

אנטי־אנטי:

בין אמנות, כוח וידע



הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל־אביב

© 2013, כל הזכויות שמורות
הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
ויד מישל קיקואין, אוניברסיטת תל אביב
מסות"ב 4-37-965-978

פתח דבר

אירית טל

במגמה חוזרת באמנות העכשווית, המבקשת לחדש את האמנות באמצעות התחברות לחיים, חלה באחרונה תפנית אֶתית. ההיפתחות האמנותית אל העשייה החברתית והחינוכית גררה מאז ומעולם שינוי באופני ההתנגדות ובמחוות הסירוב או האנטי, כאשר עמדות־נגד מוחלטות, המסרבות לכל שיתוף פעולה עם מוסדות האמנות, הומרו בדרכי פעולה חדשות. אלא שבעשייה העכשווית של אמנים וקולקטיבים ניכרת בזמן האחרון, בשם אותה אחריות ומעורבות חברתית ופוליטית, תנודה חוזרת של המטוטלת בין שתי עמדות־נגד: האחת – הקיצונית יותר, המזוהה עם עמדותיו של האוצר והתיאורטיקן סטיבן רייט (Wright) – קוראת לאמנות להתנתק מעמדות הכוח שלה בעולם ולנוס מעצמה וממוסדותיה, בטענה שרק כך יתאפשר שינוי; והאחרת – המזוהה עם ההיסטוריון ומבקר האמנות טום הולרט (Holert) – תובעת לשמר את נקודות החיכוך הפרודוקטיביות של האמנות עם המציאות. טענתו של הולרט היא שרק מתוך מגעים אלה, המולידים צורות חדשות של מרחק ורפלקסיה ושל קֶרבה וסדקים בין שתי ההוויות, יעלו ויצמחו אופנים חדשים של אחריות חברתית. אחריות מסוג זה אינה נתפסת במובנים הרגילים של דת, מוסר וחוק, ואף לא במונחים של בעד או נגד, אלא דווקא כמצב ביניים שאינו ברור ונחרץ, כזירה של טרנסגרסיה, חוסר החלטיות, אי־יציבות והתנסות. אין זו אחריות של דחיפות או של תגובה מיידית למצבי משבר חריפים בעולם, המסכנת את האוטונומיה של האמנות או את מעמדה – כי אם אחריות קונטמפלטיבית, רפלקסיבית, שלא זונחת את הספירה האסתטית ובה־בעת ניחנה בעוצמה אֶתית וביכולת לשנות דברים בעולם.

זוהי זירת האחריות שכוונה את האקדמיה (ומוסדות חינוך אחרים) כאתר ממשי של שיח ופעולה אמנותית. ההפרטה והקפיטליזם הניאורליברלי, לצד מהלכים של הסְדרה, הומוגניזציה ובירוקרטיית־יתר, עוררו עניין מחודש בה כמצע להתנגדות אך גם לאפשרויות חדשות. כמוסד של ייצור ידע ותרבות, תנאיה החברתיים והפוליטיים וכן אמצעיה ושיטותיה נבחנים לא רק מעמדה של שלילה, ביקורת וחשיפת המנגנונים שבבסיסה, כי אם כמקפצה לפעולה והתערבות המציעות לחשוב מחדש גם את התשתית המוסדית והאידיאולוגית שלה־עצמה. אלה הצעות להמְשגת מושגים חדשים, לרתימת כוח הדמיון בשירות ההתפתחות של הידע, למציאת דרכים חלופיות להשתתפות בעשייה התרבותית – הצעות שעולות מן הקרקע הלא יציבה של הקיום בעולם, של ההשתכנות בתוכו; הצעות שאינן רואות רק התנגדות וביקורת אלא גם הגשמה של אפשרויות ומימוש של פוטנציאל; הצעות המניעות מהפך היסטורי מאמנות מגיבה או משקפת־מציאות לאמנות מייצרת־מציאות (וראו מחקריה ומפעליה האוצרותיים של פרופ' אירית רוגוף).

כינונו מחדש של מרחב ייצור הידע בתוך ומתוך המתח בין האסתטי לפוליטי או בין האמנות לחיים, נכרך בתביעה לשוויון תוך שיקומו של מרחב הקיום המשותף – "חלוקת החושי", במונחיו של ז'אק רנסייר (Rancière), המבקש שייכות שוויונית לקהילת הידע בחברה. הערעור על עמדות הסמכות של בעלי הידע ועל אופני העברתו בשיטות הוראה

ולמידה מוסכמות, חשף את יחסי הכוח שבבסיס מוסדות הידע – אך בהיבט גם רתם את כלי הפדגוגיה לקידום קהילה שוויונית יותר. קהילה כזו שואבת ממקורותיו של התיאטרון כמקום של התכנסות והבניה אסתטית-חושית של קהילה, שהרי בפעולת הצפייה הקהילה נוכחת לעצמה, זוכה במודעות למצבה החברתי (ברטולט ברכט), מחדשת את כוחותיה (אנטון ארטו), ובתוך כך רוכשת יכולות פרפורמטיביות של פעולה קולקטיבית. המורה, כמוהו כאמן, פועל כפרפורמר או כמספר סיפורים, בעוד התלמיד-צופה נענה כמתרגם פעיל, המנכס את האירוע לעצמו והופך אותו לשלו. הוראה-למידה כיצירה-צפייה אינה אלא מעשה אקטיבי, שוויוני ומשחרר.

הניסיון לעצב מחדש את החברה דרך התערבויות בספירת התרבות חוזר במידה רבה אל התקת הפוליטי לשדות היותר אוטונומיים של האמנות והחינוך הגבוה, במהלכים שהניעו תנועות האוונגרד באירופה (דוגמת הסיטואציוניזם) לאחר כשלוש מרד הסטודנטים במאי 1968. במקרה הנדון, ההכרה באי-היתכנות של שינוי פוליטי היא שהסיגה את הדחף המהפכני-איתי ואת המעורבות החברתית אל תחומי היצירה, אל הטקסט החתרני, אל ה-écriture: רק באמנות, השומרת באופן רדיקלי על האוטונומיה שלה, ישתמר הרעיון המהפכני; רק בגבולותיה יהיה אפשר להשיג את החופש המצופה ממהפכה טוטלית. החופש האסתטי של האמן או של הכותב, החירות המוחלטת של היוצר או האינטלקטואל המשוחרר מכל אילוץ חיצוני, הם שמכוננים את המעשה היצירתי כפעולה פוליטית. היצירה מאפשרת פעולה – גם אם זו פעולה במישור הסמלי, המגונן על העושה מפני הפשרות הכרוכות במעורבות ישירה.

אלא שכאמור למעלה, מהלך זה של נסיגה אל ספירות התרבות הוביל לחזרה אל המציאות החברתית ואל השילוב בין השתיים בעשייה אמנותית מעורבת ושיתופית. האידיאה של המוזיאון, הגלריה והאקדמיה כאתרים של הרהור, רפלקסיה והרחבת דעת, הרחק מן הדרישה המתמדת לתוצאות מוכחות בעולם, היתה לעיקרון מבוקש שאפשר להשליך ממנו על תחומי חיים אחרים, שיהפכו גם הם למוקדים של האפשרי, לכמוסות של היות בעולם, למפעלים שבהם לא רק מגיבים על המציאות אלא מייצרים אותה.

הקיום יחד של אקדמיה וגלריה באוניברסיטת תל-אביב מאפשר פעולה בויזמנית בשני המרחבים ליצירת מפגשים ושיתופי פעולה תוך בחינת הזיקות ביניהם. מסדי ידע, פרקטיקות של הוראה ולמידה ושיטות של קיטלוג ארכיוני מתפקדים אפוא כבסיס לחלק ניכר מן העבודות בתערוכה-אירוע שלפנינו, לצד טקסטים ואירועים מן ההיסטוריה. מטבע הדברים, הללו מוצאים את ביטויים בעשייה פרפורמטיבית, בהמחזות, בתרחישים מבוים, בשחזורים של "תמונות חיות" ובאינטראקטיביות – פרקטיקות של עשייה קבוצתית ותהליכית, שבהיבט גם ניתנת לקיבוע באובייקט. בדומה לדרכם של אמני הפוסט-פרודקשן, במונחיו של ניקולא בוריו (Bourriaud), יש כאן במידה רבה ריאקטיביזציה של מקורות חזותיים ושל מסדי ידע, המשמשים לא רק לצורכי פיענוח, פירוק או דה-קודיפיקציה אלא גם לייצור של נראטיבים חלופיים ואפשרויות חדשות.

בראש ובראשונה אני מבקשת להודות לאוצרת התערוכה, הדס קידר, על המעשה האוצרתי הייחודי והאוונטני ועל המאמצים שהשקיעה בהוצאה לפועל של מיזם רחב היקף ומורכב זה. תודה לכל האמנים המשתתפים ולכל החוקרים והיוצרים ששיתפו

איתם פעולה. תודה לפרופ' פרדי רוקם, עירא אבנרי ומשה פרלשטיין מהחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטה, ולקבוצת הסטודנטים לתואר שני בתוכנית ל"חקר הביצוע בתיאטרון ובאמנויות המופע", שהוקמה בתמיכת הקרן למדעי הרוח מייסודן של ות"ת ויד הנדיב. תודה למעבדים המוזיקליים שירה יסעור ואיתי יסעור; לאדריכל ולחוקר צבי אלחייני ולא"י (ארכיון אדריכלות ישראל); לאדריכל ד"ר אריה נשר, מנהל מקצועי של בית הספר ללימודי הסביבה ע"ש פורטר באוניברסיטת תל-אביב; לשלומית ליפשיץ, מנהלת "המרכז לטיפוח ציפורי הבר בחצר ובגינה" וסטודנטית ללימודים מתקדמים בבית הספר ללימודי הסביבה ע"ש פורטר באוניברסיטת תל-אביב, וכן למיכאל גרניק וקהילת הסביבה הירוקה בקמפוס במסגרת "בעלי החלומות האקולוגיים" (הגינה האקולוגית); לגד הרן וחברי "הקואליציה החברתית"; ולליה כוכבי על הייעוץ בעיצוב התערוכה.

תודה מיוחדת לגיא שגיא על העיצוב המקורי של הקטלוג, שכה היטיב להבין את רוח התערוכה. תודה לדפנה רז על העריכה המורכבת ולמיכל ספיר על התרגום לאנגלית. תודות נוספות שלוחות לפרופ' יוסף קלפטר, נשיא האוניברסיטה, ולמר מוטי כהן, מנכ"ל האוניברסיטה, על תמיכתם בגלריה; לפרופ' חנה נוה, דקאן הפקולטה לאמנויות, על היוזמה והעזרה בהצגת התערוכה; לחברת פרוטק על הקמת התערוכה; ולבסוף ליוסי עמבר, מנהל הבית, ולשרה קלר, מזכירת הגלריה.

אנטי־אנטי:

בין אמנות, כוח וידע

הדס קידר

התערוכה "אנטי־אנטי" עוסקת בבעייתיות של השליטה הבירוקרטית בידע ובאמנות; בתלות של האמנים באוצרים ובמוסדות התרבות והתצוגה; ובמורכבות של הפעולה האמנותית במסגרות המוסדיות. ב"מסורת" האנטי־אמנות, התערוכה יוצרת סביבה המתחקה אחר שיטות הפעולה המקובלות של מוסדות, וזאת באמצעות פעילות בין־תחומית ושיתוף ידע. שילובים רבי־פנים בין פרקטיקות של אמנות ואקדמיה – בין אמנים ומרצים, סטודנטים ואוצרים, מהנדסים ומעצבים, אדריכלים ומדענים – מדגימים סבך של קשרים פורמליים ואל־פורמליים. מפגשים אלה משלבים ידע מתחומי עיסוק שונים על בסיס עניין משותף (ציפורים, תיאטרון, קולנוע, אדריכלות, ציור, מוזיקה). כך, למשל, גן הפסלים האוניברסיטאי מארח מיקרו־סביבה שתוכננה במיוחד כדי שתתאים לציפורים, ומעצבת וגיאוגרף משלבים כוחות ליצירת אובייקט המשמש בתהליך של למידה. יצירות מן העבר מהוות נקודת מוצא לרבים משיתופי הפעולה, החל בסרטו של אייזנשטיין אוניית הקרב פוטיומקין המופעל מחדש על ספינות שעשועים, דרך התיאטרון האפי של ברכט שמיתעל למיצב פיסולי, עבור בציור מאת פליקס נוסבאום המשמש בסיס לשחזור תלת־ממדי, וכלה ביצירות של אדריכלות ישראלית המתארחות במופע־הרצאה רב־חושי.

הצגת התערוכה באתר כמו הגלריה האוניברסיטאית אינה עניין חסר משמעות, שכן יש בה כדי לשקף את הסינתיזה בין סביבת הידע האקדמית לבין הפיזיות של החוויה החזותית – סינתיזה הגלומה כבר בפעולה החינוכית כשלעצמה. "אנטי־אנטי" מתמקמת אפוא במחוזות האמנות, הידע והכוח, אך בתוך כך מצביעה על הצורך בארגון מחודש של הידע ושל אופני ניתובו. בעודה מעמתת את השיטות האקדמיות עם דרכי העבודה של האמנים, היא משלבת גישות מתנגשות ליצירת אופני תקשורת חוצי גבולות.

1

הרצאה על ארכיטקטורה,
מראה במרכז לאמנות עכשווית,
תל־אביב, 2012
(צילום: מעין שלף)

A Lecture on
Architecture, view at
Center for Contemporary
Art, Tel Aviv, 2012
(photo: Maayan Sheleff)



**אהד פישוף בשיתוף עם צבי אלחייני:
הרצאה על ארכיטקטורה**

המיצב־מיצג של אהד פישוף - הרצאה על ארכיטקטורה בשיתוף עם צבי אלחייני ואא"י ("ארכיון אדריכלות ישראל") [5-1] - היא הפרק השלישי בסדרת העבודות Hoon: סדרה בהתהוות של עבודות במדיומים שונים, שבמרכזן דמויות, מקומות ואירועים ביישוב דמיוני בשם זה. העבודה, העוסקת באדריכלות ישראלית, לובשת צורה של הרצאה בכיתת הלימוד של הגלריה (שולחנות וכיסאות בשורות מול לוח) ועושה שימוש באמצעי ההמחשה הכיתתיים: על המסך המרכזי בכיתת הלימוד מוקרנת בלופ מצגת תצלומים על אדריכלות ישראלית עתידנית משנות ה־60 וה־70 - תמונות של בניינים שנבחרו בקפידה מתוך "ארכיון אדריכלות ישראל" (אא"י) של האדריכל וחוקר האדריכלות אלחייני - לרקע פסקול מקורי שהלחין פישוף. מעת לעת מלווה המצגת במופע חי, ואז מוחלף הפסקול במוזיקה חיה. העבודה מדגימה את הקשר בין הוראה למופע. שילוב התחומים השונים (אדריכלות, מופע ומוזיקה) מוליד יצירה דידקטית, שאופן הצגתה מתייחס באופן קונקרטי לאתר הצגתה - חדר הלימוד של הגלריה.

שיתוף הפעולה בין פישוף, היוצר בתחומים מגוונים (מוזיקה, ריקוד, כוריאוגרפיה ומיצג) לאלחייני, אדריכל, חוקר אדריכלות ומי שהקים ארכיון אדריכלות עצמאי מחוץ לגופי האקדמיה והתרבות הממוסדים, נותן ביטוי לפעילות יצירה ומחקר אלטרנטיבית המתרחשת בין חברים ועמיתים. אא"י אינו ארכיון מסורתי אלא גוף אקטיביסטי, המבקש לאתגר את העשייה הארכיונאית הרווחת, המודרניסטית בטבעה, בכל שלב משלביה. לכן החומרים הנקלטים בארכיון אינם "אדריכליים" לחומרה: הם מרחיבים את הגדרת האדריכלות אל עבר האמנות, התרבות החזותית והפופולרית והפרקטיקה של חיי היומיום, וממקמים את המעשה האדריכלי ברצף בין־תחומי ורב־תחומי רחב. יתרה מזו: חומרי הארכיון אינם ממוינים ומקוטלגים על פי מפתחות אדריכליים בהכרח, אלא בהשראת מאות תימות ותגיות אל־אדריכליות (למשל "יכוח", "נשים", "איפור", "צבא"). הארכיון אינו ממתין למשתמשים ולשאלותותיהם, אלא מפיץ את חומריו ברשתות חברתיות (לעתים באקראי ולעתים לרגל מועדים שונים או בתגובה לאירועים חדשותיים). בכך הוא משתף את הציבור הן באוצרותיו והן בתהליך האיסוף, שכן רבים מן העוקבים אחריו ברשת נשאבים אל מעשה המרכבה הארכיוני ותורמים לו פריטים דיגיטליים או פיזיים שברשותם, או כאלה שהם יוצרים או מצלמים בעצמם בתגובה לדימוי או למידע שפורסמו בו. הארכיון משמש מקור מידע למנעד רחב של משתמשים שאינם בהכרח אדריכלים או חוקרי אדריכלות: כוריאוגרפים, אמני מיצג ומיצב, במאי קולנוע, סופרים, משפטנים, כלכלנים, סוציולוגים, פרסומאים. "ארכיון אדריכלות ישראל" פועל מתוך ההבנה שגם אם לא הכל אדריכלות, הרי שבימינו רוב חיינו עוברים במרחבים אדריכליים מתוכננים.

פישוף ואלחייני בחרו לעסוק בתקופת מפנה באדריכלות הישראלית - שנות ה־60 וה־70 למאה הקודמת - שהתאפיינה בהתרחקות ממגמות מודרניסטיות סגפניות אל עבר חושניות משחקית יותר. ההשראה לבחירה בתימה האוקסימורונית "אדריכלות ישראלית עתידנית משנות ה־60 וה־70" באה מספרים ומסרטי מדע בדיוני, המציעים לצופה מרחב אוטופי (קרי: שום־מקום) שבו עובדות היסטוריות משולבות עם אלמנטים פנטסטיים־בדיוניים. שיבוש או קיפול הרצף ההיסטורי בא לידי ביטוי גם במופע־הרצאה,



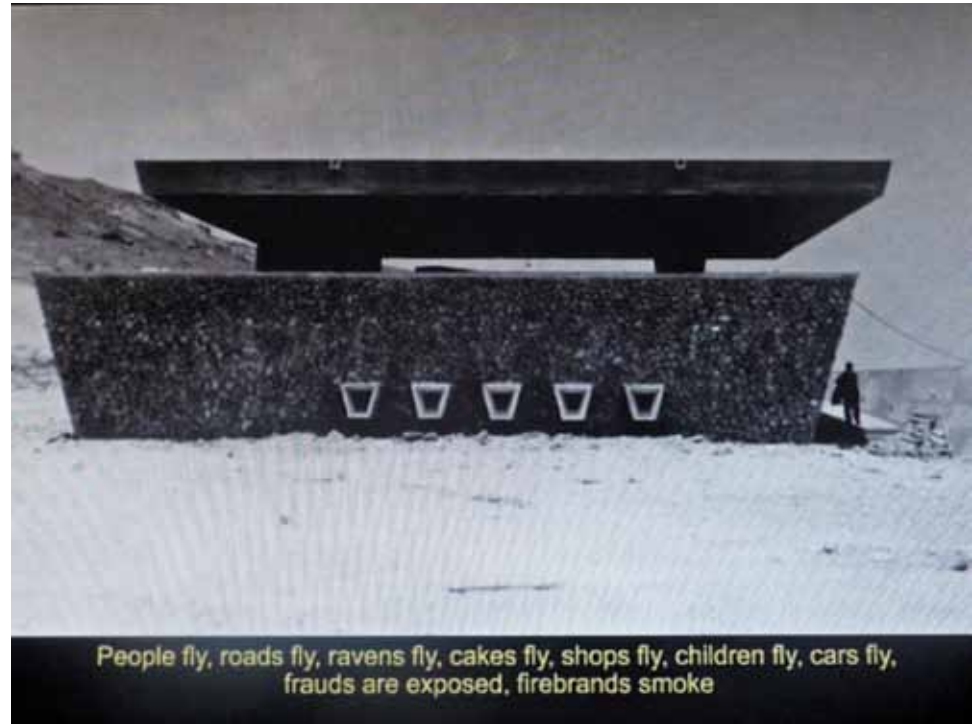
2



3

מתוך הרצאה על ארכיטקטורה,
מרכז לאמנות עכשווית,
תל־אביב, 2012

From A Lecture on Architecture,
Center for Contemporary
Art, Tel Aviv, 2012



4

דימי מתוך הרצאה
על ארכיטקטורה

Image from A Lecture
on Architecture

המשבש את הכרונולוגיה של הלמידה (לומדים בהווה על אדריכלות של עבר במונחים של עתיד) ומציף שאלות על הקשר בין האקדמיה לארכיון: מי מופקד על הזיכרון? על ההוראה? על הארכיון? ומי על האדריכלות של העתיד?
היצירה המשותפת של פישוף ואלחייני חובקת תשוקה ועיקרון. באופן שבו היא משלבת בין אדריכלות, קול ונוכחות גופנית, היא מזמנת לצופה אינטגרציה בין־חושית וחווייה חינוכית.

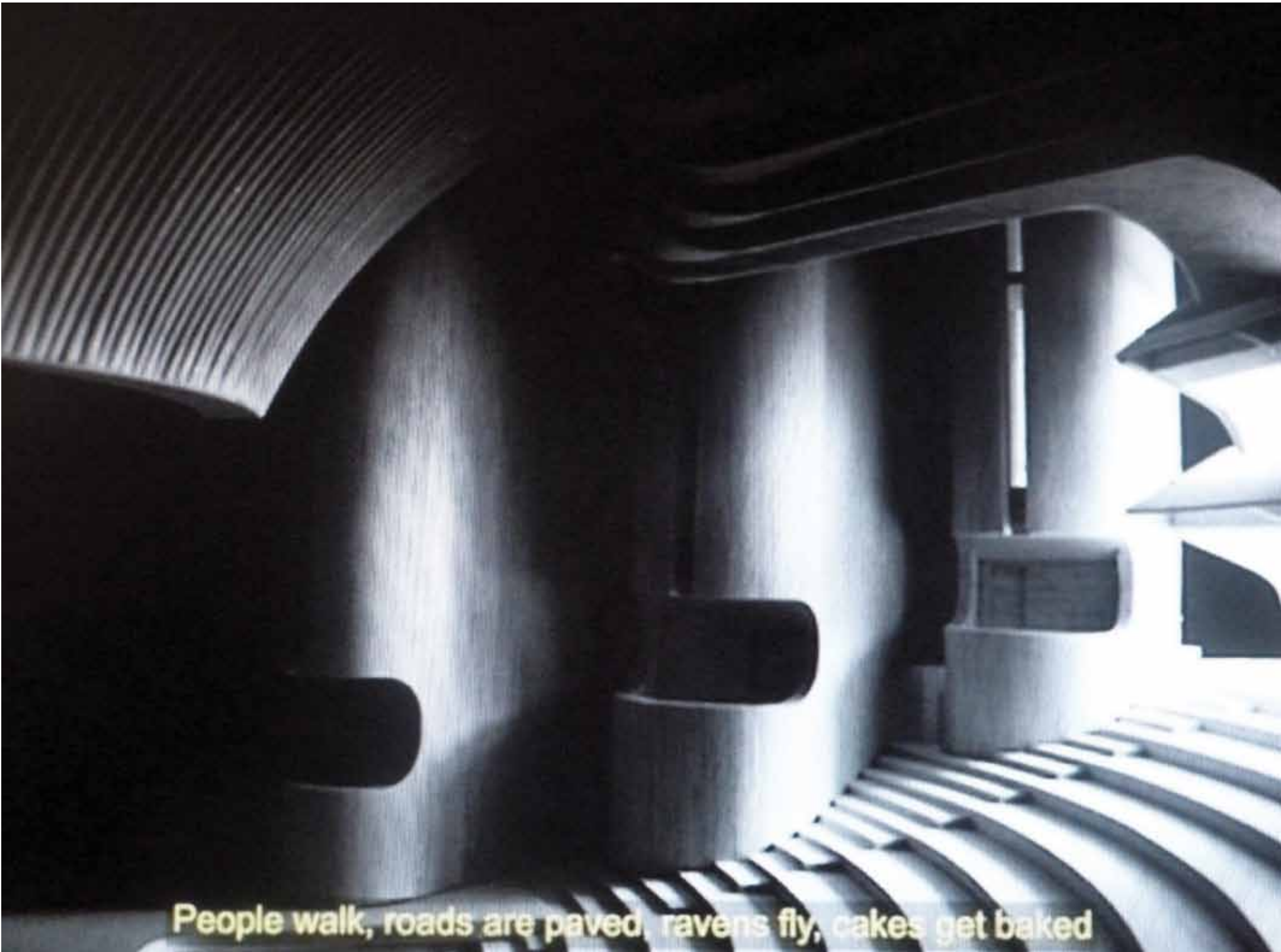
**אוהד מרומי בשיתוף עם קבוצת "חקר הביצוע בתיאטרון ובאמנויות המופע":
פסל חזרה מס. 4: פופובה + היוצא מן הכלל והכלל**

העבודה פסל חזרה מס. 4: פופובה + היוצא מן הכלל והכלל מוצגת אמנם לצופים במצב סטטי - אך אין בכך בהכרח כדי להצביע על היותה גמורה. מערך הגופים הפיסוליים־אדריכליים - חיבורים מגוונים של כדורים וחרוטים בקנה־מידה אנושי - מוצג במצב של התהוות, במצב טנטטיבי.¹ מרומי מציע מרחב ביניים כנגד הדיכוטומיה גלריה/סטודיו: שילוב של חלל חזרות, כיתת לימוד, סטודיו וגלריה; מקום המאפשר לקיים בו, זה לצד זה, פונקציות של למידה, יצירה, תיעוד ותצוגה.

