוגית", נבחרה על ידי יאטו, ארגון אמנים קוריאני, להשתתף בביינאלה לאמנות בטבע בקונג ג'ו, קוריאה. "זכאי תשתף פעולה עם אקולוג קוריאני ממכון המחקר הקוריאני ליעור, ותקים מיצב קבוע שמתבסס על חקר ומיפוי של המינים באיזור" (מתוך ההודעה לעיתונות). זכאי פועלת באירוע לקידום ביינאלה דומה בישראל, ומדווחת שהשגריר הישראלי בקוריאה הגיע לפתיחה. משרד החוץ ומפעל הפיס הם בין הממנים של עבודתה של זכאי בקוריאה. (17 באוגוסט – סוף אוקטובר)

היכל הספר

היכל הספר במוזיאון ישראל, אתר המכליא את שני הרגעים המהפכניים החשובים ביותר של המאה העשרים, הציונות והסוריאליזם, נפתח מחדש לאחר שיפוצים (3 באוגוסט). ההיכל, שנבנה ב-1965 בידי האדריכלים ארמנד ברטוס ופרדריך קיסלר, שופץ למטרת שימור בייעוץ אדריכלי של ברטוס. במתחם מתוכננות תוספות והרחבות בנייה.

למעלה:

דוד עדיקא, ללא כותרת (איסטנבול), 2003
צילום צבע, 74 x 56 ס"מ (מתוך תערוכת בוגרי תוכנית לימודי ההמשך של בצלאל, ת"א)

Above:

David Adika, *Untitled (Istanbul)*, 2003, color print, 56 x 74 cm.

למטה:

פרדריך קיסלר וארמנד ברטוס.

היכל הספר, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1965

Below:

Frederick Keisler and Armand Bartos
Shrine of the Book, The Israel Museum, Jerusalem, 1965



אפשר היה לראות הכל

יהושע סימון מראיין את אריאלה אזולאי בעקבות התערוכה "אפשר היה לראות הכל", בגלריה לאמנות אום אל-פחם



אריאלה אזולאי אוצרת בגלריה אום אל-פחם (גלריה בניהול סעיד אבו שקרא, שנפתחה בחלל חדש במרץ) את התערוכה "אפשר היה לראות הכל" (יוני-ספטמבר) שבה היא מציגה גם סרט קצר, שרשרת המזון, העוסק בשאלה אם יש או אין רעב בפלסטין.¹ עוד משתתפים בתערוכה: ראידה אדון, אימאן אבו חמיד, בועז ארד, דניאל באואר, חיים דעואל לוסקי, מיכל היימן, סנדי הילאל ואלסנדרו פטי, שריף ואכד, אלכס ליבק, אבי מוגרבי, מנאל מחאמיד, פאתן פאוזי נאסטאס, מיקי קרצמן, דוד ריב, ודינה שנהב.

בהמשך לכתובה שלה על מושג האזרחות, במיוחד בספר ימים רעים (רסלינג, 2003) שפרסמה עם עדי אופיר, אזולאי פרסמה בקטלוג התערוכה מאמר חריף ופרובוקטיבי שעוסק בשני מושגים: "לא-אזרחים" (במקרה המקומי – פלסטינים הנתונים תחת שליטה צבאית ישראלית, ללא זכויות של אזרחים); ו"היגד זוועה פגום" ("העובדה שהאסון הפלסטיני אינו מיוצג בדרך כלל בדימויי זוועה המשרדים דחיפות ומצווים על הצופה לפעול כדי למנוע, להציל ולסייע היא עצמה חלק מהזוועה"). אזולאי כותבת בקטלוג התערוכה: "התערוכה מציגה רצף של דימויים שנחשבו, נאספו, מוינו, נוצרו או עובדו מתוך היומיום ההולך ומתמשך של השליטה הזמנית של מדינת ישראל בשלושה וחצי מליון פלסטינים. דימויים אלה הם עקבות חזותיים של יחסי השליטה בין ישראלים לפלסטינים, שבמסגרתם הפכו הפלסטינים ללא-אזרחים של השלטון הישראלי. הם מתעדים את ניהול חייהם של הפלסטינים כלא-אזרחים ואת מחירה היומיומי של השליטה הישראלית, שזמניתה הקבועה היא סוד כוחה". לדבריה, התערוכה מקבצת ראיות לכך שהשטחים הכבושים הפכו לאזור אסון. את קטלוג התערוכה עיצב שריף ואכד כתיק ערוך לדיון בבית משפט היסטורי עתידי, שבו יוכח שכבר כעת "אפשר היה לראות הכל".

י.ס.: את קוראת לתערוכה "אפשר היה לראות הכל", ובימים אלה מציינים חמש-עשרה שנה לטבח בכיכר טיאננמן – גם שם ראו הכל, בשידור חי, אבל זה לא שינה הרבה. סינים נרצחו לעיני המצלמות,

למעלה:

דניאל באואר, *Composed View I*, 2003,

הרפסת צבע, 80 x 100 ס"מ

Above:

Daniel Bauer, *Composed View I*, 2003, c-print, 80 x 100 cm.

Courtesy of Lousy Art and Editions

במרכז ולמטה:

דוד ריב.

מבעד למשקפת הצלילה;

תצוגת שקופיות

Center and below:

David Reeb

Through the Diving Mask;

Slide Show

ומדינות המערב התמידו לא יותר מכמה שבועות בחרם ואחר כך, מהר מאוד, חזרו לקיים יחסים עם סין. ועוד אומרים לנו היום שסין מאוד התקדמה ונעשתה יותר דמוקרטית.

א.א. אין כאן אמונה נאיבית שאם יראו הכל יגמרו העוולות. המבט אינו כל־יכול. אבל המסקנה שהמבט מוגבל ומותנה לא מבטלת את התפקיד החשוב שהוא ממלא בייצור הזוועה, תפקיד שהוא לעתים מכריע. אני שואלת בתערוכה כיצד יתכן שההתעמרות הישראלית באוכלוסייה הפלסטינית נראית לעין, נמצאת בפני השטח של התמונה, ובכל זאת אנשים לא רואים אותה? זו השאלה הדחופה שהתערוכה מנסה להעלות באמצעות עבודות האמנים שמתתפים בתערוכה, שמקצועם מושתת על המבט. התנאים של המבט, באופן כללי ובישראל בפרט, מושחתים מאוד. מצד אחד הפיכת הזוועה למוצר צריכה במסגרת הגלובליזציה, ומצד שני הכיבוש המתמשך, שהשחית ומשחית בעקביות גם את שדה הראייה וגם את מנגנוני המדינה האזרחיים.

איך נוצרה ההזדמנות להציג באום אל-פחם?

אני מתקשה להעלות בדעתי מקום אחד בתל-אביב שהיה מאפשר להציג את התערוכה הזו. כשחיים דעואל לוסקי הציע לקשר ביני לבין הגלריה באום אל-פחם, זה נראה לי מיד מקום מתאים. תל-אביב היא לכאורה עיר פתוחה וערנית פוליטית, אבל כשזה מגיע לחללי תצוגה מתגלה סף העיכול הנמוך שלה. במסווה של הטיעון הרולאן בארתי שמאפיין את השיח של השמאל הישראלי, "מרוב זוועות אנחנו כבר קהי חושים", גם אנשים שיכלו לכאורה לארח תערוכה כזו נמנעים מלעשות זאת. רואים זאת ביחס למדור "אזור הדמדומים" של גדעון לוי ומיקי קרצמן בהארץ – אנשים אומרים שחשוב שזה מתפרסם, אבל אין להם כבר כוח לקרוא את זה כל שבוע; הם לכאורה כבר יודעים מה כתוב שם ועד כמה זה נורא. כך יוצא שגם אנשים מהשמאל, שהרגישות שלהם לזוועה אמורה להיות גבוהה יותר, דווקא הם פוטרים את עצמם מאחריות לנראה.

המאמר בקטלוג "אפשר היה לראות הכל" פרובוקטיבי בעיני, בגלל מושג האחריות שעולה מהטקסט. את כותבת בסיומו: "התביעה הלכאורה תקינה פוליטית שהמאבק של הפלסטינים ינוהל על ידי הפלסטינים בעצמם, היא חלק ממה שהופך את היגד הזוועה לפגום. ההתנגדות לייצג את הפלסטיני על ידי אחרים, המושמעת בשם פנטזיה של קול אותנטי השייך ל"אחר", קובעת מי רשאי להיות מוען של היגדי זוועה ובאילו תנאים הוא יכול לפעול. בכך היא מנטרלת חלק מהיגדי הזוועה ותורמת להנצחת ההבחנה בין כובש לנכבש באופן המעורר מלראות שמדובר כאן במאבק אזרחי משותף נגד שלטון שמפקיר חלק מנשלטיו". את לא חוששת שהעמדה הזו, ש"מדברת בשם האחר", יכולה להיחשב ריאקציונרית?

אתן לך שתי דוגמאות מן הזמן האחרון. בכיתה שבה לימדתי את כלכלה בגרוש של ברברה ארנוייך הושמעה טענה מתלהמת: "איך היא יכולה לדבר בשם הנשים המנוצלות האלה כשיש לה בית ותנאים נוחים לחזור אליהם?!", וכך, במקום להקשיב לעבודת המחקר שעשתה, שמבוססת על נתונים מדהימים, שקשה עד בלתי אפשרי להגיע אליהם בלי ההתמסרות המלאה שלה במשך שנתיים להתחפשות לפועלת זוטרה, האוזן נאטמת והלב מתקשח משום שהדוברת איננה "הקול האותנטי". דוגמה נוספת היא מכנס על ארגונים הומניטריים בפלסטין. במושב הסיום התעורר ויכוח ער, שהסתיים במקהלה כמעט הרמונית של דוברים שטענו ש"צריך לתת לפלסטינים להחליט" האם הארגונים

ההומניטריים צריכים לצאת מהשטחים. כאילו אי־פעם תוכל להתקבל החלטה אחת של "הפלסטינים" בדבר גורלם, כאילו "אנחנו" מחוץ להחלטה כזו, כאילו "אנחנו" כאזרחים החלטנו אי־פעם בקול אותנטי משלנו. כך יוצא שפנטזיית "הקול האותנטי" ביחד עם הציווי שעל המדוכא לייצג את עצמו מנציחים את הפלסטינים והישראלים כשני צדדים, באופן שמשרת את שלטון הכיבוש. החשש מהאפשרות שישתמע שאתה מוחק את ההבדל בינך לבין הפלסטיני מנציח את הדיון בכיבוש במונחים של שני צדדים, ומקבע לכן את שאלת הגבול – בין הישויות, כמו גם בין הטריטוריות – כשאלה המרכזית, שרק הכרעה בה תשנה את המצב. במשך שנים אני עסוקה בפיתוח של מחשבה אזרחית ושיקום מעמד האזרחות, באופן שמסרב לקבל את קווי המיתאר של השיח של הכיבוש. אני חושבת שלקבלה של השמאל את המרכזיות של השאלה הטריטוריאלית – שבאה לידי ביטוי בעיסוק בגבול, בחלוקות ובהתנחלויות – יש מחיר גבוה מדי, והוא ההסכמה עם כך שהפלסטינים הם לא־אזרחים. שלושה וחצי מליון נשלטים חסרי אזרחות – זהו המצב שבו צריך להיחלם, ונדמה לי שהמאבק לאיזורח שלהם לא צריך להיות רק מאבק של השמאל. ולכן לשאלתך – לא, אני לא מדברת בשם "האחר", אלא בשם מוסד האזרחות, שמאפשר לי להתערב באופן שבו אני ואחרים נשלטים. ולכן לא, לא איכפת לי אם בשל כך יקראו לי ריאקציונרית.

את יוצרת בשלושה תחומים: סרטים, כתיבה ותערוכות. כשנים האחרונות אצרת פחות תערוכות והתחלת לביים יותר סרטים.² איזה חומרים מנווטים לאן?

הדברים זזים מתחום לתחום בעקבות הדינמיקה הפנימית של המחשבה – לפעמים היא תובעת סרט, לפעמים תערוכה ולפעמים מאמר. נדמה לי שהעובדה שהמחשבה אף פעם לא מסופקת היא זו שמובילה אותה להתגלגל הלאה ולחפש לעצמה מדיום אחר. מאחר שהורחתי מעולם האמנות ולא עומד לרשותי חלל תצוגה ומין, המחשבה שלי פחות עסוקה במדיום התערוכות ונעה כיום יותר בין כתיבה לקולנוע.

אזולאי כותבת בקטלוג: "היגד זוועה הוא היגד פגום כאשר הוא אינו מצליח לייצר דחיפות. במלים אחרות, הזוועה הנמסרת באמצעותו אינה מצליחה להופיע בתור משהו שיש להפסיקו בהקדם האפשרי, לנקוט בכל האמצעים כדי למנוע את הימשכותו ולפעול ללא שיהוי לשיקום ולפיצוי נפגעיו. אני מציעה להבחין בין היגד זוועה תקין לבין פגום, ולטעון שברוב המקרים, מעמד אזרחי מקרין על אופיו של היגד הזוועה".

את מבקשת לדחות את המושג "כיבוש", שבמרכזו נושא הטריטוריה, ולהעמיד במקומו את הנושא האזרחי. מה לדעתך משרתת ההסכמה למושג "כיבוש"?

עדי אופיר ואני עובדים על חיבור גדול שעוסק במערך השליטה בשטחים – ניסיון לאפיין את סוג המשטר שהתפתח לנגד עינינו וחמק מהן. להפתעתנו, גילינו שהוא כמעט שלא נחקר בצורה שיטתית, אולי משום שכולם לכודים רוב הזמן באשליה שהוא ארעי. זו צורת משטר חדשה, שאין לה תקדימים בעולם, וחקירה שלה דורשת התבוננות בה עצמה ולא ניסיון להתאים אותה למודלים קיימים של שליטה. אין לי עניין בקו הירוק, בקו הזהב או בקו האדום. לך או לי כאזרחים יש חלק קטן בקביעת גבולות המדינה, אבל נדמה לי שעל מבנה האזרחות שלנו יש לנו יכולת השפעה יותר גדולה; הגבולות נקבעו ב־67', והם אינם כה נזילים כפי שלפעמים נדמה. מאז, מדינת ישראל שולטת בעקביות בשטח שבין הירדן לים. היא שולטת לא רק בשטחים כי אם גם בשלושה וחצי מליון לא־אזרחים. כל מי שממשיך לדבר על שתי ישויות ממשיך להיות



מימין: אפשר היה לראות הכל, שער הקטלוג, עיצוב: שריף ואכד
 למעלה: שריף ואכד, Chic Point, 2003, וידיאו, 7 דקות

Right: Everything Could Be Seen, catalogue cover
 Design: Sharif Waked

Above: Sharif Waked, Chic Point, 2003, video, 7 min.

שבוי בדוגמה השלטת. שים לב כיצד כל מחוות הפרדה של מדינת ישראל מייצרת כל הזמן, בפועל, רק עוד ערבוב בין האוכלוסיות. די לראות את פירות הערבוב האחרונים לאורך גדר ההפרדה. השנאה כלפי המתנחלים, שאפשר לראות בהם את "חלוצי הערבוב", היא חלק מאותו מנגנון, שלפני מספר שנים איפשר לקדש אותם ויבוא יום שבו הוא יהיה זה שיאפשר להפקיר אותם. השליטה המתמשכת בפלסטינים, כמו גם מנגנוני ההפרדה שמעצימים את הערבוב, יצרו – כך אני מקווה – בניגוד לרצונן של ממשלות ישראל, את התשתית ההכרחית, אך הלא מספיקה, למדינת כל אזרחיה משני צידי הקו הירוק. רק מדינת כל אזרחיה תוכל, אולי, להיות נקודת מפנה משמעותית בהיסטוריה של המקום הזה.

גלעד מלצר כתב בזמנו בידיעות אחרונות על התערוכה "עבדים זרים" שאצר דורון רבינא בגלריה של המדרשה (נובמבר 2003). שהמערך שהוקם לגירוש מהגרי העבודה מישראל ישמש בבוא היום לגירוש אוכלוסייה פלסטינית.

זו בהחלט ספקולציה מאתגרת. רק אסור לשכוח שישראל התמחתה בגירוש פלסטינים הרבה לפני שהחלה לגרש עובדים זרים. תמונת הגירוש ללבנון מ־1988 שבחרתי להציג מדור ריב, שבה נראה חייל מחזיק את חייו של מגורש פלסטיני צרורים בשקית פלסטיק, היא כמו תזכורת להיסטוריה הזו של הגירוש.

¹ גרסת הבמאית לסרט שמומן, בין גופים אחרים, על ידי הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה.

² אזולאי ביימה את **למה צחקה חיירה?** (במסגרת הפרויקט "מבטים" של הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה); סימן משמיים, סרט שבנוי כמילון חזותי ומבוסס על מאמריה בתיאוריה וביקורת על כרמלה בוחבוט ויגאל עמיר; מלאך ההיסטוריה, קטלוג וידיאו לתערוכה שאצרה במוזיאון הרצליה (ספטמבר 2001); ולאחרונה סיימה את הכנתו של סרט תיעודי על עזמי בשארה. בקרוב יראו אור שני ספרים חדשים שלה – א(סט)תיקה: צילום בעקבות ולטר בנימין והאמנה האזרחית של הצילום.

יולי 1956. רישום חפז על גב תפריט במסעדה כבר הכיל את היסודות הצורניים המובהקים של טרמינל TWA שתכנן הארכיטקט ארו סארינן (Eero Saarinen, 1910-1962, נולד בהלסינקי וחי בניו־יורק), שנפתח בנמל התעופה קנדי בניו־יורק שנים מאוחר יותר. בביקורו האחרון באתר, לפני שהושלמה בנייתו, הפטיר הארכיטקט: "אם יקרה משהו שייאלץ להפסיק את הבניה לאלתר ולהותיר את המקום כמות שהוא, המבנה הזה יהיה חורבה יפהפייה, ממש כמו מרחצאות קראקלה ברומא". הוא לא טעה. פרישת הזמן לעתיד מגלה לנו שהוא אפילו צדק. ב־2001 נסגר הטרמינל סופית בעקבות התרסקות חברת TWA, מאז, רשות הנמלים של העיר ניו־יורק, ששדה התעופה נמצא בשטחה, מתקשה להפעיל את המקום. למעשה, עם חניכת הבניין ב־1962 התברר שאינו מתאים לשימוש מטוסי הסילון החדשים, תקלה שהצעירה את הטרמינל אל מחוץ לזמנו. יחד עם זאת, סגנונו ה"עתידיני" (כמובן ברוח העבר של הסיקסטיז) – יציאה עיצובית והנדסית שנקשרה בדיעבד במגמה של סארינן ואחרים לחלץ את הארכיטקטורה של זמנו מקיבעון המורדניזם העילי שעדיין שלט בה – גם קיבעה את מעמדו כמייצג המובהק ביותר של תקופתו. סארינן, מצידו, עזר לבסס את הסטטוס המיתולוגי של המקום עם פטירתו הפתאומית בספטמבר 1961, חודשים ספורים לפני השלמת הבניין. כך, בהיותו בן זמנו ומחוצה לו, נעשה המבנה מונומנט מודרני למודרניות כשזו עוד שעטה בוורידים, ושרד כהצעה או כגעגוע לימיה הזוהרים של תיירות האוויר, נחלת ה"עילית הקינטית" שעה שחטיפת מטוסים עדיין היתה רשומה בה רק כסימפטום רדום. לאחרונה שימש הטרמינל כרקע ההתרחשות לדמותו הקולנועית של פרנק אבנגייל, נבל בדימוס, וחללו שוחזר להפליא בסרט *תפוס אותי אם תוכל* (2002). כל "פריים" בחלל הזה שייך למשפחת הצורות המעוגלות שמערפלות את המרחב ומותחות את זמן ההמתנה בו, ביצירת אשליה של רציפות ושייכות. חללו המעוצב של שדה התעופה המערבי, עם מסכי החלונות האינסופיים, אולי השעה את המפגש הפטאלי בין מטוס לבניין, אבל בוודאי שלא מנע אותו: "שדה התעופה, כטקסט בתרבות המערב, נקשר באסון", מבליע בסוגריים עידן צבעוני במסתו "שדות תעופה או נוסטלגיה לעתיד", הכלולה בקובץ *חללים שדות תעופה קניון* (רסלינג, 2004).

רייצ'ל וורד (28), אוצרת עצמאית מניו־יורק, מבקשת להפוך את הבניין של סארינן לאירוע, עם תערוכה גדולה, כנס וקטלוג שיתקיימו במקום באוקטובר הקרוב (1 באוקטובר – 31 בדצמבר) תחת השם "טרמינל 5". מעיון בתוכנית של וורד ומסקירת הצבות האמנות המיועדות שהצעתה נלפפת סביבן עולה תמונה מינורית למדי. בהשוואה למגמות שנחרתו בתערוכות בולטות באירופה בשנים האחרונות סביב הגירה ושהייה, נושאים ששדה התעופה הוא הפרוטגוניסט שלהם (ברשימת תמציתית בסטודיו 152 סוקרת סילון בול את המגמה, ומאירה בחדות את חולשתה: "הכל מוצג, דבר אינו נאמר"). נראה כי "טרמינל 5" נשארת בעיקרה בגבולות ההומאז' לעבודתו של סארינן ולטבעה המשוער של תרבות התעופה בימינו. "עבור הנוסע, הכל מוביל לרגע הזה, ולרגע הבא", כותבת וורד בהצעה לתערוכה, "מה שבא לפני מוחלף במה שעוד יבוא. זה הרגע של שדה התעופה, של המראות ונחיתות; באמנות עכשווית אנו מוצאים את אותה תופעה, שבה מה שהיה הופך למה שיכול להיות". הצבות של דן גראהם, ג'ונתן מונק, ונסה ביקרופט, ג'ני הולצר, אנרי סאלא, טום סאקס, סאנטיאגו סיירה ואחרים יאכלסו את החלקים השונים של המבנה, ממסועי המזוודות ועד מערכות הרמקולים ואשנבי הכירטוס. חדר ה־VIP האטום ישמש להקרנת סרטים בעריכת בימאי האוונגרד ג'ונס מקאס (Mekas) Anthology Film Archives שבעיר. סמיכות האירוע לכנס הדו־שנתי של ה־DOCOMOMO הבינלאומי (ארגון לתיעוד ושימור ארכיטקטורה מודרנית), שיתקיים באוניברסיטת קולומביה בניו־יורק, תזמן גם תערוכה־בתוך־תערוכה מארכיון עבודותיו של סארינן, וסדרת הרצאות מאת רם קולהאס, ברנרד צ'זמי, ז'אן בודריאר, מארק אוז'ה ואחרים. מיקום התערוכה בשדה תעופה – אתר שסימבולית וחוקית לא כלול במדינה שהוא נמצא בשטחה, ואף אינו מחוץ לה – גם מצביע על בעיה תיאורטית. יש לקוות שהתערוכה תמציא דרכים חדשות להתמודד עמה.

