

SpaceTime

וידאו-ארט ומיצב מתוך אוסף "הארץ" video art and installations from the haaretz collection



SpaceTime

וידיאו-ארט ומיצב מתוך אוסף "הארץ"

פברואר 2016

תערוכה

אמנים משתתפים: מעיין אליקים, הילה בן ארי, עדן בנט, גיא גולדשטיין,

בן הגרי, נבט יצחק, נעמה צבר, שי רטנר

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג

עריכה: אפרת לבני

עיצוב: מאיה שחר

עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא

תרגום לאנגלית: ראלף מנדל

עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק

הגהה: מיה אשרי

צילום:

עמ' 16, 25: אברהם חי; עמ' 17: תולוניוס מרקס; עמ' 20–21: הצילום הוא מן התערוכה

"גדעון גכטמן, 1942–2008" מוזיאון ישראל, ירושלים דצמבר 2013- אפריל 2014

אוצרת: איה מירון, צילום © מוזיאון ישראל, ירושלים על ידי אלי פוזנר; עמ' 30–31: MTG;

עמ' 34–35, 102, 104, 106, 107, 109, 113, 114, 115, 116–117: אריאל קן;

עמ' 36–37: אריאל ורהפטיג; עמ' 38–39: טל ניסים; עמ' 40–41: שחר פרדי כסלן;

עמ' 42–43: שרון חכים; עמ' 44–45: אלעד שריג; עמ' 47: שחף הבר; עמ' 49: נבט יצחק;

עמ' 52–53: ציון אברהם חזן; עמ' 62–63: צילום: עמית יסעור, רקדנית: אדוה קידר;

עמ' 64–65: גסטון צבי איצקוביץ; עמ' 70–71: סשה פליט; עמ' 74–75: עמית שטראוס

ורואיה מידן; עמ' 105, 107, 108, 110, 111: עדן בנט

הדפסה: דפוס גרפופרינט

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

רוב תודות למעיין אליקים

תודה מיוחדת לרמי גז

תודות

ינק יונטף

טל יחס

רונן אהרון

יגאל אלקיים וכל צוות מחלקת אחזקה של "הארץ"

יניב ניצן, רונן כהן, אורלי דניאל-פאר וכל צוות מחלקת סריקות

מיכה שטרית

עוד אפשרות

אירית מדי פעם אומרת לי שאמנות פלסטית נחותה ממוזיקה (ומספרות), שהיא לא יכולה לרגש כמו מוזיקה. מכיוון שהיא תמיד צודקת, אין לי ברירה אלא להסכים, כמו הבוקר כשהשמיעה לי, מתוך האוסף שלה, קטע של נינו רוטה מהסרט "הסנדק", ואחר כך, בדרך לעבודה, כשרוי ברקאי ו"הכל דיבורים" כבר הגיעו לתחתית החבית ונמלטתי לקונצ'רטו מס' 9 של מוצרט עם אלפרד ברנדל בקול המוזיקה.

היא אולי לא תשתכנע, אבל כשראיתי לפתע, במוזיאון חיפה, את החדר של עדן בנט, אוסף של כאילו כלום עם כלום (שמאחוריו, מתברר, פרטיטורה מדויקת), או במוזיאון הרצליה את תאי הבטון המעופשים של שי רטנר, שלא נשארו מהם אלא תצלומים, היה הרגע הזה, המרגש, של המבט הראשון, שבו מיד ברור שיש כאן יצירה מעולה (עוד לפני שהבנתי אותה ואולי גם לא אבין לגמרי). אז אני אומר לעצמי, שבכל זאת, גם באמנות פלסטית, ובתערוכה הזאת, שאפרת לבני הגתה, ושבה האמנות הפלסטית מרחיבה את מופעיה לזמן, לחלל, לקול ולמוזיקה, יש רגעים מרגשים ומרתקים.

עמוס שוקן

© 2016, מינוס 1

כריכה אחורית: גיא גולדשטיין, **Timetable** (פרט), 2010; **צילום כריכה:** עמית שטראוס ורואיה מידן

	פונקציה של חלל וזמן
	אפרת לבני
	מבוא 7
1	רקע תיאורטי והיסטורי 13_8
2	וידיאו-ארט ומיצב מאוסף "הארץ" 28_14
	עבודות 71_29
3	מדריך למשתמש 78_72
	נספח לפרק 3 101_79
	במה אחורית או: על עבודת אמנות מסוימת והדרכים השונות שטיפלו בה
	אדם אבולעפיה ועדן בנט 117_102

פונקציה של חלל וזמן

אפרת לבני

מבוא

החלל והזמן נוכחים לרוב כפונקציה כפולה ביצירת האמנות: פעם אחת כפי שהם באים לידי ביטוי במישור הייצוגי, כחלל וזמן "פנימיים" ליצירה, ופעם שנייה במישור התצוגתי, הכולל את התנאים וההקשרים ה"חיצוניים" של היצירה. האמנות המערבית התמודדה מראשית דרכה עם האתגר ועם השאלות בדבר היכולת של הדימוי לייצג חלל וזמן, לשקפם או לברוא אותם. המוסכמות האמנותיות שהתפתחו ביחס לשאלות אלה עברו גלגולים רבים לאורך ההיסטוריה בהתאמה לחידושי המחשבה ולגישות אסתטיות ופילוסופיות שונות מצד אחד, ובמקביל להתפתחות המדיומים האמנותיים, אופני התצוגה והחללים הפיזיים שבהם מוצגות או מתרחשות יצירות אמנות מצד שני. העובדה שבמשך מאות שנים נעשתה ההתמודדות עם השאלות הללו באמצעות אמנות הדו-ממד ואמנות התלת-ממד, שבהן הזמן והחלל נוכחים כרכיבים קפואים הכלואים בתמונה או בפסל, לא ביטלה את כוחה של האמנות לתאר וליצור חללים יש מאין, לייצג את הבר-חלוף, ליצור שיבוש כרונולוגי או סימולטניות, וגם לא שינתה את שתי עובדות היסוד הכרוכות בה: החלל הפיזי הנדרש להצגתה ורכיב הזמן הנדרש להתבונן, להתעמק בה ולחוות אותה. בשני המישורים הללו חלה פריצת דרך דרמטית ביותר באמנות החל במחצית השנייה של המאה ה-20, עם הופעתם, פחות או יותר במקביל, של שני מדיומים חדשים - המיצב ואמנות הווידיאו.

המיצב הביא עמו דרכים חדשות להתמודד עם שאלת החלל ואילו אמנות הווידיאו חוללה מהפכה בנוגע לשאלת הזמן באמנות, ושניהם גם יחד פתחו מגוון של אפשרויות ביחס לפונקציה המשולבת של חלל-זמן באמנות. השפעתם בתחומים אלה חלה בו-זמנית במישור הייצוגי והתצוגתי: הן באופן שבו החלל והזמן מגולמים ומיוצגים ביצירה עצמה והן באופן שבו הם באים לידי ביטוי פיזי באופני התצוגה שלה וביחסים שהם מכוננים עם הצופה. אם יש משהו שהמחקר והכתיבה על אודות שני המדיומים האמנותיים הללו מסכימים לגביו, אזי זו העובדה כי מדובר בשתי קטגוריות שקשה להגדירן. קשה לנסח תשובה על דרך החיוב לשאלות "מהו מיצב" ו"מהי אמנות וידיאו" ועיקר אפיונם נעשה ביחס להבדלים בינם ובין קטגוריות אמנותיות אחרות שמתוכן הן התפתחו, כשההבדלים ברוכם נוגעים לחלל וזמן.

התערוכה הנוכחית כוללת עבודות מיצב ווידיאו-ארט מתוך אוסף "הארץ" שהמשותף להן, גם אם באופן שונה וייחודי לכל אחת, הוא שבכולן בא לידי ביטוי עיסוק מודע במשתנים של חלל וזמן והן עושות בהם שימוש ברבדים השונים של היצירה הן כחומר והן כנושא. חלקן מתמקדות באמצעותם בשאלות של תנאי תצוגה ושל יחסי צופה-יצירה, חלקן מערערות באמצעותם את מעמדו של האובייקט האמנותי ומאתגרות תפישות ביחס לחד-פעמיות וללכידות של היצירה, חלקן מרחיבות באמצעותם את חוויית הדו-ממד והתלת-ממד, וכולן תרות אחר אפשרויות חדשות הנפתחות דרך חשיבה מחדש של מושגי החלל והזמן. בכל העבודות נוכחותם של החלל והזמן והעניין המוגבר שמתגלה בהם מופיעים הן כדרך לעסוק בתנאי היצירה האמנותית והן כדרך להתייחס ולעסוק בקונקרטי, במציאות חיינו האקטואלית והלוקאלית. ככאלה, הם משמשים לבחינה חוזרת של שאלת הייצוג מול הפרטיקולריות ושל ההפרדה בין אמנות למציאות.

1.

רקע תיאורטי והיסטורי

המיצב נולד מתוך מסורת הפיסול המינימליסטי, שבעצמו התפתח מתוך הפיסול המודרניסטי וכנגדו. מאמרו של מייקל פריד, ‏"Art and Objecthood" מ-1967,[ⓘ] נחשב למאמר מכונן ביחס לניסוח ההבדלים בין שתי התפישות הפיסוליות הללו, אך אם פריד כתב את המאמר מתוך עמדה מקטרגת שיצאה נגד הפיסול המינימליסטי וביקשה לחשוף את כשליו ולהציג את נחיתותו אל מול הפיסול המודרניסטי, אזי בדיעבד, כל ההבדלים שהוא תיאר באופן שלילי השתרשו היסטורית כמאפיינים שהפכו את הפיסול המינימליסטי לזרם חשוב ומרכזי ששינה את פני האמנות ובמידה רבה הם משמשים עד היום גם את התשתית לניסיונות להגדיר מהו מיצב. המאפיינים העיקריים שמדובר בהם הם ערעור וחשיבה מחדש של האובייקט האמנותי, של הצופה כסובייקט ושל מערך היחסים ביניהם.[?]

המיצב, בניגוד לציור או לפסל, אינו אובייקט המקיים יחסים עם מציאות חיצונית לו במובן האילוויוניסטי, הסימבוליסטי או המופשט, אלא הוא מציג מודל אחר, הדומה יותר למכלול או סביבה שחורגים מגבולות האמנותי ומתקיימים על גבול הליטרלי והפרטיקולרי, על גבול הלא-אמנותי (מבחינה זו, הוא גם נחשב פעמים רבות להסתעפות של הרדי-מייד), או לפחות מקיים עמם מתח מתמיד. בעוד האובייקט האמנותי הוא אובייקט נושא משמעות, האלמנטים במיצב פונים לצופה כיוצרי משמעות אשר בו-בזמן חותרים תחת היותם מייצגי משמעות. כך, למשל, במקום לייצג אור, טקסטורה, חלל וכדומה, המיצב פשוט מנכיח אותם ישירות. גם מבחינת תנאי הייצור והתצוגה המיצב הוא לא-אובייקט, הוא אינו נוצר בסטודיו של האמן ומועבר כתוצר גמור לחלל התצוגה (ואחר כך לחללי תצוגה נוספים), אלא הוא יצירה תלוית מקום, הקשר וזמן ספציפיים. הוא מתוכנן ונוצר לחלל נתון, מתוך הקשר והתייחסות אליו, ומוצג בו לתקופה מוגבלת. כתום התצוגה הוא מפורק, נעלם ואינו מתקיים עוד אלא בזיכרון ובעדויות של מי שחווה אותו, כתוצרי התיעוד שלו וכפעולות שחוזר פוטנציאליות עתידיות שלו.

המיצב גם שינה לחלוטין את סט המוסכמות המקובל לצפייה ביצירות אמנות תוך שהוא מפרק ובודק מחדש את מערכת היחסים המסורתית של סובייקט-אובייקט המונחת ביסודו; מערכת בעלת גבולות ברורים שבה הצופה (הסובייקט) ניצב מול או מנגד ליצירה (האובייקט), מתבונן בה, קולט אותה בשלמותה במבט אחד או ממספר זוויות נתון ומוגבל, מנוע מלגעת בה ולעתים אף מנוע מלהתקרב אליה יתר על המידה. במיצב, לראשונה, מוזמן הצופה להיכנס אל תוך היצירה, לנוע בה, לעתים לגעת בה, לטפס עליה או לפעול בתוכה, ובמובנים רבים להיות חלק ממנה. לרוב אי אפשר לתפוש את המיצב כולו במבט אחד והוא נחווה ממספר רב של כיוונים וזוויות. המיצב מציע חוויה פתוחה, לעתים מקוטעת או לא קוהרנטית וחסרת מרכז. יש לו גם מאפיינים תיאטרליים המעצבים את מערך היחסים עם הצופה - הן באמצעות הדמיון בינו ובין תפאורה או במצבים שבהם הצופה מהלך כמו שחקן על במה, והן מעצם הכללת הגוף, התנועה

ומשך החוויה כגורמים משמעותיים ליצירה.

אמנות-הווידיאו נולדה מתוך וכנגד ההתפתחויות הטכנולוגיות שבתחום תקשורת ההמונים, ובראשן הטלוויזיה.[?] בתחילת דרכו היה הווידיאו-ארט תגובת נגד לטלוויזיה, המבוססת על מבנה של שפה, בעיקר שפה כתובה, על העברת מסר, על נרטיב ועל מסירת סיפור. אם התפישה הרווחת היתה שהטלוויזיה הרחיבה את האופקים ואת הידע של הצופה, הרי שנקודת המוצא לפעולה של אמני הווידיאו היתה שבאותה מידה היא צימצמה את אופקיו מעצם ההכניה וההשלטה של המודל הליניארי-נרטיבי ושל המוסכמות בנוגע לאופני אריות המידע והגשתו לצופה. הווידיאו-ארט יצר מודל חדש שאינו נסמך על השפה. בעוד שבעבור אנשי הטלוויזיה היה המדיום שקוף ושימש כלי להעברת תכנים, בעבור אמני הווידיאו נהפך המדיום לדבר עצמו והם הציגו פורמטים מופשטים ורפלקסיביים של תנועת מצלמה, תאורה, הישענות על טכניקות שונות לעיבוד מידע ויוואלי ואודיטורי, אופני עריכה לא-ליניארית ועוד. בכך הם הצליחו לחרוג מגבולות המדיום הטלוויזיוני וליצור אלטרנטיבה דווקא באמצעים של המדיום השגור כל כך. בשלב מאוחר יותר התפתח בווידיאו-ארט דיאלוג גם עם אמנות הקולנוע, בעיקר בעבודות שעושות שימוש במסורת ההוליוודית לצורך יצירת אנטי-תזה שלה.