הפסלים של מרומי [10-12], בצורותיהם הגיאומטריות, מהדהדים את אמנות המופשט של המאה ה־20 ואת זרמי האוונגרד המודרניסטיים, שעסקו בשאלות אוניברסליות ודחקו הצדה את הפרטיקולרי והקונקרטי. מרומי שואל את הצורות הללו כדי לדון במושג הרשות הפועלת (agency) ודרכו במקומו של האדם בחברה וביחסים ביניהם. התכתבות זו עם צורות וטקסטים מודרניסטיים, כאשר היא מוצגת באתר התערוכה ובשיתוף פעולה עם האוניברסיטה, כמו קושרת את שאלת הרשות הפועלת בסוגיות של הוראה ולמידה: מי מדבר? למי הכוח לדבר? מי מלמד את מי ומאיזו סיבה? עבודתו של מרומי שואבת מאחד ממחזותיו הלימודיים (Lehrstücke) של ברטולט ברכט, **היוצא מן הכלל והכלל** [7]. ברכט ראה בתיאטרון אמצעי דידקטי־פדגוגי, שבכוחו ללמד את הצופים להבין את הגורמים הפועלים בחברה ולעורר את רצונם לפעול בעצמם כדי להשפיע על גורמים אלה. מרומי בחר להתייחס למחזות אלה מתוקף היותם "קצרים, דידקטיים ואכזריים", וכן משום שהם "הקיצוניים ביותר מבחינה צורנית, ומשום שהם מפנים עורף לבדיון".²

מרומי כבר עסק בעבר במחזה זה של ברכט.³ משיכתו למחזות הלימודיים של ברכט נובעת, בין השאר, מכך שאינם מחייבים הצגה בפני קהל אלא משמשים מעין "כיתה נודדת" - אמצעי חינוכי שנועד לנוע בין בתי ספר ומפעלים ברפובליקת ויימר, לגרות את התלמידים והפועלים לפעולה וללמדם את עקרונות הסוציאליזם. "אני מתעניין בצורת המופע כאתר של למידה, ומעדיף אותה על פני הצגה או ספקטקל. כאשר מעלימים את הקהל, מתפנה מקום לחשוב על היחסים בין השחקן למחזה, בין השחקן לרעיון", מספר מרומי,⁴ שבחירתו במחזה הלימודי של ברכט משקפת משיכה ל"חוכמת ההתערות במציאות" הברקטיאנית שעיקרה נקיטת עמדה, ביסוס השקפה וחיווי דעה.⁵ ביצירת המיצב בגלריה האוניברסיטאית שיתף מרומי פעולה עם קבוצת סטודנטים מן החוג לתיאטרון באוניברסיטה, הלומדים לתואר שני בתוכנית ל"חקר הביצוע בתיאטרון ובאמנויות המופע" במסגרת קורס על התיאוריה והפרקטיקה התיאטרונית

- 1 ראיו: Joshua Simon "Ohad Meromi: In the Making", Flash Art, 284 (May-June 2012)
- 2 ראו אצל יצחק לאור, "בין ברכט המוקדם לברכט הגדול", הארץ: ספרים, 12.1.2005.
- 3 גם עבודת הווידאו היוצא מן הכלל והכלל מ־2007 נסמכת על המחזה.
- 4 ראיו: Ohad Meromi, "500 Words", Artforum (December 2010)
- 5 ראו אהרון שבתאי, הקדמה לאמצעים שיש לנקוט: מחזות לימודיים מאת ברטולט ברכט (תל־אביב: שוקן, 2004).



People walk, roads are paved, ravens fly, cakes get baked

5

דימוי מתוך הרצאה על
אדריכלות

Image from A Lecture
on Architecture

של ברכת (לימדו בו פרופ' פרדי רוקם, מיוזמי התוכנית, ועירא אבנרי, במאי ודוקטורנט בחוג), שבמהלכו עבדו על המחזה היוצא מן הכלל והכלל בהנחיית משה פרלשטיין (אף הוא במאי ודוקטורנט בחוג). מקור המשיכה הזאת למחזה היוצא מן הכלל והכלל הוא נתון היסטורי יוצא דופן: הצגת הבכורה העולמית שלו הועלתה בכפר חיים בשפה העברית, על־ידי חברי קיבוץ גבעת־חיים, במסגרת חגיגות האחד במאי של יישובי עמק חפר ב־1938. בשלב ראשון ביצעה הקבוצה "הדגמה ארכיונית" בחדר האוכל של קיבוץ גבעת־חיים מאוחד, ביום האחד במאי 2013, לציון 75 שנה להצגת הבכורה העולמית של המחזה על־ידי חברי הקיבוץ. כיוון שעל המופע של 1938 אין כמעט תיעוד ארכיוני, ההדגמה נועדה ליצור ארכיון של פעולות ומחוות מן האירוע המקורי ולבחון את התימות המרכזיות של המחזה מנקודת המבט של ימינו ושל ההקשר הקיבוצי־ישראלי, בעיקר בכל הנוגע ליחסי הכלל והיוצא מן הכלל.

מרומי והקבוצה מבצעים יחד "הדגמות" של היוצא מן הכלל והכלל, בנקודות זמן שונות לאורך תקופת ההצגה של התערוכה. בבחירתו ב"הדגמה" – צורה פרפורמטיבית־פדגוגית הנמנעת מיצירת הזדהות ואמפתיה – מרומי משיג את מטרותיו: אמנות ותיאטרון במצב חי, בהעדר תוצר סופי ידוע. סדרת ה"הדגמות" בחלל התצוגה כוללת קריאה משותפת של המחזה ותרגילי תנועה שונים, המציעים אופני התייחסות גופנית לפסלים. המבקרים בתערוכה נוכחים לעתים ב"צפייה ישירה" ולעתים עֲדים לפעולות שהתקיימו בחלל בלא נוכחותם ונקראים ל"קריאה בתנועה", המשלבת אותם במרחב פיזי־נראטיבי של שאריות מתהליכי עבודה משותפים.

שיתוף הפעולה בין מרומי לבין הקבוצה בגלריה יוצר מרחב פדגוגי־פרפורמטיבי של "קהילה בעבודה", מחקר בתנועה לצד יצירה בין־מדיומלית, פעולה במחוז ביניים שמחוץ לאזור הביטחון שמספקות הטריטוריות הדיסציפלינריות – מרחב פעולה המקיים את התנאים של "חוכמת ההתערות במציאות".

שרי כראל:
אנדמי

בסרט הווידאו אנדמי [18] מציגה שרי כראל צילום־רצף פנורמי, מעין מיפוי של נופי העיר ברלין. מעת לעת מופיעים ונעלמים על המסך (בדומה לחלונות פופ־אפ ובאנרים אינטרנטיים) פסלים אפריקאיים, צורות גיאומטריות בצבעי יסוד ואובייקטים של עיצוב מודרניסטי. הפסקול ואופי הצילום יוצרים אווירה נינוחה המאפשרת התבוננות והפנמה, אך ההבלחה הנמשכת של דימויים שנלקחו מספרי היסטוריה, קוטעת את הצפייה הדמומה ויוצרת רגעים של תזזית ואי־נחת.

על גבי הפנורמה של ברלין, כראל שותלת (באופן רעוע) ארטיפקטים מגוונים – כדים, פסלים וחפצי זכוכית – הנקשרים עם תנועות מודרניסטיות (דה־סטיל, באוהאוס). אופן הופעתם והיעלמותם של דברי אמנות ואומנות על פני הנופים העירוניים מקצין את המלאכותיות של עריכת הווידאו: הארטיפקטים מרחפים באוויר כעצמים בלתי מזוהים, אינם יוצרים קשר עם הרקע ונשארים מנותקים זרים לסביבתם. באמצעי ניכור והזרה אלה של ערטול תחבולת ה"גזור והדבק", כראל מבקשת להצביע על מקורם ב"מאגר הדימויים ההיסטוריים" המאוגד בספרים ובאתרי האינטרנט, בבחינת מסד

6 אוליבר רסלר במכתב למחברת, אפריל 2013.

נתונים חובק־כל של מידע תמונתי הזמין לשליפה מהירה ולשתילה בסביבות חדשות. הצופים בצילום־הרצף נעים בין מצב תודעה של התבוננות סקרנית לבין מצב תודעה זהיר יותר של עמידה על המשמר, לנוכח ההפרעות החוזרות ונשנות מצד הארטיפקטים הצצים על המסך. טכניקת ההמחשה ה"גסה", המערטלת את המכניות של הפעולה הקולאז'יסטית, מסכלת כל ניסיון להרכיב נראטיב רציף ולכיד. התנודה התודעתית בין הרצון להתמסר לחומר הנלמד לבין ההפרעות המעוררות ספקנות ואי־נחת, יאה ללמידה האקטיבית־ביקורתית.

בבחירתה להציג את תצלומי המרחב העירוני על "קור־זמן" המציית לאופן ההמחשה של אירועים היסטוריים בספרי לימוד, ובהחלטה לשלב לאורך "קו ההיסטוריה" הזה גם מבחר של יצירות אמנות ואומנות, כראל נוגעת בהבְּניה המלאכותית של הנראטיב ההיסטורי הכמו־טבעי וחושפת את המכניות של הניסיון להשליט סדר במורכבות ההיסטוריה. בתוך כך היא מצביעה על התקבעותן של הפעולות הארכיוניות המורגלות של איסוף, סינון, מיון וסידור כ"גזור והדבק" המוסדי של סיפור ההיסטוריה.

אוליבר רסלר:
לא לטייח, המבנה רקוב

בעבודת הצילום (באורך עשרה מטרים) לא לטייח, המבנה רקוב [16], חוזר האמן האוסטרי אוליבר רסלר לימי מאי 1968 ולמרד הסטודנטים בפריז, שראשיתו בחילוקי דעות בין סטודנטים לבין הנהלת אוניברסיטאות פריז והמשכו בסגירת האוניברסיטה, בהפרות סדר ובאלימות שוטרים שהובילו לשביתה כללית בכל רחבי צרפת. הסיסמה "לא לטייח, המבנה רקוב" היא אחת מבין מאות שרוססו ברחבי פריז, כאשר עשרות אלפי סטודנטים ומרצים יצאו להפגין נגד סגירת הסורבון.

הסיסמאות השנונות שרוססו בעיר, דוגמת "יש לי עכשיו טלוויזיה, מקרר ומכונית פולקסווגן, אך כל חיי הייתי אידיוט", "לא למשא ומתן עם הבוסים. בטלו אותם", או "האושר שלכם נגזל. גנבו אותו בחזרה", ו"פועל, אתה בן 25 אך האיגוד שלך נולד לפני מאה שנה", הושפעו בגישתם האנטי־ממסדית מרוח התנועה הסיטואציוניסטית.

רסלר בוחר לחבר בין תקופתנו לבין מאי 1968 בכך שהוא חותך את אותיות הסיסמה "לא לטייח, המבנה רקוב" מתוך תצלום גדול־ממדים של הפגנת רחוב באתונה בשנת 2012. לדברי רסלר, "כשמציגים את הסיסמה ההיסטורית הזאת כיום, היא נקראת ביחס למשבר המבני העמוק של הקפיטליזם והדמוקרטיה הייצוגית, שמשפיע על החינוך האוניברסיטאי לא פחות מאשר על תחומים אחרים".⁶

רסלר, המרבה להציג בתערוכות ובפסטיבלים של קולנוע וניו־מדיה, נוהג לשתף פעולה עם חוקרים, במאי קולנוע ואמנים נוספים ביצירת עבודות הדנות בכלכלה, דמוקרטיה, גזענות, אופני התנגדות ומודלים חברתיים חלופיים. גישותו לנושאים אלה היא יישומית: הוא מרכיב ארגז כלים המתאים את עצמו כל פעם מחדש, בהתאם לצורך, לעניין הנדון. מסיבה זו עבודותיו נעות בין מדיומים שונים, ליצירת הלימה בין התוכן לבין אמצעי המבע: פוסטרים וסרטי וידאו, צורות אדריכליות, וגם מצגים ארגוניים ופדגוגיים המשמשים בדיונים פתוחים לציבור.

לורי סולונדז: עמדת הציפור

האמנית האמריקאית לורי סולונדז מציגה בתערוכה את העבודה עמדת הציפור, שנוצרה בשיתוף עם האורניתולוגית וחוקרת הסביבה שלומית ליפשיץ, מנהלת "המרכז לטיפוח ציפורי הבר בחצר ובגינה". הצופים, הנעזרים במשקפות, מפנים את פניהם אל גן הפסלים, שבו שתלה סולונדז מיקרו־סביבה המותאמת לצורכי הקינון והאכילה של ציפורי העיר (בולי עץ, צמחים מרובי זרעים). עמדת הציפור הפיסולית, המשמשת כמקום מנוחה ותצפית, משקיפה אל גן תלוי של פרחי חמניות השתולים בשקים מאריג גיאוטקסטילי. במקביל, עמדת הציפור מציעה למבקרים בגלריה נקודת תצפית נוחה על נקודת התצפית של הציפורים.

גן הפסלים של הגלריה הוא מרחב של מפגש ממשי בין טבע ותרבות, אמנות ואדריכלות: ציפורים עומדות על קצות פסלים, עשבים שוטים צומחים בין אריחי החומה הדקורטיבית שבחצר, מים זורמים מרוויים את פני השטח של הפסלים, חרקים מעופפים נעמדים על חלון הגלריה. השילוב בין הידע והניסיון של האמנית והחוקרת הביא ליצירת סביבה אידיאלית לציפורים עירוניות.

ערים מרכזיות ברחבי העולם, גם כאלה שמעולם לא היו "ערי גנים", מייחסות חשיבות רבה לטיפוח "ריאות ירוקות" בדמות גינות על גגות, פסלים מצמחים, חלקות אישיות לגידול ירקות בגינות ציבוריות, סביבה המותאמת לחיות עירוניות ועוד. בהקשר המקומי, עיסוקה של סולונדז בטבע של חצרות אחוריות מאזכר במובנים רבים את המהלכים שהובילו בשנות ה־70 יצחק דנצינגר ואביטל גבע – מהלכים עקרוניים לשילוב האמנות והחינוך, לכינון של מרחב ומקום לבחינת השימוש שעושה האדם במשאבי הטבע, ולרתימת הטבע להעמדת מודלים חדשים של חינוך (דנציגר עם הבוסתן ששיקם עם תלמידיו בכרמל, גבע עם החממה החינוכית שיסד). המרחב המלאכותי (טבע־תרבות) שבונה סולונדז לציפורי האוניברסיטה קושר גם הוא בין אמנות, טבע וחינוך ומעניק לצופה מקום־זמן להתבוננות על הקשרים בין ידע, סביבה וטבע.

רועי מנחם מרקוביץ': חופשה איומה

בסדרת עבודות הווידיאו חופשה איומה [27] – הכוללת סרטונים כמו חופשה איומה, טיול עצוב, ומחיים, סודי ביותר – עוסק רועי מנחם מרקוביץ' באופנים שונים של תרגום. ראשיתה של סדרת העבודות במכתבים אלקטרוניים בדוים שהופיעו בתיבת הדואר האלקטרונית של מרקוביץ'. בווריאציות קלות על שלד סיפורי דומה, מכתבי תחינה אלה מדווחים שהשולח (הנמנה עם חבריו ועמיתיו של מרקוביץ') נפל קורבן לשוד במהלך חופשה וזקוק באופן נואש לעזרתו הכספית. התחקות אחר המקור של מכתבים אלה מלמדת שבודה הסיפורים הללו הוא פֶּצֶחֶן (hacker) הפורץ לחשבונות דואר אלקטרוני ומשתמש בהם להפצת המכתבים, במטרה לזכות בכספי החברים המודאגים. לשם כתיבתם הפֶּצֶחֶן עורך מחקר במאגר המכתבים של בעל החשבון, כדי שהמכתב הבדוי ישחזר את סגנון הכתיבה שלו.

Alix Rule and David Levine, "International Art English: On the Rise – and the Space – of the Art-World Press Release", Triple Canopy, 30 July 2012

מרקוביץ' עיבד כמה מן המכתבים הללו לתסריטים, שאותם אף ביים בהשתתפות קורבנות העוקץ בתפקידים הראשיים. הסרטים, שצולמו באתרי נופש גנריים, מצייתים כולם למהלך סיפורי זהה: אקספוזיציה המציגה מראות של הנופש כשהוא מבלה בעת חופשתו; קטיעת הבילוי בסצנת שוד אלימה שבה נגזל ארנקו, ופרק המתמקד במצוקתו של הנופש ושל הסובבים אותו בעקבות גנבת הארנק. את הסרטים הקצרים והדידקטיים בצורתם, המבוימים ומשוחקים באופן קיצוני ומשעשע, מתעל מרקוביץ' לסרטונים נלווים ללימוד שפה, המהווים מעין ערכת תרגום לעזרת הצופה המתלמד. מרקוביץ' ממקם את העבודה על הציר שבין שפת האמנות לשפה המדוברת: סרטי הווידיאו עוטים מבנה סיפורי נגיש ואסתטיקה מוכרת (של מקומות בילוי פופולריים כמו בתי מלון, טיילת על שפת הים, בית קפה), ובכך מתבדלים משפת האמנות המרוחקת והמרחיקה, המוכרת מן הכתיבה הנפוצה על אמנות. "International Art English", מכנים אליקס רול ודיוויד לוין את השפה הזאת, המשמשת אמנים וחוקרי אמנות ונהוגה בהודעות לעיתונות ובביקורות אמנות – שפה שלא־פעם מעוררת אי־נוחות ותסכול בנטייתה לפנות ליודעי ח"ן ובתוך כך להגדיר לעצמה אוכלוסיית יעד (אמנים, אוצרים, חוקרים) ולהדיר את כל השאר.⁷

בבחירה לתרגם מכתבים לתסריטים ושפה מדוברת אחת לאחרת, הסדרה של מרקוביץ' עוטה ומחליפה זהויות אסתטיות ופדגוגיות ובתוך כך מתפקדת כסמן חיצוני של עולם האמנות. לסדרת הווידיאו מוקנה גם תפקיד פדגוגי כעזר בלימוד שפה, ובכך מצביע מרקוביץ' על תפקודה של האמנות בהפצת ידע, על הקשר ההדוק בין אמנות, ידע וכוח, על הזיקות השונות בין וידיאו־ארט לבין סרטוני וידיאו המשמשים בהוראה: הרצאות מתוקשבות, סרטי תדמית והסברה, סרטוני יוטיוב המלמדים מלאכה בשיטת "עשה זאת בעצמך" וכיוצא בזה. בסדרת סרטוני הווידיאו המבוססים על מכתבי עוקץ וברתימתם ללימוד שפה, מרקוביץ' כמו מעיר את עיני הצופה לגבולות המוסדיים הדקים בין מה שמוגדר כאמנות לבין מה שמובחן כווידיאו שימושי לצורכי חינוך והוראה, קווי תיחום המצביעים על הצורך לגדר טריטוריות של ידע מבכנים ומבחוץ.

אבי פיטשון בשיתוף עם אלי פטל: Enter the Gate

המיצב של אבי פיטשון, Enter the Gate, עוסק במשטור הראייה בכל הקשור לצפייה באמנות. העבודה כוללת שחזור של שער הכניסה הכחול והמפורסם לעיר בבל, שנבנה ב־575 לפסה"נ [38] – שחזור שיצר פיטשון בשיתוף עם אלי פטל, באמצעים ציוריים ובשילוב עבודות־מסך המציגות סמלים גרפיים. המערך החזותי הזה מייצר מונומנטליות על קיר הגלריה.

בביקורו במוזיאון פרגמון בברלין חלף פיטשון על פני מדריכה של קבוצת מבקרים, שדבריה – "המבנה תוכנן כדי לגרום לאדם להרגיש אפסי וחסר משמעות" – עוררו בו עניין, שכן היה בהם כדי לחדד את היחס ההופכי בין האסתטיקה המונומנטלית (גדלות ממדים המסמלת כוח) לבין פרשנותה. בחירתו של פיטשון לעסוק במבנה אדריכלי בן יותר מ־3,000 שנה תוך קשירתו לסמלים גרפיים מן המאה ה־20, מעוררת מחשבה על התפקיד שממלאים מסדי ידע בחוויית הצפייה באמנות. על הקשר בין

8 אבי פיטשון בשיחה עם המחברת, אפריל 2013.

9 במרכז הסדרה ערימה (2004), שהוצגה במוזיאון פליקס נוסבאום באוסנברוק, גרמניה, ובמשכן לאמנות עין חרוד, דימויים של מצבורי פסולת בניין שנערמו בנוף כתוצאה מקריסת בניינים.

10 לארי אברמסון, "כולנו פליקס נוסבאום", סטודיו, 133 (מאי-יוני 2002); נדפס מחדש בקט. לארי אברמסון: ציורים, 1975-2010, אוצרת: אלן גינתון (מוזיאון תל אביב לאמנות, 2010).

סמליות מונומנטלית לבין השפה החזותית המשרתת משטרים טוטליטריים, פיטשון מעיר ש"האסתטיקה המונומנטלית היתה מאז ומתמיד חלק מתבנית הנוף של התודעה האנושית, וככזו היא אינה שמאלנית או ימנית, טובה או רעה".⁸ בנוסף לכך יש להביא בחשבון את הקשרי התצוגה של שער אישית ושל שאר המוצגים במוזיאון פרגמון, ייצוגים מונומנטליים של "כוח" מן המזרח שנחמסו (ובתוך כך "הוקטנו" או אף "אופסו") עלידי מעצמות המערב.

עיסוקו של פיטשון בסמלים גרפיים מן המאה ה־20 [39-45] – שנשאבו מן הרצף שבין הפאנק האנרכיסטי לבין עיטורים נאציים שעוצבו ב־Ahnenerbe ("מורשת אבות"), מכון מחקר בראשות היינריך הימלר – מנכיח את השיפוטיות ההיררכית הנלווית תמיד לצפייה בעיצוב, אמנות ואדריכלות.

מיכל הלפמן:

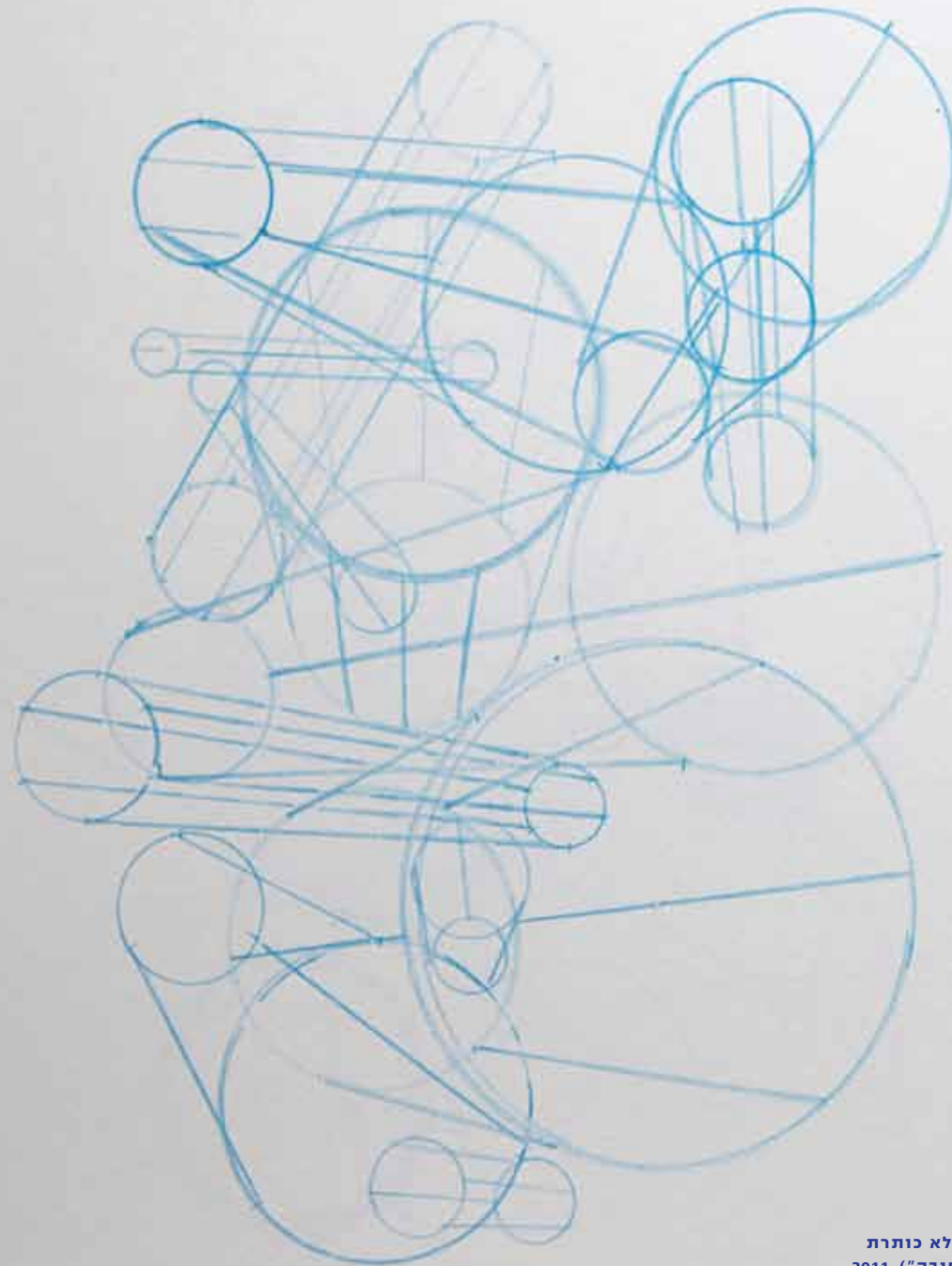
כאשר רודנים זועמים

במיצב־מיצג כאשר רודנים זועמים [30-31] משחזרת מיכל הלפמן את ציורו האחרון של פליקס נוסבאום, נצחון המוות (1944) [28]. היהודי הגרמני נוסבאום היה צייר מצליח בשנות ה־20 בברלין, שלמד באקדמיות נחשבות באירופה ושמו נקשר עם תנועות האוונגרד של התקופה. פרסומו בא לו בזכות הציור הכיכר הפנטסטית (1931), שבו מתח ביקורת על הממסד האמנותי ועל האמנות הרשמית והמנוונת של זמנו. הציור מתאר מרד של סטודנטים לאמנות: חבורת צעירים הצובאים על שערי האקדמיה השמרנית של ברלין כדי להחדיר אליה את האמנות החדשה. עם עליית הנאצים לשלטון ב־1933 הועלה באש הסטודיו שלו בברלין, ונוסבאום נס על נפשו ונדד בין ערי אירופה. את ציורו האחרון, נצחון המוות, השלים במקום מסתור בבריסל בטרם נשלח אל מותו באושוויץ ב־1944, בטרנספורט האחרון.