ארו סארינן, טרמינל TWA, שדה התעופה JFK, ניו־יורק, 1962 צילום: דין קאופמן, 2004

Eero Saarinen, TWA Terminal, JFK Airport, New York, 1962 Photo: Dean Kaufman, 2004



הרגע של שדה התעופה

יגאל נזרי



after nature

פרויקט מיוחד / משה ניניו

שאול צמח

מיכלאנג'לו אנטוניוני

אנטוניו גאודי

דניאל באואר

יצחק דנציגר

אורי ניר

וו. ג. זבאלד

אנדריאס גורסקי

רוברט סמית'סון

שאול צמח, איורי גל, 2004,
ממדת נייר, 25 x 21 ס"מ
צילום: דניאל באואר
Shaul Tzemach, *Wave Lengths*, 2004,
papercut, 21 x 25 cm.
Photo: Daniel Bauer



טרמינל TWA, שדה התעופה JFK, ניו יורק
צילום: עזרא סטולר, 1965
מתוך ספרו של אנטוניו רומן,
Eero Saarinen: an Architecture of Multiplicity
TWA Terminal, JFK Airport, New York
Photo: Ezra Stoller, 1965
From Antonio Roman's book,
Eero Saarinen: An Architecture of Multiplicity
(Princeton Architectural Press, 2003)







אנטוניו גאודי
קאסה מיליה (המוחצבה), פרט,
ברצלונה 1906-1910
Antonio Gaudi
Casa Milla (La Pedrera), detail,
Barcelona, 1906-1910



מיכלאנג'לו אנטוניוני
דנוסע, 1975
Michelangelo Antonioni
The Passenger, 1975



עמ' 28-33
אורי ניר, *Lost Herbs*, 2004,
יריעות ביטומן, פחם, עץ שרוף, קצף גילוח, מי כלור,
צדפות, צמחים מטפסים: 200 x 150 x 700 ס"מ,
מראה העבה, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
צילום: עודד לבל
Pages 28-33
Uri Nir, *Lost Herbs*, 2004,
bitumen sheets, coal, burned wood, shaving foam, chlorine
water, mussels, climber plants, 700 x 150 x 200 cm.
installation view, Herzliya Museum for Contemporary Art
Photo: Oded Lobl







צילום מיוחד לסטודיו:
דניאל באואר,
שאריית (מחצבת נשר), 2004

A special project for *Studio Art Magazine*:
Daniel Bauer,
Reliquiae (The Neshet Quarry), 2004



צילום מיוחד לסטודיו:
דניאל באואר, מחצבת נשר, 2004
A special project for *Studio Art Magazine*:
Daniel Bauer, *The Neshet Quarry*, 2004



יצחק דנציגר,
שיקום מחצבת נשר, 1971.
צילום: עובדי האמן
Itzhak Danziger,
Rehabilitation of the Nesher Quarry, 1971.
Photo: estate of the artist



צילום מיוחד לסטודיו:
דניאל באואר,
שארית (מחצבת נשר), 2004.
A special project for *Studio Art Magazine*:
Daniel Bauer,
Reliquiae (The Nesher Quarry), 2004



אנדריאס גורסקי,
מחלף דרייטשיידר, 1990,
 צילום צבע, 186 x 243 ס"מ

Andreas Gursky,
Dreitscheid Intersection, 1990,
 c-print, 186 x 243 cm.

על פי הטבע

וו. ג. זבאלד

בתמונת הצליבה בבזל, שנוצרה בערך בשנת 1505,

משתרע מאחורי קבוצת המקוננים

נוף המוביל לעומק כה רב

עד כי אין ביכולתה של העין לעמוד על חיקרו.

פיסת אדמה חומה שרופה,

המיתאר שלה כראש של לויתן

או לועז הפעור של לויתן־בראשית

הבולע מישורי אחר ירוקים־חיווריינים, גאיות,

ומרחבי מים המנצנצים כביצה. מעל זאת,

מורחקות אל מעבר לאופק ששלב אחר שלב

הולך ומתקדר, הולך ומחשיך,

מתרוממות הגבעות על הסיפור

שקדם למשא ייסוריו של ישו. רואים את שער

הגן של גת שמנים, את הקלגסים

המתקרבים ואת דמותו הכורעת של כריסטוס

כה ממוזערת, עד כי מתוך המרחב הנסוג

ניתן לחוש את הזמן חולף ביעף.

ייתכן כי גרינוואלד צייר על פי הטבע

את פורענות האפלה המכסה כל;

את בדל האור האחרון

שמגיע מהעולם שמעבר ומזכיר כי ב־1502,

כאשר עבד בבינדלאך שמתחת להרי פיכטל

על הקמת מזבח לינדרנהארט,

החליק לקראת האחד באוקטובר צל הירח

מדרום פולין על פני מורחה של אירופה

מעל ללאוויץ, בוהמיה ומקלנבורג,

וגרינוואלד, שעמד בקשר תכוף עם אסטרולוג החצר

של אשפנבורג יוהאן אינדאגינה,

מן הסתם יצא לדרך לקראת מאורע המאה, ליקוי השמש

שרבים ציפו לו בחרדה רבה,

והיה עד לגויעה החשאית של העולם

שבה היום באמצעיתו הפך לערב רפאים וכמו בעילפון

הגיר את עצמו, ומעל לכיפת הרקיע

מעל לתלוליות הערפילים ולחומות

העננים, מעל לכחול הקר והכבד

הפציע אודם־אש וצבעים

מזהירים ריחפו כה וכה, כמותם

עין לא ראתה מעולם ולעולם הצייר

שוב לא יוכל למחות אותם מזיכרונו.

הם מתגלים כצידם האחורי

של צבעי הקשת במרקם אחר

של האוויר, המרוקן מחמצן וכמו מבשר לנו

בחוסר האוויר לנשימה של הדמויות

בחלק האמצעי של מזבח איסנהיים

את המוות בחנק. ומאחורי זה,

נוף הבכא ההררי,

שבו גרינוואלד במבט פתטי

אל העתיד לבוא הקדים את זמנו ויצר

כוכב לכת זר בתכלית בצבעי סיד

מאחורי נהר כחול־שחור.

צוירה כאן נחלת העתיד הנשחקת,

הסחף הנורא** והצחיחות

שלבסוף אף ייאכלו את האבנים.

בראותי זאת נדמה לי כי

תקופת הקרח, אותו לובן בהיר

של מבנה מגדלי הפסגות בתחום

העליון של הפיתוי,

היא ייסוד של מטפיזיקה,

ופלא שלגים, כמו זה

שהיה בשנת 352, כאשר

בשיא הקיץ

ירד שלג

על גבעת

אסקילין ברומא.

* בגרמנית - umnachtung, מושג המזוהה עם הולדרלין ומתייחס לאפלה נפשית,

אי שפיות, דיכאון (תודה לצבי שיר על הערתו).

** בגרמנית: Hier ist gemalt in schlimmer Erodiertheit, ובנוסח האנגלי: an evil state of erosion.

מתוך: W. G. Sebald, *Der Natur: Ein Nach Elementargedicht*, GrenoVerlagsgesellschaft m.b.H, 1998 (*After Nature: An Elemental Poem*, translation Michael Hamburger, Random House, 2002).

מגרמנית: גבריאלה־יעל ולנשטיין

פרק VI מתוך חלקו הראשון של ספרו של וו. ג. זבאלד (2001-1944), *על פי הטבע*:

פואמה אלמנטרית, ספר הגיגים על חורבן הטבע בשירה לא חרוזה. שלושת

גיבוריו הם הצייר מאתיאס גרינוואלד בחלקו הראשון, הבוטניסט גיאורג וילהלם

סטלר בשני, וזבאלד עצמו באחרון.

זהו ספרו הראשון של זבאלד כסופר (קודם פירסם רק מחקרים אקדמיים). הוא

נכתב ב־1988, אבל הופיע לראשונה בדפוס רק ב־1998. הנוסח האנגלי, שזבאלד

הספיק לאשר קודם למותו בתאונת דרכים, ראה אור ב־2002. הקטע המופיע כאן

תורגם מגרמנית תוך הישענות על הנוסח האנגלי. ספרו של זבאלד, *המהגרים*,

הופיע ב־2002 בהוצאת כתר.

תיאוריה ארעית של אי-אתרים

רוברט סמית'סון



רוברט סמית'סון,
למעלה: *מחצבת באנגור, פנסילוניה*, 1968
צילום: וירגיניה דוואן
למטה: אי-אתר (*צפחה מבאנגור, פנסילוניה*), 1968,
צפחה ועץ, 15 x 101.5 x 81 ס"מ
Robert Smithson,
Above: *Bangor Quarry*, 1968
Photo: Virginia Dwan
Below: *Non-site (Slate from Bangor, PA)*, 1968,
slate and wood, 15 x 101.5 x 81 cm.

כשמשרטטים תרשים, תוכנית קרקע של בית, תוכנית רחוב למיקום של אתר או מפה טופוגרפית, משרטטים "תמונה לוגית דו־ממדית". ההבדל בין "תמונה לוגית" לתמונה טבעית או ריאליסטית הוא שרק לעתים נדירות היא נראית כמו הדבר שהיא מייצגת. זוהי אנלוגיה או מטאפורה דו־ממדית – A הוא Z.

האי-אתר (non-site) (*עבודת אדמה בחלל פנים*)* הוא תמונה לוגית תלת־ממדית שהיא אמנם מופשטת, אבל גם מייצגת אתר ממשי בניו־ג'רזי (ערבות פיין בארנו). באמצעות מטאפורה תלת־ממדית זאת יכול אתר אחד לייצג אתר אחר שאינו דומה לו – זהו האי־אתר. המשמעות של הבנת שפת־אתרים זו היא להבין את המטאפורה שבין המבנה התחבירי לתפקד כתמונה תלת־ממדית שאינה נראית כתמונה. "אמנות אקספרסיבית" נמנעת משאלות של היגיון, ולכן אינה באמת מופשטת. אינטואיציה לוגית יכולה להתפתח ב"תפיסה חדשה לחלוטין של המטאפורה" כמשוחררת מתוכן הבעתי טבעי או ריאליסטי. בין האתר הממשי בפין בארנו לבין האי־אתר מתקיים מרחב של משמעות מטאפורית. ייתכן ש"מסע" במרחב הזה הוא מטאפורה נרחבת. כל מה שבין שני האתרים יכול להפוך לחומר פיזי מטאפורי, נטול כל מובנים טבעיים או סברות מציאותיות. אפשר לומר שכשמישהו מחליט ללכת לאתר של האי־אתר, הוא יוצא למסע בדיוני. ה"מסע" הופך למומצא, בדוי, מלאכותי. לכן, ניתן לכנות זאת אי־מסע מאי־אתר אל אתר. ברגע שמגיעים ל"שרדה התעופה", מגלים שהוא נוצר בידי אדם בצורת משושה, ושמיפיתי את האתר הזה במונחים של גבולות אסתטיים ולא במונחי גבולות פוליטיים או כלכליים.

התיאוריה הקטנה הזאת היא טנטטיבית, וניתן לנטוש אותה בכל עת. תיאוריות, כמו חפצים, גם הן ננטשות. הנצחיות של תיאוריות מוטלת בספק. תיאוריות שהתפוגגו מתקיימות בשכבות העומק של ספרים נשכחים רבים. 1968

* אי-אתר מס' 1. סמית'סון שינה את כותרת הטקסט הזה, שהיתה במקור "מספר הערות על אי־אתרים".

מאנגלית: עינת עדי

מתוך:

Robert Smithson: The Collected Writings, edited by Jack Flam, University of California Press, Berkeley, California, 2nd Edition, 1996.

רוברט סמית'סון, *מזח ספירלי*,
ימת המלח הגדולה, יוטה
צלם לא ידוע, 2002
Robert Smithson,
Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah
Photographer Unknown, 2002

למטה:
רוברט סמית'סון, *מזח ספירלי*,
ימת המלח הגדולה, יוטה, 1970
צילום: גיאנפרנקו גורגוני
Below:
Robert Smithson,
Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, 1970
Photo: Gianfranco Gorgoni



האנטרופיה נעשית גלויה לעין

רוברט סמית'סון בראיון עם אליסון סקיי

ר.ס.: או.קיי. נתחיל עם האנטרופיה. זה נושא שמעסיק אותי כבר די הרבה זמן. באופן כללי, הייתי אומר שהאנטרופיה מנוגדת לתפיסה הרגילה של השקפת עולם מכניסטית. במילים אחרות, זה מצב בלתי הפיך, זה מצב שמתקדם לעבר שיווי משקל הדרגתי, והרבה דברים מרמזים עליו. אולי הגדרה תמציתית וטובה של אנטרופיה היא המפטי דמפטי. כמו המפטי דמפטי ישב על חומה, המפטי דמפטי נפל בצניחה איומה, כל סוסי המלך וכל אביריו לא יכלו לחבר שוב את חלקיו. יש נטייה להתייחס למערכות סגורות באופן כזה. אפשר אפילו לומר שסיטואציית ווטרגייט העכשווית היא דוגמה לאנטרופיה. יש מערכת סגורה, שלבסוף מידרדרת ומתחילה להתפרק ואין כל דרך להרכיב אותה שוב באמת. עוד דוגמה אפשרית היא התנפצות הזכוכית של מרסל דושאן, והניסיון שלו לחבר את כל החלקים שוב בניסיון להתגבר על האנטרופיה. גם לבאקמינסטר פולר ¹(Fuller) יש תפיסה של האנטרופיה כמין שטן שהוא צריך להיאבק נגדו ולמחזר. נורברט ווינר ²(Weiner). ³בהשימוש האנושי בבני אנוש, גם הוא טוען שהאנטרופיה היא שטן, אבל שלא כמו השטן הנוצרי, שהוא בסך הכל שטן רציונלי עם מוסר מאוד פשוט של טוב ורע, השטן האנטרופי הוא יותר מניכאי, במובן זה שאי אפשר באמת להבדיל בין הטוב לרע, אין הבחנה חותכת ביניהם. ואני חושב שבשלב מסוים נורברט ווינר גם מתייחס לאמנות המודרנית כמפל ניאגרה של אנטרופיה. בתורת המידע יש סוג אחר של אנטרופיה. ככל שיש יותר מידע, כך רמת האנטרופיה גבוהה יותר, באופן שפיסת מידע אחת נוטה לבטל את האחרת. הכלכלן ניקולס ג'ורג'סקי־רוגן ⁴(Georgescu-Roegen) אפילו הרחיק לכת ואמר שהחוק השני של התרמודינמיקה הוא לא רק חוק פיזיקלי אלא קשור לכלכלה. הוא טוען שאפשר לקרוא לסאדי קארנו ⁵(Carnot) כלכליקאי (econometrican). מדע טהור, כמו אמנות טהורה, נוטה להתייחס להפשטה כבלתי תלויה בטבע, בלי הנמקה לשינוי או לזמניות של העולם הארצי. ההפשטה מושלת בתוך ריק, ומתיימרת להיות משוחררת מהזמן.

אפשר אפילו לומר שכל משבר האנרגיה הוא צורה של אנטרופיה. מאחר שכדור הארץ הוא מערכת סגורה, יש רק כמות משאבים מוגבלת, וכמובן שיש ניסיון להפך את תהליך האנטרופיה באמצעות מיחזור אשפה. אנשים מסתובבים ואוספים בקבוקים ופחיות וכל מיני דברים ושמים אותם במתחמים מסוימים, כמו זה שעל שדרות גריניץ', מול בית החולים סנט וינסנט. טוב, זה נראה כמו מצב די בעייתי. למעשה, כרגע הייתי רוצה לצטט את ג'ורג'סקי־רוגן, מתוך *חוק האנטרופיה והתהליך הכלכלי*, ביחס למה שהוא כינה "הברחת אנטרופיה" (entropia bootlegging). זו תפיסה מעניינת, אני חושב. הנה מה שהוא אומר על מיחזור חומרי פסולת: "זה מה שמקדמי הרעיון של הברחת אנטרופיה לא מצליחים להבין. כמובן שניתן לצטט מספר אינסופי של קמפיינים בנושא הפסולת שכיוונו לחיסכון באנטרופיה נמוכה [לפי ההגדרה שלו, אנטרופיה נמוכה היא חומרי גלם לפני שעובדו לחומרים מזוקקים. במילים אחרות, מחצב גולמי יהיה בעל אנטרופיה נמוכה, ואנטרופיה גבוהה תהיה החומר המזוקק, כמו פלדה] [...] באמצעות מיון פסולת. הם הצליחו רק מכיוון

שבנסיבות מסוימות האיסוף של, למשל, פסולת נחושת דורש פחות צריכה של אנטרופיה נמוכה מאשר הדרך החלופית להשגת אותה כמות מתכת. נכון באותה מידה שההתקדמות בידע הטכנולוגי עשויה לשנות את המאזן של כל קמפיין פסולת שהוא, אם כי ההיסטוריה מראה שבעבר ההתקדמות הועילה לייצור הרגיל ולא לחיסכון פסולת. אבל מיון של כל מולקולות הפסולת שפזורות בכל רחבי היבשה ובתחתית הים ידרוש זמן רב כל כך, שכל האנטרופיה הנמוכה של סביבתנו לא תספיק כדי לשמור בחיים על אינספור הדורות של שדי מאקסוול⁶ הנדרשים להשלמת הפרויקט". במילים אחרות, הוא מצביע על כך שמיחזור זה כמו לחפש מחטים בערמות שחת.

כעת, הייתי רוצה להיכנס לתחום של, נאמר, בעיות הפסולת. נראה שכשמדברים על הגנת הסביבה או שימור אנרגיה או מיחזור, באופן בלתי נמנע מגיעים לשאלת הפסולת, והייתי משער למעשה שיש קשר בין פסולת להנאה. יש סוג מסוים של עקרון עונג שנובע מעיסוק בפסולת. למשל, אם נרצה מכונית יותר גדולה ויותר טובה, יהיו לנו גם תפוקות פסולת גדולות וטובות יותר. כך שיש איזה סוג של משוואה שם בין ההנאה מהחיים לפסולת. קרוב לוודאי שההפך מפסולת הוא מותרות. גם פסולת וגם מותרות נוטים להיות בלתי שימושיים. יש גם איזו תפיסה של מותרות במעמד הבינוני שלעיתים קרובות נקראת "איכות". ואיכות מבוססת במידה מסוימת על טעם ותחושות. סארטר אומר שז'נא לא מייצר רוק וגם לא יהלומים. כנראה שעל זה אני מדבר.

א.ס.: האם למעשה אנטרופיה היא לא מטמורפוזה, או תהליך מתמשך שבו המרכיבים משתנים, אבל כמובן אבולוציוני?

כן ולא. במילים אחרות, אם נחשוב על כדור הארץ כמונחים של זמן גיאולוגי, מה שנקבל בסופו של דבר זה מה שאנחנו מכנים זרימה אנטרופית. גם בגיאולוגיה יש אנטרופיה, שבה הכל נשחק בהדרגה. אז יכולה להיות נקודה שבה פני השטח של כדור הארץ יקרסו ויישברו לחתיכות, כך שהתהליך הבלתי הפיך יעבור כמובן מסוים מטמורפוזה; הוא אבולוציוני, אבל הוא לא אבולוציוני כמונחים של אף אידיאליזם. עדיין יש את מות החום של השמש. יכול להיות שבני אדם הם רק שונים מהדינוזאורים ולא יותר טובים מהם. במילים אחרות, יתכן בהחלט מצב אחר. יש את הצורך הזה להתעלות על המצב שנתונים בו. אני לא טרנסצנדליסט, או אני פשוט רואה את הדברים מתקדמים לעבר... טוב, קשה מאוד לחזות משהו; בכל אופן, כל החיזויים נוטים להיות שגויים. כלומר, אפילו תכנון. כלומר, תכנון ומקריות נראים כמעט כמו אותו דבר.

הלוואי שמקצוע האדריכלות היה מכיר בזה. נראה שאדריכלים מוצאים בתרשימי תוכניות-האב המקיפות שלהם לעולם את "הפתרון המוחלט" לכל מצב אפשרי.

הם לא לוקחים בחשבון את הדברים האלה. אדריכלים הם לרוב אידיאליסטים ולא נוטים לדיאלקטיקה. אני מציע דיאלקטיקה של



2



1



4



3



6



5

רוברט סמית'סון, 1969:

- נתיב מראות, ניו גרסי
- התקת מראות, האי פורטלנד
- התקת מראות תשיעית, יוקטן, מקסיקו
- התקת מראות שביעית, יוקטן, מקסיקו
- התקת מראות שנייה, יוקטן, מקסיקו
- התקת מראות ראשונה, יוקטן, מקסיקו

Robert Smithson, 1969:

- Mirror Trail, New Jersey
- Mirror Displacement, Portland Island
- Ninth Mirror Displacement, Yucatan, Mexico
- Seventh Mirror Displacement, Yucatan, Mexico
- Second Mirror Displacement, Yucatan, Mexico
- First Mirror Displacement, Yucatan, Mexico

after nature

השתנות אנטרופית.

יש הבט מתמשך של דברים שמרתק אותי, כמו העניין שהיה לי לאחרונה בסנטרל פארק (ר' "פרדריק לו אולמסטרד והנוף הדיאלקטי", *ארטפורום*, פברואר 1973). את רואה את התמונה שם, שרואים בה בור חפור בסנטרל פארק. אז אפשר להגיד שזה סוג של אדריכלות, סוג של אדריכלות אנטרופית או דה־אדריכליזציה. במילים אחרות, אין לזה את סוג המראה שיש למשל לסקידמור, אווינגס ומריל (Skidmore Owings and Merrill)⁶ זה כמעט ההפך, כך שאפשר להבחין בסוגים כאלה של מצבי בנייה אנטרופיים, שמתפתחים סביב בינוי. הבור ההוא יכוסה בסופו של דבר, אבל הוא שם כרגע עם כל הפיגומים שלו, ואנשים מתבלבלים מהבור הזה וחושבים שיש לו קשר כלשהו ל־Met' (מוזיאון מטרופוליטן, ניו־יורק). יש עליו הרבה כתובות גרפיטי שמתקיפות את המטרופוליטן, אבל למעשה הכוונה לעירייה.