הווידיאו-ארט במהותו הוא אמנות מבוססת זמן. היצירה נמצאת בהשתנות ו/או בהתקדמות מתמדת, גם במקרים שבהם הן אינן ניכרות לעין במבט ראשון. ביחס לכך התפתחו במשך השנים שני סוגים עיקריים של וידיאו-ארט: עבודות וידיאו עם קו התפתחות של התחלה, אמצע וסוף, שגם כאשר הן מוקרנות באופן מחזורי אפשר לזהות את תחילתו של המחזור ואת סופו; ועבודות שההתרחשות בהן היא רפטטיבית וקבועה ואי אפשר (או כמעט אי אפשר) לזהות את קצוות המחזור. בסוג הראשון היצירה היא זו שמכתיבה לצופה את הזמן הנדרש לחוות אותה במלואה, בעוד שבסוג השני נשאר משך החוויה פתוח ונתון להחלטת הצופה. הווידיאו-ארט שינה באופן רדיקלי את דרכי התצוגה והצפייה ביצירות אמנות. במקום חללים מוארים נדרשו עתה חללים מוחשכים ונדרש מרחק פיזי מהעבודה לצורך הקרנה וצפייה. עד מהרה התפתחה מוסכמה של חדרים חשוכים נפרדים לכל יצירה וסידורי ישיבה לצורך צפייה נינוחה. למוזיאונים ולגלריות, שווהו עד אז יותר מכל עם מודל ה"קובייה הלבנה", נוספו חדרי "קובייה שחורה". התפתחויות מאוחרות יותר הן הולדתם של מיצבי הווידיאו והמולטי-הקרנה, שבהם היצירה כוללת יותר מהקרנה אחת בו-זמנית, והגדלת ממדי ההקרנות למסכי ענק ולקירות שלמים, כך שהם נהפכים למעין סביבה עוטפת שהצופה מהלך בתוכה.

כמו במיצב, גם בווידיאו-ארט חוויית הצפייה כרוכה בפירוק עמדת סובייקט-אובייקט מסורתית, גם אם באמצעים אחרים: הצופה, השווה בחלל חשוך אל מול מסך ענקי, כמו נבלע בעבודה עצמה או ניצב בפני ריבוי מסכים בהקרנה סימולטנית ומפוצלת, לעתים ויוואלית ואודיטורית כאחת, המבוססת על ריבוי של נקודות מבט ושימע. מבחינת זמן הצפייה, מדובר בחוויה מתמשכת בהגדרתה אך חסרת חוקים. ההקרנה באופן מחזורי מעמידה את הצופה פעמים רבות במצב לא ידוע ביחס לנקודות ההתחלה והסוף של היצירה וביחס לזמן שנדרש לצפייה בה. למשך הזמן אין מוסכמות - ישנן עבודות בנות דקות ספורות, ישנן עבודות שאורכן כסרט קולנוע ואף יותר מכך, וישנן יצירות שפרצו לחלוטין

את פרקי הזמן המקובלים לצפייה עד כדי כך שהמשך שלהן אינו מאפשר הלכה למעשה לצפות בהן במלואן (גם אם הפוטנציאל קיים). הווידיאו-ארט בוודאי שינה לחלוטין את משך הזמן הדרוש לביקור בתערוכה, כשבמקרים מסוימים אין זה אפשרי לחוות תערוכה במלואה בביקור אחד: ישנן תערוכות המציגות עבודות וידיאו שמשך הצפייה הכולל שלהן עולה על משך שעות הפתיחה היומיות של המוזיאון או הגלריה שבהם הן מוצגות.

השינויים הללו בתפישה ובטיפול בחלל ובזמן, כפי שהם באים לידי ביטוי במיצב ובאמנות

1 אנדי וורהול, אמפייר עבודת וידיאו Andy Warhol Empire, 1964 video art



הווידיאו, קשורים קשר הדוק לשינויים בתפישת הסובייקט והאובייקט כפי שהיא מנוסחת בחשיבה ובתיאוריות הפוסט-מודרניות. "העובדה שהולדתו של המיצב היתה בו-זמנית להופעתן של תיאוריות על אודות פירוק הסובייקט היא אחת מהנחות היסוד של ספר זה", כותבת קלייר בישופ בהקדמה לספרה Installation Art: A Critical History. לדבריה, "תיאוריות אלה, ששיגשו בשנות ה-70 וכונו תיאוריות פוסט-סטרוקטורליות, ביקשו לספק אלטרנטיבה לרעיון של הצופה כפי שהוא משתמע מתפישת הפרספקטיבה הרנסנסית; במקום סובייקט רציונלי, יציב, קוהרנטי והומניסטי, טענה התיאוריה הפוסט-סטרוקטורלית כי כל אדם בהכרח הינו בלתי יציב, מפורר ונמצא בניכור עצמי. לכן, היא טענה שהדרך הנכונה לתפוש את הסובייקט האנושי היא לראותו כמצבו המפוצל, המרובה וחסר האיוון כתוצאה מתשוקות וחרדות בלתי מודעות, מנפרדות ויחסי גומלין סבוכים עם העולם, ומהבניות חברתיות קבועות מראש".

בעוד אמנות המיצב מביאה לידי ביטוי את הערעור על תפישת הסובייקט באמצעים פיזיים, אמנות הווידיאו עושה זאת באופן וירטואלי תוך ערעור המבנה המסורתי של יחסי אמנות-מציאות. אמנות הווידיאו מתקיימת במקום ללא חלל וזמן ולכן יש לה הכוח ליצור נתק בין חלל וזמן ובין המציאות. הפוטנציאל הזה טמון בעצם היותה חומר ללא-חומר, ולכן היא מסוגלת להשתחרר מה"כאן ועכשיו" ומהחוקיות שלו ולשבש את יחסי המסמן-מסומן ואת יחסי הדימוי-ייצוג באמצעות הסטה, הנגדה, מחיקה ומתיחה שלהם. "הטענה על הווידיאו[ארט]", כותב חיים דעואל לוסקי, "היא שהוא מאתגר מחדש שוב ושוב את תפישות החלל של הגוף האורגני, הזמן והסימן משום המבנה הדואלי המקוטב: הכל שם נמתח בין הקצוות וזומין את האירועים של האלימות ושל ההסטה. ואף על פי שיש לו כבר 'היסטוריה', לא רק שהיא אינה חוזרת על עצמה, אלא שבכל פעם שנוצר וידיאו אחר הוא מייצר לעצמו מערכת של חוקים, התקנים שאינם בהכרח ממשיכים או מתחייבים להתקנים הקיימים של המסורת הקצרה שלו או של האמנים שניסחו אותה לפניו. חיסרון החוק של הווידיאו הוא העיקרון החוקי היחידי אותו הוא מנכיח בהעמידו צורת מציאות שעוד איננה; שכן הצופים נמצאים בעולם בו שולטים חוקים, ומתבוננים בעולם חסר חוק אותו אין הם יכולים להבין או להפנים".⁵

חלל וזמן משמשים כחומרים ליצירה בעבור אמנות המיצב והווידיאו, אך פעמים רבות הם גם הנושא שלה. כבר מתחילת דרכו ביקש המיצב להפנות מבט רפלקסיבי לחלל עצמו במטרה לבחון את הדרכים השונות שבהן הוא משמש לצורכי חלוקה, הסדרה, הייררכיה, שליטה או הפרדה בין בני אדם ובין פעילויות אנושיות שונות; בין פנים לחוץ, בין פרטי לציבורי, בין מרכזי לשולי ועוד. התערוכה שנחשבת לתערוכה הקבוצתית הראשונה של מיצבים נערכה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק ב-1970 ונקראה "חללים".⁶ הוצגו בה שישה מיצבים שכולם התרכזו בתנועה של הצופים בחלל – בחסימה, הכוונה, הסללה של הקהל, כמו גם ביצירת אפקטים שנוצרו באמצעות התערבות ארכיטקטונית בחלל, באמצעות אלמנטים כמו צבע, תאורה או החשכה, סאונד ושינוי קנה מידה, ובאמצעות הוראות והנחיות מיוחדות, כגון הסרת הנעליים לפני הכניסה למיצב ועוד. בחלק מהמיצבים, הקירות, הרצפה, הפתחים והתקרה היו החומרים והנושא גם יחד.

שש שנים אחר כך הוצגה תערוכת הפתיחה של מרכז האמנות PS1 בניו יורק תחת הכותרת "חדרים", הפעם בהשתתפותם של 78 אמנים שרובם הציגו חדרי מיצב.⁷ גם כאן, בחלק גדול מן העבודות, החלל עצמו, האופן שבו הוא פועל ומפעיל את הקהל, מתיחת גבולות האמנות-ליטרלי והפניית המבט אל ההשתמעויות של החלל שנתפש כטבעי ומובן מאליו – במקרה הזה החדר – היו הנושאים המרכזיים. החדר הוא נושא חוזר באמנות המיצב לאורך השנים, אם להזכיר רק כמה עבודות מפתח: העבודה Room של לוקס סמרס מ-1964 (תמונה מס' 3), שהעתיק לגלריה את דירת הסטודיו שלו, כולל החפצים הפרטיים שלו, והזמין את הצופה להתהלך, לגעת, להזיז ולהשתמש בהם; העבודה The Man Who Flew Into Space From His Apartment של איליה קבקוב מ-1985 (תמונה מס' 2), שכללה 17 חדרים במבנה המחקה דירה סובייטית טיפוסית; העבודה Haus u r של גרגור שניידר, גם כן מ-1985 (תמונה מס' 4), שבה הוא הפך את בית המשפחה שלו למיצב מתמשך הכולל את החדרים הריקים, החלונות

והאור, ופיתח בעקבות יצירה זו גוף עבודה שלם העוסק בחללים סינונימיים לחדר כגון תאים וכלובים.

העיסוק הרפלקסיבי של הווידיאו-ארט בעובדת היותו אמנות מבוססת-זמן מופיע גם הוא כבר מתחילת דרכו (גם בפילם 16 מ"מ, עוד לפני השימוש בטכנולוגיית הווידיאו), למשל בעבודות Sleep (1963) ו-Empire (1964) (תמונה מס' 1, עמ' 9) של אנדי וורהול; הראשונה היא תיעוד בן שש שעות של גבר ישן, והשנייה היא תיעוד סטטי בן שמונה שעות של בניין אמפייר סטייט שבניו יורק. החל בשנות ה-90, כאשר התפתחות טכנולוגיית הווידיאו מגיעה לשיאה, מתרבות העבודות שחוקרות את שאלת הזמן; את ההבדלים בתחושת הזמן, את היכולת למתוח את הזמן, לעצור אותו או לבצע בו מניפולציה, את הפערים והכפילות בין זמן "אמיתי" לזמן "בדיוני", את שאלת ההתכלות והסופיות מול האינסופיות ועוד. אם להזכיר רק כמה עבודות מפתח: 24 Hour Psycho (1992) (תמונה מס' 5) שבה דאגלס גורדון מותח את הקרנת הסרט "פסיכו" של אלפרד היצ'קוק על פני 24

שעות; Win, Place or Show (1998) של סטן דאגלס, שבה סצינה בת שש דקות מוקרנת על שני מסכים באופן מחזורי עם שינויים רנדומליים מזעריים כך שאותה סיטואציה אינה חוזרת על עצמה אלא אחת ל-20 אלף שעות הקרנה; The Quintet series (2001-2002) (תמונה מס' 7) של ביל ויולה, סדרה הכוללת ארבע עבודות וידיאו The Quintet of the Unseen, The Quintet of the Astonished, The Quintet of Remembrance and The Quintet of the Silent) שבמרכזן קומפוזיציה של חמש דמויות המחקה ציורי רנסנס ומוקרנת בהילוך אטי היוצר מתח תמידי בין סטטי לדינמי, כשכל ניואנס בתווזה או בשינוי הבעות הפנים, תנוחת הגוף ומערכת היחסים בין הדמויות מקבל נפח זמן משלו; וכמוכן The Clock העבודה המונומנטלית של כריסטיאן מרקליי מ-2010 (תמונה מס' 6), יצירה המוצגת במחזוריות מתמשכת בת 24 שעות ומורכבת כקולאז' של אלפי קטעים הלקוחים מסרטי קולנוע, שבכולם מופיעה התייחסות להתקדמות הזמן ולשעון, והם ערוכים כך שהעבודה מתפקדת כעצמה כשעון ומוקרנת בסינכרוניזציה לזמן של מקום התצוגה.

העובדה שהמיצב והווידיאו-ארט חוזרים ומערערים את תפישת החלל והזמן המקובלת – תוך שהם הופכים אותה או משתעשעים בה, מאתגרים אותה ומחפשים לה אלטרנטיבה – היא בבחינת התגרות והתקפה על המציאות עצמה, שהרי החלל והזמן נתפשים כשתי הקטגוריות הטבעיות, הקבועות, ההכרחיות והבלתי מעורערות המאפשרות את הכרת המציאות "כפי שהיא". בכך, המיצב והווידיאו-ארט הם בעלי פוטנציאל רב לערעור על כלל התפישות המוסכמות של המציאות: פוליטיות, חברתיות, מעמדיות ואחרות. כרונולוגית, שניהם באו לעולם על רקע מהפכת תרבות הנגד של שנות ה-60 בתקופת הפריחה של תיאוריות ניו-מרקסיסטיות וביקורתיות, של אידיאולוגיות אקטיביסטיות, של פמיניזם ושל המאבק לשוויון ולזכויות האזרח, ויחד עם צמיחתן של תוכנות בדבר אופיים הדכאני של מדינת הלאום המודרנית, של הקפיטליזם ושל תקשורת ההמונים. המיצב והווידיאו-ארט נולדו כתגובה וכחלק מהתנועות וורמי המחשבה הללו, הבאים לידי ביטוי בשלושה היבטים עיקריים שלהם: א) בכך שהאמצעים והחומרים האמנותיים שלהם קרובים למציאות – סביבות שלמות תלויות-מקום המתבססות על רדי-מייד במקרה של המיצב, ותיעוד מציאות במקרה של הווידיאו – התאפשר להם לשכלל את המבע הביקורתי; ב) בעצם הצבת מודל אלטרנטיבי לצפייה פסיכית – במיצב על ידי הדרישה להיכנס ליצירה ולהיות חלק ממנה, ובווידיאו מעצם האקטיביות המתרחשת על המסך – הם לא רק לקחו את האקטיביות צעד אחד רחוק יותר מכל מה שקדם להם באמנות, אלא גם יצרו אנלוגיה למעורבות של הצופה בעולם והשוואה בין האקטיביות באמנות לאקטיביות בתחום הפוליטי-חברתי; ג) מעצם כך שלשניהם אין "מקור" נוצרה עמדה ביקורתית כלפי עולם האמנות עצמו ובמיוחד כלפי המנגנון התצוגתי והכלכלי שבבסיסו.