נצחון המוות עוסק בהרס שחולל מרוץ הקדמה האנושי: תמונה של נוף מלחמה, עקר וחסר צמחייה למעט עצים מנוקבי כדורים, שברי קירות ובניין הרוס; שלדים עוטי גלימות רוקדים על הריסות הציוויליזציה המערבית לרקע עפיפונים צווחים בשמים עכורים, שלדים אחרים המנגנים בכלי נשיפה, ועל הקרקע זרוקים חלקי פסלים, פרטיטורות של יצירות מוזיקה, שעון, מצפן, איברים ממשחק שח, מכונת כתיבה שבורה, טלפון ונורה, סמלי הידע והיצירה.

לפני כעשור, בעקבות ביקור מטלטל בתערוכת ציוריו של נוסבאום במוזיאון ישראל (1996), יצר לארי אברמסון את סדרת העבודות ערימה⁹ ופרסם את הרשימה "כולנו פליקס נוסבאום". על נצחון המוות כתב אברמסון: "וכך – ללא היסטוריונים של אמנות, ללא מבקרי אמנות, ללא אוצרים, גלריסטים וקולגות, בלי כל המערכת הזאת המכונה בפינו 'הקשר' – נותר נוסבאום לבדו, הוא וכן הציור שלו, מול פני הסערה. למי מצייר צייר כאשר רק המוות הוא קהלו הוודאי? מה חשב נוסבאום בדירת המסתור שלו ושל אהובתו פלקה פלטק בבריסל, כאשר ב־1944 מתח בד גדול־ממדים, התקין לו גרונד ועמל בדקדקנות כפייתית של 'אובייקטיביסט חדש' על תיאורו המדויק של נצחון המוות, הציור האחרון שהשלים בטרם הועלו הוא ופלקה על המשלוח האחרון לאושוויץ?"¹⁰

הלפמן, תלמידתו של אברמסון, בחרה בציורו של נוסבאום כדי להצביע על



6

אוהד מרומי, ללא כותרת
(הכנה ל"פופובה"), 2011,
עיפרון על נייר, 30x24 ס"מ

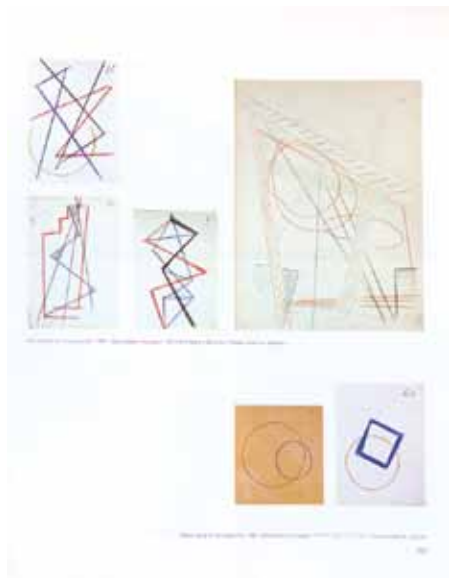
Ohad Meromi, Untitled
(Preparation for "Popova"), 2011,
pencil on paper, 30x24 cm



8

ליובוב פופובה, מקט לתפאורת
הקרנן אציל־הנפש (מאת
פרנאן קרומלינק) בתיאטרון
מיירהולד, מוסקבה, 1922

Liubov Popova,
set design maquette for *The
Magnanimous Cuckold*
(by Fernand Crommelynck)
at the Meyerhold Theater,
Moscow, 1922



9

ליובוב פופובה, ארבעה רישומי
הכנה לקומפוזיציה, 1921,
עפרונות צבעוניים על נייר

Liubov Popova, *Four Studies
for a Composition*, 1921,
colored pencils on paper

השחקנים:

הרינו לדווח בפניכם
על סיפור מסע. לקחו בו חלק
מנצל אחד ושני מנוצלים.
הביטו מקרוב על התנהלות האנשים האלה:
מצאו שהיא תמוהה גם אם היא הרגל,
בלתי מוסברת גם אם היא הנוהג,
בלתי נתפסת גם אם היא הכלל.
הביטו גם במהלך הזניח, הפשוט לכאורה,
בחדונות. שאלו את עצמכם אם יש בו צורך
דווקא מכיוון שהוא רגיל.
אנו קוראים לכם במפורש לשים לב לכך
שמה שקורה כל הזמן אינו טבעי.
כי להגיד על משהו שהוא טבעי
בזמנים כאלה של בלבול עקוב מדם,
של אי סדר מובנה, של אקראיות שיטתית,
של אנושות לא אנושית, זה כמו לומר
שהוא אינו ניתן לשינוי.

THE PLAYERS:

We are about to tell you
The story of a journey. An exploiter
And two of the exploited are the travellers.
Examine carefully the behaviour of these people:
Find it surprising though not unusual
Inexplicable though it is the rule.
Consider even the most insignificant, seemingly simple
Action with distrust.
Ask yourself whether it is necessary
Especially if it is usual.
We ask you expressly to discover
That what happens all the time is not natural.
For to say that something is natural
In such times of bloody confusion
Of ordained disorder, of systematic arbitrariness
Of inhuman humanity is to
Regard it as unchangable.

7

מתוך מחזהו של ברטולט ברכט
היוצא מן הכלל והכלל

From Bertolt Brecht's play
The Exception and the Rule



11

שחקן מס. 3 (מתוות הכנה
ל"פופובה משוחזרת"), 2011,
עט על תצלום זירוקס, 50x35 ס"מ

Actor No. 3 (Preparation Study
for "Popova Reenacted"), 2011,
pen on Xerox, 50x35 cm



10

לעמוד כמו פסל, 2011,
סדנה בגלריה האריס ליברמן, ניו יורק

Stand Like a Sculpture, 2011,
workshop at Harris Lieberman
Gallery, New York

- איכויותיה הארכיוניות של יצירת האמנות, על אמנות כיצירה של ארכיון היסטורי אישי, או כדברי אברמסון: "אם יש היסטוריה של האמנות, הרי היא מוטלת שם, בציוור של נוסבאום - בערימה המצחינה והשוויונית הזאת של פסולת קלאסית, ניאוקלאסית ומודרניסטית, [...] מדרך לרגליהם המרקדות של מלאכי המוות בחגיגתם המצמררת. כולנו פליקס נוסבאום, ציירים ללא קהל, מוסרים עדות דוממת בסדנאות המחתרניות שלנו".¹¹ בדומה לאברמסון, הלפמן מציבה בפנינו את ההכרח לחשוב על האמנות ותפקידיה לרקע ההיסטוריה, לחשוב על עבודת האמנות כעדות.
- הלפמן ניגשת לציור כאילו היה קוד או פרטיטורה מוזיקלית, שאותה היא מלחינה ליצירת מיצב־מיצג. את מרכיבי הציור היא מפענחת כדי להמחישם לצופים בצורה תלת־ממדית, כמרחב חווייתי המזמנים להתהלך בגופם בין חלקי הציור האפוקליפטי. בהקמת הציור כסביבה של "חיים" היא מעמידה מרחב למידה חושי. בדומה לטכניקה של "תמונות חיות" (tableaux vivants), שהיו נפוצות במאות ה־18 וה־19, הלפמן משחזרת ומְחִייה את הציור תוך הדגשת האלמנטים הסמליים המרכיבים אותו. באופן זה, הצופה מוצא את עצמו בעמדת תצפית פיזית המשקיפה אל רגע היסטורי של חידלון, רגע שבו האמנות נותרה אפשרות יחידה לביטוי חזיונות הרמיסה של כל ביטויי התרבות. "אבל אמנים שורדים. הם היו שם לפני התיאוריות הגדולות והם יהיו כאן לאחריהן. הזמן עבורם אינו קטגוריה מושגית מופשטת אלא ממשות קונקרטית, חומר ביד היוצר. הם לשים את הזמן, משהים אותו, מכווצים עבר ועתיד לכלל זמן הווה מתמשך, הממתין בדממה למבטו של המתבונן כדי להיפתח חזרה למרחב".¹²
- בתחתית הציור צייר נוסבאום דף תווים [29]. קריאה בתווים מגלה שהמנגינה המסומנת שם היא שיר הפתיחה, "The Lambeth Walk", מתוך המחזמר Me and My Girl שהוצג באותן שנים בלונדון, כאשר המלים המלוות קטע זה הן 'Ev'rythin' free and easy / Do as you darn well please. את פעולת השחזור של הציור לקחה הלפמן צעד אחד הלאה בהחלטתה ללוות את הסצנה בנגינה חיה, כמו שעשו לא־פעם במסורת "התמונות החיות". שותפתה ליצירה, המוזיקאית שירה יסעור, הלחינה לשם כך קטע מוזיקלי לשני כלים. מעת לעת יקום המיצב בגלריה לתחייה לשמע נגינת הנגנים, שישבו בינות לאלמנטים המפוסלים.

עדי קפלן, שחר כרמל, נעם קפלן, אפי כהן, איתי אוניק וארתור נסלן:
אינשטיין והאוניברסיטה העברית

קבוצת יוצרים מתחומי עיסוק שונים (אמנים, אנשי קולנוע, כותבים) חברו ליצירת הסרטון הכמו־הסברתי אינשטיין והאוניברסיטה העברית [49], שהוצג לראשונה ב־2006 באירוע "הערה 10" בגבעת רם.¹³ סרטון הווידאו נוצר בתגובה לסרט ביוגרפי קיים על אלברט אינשטיין ויחסו ליהדות, לציונות ולקמתה של מדינת ישראל. הוא נבנה אל תוך השלד של סרט המקור, באקט של שיבוש המשתלט על מבע קיים ומשתמש בו להעברת מסר חדש. קבוצת היוצרים דאגה לשמר את סגנונו התעמולתי של הסרט ואת מאפייניו ההסברתיים, תוך שימוש בקטעי סרטים היסטוריים, בקריין מקצועי ובגרפיקה דידקטית. בתוך כך הם מתחקים אחר הקשר בין אינשטיין ומחקרו לבין תוכנית "תלפיות" בחסות האוניברסיטה העברית.¹⁴ אינשטיין היה אחד האבות

12

פופובה משוחזרת, 2012,
אירוע של הקרן לאמנות
ציבורית, ניו יורק

Popova Reenacted, 2012,
Public Art Fund event, New York



המייסדים של האוניברסיטה, שהיתה ליורשת כתביו ולבעלת הזכויות עליהם. הווידיאו מתבונן באירוניה על השימוש שנעשה במורשתו של אינשטיין לצרכים צבאיים.

ז'אן־אנטואן לאוואל:

הֶבְנִיָה לֵא־יִצִיבָה

ז'אן־אנטואן לאוואל (Laval), אמן בלגי שֶהֶרבה להציג ברחבי העולם, החל את דרכו האמנותית בסוף שנות ה־70 – תקופה שהולידה נצרים רעניים לתנועות האנטי־אמנות של ראשית המאה ה־20, דוגמת פלוקסוס, ניאודאדא והריאליזם החדש הצרפתי שדחו את האמנות הממוסדת ופתחו את היצירה האמנותית לבמות נסיוניות ולחללי תצוגה חלופיים.

בראשית דרכו התנסה לאוואל ב"אמנות דואר", העושה שימוש במערכת הדואר הממוסדת להפצת יצירות ברחבי העולם וליצירת אמנות תהליכית ומשותפת תוך התגברות על מרחקים גיאוגרפיים [22]. דרך פעולה זו יוצרת רשת חלופית למבנים הכלכליים ההיררכיים של ממסד האמנות. אחר כך החל לגלות עניין במעבר מאמצעי התקשורת האנלוגיים לאלה הדיגיטליים ובמבנה הרשת של התקשורת, כשהוא ממשיך להתחקות אחר הקו והתנועות הגלומות בו. בתערוכה הנוכחית הוא מציג עבודות משנים קודמות לצד עבודה דיגיטלית־אינטראקטיבית שנוצרה במיוחד בעבורה, הֶבְנִיָה לֵא־יִצִיבָה [25], החוזרת לעבודותיו המוקדמות ולצורות התקשורת והתפוצה שנקשרו עם אמנות הדואר. ההתלבשות על תשתיות ורשתות תקשורת קיימות ליצירת רשת חלופית בתפוצה רחבה, מקבלת משמעות חדשה על רקע החלפת הדואר הפיזי בתקשורת אינטרנט.

הֶבְנִיָה לֵא־יִצִיבָה מתבססת על עבודה קודמת (בעלת כותרת זהה) של לאוואל מ־1982, המציגה מערכי קווים ומפגשים אקראיים ביניהם. לאוואל נעזר בבמאי אייל איצקוביץ' ובחברת התוכנה Seed Startup House, כדי לייצר גרסה וירטואלית של עבודה ידנית. המְתָאָמים השונים בין תנועות האצבע על הלוח האינטראקטיבי לבין הקרנת הפעולה על קיר הגלריה, מולידים צירופים תנועתיים של רישומי קו וירטואליים.

ענבל גיל בשיתוף עם יַעַל טבת ורואי רוט:

שִׁיעוֹר חוֹפְשִׁי

בעבודה שִׁיעוֹר חוֹפְשִׁי [17] של ענבל גיל, בשיתוף עם יַעַל טבת ורואי רוט, משולבים אלמנטים מתוך פרויקט משותף שלהם, Sonic Garden (שהוצג לראשונה ב־2004 ביריד העיצוב במילאנו), לכלל מערך של מבני ריהוט רכים המכונים "בָּלוֹבִים" – צורות גיאומטריות אנכיות, שנשטחות למנח אופקי כאשר יושבים עליהן. הבלוֹבִים בתערוכה זו מציעים ליושבים עליהם להאזין להרצאתו המוקלטת של פרופ' יובל פורטוגלי (מהחוג לגיאוגרפיה וסביבת האדם) על "ארגון עצמי והעיר"¹⁵, באמצעות מערכת שמע המותקנת בתוכם. הם מוצבים בפתח הגלריה ומייצרים מרחב שהות של למידה חוץ־אקדמית.

בהצבתם על קו התפר שבין אוניברסיטה לגלריה יש משום הצעה לחשוב מחדש על שלל מרכיביו המורגלים של המנגנון האקדמי – כיתות, רהיטים, עזרים טכניים, מדשאות, קפטריות, ספריות – ועל המחוות הגופניות המורגלות ההולמות אותם. צורת הַבָּלוֹב מזכירה את הפוף – מושב רך המקושר עם ישיבה נינוחה של פנאי. השימוש בצורת ישיבה זו בהקשר פדגוגי של עמדות ללימוד אישי, מְפנה תשומת לב לסד הצורני־גופני של צורות ההוראה והלמידה המקובלות ולאפקט הפרפורמטיבי שלהן. אפשר לחשוב על ערכות קבועות של מחוות גופניות (עמידה, הצבעה, ישיבה, כתיבה, קריאה), העוברות בירושה מדור מרצים וסטודנטים אחד למשנהו ומקיימות את המופע הפדגוגי הנצחי בין כותלי אוניברסיטאות באשר הן. אך בעוד שבהרצאות אקדמיות ההיררכיה החזיתית בין מרצה לסטודנטים ברורה (המרצה עומד בקדמת הכיתה, הסטודנטים יושבים מולו או מולה בשורות) – בעבודה זו משטרי הצפייה והלמידה משתנים.

אפרופו משטרי למידה: לא במקרה שני רחובות מרכזיים בסביבת האוניברסיטה קרויים על שם שני חתני פרסי נובל, מהמזרח ומהמערב, אלברט אינשטיין ורבינדרנת טאגור – משורר, פילוסוף ומחנך, ומי שכונן את שיטת הוראה באוניברסיטה החופשית של הודו.

גל קינן:

הִיא הַמַּכּוֹנָה

המיצב הִיא הַמַּכּוֹנָה של גל קינן [51-52], שעניינו שילוב בין אמנות וטכנולוגיה, מורכב מעבודת מסך (אנימציה) ומפסל קינטי, שנוצר בשיתוף עם אנשי מקצוע מתחומי ההנדסה והאלקטרוניקה, שטפן קודרנה (Kuderna) וקס רדייק (Reedijk). ככלל הוא מדמה שיעור בין מורה לתלמידה: סרט האנימציה מציג "משפטי הוראה" (או פקודות על מסך), המעוצבים בפונט ארכאי משיטת דפוס שעברה מן העולם, באותיות המתארגנות ונעלמות (בשיטת "סטופ־מושן") ומרכיבות משפטים כמו "I will make you move", "You are the machine", או "Your body is a tool"; מול ה"מסך־מורה" ניצבת מעין בובה־רובוט, גוף מפוסל המותקן על שרפרף ומצויד בלוח חכם וברכיבים אלקטרוניים. הבובה־רובוט מגיבה בתנועתיה ובאיבריה (הנפת "יד", תנועת "ראש", רעד כללי) למשפטים המופיעים על גבי המסך השולט בה.

המסך מתפקד כסוכן של השיטה, המורה לבובה־רובוט מי היא ומה עליה לעשות. הבחירה בגוף אשה (הן בפסל והן בניסוח משפטי ההוראה) מרחיבה את הסיטואציה מן ההקשר הפדגוגי אל ההקשר המגדרי ואל יחסים בין המינים ככלל וממקמת אותם בהקשר ההירכי של הקשרים בין ידע וכוח.

קינן, שחיה בשנים האחרונות באמסטרדם, קיבלה השראה ממחול השילוש (Triadic Ballet) של אוסקר שלמר (Schlemmer), ממורי הבאוהאוס הנערצים (1920-1929) – בלט אוונגרדיסטי שנדד בשנות ה־20 בין ערי אירופה כדי להפיץ את רעיונות הבאוהאוס. למען האמת קינן התבססה על רישום הכנה למחול [50], שבו נראית דמות בתנועה שגופה מחולק ל"מדורים" בהתאם לתפקוד הנדרש: הגוף כערכת כלים לייצור ערכים כמו קדמה ואושר. מול הדמות תלויה על הקיר תמונה של גוף

מוקטן ליצירת יחסים של גדול מול קטן, פסל מול ציור, מורה מול תלמיד – יחסים שהיוו בסיס רעיוני לעבודה של קינן. צמצום גופו של "המורה" למסך וצמצום גוף "התלמידה" למחבר של איברים נבחרים (ראש, זרוע, רגל) וחסרי מאפיינים אישיים, המופעלים באמצעות פקודות מבחון, גורר צמצום של הסיטואציה הפדגוגית ככלל ושל מערכת היחסים בין מורים לתלמידים.

לב העבודה הוא היחסים הנרקמים בין עבודת המסך לבין הפסל־בובה־רובוט. לעתים מתקיים קשר דידקטי בין פקודת המסך לתנועת הפסל, ולעתים הקשר בין הפקודה לתנועה מדמה תגובה רגשית, למשל כאשר "משפטי ההוראה" מוגשים לרובוט כהסברים קיומיים ("הגוף שלך הוא מכונה", "אני אגרום לך לזוז" וכך הלאה). הסיטואציה הכוחנית־היררכית הזאת מפנה את תשומת הלב לחקיקת הפדגוגיה בתנועות הגוף (עמידה מול ישיבה, הצבעה, הנפת יד, מחיקה) ומציבה במרכז המיצב את הזיקה בין שליטה בגוף לשליטה בידע.

רונה פרי ומור ארקדיר: החלוצות

בסדרת סרטי החלוצות (10–2007) בוחנות רונה פרי ומור ארקדיר סמלים ומיתוסים של התרבות הישראלית. הן מחופשות לחלוצות בהשראת גיבורי מלחמה מן האתוס הציוני, יוסף טרומפלדור ומשה דיין (האחד קטוע יד והאחר שתום עין), ומשחזרות סיטואציות המשליכות על תימות יסוד בתרבות המקומית – הגירה וזהות, לאומיות וטריטוריה – במבט ביקורתי, אירוני ונשי.

בתערוכה מוצגים שניים מסרטי הסדרה. בראשון שבהם, רחוב 3053, דירה 3, יפו (2007) [35], נראות השתיים יוצאות באישון לילה מדירה בבית מגורים משותף ביפו, עולות אל גג הבניין ומשחזרות שם, ברצף של פעולות פרפורמטיביות, מה שנראה כהתיישבות "חומה ומגדל". סרט הווידאו, המבקש להעביר תכנים בעלי מטען רגשי וסמלי, עושה שימוש בתצורה הסדורה והדידקטית של סרטוני הדרכה פדגוגיים, סרטי טלוויזיה המקנים מיומנות אידיוסינקרטית כלשהי, ובעיקר התוכנית "מלאכת יד עם בתיה עוזיאל", ששודרה בטלוויזיה הלימודית בשנים 1974–1982. כשהן מעלות אל הגג חלקי מבנה שהוכנו מראש, פרי וארקדיר מהדהדות את הצירוף הלשוני "הכינוני מראש", שהתקבע בזיכרון מתוכנית זו. גם בבחירת החומרים הפשוטים ובקנה־המידה המוקטן דומה שהשתיים מעוניינות לאזכר פרקטיקות דידקטיות וליצור התיישבות בנוסח "עשה זאת בעצמך".

הסרט השני, חיפה-אודסה: שיפ שוועסטער (2010) [36–37] – פרפראזה על המונח היידי "שיפ ברודער" ("אחים למסע" הופך כאן ל"אחיות למסע"), שהיה נפוץ בקרב מעפילים ממזרח אירופה – מאזכר את סרטו המפורסם של סרגיי אייזנשטיין אוניית הקרב פוטיומקין (1925), העוסק במרידת צוות האונייה פוטיומקין נגד מפקדיה הצאריסטים במהלך מהפכת הנפל של 1905. פרי וארקדיר ממחזות מחדש את סצנת המדרגות המפורסמת מן הסרט האיקוני הזה, במסגרת סיפור של שתי צעירות על סיפונה של ספינת תענוגות העוגנת באודסה. ההתקה הרופפת הזאת מאפשרת להן לעסוק בהיסטוריה של הקולנוע באמצעים אישיים והמצאתיים.

גד הרן, זאב גראואר, ג'קי אדרי, אליק מאור: מגדל צדק

מגדל צדק [32] הוא יוזמה אדריכלית־חברתית של "הקואליציה החברתית" – ארגון המאגד פעילים מכמה קבוצות מחאה, ששילבו ידיים במאבק למציאת פתרונות למצוקת הדיור.¹⁶ בליל ה־17 ביולי 2012 העמידו הפעילים מבנה "חומה ומגדל", בקנה־מידה 1:1, בשטח של מינהל מקרקעי ישראל מול קיבוץ יקום. ב־27 ביולי לפנות בוקר, ללא כל התראה, הגיעו למקום עשרות שוטרים, ובסיוע טרקטורים וציוד כבד סילקו בכוח את שוכני המתחם והרסו כליל ובכוונה תחילה את המגדל, החומה, האוהלים והציוד.

הבחירה של קבוצת פעילים זו לשחזר במדויק את טיפוס "חומה ומגדל" – מבנה טרומי שאפשר לראות בו את "הביטוי הילידי הראשון של בנייה ישראלית ונקודת התחלה לכל דיון באדריכלות ישראלית"¹⁷ – מעלה לדיון את הקשרים בין החברה והאמנות, באמצעות חוליית־החיבור של פעילות מחאה ואמנות חברתית־קהילתית מעורבת. בשחזור של צורה אדריכלית מן העבר במרחב הציבורי – מעשה של היזכרות קולקטיבית באידיאולוגיה הציונית, במטרה להציף תרעומת לגבי אולת היד השלטונית – קבוצת המחאה מבצעת פעולה של דיבור חופשי בציבור, במובן של שיח ציבורי גלוי לב.¹⁸

תשומת הלב של צופי האמנות מוסבת לעובדה המעניינת שלא מעט עבודות אמנות מן הזמן האחרון עשו שימוש בתצורה ובתימה הישראלית כל כך של "חומה ומגדל", שהוגדרה כ"צורת התיישבות הגנתית במראה והתקפית במהותה".¹⁹ הראשונה והבולטת היא עבודת הווידאו של יעל ברתנא Mur i Wieża (חומה ומגדל, 2009) [34], חלק שני בטרילוגיה שהוצגה ב־2011 בביתן הפולני לביינאלה הבינלאומית לאמנות בוונציה, ועניינה פועלה של תנועה הקוראת לתחייה יהודית בפולין: לחזרת שלושה מיליון ו־300 אלף יהודים אל אדמת אבותיהם. ברתנא ממחיזה בה פעילות חלוצית (הקמת תנועה, מתן שם, עיצוב לוגו, כתיבת מניפסט, ארגון כינוסים וכיו"ב) של הקמת יישוב "חומה ומגדל" – בוורשה.