זה אירוני שהצלחנו להפיץ את הגישה הזאת, של פתרונות עיצוב נתונים מראש, בכל רחבי העולם. כשעוברים ברחבי אירופה אפשר לנסוע קילומטרים והכל נראה בדיוק אותו הדבר וכמו כל מקום אחר. חיקויים של אדריכלות לפראק סיטי (Lefrak City)⁷ מכסים את פני האדמה. איך זה הצליח להשתלט, בניגוד לגישה ההפוכה שמודגמת במקומות כמו רומא, שבהם אין שני בניינים, זוויות, מרקמים וכו' זהים. חורבות ניתכות ומתמוגות במכנים חדשים, ומתקבלים צירופים נפלאים ואנרגטיים – כשהמקרה הוא חלק ניכר מהתהליך השלם.

טוב, רומא היא כמו ערמת גרוטאות ענקית של עתיקות. לאמריקה אין את הסוג הזה של רקע היסטורי של חורבות.

אבל אני רוצה להתייחס לעוד טעות, שהיא ביסודה טעות הנדסית, וזו ימת סאלטון (Salton Sea) בדרום קליפורניה, שהיא במקרה האגם הכי גדול בקליפורניה. זה קרה בתקופה שטדי רוזוולט היה הנשיא. היה ניסיון נואש לשנות את התוואי של נהר קולורדו. נהר קולורדו כל הזמן היה עולה על גדותיו ומציף את האזור. היה ניסיון למנוע את הנהר מלעלות על גדותיו באמצעות בניית תעלה, במקסיקו, וזה נעשה באופן בלתי חוקי. התעלה הזאת התחילה בשפך הקולורדו, ואז הותוותה שוב עד מקסיקלי, אבל מה שקרה זה שהנהר עלה על גדותיו והציף את התעלה, והתעלה עלתה על גדותיה והזרימה מים לעמק אימפריאל, שנמוך יותר מפני הים. וכך נוצר אגם של חמישים קילומטר בגלל טעות הנדסית, וערים שלמות הוצפו, גם פסי הרכבת כוסו במים, והיו ניסיונות עצומים לעצור את השיטפון הזה, אבל ללא הצלחה. מאז, אנשים למדו לחיות עם האגם הזה, ולאחרונה הייתי שם. העברתי קצת זמן בסאלטון סיטי, שהיא עיר של כ־400 בני אדם. ועוד דוגמה לתכנון עיוור היא המבוך הזה של שדרות רחבות שמתפתלות על פני המדבר. אז הרעיון היה שהם יהפכו את זה לכפר פנסיונרים ענק או משהו, אולי פאלם ספרינגס חדשה, אבל הרצפה נשמטה להם מתחת לרגליים כך שאם אתה הולך לשם כיום אתה רואה רק את כל השרדות האלה שעוברות בכל רחבי המדבר, שדרות בטון מאוד רחבות, ורק שלטים עם שמות הרחובות השונים ואולי כמה מחנות קרונועים ליד העיר הזאת. בלתי אפשרי לשחות בימת סאלטון, כי כל הסלעים התכסו בצדפות ושבלולים משוננים ודוקרניים (barnacles). יש קצת סקי מים ודיג. יש גם תוכנית לנסות להתפיל את כל ימת סאלטון. ויש כל מיני רעיונות משונים איך לעשות את זה. רעיון אחד היה להביא סגסוגת מחברת הפלדה קיזיו, ולבנות מערכת סכרים. כך שיש לנו פה דוגמה לסוג של אפקט דומינו, שבו טעות אחת מולידה טעות נוספת, ובכל זאת כל הטעויות האלה,

באופן משונה, מרגשות אותי ברמה כלשהי – הן לא מדכאות בעיני.

יש רמת אנרגיה אינהרנטית באירוע שהוא טעות או מקרה. הקשבתי לדיון על הבניינים של איי.אם. פיי⁸ בוויילג' ליד וושינגטון סקוור, וכנראה שבשני הבניינים שבבעלות אוניברסיטת ניו-יורק נעשה ניסיון להגיע ל"שליטה מלאה". אפילו הווילונות צוינו במפרט, כדי לא להפריע ל"עוצמה האסטתית" של חזית הבניין. הבניין השלישי הוא לא בבעלות אוניברסיטת ניו-יורק, וגרים בו האנשים שאת הבתים שלהם החליף המכנה החדש. האנשים האלה היו חופשיים לבחור את הווילונות שלהם בעצמם, ומתקבל מגוון מדהים של סגנונות וצבעים שבעיני הוא הרבה יותר דינמי. באופן אירוני, הווילונות הלבנים שנבחרו בשליטה כל כך מבוקרת דהו מאז לגוונים שונים של לבן, כך שהתהליך קרה על אף הכל.

נכון. זה כמו רעידת האדמה באנקורג' שהיתה אחראית ליצירת פארק. אחרי רעידת האדמה הם שמרו על חלק מהאזור שניזוק ברעידת האדמה והפכו אותו לפארק, מה שנראה לי כדרך מעניינת להתמודד עם הבלתי צפוי ולהפוך אותו לחלק מהקהילה. האזור ההוא ריתק אותי לא מעט. בנוסף, התפרצויות הר הגעש שהיו לאחרונה מחוץ לאיסלנד. באיי וסטמאן (Vestmann) קהילה שלמה שקעה תחת אפר שחור. זה יצר מין מערכת של בתים קבורים. זה היה די מעניין לתקופה מסוימת. אפשר לומר שזה סיפק סוג זמני של אדריכלות קבורה, שמזכיר לי את מחסן עצים קבור חלקית שלי, בקנט שבאוהיו, שם לקחתי אדמה בעשרים משאיות וערמתי אותה על מחסן עצים עד שהקורה המרכזית נסדקה. היתה בעיה עם אחד העיתונים המקומיים. הם לא ממש ראו בזה מחווה חיובית, והיה מאמר די מזלזל שהתפרסם תחת הכותרת "It's a Mud Mud Mud World".

אבל ביסודו של דבר, נראה לי שאדריכלים לא שמים לב לעניינים האלה, ואני חושב על עוד בעיה שיש, הבעיה של השבחת מכרות. מתברר שכשהמציאו את החוקים להשבחת מכרות רצו להחזיר את המכרות למצב שבו הם היו לפני הכרייה. טוב, זאת באמת דרך המפטי־דמפטית לעשות דברים. את יכולה לתאר לעצמך את התוצאה כשמנסים להתמודד עם מכרה בינגהם ביוטה, שהוא בעומק קילומטר וחצי וברוחב חמישה קילומטרים. כעת הרעיון שהחוק כל כך כללי ולא באמת מתייחס לאף אתר ספציפי מעין זה נראה מצער. איש אחד בחברת הכרייה קנקוט אמר לי שהם אמורים למלא את המכרה הזה; כמובן שעכשיו צריך לתהות איפה הם אמורים להשיג את החומר שימלא את המכרה הזה.

שאלת אותו?

כן, כלומר הם אמרו שיהיה צורך באיזה שלושים שנה ושהם יצטרכו להשיג את העפר מהר אחר. נראה שחוקי ההשבחה לא באמת מתייחסים לאתרים ספציפיים, אלא עוסקים בחלום כללי או עולם אידיאלי שכבר מזמן נעלם. כאן אנחנו צריכים לקבל את המצב האנטרופי, ופחות או יותר ללמוד איך לשלב מחדש את הדברים האלה שנראים מכוערים. למעשה, יש ניגוד אינטרסים. מצד אחד יש את האקולוג האידיאליסטי ומצד שני יש את הכורה שמעוניין ברווח, ומקבלים מאנשים כאלה כל מיני סוגים של פיתולים משונים של מודעות לנוף. בעצם, יש ספר שהוציא "מועדון הסיירה", בשם *Stripping*. כריית שטח פתוחה (Strip mining) באמת קצת מזכירה פעולות סקס גסות וכל זה, אז מנקודת המבט הזאת היא נראית לא מוסרית. זה כמו מין תקיפה מינית של אמא־אדמה, מה שמעלה גם

את ההבט ההשלכתי של גילוי עריות, כמו גם התנהגות מגונה, והייתי אומר שמבחינה פסיכולוגית יש כאן בעיה. בספר הזה, *Stripping*, יש דיון באסתטיקה מנקודת המבט של הכורה ומנקודת המבט של האקולוג. האקולוג אומר במפורש שמכרות שטח פתוחים הם פשוט מכוערים, והכורה אומר שהיופי הוא בעין המתבונן. אז יש תיקו, והייתי אומר שזה חלק מהבט ההתנגשות שיש בנטייה האנטרופית. במילים אחרות, שני מצבים שלא ניתן ליישב זה עם זה, ושניהם נסחפים במורד אותו מפל. נראה שמה שצריך לעשות זה לזהות את המצב האנטרופי הזה, ולא לנסות להפך אותו. ואי אפשר להפך אותו; תחשבי על הדימוי שנורברט ווינר נותן לנו – מפלי הניאגרה.

למעשה, אפילו את מפלי הניאגרה כבר תחמו, אם כבר מדברים על הניאגרה. הם עצרו את הניאגרה במשך כמה זמן, משום שהיא הלכה ונשחקה. ואז הם הכניסו בתוך הסלע מוטות פלדה כדי שהמפלים ישמרו על המראה הטבעי שלהם.

והם הצליחו לעצור את זה?

הם בהחלט עצרו את זה.

את השחיקה?

טוב, זה עדיין שם. זה לא התפרק עדיין. הניאגרה נראית כמו בור מחצבה פתוח ענקי. במילים אחרות, יש שם קירות גבוהים שבאזורי כריית שטח פתוחה מאוד לא נראים לאנשים. מדובר ברפקטים שנקראים "קירות גבוהים" וקיימים באזורים של כריית שטח פתוחה, שחלק מהאקולוגים רוצים להפוך לשיפועים פחות תלולים. הצוקים שמקיפים את הניאגרה מזכירים חציבה וכרייה, אבל זאת בעצם עבודה של הטבע. אז יש בלבול מתמיד בין האדם לטבע. האם האדם הוא חלק מהטבע? האם האדם הוא לא חלק מהטבע? אז זה יוצר בעיות.

אין ספק שמתלווה איזה היקסמות פרוורטית לתהליך ההרס הבלתי נמנע שעומד להתרחש, שיקרה בסביבה שלך או שתצפה בו כשהוא קורה לאחרים; כי אנשים מתעקשים להמשיך לחיות למרגלות הרי געש, באזורי רעידות אדמה כמו קו השבר שאמור להחריב את כל קליפורניה, בנופים שוקעים כמו ונציה, שהיא עיר שכולה בנויה על תמוכות עץ רקובות וכסופו של דבר תיפול לתוך הים.

טוב, זה אולי משהו אנושי – זה צורך אנושי. נראה שיש כמעט תקווה לאסון, אפשר לומר. יש את התשוקה הזאת לספקטקל. אני יודע שכשהייתי ילד אהבתי להתבונן בהוריקנים כשהגיעו והעיפו את העצים והרימו את המדרכות. אני מתכוון שזה ריתק אותי. במישור הזה יש סוג של הנאה. אבל יש גם תשוקה כזאת למשהו יותר שלי – כמו פלגים מפכים ופסטורליים וגאיות מיוערים. אבל כנראה שאני יותר נמשך לאזורי מכרות ולתנאים של הרי געש – אזורים שוממים, ולא התפיסה הרגילה של נוף או של שקט ושלווה – אם כי איכשהו יש ביניהם יחסי גומלין.

אני חושבת שבדרך כלל האדם פונה לגיא המיוער ברגעים האחרונים. הוא בטח לא ירצה להודות בזה, אבל אני לא חושבת שזה בעל חשיבות עליונה בשבילו – מנקודת המבט של ההיקסמות. כלומר, הוא לא באמת עשה הרבה כדי להגן על כיסי השלווה האלה. ברגע האחרון, אחרי שכמעט הכל נהרס, הוא מתחיל לצרור "חשתלו עצים", אבל רק כמחווה סמלית ריקה. זאת תמיד התשובה, בעיקר

after nature

במרחבים ציבוריים בעיר כמו ניו-יורק – תתקעו כמה עצים מבודדים.

טוב, נראה שבעיר כמו ניו־יורק, שבה הכל בטון, יש השתוקקות לתקוע עץ באיזה מקום.

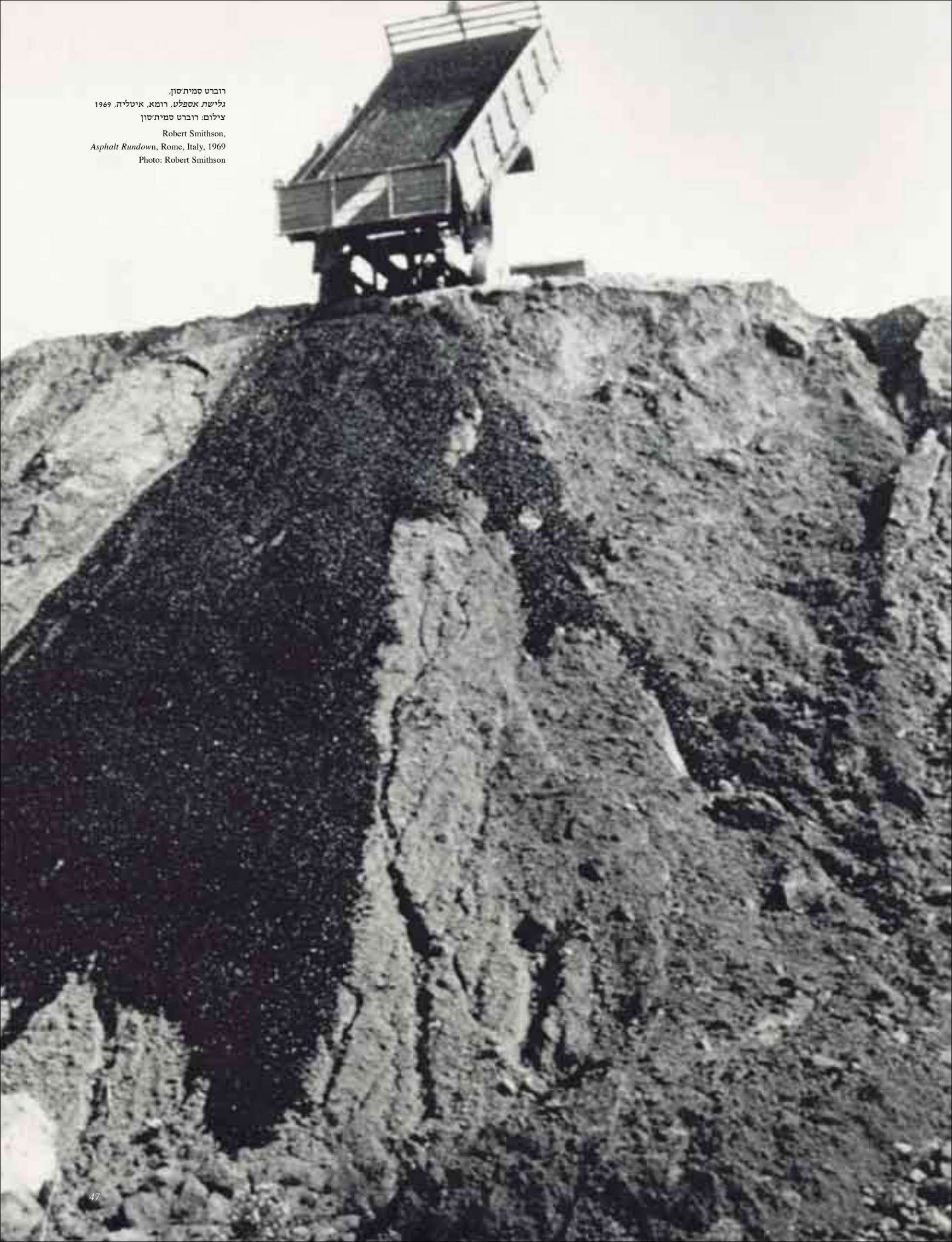
גם בנוגע למקור הפארקים במדינה הזאת, מעניין לשים לב שבעצם הם התחילו כבתי קברות. היה משהו באמצע המאה ה־19 שנקרא "תנועת בתי הקברות הכפריים", שהיה ניסיון לברוח מבתי הקברות הקודרים והקטנים בשטחי הכנסיות. הם הציעו סוג של סביבת יער כדי שהטבע יוכל להתערבב בחלקות הקברים, וניתן לומר שהם פיתחו אסכולת אמנות קברים שלמה. אני יודע בוודאות שליד פורט לי (Fort Lee) יש כל מיני ביתני קבורה – פירמידות קטנות, את יודעת, בשביל המתים.

יש לזה קשר עם אדריכלות וכלכלה, ונדמה שאדריכלים בונים באופן מבודד, תחום בתוך עצמו, א־היסטורי. נראה שהם אף פעם לא מאפשרים סוג כלשהו של יחסים מחוץ לתוכנית הגדולה שלהם. וזה כנראה נכון גם בכלכלה. נדמה שהכלכלה מבודדת וסגורה בתוך עצמה ונתפסת כמחזורית, וכך כל התהליך האנטרופי נשאר בחוץ. יש מעט מאוד התייחסות למשאבים טבעיים במונחים של איך נראה הנוף אחרי שמסתיימת פעילות כרייה או פעילות חקלאית. ומוה נובע סוג של עיוורון. אני מניח שזה מה שאנחנו מכנים עשיית רווחים עיוורת. ואז פתאום הם מוצאים את עצמם בשממה ותוהים איך הם הגיעו לשם. כך שזו צורה די סטטית להתבונן בדברים. אני לא חושב שדברים מתרחשים במחזורים. אני חושב שדברים פשוט משתנים ממצב אחד לאחר, וממש אין דרך חזרה.

על אתר מס' 4, 1973. הראיון התקיים כחודשיים לפני מותו של סמית'סון ב-1973. אם כי הוא פורסם רק לאחר מותו, סמית'סון וסקיי השלימו את עריכת הטקסט יחדיו, וסמית'סון בחר את כל התצלומים שליוו אותו.

תרגום: עינת עדי	
	
הערות המתרגמת:	
1 באקמינסטר פולר (1893־1895), אדריכל, מהנדס ועיתדן אמריקאי, טבע את המונח Dymaxion לניסוח עיקרון של שימוש מיטבי במקורות אנרגיה, אותו הפעיל בתחומים מגוונים – ביניהם פיתוח ה"כיפה הגיאודסית", מבנה מעטפת קל משקל וחוק המזוהה עימו.	
2 נורברט ווינר (1964־1894), מתמטיקאי אמריקאי, נודע כמייסד תורת הקיברנטיקה.	
3 ניקולס ג'ורג'סקו־רוגן (1994־1906), פיתח תפיסת כלכלה ביולוגית־התפתחותית הטוענת כי יש גבול לצמיחה כלכלית, בהתבסס על החוק השני של התרמודינמיקה ("אנרגיה שימושית מתפזרת"). התיאוריות שלו זכו להערכה רבה, בעיקר בקרב חוגי הגנת הסביבה.	
4 סאדי קארנו (1832־1796), פיזיקאי צרפתי, עבודתו קידמה את הניסוח התיאורטי המודרני של התרמודינמיקה.	
5 "שד מאקסוול" הוא יצור דמיוני שהמציא הפיזיקאי הסקוטי ג'יימס קלרק מאקסוול (1879־1831) על מנת לסתור את החוק השני של התרמודינמיקה.	
6 אדריכלים אמריקאים הידועים בגורדי השחקים שבנו, ביניהם מגדל סירס בשיקגו.	
7 אזור בקווינס, ניו־יורק, שבו בנה יזם הבנייה סם לפראק בשנות החמישים והששים מתחם של שיכונים אחידו צורה באיכות ירודה.	
8 איי.אם. פיי (3. בסין, 1917), אדריכל אמריקאי.	

רוברט סמית'סון,
 גלישת אספלט, רומא, איטליה, 1969
 צילום: רוברט סמית'סון
 Robert Smithson,
Asphalt Rundown, Rome, Italy, 1969
 Photo: Robert Smithson



רוברט סמית'סון,
 מחסן עצים קבור חלקית, קנט, אודוה, ינואר 1970
 צילום: רוברט סמית'סון
 Robert Smithson,
Partially Buried Woodshed, Kent, Ohio, January 1970
 Photo: Robert Smithson



רוברט סמית'סון,
 מראה וצדפות, 1969
 30.5 x 30.5 x 61 ס"מ
 Robert Smithson,
Mirror and Shells, 1969,
 30.5 x 30.5 x 61 cm.



יצחק דנציגר,
שיקום מחצבת נשר, מראה כללי, 1971
צילום: דרורה שפיץ, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים
Itzhak Danziger,
Rehabilitation of the Nesher Quarry, 1971
Photo: Drora Spitz, collection of The Israel Museum, Jerusalem

מגזרת הנייר של שאול צמח היא אחת מתוך קבוצה של מגזרות במידת דף פוליו, המגניבות – דרך דגם המושאל ממסורת קישוטית עממית, צנועה – היזכריות בתצורות של "סדר" סמוי שצפון בתופעות של גדילה וזרימה, ומאזכרות איורים של אומנות עממית או של ידע מדעי פופולרי. צמח לומד במחלקה ללימודי המשך לאמנות, בצלאל.

עלילתו של הסרט המדבר האדום של מיכלאנג'לו אנטוניוני מתרחשת על רקע נופי צפון איטליה, שכמו עברו הורה לאחר אסון אקולוגי ונעשו חסרי אפיון ספציפי. מוצג בו, כמו בסרטיו האחרים, שיבוש חובק-כל, שאחד מביטוייו הוא משבר לשוני הנפרש על רצף שבין נפשיות נשית מעורערת לבין טבע חולה, מזוהם. את המעבר שלו לקולנוע בצבע, שהתרחש בסרט זה, בחר אנטוניוני לעשות דווקא תוך שימוש בטונליות אפורה, מונוכרומטית, שפורצים אותה מוקרי צבעוניות אינטנסיבית בצבעים ראשוניים. בחירה זו, כמו גם השימוש הגורף שנעשה כאן בעדשה טלסקופית כאמצעי להשטחה אופטית גבוהה של התמונה, הושפעו שניהם תמונתית מהמופשט האמריקאי, ובעיקר מעיקרון ה"אול-אובר" (all-over), שיאה של התכה בין "טבע" נתפס, נחוזה ומופעל לבין "ציור". בסרטו המאוחר יותר, הנוסע (זהות גנובה, כפי שכונה כאן), שנושאו איון עצמי, משמש גג בית המחצבה של אנטוניוני גאודי רקע לבקשת גיבור הסרט לקבל סיוע בהיעלמות (מקיבעונות זהות, מתרבות של אובייקט בקיבעון). בית המחצבה ממצה את תפיסת הנטורליזציה של האדריכלות של גאודי, במובן של ייצור רצף בין "טבע" ל"תרבות" באמצעות סטרוקטורות מדמות-זרימה ופני שטח המשכיים של ריצוד מהפנט.