בשני המדיומים האלה מוטמעת (גם אם רק באופן פוטנציאלי) הערנות החברתית כלפי התנאים הפוליטיים, הכלכליים, הלאומיים, המגדריים וההיסטוריים, הן של שדות חברתיים באופן כללי



3
לוקס סמרס
חדר
1964, מיצב
Lucas Samaras
Room
1964, installation

4
גרגור שניידר
Haus u r
1985, מיצב
Gregor Schneider
Haus u r
1985, installation



2
איליה קבקוב
האיש שפך לחלל מדירתו
1985, מיצב
Ilya Kabakov
The Man Who Flew
Into Space From
His Apartment
installation, 1985

והן של שדה האמנות באופן רפלקסיבי. ג'וליאן רבנטיש מנסחת תכונה זאת היטב ביחס למיצב (אך הדברים תקפים באותה מידה גם ביחס לווידיאו-ארט). "אלו הן עבודות, שבמובן הרחב של המלה פותחות את עצמן הלכה למעשה להקשרים הגלויים והנסתרים של עצמן ואף הופכות אותם לתמטיקה המפורשת שלהן", היא כותבת. "מיצבים הם מודעי-הקשר לא רק ביחס לחלל הפנימי או החיצוני שבו הם מוצגים אלא גם ביחס למסגרת החברתית שמשפיעה על התקבלות האמנות באופן כללי. לפיכך, הם עוסקים בחברתי לא מספֶרה נפרדת ואוטונומית לכאורה, אלא מתוך מודעות לתנאים החברתיים של עצמם".⁶

בתחילת דרכם הצליחו המיצב והווידיאו-ארט לגרום זעזוע של ממש במבנה ובמנגנון של שדה האמנות, גם אם במונחים היסטוריים נמשך הזעזוע הזה רגע קצר לפני שהשדה "תיקן" והתאים את עצמו לתנאים החדשים. כללי המשחק בגלריות ובמוזיאונים השתנו לגמרי כאשר הגלריסטים והאוצרים לא יכלו עוד לראות מראש בסטודיו של האמן את היצירות ולבחור מתוכן, אלא נאלצו לדמיין את היצירה על סמך תיאורים, סקיצות ומודלים שלה ובמקרים רבים הם נהפכו למפיקים שלה. מבחינה מסחרית, המיצב חתר תחת המנגנון שבו יצירות אמנות, בעיקר ציורים ופסלים, היו מאז ומתמיד - במקביל להיותן אובייקטים אמנותיים - גם סחורה, שבדומה לסחורות אחרות בשוק היא בעלת ערך כלכלי נקוב הכפוף לתנאי היצע וביקוש, היא בת חליפין ומועברת ממקום למקום ומיד ליד, מסוחר ללקוח וממוכר לקונה. העובדה שהמיצב הינו תלוי-מקום, עושה שימוש בחומרים "נמוכים" ומתכלים ומתפרק ונעלם בתום התצוגה היתה ניסיון ליצור תגובת נגד להיבט המסחרי הזה של האמנות. עבודות הווידיאו-ארט, שאין להן למעשה קיום חומרי בעולם והן ניתנות בקלות לשכפול, היו גם הן חלק ממהלך זה, שעירער את המבנה הכלכלי המסורתי שבו הערך של היצירה קשור באופן הדוק לחומריות, לחד-פעמיות ולנדירות שלה. במסגרת מהלך זה נתפשו המדיומים של המיצב ואמנות הווידיאו כרדיקליים בכך שהם חתרו לכאורה תחת יסודות הקיום של עצמם.

"בעבר שנראה כעת רחוק כל כך", כותבת ליו קוץ במאמר על ההיסטוריה של הווידיאו-ארט, "ביקשו הפרקטיקות של הווידיאו, המיצג והסרט הניסויי המוקדם להפר את הצורה והפונקציה של הגלריה והמוזיאון ולהחליף אובייקטים אספניים ייחודיים בחוויה טמפורלית שיכולה להיות בת-חלוף לחלוטין, או ניתנת לשכפול עד אין קץ".⁷ אך כידוע, להיסטוריה ולסוציולוגיה של האמנות ישנן דרכים משלהן לעכל תופעות־נגד כגון אלה, ולהפוך את מה שהחל כורם אלטרנטיבי שבשוליים לזרם מרכזי שבלב העשייה וההסכמה. במקרה של המיצב והווידיאו-ארט, התהליכים היו מהירים למדי ועוד בטרם מלאו שלושה עשורים להולדתם, הם עברו לחזית היצירה האמנותית העולמית. עם השלמת התהליך הזה, המנגנון הכלכלי לא רק התאים ופיצה את עצמו, אלא שבאופן אבסורדי ובניגוד לכוונה הראשונית, הוא גדל והתנפח לממדים חסרי תקדים. הדרישות הטכניות והלוגיסטיות נהפכו למורכבות ויקרות מתמיד וליצירות נדרשו חללים עצומים ומסכים ומקרנים מרובים. ההפקות נהפכו להיות מסובכות וממושכות, מוסדות האמנות נהפכו למפיקי-על ומעמדו של האמן התחזק מאוד. חלקם נהפכו לכוכבים, בעלי סטודיו אדיר ממדים המעסיק עשרות אנשים ביצירה. עד מהרה המנגנון הזין את עצמו באופן כזה שכבר לא ידוע מה הוביל למה - האם העובדה שיצירת העבודות כרוכה בעלויות גבוהות היא שיצרה את ההכרח לבסס שיטה להכנסות, או שמא הצורך הגדל של המוזיאונים בהכנסות הוביל להצבת יצירות גרנדיוזיות וספקטקולריות יותר ויותר שהובילה בתורה להתעניינות מוגברת של קהל המבקרים והאספנים ולנסיקת מחירי העבודות. כך או כך, הגורמים הללו זירזו את התפתחות מנגנוני האובייקטיביזציה וההתמסחרות של המדיומים הללו. עבודות הווידיאו-ארט מוספרו במהירות עם מספר עותקים מוגבל והופקו מהן תצלומי סטילס, ובאשר למיצבים - הועמדו למכירה תצלומי התייעוד שלהם, סקיצות ההכנה, אובייקטים יחידים מתוכם, או תכולתם השלמה, כולל הוראות התקנה והיתר להתקנתם מחדש.

5
דאגלס גורדון
פסיכו 24 שעות
1992, וידאו
Douglas Gordon
24 hour psycho
1992, video art



6
כריסטיאן מרקליי
השעון
2010, מיצב וידאו
Christian Marclay
The Clock
2010, video installation



7
ביל ויולה
חמישיית ההיזכרות
2001–2002, וידאו
Bill Viola
The Quintet of Remembrance
2002–2001, video



2.

וידאו-ארט

ומיצב

מאוסף "הארץ"

מיצב של אריאל פרידמן, 2007, מוזיאון תל אביב, ישראל

באמנות הישראלית הופיעו המיצב והווידאו-ארט באיחור קל ביחס לזירה הבינלאומית. גדעון עפרת מצביע על **מי מטר**, מיצב של יהושע נוישטיין מ-1968, כמיצב הישראלי הראשון,¹⁰ ונהוג להחשיב את **גרניום**, סרטו של רפי לביא (ב-8 מ"מ) מ-1974, כווידאו-ארט הישראלי הראשון.¹¹ בשנות ה-70 וה-80 התנסו רבים מהאמנים המרכזיים בישראל בשני המדיומים הללו, אך ברוב המקרים היתה זו עשייה לצד גוף עבודה מרכזי שהגדיר אותם כציירים או כפסלים. רק במחצית השנייה של שנות ה-90 התרחשה הפריצה הגדולה של המיצב והווידאו-ארט בישראל עם שורה של אמנים שזוהותם האמנותית נבנתה סביב המדיומים הללו – כגון סיגלית לנדאו, גיא בן-נר, הילה לולו לין, אוהד מרומי, יהודית סספורטס ורבים אחרים – ובעשור הראשון של המאה ה-21, בדומה לתהליכים שקרו בחו"ל, המיצב והווידאו-ארט כבר נהפכו למדיומים דומיננטיים ביותר בשדה האמנות הישראלי.

מיצב של אריאל פרידמן, 2007, מוזיאון תל אביב, ישראל

העבודה הראשונה החורגת מפורמט ציור סטנדרטי שנרכשה לאוסף "הארץ" היא הסדרה **צובה** מ-1993-1994 מאת **לארי אברמסון** (תמונות מס' 8א', 8ב' עמ' 16-17). היא הוצגה כתערוכות יחיד בגלריה הקיבוץ בתל אביב, באוצרות של טלי תמיר, ונרכשה שם ב-1995. זוהי יצירה שכוללת 38 ציורי נוף קטנים בשמן על בד, 38 הטבעות של ציורי הנוף על נייר עיתון ו-13 ציורי טבע דומם בגדלים משתנים, בשמן על בד. **צובה** היא דוגמה טובה לקשר שבין מיצב להצבה, שהיתה מעין חוליה מחברת בין ציור ובין הולדתו של המיצב, ובמובן זה הראשוניות שלה באוסף היא סימבולית. גוף היצירה של ציירים רבים נחלק לסדרות המבטאות את ההתעניינות וההתעמקות שלהם בהיבט מסוים (תמטי, סגנוני או חומרי) במהלך תקופה מסוימת. אוסף "הארץ" רכש במשך השנים סדרות רבות של ציורים, במלואן או בחלקן, מתוך עניין מיוחד ברצף היצירה ובהקשר שמתוכו נוצר הציור היחיד. אך **צובה** אינה סדרה רגילה, אלא היא פרויקט אמנותי. בעוד ציורים שהם חלק מסדרה, גם אם הם נושאים מאפיינים משותפים, נחשבים כל אחד כיצירה עצמאית העומדת בפני עצמה וכך הם גם מוצגים ונמכרים, **צובה** היא קבוצת עבודות שנעשתה כמהלך קונספטואלי שלם ומתוכנן מראש, שהפרטים בה מקבלים משמעות ותוקף רק מעצם היותם חלק ממנה. אברמסון צייר שוב ושוב את נוף הגבעה של חורבות הכפר הפלסטיני צובה, תמונת נוף שנבחרה בעקבות סדרת ציורים קודמת לה בהיסטוריה של האמנות הישראלית ובעלת מעמד מיתולוגי, שאותה צייר יוסף וריצקי בין השנים 1970-1985. בעוד וריצקי התעלם משרידי הכפר הפלסטיני והם נמחקו, נעלמו או נבלעו בתיאורי הנוף המופשטים שלו, אברמסון מפנה אליהם מבט ומציב אותם במרכז. **צובה** היא פרויקט אמנותי של שיקום המבט וישנה משמעות אינהרנטית לכך שהיא הוצגה במלואה ונמכרה כיחידה אחת.¹²

מקור המיצב הוא בפיסול המינימליסטי אך שורשיו נעוצים גם בפרויקט הקונספטואלי ובהתפתחות הפרקטיקה של הצבת תערוכות באופן הדוק והוליסטי. "אין זה מקרי", כותבת

רבנטיש, "שהמונח 'מיצב' בפרקטיקה המוויאונית שימש תחילה לציון הסידור הפיזי של כל תערוכה בחלל".¹³ במקרה של **צובה**, אף שלא מוצמדות לה הוראות תלייה בחלל והיא אינה יצירה תלוית-מקום, הרי שהתוקף האמנותי של כל עבודה יחידה מתוכה נובע מתוך הקונטקסט של היצירה השלמה. המבנה של היצירה הוא הוליסטי אך גם פרקטלי, באופן כזה שמקבצים מתוכה מתפקדים באופן דומה ליצירה המלאה. לאורך השנים השאיל האוסף הרכבים שונים מתוכה לתצוגה כתערוכות קבוצתיות. ב-2009 בחר מוזיאון ישראל לכלול את הסדרה בתצוגת הקבע הראשונה שלו לאמנות ישראלית באמצעות שאילה לטווח ארוך של שישה בדים של ציורי נוף יחד עם שש הטבעות העיתון התואמות שלהם.¹⁴ למעשה, היצירה במלואה הוצגה רק עוד פעם אחת מאז התערוכה הראשונה בגלריה הקיבוץ, וזאת במסגרת תערוכת היחיד הרטרוספקטיבית של לארי אברמסון במוזיאון תל אביב ב-2010, או הוקדש לה חדר מיוחד.

מיצב של אריאל פרידמן, 2007, מוזיאון תל אביב, ישראל

היצירה מרובת האיברים השנייה בהיסטוריה של האוסף היא **חדווה** מ-1995 מאת **גדעון גכטמן** (תמונה מס' 9, עמ' 20-21), שגם היא נושאת מאפיינים של שלב מעבר בתהליך התגבשותו של המיצב כמדיום מובחן. העבודה, שנרכשה ב-1996 מגלריה שלוש בתל אביב, מורכבת משישה פסלים, שישה כנים לפיסול, שש סדרות תצלומים ממוסגרות ושתי עבודות של קולאו' תצלומים על עץ. גכטמן שבר לשישה חלקים בובת פורצלן של נערת רועים מדגם מזרח-אירופי טיפוסי, והתקין בחזרה מכל אחת מהן את צורת הבובה המלאה באמצעות השלמה של יציקת ברונזה. ששת הפסלים מוצבים, כל אחד בנפרד, על כן פיסול בעל צורה מסורתית-קלאסית אך עשוי פורמייקה, מאחורי כל פסל תלויה בהתאמה סדרה ממוסגרת של ארבעה תצלומים המתעדים אותו מארבע זוויות שונות. מתוך התצלומים הללו הוגדלו פי שלושה החלקים של הפורצלן והורכבו מהם ארבעה קולאז'ים של הדמות המלאה מארבע זוויות שונות – חזית, עורף, ימין, שמאל. בעבודה זו גכטמן ממשיך לעסוק בנושאים הקבועים המלווים את גוף היצירה שלו: היחסים שבין אותנטי למוזיף ובין מקור לדימוי, המשמעות של חיקוי ושכפול, והמקום של התחליף בתהליכי תיקון וריפוי, פיזי ונפשי, במיוחד ביחס לתודעת אובדן. מבחינה פורמלית מדובר, כמו במקרה של **צובה**, ביצירה שהיא פרויקט אמנותי, הוליסטי, שהתוקף של חלקיו נגזר מהיצירה השלמה. מעניין במיוחד האופן שבו יצירה זו מסמלת באופן מודע את חריגת גבולות המדיום מפיסול למיצב, וכן היחסים החדשים שהיא מכוננת עם חלל ומסורת תצוגה, עם מעברים בין תלת-ממד לדו-ממד ועם הקשר שבין פרטים למכלול. הצייר של העבודה נע בין אובייקט פיסולי יחיד ובין ריבוי ושכפול שלו, בין הצבה קלאסית גבוהה ובין חומרים נמוכים, בין הזמנת הצופה לתנועה בחלל לצורך קבלת ריבוי זוויות מבט ובין ייתור התנועה והקפאה שלה בתצלומי הסטילס, ובין פירוק לגורמים לבנייה מחדש.