דוגמא נוספת מוצגת כאן בתערוכה: סרט הווידאו רחוב 3053, דירה 3, יפו (2007) [35], מסדרת החלוצות של רונה פרי ומור ארקדיר. השתיים (מחופשות לחלוצות) מקימות דגם מוקטן של "חומה ומגדל" על גג בניין דירות משותף ומעורב (ערבי־יהודי) ביפו, ובתוך כך – בדומה לכוונתם של קבוצת "מגדל צדק" – מדגימות את אי־הצדק החלוקתי, באמצעות ניכוס של צורת התיישבות ציונית היסטורית ויישומה בהקשר של דחיקת בעלי בתים וקרקעות פלסטינים ממרכז הארץ על־ידי יזמי נדל"ן ובעלי הון. עבודה קודמת שמפעילה מחדש את התימה של "חומה ומגדל" היא מיצב של גל קינן מ־2003, האתר [33], שעיקרו הצגת שחזור של "חומה ומגדל" במוזיאון "חומה ומגדל" בקיבוץ כפר מנחם. קינן מייצרת עימות בין האתר ההיסטורי לבין אסתטיקה תעשייתית (חומרי בנייה פלסטיים ומוצרי מדף זולים) ומפנה תשומת לב לפרקטיקות עכשוויות של השתלטות טריטוריאלית (החל בסגירת מרפסות, עבור דרך הצבת קרוונים מאולתרים במאחזי התנחלות, וכלה בשתילת מטעי זיתים במגרשים ריקים ביפו).

צורת "חומה ומגדל", טוען שרון רוטברד, "חנכה בישראל מסורת מקורית של סוסים

¹⁶ ובראשם גד הרן (יו"ר תנועת "עמי"), זאב גראואר (יוזם מחאת הדלק ויוקר המחיה), ג'קי אדרי (מוביל המאבק נגד העסקה פוגענית של עובדי קבלן), אליק מאור (ממרכזי המחאה בצפון), וכן אנשי קבוצת "תמורה" למען דיור בריהשגה, ועוד רבים וטובים.

¹⁷ שרון רוטברד, "חומה ומגדל: התבנית של האדריכלות הישראלית", סדק: כתב־עת לנכבה שכאן, 2 (ינואר 2008).

¹⁸ מישל פוקו משתמש לצורך זה, של שיח ציבורי גלוי לב שאינו נדרש לאמצעים טוריים או מניפולטיביים, במושג היווני "פרהסיה" (Parrhesia); ראו: Michel Foucault, Fearless Speech, ed. Joseph Pearson (Los Angeles, CA: Semiotext[e], 2001), pp. 15–16.

¹⁹ ראו שרון רוטברד, "חלל וכו' וכו'": sharonrotbard.wordpress.com

טרויאניים מקומיים, מכשירי חדירה ושאר מיני אובייקטים אמבולטוריים, ארעיים, פוליטיים והיפּר־אקטיביים: האוהל בהיאחזות, הקרון בהתנחלות, הגלעד המאולתר, החנות הניידת של ה'גזלן', טנק המצוות של חב"ד, סוכת השלום, אוהל המחאה".²⁰

איליאן מרשק: ארכיון המחאה

איליאן מרשק, שהועסק בעברו כמלצר וכעובד קבלן בחברת שמירה, הוא פעיל חברתי וחבר בתנועת המחאה החברתית. לפני כשנה הקים את הגוף "99 אחוז עיתונות אזרחית", שהעלה לאינטרנט שידורים חיים מהפגנות וממאבקים נגד פינוי בתים. "היוזמה נולדה מהכרת הצורך לקבל מידע שוטף, כאן ועכשיו, באמצעות אפליקציה שמאפשרת להעביר תמונות בשידור חי בלי עריכה ובלי צנזורה", מספר מרשק.²¹ בשנה האחרונה הקים מרשק רשת חלופית של תיעוד מהשטח, הניזונה מקטעים מצולמים ששולחים לו בעלי טלפונים סלולריים, ועל בסיס חומרים אלה הרכיב ארכיון של חומר מצולם: תיעוד של הפגנות, פינוי דיירים מבתיים, התרחשויות במאהלים של מחוסרי דיור, אלימות משטרתית נגד אזרחים וכיוצא באלה. כעיתונאי עצמאי הוא לוכד ומשמר רגעים שאינם מתועדים על-ידי גופי השידור הממוסדים, מן המאבק האזרחי להחזיר על מכונם ערכים חברתיים כמו דיור ברה־השגה וחופש הביטוי.²² בתערוכה מוצגים קטעי וידיאו המתעדים את ההתרחשויות סביב ההקמה וההריסה של מגדל צדק.



בתערוכה "אנטי־אנטי" מוצגות אפוא עבודות שנוצרו בפעולת יצירה שיתופית, ויצירות שעיקרן נוכחות גופנית־פיזית: הרצאות, מופעים, מיצגים, פעולות בטבע וארכיונים חיים. הכמיהה לנוכחות פיזית גם בגלריה, לאינטראקציה אנושית פנים־אל־פנים, היא תגובת־נגד מובנת למחסור בגוף בעידן האינטרנט הווירטואלי שלנו, אומרת חוקרת האמנות קלייר בישופ.²³ חזרה זו אל המגע האנושי ביצירה מלווה בפנייה אל טכנולוגיות "ישנות", עיסוק ביצירות ובאסתטיקה של העבר, החיאה ושחזור של הקשרים תקופתיים אחרים, והידרשות לפרקטיקות "ארכיוניות" של מיון, סידור ותצוגה. מטעמים אלה התערוכה מעוגנת ברשתות של ידע חלופי שנוצר באוניברסיטה, מוסד המאפשר התחברות על בסיס עניין משותף וממשקים יצירתיים המפגישים אמנים עם תיאורטיקנים, אוצרים, מרצים, מדענים ומעצבים. היצירות המוצגות בה הן תולדה של תהליכים נסיוניים שאינם חותרים למסקנה ידועה מראש; של מצבי ביניים והתהוות החושפים את הרווחים בין תחומי דעת; של שוטטות בין מציאויות היסטוריות, חומריות, טכנולוגיות ואורבניות; של איסוף ידע באמצעים אמנותיים: המחשות, הדגמות, מופעים ושחזורים חיים.

- 20 שם.
- 21 ראו חגי מטר, "העיתונות האלטרנטיבית: לא מה שחשבתם", זמן תל־אביב, 30.10.2012.
- 22 הרשת של מרשק פועלת לצד גופי תקשורת עצמאיים נוספים, שביניהם "הירקון 70", קואופרטיב העיתונאים החדש "מגפון", אתרי חדשות של המחאה החברתית (כמו J14, "חדר המצב" ו"המשמר החברתי"), וגם "מהדורה אזרחית" המשלבת חומרים מכל הגופים הנ"ל.
- 23 Claire Bishop, "Digital Divide: On Contemporary Art and New Media", Artforum (September 2012)



13

לא לטייח, המבנה רקוב, 2013, טקסט קיר באורך 14 מ', מראה תצוגה באוניברסיטה הקתולית של לינץ, אוסטריה

No Replastering, the Structure Is Rotten, wall text, 14 m long, installation view at the Catholic Theological University of Linz, Austria



גדול מכדי להיכשל, 2011,
טקסט קיר, מראה תצוגה
בקונסטראום נידראוסטרייך, וינה

Too Big to Fail, 2011,
wall text, installation
view at Kunstraum
Niederösterreich, Vienna



14

בחירות הן תרמית, 2011,
טקסט קיר, מראה תצוגה בגלריה PM, זגרב
(צילום: אלוויס קז'טולוביץ')

Elections Are a Con, wall text,
installation view at Galerija PM, Zagreb
(photo: Elvis Krstulović)

15

no replastering, the structure is rotten

16

לא לטייח, המבנה רקוב, 2013,
טקסט קיר באורך 10 מ' לגלריה האוניברסיטאית
ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב

No Replastering, the Structure
Is Rotten, 2013, wall text, 10 m long,
for the Genia Schreiber University Art
Gallery, Tel Aviv University



17

Sonic Garden, 2004,
יריד העיצוב במילאנו
(צילום: סטודיו רוט-טבת)

Sonic Garden, 2004,
Milan Design Fair
(photo: Studio Roth-Tevet)

1

מה הפוטנציאל העתידי הגלום בשיתופי פעולה בין אמנים לאנשי אקדמיה?

2

דומה שאפשר לזהות מגמה בקרב שורה של אמנים ישראלים – למשל אוהד מרומי, אלעד לסרי, קרן ציטר, מיכל הלפמן, אבי פיטשון, יונתן ויניצקי, שחר כרמל ועדי קפלן, ענת בן־דוד, פיל וגליה קולקטיב – שמנכסים, משחזרים, מפעילים מחדש (reenactment), מתיקים ומשבשים יצירות מן העבר באמצעים פרפורמטיביים (מחול, מוזיקה, משחק). מה לדעתך עומד מאחורי מגמה זו?

3

המרחב הציבורי עלה לכותרות בשנת 2011, בעקבות אירועי המחאה החברתית. לרגע היה אפשר לחשוב שהציבור מאמין בהיתכנותה של פעולה פוליטית ב"פרהסיה". כיצד את/ה רואה את האמנות בהקשר זה של המרחב הציבורי? האם לדעתך אפשר ליצור מרחב "פרהסי" בגלריה?

מיכל הלפמן

2. את השימוש הרווח באמצעים פרפורמטיביים אפשר לראות כהרחבה של מושג הרדיי-מייד: אם בראשית המאה הקודמת הרדיי-מייד היה אובייקט – הרי שבאמצע המאה הוא הורחב אל אמצעי התצוגה, לקראת סוף המאה התגלם במודוס המיצב, וכיום רעיון הרדיי-מייד מקיף גם יחסים בין-אישיים (relational aesthetics), מבני תרבות ופרקטיקות חברתיות. ה־reenactment קשור להבנת האקט הפרפורמטיבי כרדיי-מייד: אתה לוקח דפוס שכבר קיים בתרבות ומפרש אותו בהקשר חדש. האמן החזותי אינו כוריאוגרף או מוזיקאי שיוצר בעקביות, בשפה מובחנת, בגבולות המדיום שלו, אלא מנכס פרפורמטיבי של דיסציפלינות אחרות, של רדיי-מיידים תרבותיים שאותם הוא מכופף לתוך השפה שלו.

1. במובנים אלה, שיתוף פעולה עם אנשי אקדמיה מאפשר לעבודת האמנות להיסמך על מהלך מחקרי כלשהו. זהו אופן נוסף של שילוב תחומים חיצוניים אל תוך העשייה האמנותית. לדעתי, שיתוף הפעולה המעניין בין אמנות לתחומי ידע אקדמיים לא מביא לזניחת ההיבטים הפורמליים של יצירת האמנות או את האוטונומיה שלה ביחס ל"אמת" המחקרית. אני לא חושבת שהמחקר האקדמי בא להחליף את אובייקט האמנות (אובייקט במובן הרחב ביותר, שכולל גם חלל ומופע). האתגר של עבודת האמנות כיום אינו שונה מזה שהפעיל אותה במאה השנים האחרונות: כיצד להרחיב את אופני הפעולה ולקרוא תיגר על הנחות היסוד שלה־עצמה, אך בסופו של דבר להישאר מובחנת כ"אמנות".



18

טבע דומם בכחול, 2012,
אקריליק, עיפרון, מרקר
ומטבעות על נייר, 30.5x23 ס"מ
(צילום: ג'סטין סאליבן)

Still Life in Blue, 2012,
acrylic, pencil, marker, and coins
on paper, 30.5x23 cm
(photo: Justin Sullivan)



20

בית ציפורים (חיים משותפים, מודל C), 2013, גואש על הדפס, 43x56 ס"מ

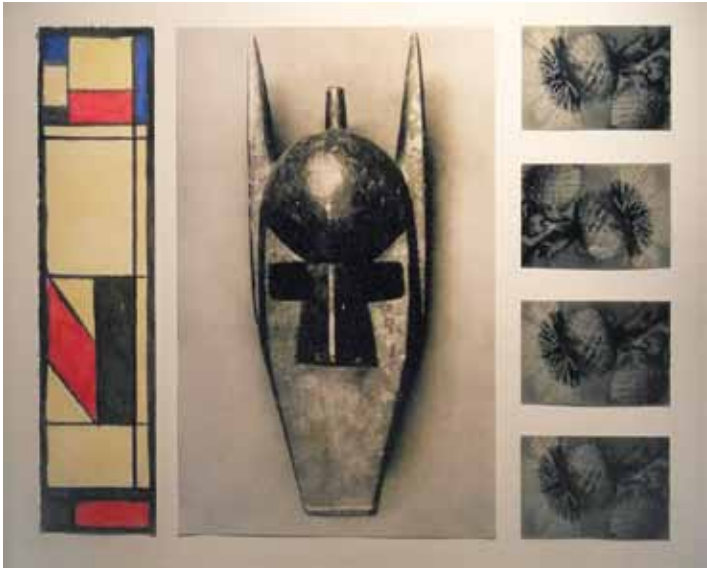
Bird House (Communal Living, Model C), 2013, gouache on print, 43x56 cm



19

מתוך אנדמי, 2010, וידיאו, 9:30 דקות

From Endemic, 2010, video, 9:30 min



21

טבע דומם מס. 8, 2011, צבע מים על תצלום צבע, 53x57 ס"מ (צילום: ג'סטין סאליבן)

Still Life No. 8, 2011, watercolor on color photograph, 53x57 cm (photo: Justin Sullivan)

גל קינן

1. שיתוף פעולה בין אמנים לחוקרים, בתחומי החברה והפוליטיקה, עשוי להעשיר ולהרחיב את מעגלי המשמעות של אובייקט האמנות. מבט רחב יותר על מצב פרטי וקישורו לשדות או מרחבים אחרים מרענן את הבנתו ומעשיר אותו בפרשנות אקטואלית. שפת האמנות חיפשה מאז ומעולם מקורות חוץ־אמנותיים לשאוב מהם, כדי לחדש ולחדד את הקשרים עם קהל האמנות. מצב נזיל יותר של אובייקט האמנות מאפשר לו קיום ממשי יותר בצולם המורכב שבו אנו חיים, עולם שבו אין קווי תיחום או גבולות חד־משמעיים בין תחום לתחום. אני מאמינה ששיתוף פעולה כזה עשוי להוביל לתובנות חדשות גם אצל אנשי האקדמיה. חוקרי אמנות, למשל, חווים אמנות אחרת מאלה שיוצרים אותה. הם כמו מתבוננים בסיטואציה פרטית מנקודת המבט של המחקר המדעי המכליל, ככוונה לאתר מגמות או השפעות משותפות. בה־בעת הם גם סובלים ממגבלותיה של שפת המחקר, מן המשקפיים הצרים שלה. שיתוף פעולה עם אמנים עשוי להביא לשחרור ההתבוננות המחקרית באמנות ולחידוש אופני הניסוח של המחקר האקדמי.

2. אני לא יודעת אם אפשר לזהות כאן מגמה, אבל יש משהו מרתק באמנות שמנסה לחיות את הרגע ולהתבטא דרך תנועה, מלים ומוזיקה. דור האמנים שלי הושפע מקולנוע ומוזיקה פופולרית, או קלאסית, הרבה יותר משהושפע מאמנות פלסטית, שכיום מגיעה לקהל מצומצם מאוד. הייתי רוצה שהפסלים שלי יצליחו לשרד לצופים בהם רגשות, שהם יִצרו קשר ישיר ורגשי עם הקהל ממש כמו ששחקן יוצר עם קהלו. אני מחפשת את מה שמעורר בצופה הזדהות, אמפתיה וקתרואיס. לבקש ממכונה לבטא רגש, כאילו היתה שחקן – יש בכך מן האבסורד. אנימציה – הנפשה, או החייאה – היא מצב שבו אנחנו משליכים תחושות ורגשות אנושיים על חפצים ואובייקטים דוממים. אנחנו מחפשים את האנימה, את האני הפנימי או הנפש הטמונה בדבר. למכונה אין רגשות משלה, אבל היא יכולה להביע את עולמו ורגשותיו של יוצרה. גבולות ישותה תלויים בגבולות של מי שבנה אותה. היא ההשתקפות שלו או שלה.

3. הגלריה צריכה לתפקד כמקום מפגש של דעות מסוגים שונים ומתחומים שונים, לשמש במה. כחלל של אמנות ביכולתה להאציל תנופה של פתיחות, שינוי ופריצת דרך על קהל המבקרים בה. אני מאמינה שהגלריה, כמקום של מפגש אינטלקטואלי, יכולה וצריכה להכיל ויכוח. יצירת אמנות או תערוכה שלא מחזיקות קונפליקט או שאלה ומציגות את הצפוי מראש, הן לדעתי אכזבה שרק תורמת לתחזוק הסדר הישן. שינוי פוליטי או חברתי בא לידי ביטוי גם באופני הייצור וההצגה של אמנות, כך שחלל תצוגה יכול להיות לא רק גלריה אלא גם דירה, חצר, או כל מקום שיש בו נכונות להתבונן ולחשוב על אמנות. גם מחשבה על שינוי חברתי היא אמנות, כי היא דורשת יצירתיות וראייה אחרת של סדר הדברים. אני לא יודעת אם יש לאמנות כוח להשפיע על עתידנו הפוליטי והחברתי, אבל אני בטוחה שביכולתה לייצג ולהמחיש עולם אחר, אופציה חברתית אחרת, ואיתם גם אמנות אחרת. הרי שינוי חברתי אמיתי, אם יבוא, יחול גם על הממסד האמנותי ועל תפיסת האמנות, כך שעבודות אמנות אחרות יוצגו מן הסתם בחללים אחרים. האמנים נדרשים לכן לאמץ מצבים של שינוי, כי גלומה בהם אפשרות לחשוב את תהליך היצירה בצורה חדשה ואחרת.

אוהד מרומי

1. יש משהו קצת מטריד בשאלה הזאת. הביטוי "שיתוף פעולה" נשמע פוזיטיבי כל כך, שקשה שלא לחשוב על הצהרות הכוונות המכובסות ביותר של גופים ציבוריים ריקים מתוכן. ועולה על הדעת גם שיתוף הפעולה המרשים מכל, בין כוחות השוק, המדינה, המדיה וכיו"ב, שתכליתו להסדיר ולקבע את ניצול משאבי הכלל ואת השליטה בהם. בינתיים נהיה קשה יותר לשתף פעולה שלא דרך הערוצים שמייצרים בשבילנו הטכנולוגיות המתהדקות של הניהול והתקשורת, המוודאים שנפקיד את הערך המוסף של שיתוף הפעולה בינינו בידי הקפיטלים הגלובלי. הייתי רוצה להאמין שהאקדמיה מציעה גם ערוצים אחרים לפעולה, להתנגדות. הייתי רוצה להאמין שהאמנות, במובנה הרחב ביותר, עשויה להציע אופק אחר לשפה, לארגון, לשיתוף פעולה.

הקבוצה ל"חקר הביצוע בתיאטרון ובאמנויות המופע" מהחוג לתיאטרון באוניברסיטה, שאיתה אני משתף פעולה בפרויקט הנוכחי, אינה בדיוק "גוף אקדמי": אנחנו עובדים יחד כיוצרים. אני מקווה ללמוד מאנשי התיאטרון, שיקחו את השאלות שלי לגבי הפוטנציאל שגלום ב"במה" כמקום לעבודה משותפת ויובילו אותן למקומות אחרים, רחבים יותר מאופק הציפיות שאני מסוגל לו. אני מקווה שבהמשך התהליך וכתוצאה ממנו אהיה מסוגל לוותר מעט על השפה הכללית וההצהרתית שאני נוקט כאן ולנסח כלים מעשיים, נקודתיים, לדרכים של עבודה יחד.

2. ההמחזה מחדש או ה־reenactment שמה מאחור את התוכן ההצהרתי של הדימוי המקורי ומתמקדת בדינמיקות של העשייה, של הֶבְנִייה. ההנחה היא שקיים ידע שאבד על איך עושים דברים, וההמחזה מחדש היא דרך לדלג אל תוך העשייה מבלי להזדקק להתוויה מראש של היעד, בתקווה שהפעולה עצמה יודעת משהו שאנחנו לא יודעים.

3. ההמחזה מחדש מספקת מסגרת, טריטוריה. זה קשור לשאלה שלך לגבי החלל הציבורי – זו בדיוק הספירה שאיבדנו את הידע כיצד לפעול בה באופן אפקטיבי. התסריט שאנחנו שואלים מההיסטוריה מספק לנו קואורדינטות התחלתיות להתנהגות ולפעולה, את האפשרות להיות בו, לתבוע אותו לעצמנו (to occupy). אבל יש הבדל מהותי בין השהות בגלריה לבין השהות בכיכר העיר: הגלריה סלחנית ואדישה; הפעולה בכיכר העיר הכרחית, ואילו הפעולה בגלריה אפשרית. לכן יש לראות בפעולות אלה חלק מדבר אחד, גדול יותר: כיכר העיר תובעת את הגלריה כשלה.

הבהרה: כשאני מדבר על ארגון אני לא מתכוון למוסד אלא להתארגנות, ונמנע ממונחים של ניצול משאבי "כוח אדם". מהבחינה הזאת אין הבדל בין טכנולוגיה של מכונות לטכנולוגיות של "ניהול משאבי אנוש"; בשני המקרים היסוד הוא תמיד ניצול העובדים, מהמפעל ועד לפייסבוק.



23

ציורים לדריכה, 1983,
מראה בקרן מירו, ברצלונה

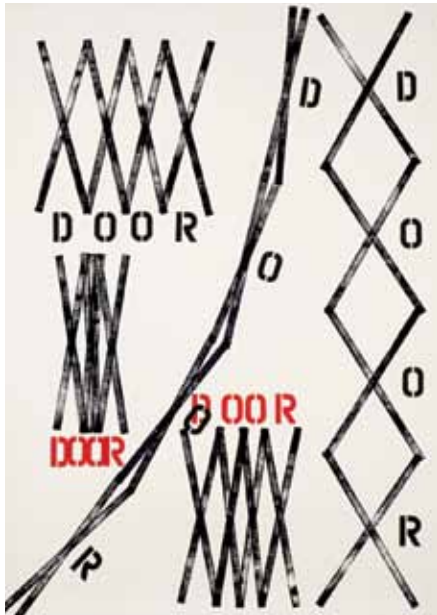
Paintings to Walk On, 1983,
view at Miró Foundation, Barcelona



22

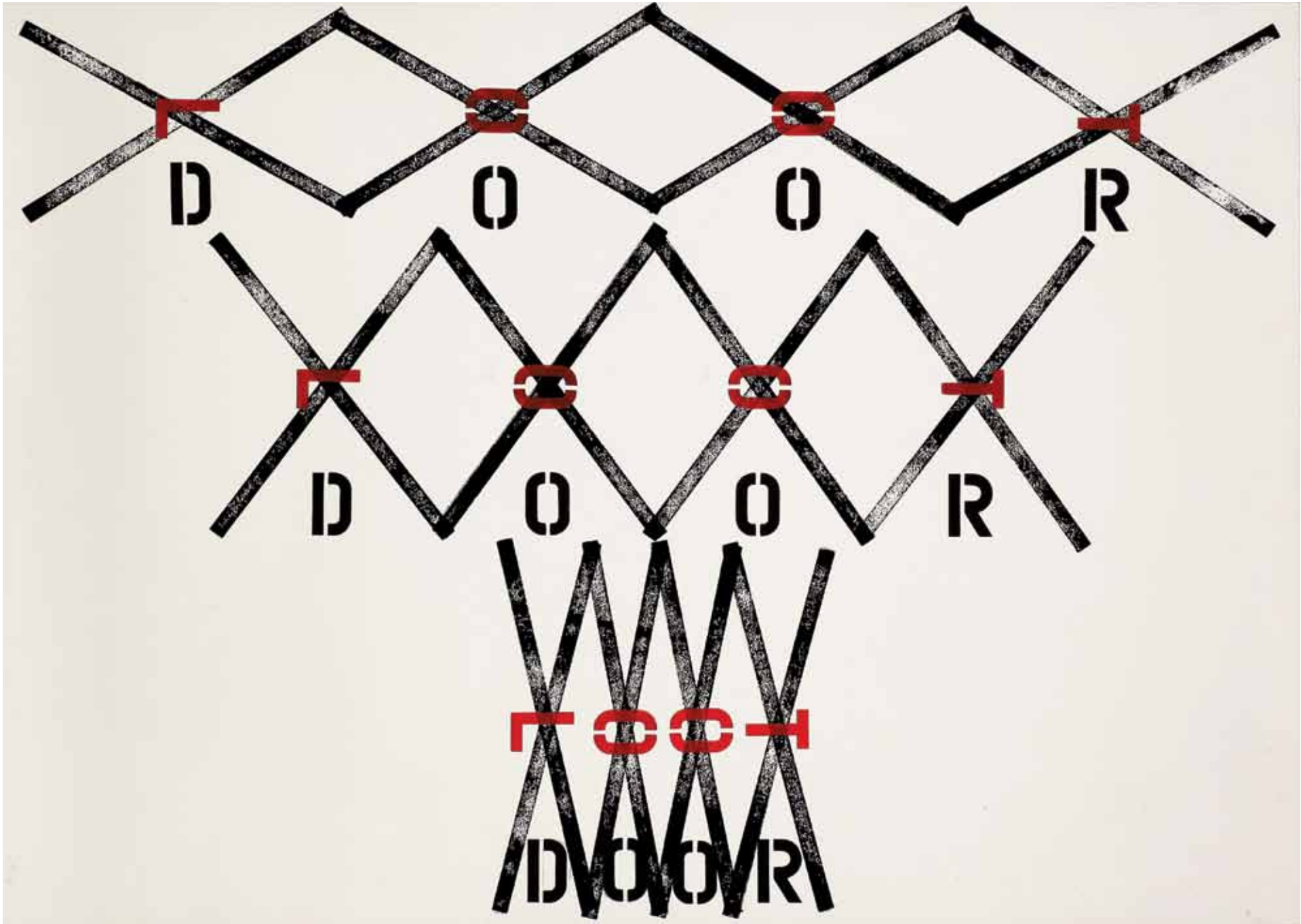
לסחרוב מארש, 1980,
טכניקה מעורבת על נייר, 60x40 ס"מ