בסדרות הצילום שלו מהשנים האחרונות הפעיל דן באואר, באופן כמו-רטורי, תבניות של תמונת הנוף של הרומנטיקה ושל תמונת הנוף הנשגב על נופי הכיבוש, בטענה אפשרית לאופן שבו אלה כוננו את אלה, מדומה באמצעות מדומה (באופן שסוגר מעגל עם תמונות הנוף הפסבדו-תנ"כי של מרדכי ארדון מסוף שנות ה-40, היכולות להיתפס כיישור שטח רוחני במדומה ליישור השטח שעוד יבוא). בהמשך לסדרות אלה הציע סטודיו לבאואר לחזור לאתר שיקום מחצבת נשר של יצחק דנציגר, ספק חורבה ספק אמנות, ספק חורבת נוף ספק טבע, אתר הממחיש את האידילאל הרסטורטיבי שהפעיל את עבודתו של דנציגר בהתאם לתפיסה של זמן מחזורי, ואת הבסתו על ידי האנטרופיה.

במוקד עבודות הצילום של אנדריאס גורסקי נתון המתח בין הפשטה (ופישוט) כמצב עניינים חובק-כל – במובן של מרחב נטול ספציפיות – לבין צילום, טכנולוגיה דוחת הפשטה לבאורה, אך למעשה שותפה לכינונה ככל טכנולוגיה מאחדת אחרת בשירותה של כלכלה גלובלית. תמונות הצילום

שלו, העוסקות ברפלקסיה על המעבר מהתקיימות כ"מקום" להתקיימות כ"מרחב", פועלות במתח המתקיים בזיכרון בין ההפשטה הישנה והתמצקותה, ביחס לרגע השיא הגבוה שלה – ציור ה"אול-אובר" הא-הירארכי של פולוק, רגע אחרון של "ציור" כאקוויוולנט ל"טבע" (כתצורה וריצוד א-הירארכיים).

ניתן לתאר את *Lost Herbs*, מיצב התמונה השאפתני של אורי ניר, כמיצב דמוי דיאורמה לא מאוכלס, המזמין מעבר ממבט (הפועל כבר כמבט חמדן) אל "השתתפות" משוטטת ב"נוף" שהוא תוצר של אותו מבט חמדן – חצייה של הקו הדמיוני שבין הישימון המוזיאלי (כמבנה, כפונקציה) אל "ישימון" של טבע מדומה, המעוצב כתחתית של מכל טבעי שהתרוקן מזרימה. המורפולוגיה הצורנית של הנוף המדומה לפרטיו היא תוצר של הכלאה בין שתי דוקציות: של הזרימה הישנה, ה"טבעית", ושל טכנולוגיות עיצוב-תמונה דיגיטליות המייצרות סוג של בריאה אלמנטרית, חדשה.

רוברט סמית'סון נהרג ב-1973 בתאונת מטוס קל, שעה שריחף מעל עבודת האתר האחרונה שלו, *Amarillo Ramp* שבטקסס, על מנת לצלמה. הוא היה בן 35. שלוש שנים מאוחר יותר, במיצב-הרצאה של דניס אופנהיים שנישא מנקודת זמן שהיתה אז עתיד רחוק, 1995, הוצג מותו של סמית'סון כרצח ראשון בסדרת רציחות מדומות של אמני אוונגרד אמריקאים (וולטר דה-מריה, ברוס נאומן, קרל אנדרה ואחרים) – כאלו שערערו על מעמד האובייקט ועל כלכלת האמנות. על פי אופנהיים, במותו סומן המעבר מאמנות של "נוכחות", שסמית'סון וכמה מעמיתיו היו נציגיה האחרונים, לחזרה לאמנות של "רפרזנטציה", מעבר שאופנהיים עצמו היה שותף לו.

מזח ספיראלי, עבודת המופת של סמית'סון, אחת משתי יצירות מפתח של מה שכונה "אמנות אדמה" (השנייה היא שדה הברקים של וולטר דה-מריה), נגלתה מחדש לראייה ולהליכה במהלך 1999, לאחר שהיתה מוצפת בשלושה עשורים, זאת לאחר מספר שנות בצורת שגרמו לירידת מפלס המים בימת המלח ביוטה. בשל תהליכים אנטרופיים, היא הפכה למובחנת פחות מסביבתה מכפי שהיתה בעת היווצרותה, מה שהביא לדיון עקרוני לגבי שימורה ולגבי שימור בכלל, בהקשר של תפיסה נוגדת שימור כמו זו של סמית'סון (המקוטבת לזו של דנציגר; עבור סמית'סון ציר הזמן הוא חד-כיווני). ההכרעה נפלה לטובת שיקום ושימור. תערוכה רטרוספקטיבית של סמית'סון צפויה להיפתח במוזיאון לאמנות עכשווית לוס אנג'לס בספטמבר הקרוב. היא תנדוד במהלך 2005 למוזיאון דאלאס לאמנות, ואחריו למוזיאון וויטני, ניו-יורק.

(מ.ג.)

תודה לעירד קמחי, תרזה סמלר, חמוטל שטרנגסט



הערה על נאו-היסטוריות (חלומות וסיוטים)

צבי שיר על החזרה לאמנות היסטורית כסימפטום

“אבל איכשהו, חשב לינדסי, צריך לחלום או למות. ובתחושה שחיים חרשים זורמים בו, הוא ידע מהי הבחירה שלו”.
ברוס סטרלינג, Schismatrix, 1985

“המחשבות שלי על האמנות, כמו המפטי דמפטי, נפלו מחומת השפה [...] תמונות של העתיד חומקות מראייתי דרך טורי מראות. לזיכרון יש דרך ללכוד את תפיסת העתיד ולמקם אותה בסדרה שבירה של בתי כלא מנטליים”.

רוברט סמית'סון, צורת העתיד והזיכרון, 1966

הזיכרונות של החלומות הקולקטיביים האחרונים הם יותר מאופנה. בכל מקום משחזרים את שנות השישים, השבעים, ולפעמים גם עבר רחוק יותר, ובודקים מחדש את היחס האמביוולנטי לאותם הרגעים שבהם נראה שהעולם יכול להיות גם אחרת. מאז תחילת המחאות נגד המלחמה בעיראק, נראה שכיסי ההתנגדות של המאה הקודמת רלוונטיים יותר מתמיד. המבט הנופל עליהם מפוקח, מפורצל, מתגעגע ודוחה בו־זמנית, מכיר בקיום החלומי־סיוטי שלהם (כבר ב־1984 עמד דן גרהאם, בסרטו *Rock my Religion*, על היחס בין חלום וסיוט שמאפיין את התקופה). ובכל זאת אודה.¹

על רקע זה, ניתן לנסות לחשוב על הגל הגואה של אמנות היסטורית ועל העיסוק האמנותי המחודש בעבר ובייצוגיו. הסדרה באדר־מיינהוף של גרהרד ריכטר נראתה בתחילה כאירוע פנים־גרמני, כמחווה של מייסטר בוגר לחלומות נעורים, כעבודת אבל. כיום, יותר מעשור מאוחר יותר, נראה שריכטר רק הפנה מבט, ציין את התמטיקה שתאפשר לציירים ואמנים אחרים למצוא מרחב חדש שבו תתאפשר ארכיאולוגיה של דימויים משמעותיים. אם היה ספק בכך שאנו חוזרים לאמנות היסטורית, הרי שהדיווחים מהביינאלה של הוויטני (מרץ 2004) ומהביינאלה של ברלין (פברואר 2004) מצביעים על כך בבירור:² סם דוראנט עוסק כבר שנים בקו התפר שבין האמנות והפוליטיקה של שנות השישים והשבעים (לדוגמה, בעבודות שקושרות את עולמו של רוברט סמית'סון לחלום של וודסטוק ולסיוט של אלטמונט, הקונצרט המפורסם של הרולינג־סטונס ב־1969, שנגמר במותו של אחד הצופים בידי חבורת ה־Hells Angels שאבטחו את

האירוע), ומציג כעת, בין השאר, רישומים מתצלומים של תנועות המחאה; מרי קלי מקרינה דימוי מהפגנה במאי 1968; זאק סמית' מציג מסך של ציורים לרומן *Gravity's Rainbow* של תומס פינצ'ון, “רומן קאלט” של שנות השבעים, המחבר תודעה קוסמית ומפוקחות אפוקליפטית; ג'רמי בלייק מציג סרט שמבוסס על היומנים של אוסי קלארק, מעצב האופנה המפורסם משנות השישים והשבעים; סם גרין וביל סיגל מציגים סרט בשם *The Weather Underground* על טרור שמאלני בשנות השבעים; בארנבי פורנאס מצייר את המבורגר היל, קרב במלחמת וייטנאם; הפרואני פרננדו ברייס מצייר את ההיסטוריה של המאה העשרים, במיוחד של פרו וספרד, כפי שהיא משתקפת במדיה, בטווח הביקורתי שבין הגרסה הרשמית ויישומיה הפוליטיים, ועוד הרבה.

לאור גל העבודות, שחלקן הגדול מבוסס על הליכים מימטיים וחזרה לתמונות ואירועים היסטוריים או לסוג מסוים של דוקומנטריות, קשה שלא להיזכר ברגעים הגדולים של הציור ההיסטורי – במפנה שבין המאה ה־18 ל־19, ברגע בו שפה שמיצתה את עצמה התנקזה לכדי קישורים סינטטיים ותחביריים אקדמיים, והפעילה את כל מנגנוני הייצוג, הביטוי וההנכחה שלה על העבר הקרוב (למשל, הנאו־קלסיציזם של דויד ושל אנגר בתמונות שהנושא שלהם הוא נפוליאון, כגון *הכתרת נפוליאון* של דויד). האמנות ההיסטורית של המאות הקודמות, בשירות הסדר הקיים, היתה לאומנית ברובה; היום הפכו ביקורתיות והתנגדות לאבן הפינה של האקדמיות, של הסדר השולט בשיח התרבות (הקרע בין השיח הפרוגרסיבי והשלטון הריאקציוני הוא, לפחות מאז 1968, אחת הפרדיגמות המרכזיות של השוליים).

לאחר שהאמנות העכשווית מיצתה את יכולת הריגוש שבמיניות, בתרבויות השוליים ובנעורים, היא מפנה את הרטוריקה שלה אל העבר המרגש האחרון של תרבות המערב. העבר הזה, כדימוי של מעורבות אקסטטית, מאפשר את המשך הייצור האמנותי באופנים השולטים – שילוב של אקדמיזם, בוטות, ורגישות ל־“אחר” – תוך שהוא מזריק לתוך העשייה הזו את האדרנלין השאול שלו.³ העיסוק בהיסטורי ובטראומתי משמש גם כלגיטימציה לסוג מסוים של עשייה שיש בו התענגות על המימטי (למשל, כשדוראנט בונה מחדש גן של

סם דוראנט,
מות אסון, 1999,
עיפרון על נייר, 76.5 x 56 ס"מ
Sam Durant
Disaster Dead, 1999,
graphite on paper, 56 x 76.5 cm.
Courtesy Blum & Poe, Los Angeles





מרקוס מונטאן ועדי רחנבלום, ללא כותרת (הפרדוקס של זמננו...), 2004, אקריליק, עיפרון ומגורת נייר על בד, 235 x 400 ס"מ
 Markus Muntean & Adi Rosenblum, Untitled (The Paradox of Our Time...), 2004, acrylic, pencil and cut-out paper on canvas, 235 x 400 cm. Courtesy Maureen Paley / Interim Art, London



סם דוראנט, שביתת סטודנטים, אוניברסיטת ברקלי, 1969, 2002, עיפרון על נייר, 25 x 38 ס"מ
 Sam Durant, Student Strike, UC Berkley, 1969, 2002, graphite on paper, 38 x 25 cm. Courtesy Blum & Poe, Los Angeles



ז'אן לואי דויד,

השבעת מגרש הטניס, 1791, דיו על נייר, מוויאון הארמון הלאומי, ורסאי

Jean Luis David, The Tennis Court Oath, 1791 pen washed with bistre and highlights of white on paper. Musée National du Chateau, Versailles

איסאמו נוגוצ'י בגלריה טומיו קויאמה בטוקיו, חוזר על מחוות של סמית'סון או יוצר רישום על פי צילומי התקופה). ההתענגות שמאפשר הייצוג של הרגעים הגדולים, האפשרות לשחזר את המראות כסוג של פעולה (לקרב אותם להווה כך שההילה ההיסטורית וההילה האמנותית חוברות זו לזו) מבלי להידרש למחויבות הדסטרוקטיבית שהביאה את העבר אל סופו והפכה אוטופיות לסיוטים, מייצרת את העבר כריגוש מדרגה ראשונה, נוסטלגיה אינטלקטואלית שנלווה לה ניחוח קל של פורנוגרפיה. נוסף לזה מעט תקינות פוליטית, נדביק את עיראק לווייטנאם, ואולי יורגש פתאום שאין הבדל עקרוני אם הצמד היסטורי/אידיאולוגי מופעל על נפוליאון או על מפגיני '68. אם כך, נראה שהמפנה הפופי של שנות השישים והשבעים, החזרה לעשיית תמונות – אבל כאלו שהן בעלות קיום ויראלי, חתרני, שידועת/חולמות על חוסר האפשרות לצאת מגבולות הייצוג – מופעל כעת על החלומות הנגדיים, על כל מה שלא היה וורהול (תרבויות שוליים אוטופיות, אנטי־צרכניות, וכל סוג אחר של מעורבות טוטאלית – בין אם זה טרור, סמים מרחיבי ומחריבי תודעה, או התאבדויות קולקטיביות) וכל סוג של תפיסה קיומית טוטאלית).⁴ דווקא העניין המחודש בסמית'סון כאמן וכתיאורטיקן חושף יותר מכל את הבעייתיות של הנאו־היסטוריות. סמית'סון, ששאלת הזמן היא אחד מצירי החיפוש שלו, היה מודע מאוד לבעייתיות של ההיסטורי, והתנועה הדיאלקטית של עבודתו בין הזמן השברירי־חולף והקוסמי־גיאולוגי היא קריאת תגר על ההסדרה של האמנות כ"תולדות האמנות" ועל האשליה שהסדרה זו מעניקה לעשיית האמנות וליצירת התרבות. "אני חושב שיש איזה תפיסה מוטעית של תולדות האמנות, ניסיון ליצור השתלשלות דורית, ואני מעוניין לצאת אל מחוץ לסיטואציה הזאת",⁵ אומר סמית'סון, מתוך הכרה בכך שיציאה אל מחוץ להיסטורי אפשרית רק אם ננסח מחדש את מושגי הזמן, הרצף, המשך, החלל וכו'. וביחס לצריכה של העבר כמקור לרטורי־ריגושים, הוא מסכם: "נראה שזיכרונות של 'התרגשות' מבטיחים משהו, אבל התוצאה היא תמיד לא־כלום."⁶

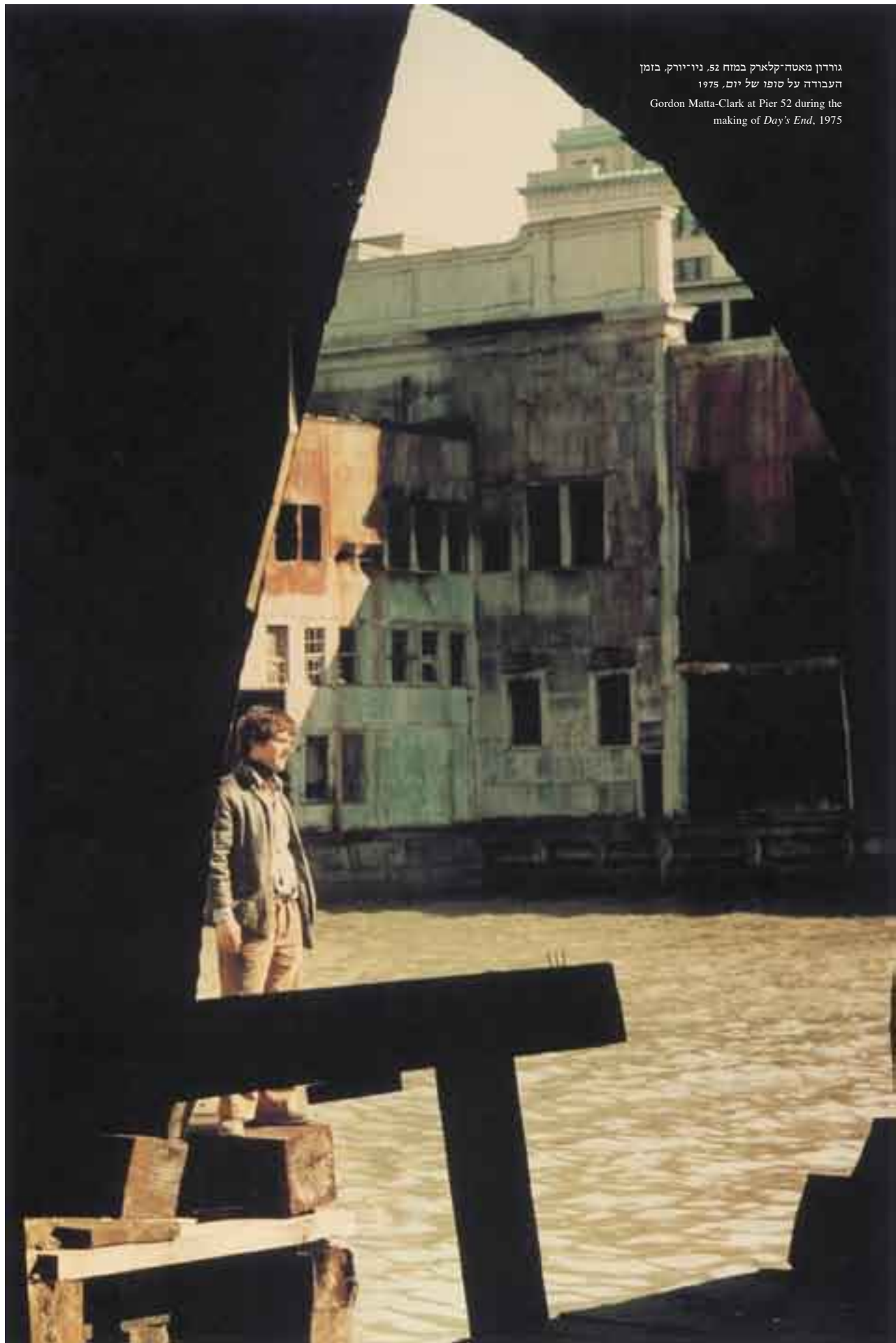
אפשרות אחת להבין את התופעה הזו היא פשוטה: הצורך של האמנות הצעירה לנסח את תמונת ההיסטוריה כחלק מהניסוח של זהות קולקטיבית אלטרנטיבית עכשווית, שהוא גם מאבק על ניסוח מקור וסוג הסמכות הפוליטית ועל הלגיטימציה שלה.

אבל ניתן לחשוב על כך גם אחרת, תוך הפניית המבט לשדה שבין השפה והדברים, למרחב שבו נוצרות משמעויות. הפער שבין המילה לדברים, שנשמר ומיוצר בצמד מסמן/מסומן, נחשף ונחשב באופן שיטתי בשליש האחרון של המאה שעברה כתנועה מתמדת, כצמיחה פרועה, כסחף של משמעויות ושל יחסים בין מסמנים לעולמות שאליהם הם מתייחסים. אבל מההתבוננויות הללו נשמטו השפות המתות: יידיש, לטינית, אפאצ'ית – שפות שהעולם שלהן נטש אותן, שנותרו כמסמנים בלא מסומנים. כשהתואם בין יכולת ההצבעה של שפה לבין העולם שמקיף אותה נמוג, השפה מוצאת את מותה. זה יכול לקרות בכוח (כמו שהאנגלית החליפה את האפצ'ית), או מכורח שינוי כה רדיקלי ביחס שבין האירועים ויכולת החישה, שמתחייב ממנו רגע של אילמות – כלומר של אלימות, של כאוס, של אנטי־קוסמוס, של אנטרופיה מוחלטת. זהו רגע שמאופיין בכך שהמסמנים הנומדים לרשותנו אינם יכולים לסמן את המציאות שמתרחשת בהווה. אז, בלית ברירה, נעשה שימוש בשמות ישנים למצבים, התרחשויות ודברים שעדיין אינם מתקיימים כצורה בסדר של המסמנים.

במילים אחרות, האמנות העכשווית מתפקדת כפרקטיקה שמייצרת את המשמעויות ברווח שבין תחביר אמנותי שהתנסח בעקבות וביחס למודרניות ולמודרניזם לבין עולם/חוויית־עולם המכונה "קפיטליזם מאוחר".⁷ חויית העולם הזאת, מצב התודעה שעמד ביסודה של אותה הוויה כלכלית־טכנולוגית־חברתית־פוליטית הגיע לסיומו, או לפחות עבר תמורה כה קיצונית בשנים האחרונות, שהשפה שתיארה/כוננה אותו נותרה מיותרת ממסומנים. כך, נותר ברשותנו מערך של מסמנים (בשפה האמנותית, הפוליטית, הפילוסופית כמו גם היומיומית) שמסוגל להצביע רק על מציאות רפאית שזמנה עבר; במקביל, מתרחשת מציאות שלא כוננה עדיין כשפה. החדש מתהווה אבל לא נמצא, מכיוון שהשפה שמכוננת את המתהווה כמציאות, שדרכה אנחנו תופסים את הדברים, אינה קיימת. בכל רגע יכול להתרחש מפץ לשוני גדול שיכונן עולם אפשרי חדש (מנקודת ראותה של השפה הקיימת הוא ייראה כחזרה על הישן, מכיוון שהשפה הישנה אינה כוללת את האפשרויות החדשות).