מיצב של אריאל פרידמן, 2007, מוזיאון תל אביב, ישראל

אם **צובה** היא מיצב-ציורי ו**חדווה** היא מיצב-פיסולי, הרי שציור קיר #3 מאת **דלית שרון** היא מיוזג בין ציור, פיסול ומיצב (תמונה מס' 10, עמ' 25). זוהי עבודה אחת מתוך קבוצת עבודות שנעשו בשנים 1997-1998 והן סדרה של ציורי ענק, חלקם מצוירים על קנבס וחלקם על בד תחרה, המחוברים לקונסטרוקציית מתכת שניצבת במרכז החלל, ומדמים חזיתות של בניינים מכוסי פיגומים. הסדרה נעשתה בהשראת בניין "המומחה", מבנה ישן בשכונת נוה צדק, המפעל הראשון לייצור מרצפות בתל אביב, שהיה מיועד להריסה ושימש כסטודיו של האמנית בשנים אלה. התערוכה הוצגה בגלריה זמנית שנפתחה במקום ונקראה "גלריית המומחה". היה זה מבנה יוצא דופן מבחינה ארכיטקטונית, חלל רחב ידיים, עם עמודים וקורות תומכות, חלונות צרים בחלקו העליון ותקרת עץ גבוהה במיוחד. נוכחותו החזקה של החלל השפיעה על יצירתה של שרון, שעוסקת בסדרה זו ביחסים בין ארכיטקטורה לציור ולפיסול כשהיא מבצעת מהלך כפול של ניתוק וחיבור בו-זמנית בין הציור לקיר – מצד אחד הציור הדו-ממדי נפרד פיזית מהקיר ומוצג כמבנה פיסולי תלת-ממדי, ומצד שני הוא חוזר אל הקיר דרך הדימוי. בדי הציור נהפכים למעין קירות פרוכיווריים המקיימים דיאלוג עם החלל שבו הם ניצבים ששימש מראש מקור ליצירתם. יחסי פנים וחוץ עומדים במרכז היצירה המכניסה קיר חיצוני אל תוך חלל פנימי וקורעת בו חלונות מתעתעים, המשמשים פתחי כניסה לתכלת השמים או חרכי הצצה אל חללי פנים של דירות זרות. מבחינת יחסי צופה-יצירה, נבנית כאן מערכת שונה מזו של ציור או פיסול רגילים, אך גם שונה מזו של פרויקט-מיצב או עבודה תלוית-מקום. במקרה זה, בשונה מ**צובה** או **מחדווה**, לכל אחד מהאלמנטים מתוך הפרויקט ישנו תוקף אמנותי עצמאי, בעוד התערוכה כמכלול היא תלוית-מקום ושואבת את תוקפה מתוך החלל הספציפי שבו נוצרה והוצגה, שאינו קיים עוד.¹⁵



8ב
לארי אברמסון
צובה (מראה הצבה במוזיאון תל אביב 2010)
1993-1994, טכניקה מעורבת
גדלים משתנים
Larry Abramson
tsooba (installation view
in the Tel Aviv Museum, 2010)
1993-1994, mixed media
various sizes



8א
לארי אברמסון
צובה (מראה הצבה בגלריה הקיבוץ 1995)
1993-1994, טכניקה מעורבת
גדלים משתנים
Larry Abramson
tsooba (installation view in
the Kibbutz Art Gallery, 1995)
1993-1994, mixed media
various sizes

הקשר לחלל התצוגה ויחסי פנים וחוץ עומדים גם במרכז היצירה **טרה פונטאנה** מ-2014 של **שי רטנר** (תמונה מס' 11). ב-2014 הוצגה **טרה פונטאנה** כמיצב תלוי-מקום במוזיאון הרצליה לאמנות, במסגרת תערוכה קבוצתית. היצירה הוקמה בחלל פינתי במוזיאון ותוכננה במיוחד לקיר הצפוני שלו, שבחלקו העליון קבועים חלונות. באמצעות התערבות ושינוי בחלל, הקיר המקורי - המעוצב ברוח מודרנית, מסוגנן, לבן וסטריילי, כנסייתי ושטוף אור יום - נהפך למה שנדמה כמבנה מוזנח ומעופש, מוקף טינופת ועוזבה, כאתר יצר חמש נישות, שתיים מהן נאטמו לחלוטין על ברורה, או כחצר אחורית נידחת ואפלה. רטנר יצר חמש נישות, שתיים מהן נאטמו לחלוטין על ידי לוחות בטון גס, ושלוש האחרות, הבנויות כתאי שירותים ציבוריים בלתי מתפקדים ודולפים, הלא הן שלוש המזרקות (טרה פונטאנה). שמה של היצירה שאול מהמיתוס הנוצרי על אודות מותו של פאולוס הקדוש, שעל פיו ראשו שנערף ברומא התגלגל מטה ובטרם נעצר נגע בקרקע שלוש פעמים כשבכל אחת מהנקודות פרץ מעיין. באמצעות הנגדה כפולה - בין המיצב ובין החלל שבו הוא מוצב, ובין המיצב לכותרת שלו - נבחנת עבודת הבידול שבין קדושה לטומאה ובין נשגבות לבזות. ביוצרו סכיבה הקושרת בין הניגודים הללו ומציגה אותם כבלתי נפרדים, רטנר מצליח לערער לא רק את הסתירה שלכאורה קיימת ביניהם, אלא גם את הטמעת ההבחנות שבין ראוי לבלתי ראוי והפיכתן ל"טבעיות". ברובד נוסף, המתקיים גם הוא הן בטיפול בחלל והן בשם היצירה (שמתייחס מפורשות למזרקה של מרסל דושאן), המיצב עוסק בפירוק הקשר שבין יצירת האמנות לנשגב ושבין ה"קובייה הלבנה" של המוזיאון המודרני לקדושה, ומפנה זרקור לעבודת הבידול המושקעת בהפרדה בינן ובין ה"מציאות" הארצית והחיצונית להן לכאורה.

במוכנים רבים, **טרה פונטאנה**, כמו **צובה**, **חדווה וציור קיר 3**#, הוא מיצב המושתת על היחס לקיר, כמו מתקשה להינתק ממנו, חצי-נצמד חצי-נפרד, מודד את היכולת להתרחק ולהתפשט בחלל. הצופה אמנם ניצב פרונטלית מול קיר אך החוויה המתקבלת שונה מהותית מצפייה מסורתית בציור או פיסול, ומשליכה אל החלל כולו שבו נוצר אפקט חושי-פיזי של ממש הפועל על המבקר בו. בתערוכה הנוכחית מוצגת הגרסה המצולמת של המיצב ומעמידה למבחן נוסף את יחסי הדו-ממד/תלת-ממד, כשהיא מותחת את הגלגול של היצירה מהקיר אל החלל ובחזרה אל הדימוי המצולם שנתלה על הקיר. לפני שהמיצב המקורי במוזיאון הרצליה פורק ונהרס, בתום תקופת התערוכה, החליט רטנר לתעד את חמשת התאים באופן כזה שהתצלום יקבל מעמד של יצירה בפני עצמה. על כך הוא כותב: "המדיום של המיצב עוסק בחלל-זמן ויחסים פיזיים בין הצופה לאלמנטים הפיסוליים. המעבר לדו-ממד מבטל ומשטיח גורמים אלו. כדי שלעבודת התיעוד יהיה תוקף משל עצמה היא חייבת להגדיר חוקים חדשים. החוקים במקרה הנ"ל היו פשוטים: 1. להתייחס לכל תא כיחיד ולהעניק לו פורטרט; 2. לנסות ולמתוח את הדימוי עד גבול המציאות. חוק זה הוליד לא מעט קשיים בשל גודל העבודה. ממדי כל תא היו 1.4x3.6 מטר. לאחר שנפתרו האתגרים הטכנולוגיים, העבודה הודפסה וגולגלה. בשל גודלה והנחיות ההצבה שלה, אין אפשרות לפתוח ולפרוש אותה סתם כך, והיא מתפקדת באופן דומה לפעולת המיצב המתגלה במלואו רק עם תום ההקמה"‏ 16 . **טרה פונטאנה** נהפכה, אם כן, ממיצב-קיר למיצב-צילום שהגיע למחסן האוסף מגולגל וארוו, מלווה בהוראות התקנה. בתערוכה הנוכחית היא מוצגת לראשונה והתקנתה היתה כרוכה בשורה נוספת של החלטות כדי להתאים אותה לחלל הנתון. בגלל גודל הקיר ואופיו הוחלט להדביק את התצלומים למשטח קשיח בלבד ללא מסגור, ולתלות אותם כך שחמשת התאים מתייחסים כהתאמה לחמש נורות הניאון הקבועות בתקרת החלל, שנהפכו לחלק מהמיצב.

יחסי פנים וחוץ ממלאים תפקיד מרכזי גם במיצב גדול הממדים של **עדן בנט** מ-2011. אם **טרה פונטאנה** של רטנר מתייחס ל"חצר האחורית", על כל המשתמע מן המושג, הרי שכותרת העבודה של בנט, **במה אחורית**, מעידה שהיא שואבת ומכוונת למחוזות דומים (תמונה מס' 12). המיצב הוצג לראשונה במסגרת תערוכה קבוצתית במוזיאון חיפה לאמנות ונרכש לאוסף בעקבות הצפייה בו שם. הוא נבנה כמיצב תלוי-מקום לאולם שהוקדש לו במסגרת התערוכה בחיפה, וגודלו כגודל האולם. זהו מיצב המאופיין בסגנון העבודה הייחודי של בנט, המערב בין אלמנטים שהם חפצים מצויים לכאלו שנוצרו במיוחד. האחרונים, כמו הראשונים, הם תוצרים של שיטוט ברחובות התעשייה של דרום תל אביב, באזורי סדנאות ובתי מלאכה, סביבות שוליים מוזנחות המשמשות בערבוביה גם כאזורי מגורים לאוכלוסיות מוחלשות ולמהגרי עבודה. שאריות חומרי העבודה המושלכות ונפלטות לרחוב משמשות מקור השראה לבנט. על הבמה ה"קדמית", זו של אולם המוזיאון שנועדה כל כולה להראות ולהיראות, נחשפת ה"במה האחורית", זו שלרוב

נשארת סמויה ונסתרת מהעין ונתפשת כחסרת חשיבות או כסתמית. חלקיה מככבים באנסמבל צורני וחומרי החותר תחת הבחנות תרבותיות בין חשוב לבלתי חשוב ובין חזית לאחור, כמו גם תחת הבחנות אמנותיות שבין ציור, פיסול ואדריכלות.

כותרת התערוכה במוזיאון חיפה שבמסגרתה הוצגה עבודה זו היתה "באופן פורמלי - מה לעשות עם ציור במאה ה-21?". "הקומפוזיציה הפיסולית־ציורית שעל הרצפה", כתבה על היצירה האוצרת רותי דירקטור, "מורכבת מלוחות עץ, משברי רהיטים, ממזרן ספוג מגולגל, ממסגרת חלון, מבדים ועוד. ערב רב של חפצים ושל חומרי גלם מן המוכן (רדי־מייד). הצבעוניות שלהם נעה בין צהובים לירוקים, ורודים וכחולים. כשעדן בנט מניחה אותם על הרצפה, נוצרת קומפוזיציה שיש לה פרספקטיבה, עומק וקצב, עם כתמי צבע המארגנים את החלל, כך שניתן לדבר עליה במושגים של קדמי ואחורי, כתמי וקווי, דחוס ומפוזר. במלים אחרות: אפשר לדבר על ההצבה כאילו היתה ציור, או מוטב - קולאו"‏ 17 . תהליך היצירה של המיצב אכן דומה ליצירת קולאו'. בנט אספה והרכיבה את חומרי העבודה ואת מגוון הפרטים ביחס לנתוני החלל וערכה עמם חזרות בסטודיו, אך היא הגיעה לחלל ללא מתווה הצבה מובנה וידוע מראש. היצירה הסופית של האלמנטים עצמם וההצבה שלהם בחלל האחד ביחס לשני נעשו בזמן אמת בעת הקמת התערוכה. העובדה שהמיצב נרכש במהלך התערוכה חייבה הכנת מתווה מפורט בדיעבד של הוראות הקמה למיצב, כמו גם לכל אחד מרכיביו, ושל נתוני החלל הנדרש להצבתו. כך, במהלך הפוך לפיסול ולציור, ובוודאי לאדריכלות, שבהם השרטוט והסקיצה הרשומים קודמים ליצירת העבודה, נוצרה תוכנית כתובה ומפורטת רק בתום העבודה וצורפה למיצב המפורק לחלקיו. התוכנית בת 64 העמודים כוללת שרטוטים, מידות, חתכים, תיעוד מצולם והוראות מילוליות והיא זו ששימשה להקמתו מחדש של המיצב בתערוכה הנוכחית^{‏ 18} (ראה עמ' 80-83).