To Sakharov Marsh, 1980,
mixed media on paper, 60x40 cm



24

דלת X, 2001,
דיו על נייר, 75x105 ס"מ
(צילום: רן ארדה)
XDoor Extensions, 2001,
ink on paper, 75x105 cm
(photo: Ran Erde)

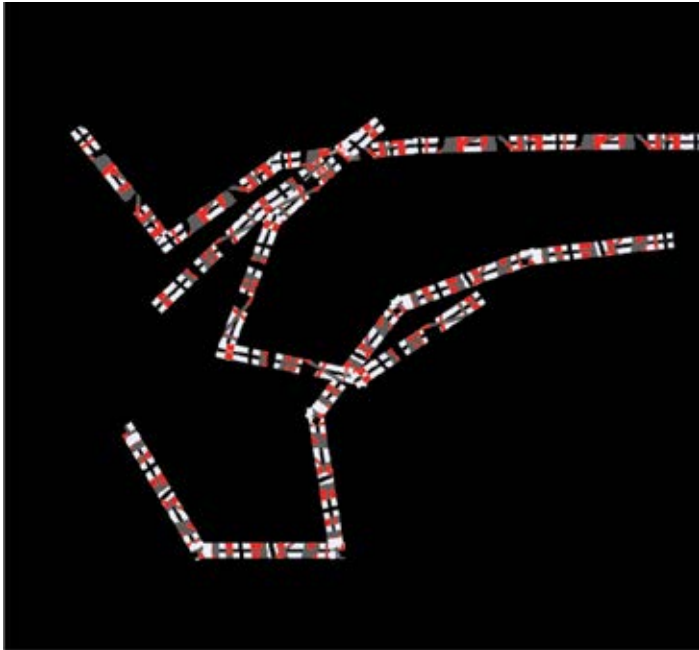




26

שורה במלחציים, 1996,
אובייקט בטכניקה מעורבת,
מידות משתנות

Line on Vise, 1996,
mixed media object,
varying dimensions



25

מתוך הבניה לא־יציבה:
סימולציה מס. 0, תל־אביב 2013,
מיצב אינטראקטיבי
תכנות: אייל איצקוביץ' וחברת התוכנה
Seed Startup House

From Unstable Construction:
Simulation No. 0, Tel Aviv 2013,
interactive installation
Software programing: Eyal Eithcovich
and Seed Startup House

אבי פיטשון

1. כל מקרה לגופו, כי בפוטנציאל יש הבטחה וסכנה כאחת. קיים דיון מקביל על האינטלקטואליזציה של תרבויות־נגד בתחום המוזיקה: הפאנק של שנות ה־70 הפך כבר מזמן לנושא של אינספור ספרים, דוקטורטים, תיזות, דיוני־פאנל, סמינרים וכנסים, כך שהעובדות בשטח מייתרות את השאלה ומותירות לנו את חופש הביקורת, לחיוב או לשלילה. מכל מקום, שיתוף הפעולה הזה אינו מפתיע בשני התחומים, כי לשניהם היו מאז ומתמיד נטיות אינטלקטואליות. אבל החשש שהתעורר כשהחלה ההיסטוריוזציה האקדמית של הפאנק (וקצת אחר כך גם של הסיטואציוניזם), מתעורר לאחרונה סביב תת־ז'אנר מוזיקלי מחתרתי שידוע בעוונות האינסטינקטיבית שלו לאינטלקטואליזם, למודרניות, ובמידה רבה למפעל הנאורות, הליברליזם, הדמוקרטיה והידו־נצרות: הבלאק־מטאל, בעיקר כפי שהתעצב בנורווגיה בראשית שנות ה־90. בלוג אקדמי בנושא נפתח לפני כמה שנים, ואחריו הגיעו הפאנלים והספר הראשון שבו אפשר לראות בבירור כיצד החיבור עשוי לפעול לטוב ולרע. לצד טקסטים מאתגרים ותובנות מפתיעות ומעוררות מחשבה, בעיקר מצד כמה מן המוזיקאים עצמם, ניצבו תיזות מנותקות, מנופחות, יובשניות ומאולצות, שבכוח הלבישו על ה'ז'אנר דוגמות כאלה או אחרות. אני־עצמי לקחתי חלק באירועי פאנק אקדמיים, למרות שאין לי תואר אקדמי. אתן כאן דוגמא מאחת החוויות הזכורות לי לרעה: הרציתי בעיר מיינץ שבגרמניה בכנס בנושא "פאנק ויהודיות", ואחרי שהקרנתי קטע יוטיוב מהאלבום הראשון של רמי פורטיס, אחד הסטודנטים העיר לי ש"זה לא פאנק" כי יש סולו גיטרה בשיר; זאת אחרי שהסברתי שמבחינה מוזיקלית פורטיס המוקדם נשמע אמנם יותר כמו פרטור־פאנק או פאב־רוק, אבל בהקשר הישראלי מה שהפך אותו לפאנק היה המימיקה, אופי ההופעות החיות, הלבוש, ובעיקר השירה האגרסיבית והטקסטים שלא נשמעו כדוגמתם בישראל. אבל לא הופתעתי לשמוע הערה פורמליסטית טרחנית בפורום כזה.

2. לרשימת האמנים שמנית כדאי להוסיף גם את "תנועה ציבורית" ואת יעל ברתנא. להוציא את קרן ציטר, שלדעתי עובדת ממניעים אחרים הייחודיים לה, שאר האמנים חולקים כמה מאפיינים: ראשית – ההבנה שהמודרניזם האמנותי והפוליטי הוא היסטוריה שנקטעה באֶבה, מומנטום לא ממומש שהשאיר אחריו רעיונות לא ממוצים ולא מעט חורבות. לכן ההמָחזה מחדש אינה רטרו והיא לא מתעלמת ממה שקרה והשתנה מאז ראשית המאה ה־20. שנית – יחס אמביוולנטי או אוהד לאסתטיקות אוטופיסטיות. אמביוולנטי – כאשר האמנים משלבים בין ההזדהות הרגשית עם תעמולה ואסתטיקה מונומנטלית, לבין הידיעה כי בהקשר של המאה ה־20 הללו הביאו הרס וחורבן. אוהד – כאשר מבט־העל על אסתטיקות אלה מבחין כי הן היו בשימוש לפני ואחרי המונופול שלקחו עליהן המשטרים הטוטליטריים.

המונומנטלי היה מאז ומעולם חלק מתבנית הנוף של ההכרה האנושית, והטאבו עליו – תוצאה מובנת של טראומת מלחמת העולם השנייה – הוא כיום מופרך ומוטעה. הטאבו הזה מפקיר את מרחב המאבק על לבם של הבריות ועל מחשבותיהם לידי הימין, ומשאיר את השמאל עם הפורמליזם הניאור־מרקסיסטי האומלל והמסורס, שחכם רק על חלשים ממנו: מוסדות האמנות למשל, שקרנם ירד בדיוק כתוצאה מהטאבו הזה. כך אנחנו נותרים במצב אבסורדי שבו האמנות – שומרת הסף של המונומנטלי, המקור, הגל

הנושא והקרן המיירטת – נאכלת מצד אחד בידי כוחות השוק ומצד שני בידי האקטיביזם הפרזיטי, ששונא אמנות אבל לא מהסס לנצל את משאבי התשתית הציבורית של מוסדות האמנות לטריפ כוחני־נרקסיסטי כזה או אחר.

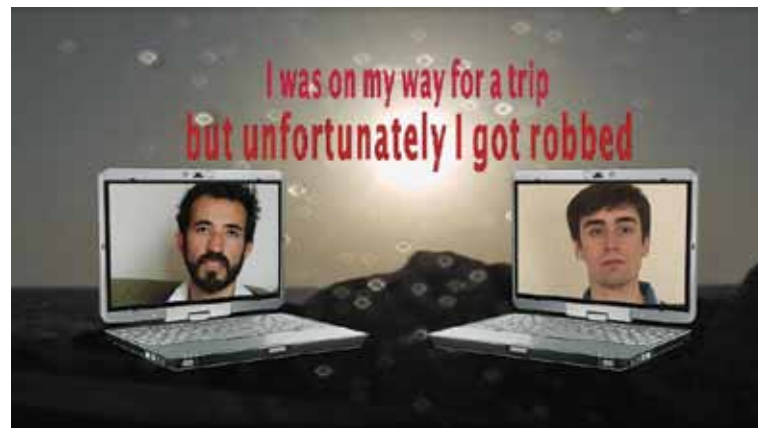
בתערוכה הקבוצתית "שנות הפלא" (2003) שהשתתפתי באצירתה בברלין, הוצג סרט ובו ראיונות עם כל האמנים המשתתפים, ביניהם פיל וגליה קולקטיב ויעל ברתנא הנזכרים לעיל. משתתפת נוספת, ענת בן־דוד, סיפרה על שלל הסרטים התיעודיים הפוליטיים שראתה בדוקומנטה בקאסל והסבירה איך הם מנציחים את הסטטוס־קוו. "אם אמן רוצה לייצר הד ממש", הצהירה בפרובוקטיביות אופיינית, "עליו לעשות אמנות נאצית". בכל מקרה, חשוב לזכור שהמצב לא מדאיג כל כך, מאחר שהמדיום האמנותי המשפיע מכולם, הקולנוע, מייצר מונומנטליזם בלי בושה ובאין מפריע.

3. אסור לייצר מרחב "פרהסי" בגלריה: משמעות המעשה היא הכחדת האמנות כחלל שבו נולד כל רעיון אנושי, לרבות רעיונות המובילים לפעולה במרחב הציבורי. הגלריה צריכה להמשיך להתקיים כחלל שבו האמנות פועלת כבמעבדה, ולא נפלשת על־ידי פעילים מקצועיים עם תוכניות מגירה ופנטזיות כוח; או על־ידי ילדים היפסטרים, שבהתלהבות הבוסר הליברלית שלהם רומסים מרחב שמשמר את הקשר האחרון שלנו לספריית אלכסנדריה, למקדשים ששכחנו מי בנה ולערפיליות הגז הקדומות; או על־ידי נידחים למיניהם שזה עתה השתחררו מהבסטיליה וייקח עוד חצי מילניום עד שיוכשרו להיות אנשים ריבוניים וחופשיים.

המרחב הציבורי הפוליטי הוא קצה הקרחון של האמנותי, והאמנותי הוא קצה הקרחון של המונומנטלי. גיוס האמנות למטרות חברתיות ופוליטיות נראה מתבקש וחיובי כל כך, אבל בעצם מדובר בשימור הסטטוס־קוו: עולם הפוך שבו הכל עבר רציונליזציה, סטריליזציה וחילון.



**'I'm writing this with
tears in my eyes'**



**'Unfortunately we
were robbed at the
park of the hotel'**



**'Luckily for us we still
have our passports
with us'**



**'I was on my way for
a trip unfortunately I
got robbed'**



**'please I need you to
loan me some money
(€2,000.00)'**



**'I will refund you as
soon as I'm back home,
I give you my words'**



משה צוקרמן

1. באופן עקרוני אני סבור שיצירת אמנות (בכל מדיום שהוא) אמורה לעמוד בזכות עצמה, לפחות כתוצר סופי. זה לא אומר שלא נטמע בה, בתהליך היווצרותה, ידע מתחומים אחרים, ושהיא אינה פרי של תחקירים ומחקר קודמים – אך באופן שבו היא מופיעה בסופו של דבר, עליה לומר את מה שיש לה לומר בהתאם לאפשרויות הגלומות באמצעי המבע הייחודיים לה ובארגון החומרים המסוים שיצר אותה. מצד אחר, ברור לחלוטין שיצירת האמנות מתקיימת בתוך שדה – שדה ההתקבלות של היצירה, של הבאתה לידיעת הציבור, של פרסומה (וגם של הקאנוניזציה האפשרית שלה) – הכולל גם את הפרשנים המקצועיים, את חוקרי האקדמיה ועוד כהנה וכהנה נושאי הון סימבולי, הקשורים בצורה זו או אחרת להתמודת קיומה של היצירה במרחבי השדה. כלומר, קיימת מראש חלוקת עבודה אובייקטיבית, שתכליתה לחולל את "אירוע התרבות" (או לחלופין לחסל אותו, מה שכמובן עשוי להסתבר כ"אירוע תרבות" בפני עצמו).
במובן זה, להבנתי, לא מדובר כאן בעצם קיומם של שיתופי פעולה בין אמנים לאנשי אקדמיה: אלה מתקיימים תמיד, מעבר לרצונותיהם הסובייקטיביים של הפרוטגוניסטים. מה שעומד כאן לדיון הוא שיתוף הפעולה בין אמנים ואנשי אקדמיה במסגרת תערוכה. שיתוף פעולה כזה מופיע אפוא כמוצג (כבעל "ערך תצוגתי", בלשונו של ולטר בנימין). מה שבדרך כלל מתפרש על פני שלל פעילויות בשדה, אמור במקרה זה להתכנס לאקט דחוס, המבקש להציג בפני הקהל – את מה? את אנטומיית שיתוף הפעולה? את מנגנוני הביקורת וההפריה ההדדיים? את אידיאולוגיית הבין-תחומיות? מה מוסיפה "מסגרת התערוכה" על הזיקה הקיימת ממילא (בשדה) בין האמנים ואנשי האקדמיה הרלוונטיים לאמנותם? הרי מדובר ביותר מאשר "שיח גלריה" שגור, ביותר מאשר סימפוזיון על יצירה ספרותית. אבל במה בדיוק? לאיזה "פוטנציאל" מכוונת השאלה? אינני בטוח שאני יכול לענות על כך.

2. אינני יודע אם מדובר במגמה בשדה האמנות הישראלי כולו או שמא במכנה משותף מסוים בין עבודותיהם של האמנים שנבחרו להציג בתערוכה זו. באופן עקרוני עשויות להיות לחזרה כזו אל יצירות מן העבר שתי סיבות שונות: האחת, תקיעות וסטגנציה בשדה היצירה העכשווי, תופעה המוכרת מתקופות שונות בתולדות התרבות – רגע היסטורי של העדר תזווה ותחושת מבוי סתום, שבטרם יוביל לתנופה חדשה ולפריעת הצורות הקיימות, יפנה מבטו אל העבר כעין מופת או אידיאל. השנייה, השתכללות של פרדיגמת הפיענוח והפרשנות, המעוררת את הצורך להעניק ליצירות העבר משמעות חדשה ולהטעינן בתכנים לא קונוונציונליים, או (אם רוצים) ללדת או להוליד אותן מחדש. אקט רקונסטרוקטיבי מעין זה עשוי לצפון בחובו ביקורתיות, הן במובן בחינתו הרפקלסיבית של הקיים והן במובן הפוליטי ממש של אֶתגור מוסכמות, חשיפת קואורדינטות דכאניות או ערעור מנגנוני כוח וסמכות.

אין לי דעה נחרצת מה הוביל למגמה האמורה המזוהה כאן. כשלעצמי, סברתי תמיד שפריעת צורה מהפכנית אינה יכולה להיווצר יש מאין. אדרבא, היא מצריכה התעמתות רבת-ידע והערכה של ממש כלפי מה שמבקשים לפרוע את צורתו. זה נכון לגבי מה ש"מעולל" בטהובן לצורות המוזיקליות ה"קלאסיות" של תקופתו; זה נכון לגבי מה שמחולל ואנגר בתחום האופרה בעידן הרומנטי; זה נכון לגבי פועלם של פיקאסו



וקנדינסקי, כל אחד לשיטתו, במסגרות האוונגרד המודרני בראשית המאה ה־20; וזה נכון אפילו לגבי מרסל דושאן. החזרה אל העבר נעשית תמיד מתוך ההווה, ומניה וביה מתוך התכוונות אל העתיד. שאלה אחרת היא אם החזרה־אל־הקודם נעשית לשיטתו של אותו "קודם", למשל מבחינת ההיגיון הפנימי של המדיום שאותו "קודם" נוצר ועוצב בו. גם בהקשר זה אין טעם לקבוע עמדה נחרצת.

אני סבור, למשל, שרק לעתים נדירות מצליח מדיום הקולנוע לתרגם יצירת ספרות טובה לשפה הקולנועית. עם זאת, כלל לא ברור לי שיש צורך בהשוואה. יצירת הקולנוע תובעת את זכות האוטונומיה המדיומלית שלה, כשם שתובע זאת כל מדיום אמנותי אחר. במובן זה יש להתייחס לתרגום ממדיום למדיום כאל אקט העומד בפני עצמו, ולכן יש לשפוט אותו לשיטתו. הפעלתם של אמצעים פרפורמטיביים כפעולת reenactment צריכה אפוא להישפט בעיקר על פי מה שהיא מוסיפה – לשיטתה – על קונוונציית התפיסה והקבלה של מה שמבקשים ליצור מחדש. כשעשוע בידורי גרידא זוהי, מבחינתי, פעולה מיותרת; כיוצרת תובנה־תודעה חדשה, היא עשויה להתגלות כחיונית ביותר.

3.

אינני רואה קשר ישיר בין מה שהתרחש בארץ בקיץ 2011 לבין מעמדה של האמנות במרחב הציבורי. אמנות, פוליטית ככל שתהא, לעולם אינה הפוליטי עצמו; היא תמיד נובעת מתודעת ה"כאילו", שהיא ממהותה, ומתקיימת בתוכה. היא יכולה לעסוק בפוליטי; היא יכולה לספק את ההיצגים המהותיים שלו באופנים הייחודיים לה, ובמובן זה היא פוליטית; אך היא לעולם לא תוכל לבוא במקום האקט הפוליטי, שאמור להשפיע באורח ממש על הספירה הפוליטית, לא כל שכן לחולל בה שינוי של ממש.

במובן זה, אינני בטוח שאני מבין את את המונח "מרחב פרהסי בגלריה". הרי האמנות, מעצם היותה מוצגת במוסדות של הספירה הציבורית (הגלריה, המוזיאון, המכירה הפומבית), שייכת תמיד לפעילות שנעשית בפרהסיה – אבל בכך אין כדי לומר שהגלריה עשויה להוות תחליף לפעילות הפוליטית הנעשית בפרהסיה. יש הבדל מהותי בין הצבעה בבחירות, עלייה על בריקדות, דיון בפרלמנט או פרסום מאמר פוליטי, לבין הצגת אמנות בגלריה או הליכה לגלריה לשם צפייה באמנות (פוליטית ככל שתהא, כשלעצמה).

ובאשר לאירועי קיץ 2011, אני חולק על המוטיבציה המיוחסת לציבור במהלך המחאה החברתית: מנהיגי המחאה עצמם התכחשו להיותם פוליטיים – והציבור לא חלק עליהם. מנהיגי המחאה נמנעו מלדבר על קפיטליזם, בעודם נושאים את סיסמת "הצדק חברתי" בפיהם – והציבור לא חלק עליהם. מנהיגי המחאה העלימו את הסוגיה הפוליטית המובהקת של השטחים הכבושים, אפילו כסוגיה כלכלית – והציבור לא חלק עליהם. אני חולק אפוא על הקביעה כי בקיץ 2011 הציבור האמין ב"היתכנותה של פעולה פוליטית ב'פרהסיה'". לא ראיתי אז ובוודאי שאינני רואה בדיעבד כל סימן לכך שזה מה שהציבור אכן האמין בו.

אורלי שבי

2.

בתוך חלל הגלריה, בין ההמחזות, השחזורים, המיצגים וקטעי הארכיון, מרחפת רוח הרפאים של ולטר בנימין, המזכירה לנו כי דימוי מן העבר שאינו מזוהה עליידי תרבות ההווה עם בעיותיה־שלה, ייעלם בלי לשוב. השימוש ביצירות מן העבר באמנות עכשווית, ובייחוד בתערוכה הנוכחית העוסקת בשאלות של ידע וכוח, מזמין אפוא את הצופה לדיון בכאן ועכשיו, וזו אינה משימה פשוטה כפי שנדמה במבט ראשון. אין כאן נוסטלגיה סנטימנטלית בנוסח "היה־היה פעם", ולא ניסיון ללמדנו שיעור מנסיונה העשיר והמפואר של ההיסטוריה האנושית. אם יש כאן לקח מן העבר, הרי הוא דווקא ההכרה בדלותו של ניסיון זה, או במוגבלותנו להבין ולנתח את מהלכה הבלתי סדיר של ההיסטוריה.

עם זאת, מנקודת מבט של העשור השני למאה ה־21, השימוש בחומרי עבר באמנות הוא כורח המציאות העכשווית. אם רוחו של בנימין נוכחת בחלל התערוכה, הרי היא שם כדי להזכיר לנו שמלאך ההיסטוריה נהדף עדיין בחוזקה לאחור, ושערמת החורבות ממשיכה להתגבה. כי למרות התעקשותנו לא ניתנה בידינו האפשרות לפרק את הקיים, ליישר את השטח ולהתחיל לבנות מחדש. גם התקווה שנפלאות הקדמה יספקו תרופת פלא שתעזור להתגבר על הזכרונות הטראומטיים, התפוגגה מחשש לסיכוכים ולתופעות לוואי לא צפויות. לכך השיטוט בחלל התערוכה דומה לשיטוט במבנה עתיק ששרד כמעט בשלמותו. האתגר הניצב לפנינו הוא להבין כיצד אפשר עדיין להמשיך להשתמש בו, או לפחות להמשיך לחיות בצלו.

המשימה היא, אם כן, להציל את דימוי העבר לפני שייעלם לנצח בין גלי החורבות, כדי שישמש עד בדיון על ערעור או הרהור בעכשיו ובעתיד לבוא. הפוטנציאל האדיר הגלום בעדות הפך אותה לפרקטיקה חשובה באמנות העכשווית, והיא מרכזית גם בתערוכה הנוכחית. העדות משמשת כלי להעלאת קולות מדוכאים ונשכחים מן העבר ההיסטורי, לחשיפת מנגנוני השיח ומבני הכוח הדכאניים, ולהצבעה על טכנולוגיות של משטור ומשמוע. מיותר לציין שלמרות השימוש במונח "עדות" אין כאן כוונה שיפוטית, ודאי שלא בבית המשפט של ההיסטוריה. עם זאת, כוחו של מעשה העדות טמון בכך שהוא מחייב את העד להתנסות פעם נוספת במה שכבר נאמר ונחוה, נעשה ונבנה, רק כדי להבין שאין זה אפשרי כלל. הדבר דומה לפסיעה לאחור בין עקבות שנטבעו בחול עליידי מישוהו אחר – מהלך הדורש דיוק והתמצאות בפרטים, אבל גם חשיבה מחדש, התאמות, חידושים ושינויים. בחומרי העבר, המשמשים עדים בדיון על ההווה, טמונים משום כך גם זרעי העתיד, ולכן הם אפקטיביים ומשמעותיים כל כך לאמנות. בנימין קרא למהלך זה "הדיאלקטיקה של הדימוי", ובאמצעותה ביקש לכתוב את ההיסטוריה.

כפי שאפשר לראות בתערוכה, מעשה העדות או ההמחזה מחדש מהווה כלי מרכזי בדיונה של האמנות העכשווית בתנאים ובאפשרות לעצב מחדש קשר חברתי־קהילתי בעידן הגלובליזציה ובפוליטיקה הפוסט־לאומית. ביסודו הרצון לשקם תפקודים חברתיים בסיסיים ופרקטיקות של יומיום בקהילה, שאבדו לנו במשטר של חברת הראווה וכלכלת השוק. האמנות בעידן המפנה החברתי, אם כן, מזמנת רוחות רפאים מן העבר כדי לחשוב יחד על העתיד.



29

נצחון המוות, פרט

Triumph of Death, detail

*
בצדו השמאלי התחתון של הציור, בין החפצים המושלכים בערימה, אפשר למצוא דף שעליו מצוירים בדיוק רב תווי הפתיחה של השיר, "The Lambeth Walk" מתוך המחזמר Me and My Girl.

A very precise rendition of a score sheet with the opening notes of the song "The Lambeth Walk", from the musical Me and my Girl, can be seen among the piled objects in the bottom-left side of the painting.



28

פליקס נוסבאום, נצחון המוות, 1944, שמן על בד, 100x150 ס"מ, בית פליקס נוסבאום, אוסנברוק, גרמניה

Felix Nussbaum, Triumph of Death, 1944, oil on canvas, 100x150 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, Germany





31

סימולציה של כאשר רודנים
זועמים בסטודיו, 2013
(צילום: רן ארדה)

Simulation of While Dictators
Rage at the studio, 2013
(photo: Ran Erde)

ORLY SHEVI

2. In the gallery space, among the reenactments, the reconstructions, the performances and the archival footage, hovers the ghost of Walter Benjamin, reminding us that an image from the past not identified by the culture of the present with its own problems will disappear, never to return again. Therefore the use of past works in contemporary art, and especially in the present exhibition which deals with questions of knowledge and power, invites the viewer to discuss the here and now, not a simple task. There is no sentimental "once upon a time" nostalgia here, nor an attempt to draw a lesson from the rich and celebrated experience of human history. If there is a lesson here to be learned from the past, then it is precisely the recognition of the inadequacy of this experience, and of our limited ability to understand and analyze the discontinuous course of history.