נשארנו עם מילים עודפות, עם שפה שאינה מכוננת יותר עולם, שננטשה על ידי הדברים; עם סוג מסוים של רהיטות, של רטוריקה ודיאלקטיקה שיכולים להיכתב רק בלשון עבר. הממשות נטשה את הקוסמוס והיא מתקיימת כרגע של אי־סדר שהמילה המייצרת אותו עוד לא נרשמה. השפה הישנה הפכה להיסטורית, מסוגלת לדבר על החדש רק כמבט לאחור, מתפתלת בניסיון לכונן משמעות עכשווית בעזרת כלים שמתארים עולם אחר, שהיה, שאולי עוד אומר משהו על העולם שבדרך. אז נאלצת האמנות לחפש לאחור, לא מכיוון שהחדש אינו אפשרי, אלא מכיוון שהוא "עוד לא".

- התערוכה החזקה של מונטאן ורחנבלום שנפתחה באפריל בטייט בלונדון ("It is Never Facts that Tell") מנסחת במדויק את היחס האמביוולנטי לגעגועים הללו.
- אם נצרך לעיסוק המובהק בהיסטורי את האופי החצרוני של אמנות הפורטרט בשנים האחרונות, כגון ציורי הכוכבנים של אליזבט פייטון, יקשה עלינו להתעלם ממשב של אקדמיות העובר בכל.
- כדי למנוע אי־הבנות, יש להוסיף שחלק מהאמנים ההיסטוריים החדשים מייצרים עבודות מצוינות ורבות עניין. אבל כללי המשחק של האמנות הפוסט־אלטרנטיבית, כלומר האקדמית, נשארים על כנם.
- ניסיון מעניין לייצר פוסטרים לאי־אוטופיה ניתן לראות בפרויקט/אתר "תחנת אוטופיה" של מולי נסבטי, האנס אולריך אובריסט ווירקריט טיראוואניחה (הביינאלה בוונציה, 2003): www.e-flux.com/projects/utopia/help.html
- מצוטט ב: Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art* after *Babel*, University of California Press, 1995, p. 37.
- רוברט סמית'סון, "מספר מחשבות ריקות על המוזיאונים", 1967; ר' הטקסט כולו בעמ' 56.
- המשמעות עולה תמיד במישור הדק שבין המסמן והמסומן: למילה כיסא יש פירוש, אך משמעות יש לה רק ביחס לכיסא כזה או אחר שעליו היא מצביעה.



גורדון מאטה־קלארק במזח 52, ניו־יורק, בזמן
העבודה על סופו של יום, 1975
Gordon Matta-Clark at Pier 52 during the
making of *Day's End*, 1975



גורדון מאטה־קלארק,
למעלה: מוליכי בערה, וד־1970,
אגר־אגר וטכניקה מעורבת
למטה: מוזיאון, 1970,
הצבה בגלריה בייקרט, ניו־יורק
Gordon Matta-Clark,
Above: *Incendiary Wafers*, 1970-1,
Agar-agar and mixed media
Below: *Museum*, 1970,
installation at Bykert Gallery, New York

אנארכיטקט

צבי אלחייני על גורדון מאטה-קלארק

האניגמה והכריזמה שנקשרים בשמו של גורדון מאטה־קלארק (Matta-Clark, 1943-1978) לא מפסיקים לעורר עניין מאז מותו החטוף מסרטן. רק במהלך השנתיים האחרונות הוצגו עבודות ותיעודי עבודות שלו בגלאזגו, מקסיקו־סיטי, לונדון, ברלין, ניו־יורק ומונטריאול. בתחילת השנה הושלם שחזור גוף העבודות הקולנועי שלו (כעשרים סרטים שאורכם בין תשע דקות לשעה) ועזבונו כונס בארכיון החשוב של המכון לארכיטקטורה במונטריאול, CCA, שם מוצג עד ספטמבר שחזור המיצב קיר האשפה מ־1970¹. במקביל, התפרסמו בשנים האחרונות שורה של מחקרים היסטוריוגרפיים־אנליטיים על עבודתו של מאטה־קלארק, שיחד עם שלושת ספרי האמן שהוא עצמו הוציא בשנות השבעים מניחים תשתית תיאורטית־היסטורית רחבה לפענוח כולל של גוף העבודה הריזומאטי שלו (פיסול, אלכימיה, אדריכלות, צילום, קולנוע, מיצב, כתיבה, בישול, רכישת נדל"ן) ולדיון ברלוונטיות שלו לדיונים עכשוויים ועתידיים באמנות ובאדריכלות.²

מאטה־קלארק איתגר לקראת סוף שנות השישים את דיסציפלינות התכנון (האורבני, הבנייני, הדומסטי) באקטים פסבדו־אלימים, מתוכננים בקפידה, של הריסה, ובפירוק מרכיבים חומריים ומבניים לקראת קריסה של קומפוזיציות קנוניות. הוא ניסר דרך חזיתות, קירות ורצפות של מבנים ארכיטקטיים גנריים – מבתי פרורים ועד מבנים תעשייתיים נטושים או משרדים שהתרוקנו מהפרוגרמה המקורית שלהם ועמדו בפני הריסה – והשתמש בהם כאובייקטים לחקירות של יומיומיות, זמניות, עירוניות, פרווריות, רכוש, מיחזור, שאריות חללים, ארכיטקטורה אלטרנטיבית וסדר חברתי.

הזיהוי המקובל של מאטה־קלארק כאמן הריסה שיישם


 גורדון מאטה־קלארק, פיצול (פרט מתוך סדרה בת 7 צילומים), 1974, צילום צבע, 34.6 x 50.5 ס"מ Gordon Matta-Clark, *Splitting* (detail of a work composed of 7 photographs), 1974, color photograph, 34.6 x 50.5 cm.

בארכיטקטורה את התיזות האנטרופיות של קודמיו באמנות, והתיוג השטחי שלו כמי שניבא את המחשבה הדקונסטרוקטיביסטית באדריכלות: עומדים ברקע המחקרים האחרונים עליו. אלה גם לא מבחינים מספיק בביקורת האוטופיסטית־פרגמטית החריפה של מאטה־קלארק על המודרניזם: אובססיית החיתוך וההתערבות הפיוית שלו בסטרוקטורות קיימות ביקשו לחלץ מתוך הבינוי היעיל של המודרניזם התאגידי – המכניסטי, הוולגרי והמעוות, כדבריו – את ההבטחה האוטופית המקורית של החלל המודרניסטי המורכב. הג'סטות האנטי־ארכיטקטוניות של מאטה־קלארק ניסחו עמדות ברורות נגד המפגעים הסביבתיים והחברתיים של האדריכלות המודרנית. מתוך הבנה שבנייה חדשה לא תוכל לעשות שום שינוי חברתי משמעותי, מאטה־קלארק ניסח גישה רדיקלית לחקירה ולניתוח של סביבות בנויות. בכך הוא הקדים את הדיון על הדקונסטרוקציה באדריכלות בשני עשורים, והיה הראשון שעשה דה־קומפוזיציה ל־טקסטים הקנוניים, הארכיטיפים הבנויים של חיי היומיום. בניגוד לדקונסטרוקטיביסטים של שנות השמונים והתשעים (פיטר אייזנמן, ברנרד צ'ומי, זאהה האדיד, דניאל ליבסקינד, פרנק גרי) הוא לא ביקש להפיק כל תועלת מהפעולה שלו. בפרפרזה על

בקורנל בשנות השישים, חמישית מקבוצת האדריכלים ה"לבנים" "New York Five" בשנות השבעים, וממובילי הזרם האדריכלי הדקונסטרוקטיביסטי בשנות השמונים. במכון תלו באותו לילה את התערוכה "רעיון כמודל", עם עבודות של ריצ'רד מאייר (Meier) ומייקל גרייבס (Graves), שניהם מה־"Five"; "אלה האנשים שלמדתי איתם בקורנל. אני שונא את מה שהם מייצגים", סיפר מאטה־קלארק על אותו לילה.⁵

בשלב השני של העבודה הוא תכנן להציב מאחורי הזוגיות המנופצות תצלומים של שיכוני עוני בדרום ברונקס – שגם חלונותיהם היו מנופצים, אבל כתוצאה מאלימות "אותנטית". זוגיות המכון הוחלפו תוך שעות ספורות, ונגנזה פעולת ההתקה הביקורתית של המודרניזם המנוון אל חזית המוסד הקנוני האדריכלי של מנהטן. עבור מאטה־קלארק, "Land Art" היתה לא רק אלטרנטיבה לפורמליות האדוק של המחלקה לארכיטקטורה בקורנל והמשך טבעי למיצבים האקסצנטריים שלו כסטודנט לארכיטקטורה, אלא גם כריסס כניסה לזירת האמנות של ניו־יורק. בסוף 1969 הוא עבר לסוהו המתעורר של מנהטן והתחבר לסמית'סון, שניסח אז את האנטרופיה כקונצפט באמנות. בהשפעתו, מאטה־קלארק התחיל קריירה אינטנסיבית קצרה של אמן, עד מותו בגיל 35.

האמנות התהליכית של סמית'סון, שהיתה המשך טבעי לתפיסות האנטרופיות האפוקליפטיות שלו על ארעיות (או שינוי בלתי הפיך), שימשה בסיס תיאורטי לכמה מהעבודות המוקדמות של מאטה־קלארק, כמו עבודות הבישול והתמחוי⁶ או הניסויים האלכימיים⁷. מאטה־קלארק ראה אמנם הבדל מהותי בינו לבין אמני האדמה, שהתבטא בבחירה שלו לעסוק בשדה התייחסות אחר מזה שלהם – סביבה אורבנית בכלל, ובניינים בפרט, אבל אי אפשר שלא לקשר את ההתערבויות הארכיטקטוניות המאוחרות יותר שלו עם ה־"ארכיטקטורה האנטרופית" של סמית'סון, כפי שנוסחה בראיון עם אליסון סקיי, "האנטרופיה נעשית גלויה לעין" (ר' עמ' 42). *במחסן עצים קבור חלקית* (1970) של סמית'סון, התהליך האיטי של הערמת עפר עד לרגע סדיקת הקורה המרכזית של המבנה הביא למה שסמית'סון כינה "דה־ארכיטקטוריוזציה", הרגע שבו העבודה הושלמה.⁸

Splitting (פיצול), העבודה המוזהה ביותר עם מאטה־קלארק, היתה גם הפעולה הראשונה של חבורת "אנארכיטקטורה" שייסד ב־1973: קבוצת אמנים ואדריכלים שנמנעו מניסוח מניפסט רשמי וביקשו לייצר אלטרנטיבות ביקורתיות על סביבות אורבניות ובניינים.⁹ באביב 1974 ביקש מאטה־קלארק מהוראס והולי סולומון, בעלי הגלריה שייצגה אותו, לחתוך לשניים בית שעמד על מגרש שבבעלותם באנגלוור, פרוור של ניו־ג'רזי, ועמד לפני הריסה.

הבית, חורבה של מעמד הביניים, היה בית משפחה דו־קומתי פרוורי טיפוסי מהתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה. מאטה־קלארק רוקן את הבית משאריות תכולתו, התקין תמיכות משני צדדיו, סימן במסור חתך אנכי באמצע החזית הסימטרית והחל לחתוך דרך הבית. אחרי הניסור החיצוני והפנימי הוא שיחרר את התמיכות,

תפריט ותבשילי "ארוחת העצמות של מאטה" במסעדה Food, ניו־יורק, אוקטובר 1972 Menu and cooking of "Matta Bones Dinner" at the restaurant Food, New York, October 1972

והבית נבקע לשניים. בראיונות סיפר שלא היתה בעבודה הזו שום אשליה, אסוציאציה או סמל. זו היתה, לדבריו, עבודה פיוית מחושבת מאוד; כמו עבודת קונסטרוקציה, אבל להפך.

בהשאלה מסמית'סון, *Splitting* עשתה דה־ארכיטקטוריוזציה לפרוור (הארכיטיפ האורבני האמריקאי) ולהתפשטות הבלתי ניתנת לריסון שלו, ויותר מכך ליחידה הפרוורית הבודדת, בהקשר המשוכפל והמנוכר שלה: המרחב המשפחתי האבסולוטי. קריאה ביוגרפית של *Splitting* תציע גם אירוניה עצמית של מאטה־קלארק על הבית הסוריאליסטי הלא־ביתי שהוא ואחיו התאום ג'ון סבסטיאן נולדו לתוכו בתחילת שנות הארבעים.¹⁰

אחרי *Splitting* מאטה־קלארק המשיך לחתוך בניינים וחזיתות עד מותו.¹¹ בהתחלה חיתוך של מקטעים אלמנטריים ריבועיים, ומאוחר יותר חיתוכים מורכבים חסרי צורה שנועדו לעמת את הבניינים עם מעברים ומבטים שלא התאפשרו בסטרוקטורה הנוקשה שלהם.



החיתוכים גם חשפו את הסטרקטורה הפיזית הלא־נראית של המבנה הנראה לעין. הם הגדירו מחדש חללים ארכיטקטוניים סטנדרטיים, וסתרו הנחות יסוד של יציבות טקטונית על ידי דה־קמפוזיציה של המרכיבים המבניים.¹²

התיאורטיקן של האדריכלות המודרנית מארק וויגלי (Wigley), אוצר התערוכה "אדריכלות דקונסטרוקטיביסטית" במוזיאון לאמנות מודרנית בניו־יורק (1988), ניסח את הנטייה הפורמליסטית של שנות השמונים: "הסטרקטורה מזדעזעת אבל לא מתמוטטת. היא רק נדחפת עד לנקודה שבה היא נעשית מטרידה". מובן זה של האוונגרד הדקונסטרוקטיביסטי, שהתפשט כמנייריזם היפר־ארכיטקטוני והתנתק מהאטימולוגיה הביקורתית שלו, הוא נקודת ההשקה היחידה של זרם זה עם ביקורת הבניין האנטי־תועלתנית של מאטה־קלארק. חיתוך הבניינים של מאטה־קלארק הוא תרגיל בהמחשה של התעצמות אנטרופית: מבנים ארכיטיפיים שהחיתוך שלהם הופסק רגע לפני שנחשף הפוטנציאל האנטרופי של הסטרקטורה שלהם.

- מאטה־קלארק הציב את תבנית *קיר האשפה* ב"יום כדור הארץ" הראשון, ב־1970, בכנסיית סנט מרקס במנהטן; תבנית הקיר מולאה במשך שלושה ימים בפסולת, בטון ודבקים בידי עובדים ושבים ומאטה־קלארק עצמו. מיצב קיר האשפה מוצג במונטריאול כחלק מהתערוכה "פרייס, רוסי, סטירלינג + מאטה קלארק". הקשר בין שלושת האדריכלים הללו והאמן אינו מקרי: ארבעתם הובילו בשנות ה־70 מהלכים דיוקליים שנגעו בשאלות על המעמד, ההיסטוריה והמטרה של האדריכלות.
- פמלה לי (MIT Press, 2001) הוא המחקר ההיסטוריוגרפי החשוב הראשון על חייו ועבודתו של מאטה־קלארק, ובשנה האחרונה הופיעו הביורפיה הצילומית האלבומית *גורדון מאטה־קלארק* (Corinne Discerens, ed., Phaidon, 2003), וכן ספרם של ג'יימס אטלי וליזה לה־פברה (*Gordon Matta-Clark: The Space Between* (Nazraeli, 2003).
- הדקונסטרוקציה באדריכלות מיצתה בסוף שנות השמונים את המהלך האדריכלי הפוסט־מודרני (שהחל באמצע שנות השישים, שנות חניכותו האדריכלית של מאטה־קלארק), ובשנות התשעים היתה חזרה ביקורתית למורניום ולפורמליום המינימליסטי.
- לתערוכה "Land Art" (1969) היה חלק מהותי ביצירת המיתוס של אווירת האוונגרד באוניברסיטת קורנל באיתקה, ניו־יורק, בשנות השישים, לצד מחלקה פרוגרסיבית לארכיטקטורה, שהיתה לה השפעה מכריעה על התיאוריה והפרקטיקה שלאחר לה־קורבוזיה, ומחלקה לאמנות שלמדו בה כמה מהאמנים החשובים של העשור הבא. ווילובי שארפ (Sharp), אז עורך כתב העת *Avalanche*, הזמין עשרה אמנים (בהם רוברט מוריס, האנס האקה, דניס אופנהיים, ורוברט סמית'סון) לפעול בתנאי הטופוגרפיה הקיצוניים של סביבות קורנל ולנצל את חומרי הגלם הטבעיים באזור לאקט גופי, חוץ־מויאלי, מתכלה. התערוכה ביססה את השינוי ביחסים המודרניסטיים המסורתיים בין אוביייקט למשטח ותרמה למיקוד הדיון בקונטקסטואליות באמנות ובאדריכלות.
- Interview with Andrew MacNair, in *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, exhibition catalogue, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, p. 96.
- כמו *Photo Fry* (1969), כרטיסי ברכה לחג המולד, עשויים מתצלומי פולארואיד של עצי אשוח, שטוגנו בשמן עמוק עם עלי זהב (אחד מהם נשלח לסמית'סון ובת־זוגו); עליית חזיר תחת גשר ברוקלין וחלוקתו לנוכחים בתוך כריכים; או המסעדה Food שמאטה־קלארק פתח ב־1971 עם דן גראהם בסודה, שם לא היו אז מקומות אוכל, והופעלה על ידי אמנים למען אמנים.
- ניסויים שנעשו בחומרים אורגניים וכימיים – סוגי שעודה, דבק, שמרים וג'לטין ששינו מצבי צבירה וריח בזמן התצוגה, כמו *מוזיאון* (1970) או

- Incendiary Wafers* (71־1970), תומאס קרואו (Crow), בטקסט שהתפרסם במונוגרפיה בהוצאת פאידון על מאטה־קלארק (ר' הערה 2), מציע לקרוא את גוף העבודה השלם של מאטה־קלארק, מטיגון תצלומים עד ניסור בתים, דרך העיסוק האובססיבי שלו בסוף שנות השישים באלכימיה – למעשה, לראות בכל עבודתו ניסוי בטרנספורמציה של חומרים כימיים או אדריכליים.
- מילון מטאפוליס לארכיטקטורה מתקדמת* (הוצאת Actar, ברצלונה, 2003) מגדיר אנטרופיה כך: "אנרגיה לא נוצרת או נהרסת, היא עוברת טרנספורמציה [...] אנטרופיה תמיד גדלה. משמעות הדבר היא שמערכות עוברות ממצב של סדר רב למצב של פחות סדר. הן נעות מאי־יציבות למצבים של סטטיות אפשרית רבה יותר, עד גבול מסוים: מצב ניח, לא משתנה. אנטרופיה מודדת רפיון [...] באמנות כל שלב חייב לחפש איוון חדש, מורכב יותר [...] ארכיטקטורה חייבת ליצור מתח בחלל. סדר בארכיטקטורה הוא שיווי־המשקל של מתחים מנוגדים. כוח משיכה מול קלות. מהירות מול יציבות. קנה מידה עם מידה. יציבות עם דינאמיות. איוון אינו דבר יציב; הוא עמוק יותר [...] כשהאנטרופיה היא מינימלית. ארכיטקטורה מונעת היווצרות של סביבות אנטרופיות מכיוון שהיא מערכת פתוחה לא־ליניארית, כשהיא מרחיקה את עצמה מנקודה של איוון, היא נטשת את הליניאריות שלה. [...] אי־המשכיות מופיעה. סדר נוצר על ידי תנודות. הוא קופץ, וגורר את עצמו למצבים חדשים בלתי צפויים".
- פעולות המחאה האוטופיות־אורבניות של הקבוצה כללו בין היתר קטלוג ותיעוד של מגרשים אורבניים זעירים ולא שימושיים שהועמדו למכירה על ידי עיריית מנהטן (1973), חלוקת חמצן לעוברים ולשבים (1972), והחרמת הביינאלה בסאו־פאולו בגלל מעצרם של שלושים אדריכלים צעירים בברזיל. קודם ל־*Splitting* התנסה מאטה־קלארק, בלי הקבוצה, בכמה עבודות חיתוך ממוקדות יחסית, כמו סדרת העבודות *Bronx Floors* בבניין נטוש ברובע ברונקס (1972), או העבודה *A W-Hole House* (1973) שבה פער פתח כמו־פנתיאוני בגג רעפים של מחסן נטוש בגנואה, איטליה, ושיסף את הקירות הפנימיים של המבנה בחיתוכים אופקיים.
- הצייר רוברטו מאטה, יליד צ'ילה (1912), היגר בשנות השלושים לפריס ועבר במשך שנתיים כשרטט במשרדו של לה־קורבוזיה, על התכנית האולטרה־מודרניסטית של "העיר הקורנת" (Ville Radieuse). בעקבות הצגתו בפני חוג הסוריאליסטי של פריס על ידי סלבדור דאלי, הוא פרסם בכתב־העת הסוריאליסטי *מינטאור*, ב־1938, מאמר נגד האנתרופומורפיזם המתמטי של לה־קורבוזיה ותרשים לחלל מגוריים "נוזלי", מרובד, רב־משמעי ומשתנה־תמיד, שתוכנן על בסיס סוריאליסטי תת־הכרתי, בהתרסה ברורה נגד הפרופורציות המתמטיות של ה"מודול" של לה־קורבוזיה. פמלה לי מנתחת את הירושם הזה בספרה (ר' הערה 2) דרך התיוזה הפרוידיאנית של התיאורטיקן אנתוני וידלר (Vidler) על ה"מאיים" (uncanny) האדריכלי. לדיון נוסף במאטה־קלארק, אנטרופיה וה"מאיים", ר' ספרם של רוזלינד קראוס ואיב־אלן בואה, *Formless: A User's Guide* (Zone Books, 1997).
- הוא חתך עוד בתי פרורו (כמו בינגו, 1974), הנגארים נטושים על נהר הדסון (1975, *Day's End*), בנייני מגורים שנועדו להריסה ליד אתר הבנייה של מרכז פומפידו בפריס (1975, *Conical Intersect*), ובנייני משרדים נטושים באנטוורפן (1977, *Office Baroque*) ; כל העבודות האלה נהרסו.
- תפיסה הפוכה לזו של מאטה־קלארק, תוך פעולה באותו הקשר פרוורי, מתבטאת בעבודת הביכורים של האדריכל פרנק גרי, מי שנחשב אחד מאבות הדקונסטרוקטביזם באדריכלות. ב־1978, שנת מותו של מאטה־קלארק, שיפץ גרי את ביתו בסנטה־מוניקה, קליפורניה, כמניפסט פוויטיביסטי על בית הפרוור האמריקני. הבית המקורי, "בית אילם קטן", כהגדרת גרי, היה בית פרוור דו־קומתי טיפוסי עם גג רעפים. גרי קרע ממנו את החזית האחורית, את התקרה, וחלקים מתוכו; הוא חשף את הסטרקטורה המקורית של הבית, ובנה סביב גרעין הבית המקורי מבנה חדש מפח גלי. גרי הושפע, כדבריו, בעיקר מעירום יורד במדרגות של דושאן ומהסוריאליזם בכלל; הוא ראה את עצמו כמי שחותר כנגד הדומסטיות המסורתית, הקונפורמיום והשעמום של הפרוור.