הבמה נמצאת גם בלב היצירה **לילה**, 23 **בפברואר 2014** מ-2014 מאת **נעמה צבר** (תמונה מס' 13). היצירה היא חלק מסדרת עבודות תבליט עשויות סרט הדבקה (גפר), שכל אחת מהן נלקחה מבמה שונה, במקום ובזמן שונים, בתום הופעה של להקה שונה. הכותרת שניתנה לכל אחת מהעבודות מורכבת משם הלהקה ומועד ההופעה. במקרה הנוכחי, זהו תבליט הבמה של מועדון ההופעות צימר שבדרום תל אביב, שנוצר בתום הופעה של ההרכב המוזיקלי "לילה" שהתקיימה ב-23 בפברואר 2014. מיד בתום ההופעה, ההרכב, שהוא למעשה צמד הכולל את הגיטריסטית אבישג כהן־רודריגו ואת המתופפת מיה פרי, עזב את הבמה עם כלי הנגינה ועל רצפת הבמה נותר מערך הכבלים האלקטרוניים המשמשים לצורך פידבק והגברה. צבר יצרה במקום ולעיני הקהל תבליט של הבמה, כולל הכבלים, באמצעות מתיחה והדבקה של רצועות גפר על פני המשטח כולו. התבליט הועבר לסטודיו להמשך עבודה כדי לקבע אותו סופית. התוצאה המוצגת היא יצירה שבין דו-ממד לתלת-ממד, עשויה גפר שחור, שמידותיה הן כמידות הבמה שממנה נוצרה, והיא מגלמת בתוכה את עקבות הפרפורמנס של ההרכב המוזיקלי שהופיע עליה, כמו גם הפרפורמנס העוקב של צבר עצמה בעת יצירת התבליט. העבודה הדו-ממדית נהפכת למעין מפה שבה מקודדים הזמן והחלל של ההופעה הקונקרטית שהתקיימה בתל אביב. **לילה**, 23 **בפברואר 2014** היא יצירה שחומקת מהגדרות מוכרות ומצליחה להיות כו-זמנית גם וגם-לא ציור/פיסול/מיצב/מיצג. בעבודה זו צבר ממשיכה לעסוק בנושאים שהיא מתמקדת בהם מאז תחילת דרכה: חיי הלילה העירוניים, עולם המוזיקה של רוק מתקדם, פאנק, אינדי ומוזיקה אלקטרונית והאתרים המרכזיים שלו - ברים ומועדוני הופעות. זאת, תוך שהיא כוחנת את מכני הכוח שבכסיס הפעולה שלהם ושמה דגש מיוחד על קודים חברתיים ועל חלוקת התפקידים המגדרית הקשורה בהם.^{‏ 19}

החיבור בין מיצב לבמה ולעולם הפרפורמנס המוזיקלי קיים בעבודות נוספות מתוך האוסף. ב**חרדה/מדרגות** (Black Instrumental Anxiety, 2011) (תמונה מס' 14) ו**בהדלתות** (The Resurrection of Dead Masters, 2012) (תמונה מס' 15), **אלונה רודה** מפתחת את העיסוק המתמשך שלה באסתטיקה ובקודים של חיי הלילה והמוזיקה, של הופעות ושל תרבות המועדונים. **חרדה/מדרגות** הוא מיצב שבמרכזו מבנה מדרגות מעץ המדמה מדרגות עלייה לבמה, בתוכו מוטמן מרעד סאונד המתרגם צלילים נמוכים של רעמים לרעידות, עליו ניצבים בקבוקי בירה ריקים וסביבו בקבוקים שנפלו והתנפצו על רצפת הגלריה. המדרגות מתפקדות ככלי נגינה רועש ורועם. שיכרות והפן הגס, האלים לעתים, האאוט-סיידרי והאפל של חיי הלילה באים לידי ביטוי בעבודה זו, כמו גם בכותרת הכפולה שלה: בעברית מתייחסת הכותרת לביטויים



9
גדעון גכטמן
חדווה (מראה הצבה), 1995
טכניקה מעורבת
גדלים משתנים
Gideon Gechtman
Hedva (installation view), 1995
mixed media
various sizes

תמימים כמו "חדר מדרגות" ו"חדרת במה", ובאנגלית היא מכוונת לסימבוליות של הצבע השחור ולאווירה הנעה בין האינסטרומנטלי-מחושב ובין הכאוטי-חרדתי. אלימות וחרדה מונחות גם בבסיס המיצב **הדלתות**, שהוצג במרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בחולון במסגרת התערוכה הקבוצתית "סוטים" ובמרכזו מערך כפול של דלתות – האחת מזכוכית והשנייה מברזל – נעולות בשרשראות ברזל על מנעול ובריח. השילוב בין דלתות הזכוכית המשרדיות ובין דלתות הברזל הכבדות מזכיר בעיקר מראה רגיל של כניסה למחסן, למרתף או למקלט מהסוג שהוסב לשמש כמועדון לילה והופעות או אולפן חזרות. האווירה החשוכה שסביב הדלתות, כולל פנס המדמה תאורת רחוב, והמוזיקה הבוקעת מעברן השני, מוויקת תראש מטאל, מחזקות מסקנה זו. הדלתות רועדות מעוצמת המוזיקה אך לא רק כתוצאה ממנה. אחת לזמן מה נשמעות דפיקות עזות מעברה השני של דלת הברזל הפנימית, המטלטלות אותה ואת שלשלאות הברזל התלויות עליה. הדפיקות מעוררות חשד כי אין מדובר במועדון אלא במרתף עינויים וכי המוזיקה מכסה על מעשה אימים נורא. "כאילו מישהו (או משהו) מנסה נואשות לצאת החוצה, וזעק לעזרה", כתב אוצר התערוכה, רן קסמי אילן. "אנו נוכחים כי יותר משאנו רוצים לראות את המתרחש בפנים, מבקש מה ששם לצאת החוצה, מאיים לפרוץ את הדלת ולהציף את המרחב שבו אנו נמצאים".²⁰ ההיפוך בין חוץ לפנים מקבל בעבודה זו מעמד ליטרלי מטלטל כשהצופה מוצא עצמו ניצב בו-זמנית "מחוץ" לחלל הנעלם מעיניו וב"תוך" חלל תצוגה, ובדיסאוריינטציה ביחס להבדלים בין קדמי לאחורי, בין שולי למרכזי ובין אפל למואר.

בעוד אצל בנט נעשה שימוש בשאריות ובחומרים מצויים של סביבת בתי מלאכה ותעשייה זעירה כדי להפנות מבט אל אחורי הקלעים של עולם החפצים והסחורות, אצל רודה וצבר מופנה המבט אל אחורי הקלעים המיוזעים והקשוחים של חיי הלילה והמוזיקה באמצעות שימוש בחומרים מצויים ופונקציונליים של עולם זה (דלתות, שרשראות ברזל, בקבוקי בירה, כבלים או גפר ועוד). בעבודותיהן מצטיירת הסצינה כרוויית מצבי סיכון המודגשים במתח המובנה בעבודות בין שליטה לחוסר שליטה: רודה שולטת בהרעדת המדרגות אך אינה שולטת באופן נפילת בקבוקי הבירה; צבר שולטת בבחירת הלהקה ומקום ההופעה אך אין לה שליטה בקומפוזיציה הסופית של העבודה הנקבעת כתוצאה ממצב הבמה בתום ההופעה.

במרכז העבודות של **נבט יצחק** ניצב גם כן עולם ההופעה והבמה מתחום המוזיקה, אך הן שואבות את חומריהן והשראתן ממסורת מוזיקלית שונה לחלוטין, זו של המוזיקה הערבית. במיצב-הווידיאו **שמחה גדולה חלילה** מ-2009 (תמונה מס' 16) יצחק משתמשת בחומרי תיעוד טלוויזיוניים מארכיון רשות השידור של הופעות תזמורת קול ישראל בערבית, ששודרו במסגרת התוכנית "מוזיקה ושירה" בשנות ה-70, ועורכת בהם מניפולציה לכדי יצירת קומפוזיציה חדשה של הופעה אחת המורכבת מכמה הופעות שונות. במיצב-הווידיאו **הקונצרט** מ-2013 (תמונה מס' 17) היא כמו יוצרת מחדש את ציורו הידוע של יוהנס ורמיר (הנושא כותרת זהה), שבמרכזו שלוש דמויות העוסקות במוזיקה, ומפיחה בו חיים, באמצעות סאונד ותנועה ובשילוב קטעי סרטים מהקולנוע המצרי. בעבודת הווידיאו **עלשאן מליש רירק** (בגלל שאין לי אחר מלבדך) מ-2011 (תמונה מס' 19) היא מתמקדת בפניו של פריד אל-אטרש, מגדולי הזמרים של המוזיקה הערבית, בעת הופעה חיה. **כוכב** מ-2009 (תמונה מס' 18) ו**תכונות של כוכב** מ-2013 (תמונה מס' 20) הן שתי עבודות וידיאו דוממות המתמקדות באסתטיקה של הבמה ובמחוות של הופעה. ב**כוכב** בודדה יצחק את עיטור הערבסק של כוכב נתון במעגל, ששימש כמרכז הבמה להופעותיה של תזמורת קול ישראל בערבית, ו**בתכונות של כוכב** היא העלימה ומחקה במניפולציה דיגיטלית תזמורת-מלווה שלמה מעל פני הבמה והותירה במרכז את דמותה הבודדת של גדולת הזמרות בעולם הערבי בכל הזמנים, אום כלתום, הנראית מליטה את פניה במטפחת שבידה, הסמל שנקשר בהופעותיה.

עבודותיה של יצחק הן מלאכת פירוק וחילוץ של אבני הבניין שביסוד המסורת האודיו-ויזואלית של עולם השירה והפרפורמנס המוזיקלי-קלאסי הערבי, והרכבתן מחדש – לעתים תוך מיווג עם אלמנטים חזותיים ומוזיקליים המוגדרים כמערביים – לבריאת יצירות המהפכות בין ישן לחדש, בין מזרח למערב, בין נסתר לגלוי ובין רקע לחזית. ההופעה והמוזיקה, בהיותן שני נושאים החוזרים ונבחנוים מנקודות מבט שונות ביצירות הללו, מקנות לחלל ולזמן תפקיד מרכזי: החלל כתחום את החתירה לבירור מהו מקום של הופעה ומהם המאפיינים החזותיים המגדירים מקום כזה, ואילו הזמן כקטגוריה היסטורית (של התייחסות לרצף ולהקשרים בתולדות ההופעה

המוזיקלית, למשל **בהקונצרט**, בין המאה ה-17 לשנות ה-70 של המאה ה-20) אך גם כקטגוריה כרונולוגית שקובעת את משך היצירה. בה בעת, החלל והזמן גם חותרים ביצירות הללו נגד התפקיד המסורתי שלהם, ועושים זאת באמצעים כמו קיטוע, שכפול, מתיחה, השהיה, חיקוי וחזרה. בשמחה גדולה הלילה המיצב מותקן בחלל כך שהוא מחקה את ההצבה והתפאורה הקבועות של הופעת התזמורת הערבית בתוכנית הטלוויזיה שממנה לקוחים הקטעים לעבודת הווידיאו; **בהקונצרט** ההצבה בחלל משכפלת את הקומפוזיציה של הציור של ורמיר; ואילו **בעלשאן מליש רירק** ההקרנה של הווידיאו נתונה בתוך מסגרת אליפטית תלויה על הקיר, מהסוג של רקמות גובלן ששימשו כדקורציה פופולרית לבית בשנות ה-70. הווידיאו **כוכב** מוקרן על הרצפה בדיוק כפי ששימש כמרכז במה בתוכנית הטלוויזיה, והווידיאו **תכונות של כוכב** מוקרן על פני קיר שלם, כך שהמבקר בו ניצב בסיטואציה המדמה קהל באולם חשוך הצופה בבמת ההופעה. בשלושת מיצבי־הווידיאו משך היצירה נקבע על ידי הסאונד, כלומר על ידי משך היצירה המוזיקלית המתנגנת לאורך הווידיאו-ארט.

המוזיקה היא ליניארית במהותה אך יש לה הכוח לשבש את תפישת הזמן, כפי שמתארת מיכל בן-חורין במאמר על יצירתה של יצחק: "דאולי זו דווקא המוזיקה, שהרי גם לה דרכים שונות להתל בתפישת הזמן ההיסטורית", היא כותבת על הווידיאו **שמחה גדולה הלילה**. "כוכור, מבנה הזמן המוזיקלי טומן בחובו גם אפשרויות מופתיות של היפוך וחזרה, נסיגה והטרמה, מעגליות והקבלה. אפשרות זו זוכה לגרסה משלה דרך המניפולציה של ה'לופ' המופעל למשל, על צליל הכינור של וזוו מוסא. מדובר בתנועה מעגלית, הנגזרת מחזרה אינטנסיבית, על אותו מקטע אקוסטי-ויזואלי. הלופ נשמע כ'שריטה' בתקליט ישן. קול הכינור הופך להפרעה, השהיה המשבשת לרגע את הזרימה הליניארית ומחבלת ברצף הטמפורלי".²¹ **בתכונות של כוכב** ההפרעה לזרימה של הזמן מתבצעת דווקא באמצעות העדר המוזיקה, באמצעות הדממה. זהו וידיאו ללא סאונד, חסר רצף ליניארי, ללא התחלה, אמצע וסוף, שבו ניואנסים זעירים של תנועה מותחים את התמונה עד לגבולות צילום הסטילס, עד לסטטיות של הרגע המוקפא. "השווא נוכח דווקא בהיעדרו", כותבת גליה יהב על העבודה, "ברגע של השתיקה, ההרפיה, האתנחתא. אום כלתום מתקבלת ברגע הזה גם כישו וגם כוורוניקה".²² ההקשר הרליגיזוי מעלה על הדעת גם את אשת לוט בהופכה לנציב מלח, קפואה בזמן, נענשת מהשמים על הפניית המבט לכיוון הלא נכון. היעדרותה של ההופעה נתפשת כחתירה נגד הכיוון – דממה כנגד הופעה קולית וסטטיות כנגד המשכיות בזמן – אשר מביאות לידי ביטוי את המאבק ואת הכישלון המקופלים הן בניסיון ללכוד את הרגע והן בחקירה האונטולוגית המבקשת להגדיר מה הופך דבר לדבר.