Nevertheless, from the viewpoint of the second decade of the 21st century, the use of past materials in art is unavoidable. If Benjamin's ghost is present in the exhibition space, then it is there to remind us that the angel of history is still forced back and the heap of rubble keeps piling up. Despite our insistence we have been unable to demolish everything, flatten the surface and start building again from scratch. The unrealistic hope that the marvels of progress will provide the wonder cure to help overcome the traumatic memories has also evaporated, for fear of complications and unpredictable side effects. Wandering in the exhibition space resembles wandering through an ancient structure that has survived almost intact. Our challenge is to understand how we can still utilize it, or at least continue to live in its shadow.

The task, therefore, is to save the past image before it vanishes eternally in the ruins, so that it can serve as a witness in the discussion about mining or undermining the now and the yet-to-come. The tremendous potential embodied in testimony has turned it into an important practice in contemporary art, and it is central to the present exhibition. Testimony serves as a tool to evoke oppressed and forgotten voices from the historical past, to expose the mechanisms of discourse and the oppressive power structures, and to highlight technologies of policing and disciplining. Needless to say that despite the use of the term "testimony" there is no judgment involved, certainly not in the law courts of history. Nevertheless, the force of testifying is that it compels the witness to experience once more what has already been said and experienced, done and built, only to understand that it is impossible. It is like stepping back on footprints made in the sand by someone

else – a move that requires accuracy and familiarity with details, but also rethinking, adjustments, innovations and changes. Therefore past materials used in the discussion about the present also hold the seeds of the future, and that is why they are so effective and significant for art. Benjamin called this move "the dialectical image", and it was through this dialectics that he wanted to write history.

As can be seen in the exhibition, the act of testimony or reenactment is a central tool in contemporary art's discussion of the conditions and possibility of reformulating a social-communal bond in the age of globalization and post-national politics. At its basis lies the wish to restore basic social functions and everyday practices in the community, which have been lost under the regime of the society of the spectacle and the market economy. Art in the age of social change, then, summons ghosts from the past in order to think together about the future.



33
גל קינן, מתוך האתר, 2003,
מוזיאון "חומה ומגדל" בקיבוץ כפר מנחם
(צילום: רוני כנעני)

Gal Kinan, from The Site, 2003,
Tower and Stockade Museum
in Kibbutz Kfar Menahem
(photo: Roni Cnaani)

34

יעל ברטנא, מתוך Mur i Wieża
(חומה ומגדל), 2009, וידיאו

Yael Bartana, from Mur i Wieża
(Wall and Tower), 2009, video



32

גד הרן, זאב גראואר, ג'קי אדרי ואליק מאור,
מגדל צדק סמוך לקיבוץ יקום, 2012
(צילום: ניצן שורר)

Gad Haran, Zeev Grauer, Jacky Edri
and Alik Maor, Wall and Tower
of Justice next to Kibbutz Yakum, 2012
(photo: Nitzan Shorer)

reality or in the pure political sense by challenging conventions, exposing oppression or undermining mechanisms of power and authority.

I don't have a definite opinion about what has led to the situation identified here. Personally, I've always believed that a revolutionary challenge to an existing form cannot appear from nothing. On the contrary, it requires a knowledgeable confrontation and a true appreciation of what you wish to unravel. It's true with regards to what Beethoven "does" to the "classical" musical forms of his time; it's true with regards to what Wagner does in the realm of opera in the Romantic age; it's true with regards to the work of Picasso and Kandinsky, each in his own way, as part of the modern avant-garde of the early 20th century; and it's true even with regards to Marcel Duchamp. Returning to the past is always made from within the present, and with an intention towards the future. The question is does the return-to-the-past contain the internal logic of that "past" in which it was created. In this context too it is useless to take a definite position.

I believe, for example, that only rarely does the medium of cinema succeed in translating a good literary work into cinematic language. Nonetheless, I'm not at all sure that the comparison is necessary. Cinematic work demands its right for autonomy, just like any other artistic medium. In this sense we should see the translation from one medium into another as an act in its own right, and therefore judge it on its own terms. The use of performance in reenactment should therefore be judged mainly on what it adds – according to its own logic – to the conventional perception and reception of what is being recreated. As pure entertainment it is, for me, an unnecessary act; as a creator of a new consciousness-insight, it may turn out to be highly essential.

3. I don't see a direct link between what happened in Israel in the summer of 2011 and the status of art in the public realm. Art, as political as it may be, will never be the political itself; it always stems from the "as if" consciousness, which is intrinsic and essential to it. It can deal with the political; it can furnish its essential manifestations in its own unique ways. In this sense it is political; but it can never replace the political act, which is supposed to influence the political realm in a credible manner, let alone generate a real change in it.

I'm not sure I understand the term "a parrhesic space in the gallery". Art, by the very fact of being exhibited in public institutions (the gallery, the museum, the public auction), always belongs to an activity that is done publically – but it doesn't mean that the gallery may be a substitute for political activity in a public space. There is an essential difference

between voting in the elections, erecting barricades, conducting a discussion in parliament, publishing a political article and exhibiting or visiting an exhibition (as political as it may be, in itself).

As for the events of summer 2011, I disagree with the motivations attributed to the public during the social protest: the protest leaders themselves denied being political – and the public didn't disagree with them. The protest leaders avoided talking about capitalism, while invoking the slogan of "social justice" – and the public didn't disagree with them. The protest leaders ignored the clearly political issue of the Occupied Territories, even as an economic issue – and the public didn't disagree with them. I therefore disagree with the statement that in summer 2011 the public believed in "the feasibility of political action in 'parrhesia'." I didn't see then and I certainly don't see in retrospect any sign of that being what the public believed in.



35

מתוך רחוב 3053, דירה 3, יפו, 2007,
וידיאו, 6:40 דקות
From 3053 St. No. 3, Jaffa, 2007,
video, 6:40 min



MOSHE ZUCKERMANN

1. In principle I believe that a work of art (in any medium) should stand on its own, at least as a final product. What I mean is that it may incorporate, in the process of its creation, knowledge from other disciplines and be the fruit of previous research and studies. But it has to represent the possibilities of its unique means of expression and the specificity of the materials of its medium. On the other hand, it's absolutely clear that the artwork exists in the art discourse – its reception, being brought to the public's knowledge, its promotion (and also its possible canonization), including professional critics, academic scholars and additional bearers of symbolic capital who have contributed one way or another to the work's existence. Thus, there is a pre-determined distribution of roles, which generate the "cultural event" (or alternatively destroy it, which may of course turn out to be a "cultural event" in itself).
In this sense, as I see it, we are not actually talking about the existence of collaborations between artists and academics: these always exist, beyond the subjective desires of the protagonists. What is up for discussion here is the collaboration between artists and academics as part of an exhibition (having "display value", as Walter Benjamin would put it). That which naturally transpires in various fields of research is gathered into one dense act that presents before an audience – What? The anatomy of the collaboration? The mutual mechanisms of criticism and cross fertilization? The ideology of interdisciplinary practice? For here we have a situation that is much more than the usual "gallery talk", more than a symposium about a creative work. But what exactly? What "future" does the question refer to? I'm not sure I can answer that.
2. I don't know if we're dealing with a phenomenon in the Israeli art field as a whole or perhaps with a certain common denominator between the works of the artist chosen to show work in this exhibition. In principle such a return to past works may have two different reasons: the first, a stagnation in the contemporary creative field, a familiar phenomenon from different periods in the history of culture – a historical moment of immobility characterized by a dead-end feeling, which, before leading to a new momentum and the unraveling of existing forms, will turn its gaze on the past as a kind of paragon or ideal. The second, an advancement in the paradigm of deciphering and interpretation, which generates the need to give past works a new meaning and charge them with unconventional contents, or (if you like) give birth to them again. A reconstructive act may involve criticism, either as a reflexive review of



36

מתוך חיפה-אודסה:
שיפ שוועסטער, 2010,
וידאו, 13 דקות

from Haifa – Odessa:
Shif Shvester, 2010,
video, 13 min

released from the Bastille and will take another half a millennium to be trained to be sovereign and free people.

The political public sphere is the tip of the iceberg of the artistic, and the artistic is the tip of the iceberg of the monumental. Recruiting art for social and political aims seems so obvious and positive, but in fact it amounts to preserving the status quo: an upside-down world in which everything has undergone rationalization, sterilization and secularization.



37

מתוך חיפה-אודסה:
שיב שוועסטער, 2010,
וידאו, 13 דקות

From Haifa - Odessa:
Shif Shvester, 2010,
video, 13 min



38

שער אישתר, מוזיאון פרגמון, ברלין
(צילום: סיריל קאט)

Ishtar Gate, the Pergamon Museum, Berlin
(photo: Cyrill Catt)

changed since the beginning of the 20th century. Second – an ambivalent or sympathetic relationship with utopian aesthetics. Ambivalent – when they combine the emotional identification with propaganda and a monumental aesthetics, with the knowledge that in the context of the 20th century they brought destruction and ruin. Sympathetic – when the meta-view on these aesthetics realizes that they were in use both before and after they were monopolized by the totalitarian regimes.

The monumental has always been part of the landscape of human consciousness, and the taboo around it – an understandable result of the trauma of the Second World War – is today unfounded and mistaken. This taboo abandons the struggle over people's hearts and minds to the Right, and leaves the Left with the miserable and castrated neo-Marxist formalism, which can only contend with those weaker than itself: the art institutions for example, whose stock has declined precisely as a result of this taboo. Thus we are left in an absurd situation in which art – the gatekeeper of the monumental, the origin, the sweeping wave and the intercepting beam – is attacked on the one hand by the market forces and on the other by a parasitic activism, which hates art but does not hesitate to exploit the public infrastructure resources of the art institutions for one narcissistic power trip or another.

In the group exhibition "The Wonder Years" (2003) that I co-curated in Berlin, we screened a film that showed interviews with all the participating artists, including the above mentioned Pil and Galia Kollektiv and Yael Bartana. Another participant, Anat Ben-David, talked about the numerous political documentary films she had seen at Documenta in Kassel, and explained how they perpetuated the status quo. "If an artist really wants to resonate", she declared with characteristic provocativeness, "he has to make Nazi art." In any case, it's important to remember that the situation is not so worrying, since the most influential artistic medium of all, cinema, produces monumentalism shamelessly and freely.

3. We mustn't create a "parrhesic" space in the gallery: it would mean the extinction of art as a space which engenders every human idea, including ideas that lead to action in the public sphere. The gallery has to continue to exist as a space in which art functions like a laboratory, separating itself from professional activists with contingency plans and power fantasies; or hipster kids, who in their immature liberal enthusiasm trample on a space that preserves our last link to the Library of Alexandria, to the temple whose builders we no longer remember and to the ancient gas nebulae; or all kinds of rejects who have just been

OHAD MEROMI

1. There is something a bit troubling about this question. The expression "collaboration" sounds so positive, that it's difficult not to think about the most whitewashed statements of intent from empty and superfluous institutions. The most impressive collaboration which comes to mind is that of the union of the financial system, government, the media etc., which regulate and perpetuate the exploitation and control of public resources. Collaboration between disciplines becomes more and more complex due to invasive methods of management and communication.

This ensures that we entrust the benefits of collaboration to the hands of global capitalism. I would like to believe that the University offers channels for action, for resistance. Art in its broadest sense may offer a different horizon for language, for organization, for collaboration.

Collaborating with the "Theatre and Performance Research Laboratory" at the university's Theatre Arts Department, we work together as creators. I hope that in the process I will broaden my knowledge about the potential of the "stage" as a site and a means to formulate practical, specific tools for ways of working together.

2. The restaging and the reenactment leaves behind the content of the original image and focuses on the dynamics of making and constructing. The assumption is that previous knowledge about how to do things has been abandoned, and restaging serves as an improvisational framework without a pre-determined outcome.
3. The restaging provides a framework, a territory. It's related to your question about the public space – it's exactly the sphere in which we forgot how to function effectively. History lends us coordinates to take initiative and to act upon it physically – to occupy it. But there is a fundamental difference between being in the gallery and being in the city square: the gallery is permissive and indifferent; the action in the city square is necessary, whereas the action in the gallery is possible. Therefore these actions should be seen as part of one bigger thing: the city square occupies the gallery.

Clarification: when I talk about organization I am not referring to an institution, but to becoming organized, and I avoid alluding to the exploitation of human resources. In this sense there is no difference between a technology of machines and technologies of "human resources management"; in both cases the basis is always the exploitation of the workers, from the factory to Facebook.

AVI PITCHON

1. Each case should be considered individually, because the potential of collaboration holds both a promise and a danger. There is a parallel discussion about the intellectualization of countercultures in music: 70s punk has long been the subject of countless books, Ph.Ds., theses, panel discussions, seminars and conferences, so that the basic facts make the question redundant and give us the freedom to judge, affirmatively or negatively. In any event, this collaboration is not surprising in either discipline, because both have always had intellectual tendencies. Worries that began with the academic historization of punk (and a little later also of Situationism) arose again with Black Metal. Black Metal is an underground musical sub-genre known (especially the Norwegian version) for its instinctive hostility to intellectualism, modernity, and to a large extent to the Enlightenment project, democratization and Judeo-Christianity. An academic blog on Black Metal was launched a few years ago, and in its wake came the academic panels and the first book in which you can clearly see how the collaboration between art and academia can work either well or badly. Alongside challenging texts and surprising and thought-provoking insights, especially on the part of some of the musicians themselves, there were detached, pompous, dry and forced theses, which imposed all sorts of dogmas on the genre.

I myself have taken part in academic punk events, although I don't have an academic degree. I'll give one example of what I remember as a bad experience: I gave a lecture in Mainz, Germany at a conference on "Punk and Judaism", and after screening a YouTube extract from Rami Fortis' first album, one of the students commented that "it's not punk" because the song had a guitar solo in it; this was after I explained that although musically the early Fortis sounded more like proto-punk or pub-rock, in the Israeli context what made him punk was the mimicry, the character of the live shows, the clothes, and mainly the aggressive singing and the texts that were unheard of in Israel. But I wasn't surprised to hear a tiresome formalistic remark in such a forum.

2. To the list of artists you mentioned we should also add Public Movement and Yael Bartana. Apart from Keren Cytter, whose work I think has different motivations that are unique to her, the other artists share a few characteristics: first – the realization that artistic and political modernism is a history that was cut short, an unfulfilled momentum that left unconsummated ideas and a considerable amount of ruins. Therefore the reenactment isn't retro and doesn't ignore what has happened and



42

רטרו־אוונגרד (היסטוריה חזותית של המודרניזם היוגוסלבי), מראה תצוגה בתערוכה "אירוויין: העין של המדינה", אוצר: אבי פיטשון, המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון, 2010 (צילום: גלית אילת)

Retro-Avant-Garde (A Visual History of Yugoslav Modernism), installation view at the exhibition "Irwin: The Eye of the State", curator: Avi Pitchon, the Israeli Center for Digital Art, Holon, 2010 (photo: Galit Eilat)

43

חולצה בעבודת יד עם לוגו מרוסס בשבלונה של "קראס" וססמאות אנרכיסטיות, במפגש של קבוצת "מכתב השמיניסטים" שהחלה לפעול בספטמבר 1987, חודשים ספורים לפני האינתיפאדה הראשונה

Handmade shirt with spray-painted stenciled Crass logo and anarchist slogans, in a meeting of the "Shministim (K12 Graduates) Letter" group founded in September 1987, a few months before the First Intifada



41

חבר בקולקטיב האנרכיסטי "קראס" מניף דגל עם לוגו הלהקה בשדות שמחוץ לקומונה שבה חיו חבריה באזור אפינג שבפאתי לונדון

A member of the Crass anarchist collective holds up a flag with the band's logo in the fields outside the commune where its members lived in Epping, on the outskirts of London *

בראיון שערכתי ב־2009 עם מייסד הלהקה, התמלילן, המפיק והמתופף פני רמבו, הוא ציין את גאונותה האמנותית של לני ריפנשטאל והפגין בכך את שחרורו מהטאבו על המונומנטלי.

In an interview I made in 2009 with the band's founder, lyricist, producer and drummer Penny Rimbaud, he referred to Leni Riefenstahl's artistic genius, thus demonstrating his liberation from the taboo on monumentality.



40

תווית על תקליט ויניל לאלבום אופוס דאי של להקת לאיבאך, 1987 (צילום: Mute Records)

Label on vinyl record of Laibach's Opus Dei album, 1987 (photo: Mute Records) *

צלב הקרס המורכב מגרזנים לקוח מעבודה של אמן הקולאז' האנטי־פשיסט ג'ון הארטפילד (לשעבר הלמוט הרצפלד), אבל להקת לאיבאך לא ציינה זאת בשום מקום. כשקניתי את האלבום בבית התקליט בסוף שנות ה־80, הכפילות הזאת לא היתה ידועה לי. בראיון שערכתי עם חברי הלהקה ב־2006 הם הצהירו: "לא תיתכן פרשנות מוטעית של המסרים שלנו ולכן אין מקום לאי־הבנה. כל הפרשנויות נכונות".

The swastika formed by axes was taken from a work by the anti-Fascist collage artist John Heartfield (born Helmut Herzfeld), but Laibach did not mention this anywhere. When I bought the album in a Tel Aviv record shop at the end of the 1980s, I wasn't aware of this duality. In an interview I held with the band members in 2006 they declared: "An incorrect interpretation of our messages is impossible and therefore there is no room for misunderstandings. All the interpretations are correct".

39

כרזת תעמולה של האנרכיסטים במלחמת האזרחים בספרד, 1936

Anarchist propaganda poster during the Spanish Civil War, 1936 *

ההפרדה המלאכותית בין זרמים ליברטריאניים לאסתטיקה מונומנטלית לא נהגה לפני מלחמת העולם השנייה.

The artificial opposition between libertarian movements and monumental aesthetics was not considered self-evident before the Second World War.





44

יהודי היידגריאני נודד, 2012, מראה תצוגה בתערוכה "געוולטקונסטוורק", קונסטהאוס כריסטיאנסנד, נורווגיה, 2012

Wandering Heideggerian Jew, 2012, installation view at the exhibition "Gewaltkunstwerk", Kunsthaus Kristiansand, Norway, 2012

45

כרזה למופע היחיד ד'ה מת'י'סר'ינג ארט'יסט, הגדה השמאלית, תל-אביב 1991

Poster for the solo show The Mityassering Artist, 1991, Hagada Hasmalit, Tel Aviv

הדימוי לקוח מחוברת הקומיקס הראשונה שלי, של קונאן הברברי. אני מתכנן לקעקע אותו.

The image is taken from the first comic book I owned, an issue of Conan the Barbarian. I plan to have it tattooed.

GAL KINAN

1. The experience of collaboration between artists and scholars, from a social-political perspective, can enrich the meaning of the art object. Working out of one's usual environment can contribute to a new experience of interpretation. Art has always explored new resources in order to enable a dialogue with the art viewer. By expanding its parameters the art object is able to transcend its existing boundaries.

I believe that such collaborations may lead to new insights for academics. Art scholars approach art theoretically, validating it as scientific research as opposed to artists. At the same time academics suffer from the boundaries of their scholarly language. By collaborating with artists they are able to liberate the academic framework, resulting in new methods of research.

2. I don't know if we can identify a tendency here, but there is something fascinating in art that is spontaneous and expresses itself through movement, words and music. The artists of my generation were more influenced by cinema, popular or classical music than by plastic art. Ideally my sculptures would evoke emotions from the viewer, making a direct connection much like the relationship between an actor and his audience. I am interested in provoking a situation which triggers viewer identification, empathy and catharsis – the absurdity in using a machine as if it were an actor to express emotion.

Similarly to animation that projects feelings on inanimate objects I find myself projecting human feelings on machines – looking for the anima, the inner I or the soul in the 'thing'. A machine has no feelings of its own, but it can express the world and feelings of its creator. The limits of its being depend on the limits of the person who built it.

3. The gallery has to function as a meeting place for opinions of different kinds and from different realms, to serve as a stage. As an art space it can impart a momentum of openness, change and groundbreaking to the visiting audience. I believe that the gallery, as a place of intellectual encounter, can and should incorporate debate. An artwork or an exhibition that do not pose a conflict or a question and present what is known and predictable, are in my view a disappointment that only contributes to maintaining the old order. Political or social change also manifests itself in art's modes of production and display, so that an exhibition space does not have to be a gallery but can also be an apartment, a courtyard, or any place where there is a willingness to look

at and think about art. Thinking about social change is also art, because it requires creativity and a different way of seeing the order of things. I don't know if art has the power to influence our political and social future, but I'm sure it can represent and make tangible a different world, a different social option, and with them also a different art. After all real social change, if it comes, will also apply to the artistic establishment and to the perception of art, so that different works of art will probably be exhibited in different spaces. The artists are therefore required to embrace situations of change, because they hold the possibility of thinking the creation process in a new and different way.

1

What is the future of collaboration between artists and academics?

2

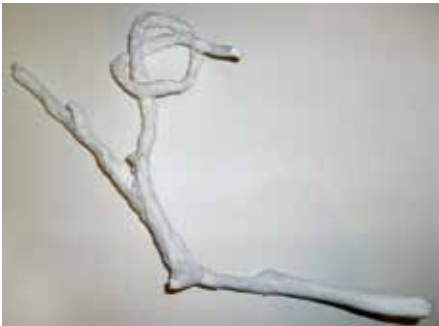
It seems possible to identify a tendency among a number of Israeli artists – for instance Ohad Meromi, Elad Lassry, Keren Cytter, Michal Helfman, Avi Pitchon, Yonatan Vinitzky, Shachar Carmel and Adi Kaplan, Anat Ben-David, Pil and Galia Kollektiv – who re-appropriate, reconstruct, re-enact, displace and disrupt works from the past through performance (dance, music, acting). What do you think is behind this tendency?

3

The public sphere made the headlines in 2011, following the events of the social protest. For a moment it seemed that the public believed in the feasibility of political action in "parrhesia". How do you see art in this context of the public sphere? Do you think it is possible to create a "parrhesic" space in the gallery?

MICHAL HELFMAN

- 2. The widespread use of performance can be understood as an extension of the readymade concept. At the beginning of the previous century the readymade was an object, then in the middle of the century it was extended to include the means of display and towards the end of the century it was synthesized as a modus of the installation. Today the idea of the readymade also encompasses interpersonal relations (relational aesthetics), cultural structures and social practices. Reenactment is related to understanding performance art as readymade: an existing cultural pattern is given new meaning in a new context. Unlike a choreographer or a musician using a specific schema, the visual artist often uses a multidisciplinary approach.
- 1. Collaborating with academics enables the artwork to rely on a body of research. It's an alternative way of integrating external disciplines into the process of making art. From my viewpoint, collaboration between artists and academics does not diminish the formal aspects of the artwork or its autonomy. Academic research is not meant to replace the art object (object in the broadest sense of the word, including space and performance). The goal of contemporary art has not changed in the last hundred years: expanding disciplines and challenging assumptions while remaining distinctly art.



46

ציפורים באוניברסיטה

Birds in the university

47

תרגילי הכנה לעמדת הציפור, 2010-12:
צורות וקשרים שיוצרים מרחב אירוח לציפורים

Preparatory studies for Perch,
2010-12: knotted axes creating
a space for perching

23 Claire Bishop, "Digital Divide: On Contemporary Art and New Media", Artforum (September 2012)

◆

The exhibition "Anti-Anti" presents works that are a result of a collaborative creative process and works that center on a bodily-physical presence: lectures, shows, performances, actions within nature and live archives. The desire for physical presence in the gallery, for face-to-face relations, is an understandable counter-reaction to disembodiment in our virtual internet age, says the art scholar Claire Bishop.²³ This return to the physical and the social in the work is accompanied by a preoccupation with the past, an engagement with historical works and aesthetics, a revival of contexts from other periods, and an appeal to "archival" practices of sorting, organizing and displaying.

For these reasons the exhibition is anchored in the archives of the university, an institution that enables an interaction on the basis of a shared interest; creative interfaces that bring artists together with theoreticians, curators, teachers, scientists and designers. The works presented are a result of experimental processes that do not strive for a preconceived conclusion; of intermediate states of becoming that expose the gaps between disciplines; of meanderings among historical, material, technological and urban realities; of knowledge-collecting through artistic means: demonstrations, performances and live reenactments.



18 Michel Foucault uses the Greek concept of Parrhesia to denote a mode of discourse in which one speaks openly and truthfully without the use of rhetoric or manipulation. See: Michel Foucault, *Fearless Speech*, ed. Joseph Pearson (Los Angeles, CA: Semiotext[e], 2001), pp. 15-16..

19 See Sharon Rotbard, "Space etc. etc." <http://sharonrotbard.wordpress.com> (in Hebrew)

20 Ibid.

the surface resentment at the government's incompetence – the protest group performs an act of free speech in public – in the sense of an open and truthful public discourse.¹⁸

A number of recent artworks have made use of this typically Israeli configuration and theme of "wall and tower", which has been defined as "a form of settlement which is defensive in appearance and offensive in essence."¹⁹ The first and most well-known is Yael Bartana's video work *Mur i Wieża* (Wall and Tower, 2009) [34], the second part in the trilogy that was shown in 2011 at the Polish pavilion at the Venice International Art Biennale, and deals with the work of a movement that calls for a Jewish revival in Poland: the return of three millions and 300 thousand Jews to the land of their fathers. In it, Bartana stages the pioneering activity of establishing a "wall and tower" settlement (founding a movement, choosing a name, designing a logo, writing a manifesto, organizing conferences and so on) – in Warsaw.

Another example is featured in this exhibition: the video *3053 St. No. 3, Jaffa* [35] (2007), from the series *The Pioneers*, in which the artists Rona Perry and Mor Arkadir are seen dressed up as "pioneers". The pair build a reduced-scale "wall and tower" model on the roof of a shared and mixed (Arab and Jewish) apartment building in Jaffa, thus – in a similar way to the intention of the "Wall and Tower of Justice" group – illustrating the unjust distribution of resources by appropriating a historical Zionist form of settlement and applying it in the context of Palestinian homeowners and landowners being driven out of Israel's central areas by real estate entrepreneurs and wealthy investors.