 גורדון מאטה־קלארק משמאל: סופו של יום, 1975, צילום צבע, 76.2 x 101.6 ס"מ למטה: Conical Intersect במהלך ההריסה, פריס, 1975 Gordon Matta-Clark Left: *Day's End*, 1975, color photograph, 101.6 x 76.2 cm. Below: *Conical Intersect* during demolition, Paris, 1975


חופשה אירופית

עלי סובוטניק עם חוג הסילון, ממניפסטה 5 בסן-סבסטיאן לאתונה דרך בול

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

סיור קיץ חטוף בזירת האמנות האירופית גילה שפע של עבודות חדשות ומרעננות מאת יוצרים חדשים, לצד כמה דמויות קלאסיות אהובות ויצירות מופת עכשוויות.

התחנה הראשונה שלי היתה מניפסטה 5 בסן־סבסטיאן, ספרד. התערוכה ״בכל הכוונה הראויה״ (״With all Due Intent״, על שם עבודה של לורנס וינר), שאצרו מסימיליאנו גיוני ומרתה קזומה, הציגה יותר מחמישים אמנים, רובם צעירים מבטיחים מאירופה והסביבה, בחמישה חללי תצוגה נפרדים בעיר האידילית. מוזיאון סן־טלמו, שהיה פעם כנסייה, שימש תפאורה מצוינת לעבודת הווידאו קורעת הלב של באס יאן אדר (Jan Ader), שמציגה את האמן בוכה (אני עצוב מכדי לומר לך, 1971), ולווידאו המדהים של מריה לוסיטאנו (Lusitano), *נוסטלגיה*, שמספר את הסיפור הברודי למחצה על חיי אחותה במוזמביק באמצעות דימויים שהאמנית מצאה, ביניהם קטעים מתוך סרטים ביתיים, בלוויית טקסט פשוט אבל מרגש. בסן־טלמו מוצג גם אחד המיצבים החזקים ביותר שמרק מאנדרס (Manders) יצר עד כה, קיר עשוי מנייר עיתון ורהיט המצויד בחורי הצצה שדרכם ניתן לחזות בכמה מן האובייקטים החידתיים יותר שלו, כמו עכברוש מת. לא את כולם הבנתי, אבל הכישרון של מאנדרס הוא לסבך את הצופה כך שאפשר רק לנסות ולהיחלץ באמצעות רמזים ומפות סמויות: מעין אליסה בארץ הפלאות, אבל עם עוקץ אפל... בעבודת הווידאו של ג'ון בוק (Bock) *Gast* (2004) נראה ארנב שמקפץ בתוך בית בליווי פסנתר חשמלי שמנגן לייב, והפסנתרן מוסיף עוד מישור של הומור ואי נוחות לעולם האבסורד ההולך ומתרחב של בוק. בחלל התצוגה קולדו מיטסלנה (Koldo Mitxelena), המציג של קתי וילקס (Wilkes) מורכב מקטעי חוטים, מלטשות חשמליות, פרגמנטים קטנים של פסלי עץ, פיורורי לחם ועוד. כל אלמנט מסודר בדייקנות על הרצפה תחת פתח בתקרה וסביב עמודים, ומייצג איזו תמונת סטילס או פריים מתוך סרט שחולק ובותר לרגעים בודדים. ביחד, החתיכות מרכיבות סיפור אישי על האמנית, על ההיסטוריה שלה, על שיטות העבודה שלה, שגרת היומיום ומערכות היחסים שלה. הרכבת הסיפור קשה ומתסכלת, וזה מה שעושה את העבודה חזקה ומעוררת מחשבה. עוד בקולדו מיטסלנה, האמן הגרמני דניאל רות (Roth) לוקח את הצופים למסע קסום שיש בו רמזים לגיאוגרפיות נסתרות, מפות ואבזורים שמובילים אותנו לחלל מיתי, ומיכאל בורמאנס (Borremans) מציג ציורים מדהימים של דמויות סטטיות. בחלל התצוגה השלישי והמרכזי, קובו קוטסה

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק עורכת את המגזין Charley בשיתוף עם מאוריציו קאטלאן ומסימיליאנו גיוני (ר' סטודיו 151), ומפעילה איתם גם את גלריית חלון הראווה The Wrong Gallery בצ'לסי, ניו-יורק.

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

קורסאל (Kubo Kutxa Kursaal), בנה קרלוס בונגה (Bunga) מבנה דמוי־בית מקרטון, ובאירוע הפתיחה הוא הרס אותו בעוצמה תוך שימוש בכוח פיזי, עד שנותר רק השלד או המעטפת של המבנה. מייקל סיילסטורפר (Sailstorfer) העביר חלק של מכונה מאחד מחללי התצוגה האחרים – קאסה סיריזה (Casa Ciriza), מקום שבו היה בעבר מפעל לדגים – ויצר הומאז' למרילין מונרו (המכונה מצוידת במיקרופון ומאוורר). בקאסה סיריזה, לא רחוק ממרכז העיר, מוצג מספר הפרויקטים הגדול ביותר. מכונת המחטים המשוכללת של פאולה פיווי (Pivi) *E* (2001), מברכת את המבקרים בתקתוקים ופעימות זעירים, שמופעלים כשהמבקרים דורכים על המשטח. הפעולה מאיימת ומרגיעה בו־זמנית. במובן מסוים, גם מיקול אסאאל (Assaël) תוקפת את צופיה – החדר שלה מלא במנועים הפולטים אדי דלק והופכים שהייה של שלושים שניות בחדר לבלתי נסבלת. האוויר הסמיך והרעיל מאוד דחוס, אבל הדחיסות הזו מעוררת ומרגשת מאוד, כמו מכונת המחטים הקופצות של פיווי. אחר כך יש הפוגה שלווה, אידילית, במופע השקופיות המתודולוגי והריתמי של מרסל ברודהרס (Broodthaers) *Bateau-Tableau* (1973), שמציג ציורים ימיים. בחדר הבא מוצגת עבודתו של מרק לקי (Leckey) *Fiorucci Made Me Hardcore* (1999), שתמיד גורמת לקהל להתנועע בקצב. כפי שאחד האוצרים אמר: ״זה בהחלט יכול להיות ה־*Rock My Religion* של הדור שלנו״. כשצופים בעבודה, שיש בה מיקס מושלם בין ריקוד למוזיקה, סגנון ואישיות, אי אפשר שלא להסכים אתו. קירסטן פיירות (Pieroth) חוקרת את האישיות של תומאס אדיסון בעזרת לבנה, מכתבים ומכונת צילום, ועבודת הווידאו של דנקן קמפבל (Campbell) *Fall Burns Malone* (2003), משחקת גם היא באפשרות לספר ולפרש מחדש את ההיסטוריה בדרך מעניינת. הצילומים הדוקומנטריים בשחור־לבן של בוריס מיכאילוב (Mikhailov) הם תקדים משמעותי לאמנים צעירים שכותבים מחדש את ההיסטוריה ומשחקים בנוסטלגיה, ביצירת מיתוסים ובסיפור סיפורים. העבודה השנייה של באס יאן אדר בתערוכה מוקרנת בקצהו של מסדרון ארוך וריק, שבמקור שכנה בו המכונה שנלקחה לעבודה של סיילסטורפר, ומציגה פעולת נפילה פשוטה בשלוש מערכות; ההצגה לא היתה יכולה להיות יותר מלאת תובנה או רומנטית. כמה עבודות חוץ הוצגו ברחבי העיר ובסביבותיה. המבנה הארכיטקטוני של ז'אן דה קוק (De Cock), שנבנה בתוך האנגר לבניית ספינות, היה מרשים ויזואלית, אבל ייתכן שהנוף המדהים עם ההרים והנהר השפיע על החוויה מהעבודה עצמה. קשה להתחרות בנוף יפה, והעיר סן־סבסטיאן כולה עוצרת נשימה, אבל התחושה היתה שהנוף והמיקום לא פגעו בעבודות. העבודה של דה קוק קיבלה חיווק מהסביבה שבה הוצבה, אבל עוררה גם את השאלה איך היתה שורדת בלב אזור תעשייתי אורבני סגור.

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד

עלי סובוטניק, חוג הסילון, 1971, מניפסטה 5, סן-סבסטיאן, ספרד



ריצ'רד פרינס, אמריקה הרוחנית, 1983, הדפסת צבע, 61 x 51 ס"מ (ArtBasel)

 Richard Prince, *Spiritual America*, 1983, ectachrome print, 61 x 51 cm. (ArtBasel)

ריצ'רד פרינס, אמריקה הרוחנית, 1983, הדפסת צבע, 61 x 51 ס"מ (ArtBasel)



ג'ון בוק,
Gast, 2004, וידאו, 11 דקות 30 שניות
 (מניפסטה 5)
 John Bock,
Gast, 2004, video, 11 min. 30 sec.
 (Manifesta 5)

על נייר של ג'ים למבי (Lambie) וציור יפה וחדש של מארק גרוטג'אן (Grotjahn) נראו מצוין. בשורה ממול, קרן גלריה פוקסאל (Foksal) מוורשה הציגה את התצוגה היצריתית ביותר, עם עבודות של אדווארד קרסינסקי (Krasinski), שנפטר לאחרונה, מעין מיני-גלריה פוקסאל על גלגלים של פאוול אלתאמר (Althamer), וציורים חדשים של וילהלם ססנאל (Sasnal) ופיוטר יאנאס (Janas), לצד מיצב דלת של מוניקה סוסנובסקה (Sosnowska). הכללתם ביריד הגדול היתה מהלך מצוין של הוועדה, אבל הם היו חסרים מאד ביריד ליסטה לאמנות צעירה. הפרויקטים (Statements), שבדרך כלל הם החלק המרגש ביותר של היריד, היו קצת מאופקים השנה. מי שבלטו היו אנסלם רייל (Reyle) מגלריה נורבאקש, סונה צ'וי (Choi) מגלריה נף, אלכסנדרה מיר (Mir) מגלריה ג'וס וטינו סגאל (Sehgal) מגלריה מוט. מיר הציגה מטרייה ענקית שהיתה יכולה להיות עוד יותר מוצלחת מחוץ ליריד, כאחד ממיזמי האמנות הציבוריים. המטרייה יכולה לגונן מהגשם על עשרים אנשים ויותר, ומציגה מחווה יפה של נדיבות קהילתית ואנושית. העבודה *זוהי תחרות (This is Competition)*, 2004 של סגאל הציגה שני גלריסטים כשהם מתחרים על מכירת העבודות שלו, ומקדמת את היכולת של סגאל להתייחס לסבך ההיבטים השיווקיים והמבנה המסחרי של ייצור האמנות העכשווית: הגלריסטים מדברים לחלופין, במילים שמדימות את התלות ההדדית המוחלטת שלהם ואת התסכול שלהם זה מזה, מהאמן, ומהאספן הפוטנציאלי. ביריד Frieze הראשון סגאל הציג את עבודת היריד הראשונה שלו, *זה נכון (This is Right)*, 2003, שכללה זוג ילדים (ילד וילדה) שהסבירו עבודות של האמן ואת שיטות המכירה שלו (הפרויקט ב"פריז" הוצג על ידי The Wrong Gallery, שהקמתי בשותפות עם מאוריציז קאטלאן ומסימיליאנו ג'יוני). הפרויקטים הציבוריים שהוצגו מחוץ לאולם היריד הגדול היו תוספת טובה ליריד השנה. העבודות המעניינות ביותר היו ביתן מתוק של דן גרהאם (Graham), שירותים ציבוריים של מוניקה בונביצ'יני (Bonvicini) שעשויים ממראות חד-כיווניות (מראות במבט מבחוץ, שקופות מבפנים), ויצירה של אלמגרין ודרגסט, שבמקור הוצגה במילאנו על-ידי קרן טרוסרדי המנוהלת על ידי ג'יוני, שבה מכונית משפחתית שמושכת אחריה גרר מגיחה מתוך החפץ והמדרכה הסדוקה, כמו מרמיטה שצצה מתוך שדה.

ביריד האלטרנטיבי בליסטה היו פחות אמנים חדשים וגילויים

מרגשים מאשר בשנים קודמות. הפנים החדשות מאמריקה, דניאל רייך (Reich) וג'ון קונלי (Connelly), הציגו עבודות מלאות חיים - Assume Vivid Astro Focus וג'סטין סמסון (Samson) אצל קונלי, וציורים מגניבים ועבודות על נייר של כריסטיאן הולסטאד (Holstad), הרנאן באס (Bas) ודליה גונזלס וגאבין רוסום (Gonzalez & Russom) אצל רייך. לגלריה Zero ממילאנו היו כמה עבודות מעניינות של אמנים צעירים ונסיוניים, ביניהם מייקל סילסטורפר והאנס שבוס (Schabus). גלריה קורנטין האמל הציגה יצירה נהדרת של לאופולד קסלר (Kessler) (טלוויזיה שנדלקת ונכבית כשמכים על המכשיר). ולמעלה בעליית הגג, הגלריסטים ההיפר־אקטיביים יוהאן קניג קוניג (Kxnig) ומישל מקרוני (Maccarone) סיפקו הפוגה טובה מהמעבר המונוטוני מדוכן לדוכן. קניג ומקרוני הם גלריסטים חזקים מאוד עם נוכחות עצומה, ושניהם עובדים עם אמנים צעירים ומבטיחים, שלוקחים סיכונים ולא מנסים לרצות באמצעות חפצים וציורים פשוטים מסוג "שלם וקח". עם זאת, השנה לא היה בליסטה שום הייפ רציני כמו שהיה בשנים קודמות, מהסוג של הטירוף האספני סביב וילהלם ססנאל (Sasnal).

בסיכומי של דבר, בזל נראתה פחות מלהיבה השנה, אבל הפתיחה של התערוכה של פיוטר אוקלנסקי (Uklanski) בקונסטאהלה המחודש היתה מפוצצת בטירוף וריצתה את הקהל. התערוכה עובדת כמעט כמו תצוגת תלת־ממד של פרקים מתוך קטלוג (אנציקלופדיה מהממת של עולמו של אוקלנסקי). לא יכולתי אלא להצטער שלא נכללו בה כמה עבודות מוקדמות, כמו *הנאצים* (1998) או רחבת הריקודים או השלוליות (*The Deep*, 2000), עבודות שהיו יכולות להעשיר את התערוכה ולהעניק לה קצת רקע ועומק נוספים.

התחנה השלישית והאחרונה שלי, אתונה, היתה האירוע הזוהר והמדהים ביותר. התערוכה "מונומנט לעכשיו" (Monument "to Now") שאצרו דן קמרון, אליסון גינגרס (Gingeras), מסימיליאנו ג'יוני, ננסי ספקטור והדילר ג'פרי דייטש מתוך עבודות האוסף של דאקיס יואנו (Joannou), כללה כמה מיצירות האמנות החשובות והמרכזיות ביותר שנוצרו בבעשר השנים האחרונות. כלב הבלון המתכתי הגדול־מן־החיים של ג'ף קונץ (כלב בלון, 1994-2000), ציורי המין והאוכל הענקיים, ובלון המיילר שלו (*Moon*, 1994-2000); בובת המנקין בגודל אדם של קאטלאן, המטפסת מתוך חור ברצפה (ללא כותרת, 2001), שוטרי ניו־יורק ההפוכים (*Frank & Jamie*, 2002), ה־*Spermini* (1997), והחמור שלו שמורם באמצעות גרר (ללא כותרת, 2002); דיוקנאות הצל וסימני הניאון של נובל וובסטר (Noble & Webster); נערת האלומיניום (2003) של צ'רלס ריי; החזיר (2003) של פול מקארתי. בתערוכה הזאת אי אפשר היה להפסיק להתפעל, כשמעבר לכל פינה התגלו עוד ועוד עבודות קלאסיות עוצרות נשימה. התערוכה מוצגת בשני חללי תצוגה, האחד במפעל גרביים משופץ והשני במרכז קרן דסטה לאמנות עכשווית. שבוע הפתיחה היה גודש בדקדנטיות, ובאירועים ומסיבות מדהימים בנדיבותם שאירח דאקיס יואנו הנפלא. העניין העמוק וההשקעה האישית באוסף שלו באמת מזדהרים בתערוכה זו. אם אתם לא יכולים להגיע לאתונה, השיגו את הקטלוג - זה כמו להסתכל להיסטוריה של האמנות ישר בפנים.

מאנגלית: דפנה רוזנבלט

www.manifesta.es
 www.monument-to-now.gr
 artbasel.com



מוניקה בונביצ'יני,
 אל תחמיץ שנייה, 2003
 (ArtBasel)

Monica Bonvicini,
Don't Miss a Sec, 2003
 (ArtBasel)



אמון יריב, האתון, 2004, הדפסת למברדה, 97 x 70 ס"מ

סַרְבַּת

שבא סלהוב

אמון יריב, במסגרת הסדרה "מרשים"

מוזיאון חיפה, אוצרת: יהודית מצקל (אפריל-מאי 2004)

תערוכתו של אמון יריב מורכבת משמונה תמונות המייצרות אלגוריה על אודות "הארץ השלמה". האלגוריה על אודות אותה ארץ מיוסדת באופן הצהרתי ודרמטי בה בעת, באמצעות מערכת מובחנת של קודים, או סמלים, המהווים כדרכם של סמלים תלכיד תמונתי־מילולי: לדימויים יש שם. השם מחולל בעצמים המצולמים מטמורפוזה, הם הופכים מדבר אחד לדבר אחר, הם הופכים מדבר לדיבור על אודות הדבר. כיסא הפוך על ראשו, שעל כל אחת מארבע רגליו מונח תפוז רקוב, הוא *מזבח/מלך*. יריעת בד סמרטוטי־זוהר שלונו אנונימי נתפר עליה, מלופפת על ענף, היא דגל *יהודה*. גוש בטון גבושוי, שרוע למרגלות קיר פנימי של בלוקים חשופים, הוא *שפכים*. ערמת גרונות של תרנגולי הודו, יוקדים באדום העז של טרם ריקבון, הם *הגרונות*. נבלת *עֵיר* או חמור צעיר המוטלת בשדה, לולאת חבל דקה מקשטת את צווארה הפשוט, נקראת *האתון*. את *האתון* מאיר אור יוקד, זהוב־ירקק, שמכוון אליה באמצעות מחזירי־אור. האור הארצישראלי המפורסם הופך כך אף הוא למסמן סמלי של הילה, של זוהר

המהלך האלגורי שיוצרות שבע התמונות האלה מספר מיתוס דחוס, לאקוני, על אודות ממלכה ושמה *שפכים* או *יהודה*, ממלכה נטושה בקצהו של חלל סטודיו פרטי, ארץ־מזבח למלך נעדר שכוהניו מובחים לו בגרונות פשוטים, אדומים, נרקבים. כל הקורבנות נרקבים, כמו האתון האבודה מסיפור שאול המלך, שהנבלה שלה התגלתה ליריב במהלך שיטוטיו ביהודה ושומרון בגלל הצחנה הכבדה שנדפה ממנה למרחוק. הסירחון הזה נעדר כמובן מהתמונה. העדר המלמד על היותה של האמנות דבר־מה מאולחש, נטול חושים, מסורס. נותר רק סימן של צחנה, ובמובן זה, הגוף מסולק ואיננו. רק המשמעות לבדה נותרת. אם כן, מה מבקשים להגיד סימני הצחנה המופיעים בדמות בשר נרקב, בדמות פרי הדר רקוב, בדמות נבלה? הריח האבוד שמוחסר מן התמונות מופיע כנטול חומריות מוחשית, כזיכרון של חוש, צל של זיכרון אבוד. שחזורו הלא־רצוני מציב את מערך התמונות שבו הוא אחוז כמחוז זיכרון נגוע. נגוע גם בעונג הנוסטלגיה, שמתפקדת כאמצעי סיפורי מרכזי בתערוכה הזאת. עם זאת, העבר – המופיע באמצעות החפצים הישנים, הכיסא, השולחן,


 אמון יריב, יהודה, 2004, הדפסת למברדה, 97 x 70 ס"מ
 Amon Yariv, Judea, 2004, Lambda print, 70 x 97 cm.