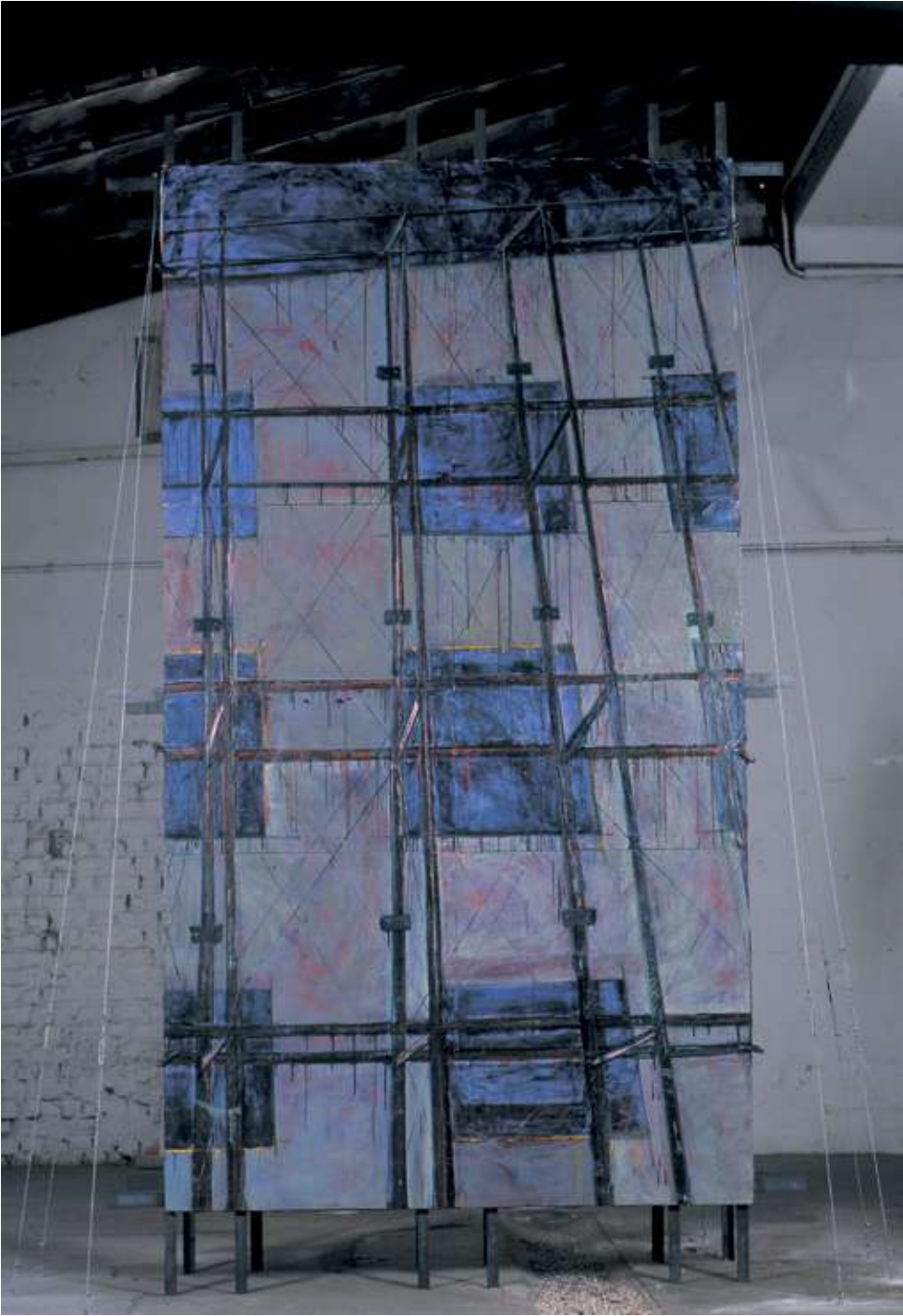
הפרפורמנס כנושא לפירוק ולחקירה עומד גם במרכז מיצב-הווידיאו **צפייה באיש רוקד** (On Your Mark) מ-2013 (תמונות מס' 21, 22) מאת **ציון אברהם חזן**. זוהי יצירה המבוססת על חומרי תיעוד של 40 צלמים העומדים במעגל סביב רקדן אחד ומצלמים אותו רוקד במצלמות כיס וטלפונים ניידים. מקור האור היחיד הוא הבוקי המצלמות. העריכה של הווידיאו מבוססת על רצף של בחירות אינטואיטיביות תוך פירוק של המחול ה"אמיתי", שתועד מ-40 נקודות מבט שונות, והרכבה שלו מחדש לריקוד מקורי פרי יצירתו של יוצר הווידיאו. "עריכה מסוג זה", כותב חזן, "התאפשרה בזכות היכולת שלי להזדהות באופן גופני עם דמות הרקדן ועם המחול שיצרתי. ההזדהות הזאת איפשרה לי ליצור מחומרים רפטיביים מחול שנחוהו אצלי כמחול אורגני".²³ המחול שבווידיאו-ארט כולל את מעגל הצופים, את הבוקי התאורה והסאונד של המצלמות הדיגיטליות ואת תנועת הרקדן כחלק אינטגרלי מהריקוד. ההצבה של הווידיאו מהדהדת את הנושא ואופן הטיפול שבווידיאו-ארט עצמו: הווידיאו מוקרן מריבוי מקרנים שונים הניצבים בחלל, על גבי סטנדים בגבהים שונים, באופן דומה לזה שבו הוא צולם. ריבוי המקרנים יוצר שכפול בין הבוקי האור של מעגל המצלמים ובין הבוקי האור של מקרני הווידיאו המקרינים את העבודה בחלל. הצגת הווידיאו היא תוצאה של פעולת עריכה שנייה המחלקת את ההקרנה באופן מתוזמן מראש בין עשרת המקרנים השונים, כך שכל אחד מהם מקרין בתורו חלק אחר של הריקוד. המקרנים כוללים פורמטים שונים של וידיאו (SD ו-HD) שחלקם מוטים הצדה כדי לאפשר הקרנה של דימוי אנכי. המבקרים במיצב-הווידיאו נכנסים לחלל חשוך ומסתנוורים מהבוקי האור של סוללת המקרנים הניצבת מולם, הם מהלכים בין המקרנים ובין הדימוי המוקרן על הקיר שבגבם ומטילים עליו צל, מתערכים וקוטעים אותו בגופם, נהפכים לחלק ממנו. ההצבה הראשונה של העבודה, במוזיאון הרצליה לאמנות בינואר 2014,²⁴ נעשתה תוך התייחסות לגרעין הרעיוני שלה, בתהליך של ניסוי וטעייה עד לכדי התגבשות צורתה הסופית, בהתאמה לחלל

ובהתחשב במגבלות הטכניות. היצירה נרכשה לאוסף בעקבות הצפייה בה במוזיאון הרצליה ולצורך כך האמן הנציח בדיעבד את אופן ההצבה בחלל, את הוראות ההתקנה ואת המפרט של האמצעים הדרושים, ותיעד אותם במדריך הוראות למשתמש שצורף לקובץ הדיגיטלי של הווידיאו (עמ' 84-87).

צפייה באיש רוקד משתמשת בחלל ובזמן - הן במישור הייצוגי בדימוי המצולם, והן במישור התצוגתי של ההצבה בחלל - כדי לפרק את המבנה הסכמטי המוסכם של הפרדה בין צופה לנצפה (פעמיים: בין הריקוד לצופים בו, ובין הווידיאו-ארט לצופים בו) ולכנות מחדש יצירה ממוססת גבולות המציעה מודל אחר של תיעוד, שהוא פרי המצאה ודמיון המתבסס על ריבוי של פרגמנטים ושל נקודות מבט ועל מחיקת ההבדל ההיררכי שבין סובייקט לאובייקט. הגוף והופעתו (פרפורמנס) משמשים כאן כמצע אולטימטיבי למתיחת הגבולות הזאת. האופן שבו מעגל המצלמים ומעגל המקרנים נוכחים בעבודה זו קשור אסוציאטיבית גם לעידן שבו כולם והכל מצלמים ומצולמים כל הזמן, לתופעות חברתיות כמו פפראצי וסלפי, ולרעב הבלתי ניתן לסיפוק של ייצור והפצה של דימויי גוף אינסופיים. האינסופיות חוזרת ביצירה זו במעגל המסחר של המצלמים כמו גם ברקדן המסתובב שבמרכזו, ובהקרנה המחזורית האינסופית של הווידיאו שאין לו התחלה ואין לו סוף.

הגוף והמתח שבין זרימה של תנועה וזמן ובין האפשרות ללכוד ולעצור אותם נמצאים בלב עבודות נוספות בתערוכה זו. העבודה **10 מטר גברים / 100 מטר חוט** מ-2007 (תמונה מס' 23) מאת **גיא גולדשטיין** היא אמנם עבודה דו-ממדית אך אינה ציור או צילום באופן מסורתי. זוהי עבודת רקמה על גבי מפת שולחן חד-פעמית שאורכה עשרה מטרים. בתערוכה זו, כדי להציג את היצירה בשלמותה, נפרצו פתחים מיוחדים בשני קירות מקבילים בגלריה, באופן שבו העבודה התלויה על הקיר הניצב להם עוברת דרכם ומשתלבת בארכיטקטורה של חלל הפנים. הדימוי המרכזי ביצירה לקוח ממצלמות פוטו-פיניש של תחרויות ריצה המתעדות את קו הגמר במהירות של כ-10,000 פריימים בשנייה. הדימוי הקפוא אוצר (וגם עוצר) בתוכו את התנועה ואת מהירות האצנים, כמו גם את מהירות המצלמה ואת הזמן הנמדד בחלקיקי שנייה, והם נדמים כולם כמקובעים באמצעות עבודת רקמה ידנית ואטית אל תוך המשטח הדו-ממדי הכולא אותם. עם זאת, אורכה יוצא הדופן של העבודה מצליח לשמר את אשליית התנועה, והזמן נוכח ברובד האסוציאטיבי שלה באסתטיקה השאולה ממחברות הילדות של בית הספר, עם השורות הכחולות לכתיבה תמה, וממחברות שיעורי המוזיקה, עם התווים הרשומים בהן בקפידה.

עבודות הווידיאו של **הילה בן ארי**, שחריית וערבית מ-2011 (תמונות מס' 25, 26), עוסקות גם הן ביחס שבין תנועה לזמן. בשתי העבודות נראית במוקד הפריים אשה המצויה בתנוחה אתלטית לוליינית בלתי טבעית ומאומצת. במבט ראשון נדמה שהתמונה הוקפאה ונעצרה ברגע מושלם וקשה לביצוע במיוחד, בעת הופעת יחיד מתחום האתלטיקה או המחול, אך במבט שני נגלים סימני תנועה ועירים: תנודות קלות של מאמץ גופני, רעד, נשימות, תזוזות עיניים. ההקרנה במחזוריות אינסופית מציגה את הדמויות כתקועות בחלל ובזמן, בניגוד לסדר דברים "תקין", בהשהיה תמידית ביחס לציפייה להתרחשות הבאה ובניסיון לשמור על איוון ולהחזיק מעמד. החלל שבו הן נטועות נדמה בתחילה נייטרלי וחסר כל ייחוד, אך מתגלה כבעל נוכחות ותפקיד כאשר מתברר כי המתח המרכזי בקומפוזיציה הוא בין האנכי לאופקי, בין הדמות לקרקע שלמרגלותיה: בשחריית זוהי רצפת בלטות אופיינית לבנייה הישראלית של שנות ה-50, כשלצד הדמות ניצבים אנכית כלי עבודה חקלאיים כגון מעדר וקלשון, ואילו בערבית הדמות מתנדנדת על חבל כגובה כמה סנטימטרים מעל שדה אדמה חשוף. בן ארי חוזרת ומחברת בסדרת עבודות זו בין דמות אשה בודדת, הנתונה במצב פיזי שבין גבורה לקריסה ובין עינוי להתעלות, לבין עבודת אדמה, המסמלת בהקשר המקומי את הקולקטיב ואת אתוס העלייה על הקרקע וההתיישבות. "הדמויות נטועות בתוך איזשהו נרטיב היסטורי ציוני", כותבת בן ארי, "ויש משהו בפוויזיה הקפואה שלהן שיוצר סוג של התנגדות להיסטורי, לליניארי - למהלכים שנתפשים כגבריים. בעצם, בקיפאון שלהן הן מתפקדות רק כמרחב. כשהן מוצבות בתוך ההיסטורי והציוני, חוסר התווה שלהן נובע מצד אחד מהקונטקסט הפיזי והרעיוני שממשיך את גופן ומצד שני יכול להיתפש כאקט שלהן, של סירוב לקחת חלק בציר הזה".²⁵



10
דלית שרון
ציור קיר #3, 1997
שמן על בד וקונסטרוקציית ברזל
360X200 ס"מ
Dalit Sharon
Wall-Painting #3, 1997
oil on canvas and iron
construction
360X200 cm

שתי עבודות הווידיאו הללו של בן ארי הוצגו לראשונה, כצמד משלים, במסגרת תערוכה במוזיאון פתח תקוה שבה האוצרת טלי תמיר חיברה בינן ובין טקסט של סבתה, מלכה גולדשטיין, שנולדה ב-1900 באשוויינצ'ים. "הדימוי הוויזואלי של הילה", כותבת תמיר, "שמציע 'מיטת-סדום' – מעין סרגל המיישר קו בין כלי עבודה לבין דמות-אדם, ומותיר אותה לעולם שרויה במתח ובאי-נוחות גדולה, מהדהד בעיני את חוסר המנוחה העמוק של סבתי. חוסר האיוון הפנימי והעינוי הנפשי שזועקים מתוך מלותיה של מלכה גולדשטיין הצעירה חוזרים ומופיעים אצל הילה באמצעות מצבי גוף קיצוניים ומאמץ לולייני לרחף בין המישורים. [...] השאלה על מצבה הנפשי של חברה שצמחה מתוך חוסר האיוון הקיצוני הזה – מרחפת בחלל התערוכה".^{‏26} היחס הדיאלקטי להיסטורי בא לידי ביטוי במצבי הגוף התלוי על בלימה, המדגישים ביתר שאת את זרימתו ונוכחותו של הזמן שהכותרות התואמות – **שחרית וערבית** – מדגישות את הריטואליות הרפטטיבית והכפייתית שבבסיסו. כמו בעבודות הדוממות של נבט יצחק שבהן השואו נוכח בהיעדרו, גם כאן נוכחים הזמן והתנועה בהיעדרם, נוכחות המקבלת משנה תוקף מכך שהעבודה האחת מצולמת באור והשנייה בחושך ומן ההקשר למחזור הזמן המיתי של יום ולילה.

הזמן ומסמניו, ובמיוחד הלילה, החושך והצבע השחור, הם מוטיבים חוזרים בחלק מהיצירות בתערוכה זו ובכותרות שלהן. בכותרת העבודה של נעמה צבר – **לילה, 23 בפברואר 2014** – הזמן נוכח פעמיים הן בשם הלהקה והן בתאריך ההופעה, והעבודה עצמה שחורה; אצל אלונה רודה השחור מופיע בכותרת העבודה **Black Instrumental Anxiety** והאלמנט המרכזי בה הוא גרם מדרגות צבוע שחור, ואילו העבודה **The Resurrection of Dead Masters** מוצגת בחלל המדמה רחוב חשוך בשעת לילה מאוחרת; אצל נבט יצחק השמחה היא **שמחה גדולה הלילה, והקונצרט** מתרחש בחלל חשוך לחלוטין (ואת, בניגוד גמור לאור היום המציף את החדר בציור של ורמיר שאליו היא מתייחסת); ואצל בן ארי, **שחרית וערבית** מצולמות בהתאמה בתאורת יום ובחשיכת לילה. הזמן גם נוכח בכותרות של שלוש העבודות הבאות: **Office Hours** של בן הגרי, **Timetable** של גיא גולדשטיין ו-A Free Moment של ניר עברון.