A previous work that reactivates the theme of "wall and tower" is a 2003 installation by Gal Kinan, *The Site* [33], which centers on a reenactment of "wall and tower" tactics at the Tower and Stockade Museum in Kibbutz Kfar Menahem. Kinan creates a confrontation between the historical site and an industrial aesthetic (plastic building materials and cheap off-the-shelf products) and turns attention to contemporary practices of territorial takeover (from closing balconies through installing improvised caravans in settlement outposts to planting olive groves in empty lots in Jaffa).

The "wall and tower" form, Sharon Rotbard suggests, "inaugurated in Israel an original tradition of local Trojan horses, invasive tools and other kinds of ambulatory, temporary, political and hyper-active objects: the tent in the Nahal settlement, the caravan in the Occupied Territories settlement, the improvised memorial, the rogue mobile shop, Chabad's Mitzvah tank, the Peace Hut, the protest tent."²⁰

Ilyan Marshak: The Protest Archive

Ilyan Marshak, who has been employed in the past as a waiter and as a security guard, is a social activist and a member of the social protest movement. About a year ago he founded "Civil Press 99%", which posted on the internet live broadcasts from demonstrations and struggles against home evictions. "The initiative was born from recognizing the need to get current information, here and now, through an application that allows you to transmit pictures live without editing and without censorship," says Marshak.²¹ In the past year Marshak established an alternative network of on-the-ground documentation, which feeds on footage sent to him by cellular phone owners, on the basis of which he has put together an archive of photographed material: documentation of demonstrations, evictions of tenants from their homes, incidents at homeless people's tent encampments, police violence against civilians and so on. As an independent journalist he captures and preserves moments from the civil struggle to reestablish social values such as affordable housing and the freedom of expression, which are not documented by the established broadcasting bodies.²² In this exhibition Marshak exhibits video excerpts recording the events around the erection and demolition of *Wall and Tower of Justice*.

21 See Haggai Matar, "Alternative Press: not what you thought", *Zman* Tel Aviv, 30.10.2012 (in Hebrew)

22 Marshak's network operates alongside other independent media bodies, including "Hayarkon 70", the new journalists' cooperative "Megaphone", the social protest's news sites (such as J14, "Situation Room" and "The Social Guard"), as well as "Civil Edition", which combines materials from all the above mentioned bodies.

teacher (1920-1929) – an avant-gardist ballet that travelled the cities of Europe in the 20s in order to spread the Bauhaus ideas. In fact Kinan relied on a preparatory sketch [50] for the dance, which shows a moving figure whose body is divided into "sections" in accordance with the necessary functions: the body as a toolkit for producing values such as progress and happiness. On the wall in front of the figure hangs the picture of a reduced size body, creating relations of large vs. small, sculpture vs. painting, teacher vs. student – relations that formed the theoretical basis for Kinan's work. The reduction of the "teacher's" body to a screen and of the "student's" body to a composition of selected body parts (head, arm, leg) with no personal characteristics, activated through external commands, lead to the reduction of the pedagogical situation in general and of the relationship between teachers and students.

The heart of the work is in the type of relations that are created between the screen-work and the sculpture-robot-doll. At times there is a didactic connection between the screen's commands and the sculpture's movements, and at others the connection between the commands and the movements simulates an emotional response, for instance when the "instruction phrases" are presented to the robot as existential explanations ("Your body is a machine", "I will make you move" etc.). This hierarchical power situation underscores the inscription of pedagogy in the body's movements (standing vs. sitting, raising a hand, waving an arm, erasing) and places the link between controlling the body and controlling knowledge at the center of the installation.

Rona Perry and Mor Arkadir:
The Pioneers

In their video series *The Pioneers* (2007-10), Rona Perry and Mor Arkadir examine symbols and myths of the Israeli culture. They are dressed up as pioneers inspired by war heroes from the Zionist ethos, Joseph Trumpeldor and Moshe Dayan (one missing an arm and the other missing an eye), and reenact situations that reflect on fundamental themes in the local culture – migration and identity, nationality and territory – through a critical, ironic and feminine gaze.

Two videos from this series are shown in the exhibition before us. The first, *3053 St. No. 3, Jaffa* (2007) [35], shows the duo leaving an apartment in a residential building in Jaffa in the middle of the night, going up to the roof of the building, and there reconstructing, in a sequence of actions, what looks like a "wall and tower" settlement. The video, which seeks to

convey contents with an emotional and symbolic charge, makes use of the orderly and didactic form of pedagogical instruction videos, television shows that impart some idiosyncratic skill, and in particular the program "Handicraft with Batya Uziel", which was broadcast on Israeli Educational TV in the years 1974-1982. Hauling up to the roof prefabricated parts of the structure, Perry and Arkadir echo the catchphrase "I've prepared earlier" from this program. By choosing to work with simple materials and a reduced scale the duo create a DIY style settlement.

The second video, *Haifa – Odessa: Shif Shvester* (2010) [36-37] – a paraphrase of the Yiddish term "Shif Bruder" ("fellow traveller", changed from the masculine to the feminine), which was common among illegal immigrants from Eastern Europe during the British Mandate – alludes to Sergei Eisenstein's famous film *Battleship Potemkin* (1925), that re-enacts the mutiny of the crew of the Russian battleship Potemkin against its Tsarist commanders during the failed revolution of 1905. Perry and Arkadir re-enact this iconic film, as part of the story of two young women on board a luxury cruise ship anchored in Odessa. This loose displacement enables them to engage with the history of cinema through personal and inventive means.

Gad Haran, Zeev Grauer, Jacky Edri, Elik Maor:
Wall and Tower of Justice

Wall and Tower of Justice [32] is an architectural-social initiative by "The Social Coalition" – an organization that unites activists from several protest groups, who collaborate in the struggle to find solutions for housing problems.¹⁶ On the night of 17 July 2012 the activists erected a "wall and tower" structure, in 1:1 scale, on land owned by Israel Land Administration near Kibbutz Yakum. In the early morning of 27 July, without prior warning, the place was surrounded by tens of policemen, who with the aid of tractors and heavy machinery forcefully evicted the residents of the complex and totally and deliberately demolished the tower, the wall, the tents and the equipment.

The choice of this group of activists to exactly reconstruct the "wall and tower" type – a prefabricated structure that can be seen as "the first native expression of Israeli building and a starting point for any discussion of Israeli architecture"¹⁷ – brings up the links between society and art, through the nexus of protest activity and engaged social-community art. By reconstructing a past architectural form in the public sphere – an act of collective remembrance of the Zionist ideology, aiming to bring to

16 Headed by Gad Haran (chairman of the "AMI" movement), Zeev Grauer (initiator of the fuel and cost of living protest), Jacky Edri (leader of the struggle against the unfair employment of agency workers), Elik Maor (from the protest centers in the north of Israel), as well as members of the "Tmura" group for affordable housing, and many others.

17 Sharon Rotbard, "Wall and Tower: the Mold of Israeli Architecture," *Sedek 2* (January, 2008) (in Hebrew)

15 From the lecture series "The Many Faces of Knowledge" (2008), sponsored by the Tel Aviv University Rector.

Jean-Antoine Laval: Unstable Construction

Jean-Antoine Laval is a Belgian artist who has exhibited widely around the world. Laval began his artistic career at the end of the 70s, a period that embraced early-20th century anti-art movements, such as Fluxus, Neo-Dada and the French New Realism, rejected establishment art, and explored experimental forms and alternative spaces.

At that time, Laval experimented with "Mail art", which made use of the postal system to distribute works around the world, a form of process and collaborative art which overcame geographical distances [22]. This mode of operation was an alternative to hierarchical structures of the art establishment. Later, Laval became interested in moving from analog means of communication to virtual ones.

In the current exhibition, alongside early work, Laval presents a digital-interactive work, Unstable Construction [25], based on a previous version from 1982. Both versions explore an arrangement of lines and the random encounters between them. Laval collaborated with the film director Eyal Eithcowich and the software company 'Seed Startup House' to develop a digital version of the initial work. This interactive work invites the viewer to use the touch screen in order to participate in the creation of a projected digital drawing.

Inbal Gil in collaboration with Yaal Tevet and Roy Roth: Free Lesson

In the work Free Lesson by Inbal Gil [17], in collaboration with Yaal Tevet and Roy Roth, elements from their joint project, Sonic Garden (first shown in 2004 at the Design Fair in Milan) are combined to create an array of soft furniture structures called "blobs" – vertical geometric shapes that flatten to a horizontal position when they are sat on. The blobs in this exhibition are equipped with an audio system through which their sitters can listen to a recorded lecture by Prof. Yuval Portugali (of the Department of Geography and the Human Environment) about "Self Organization and the City".¹⁵ Located at the gallery's entrance they create a space for extra-academic study. Occupying the seam between university and gallery suggests a rethinking of the customary uses of the academic apparatus – classrooms, furniture, technical aids, lawns, cafeterias, libraries – and the habitual physical gestures appropriate for them.

The blob shape recalls the pouffe – a soft seat associated with

relaxed leisurely sitting. The use of this sitting manner in a pedagogical context of personal study stations turns the attention to the formal-physical restrictiveness of conventional forms of teaching and learning. We might think of fixed sets of physical gestures (standing, raising one's hand, sitting, writing, reading), which are passed from one generation of teachers and students to the next and sustain the perpetual pedagogical performance within the walls of the universities. But whereas in academic lectures the frontal hierarchy between teacher and student is clear (the teacher stands in front of the class, the students sit opposite him or her in rows) – in this work the regimes of watching and learning change. A propos regimes of learning: it is no coincidence that two major streets in the university's vicinity are named after two Nobel Prize winners, from the East and the West, Albert Einstein and Rabindranath Tagore – a poet, philosopher and educator, who conceived the teaching method practiced at India's free university.

Gal Kinan: She's the Machine

Gal Kinan's installation She's the Machine [51-52], which is centered around a combination of art and technology, comprises a screen (animation) work and a kinetic sculpture, created in collaboration with engineering and electronics specialists, Stephan Kuderna and Kees Reedijk. It simulates a lesson between a teacher and a female student: the animation video presents "instruction phrases" or commands on a screen, designed in an archaic font from an obsolete printing method, that line up and disappear (in stop motion technique), making up sentences like "I will make you move", "You are the machine", or "Your body is a tool". In front of the 'screen-teacher' stands a kind of robot-doll, a sculpted body installed on a stool and equipped with a smart board and electronic components. The robot-doll reacts in its movements and body parts ("hand" raising, "head" moving, general trembling) to the sentences that appear on the screen that controls it.

The screen functions as an agent of the system, instructing the robot-doll what it is and what it should do. The choice of the feminine form (both in the sculpture's body and in the formulations of the instruction phrases) broadens the situation from a mere pedagogical context to include a gender-related hierarchy.

Kinan, who in the past years has been living in Amsterdam, was inspired by the Triadic Ballet by Oscar Schlemmer, the venerated Bauhaus



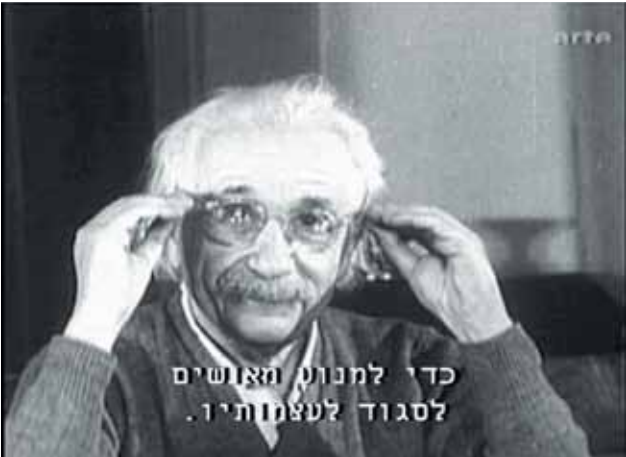
before the grand theories and they will be here after them. Time for them is not an abstract conceptual category but a concrete reality, a material to work with. They knead time, suspend it, contract past and future into the present continuous, which silently awaits the gaze of the viewer in order to open up again to the space."¹²

A score sheet appears in the lower part of the painting [29]. Reading the notes reveals that the tune is the opening song "The Lambeth Walk" from the musical *Me and My Girl*, which ran at the time in London, the words accompanying this number being "Ev'rythin' free and easy / Do as you darn well please". Helfman took the act of reenacting the painting one step further by deciding to accompany the scene with live music, as was often done in the *tableaux vivants* tradition. For this purpose her collaborator in this work, the musician Shira Yasur, composed a musical piece for two instruments. The musical score, integrated into the installation, will come to life from time to time to the sound of the playing musicians, who will be sitting amongst the sculptured elements.

Adi Kaplan, Shachar Carmel, Noam Kaplan, Effi Cohen,
Etay Onick and Arthur Neslen:
Einstein and the Hebrew University

A group of artists and creators from different disciplines (visual artists, filmmakers, writers) got together to create the faux-propaganda video *Einstein and the Hebrew University* [49], which was first shown in 2006 at the "Heara 10" event in Givat Ram.¹³ The video was made in response to a biographical film about Albert Einstein and his relationship with Judaism, Zionism and the establishment of the State of Israel. The video, built on the structure of the initial film, is an act of disruption that brings forth a new message. The group preserved the initial propagandist style using excerpts from historical footage, a professional narrator and convincing graphics. The video explores the link between Einstein's research and the "Talpiot" program¹⁴ run under the auspices of the Hebrew University. Einstein was one of the university's founding fathers, who willed his personal archives and the rights to his works to the University. The video underlines the irony of the University's use of Einstein's legacy for military needs.

12 Ibid.
13 The event "Heara 10: Comments on the Israeli Acropolis", part of Sala-Manca Group's "Hearat Shulaym" project, dealt with the relationship between academic institutions and state institutions.
14 "Talpiot" is an elite pre-army training program devised to create the IDF's future technological leadership. It recruits Israel's future "brains", groups them together and teaches science and military studies.



8 Avi Pitchon in a conversation with the author, April 2013.

tour guide of a visitors' group, whose words – "the structure was designed to make man feel tiny and insignificant" – aroused his interest, since they brought into focus the inverse relation between monumental aesthetics (a largeness of scale that symbolizes power) and its interpretation. Pitchon's choice to engage with a more than 3,000-year old architectural structure while connecting it to graphic symbols from the 20th century makes us think about the role played by knowledge bases in the art viewing experience. Regarding the connection between monumental symbolism and the visual language used by totalitarian regimes, Pitchon remarks that "the monumental aesthetic has always been part of the landscape of human consciousness, and as such it is neither leftwing nor rightwing, neither good nor bad."⁸ In addition we should take into account the context of exhibiting the Ishtar Gate and other exhibits at the Pergamon Museum, monumental representations of "power" from the East that were robbed (and thus "diminished" or even "nullified") by Western powers.

Pitchon's engagement with 20th-century graphical symbols [39-45] – drawn from the continuum between anarchist punk and Nazi emblems designed in Ahnenerbe ("patrimony"), a research institute headed by Heinrich Himmler – reveals hierarchical judgments that accompany the viewing of art, design and architecture.

Michal Helfman:

While Dictators Rage

In the installation-performance While Dictators Rage [30-31] Michal Helfman reconstructs Felix Nussbaum's last painting, Triumph of Death (1944) [28]. Nussbaum, a German Jew, was a successful painter in 1920s Berlin, who studied at prestigious academies in Europe and whose name became associated with the avant-garde movements of the period. His fame came from the painting The Fantastic Square (1931), in which he criticized the artistic establishment and the official and decadent art of his time. The painting describes an art students' revolt: a group of young people besieging the gates of Berlin's conservative academy, in order to usher in the new art. After the Nazis came to power in 1933 his Berlin studio was set on fire, and Nussbaum ran for his life and wandered around the cities of Europe. His last painting, Triumph of Death, was completed in his hiding place in Brussels before he was sent to his death in Auschwitz in 1944, in the last transport.

Triumph of Death deals with the destruction caused by the human

pursuit of progress: a picture of a war landscape, sterile and barren except for bullet-pierced trees, broken walls and a ruined building; skeletons wearing cloaks dance on the rubble of Western civilization against the background of screaming kites in a murky sky, other skeletons play on wind instruments, and the ground is strewn with pieces of sculptures, musical scores, a clock, a compass, chess pieces, a broken typewriter, a telephone and a bulb, the symbols of knowledge and creation.

About a decade ago, following a jolting visit to an exhibition of Nussbaum's paintings at the Israel Museum (1996), Larry Abramson created the series of works The Pile⁹ and published the article "We are all Felix Nussbaum". About Triumph of Death Abramson wrote: "And so – without art historians, without art critics, without curators, gallerists and colleagues, without this whole system we call 'context' – Nussbaum is left on his own, alone with his easel, facing the storm. Whom does a painter paint for when only death is his certain audience? What did Nussbaum think in the hideout flat he shared with his lover Felka Platek in Brussels, when in 1944 he stretched a large canvas, applied a ground and worked with the compulsive punctiliousness of a 'new objectivist' on the precise description of Triumph of Death, the last painting he completed before he and Felka were put on the last transport to Auschwitz?"¹⁰

Helfman, Abramson's student, chose Nussbaum's painting in order to highlight the archival qualities of the artwork, to point to art making as the creation of a personal historical archive, or as Abramson puts it: "If there is a history of art, then it lies there, in Nussbaum's painting – in this foul-smelling and indiscriminating pile of classical, neo-classical and modernist waste, [...] a foothold for the angels of death in their chilling revelry. We are all Felix Nussbaum, painters without an audience, bearing silent testimony in our underground workshops."¹¹ Like Abramson, Helfman presents us with the need to think about art and its roles against the backdrop of history, to think about the work of art as testimony.

Helfman approaches the painting as if it were a musical score, which she composes to create an installation-performance. She deciphers the painting's components, giving them three-dimensional forms, building an experiential space that invites the viewers to physically walk among the parts of the apocalyptic painting. By erecting the painting as a "living" environment she creates a sensory learning space. Similarly to the *tableau vivant* techniques which were common in the 18th and 19th centuries, Helfman reenacts the painting while emphasizing its symbolic elements, in a way that provides a lookout on a historical moment of destruction, a moment in which art remained the only possibility for expressing the crushing of all cultural expressions. "But artists survive. They were there

9 The series The Pile (2004), which was exhibited at the Felix-Nussbaum-Haus Museum in Osnabrück and at the Museum of Art in Kibbutz Ein Harod, included images of construction debris piled up as a result of the collapse of buildings.

10 Larry Abramson, "We are all Felix Nussbaum", Studio, 133 (May-June 2002); reprinted in the cat. Larry Abramson: Paintings, 1975-2010, curator: Ellen Ginton (Tel Aviv Museum of Art, 2010) (in Hebrew)

11 Ibid.

Lori Solondz:
Perch

Lori Solondz presents the work Perch, in collaboration with the ornithologist and environmentalist Shlomit Lipschitz, the head of "The Israeli Center for Yardbirds".

The viewer, using binoculars, turns his attention to the sculpture garden, in which Solondz has created a micro-environment adapted for urban birds' needs. Made from elements preferred by birds (dead logs and seed-producing flowers), the sculptural perch which serves as a resting and observation post is accompanied by a suspended garden of sunflowers (food) planted in geotextile bags (Bacsac).

The gallery's sculpture garden is a space of encounter between nature and culture, art and architecture: birds rest atop the sculptures, weeds grow amongst the tiles of the decorative wall in the courtyard, insects fly past the gallery windows. The combination of the artist's and the scholar's knowledge led to the creation of an ideal environment for urban birds.

Cities around the world, including those that have never been "garden cities", ascribe great importance to nurturing "green lungs" in the form of roof gardens, living sculptures, personal allotments for growing vegetables in public parks, environments suitable for urban animals and so on. In the local context, Solondz's preoccupation with urban nature in many ways references the moves led in the 70s by Yitzhak Danziger and Avital Geva – to combine art and education establishing a space and a place in which to examine man's use of natural resources, and to draw on nature in establishing new educational models (Danziger with the grove he reconstructed with his students in the Carmel, Geva with the educational eco-greenhouse he founded). Similarly, the artificial (nature-culture) element Solondz builds for the university's birds also connects art, nature and education, and gives the viewer a place-time to contemplate the connections between knowledge, environment and nature.

Roy Menachem Markovich:
Terrible Vacation

In the trilogy Terrible Vacation [27] – which includes the videos Terrible Vacation, Sad Trip and Confidential From Aim – Roy Menachem Markovich deals with different manners of translation. The series of works began with fictional emails that showed up in Markovich's mailbox. With slight variations on a similar narrative frame, these pleading letters report that

the sender (who is one of Markovich's friends and colleagues) has been the victim of robbery during his or her holiday and desperately needs his financial help. Tracing the source of these letters shows that they have been fabricated by a hacker who hacks into email accounts and uses them to get the worried friends' money. In order to write them, the hacker researches the account owner's emails, so that the fictional letter recreates his writing style.

Markovich adapted some of these emails into screenplays, which he directed, using the victims of the sting to play the leading roles. The videos share a common narrative: an exposition presents views of the vacationer enjoying his holiday; the pleasure is cut short by a violent robbery scene in which his wallet is stolen, which leads to an episode that focuses on the distress of the vacationer and the people around him. Accompanying the trilogy there is a language lab, using transcriptions from the videos for language education.

Markovich juggles art language and spoken language. The videos adopt an accessible narrative structure and a kitsch aesthetic (vacation sites such as hotel lobbies, cafés, etc.), different from the distant and alienating language of art texts. "International Art English", as Alix Rule and David Levine refer to this language, used by curators and art scholars for press releases and art reviews – often arouses unease and frustration with its elitist tendencies. Addressing those in the know creates a target audience (artists, curators, scholars) which excludes the masses.⁷

The act of translation functions on different levels in Markovich's series. Using aesthetic and pedagogical techniques he changes the videos' context and meaning. Markovich crosses a fine line between art and mass communication by integrating instructional videos into an art context. This fine line attests to the need to circumscribe territories of knowledge from within and from without via the art language.

Avi Pitchon in collaboration with Eli Petel:
Enter the gate

Avi Pitchon's installation, Enter the Gate, deals with the regimentation of perception in the context of art viewing. The work includes a reconstruction of the famous blue gate to the inner city of Babylon, which was built in 575 BC [38] – a reconstruction made of painting and screen-works showing graphic symbols. This visual ensemble produces monumentality on the gallery wall.

While visiting Berlin's Pergamon Museum, Pitchon walked past the

7 Alix Rule and David Levine, "International Art English: On the Rise – and the Space – of the Art-World Press Release", Triple Canopy, 30 July 2012

a "demonstration" – a performative-pedagogic form which refrains from creating identification and empathy – Meromi achieves his aim: art and theater exist in a live situation, without a pre-determined outcome. The series of "demonstrations" in the exhibition space includes a joint reading of the play and various movement exercises, which suggest modes of physical interaction with the sculptures. At certain points in time the viewers attend a "direct viewing", but mainly the viewers witness remnants of actions that had taken place in the space without their presence. This enables a "reading in motion" that incorporates the viewer into a physical-narrative space of the collaborative work process as it has already taken place.

The collaboration between Meromi and the group in the gallery creates a pedagogical-performative space of "a community at work", combining research in movement with multi-disciplinary art. Operating outside the security area the artists create a space that fulfills the conditions of an "engagement with reality".

Sari Carel:
E n d e m i c

In the video *Endemic* [18], Sari Carel presents a panoramic sequence – mapping the cityscapes of Berlin. The soundtrack and the streaming images create a relaxed atmosphere allowing for contemplation only to be interrupted by a ceaseless flickering of images: African sculptures, geometric shapes in primary colors and objects of modernist design (De Stijl, Bauhaus), similar to pop-up windows and internet banners.

Highlighting the artificiality of her video editing, the artifacts hover in the air like unidentified objects, detached from the background and foreign to their surroundings. With these alienation tools, Carel points to "the pool of historical images" from books and internet sites; an all-embracing database of pictorial information available for quick retrieval and transplanting to new environments.

The "rough" demonstration technique, which exposes the mechanical nature of the collagistic act, thwarts any attempt to put together a continuous and coherent narrative. The alternation between the intuitive act of reception and the jolting breaks generates an overall alertness that characterizes the learning process,

The cityscapes linked to a historical "timeline" function as an artificial structure, simulating a narrative which attempts to impose order on history's complexity. By demonstrating collecting, sorting, classifying and

arranging, 'Endemic' draws attention to the appropriation of archival "cut and paste" techniques.

6 Oliver Ressler in a letter to the author, April 2013.

Oliver Ressler:
N o R e p l a s t e r i n g , t h e S t r u c t u r e I s R o t t e n

In the (ten-meter long) photographic work *No Replastering, the Structure Is Rotten*, [16] the Austrian artist Oliver Ressler returns to the days of May 1968 and the Paris students' uprising, which began with disagreements between students and the university administration. This led to the closing down of the university, street protests and police violence, and eventually to a general strike all throughout France. The slogan "No replastering, the structure is rotten" was one of hundreds sprayed around Paris, with tens of thousands of students and university teachers marching against the closure of the Sorbonne.

The witty slogans such as "Now I have a TV, a fridge and a Volkswagen, but all my life I've been an idiot", "Don't negotiate with the bosses. Abolish them", or "You've been robbed of your happiness. Steal it back", and "Worker: You may be only 25 years old, but your union was born a hundred years ago" were influenced by the anti-establishment attitude of the Situationist movement.