התפוז, האתון, האור ההילתי והאפלה הדחוסה – איננו מופיע במלוא ההדר המלוטש המאפיין את הנוסטלגיה. הסובנירים, הפציר־הזכר, מתגלים כחפצים חרבים המלובשים בשמות עודפי־משמעות, שמות שיושבים עליהם בקושי. הרקב מפעפע בפאר הקדום של השמות, ברקמת פשרם הנעלם. הפער הזה בין החפצים המרוטים לשמותיהם המקראיים,

המיתיים, איננו דווקא מסמן של אירוניה מלעיגה, מנתצת. המוות, הנוכח בתמונות כצחנה משותקת, מסלק את האפשרות הזאת. הצחנה מעידה על חיותו העזה, הרצחנית, של המיתוס. חיות הממשיכה לתסוס ברקמותיו גם כשהוא מומת ונרקב, גם כשהוא נשחט כקורבן. בספר *המיתוס של סזיזפוס* מגדיר קאמי את הדחף שמכונן את המיתוס "נוסטלגיה פראית". פראות הגעגועים איננה מכוונת אל עבר אבוד. היא מכוונת אל ההווה המשווע, הקבור בתוך נבלת העבר. הנוסטלגיה המיתית היא כאב פראי התובע שההווה יתגלה ויופיע חי, ישוב להיות. תפיסת ההווה ככוח אחדותי, טוטאלי, כוח המתיך לאחר את הגוף־התודעה־הזמן־המקום ומרפא את השסעים המבתרים אותם זה מזה, היא תמציתו של המיתוס, היא התשוקה המיילדת את סיפוריו השונים. בסיפורו של יריב, השסע, שאינו מחולל אלא מוות, מיוצר על ידי הפוליטיקה של "הארץ השלמה". שלמה כמו גוש מגודל גבושיות היצוק לאורכו של כותל בלוקים עירומים. שלושה מטרים של גוש אפל, מלאכותי, בדוי כמו יצירת אמנות

מעשה "סדנא". המוות, שהוא הפוליטי, נחשף בעבודתו כאירוע פסיכוסומאטי, כצחנה מנותקת מגוף. כגוף מנותק, מחוק. מחיקתו הפראית, הרצחנית, של הגוף באמצעות הפוליטיקה של הכיבוש, מיוצגת באמצעות התמונה השמינית, *לילה יורד על כלא 4*, צילום מדי האסיר של אמון יריב. דובון צבאי כחול בלה ומכנסי חאקי מונחים מקופלים זה על זה, כמו מומיה שגופה נמחה ונעלם בפיצוץ אטומי. מראה הדמות שנותרה לאחר התאיינותו של הגוף הוא מראה המאחה לישות דמיונית אחת את שרידי היהודי־המסרב עם דמות מוסלמי השרוי בעיצומה של כריעה ארצה בעת התפילה. הסירוב של יריב לשירות מילואים בשטחים הוא הזדהות פראית, הזדהות המתיכה אותו לאחד עם דמותו הכורעת של מתפלל פלסטיני. ההזדהות, שמלחימה אותו אל תוך תפילת הנכבש, מכוננת אותו כאסיר שגופו נמחה ואיננו. מחיקתו המוחלטת של הגוף, התאבנותו כאבן למרגלות הסולם, היעקרותו מחושיו המוכים בצחנה שאותה אין הוא יכול למסור אלא כסימן מסורס חושים, מצולם, היא האפקט הממשי שאותו מחולל עכשיו הדמיון הפוליטי. האקט הפוליטי. הסירוב לפעול כחייל לשם מימושו המוחלט של החלום המיתי על מלכות שהיא מקדש ארץ שלמה איננו סירוב לכוח המובע בסיפור הקדוש. בה בעת שיריב מאמץ את הפרקטיקות המייצרות את האמנות המודרנית, את העוני ואת היעילות המושגית־פנטסטית שלהן, הוא מאמץ גם את המערכת הסמלית־אמונית שגנוזה בחלום האיום, המופלא, שהוא המקרא. אבל התפקיד שהוא תופר לעצמו במרחב הנחלם הזה הוא תפקיד של צופה, של אסיר. אסיר־צופה־מתפלל המדרוח על נבלת האתון האבודה. הממלכה שנמצאה לשאול בעקבות אותו חיפוש אחר האתונות של אביו איננה אותה הממלכה שמצא יריב בשיטוטיו בשטחים הכבושים. השסע שקרע את מלכות שאול מעליו איננו אותו השסע שמבתר את הארץ עכשיו, על אף הדמיון המבעית. ההווה כמו הווה איננו זהה אלא לעצמו. כעת הוא נקרע בגלל אמונה אחרת. ניתן לכנות אותה האמונה ההומניסטית. חשוב לציין, ולו בקצרה, שזו איננה האמונה המחוללת את המלכות השלמה על פי החזון המקראי. האמונה החדשה הזאת, המודרנית כמו האמנות, מוטלת עכשיו כנבלה מתה, מומתת. מוות אינסופי, מתרחש ונמשך, כמו חיים שרק תודעה נותרה מהם. חיים אפשריים כפנטזיה, וכמוה מושעים. האמונה ההומניסטית, כמו כל האמונות המשיחיות, היא דבר מה שלא התגשם. עדיין. בינתיים. היא מתקיימת כחלום, כסיוט, כגוף נעדר. דמותה כרותת הגוף מכונסת במרחב הסירוב כאבן הממתינה ליקיצה. כשהגוף מחוק ואיננו, מה נותר ממנו? קליפה, מומיית מדים, גולם של סימנים שאולים, מגובבים כערמת סמרטוטים כורעת. מסרבת לקום.

 אמון יריב, הגרונות, 2004, הדפסת למברדה, 142 x 100 ס"מ
 Amon Yariv, The Throats, 2004, Lambda print, 100 x 142 cm.



 דגנית ברסט, פרט מתוך הקיר, 2004, טכניקה מעורבת, מידות משתנות Deganit Berest, detail from *The Wall*, 2004, mixed media, variable dimensions

עיניים לכותל

אורי דסאן

דגנית ברסט, "ארבעה פרקים על מים",

מוזיאון חיפה, אוצרת: דניאלה טלמור (עד אוקטובר)

המפליא בכל סיפור כיסויה של תמונת המחבל מדיזנגוף סנטר במעין בד־וילון – תמונה שנבחרה על ידי דגנית ברסט ושובצה בתערוכתה החדשה במוזיאון חיפה לאחר שהתנוססה מעל דפי העיתונים ומתחתיה הכיתוב "זהו המחבל מדיזנגוף סנטר – סטודנט לאמנות מחאן־יונס" – הוא האופן שבו תוצאת ההתערבות החובבנית והחצופה של עסקני מוזיאון חיפה בעבודתה של האמנית עשויה להשתלב בזרם הקריאה המרכזי שהתוו עבודותיה במרוצת העשורים. אקט כיסוי מקרב את תמונת המחבל מדיזנגוף סנטר, שהתפוצץ בתל־אביב במרץ 1996, ארבע שנים וחצי לפני תחילת האינתיפדה הנוכחית, לסדרה מפורסמת אחרת של ברסט, סדרת רעולי הפנים (1992), שראשיהם מכוסים בשק שכמו צומח מתוכם, מתפחית אותם בתוכו ומעלימם. השק מבסס את מסלול הבידודים הממסכים שעוברים הרעולים (שמקדמת ההתכסות ברעלה). הגורם היצרני, הכירוגי, המבודד והמשתיל משמש כחלק ממערך הזיהויים החמקניים שמפעילה ברסט בעבודתה, מערך זיהויים שמפיק אפיונים שאינם


 דגנית ברסט, פסל שבור, 2004, צילום שחור־לבן, 55 x 40 ס"מ Deganit Berest, *Broken Sculpture*, 2004, black and white photograph, 55 x 40 cm.

משמשים לזיהוי.

ממדי התערוכה הנוכחית, "ארבעה פרקים על מים", רטרוספקטיביים, על אף שבארבעת חלליה ("ראשים במים עם איקרוס ונוט", "הקיר", "פסלים שבורים ופארק סיטרואן" ו"כוסות וכתמים") נכללות עבודות שלא הוצגו קודם לכן; הטון בררני ולקטני כאחד. פרישת הדימויים בחלל אינה סינופטית. בחלל המרכזי, "ראשים במים עם איקרוס ונוט", הנימה היא של מעקב מבעד למשקפת: סדרת תצלומים רוויים, סצינות ימיות שבמרכזן ראש אחד או שניים ברמות שונות של טשטוש ופיקסול, ביניהם ציורים מפוקסלים שמתוכם מגיחה דמותו של גונדולייר ולתוכם היא מתפזרת בהתאם למרחק שממנו צופים בהם. תחילתה של הסדרה בזוג רגליים בודדות במרחב, דימוי שחוזר מספר פעמים גם בחלל "הקיר". הרגליים שבוקעות מתוך המים הן צדה השני של האלוזיה שהן נושאות: טביעתו של איקרוס. המקצב בחלל קבוע, ועם זאת נתון להפרעות וניתן למתיחה, בדומה לסרט (מתח) שמהלכו הואט, רוקן. הציפייה לאסון, עליה התריע עוד ב־1989 יגאל צלמונה, כשאצר את תערוכתה של ברסט "המפלצת מלוך נס", ניצבת כציפייה לחזרתו של האסון נוכח מצבי הצבירה המשתנים של האובייקט המצולם. בחלל "הקיר" ברסט מציגה פזורת דימויים פופולריים לצד דימויים "תולדות אמנותיים", בצידו השמאלי של הקיר היא מציגה את תמונת המחבל. התערוכה משופעת בעדויות לטקסי חניכה שמתחזקים ומשמרים מצב ראשוני של התמצאות שכרוכה בסיכון, בפוטנציאל של אסון. מתוך ההקשר של טקסי החניכה וההתמצאות – מוטיב הטבילה בחלל המרכזי בתערוכה, הילדים בפארק סיטרואן בחלל שלצדו, מוטיב ההתמצאות וכישלונה המבני שמופיע עוד


 דגנית ברסט, פארק סיטרואן, 2004, צילום שחור־לבן, 55 x 40 ס"מ Deganit Berest, *Park Citroen*, 2004, 2004, black and white photograph, 55 x 40 cm.

בעבודות ים המלח ומפת ארץ־ישראל – תמונת המחבל שלמד אמנות מייצגת את המבהיל מבין טקסי החניכה (תמונת המחבל, *שמשכה אש*, הבליטה את ייצור "הנתק של העבודות והעיוורון של הסביבה ביחס אליהן", כמו שכתב רועי רוזן במאמר על האמנית, *סטודיו 70*, מרץ 1996). מעשהו של האמן המתחיל מחאן־יונס מתנסח כאקט של חניכה לאור הפער בין מועד הופעתה של התמונה (לאחר שהתפוצץ) לבין לשון ההווה של הכותרת שניתנה לה בעיתון, שבנוסף לאינפורמציה שהיא חושפת גם מארגנת את הרקע למעשה במונחים של תכנית לימודים, תרגול, ניסוי ותעיייה, חידוש, בגרות, סמכות וידע: החניכה של אדם אחד כמוות של אדם אחר.

הניואנס הפסבדו־מדעי, שחוזר בעבודותיה של ברסט, מייצג הידרשות להיררכיה של הסמכות, לשאלת התוקף, שנענית בריסיסי תכניו של הידע הסיפורי, של המיתוס. ההסתמכות המדעית מתכוננת באמצעות המיתוס, וכך נסתרת מעצמה ומולידה שיבושים מורפולוגיים.

בשניים מחללי התערוכה מופיעה מספר פעמים דמותו של גונדולייר, שמתמקמת במשבצת המתרחץ החוזרת בעבודתה של ברסט, ונבחנת במסגרת עיסוקה של ברסט באטריבוט החותר. "היעד המסתמן בעקבות הגונדולייר הוא עיר הפלאים ונציה", כותבת טלי תמיר בקטלוג התערוכה, בהתייחסה לקשר התימטי בין *מוות בוונציה* של תומאס מאן לבין מכלול הרמוזים ודרכי עיבודם בעבודתה של ברסט; "תחושת האסון ואיתותי הקטסטרופה מאזכרים את הצללים האפלים בסיפורו של תומאס מאן". תוך התעקשות לא לחנוק הדהוד זה לכדי דיבור ספרותי־נרטיבי, היא כותבת: "התערוכה הנוכחית [...] מכילה באופן פוליפוני את כל מרכיביו של האפוס הספרותי המאני – לא רק הים וגונדולייר, אלא גם נעורים והתפוררות, יופי והיטמעות, אהבה ופרידה". לאור שלל הפערים החלל־זמניים שמפעפים בתערוכה נתפסת דמותו של הגונדולייר החותר, כלומר עיבודה ביחס למשקעים הסימבוליים שמיוצגים בה

(*מוות בוונציה*, דמותו המיתולוגית של כארון) ולאיתורה הראשוני ככתובת גרפיטי במרחב התל־אביבי, כקשורה לאוסף הסימנים הציבוריים של ברסט ולתנודות הסימולטניות של עבודתה (קרוב־רחוק, הגדלה־הקטנה, היטמעות־הפצעה).

הצימוד בין קבוצת צילומי הילדים לבין קבוצת צילומי הפסלים השבורים יוצר, כפי שכותבת תמיר, "אלגיה לכליה ולהתפוררות", פרקים לפירוק מושג הפירוק, לחיבור כתוצאה מפירוק (בלהט החשיבה על התערוכה נדמה שהקשר בין קבוצת צילומי הילדים לקבוצת צילומי הפסלים נטען לא רק מתוקף הצגתן זו בתוך זו, אלא גם בסיפור התפוצצותו של המחבל מדיזנגוף, פוזן האיברים, שתמונתו מופיעה בקצה השני של קומת המוזיאון). תמיר חוזרת למאמרו של רוזן, שמתחקה אחר התהליך האמנותי של ברסט כ"ממחזו את הדרמה של הסימן החזותי, כאילו היתה טראומה ששבים אליה שיבה נצחית", ומחלץ מתוכו "שלוש עמדות בו־זמניות שונות ביחס לסימן ולמציאות: עמדה דיסטופית א־לה מקולום ובודריאר; עמדה רומנטית המייצרת הילה ומאמינה באמיתות המיוצגות; עמדה ביקורתית וסקפטית הבוחנת את התפוררותה של האמונה". האמביוולנטיות, פרי הבו־זמניות של שלוש העמדות, מאפשרת את קליטת הוויית הדימוי הברסטי כתולדה של היסחפות למערך התמונתי, שבמילותיו של מוריס בלנשו מובילה למעבר "מהאזור של הממשי, שבו אנחנו מצויים במרחק מן הדברים כדי לאחוז בהם טוב יותר, לאזור האחר, שבו המרחק אחוז בנו, המרחק שהוא העומק הלא חי, הלא פנוי [...] המרחק שהפך לעוצמה ריבונית וסופית של הדברים" (מתוך "שתי גרסאות של המדומיין", תרגום: אריאלה אזולאי, *פלסטיקה 2*). מכאן בלימת הגאות, ומכאן מפלס ייצוב הצורה.

 דגנית ברסט, טלפון שבור, 2004, צילום שחור־לבן, 55 x 40 ס"מ Deganit Berest, *Broken Telephone*, 2004, black and white photograph, 55 x 40 cm.




פאבל פילונוב, קומפוזיציה, אניות, מתוך הסדרה "כניסה לתוך הפריחה של העולם", 1913-1915, שמן על בד, 117 x 154.5 ס"מ
 Pavel Filonov, Composition, Ships, from the series "Entrance to the Blossoming of the World", 1913-1915, oil on canvas, 117 x 154.5 cm.

אוונטי פופולו

התערוכות הרוסיות במוזיאון ישראל מרחיבות את מושג

האוונגרד, ורומזות על אפשרות לבלובו המאוחר

שאול סתר

"תקוות גדולות", אמנות האוונגרד הרוסי,

אוצרת: מירה פרי-להמן (עד 21 באוגוסט)

"אדום בשחור-לבן", צילום בברית-המועצות מאוסף בורודולין,

אוצרת: יהודית קפלן (עד 7 באוגוסט)

"חלונות אדומים", כרוזת תעמולה סובייטיות מוקדמות,

אוצר: אלכס וורד (עד 10 ביולי)

שמה המופתי של תערוכת האוונגרד הרוסי שמוצגת בימים אלה במוזיאון ישראל בירושלים, "תקוות גדולות", מתיק את ההתכוונות לעתיד אל תוך התחום החתום כביכול של העבר, מכיר בחולף ולכן גם מגלה את אפשרות פעירתו המחודשת: התקוות הן גם אלה שהיו ונכזבו, וגם אלה שמתעוררות מחדש. כל זאת מבעד לשמו של רומן שנכתב עוד בטרם הפציעו התקוות, תקוות שנחרבו על ידי משטר שהעריך את סגנונו ודרש לחקותו.¹

למרות שרבות מתנועות האמנות המודרניסטיות שטלטלו את אירופה בתחילת המאה העשרים הובילו תביעות רדיקליות לשינוי חברתי, רק ברוסיה של שנות העשרה נקשרה המהפכה בצורה האמנותית למהפכה במבנה הפוליטי. כמה מהיצירות המודרניסטיות פורצות הדרך נעשו ברוסיה עוד לפני 1917, במקביל ולעתים אף לפני התגבשותה של שפה אמנותית דומה במרכזים האירופיים המבוססים, וההתבוננות בציורים מעלה את התהייה האם הטרימו עבודות אלה, קידמו או חלקו את עמל המהפכה. "בזר דרדרים של רבולוציות / שנת השש־עשרה תתרחש //‏ ואני אצלכם מבשרה. בלי שמא‏ / [...] ביערתי כרוש / נפשות שעדינות

גידלו בדחילו. / וזה קשה מאשר לכבוש / אלף אלפי באסטיליות"², כתב מיאקובסקי – שדיוקנו הסוגסטיבי, מעשה ידי לריונוב, המורכב כולו קווי מיתאר של חלקי חפצים וצורות, מוצג בתערוכה – כמה שנים לפני הרבולוציה, כמה שנים לפני שינוי סגנונו מקובו־פוטוריזם לקומו־פוטוריזם. מה יש בקפיצה מ"קובו" ל"קומו" – משם שמאגר שני סגנונות לשם שכורך סגנון באידיאולוגיה?

"מה שנשבר הוא חלק בלתי נפרד מהשבירה האסתטית"³, כתב אדורנו, והשבירה בציורי התערוכה – בזרימת המקטעים המתגבשים על הבד, בהתרועצות בין הסגנונות הרבים שנוצרו בתקופה כה קצרה, לעתים בידי אותם אמנים – אוחות במה שנשבר באותה עת ברחובות רוסיה. השבר משתקף בציור מבעד לצורותיו התזזיתיות. *בקומפוזיציה, אניות* של פאבל פילונוב, העמסתן של עשרות דמויות מרובות אצבעות ושירתן בחלקי אניות, מפרשים מוטים ונחשולי ים יוצרת עודפות מחניקה, מתפקעת, שמערבלת רקע עם חזית ומגלמת תנועה והשתנות בחזרות נכפלות על משטח הציור. תחת שתפנה לעולם כמתקפה, הקומפוזיציה מבצעת – לא מדמה – "כניסה לתוך הפריחה של העולם", כך שהתרכבות הצורות זולגת אל העולם כבמשפך. לכן, גם אם דומה שפיטר בירגר לא היה רואה בציורים אלה "אוונגרד" – הרי שהו באתרו המוגן של האסתטי, לא נשאו ביקורת כוללת על האמנות כמוסד, ואפילו לא נעשו בצרפת⁴ – הם נענים להמולת הרחוב ומוליכים אותה הלאה, עד שאולי ניתן לומר, בעקבות בירגר, שדווקא הם קיימו את הבטחת האוונגרד ונטמעו ב"פרקסיס של החיים". כדאי גם לא לצמצם את המבט ליצירה הבודדת והכמו־אוטונומית, על מנת לא לראות (כבירגר) באוונגרד הרוסי שלב נוסף באוטונומיה הבורגנית של האמנות, אלא לנוע על פני פרישת האמנות בעת הלא־בורגנית ההיא. כשמיאקובסקי מתעמת עם אהובתו הלא נענית, הוא רואה את מה שכדי לראות אותו יש לשנות את תנאי הצגתו: "ית זוכרת? / אמרת: / ג'ק' לונדון / כסף, / תשוקה, לאהוב; / ואני רק ראיתי: / את – ג'וקונדה / שצריכים מן הלובר לגנוב //‏ וגנבו."⁵ אך בעוד שבצרפת הגו את הגניבה⁶ – סילוק היצירה מהמוזיאון – ומוסיפים להגב בה עד היום, ברוסיה התגנבו הצורות החדשות לעצרות בכיכרות.

מוזיאון ישראל הסמיך את ציורי האוונגרד לצילומים מתקופת המהפכה ואחריה ("אדום בשחור-לבן") ולכרוזות תעמולה שנוסחו באותן שנים ("חלונות אדומים"). בכך הוא איפשר לשוטט בין שלושה מופעים זרים לכאורה של מבע – אמנות שמתבחנת כגבוהה (ציורים), שיקופים של המציאות החברתית ברוסיה (צילומים), ופלקטים תכליתיים שנועדו להשפעה ישירה (כרוזות); אסתטיקה, דוקומנטציה ופרופגנדה – עד שאלה נטרפים ומופיעים כאיכויות לא־ניתקות שמתקיימות בתוככי היצירה הבודדת. אלפי האצבעות אצל פילונוב, מתערוכת ה"אמנות", הן קריאה לעבודה בלתי פוסקת, או הצבעה על המהפכה שבשער, או שרטוט של צורה דקיקה שמרכיבה למעשה כמעט כל פרט בציור; ומנגד, רכבת ה"אגיטפרופ" שנסעה למזרח להביא את בשורת המהפכה, במסע שצילומים ממנו מוקרנים בתערוכת ה"תעמולה", חושפת את האסתטיקה הקובו־פוטוריסטית שמניעה אותה, בדומה לזו שהופיעה כעשר שנים קודם לכן בציור *תחנה ללא עצירה*, *קוניבו* של מאלביץ'. איננו רוצים לדעת הבדלים בין שירה, פרוזה ושפת המעשה" כתב מיאקובסקי⁷ – במניפסט שנכתב בזעם, או בשיר שהוקרא בחוצות, או באחת מעשרות הכרוזות שבהן הוא עצמו צייר בסמלים והסביר במילים מדוע יש לדרוש מיסוי לכל. התערוכה, על שלושת חלקיה, נגלית כשיר הלל לעבודה הענפה והמרוברת שקיימה קבוצת אמנים רב־תחומית, פעמים רבות במשותף, וחוללה על מפתנה של אירופה אתר חדש של פעילות ופעולה. הריאליזם הסוציאליסטי, שאותותיו ניכרים אפילו אצל מאלביץ',

בעבודותיו המאוחרות, גדע את התקווה, מכיוון שהורה להשיב את החיץ בין עולם הפעולה לפעילות האמנותית, כך שהאמנות תתפקד כחרך התוודעות והבנה שיוביל לעולם. לא במקרה, צמצום מרחב הפעולה נוסח כדוקטרינה מחייבת עם התבססותו של המשטר הקומוניסטי ברוסיה, ולאונגרד המהפכני נותר לתור אחר זירות מאבק אחרות.

- ↑ הערצת הריאליזם, המאפיין בין השאר את הרומן *תקוות גדולות* של צירלס דיקנס, שכלל לראשונה תיאור פרטני של חיי המעמדות הנמוכים, היתה הבסיס לדוקטרינת הריאליזם הסוציאליסטי שהושלטה בתחילת שנות השלושים ברוסיה ושמה קץ לפעילות האוונגרד בה.
- ↑ מתוך "ענן במכנסיים" (1914-5), *שירה מודרנית: מבחר תרגומים*, עריכה ותרגום: בנימין הרשב, עם עובד, תל־אביב, 1990, עמ' 169.
- ↑ תיאודור אדורנו, "התיאוריה האסתטית", תרגום: איה ברזיר, בתוך *תיאוריה וביקורת* 2 (קיץ 1992), עמ' 121.
- ↑ Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*, University of Minnesota Press, 1984. [1974]
- ↑ מתוך "ענן במכנסיים", ר' הערה 2, עמ' 159.
- ↑ מיאקובסקי, או. בריק, "עבודת המלים שלנו" [1923], בתוך בנימין הרשב (עורך), *מאניפסטים של מודרניזם*, כרמל, תל־אביב, 2001, עמ' 76.
- ↑ שם, עמ' 76.