Office Hours מ-2010 (תמונה מס' 24) של **בן הגרי** היא עבודה המשלבת בין מיצב־וידאו למיצב־קיר. הווידיאו מוקרן באופן מחזורי על מקט מיניאטורי שמונח על מדף המותקן על הקיר. המקט מדמה סביבה משרדית רגילה ומעט מיושנת הכוללת שולחן עבודה, כוננית מדפים, קלסרים לתיוק, מחשב ומדפסת. על מסך המחשב נראה דיוקן פניו של הגרי בעיניים סגורות, בעוד המדפסת פולטת על גבי נייר לבן את דיוקנו בעיניים פקוחות. זוהי עבודה שמשתייכת למסורת האמנותית מסוג "דיוקן עצמי של האמן" ובעת ובעונה אחת חורגת ממנה: במקום דמות האמן הספון בסטודיו, הגאון השקוע בעבודת המכחול, הגרי מציג כאן דיוקן וידאו של האמן כאיש משרד; האמן כפקיד או כארכיונאי העסוק בעבודת מיון וקטלוג, שכלי עבודתו הם שולחן, מחשב ומדפסת. הכותרת **Office Hours** – שיכולה להיות מתורגמת כשעות משרד, שעות קבלה או שעות עבודה – מצביעה על הזמן, המקום והביורוקרטיה כמגדירים ומכוננים של זהות; לא רק זהותו של האמן, אלא גם זו של הצופים, שהרי המערכות הביורוקרטיות והדיג'יטליות נהפכו זה מכבר לחלק בלתי נפרד מחיינו, והגרי מתייחס בעבודה זו לאופן שבו הן נתפשות כטבעיות, נייטרליות ואישיות, בעוד למעשה הן משמשות ככלים לשליטה, סיווג, הסדרה, הייררכיה ומעקב. המוטיב של העיניים הסגורות/פקוחות הוא מראה טורד מנוחה ומעורר שאלות: את מי ואת מה רואים ועל מי מסתכלים? כלפי מי ומתי עוצמים עיניים? האם ראייה היא תכונה של העין או שמא דווקא תוצר של יחסי כוח, מחשבה והבניה תרבותית?

Timetable מ-2010 (תמונה מס' 27) של **גיא גולדשטיין** הוא מיצב-סאונד. על שולחן במרכז החלל מפורזים מנגנונים מפורקים של מכשירי רדיו וטרנזיסטור שכל אחד מהם מכוון לקליטת תחנת רדיו מקומית אחרת והם משדרים כולם בו-זמנית. התוצאה היא בליל סאונד של מגוון סוגי תחנות ותשדירים – מוזיקה ומלל בשפות, בסגנונות הגשה ובנושאים שונים – אשר חלקם מתלכדים אחת לשעה בעת שידור מהדורות החדשות. באמצעים פשוטים של לואו-טק ובאמצעות פעולות בסיסיות של פירוק והרכבה, גולדשטיין יוצר סיטואציה הנעה בין המוכר לבלתי מוכר ומציע דרך חדשה לחשוב על מושגי זמן ומקום. שידורי כלי התקשורת כפסקול של חיינו משמשים כאן כחומר גלם כדי להביא לידי ביטוי תובנות בדבר סימולטניות, רב-תרבותיות, דה-סינכרוניזציה ואינסופיות. משך היצירה הוא אינסופי – היא נמשכת כל עוד נקלטים שידורי רדיו, גם בשעות הסגירה של הגלריה או המוזיאון שבהם היא מוצגת. זו יצירה תלוית-מקום במובן

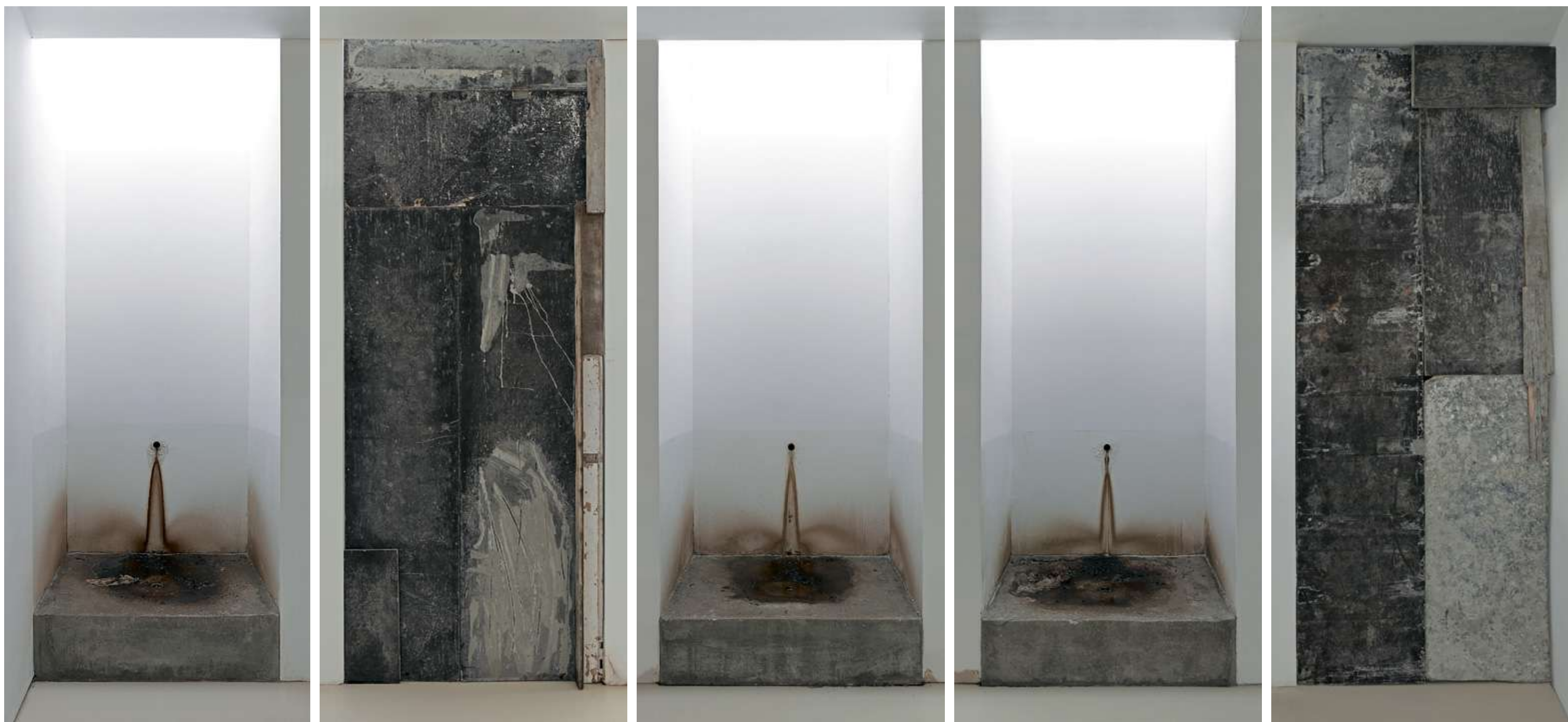
הרחב של המושג מאחר שבכל מקום שהיא מוצבת היא קולטת את תחנות השידור המקומיות. היצירה ממחישה את יחסי הגומלין שבין אובייקט חומרי לאפקט לא-חומרי ואת הפער ביניהם, פער הנחוזה על ידי הצופה באופן פיזי כשהוא נע בחלל סביב השולחן-פסל שהוא אובייקט צורני קבוע, מוקף בסאונד מופשט הנמצא בשינוי מתמיד. כותרת העבודה מכילה גם היא את המתח שבין האובייקט הקונקרטי (השולחן) ובין המשמעות הסמיוטית של הביטוי שמשמעו "לוח(שולחן)-זמנים". החוויה של המבקר בחלל המיצב היא מצד אחד חוויה של ריבוי – הנעה תמידית בין ניסיון ללכוד משפט אחד מובן או מנגינה מוכרת ובין כניעה לזרם הקופוני של הסאונד המשתלט וכופה עצמו עליו – ומצד שני, חוויה של חד-פעמיות מאחר שכל ביקור במיצב שונה מקודמו, בבחינת מצב הרקליטי שבו "לא ניתן להיכנס לאותו הנהר פעמיים".

A Free Moment מ-2011 (תמונות מס' 28, 29) של **ניר עברון** היא עבודת וידאו שצולמה בתיאום ולאחר קבלת אישור מיוחד מהרשויות, באתר הסגור תל אל-פול בירושלים; במקום ניצב שלד ארמון הקיץ של חוסיין, מלך ירדן המנוח, שבנייתו הופסקה עם כיבוש ירושלים המזרחית במלחמת ששת הימים. עברון בחר לתעד את האתר באמצעות מצלמה אחת אך במבט משולש: המצלמה נעה על פני מסילה מצפון לדרום תוך שהיא סובבת על צירה במעגל שלם הצדה מימין לשמאל ובמעגל שלם מלמעלה כלפי מטה. התוצאה היא סרט המתעד את שלד הארמון בו-זמנית במבט רחוק וקרוב, את הנוף המקיף אותו ונשקף ממנו, ואת המכניקה של תהליך הציולם עצמו – כלומר, את המסילה שעליה נעה המצלמה. כותרת העבודה מפתיעה ביחס לנושא שלה מאחר שבצפייה ראשונה נדמה כי העבודה אינה עוסקת כלל בזמן אלא בחלל ומרחב ספציפיים מאוד. כמו ב-Timetable של גולדשטיין, גם כאן ממד הזמן נוצר באמצעות האמצעים המכניים-טכניים – הן בפעולת המצלמה המייצרת מבט סימולטני והן בקביעת משך היצירה שהוגבלה למשך ההקרנה של חומר הגלם – מחסנית אחת של פילם 35 מ"מ באורך 400 פיט שאורכה ארבע דקות. באמצעות החשיפה וההנכחה של חומרי הגלם ותנאי היצירה הפיזיים-קונקרטיים, עברון מצליח לזקק את הרגע הקולנועי כתוצר של שני רכיביו המופשטים – החלל והזמן, ולהוכיח שאין זה אפשרי לעסוק בחלל ללא זמן ובזמן ללא חלל. לכך נוסף הממד ההיסטורי המקומי. "אל מול השכבות ההיסטוריות העשירות של המקום", כותבת האוצרת מעין שלף, "המשקפות נרטיבים שונים ואפשרויות רבות כל כך של בעלות ושליטה ובצדם שאלות של חופש תנועה ופעולה, מנסה המצלמה המגששת לעורר את רוח הרפאים הארכיטקטונית שקפאה בזמן ולרמוז על אפשרויות של עתיד".^{‏27}

בלב היצירה שוכן המתח העולה מן היחס ההפוך שבין תהליך היצירה המחושב והמתוזמן עד לאחרון הפרטים ובין התוצאה החזותית החופשית, הסימולטנית והקולאז'ית. הכותרת – **A Free Moment** – מתייחסת לעצם המתח הזה ומעוררת שלל הקשרים ואסוציאציות. משמעות הביטוי "Free Moment" בשפת היום-יום היא "רגע פנוי" והוא יכול להתפרש כמטאפורה למצב ביניים (שבין רגעים שאינם "פנויים") שבו שרויה הווילה הזאת: בין עבר של תחילת בנייה ובעלות ירדנית ובין עתיד שטמון בו פוטנציאל השיבה והשלמת הבנייה. אך הכותרת יכולה גם להיות מתורגמת ל"רגע משוחרר" – המהדהד באופן אירוני את הסיסמה "ירושלים המשוחררת" – ולהעלות שאלות בדבר הזכות הטבעית ובדבר המשמעות והיכולת של הרגע להיות משוחרר מעול היסטורי ומקומי. היא יכולה להיות מתורגמת גם ל"רגע חופשי", חופשי מהקונבנציות של העשייה הקולנועית בהיותה של העבודה תוצר של מכניזם צילומי ללא מגע ידי אדם. הורימה החלקה והדוממת של הסרט, המדמה יותר מכל נפילה חופשית (שכותרת העבודה מהדהדת אסוציאטיבית גם אותה), כמו מערערת על חוקי הטבע. נפילה חופשית הנענית לחוק כוח המשיכה מקפלת בתוכה סתירה נצחית בין כוח ההסבר לכוח התופעה; בעוד ההסבר המדעי מוכיח שוויון במהירות הנפילה בין גופים, ללא קשר למאסה שלהם, הרי שהניסיון, האינטואיציה והקיבעון המחשבתי מסרבים להכיר בו.