Ressler chooses to draw a connection between our times and May 1968 by cutting out the letters of the slogan "No replastering, the structure is rotten" from a blown-up photograph of a street demonstration in Athens in 2012. As Ressler says, "presenting this historical slogan today, one reads it in relation to the profound structural crisis of capitalism and representational democracy, which influence university education as well as other areas."⁶

Ressler, who shows extensively in exhibitions and film and new media festivals, often collaborates with scholars, film directors and other artists on works that discuss economy, democracy, racism, modes of resistance and alternative social models. His approach to these subjects is practical: he puts together a toolbox according to each individual need. His works adapt to diverse mediums, creating a congruence between the content and the means of expression: posters, videos, architectural forms, lectures and presentations.

- 1 See: Joshua Simon, "Ohad Meromi: In the Making", *Flash Art*, 284 (May-June 2012)

architects nor architecture scholars: choreographers, performance and installation artists, film directors, writers, jurists, economists, sociologists, advertising agents. "Israeli Architecture Archive" operates in the understanding that in this era although not everything is architecture, we spend most of our lives in architecturally designed spaces.

The inspiration for choosing the oxymoronic theme "Futuristic Israeli Architecture from the 60s and 70s" is derived from time warps in science fiction literature and films: a utopian space (i.e. a no-place) in which historical facts are combined with fantastic-fictional elements. Evident in the performance-lecture is the disruption of the historical sequence (we learn in the present about past architecture in future terms). This raises questions: Who is entrusted with memory? With teaching? With the archive? Who is entrusted with the architecture of the future?

Fishof and Elhyani's joint work functions on two levels: as a sensory experience as well as an educative process.

Ohad Meromi in collaboration with the "Theatre and Performance Research Laboratory" (Theatre Arts, Tel Aviv University):
Rehearsal Sculpture No. 4: Popova + The Exception and the Rule

Rehearsal Sculpture No. 4: Popova + The Exception and the Rule is presented to the viewers in a momentary state. The assemblage of sculptural-architectural bodies [10-12] – varied combinations of human-scale circles and cones – creates a situation where the viewers "encounter a temporarily static situation, but it does not mean that the work is done."¹ Against the dichotomy gallery/studio, Meromi offers an intermediate space: a combination of a rehearsal space, a classroom, a studio and a gallery; a place which allows the co-habitation of functions of learning, creating, documenting and exhibiting.

Meromi's sculptures echo 20th-century abstract art and modernist avant-garde movements which dealt with universal questions. Meromi borrows these forms in order to discuss the concept of 'agency' and through it the role of human beings in society and the relationship between them. This allusion to modernist forms and texts seems to tie the question of 'agency' with issues of teaching and learning: "Who is speaking?", "Who has the power to speak?", "Who is teaching whom and for what reason?"

Meromi's work draws on one of Bertolt Brecht's learning plays (Lehrstücke), The Exception and the Rule [7]. Brecht saw the theater as

a didactic-pedagogical tool, teaching viewers to understand the factors that operate in society and making them want to act and influence these factors. Meromi chose these pedagogical plays because they are "short, didactic and cruel", as well as "the most extreme in a formal sense, and because they reject fiction."²

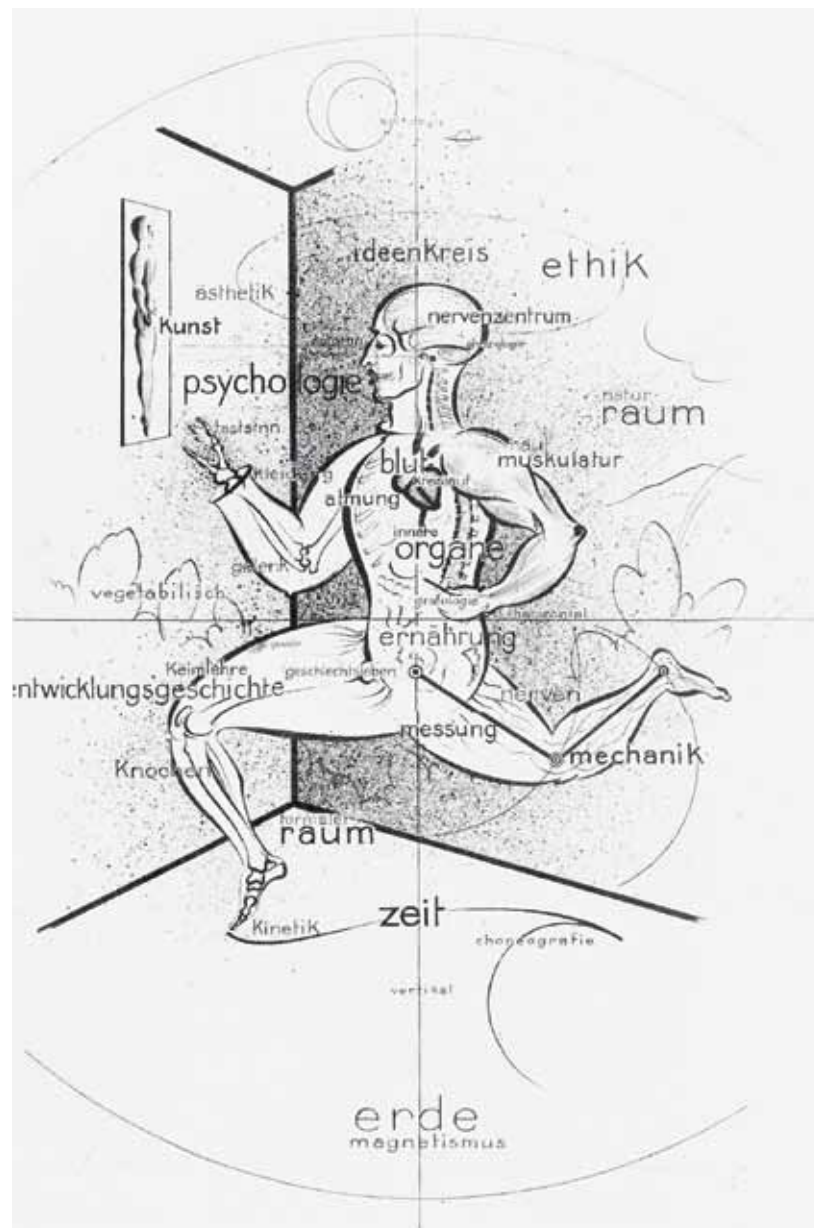
Meromi has already dealt with this play by Brecht in the past.³ His attraction to Brecht's learning plays stems from the fact that they do not need to be staged before an audience but serve as a kind of "traveling classroom" – once an educational tool designed to travel between schools and factories in the Weimar Republic, to incite pupils and workers into action and teach them principles of socialism. "I'm very interested in thinking about the performative as a site for learning rather than a show or a spectacle. Eliminating the audience allows one to think of the relationship between the actor and the script—the actor and the idea", says Meromi,⁴ whose choice of a didactic play by Brecht reflects an attraction to the Brechtian "engagement with reality" which consists of taking a stand, establishing a viewpoint and expressing an opinion.⁵

In creating his installation at the University Art Gallery, Meromi collaborated with a group of students from the university's Theatre Arts Department, who are studying for their Masters in the "Theatre and Performance Research Laboratory" program in a course on Brecht's theatrical theory and practice (where they are studying with Prof. Freddie Rokem (one of the initiators of the program) and Ira Avneri, a director and a PhD student in the Department).

There is an unusual local context of Brecht's The Exception and the Rule due to the fact that its world premiere took place at Kfar Haim in Hebrew, performed by members of Kibbutz Givat Haim, as part of the Hefer Valley settlements' May Day celebrations in 1938. After a period of preparations led by Moshe Perlstein, who is also a director and PhD student in the Department, the group presented "an archival demonstration" in the dining hall of Kibbutz Givat Haim Meuhad, on 1 May 2013, in commemoration of the 75th anniversary of the play's world premiere, staged by the kibbutz members. Since there is almost no documentation of the 1938 performance the demonstration was designed to create an archive of actions and gestures of the original event and examine the play's central themes from a present-day point of view of the Israeli-kibbutz experience, in particular in terms of the relations between the exception and the rule.

Meromi and the group perform "demonstrations" of The Exception and the Rule in different points in time throughout the duration of the exhibition, usually not in the presence of the gallery visitors. By choosing

- 2 Yitzhak Laor, "From the Early Brecht to the Great Brecht", *Haaretz: Books*, 12.1.2005 (in Hebrew)
- 3 The 2007 video work The Exception and the Rule is also based on the play.
- 4 See: Ohad Meromi, "500 Words", *Artforum* (December 2010)
- 5 See Aharon Shabtai, *Introduction to The Measures Taken: Didactic Plays by Bertolt Brecht* (Tel Aviv: Schocken, 2004) (in Hebrew)



50

אוסקר שלמר, האדם במעגל הרעיונות, 1928,
עיפרון על נייר, 44x30 ס"מ: מתוך סדרת הרישומים
האדם ששימשה את שלמר לצורכי הוראה

Oskar Schlemmer, *The Man in the Circle of Ideas*, 1928, pencil on paper, 44x30 cm:
from the series of drawings *The Man*,
used by Schlemmer for teaching purposes

Ohad Fishof in collaboration with Zvi Elhyani: A Lecture On Architecture

Ohad Fishof's installation-performance – *A Lecture on Architecture* [1-5] in collaboration with Zvi Elhyani and IAA (Israel Architecture Archive) – is the third chapter in *Hoon*: a multi-disciplinary series in the making, that centers on characters, places and events in an imaginary town of that name.

Adopting the form of a lecture, the work takes place in the gallery's classroom: rows of chairs and desks in front of a blackboard serve as a screening area. The classroom hosts a photographic reel of futuristic Israeli architecture from the 60s and 70s. Pictures of buildings, selected from Elhyani's Israel Architecture Archive (IAA), are screened alongside an original soundtrack composed by Fishof. During this audio-visual installation Fishof interacts with replacing the soundtrack with a live performance. The work illustrates the link between teaching and performance: a didactic manner of presentation resonates in the site where it is situated – the University Gallery's classroom.

The collaboration between Fishof, who works in a variety of disciplines (music, dance and choreography) and Elhyani, an architect, architecture researcher and the founder of an independent architecture archive, working outside the academic and cultural establishment, highlights alternative creative and research activity which takes place amongst friends and colleagues. IAA is not a traditional archive but an activist body that seeks to challenge common archival activity, which is modernistic in nature, in each of its stages. Therefore the materials collected in the archive are not strictly "architectural": they broaden the definition of architecture to include art, visual and popular culture and the practice of everyday life, and locate the architectural act on a wide interdisciplinary and multidisciplinary continuum. Moreover: the archive's materials are not necessarily classified and catalogued according to architectural indexes, but rather in light of hundreds of non-architectural themes and labels ("debate", "women", "make-up", "army"). The archive does not wait for users and their queries, but distributes its materials on social networks (sometimes at random and sometimes in response to various significant dates or current events). Thus it shares with the public not only its treasures but also the collecting process. Many of its web followers are drawn into archival collecting activity; contributing digital or physical items that they possess, or that they create or photograph themselves in response to an image or a piece of information published in it. The archive serves as a source of information for a wide range of users who are not necessarily

Anti-Anti:
Between Art, Power and Knowledge

Hadas Kedar

The exhibition "Anti-Anti" addresses the problematic nature of bureaucratic control over knowledge and art; artists' dependence on cultural institutions, exhibition spaces and curators; the complex nature of artistic activity within an institutional framework.

Grounded in the tradition of anti-art, the exhibition creates an environment which challenges institutions and their conventional methodologies via interdisciplinary activity and knowledge sharing. Multifaceted combinations of artistic practices and academia, artists and teachers, students and curators, engineers and designers, architects and scientists demonstrate a web of formal and informal connections. These encounters combine shared interests (birds, theater, cinema, architecture, painting, music, science). For example: the sculpture garden hosts a micro environment designed for birds; a designer and geographer combine knowledge to create an interactive learning object .

Past works of art serve as a point of departure for many of the collaborations; from a reconstruction of Eisenstein's film Battleship Potemkin to Brecht's epic theater channeled into a sculptural scenario, to the use of a Felix Nussbaum painting as a basis for a three dimensional reconstruction, to a series of architectural images that appear in the form of a lecture-performance.

Situated in a university gallery, the exhibition reflects educational activity by forging a synthesis between academic subject matter and the physicality of a visual experience.

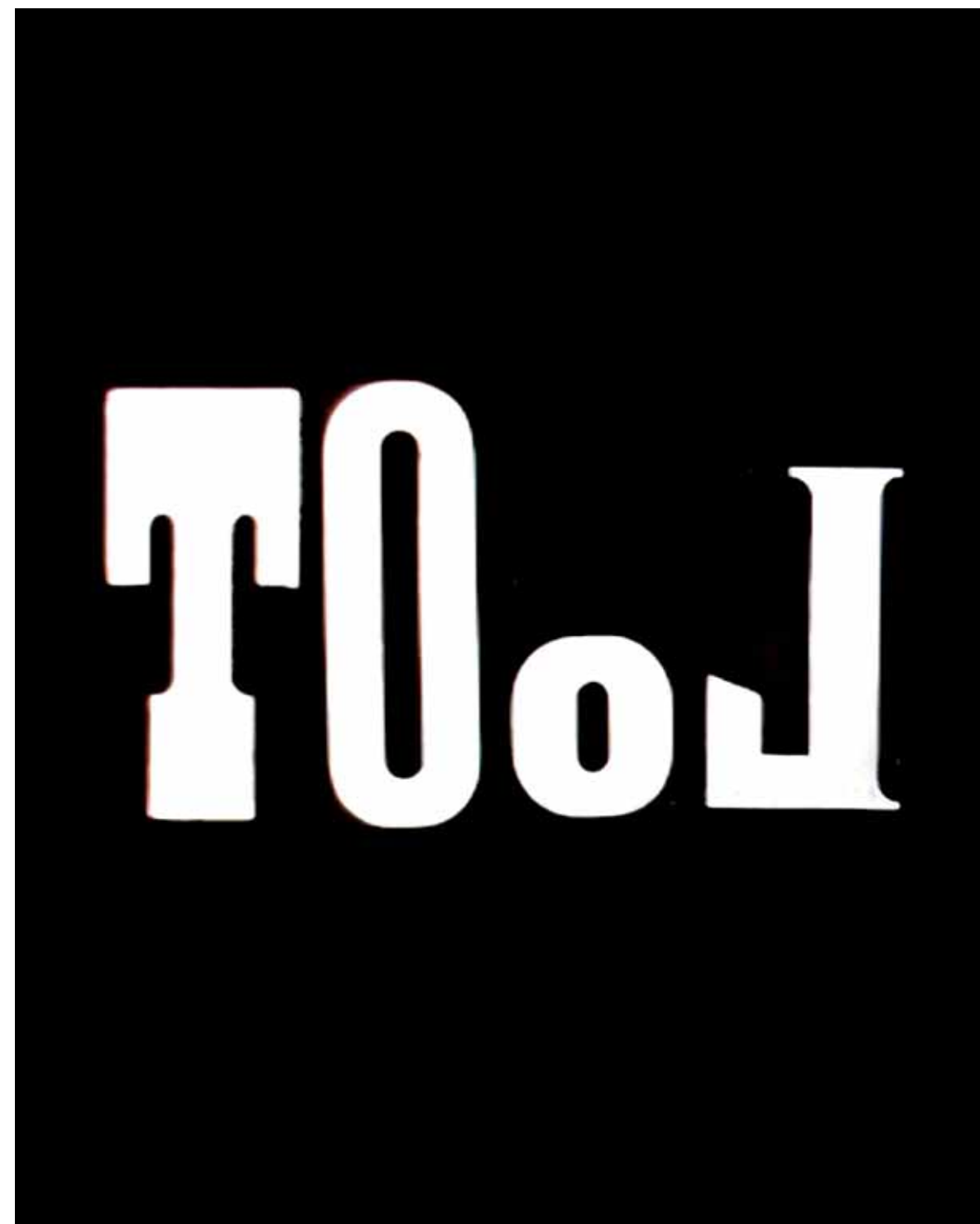
'Anti-Anti' positions itself in the realms of art, knowledge and power by rearranging the manner in which shared expertise is redirected in order to create new perceptions. Taking down the barriers of academic methodology and challenging the academic methods with those created by artists, these conflicting approaches are combined to access and create new forms of visual communication.



51

היא המכונה מס. 5, 2005,
מיצב וידיאו ופיסול בטכניקה מעורבת
(צילום: וילם פרמאס)

She's the Machine No. 5, 2005,
mixed media sculpture and
video installation
(photo: Willem Vermaas)



Special thanks to Guy Saggee for the original catalogue design, which wonderfully reflects the spirit of the exhibition. Thanks to Daphna Raz for the complex editing and to Michal Sapir for the English translation. Additional thanks are extended to Tel Aviv University President Professor Joseph Klafter, and to Mr. Motti Cohen, the university's CEO, for their support for the gallery; to Prof. Hannah Naveh, Dean of the Faculty of the Arts, for her initiative and help in presenting the exhibition; to Protech for installing the exhibition; and finally to Yossi Ambar, the building manager, and Sarah Keller, the gallery secretary.

52

גל קינן, מתוך היא המכונה,
2005, וידיאו, 3 דקות
(צילום: וילם פרמאס)

Gal Kinan, from She's the
Machine, 2005, video, 3 min
(photo: Willem Vermaas)



knowledge, to find alternative ways to take part in the cultural enterprise – suggestions that arise from the unstable ground of being in the world, of inhabiting it; suggestions that do not only see resistance and criticism but also an actualization of possibilities and a realization of potential; suggestions that instigate a historical shift from art that reflects reality to art that produces reality (and see Irit Rogoff's studies and curatorial projects).

Reestablishing the space of knowledge production within and out of the tension between the aesthetic and the political or between art and life has been bound up with the demand for equality whilst restoring the common space – "the distribution of the sensible", in the terms coined by Jacques Rancière, who calls for an equal inclusion in society's knowledge community. Questioning the positions of authority of those who possess knowledge and the way knowledge is transmitted in conventional teaching and learning methods has exposed the power relations that underpin the institutions of knowledge – but simultaneously also enlisted the tools of pedagogy for promoting a more equal community. Such a community draws on the origins of theatre as a place for assembling and for the aesthetic-sensible construction of a community, since in the act of viewing the community is present to itself, gains awareness of its social situation (Bertolt Brecht), reinvigorates itself (Antonin Artaud), and at the same time acquires performative capabilities for collective action. The teacher, like the artist, acts as a performer or a storyteller, while the student-viewer responds as an active translator, who appropriates the event and makes it his own. Teaching-learning as creating-viewing is an active, equal and emancipating act.

To a large extent, the attempt to reshape society through interventions in the cultural sphere harks back to the displacement of the political to the more autonomous fields of art and higher education in the moves led by European avant-garde movements (such as Situationism) following the failure of the May 1968 students' uprising. In that case, it was the recognition of the impossibility of political change that pushed social engagement and the revolutionary-ethical drive to the territory of artistic creation, to the subversive text, to *écriture*: only in art, which radically guards its autonomy, can the revolutionary idea be preserved; only within its borders will it be possible to achieve the freedom expected from a total revolution. It is the aesthetic freedom of the artist, the writer or the intellectual, who is free of any external constraint, that constitutes the creative effort as political action. Creation enables action – albeit action on the symbolic plane, which protects the actor from the compromises involved in direct engagement.

As mentioned earlier, however, this withdrawal to the cultural sphere has led to a return to the social reality and to combining the two in engaged and collaborative art. The idea of the museum, the gallery and the academy as sites of contemplation, reflection and edification, away from the constant demand for proven results in the world, has become a desirable principle that can be projected onto other areas, which will also become focal points of the possible, capsules of being in the world, projects that do not only respond to reality but create it.

The coexistence of the academy and the gallery at Tel Aviv University enables simultaneous activity in the two spheres, creating encounters and collaborations while examining the connections between them. Knowledge bases, practices of teaching and learning and methods of archival classification therefore form the basis for a considerable part of the works in the current exhibition-event, alongside texts and historical events. Naturally, these find their expression in performances, dramatizations, staged scenarios, reenactments of *tableaux vivants* and interactivity – collaborative and processual practices, which at the same time can be captured in an object. Similarly to Postproduction artists, as Nicolas Bourriaud defined them, in many ways what we see here is a reactivation of visual sources and knowledge bases, which serve not only for decoding, but also for creating alternative narratives and new possibilities.

First and foremost I would like to thank the exhibition's curator, Hadas Kedar, for the unique and authentic curatorial endeavor and for the efforts she put into realizing this wide-ranging and complex project. My heartfelt thanks go to all the participating artists and all the scholars and creators who collaborated with them. I would also like to thank Prof. Freddie Rokem, Ira Avneri and Moshe Perlstein from the university's Theater Arts Department, and the group of MA students in the "Theatre and Performance Research Laboratory" program, founded with the support of the Humanities Fund established by The Planning and Budgeting Committee of the Council for Higher Education in Israel (VATAT) and Yad Hanadiv. Thanks are due to the musicians Shira Yasur and Itay Yasur; to the architect and researcher Zvi Elhyani and IAA (Israel Architecture Archive); to the architect Dr. Arie Nesher, Professional Director of the Porter School of Environmental Studies; to Shlomit Lipschitz, head of "The Israeli Center for Yardbirds" and a graduate student at Tel Aviv University's Porter School for Environmental Studies; to Michael Granik and the Green Environment Community on the campus ("The Ecological Dreamers"), the Ecological Garden; to Gad Haran and the members of "The Social Coalition"; and to Liya Kohavi, the exhibition design consultant.

Foreword

Irit Tal

A recurring tendency in contemporary art, seeking to reinvigorate art by connecting with life, has recently undergone an ethical turn. Artistic openness to social and educational endeavors has always brought a change in the modes of resistance and gestures of refusal or 'anti', as stances of total opposition, rejecting any collaboration with art institutions, have been replaced by new lines of action. Recently, however, we have seen in the contemporary work of artists and collectives, in the name of the same responsibility and social and political engagement, a counter movement of the pendulum between two opposing positions: the one – more radical, identified with the curator and theorist Stephen Wright – urges art to free itself from its power positions in the world and escape from itself and from its institutions, arguing that only thus can change become possible; and the other – identified with the art historian and art critic Tom Holert – seeks to preserve art's productive friction with reality. Holert argues that only these contacts – which engender new forms of reflective distance and proximity and gaps between the two realms – can also give rise to new forms of social responsibility. A responsibility of this kind is not understood in the usual senses of religion, morality and law, nor in terms of 'for' or 'against', but rather as an indeterminate state, as an arena of transgression, undecidability, instability and experiment. This is not the responsibility of urgency or of an immediate response to acute crisis situations in the world, which endangers art's autonomy or its status – but rather a contemplative, reflexive responsibility, which does not abandon the aesthetic sphere yet at the same time possesses an ethical power and an ability to change things in the world.

This realm of responsibility established the academy (and other educational institutions) as a real site of discourse and artistic action. Privatization and neoliberal capitalism, along with processes of systematization, homogenization and over-bureaucratization, have created renewed interest in it as a source of resistance but also of new possibilities. As an institution designed to produce knowledge and culture, its social and political conditions as well as its methods and methodologies are examined not only from an attitude of resistance, critique or exposure of its underlying apparatuses, but also as a springboard for action and intervention that suggest a rethinking of its own institutional and ideological underpinnings. These are suggestions to theorize new concepts, to use the power of the imagination to produce

The Genia Schreiber University Art Gallery
Michel Kikoïne Foundation
The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts
Tel Aviv University

Gallery Curator: Irit Tal

**Anti-Anti:
Between Art, Power and Knowledge**

May 31 – August 9, 2013

Exhibition

Curator: Hadas Kedar

Catalogue

Design and production: Guy Saggee, Avihai Mizrahi – Shual Studio

Text editing: Daphna Raz

English translation: Hadas Kedar, Michal Sapir (Foreword)

Plates, Printing and binding: A.R. printing Ltd.

The cover - graphic design & concept: Shual Studio;

photo: Jennifer Abessira

The catalogue is published with the assistance
of the Varda Yoran Art Catalogue Fund

Lori Solondz's work Perch – in collaboration with the Porter School
of Environmental Studies, Tel Aviv University, and the Green
Environment Community on the campus ("The Ecological Dreamers"),
the Ecological Garden

Ohad Fishof's work A Lecture on Architecture – in collaboration
with Israel Architecture Archive, Zvi Elhyani Collection

© 2013, All rights reserved

The Genia Schreiber University Art Gallery and
Michel Kikoïne Foundation, Tel Aviv University
ISBN 978-965-7160-37-4

Table of Contents

Pagination follows the Hebrew reading
direction, from right to left

Foreword / Irit Tal
124

Anti-Anti:
Between Art, Power and Knowledge / Hadas Kedar
117

Questions
91

Answers
Michal Helfman **90** / Gal Kinan **89** /
Ohad Meromi **83** / Avi Pitchon **82** /
Moshe Zuckermann **74** / Orly Shevi **69**

**Ohad Fishof in collaboration
with Zvi Elhyani
9-15**

**Ohad Meromi
21-26**

**Oliver Ressler
33-37**

**Inbal Gil in collaboration with
Yaal Tevet and Roy Roth
39**

**Sari Carel
41-43**

**Jean-Antoine Laval
46-51**

**Roy Menachem Markovich
54-58**

**Michal Helfman
62-67**

**Wall and Tower
70-71**

**Rona Perry and Mor Arkadir
75-78**

**Avi Pitchon
81-87**

**Lori Solondz
92-94**

**Adi Kaplan, Shachar Carmel,
Noam Kaplan, Effi Cohen, Etay
Onick and Arthur Neslen
103-105**

**Gal Kinan
115-120**

Anti-Anti:

Between Art, Power and Knowledge



The Genia Schreiber University Art Gallery
Michele Kikoïne Foundation
The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts
Tel Aviv University