שיגרו באן, חומרים לבנייה קלה, רעש האדמה בטורקיה, 2000

Shigeru Ban, parts for light housing, earthquake in Turkey, 2000

סוף עידן הראווה

זיוה שטרנהל

הסמינר הירושלמי לאדריכלות (מאי 2004)

ההזמנות לכנס השישי של הסמינר הירושלמי לאדריכלות, המאורגן מאז 1992 על ידי יד־הנדיב, עוררו מלכתחילה תחושה של אכזבה. הכנסים הראשונים, שבהם היה שילוב בין אנשי תיאוריה מהמעלה הראשונה, כמו ג'וזף ריקוויט, סטנפורד אנדרסון וקנט פרמטון, ואדריכלים "כוכבים" כמו רנצו פיאנו, אלוורו סיוה וריצ'רד רוג'רס, יצרו ציפייה לאירוע שיחבר את האדריכלים הישראליים עם פסגת קהילת האדריכלות הבינלאומית. השנה עמד בראש הכנס המהנדס הבריטי ססיל באלמונד, והנושא שנבחר היה "חומר ביד היוצר". באלמונד הזמין לכנס אדריכלים ומעצבים המתמחים בהיבטים החומריים של הבנייה, כמו ג'יימס קרפנטר, שעוסק בבנייה בזכוכית, שיגרו באן, האדריכל היפני העושה שימוש נרחב בבנייה בחומרים ממוחזרים. כן השתתפו בכנס המעצב התעשייתי האמריקאי רוס ליברגורב, והאדריכלית האמריקאית פגי דימר, המשלבת פרקטיקה מעשית עם מחקר עיוני.

הכנס אכן התמקד בצד החומרי והמעשי של הבנייה. נערכו סדנאות עם אנשי מקצוע המתמחים בתחומים שונים – כמו בטון, אבן, זכוכית ועץ – והדוגש הצורך להתאים את עיצוב הבניין על כל פרטיו לפוטנציאל הטמון בכל חומר (נושא מוזנח מאד באדריכלות הישראלית). באלמונד עצמו, שקנה לו בשנים האחרונות שם בינלאומי כמהנדס המאפשר לאדריכלים כמו רם קולהאס, דניאל ליבסקינד ותויו איטו לממש כל רעיון שעולה על דעתם, הדגיש דווקא את ההיבטים המטפזיים של חוקי המתמטיקה והפיזיקה, אבל בסופו של דבר הדיונים העיוניים כמעט לא עלו על הפרק. גם ההתלהבות הנאו־פוטוריסטית שמעוררים החומרים החדשים והטכנולוגיה הדיגיטלית, המהווים נושא מרכזי בכנסים הנערכים בעולם בשנים האחרונות, לא באה לידי ביטוי בירושלים.

אולם, באופן פרדוקסלי, דווקא ההתמקדות בהיבטים החומריים של הבנייה יצרה חיבור מעניין בין הכנס לבין המגמות המסתמנות היום בחוגי האדריכלות הבינלאומית. אם כי האדריכלים המובילים, כמו ז'ק הרצוג ופייר דה־מורון, רם קולהאס או דילר וסקופידו, ממשיכים ליצור פרויקטים מורכבים, דוגמת הספרייה המרכזית של סיאטל בתכנון קולהאס, הרי

שמבחינה תיאורטית אדריכלי האוונגרד ניצבים בפני בעיה מאז שעומעם זוהרן של התיאוריות הפוסט־סטרוקטורליות, שעדיין לא נמצא להן תחליף. די היה לשמוע את פיטר אייזנמן, שהופיע במרץ בכנס באוניברסיטת פרינסטון, כדי להיווכח שהאדריכל הניו־יורקי, שסגר בעבר לז'ק דרידה, מתפתל בין קטעי רעיונות מבלי להשמיע אף אמירה משמעותית, פרט להכרזה שהאחד־עשר בספטמבר סימן את סוף עידן הראווה.

יחד עם זאת, שקיעת התיאוריות שהזינו את אדריכלות הדה־קונסטרוקציה הובילה לתופעה צפויה – הקריאה לחזרה לחומר. אף כי אין מדובר בתופעה השגרתית של "חזרה לסדר" המוכרת היטב לאורך ההיסטוריה, כמו תחיית הנאו־קלסיציזם בתחילת המאה ה־20 ושוב בשנות השלושים, הרי שהקצנה מוגזמת של תפיסות אינדוידואליסטיות מובילה בהכרח לניסיון להחזיר את האדריכלות להיבטים המעשיים והחומריים של הפרקטיקה האדריכלית, ומטה את הכף מגישות סובייקטיביות קיצוניות לחיפוש אחרי מערכת אובייקטיבית כלשהי. ואכן, כמו הכנס בירושלים, גם הכנס בפרינסטון – שאורגן על ידי סטן אלן, המכהן כראש המחלקה לאדריכלות – עמד בסימן הניסיון לחזור לפוטנציאל הטמון בהיבטים המעשיים והחומריים של הפרקטיקה האדריכלית. שינוי בהלכי רוח ניתן לגלות גם בספר מצב *האדריכלות בתחילת המאה ה-21* בעריכת ברנרד צ'ימי ואיירין צ'ג, שסיכם כנס שנערך באוניברסיטת קולומביה בניו־יורק בשנה שעברה, בו השתתפו בין השאר רם קולהאס, זאהה האדיד, ופרנק גרי. צ'ימי, שנודע גם הוא כאחד מחסידיו של דרידה, מבקר את העובדה שמקדשי טיטניום וכוכבי מדיה תפסו את מקום הדיונים על חללים ציבוריים ותוכניות חברתיות מתקדמות. על האדריכלים הוא כותב שהם משקיעים את עיקר המאמץ ב"איך הבניין נראה, ולא מה הוא עושה".

ההשוואה המתבקשת לזרם הנאו־אובייקטיבי, שצמח בגרמניה בשנות העשרים ודחק את האדריכלות האקספרסיוניסטית, מלמדת לא מעט על המציאות של תחילת המאה ה־21. גם אז היתה ריאקציה להקצנת מגמות אינדוידואליסטיות, רומנטיות־מיסטיות, שרווחו בשנים הראשונות אחרי מלחמת העולם הראשונה (גם בבאהאוז עצמו) וגם אז היתה התלהבות מהטכנולוגיה החדשה. גם האדריכלים המובילים של הזרם הנאו־אובייקטיבי, שגיבשו סופית את שפת האדריכלות המודרנית, לא הסתפקו במציאת פתרונות פונקציונליים לצרכיה הבוערים של אירופה המשתקמת. רבים מהם, ובראשם מיס ואן דר רוהה, ראו בתכנון שיכונים לדוגמה ובעיצוב מודלים של דירות, שסיפקו קיום מינימלי יעיל ונוח להמונים, מימוש של חלום – יצירת אבות־טיפוס אידיאליים, על־זמניים, על פי המורשת הנאו־אפלטונית (ר' סטודיו 145). אם כי בגרמניה מהפכה חברתית נתפסה תמיד בראש ובראשונה כמהפכה רוחנית, באותה תקופה התמקדו האדריכלים בפתרון הבעיות החומריות של המעמדות הנמוכים, והאמינו שבכך הם נוטלים חלק בבניית עולם טוב ומוסרי יותר. עמיתיהם כיום, שמיצו עד תום את הרוח האנרכיסטית של שנות הששים והשבעים ואת המתקפות על הערכים הפונקציונליים והרציונליים, נסחפים בהתלהבות הנאו־פוטוריסטית אך מתקשים להציב מערכת אידיאלים בעלת כוח מגיים.

עם זאת, הכינוס בירושלים סימן ניצנים לאפשרות אחרת. שיגרו באן, מסתבר, אינו מסתפק בבניית מוזיאונים ווילות; בשנים האחרונות הוא משוטט בין מחנות פליטים בכל העולם, ומנסה למצוא פתרונות זמינים וקלים לבנייה ארעית מחומרים ממוחזרים, ובכך לסייע לפתרון אחת הבעיות החומריות הקשות בעולם השלישי. ואילו פגי דימר, שבהרצאתה העניקה גם ממד תיאורטי ליחס המשתנה אל הפרט האדריכלי מאז המאה ה־19, ובתוך כך הדגישה את המעבר מעניין ביוצר לעיסוק בצרכן הגולבלי, עוסקת בימים אלה בנושא שכמעט שכחנו את קיומו – בניית שיכונים.



העין המשוטטת של אורס פישר

Kir Royal, תערוכת הענק של אורס פישר, מוצגת בקונסטהאוס ציריך עד 26 בספטמבר

שרי כראל

היד של אורס פישר (נ. 1973) כל הזמן ממששת ומשחקת במה שנמצא בסביבה. הרפרטואר ההטרוגני שלו מאופיין בגישה הדוניסטית בוטה ובתיאבון לשיבוש הפואטי. בין המשתתפים – שלדים ישנים על גבי מכונות כביסה ונשים־נרות נמסות לאיטן, מהפכות את המושג "מחזור החיים".

העין שכולעת את העולם סביבה היא פה ענק, שניזון במהירות רק כדי לפלוט זרם של אירועים ויזואליים. העבודות – חבילות של אנרגיה מושהית עטופה בחומר, מעובדות ומטופלות באופן רופף – מוטלות חזרה לחלל במהירות, כמעט בלקוניות, חיתוך בסגנון סאמוראי של המציאות החושית, שמכניס לעבודה את התחושה והחיכוך הרצויים.

האופי החמקני של העבודות מתנודד בין כבוד כמעט מסורתי לצורה, חומר וקצב לבין ניהיליזם פאנקיסטי. הדבר ניכר שוב ושוב במיצבים שלו, שנוטים להסתמך על נפח פיסולי וכוונון מדויק של יחסים מרחביים בין אובייקטים ודימויים, אבל בדרך כלל מקבלים מגע סופי של מתבגר קפריזי. בנוסף, הפוקוס העדין אבל העיקש על

אורס פישר, ללא כותרת (Pink Lady), 2001, טכניקה מעורבת, 100 x 100 x 150 ס"מ
 Urs Fischer, Untitled (Pink Lady), 2001 mixed media, 100 x 100 x 150 cm. All images courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zürich

הבנלי והבסיסי מתייחס לכיסאות, שולחנות, חפיסות סיגריות וכלי בית כפרוטגוניסטים. מהגישה הזו נובע שובל תמידי של דימויים, אובייקטים ומילים בעלי איכות של שיירים, שמובאים לעתים לקדמת הבמה כתשובה מונומנטלית לשאלה שולית, כמעט שטותית. שמות העבודות יוצרים פער פואטי שפישר מתעקש שוב ושוב להשאיר ריק, הפותח חלל נדיב ורחב שלתוכו יכולים הדברים לקרוס. הנטייה הזאת להשארת קצוות פתוחים תמיד מזמנת כישלון ומציעה לו הזדמנות להתגנב פנימה ולהתרווח בנוחות.

פרקטיקת הסטודיו של פישר נעשתה בשנים האחרונות יותר ויותר ספקולטיבית ומסתכנת. בצורת פעולה אסתטית שמחקה באופן כללי ריצה אתלטית למרחקים קצרים, הוא יושב לו בסטודיו ומעביר את הזמן במשחקי קלפים, שח ושש-בש, עד רגע לפני פתיחת התערוכה. כשהזמן נעשה אלמנט קריטי והאוצרים מתחילים לבלוע כדורי ואליום, פישר משנה הילוך, נכנס לייצור אינטנסיבי ומעלה תערוכה שלמה בימים ספורים, כמעט שעות. הוא לא מסוגל לוותר על רמה גבוהה של איידיעה ביחס למימוש של רעיון או של הצעה. הטיפול הגס הזה בפרקטיקה האמנותית מזכיר את החיפוש של מהמר כפייתי

אחרי טריטוריה שהאוויר בה דליל והאדמה דקה כל כך, שהמתח העצום והסיכונים הקיצוניים מאפשרים צלילה בריגוש של הממשי. המוטו המובלע הוא "כשאין זמן לעשות החלטות גדולות, הן קורות מעצמן". הלחץ הפרוע של עשיית העבודות שעות לפני שהחלל נפתח לקהל מעניק להן את המאפיינים הבולטים ואת הכוח שלהן, בועט אל מחוץ לסטודיו (ואל מחוץ לחלל התצוגה) שיקולים אסתטיים והירים ומנוסחים, ומשאיר את החלל עמוס בהמולה ובאנרגיה שבה נעשו העבודות.

הדימויים של פישר, שתלויים באופן רופף ורעוע בעקרונות אלה, מייצרים את עצמם באופן שופע עד אימה ומותירים מקום למשחק בווריאציות אינסופיות על קונצפט העבודה. העין, המשוטטת עד כדי הליכה לאיבוד, חוזרת מהסתובבות הזאת עם כליל הזוי של שילובים לא סבירים, רק על מנת להתרחק משם שוב במהירות, לבדה.

אורס פישר,
דיוקן של טיפת גשם בודדה,
2003, מיצב
Urs Fischer,
Portrait of a Single Raindrop,
2003, installation



אורס פישר
למעלה: זריחה רזה, 2000,
טכניקה מעורבת
למטה: מה אם הטלפון יצלצל, 2003,
שעווה, פחיל ופיגמנט, שלושה חלקים
Urs Fischer
Above: Skinny Sunrise, 2000,
mixed media
Below: What if the phone rings, 2003,
wax, pigment and wick, three parts





predecessors in art, and his superficial labeling as the one who foresaw Deconstructionist thought in architecture, underlie recent studies about his work. These studies, however, do not sufficiently note his acute pragmatic-utopist criticism of Modernism: Matta-Clark's cutting obsession and his physical intervention in existing structures sought to extract the original utopist promise of the complex modernist space from the efficient construction of modernism – mechanistic, corporate, vulgar, and distorted, as he put it. To paraphrase Corbusier's metaphor, he perceived the building as a "machine not for living," as a vehicle for attacking architectural archetypes.

Mark Wigley, curator of the exhibition "Deconstructivist Architecture" at the Museum of Modern Art, New York (1988), formulated the formalist stance of the 1980s: "The structure is shaken, but does not collapse. It is just pushed to the point where it becomes unsettling." This definition of early Deconstructivism – which spread as a hyper-architectural style, dissociating itself from its critical etymology – is the only point of convergence between this trend and Matta-Clark's anti-utilitarian critique of construction.

One cannot avoid linking Matta-Clark's later architectural interventions with Robert Smithson's "entropic architecture," as outlined in an interview with Alison Sky entitled "Entropy Made Visible". In Smithson's *Partially Buried Woodshed* (1970), the slow process of piling truckloads of earth on a shed until its central beam cracked led to what Smithson termed "de-architecturization." Matta-Clark's building-cutting is an exercise in illustrating the increase of entropy: archetypal buildings whose cutting was stopped just before exposing the entropic potential of their structure.

Everything Could Be Seen

Joshua Simon interviews Ariella Azoulay

Ariella Azoulay has curated the exhibition "Everything Could Be Seen" at the Um El Fahem Art Gallery (re-opened in a new space in March 2004, and directed by Said Abu-Shakra). In continuation of her scholarly explorations of the concept of citizenship, Azoulay writes in the catalogue: "The exhibition presents a series of images that have been conceived, collected, classified, created or processed out of the continuing everyday reality of the State of Israel's 'temporary' suzerainty over three-and-a-half million Palestinians."

J.S.: You call the exhibition "Everything Could Be Seen", and these days we commemorate the fifteenth anniversary of the Tiananmen Square massacre – where everything could be seen, broadcast live, but it made no real difference.

A.A.: There is no naive belief here that if everything is seen, the wrongdoing would cease. The gaze is not omnipotent. But the conclusion that the gaze is limited and conditioned does not eliminate the important role it plays in producing the horror, a role that is, at times, crucial. In the exhibition I ask how come the Israeli victimization of the Palestinian population is so visible, practically on the surface, and yet people fail to see it? The conditions of the gaze in general, and in Israel in particular, are highly corrupt. On the one hand, horror has been transformed into a commodity as part of the process of globalization; on the other – the ongoing Occupation has persistently corrupted both the field of vision and the civil

apparatuses.

J.S.: The essay in the exhibition catalogue is provocative, to my mind, because of the notion of responsibility arising from it. At the conclusion you write: "The apparently politically correct demand that the Palestinians' struggle be managed by the Palestinians themselves [...] neutralizes some of the énoncés of horror and contributes to the perpetuation of the distinction between occupier and occupied, in a way that blinds one from seeing that what we've got here is a common civilian struggle against a ruling power that abandons some of those under its rule." Are you not worried that this stand, that "speaks in the name of the other," might be deemed reactionary?

A.A.: The fantasy of the "authentic voice", alongside the imperative that the repressed must represent themselves, perpetuate the Palestinians and Israelis as two sides, in a manner that serves the occupation regime. Fear of any hint of erasing the difference between yourself and the Palestinian only perpetuates the discussion of the occupation in terms of two sides, fixating the border issue as the main question – a question whose solution alone can change the situation. I think that this acceptance of the territorial issue as central, which is manifested in the preoccupation with the border, divisions, and settlements, exacts too high a toll – namely, acceptance of the fact that the Palestinians are non-citizens. I don't speak in the name of the "other," but rather in the name of the citizenship institution that enables me to interfere in the manner in which myself and others are governed.

English Translation: Daria Kassovsky





Refusitis

Amon Yariv at the Haifa Museum of Art
(Curator: Yehudit Matzkel)

Shva Salhoov

Amon Yariv's exhibition consists of eight photographs that spin an allegory about the "Greater Land." The allegory about that land is constituted in a declarative, dramatic manner via a differentiated system of codes, or symbols, that form a closely-knit verbal-pictorial cluster: the images have a name. The name causes a metamorphosis in the photographed objects, and they transform from one thing to another, they transform from a thing to a discussion of the thing. The allegorical process generated by the photographs recounts a compact, laconic myth about a kingdom called *Sewage* or *Judea*, a deserted kingdom at the end of a private studio, an altar-land for an absent King whose priests offer him sacrifices with red rotting throats. All the victims rot, like the lost ass from the story of King Saul, whose corpse was revealed to Yariv during his wanderings in Judea and Samaria by the strong stink emanating from it. That stench is obviously absent from the photograph; an absence that attests to art's being anaesthetized, senseless, castrated. So what do the signs of stench appearing in the form of decomposing flesh, a rotting citrus fruit, a carcass, wish to tell us? The stench attests to the powerful, murderous vitality of the myth. A vitality that continues to sizzle in its tissues even when it is deadened

and decaying, even when it is slaughtered as sacrifice. Death, which is the political, is revealed in Yariv's work as a psychosomatic event, a stench detached from a body; a detached, erased body. The body's wild, murderous effacement by the politics of the Occupation is represented by the eighth image, *Nightfall on Military Prison No. 4*, a photograph depicting Amon Yariv's prisoner uniform. The figure that remained after the body's annihilation fuses the remains of the refusing Jew with the figure of a Moslem refugee, a Palestinian kneeling in prayer, into a single imaginary entity. The identification that welds him into the prayer of the occupied constitutes him as a prisoner whose body had been effaced and gone. When the body is effaced and gone, what is left of it? A skin, a uniform mummy, a golem of borrowed signs, heaped like a collapsing pile of rags; refusing to rise.

A Note on Neo-Historicism

On the return to historical art as a symptom

Zvi Szir

Ever since protests began to be heard against the war in Iraq, the previous century's pockets of resistance seem to have become more relevant than ever. The gaze cast upon them is disillusioned, split, yearning and rejecting at one and the same time, recognizing their dreamy-nightmarish existence, but nonetheless favorable. The



studio
israeli art magazine
issue 154
july-august 2004

Contents

4	<i>What's up?</i>
17	<i>Everything Could Be Seen</i> <i>Joshua Simon interviews Ariella Azoulay</i>
20	<i>Yigal Nizri on Eero Saarinen and Terminal 5</i>
23	<i>After Nature</i> <i>Moshe Ninio / Special Project</i> <i>Shaul Tzemach</i> <i>Michelangelo Antonioni</i> <i>Antonio Gaudi</i> <i>Uri Nir</i> <i>Itzhak Danziger</i> <i>Daniel Bauer</i> <i>Andreas Gursky</i> <i>W.G. Sebald</i> <i>Robert Smithson</i>
50	<i>A Note on Neo-Historicism (Dreams and Nightmares)</i> <i>Zvi Szir on the return to historical art as a symptom</i>
56	<i>Anarchitect</i> <i>Zvi Elhyani on Gordon Matta-Clark</i>
62	<i>European Vacation</i> <i>Ali Subotnick, from San Sebastian to Athens via Basel</i>
68	<i>Refusitis / Shva Salhoov</i>
70	<i>The Wall Has Eyes / Ory Dessau on Deganit Berest, Haifa Museum</i>
72	<i>Avanti Popolo / Shaul Setter on Russian and Soviet art, The Israel Museum</i>
74	<i>The Waning of the Spectacle Age / Ziva Sternhell on The Jerusalem Seminar in Architecture</i>
75	<i>Sari Carel on Urs Fischer's Wandering Eye</i>

Editor in Chief Yael Bergstein **Design** Adam Rabinowitz **Hebrew and English Text Editing** Einat Adi **Production Director** Nitzan Wolanski **Advertising Manager** Rachel Michaeli **Advertisement Design** Alex Zhurabin **General Manager** Hanan Rogalin **Founders** Tuly & Ilana Bauman
Plates & Printing Hameiri - Print & Bookbindery Ltd. **Published with the assistance of the Ministry of Education, Culture & Sport and of Tel Aviv Municipality** ISSN 0792-4038 **Publishers** Havatzeleth Cultural & Educational Institutes
Cover: from *The Day After Tomorrow*, © 2004, Twentieth Century Fox

Studio P.O.B. 23570, Tel Aviv 61234; Dizengoff Center, Tel Aviv Tel. 972-3-5255701 Fax. 972-3-5255702
studio1@netvision.net.il
www.studiomagazine.co.il

Page 85 from *The Day After Tomorrow*, © 2004, Twentieth Century Fox
Page 83 Above: Uri Nir, detail from *Labort*, 2001, c-print.
Below: Itzhak Danziger, Rehabilitation of the orchard at Al Kababir village, 1970's, Photo: Drora Spitz
Page 82 Sam Durant, graphite on paper, 2002, courtesy Blum & Poe, Los Angeles
Page 81 Synagogue, Lehavat Yitzhak Hill, Outpost B, West Bank. Photo: Zvi Elhyani, 2004
Page 80 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, NJ, 1974