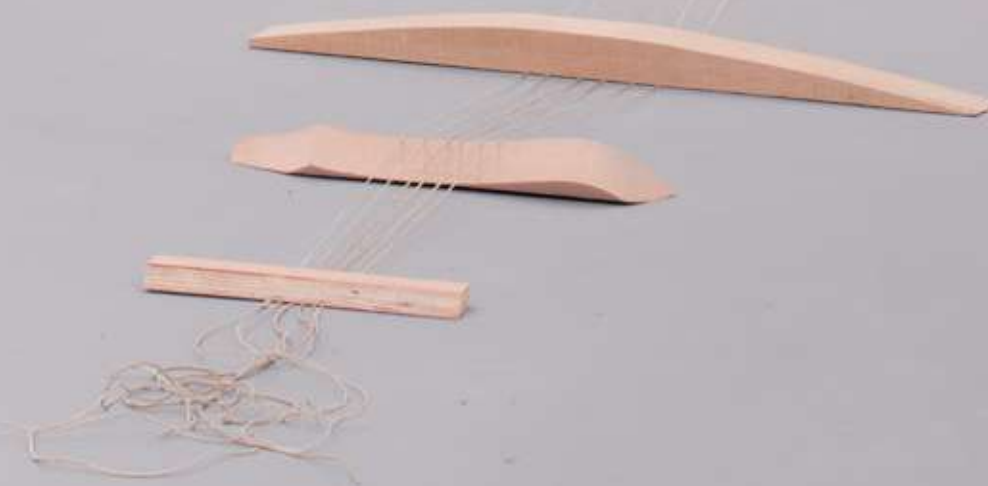
הסבר מדעי נמצא גם בבסיס ההמצאה והשימוש בפמוט כורים – האלמנט המרכזי בעבודה **אורובורוס** מ-2013 (תמונה מס' 30) מאת **מעין אליקים**. הפמוט – מעין יתד מתכת מחודד בשני קצותיו ומכופף כך שיוכל להיות ממוסמר אל הקיר או מורכב על מצחיית קסדה – שימש בעבר מקור תאורה לעובדי מכרות. עמוק בבטן האדמה, להבת הנר היתה רוח החיים בכך שהיא סיפקה אור, אבל גם בכך שהיא היתה אינדיקציה לנוכחותו של חמצן ואועקה בעת מצוקה. כשהלהבה החלה לרעוד או כבתה ידע הכורה שעליו למצוא מיד את דרכו החוצה. **אורובורוס**

הוא פסל קיר או "מיני-מיצב" המורכב משני פמוטי ברזל שבהם מותקנים נרות דולקים וביניהם מדף זעיר עשוי שיש קררה שעליו מונח צמיד יד. בלב העבודה ניצב היחס הדיאלקטי של ניגוד והשלמה העולה מן האלמנטים השונים המרכיבים אותה: מצד אחד, החיבור בין פמוט הברזל ממכרות הפחם ובין שיש קררה נושא עמו שורה של ניגודים - גס מול מעודן, נמוך מול גבוה, זול מול יקר, שחור מול לבן; מצד שני, הברזל, הפחם והשיש הם מחצבים טבעיים המנוצלים על ידי האדם לשימושים שונים ולשלושתם תפקיד מסורתי בתולדות האמנות כחומרי גלם ליצירה. הצמיד בהקשר זה הוא אלמנט מפתיע הנדמה בתחילה כזר לעבודה. הוא מונח על מדף כמו נשכח שם בטעות, עשוי מתכת זולה, צבוע אדום עז וילדותי. מבט נוסף מגלה כי זהו צמיד אהבה בדמות שתי זרועות האוחזות זו בידי זו, שלובות במעגל אינסופי הקושר ביניהן לנצח. האינסוף, הנצח והזמן החולף באים לידי ביטוי ביצירה זו גם בשני הנרות הדולקים המפיחים בה חיים ומכניסים בה ממד ליטרלי של זמן - לכאורה משך העבודה כמשך בעירת הנרות הדולקים אך למעשה היא אינסופית כתוצאה ממחזוריות לואו-טקית המתקבלת כתוצאה מפעולה ידנית של החלפת נרות ישנים בחדשים. הפונקציות ההיסטוריות והמסורתיות השונות של הנר - בין מכרות הפחם לנרות כנסייה ולנרות שבת - משחקות גם הן תפקיד במעגל קסמים זה של השלמה בין ניגודים - בין מלוכלך, ארצי וקשה-יום ובין קדוש, טהור ושמיימי - ושל מחזוריות החיים המשלבת ביניהם. כותרת העבודה מתייחסת למעגליות זו. אורובורוס, דרקון או נחש האוכל לעצמו את הזנב, מופיע במיתולוגיה כמייצר את עצמו מחדש לנצח, מתחיל בכל פעם ברגע ובמקום שבהם הוא נפסק.

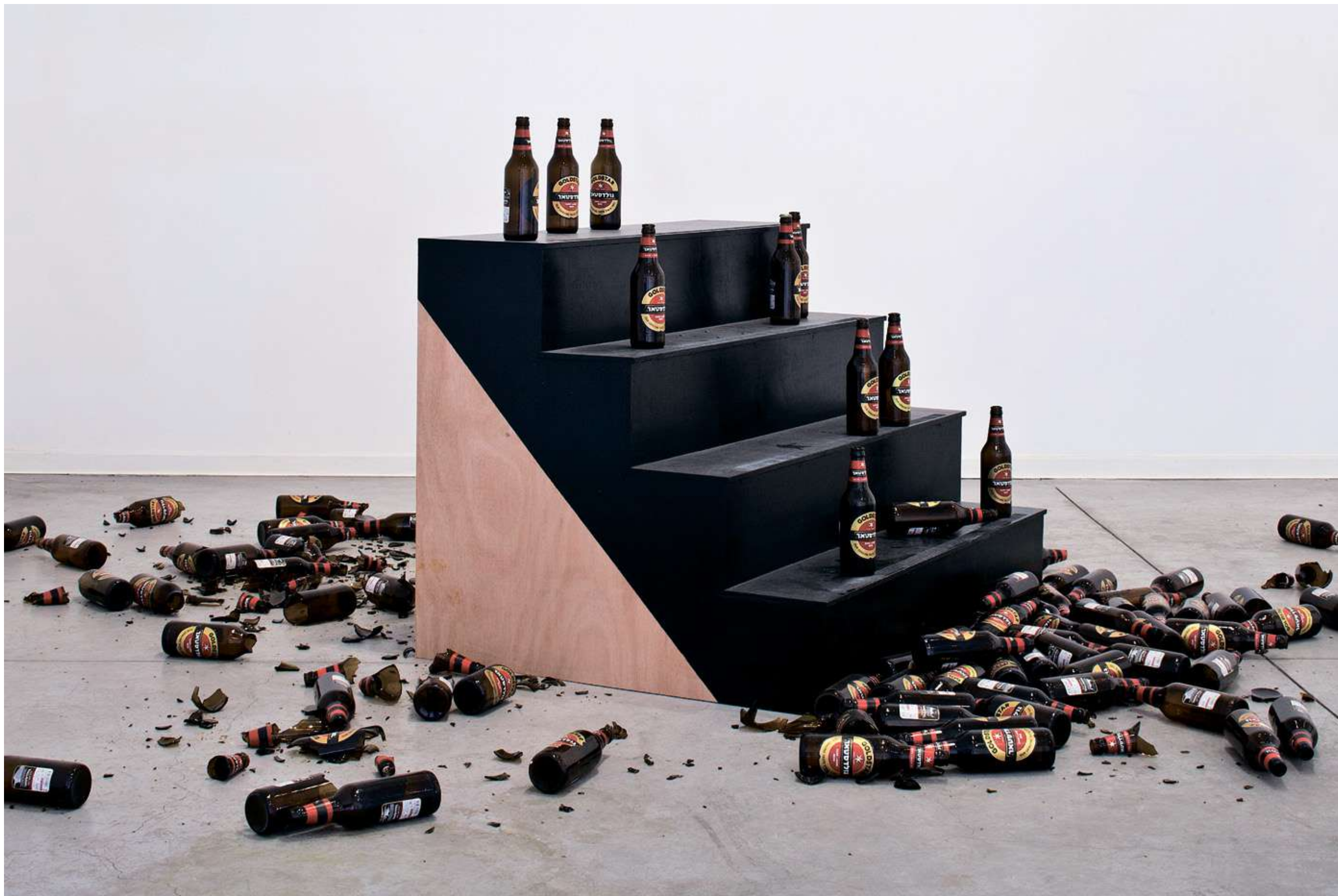


בעמודים הבאים:

12	13
עדן בנט	נעמה צבר
במה אחורית	לילה, 23 בפברואר 2014
(מראה הצבה, פרט)	2014
2011, טכניקה מעורבת	סרט דביק גפר, מוסלין ואפוקסי
גדלים משתנים	255X393 ס"מ
Eden Bannet	Naama Tsabar
Backstage	Laila, February 23 2014
(installation view, detail)	2014
2011, mixed media	gaffers tape muslin and epoxy
various sizes	255X393 cm







14

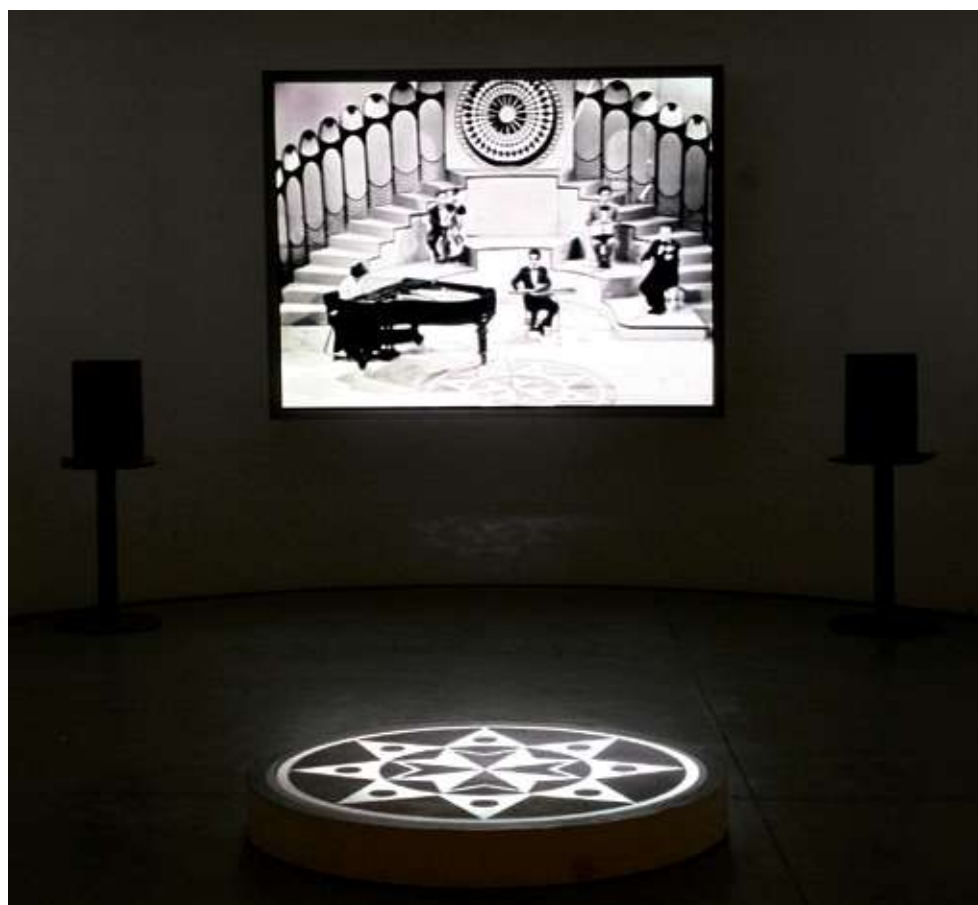
אלונה רודה
חרדה/מדרגות
 (מראה הצבה), 2011
 טכניקה מעורבת
 מדרגות: 103.5X138X103.5 ס"מ
 Alona Rodeh
Black Instrumental
Anxiety (installation view)
 2011, mixed media
 stairs: 103.5X138X103.5 cm



15

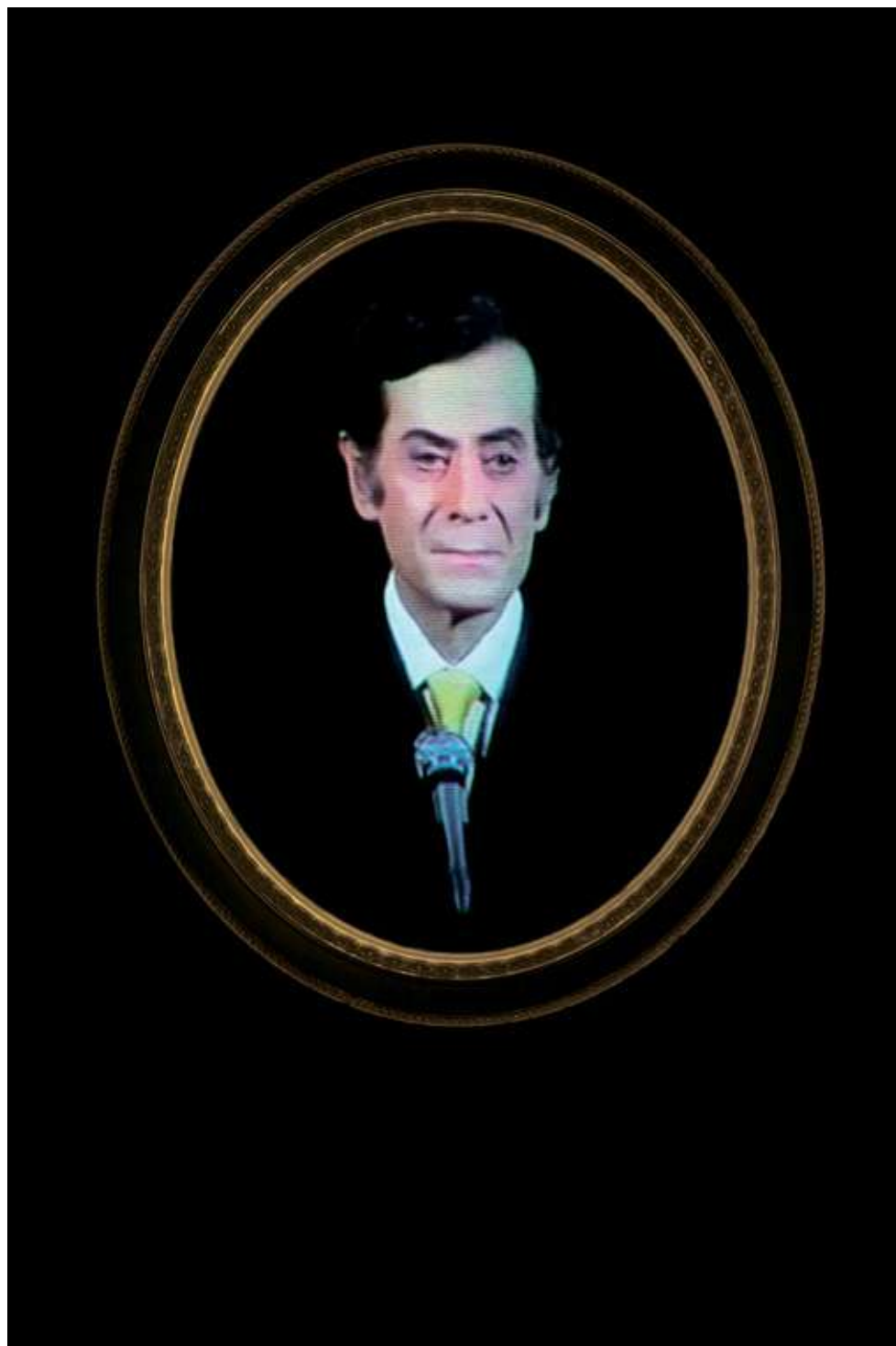
אלונה רודה
הדלתות (מראה הצבה)
2012, טכניקה מעורבת
330X400X240 ס"מ

Alona Rodeh
The Resurrection of Dead Masters
(installation view)
2012, mixed media
330X400X240 cm



16
 נבט יצחק
שמחה גדול הלילה
 (מראה הצבה)
 2009, מיצב וידאו
 Nevet Yitzhak
A Great Joy Tonight
 (installation view)
 2009, video installation



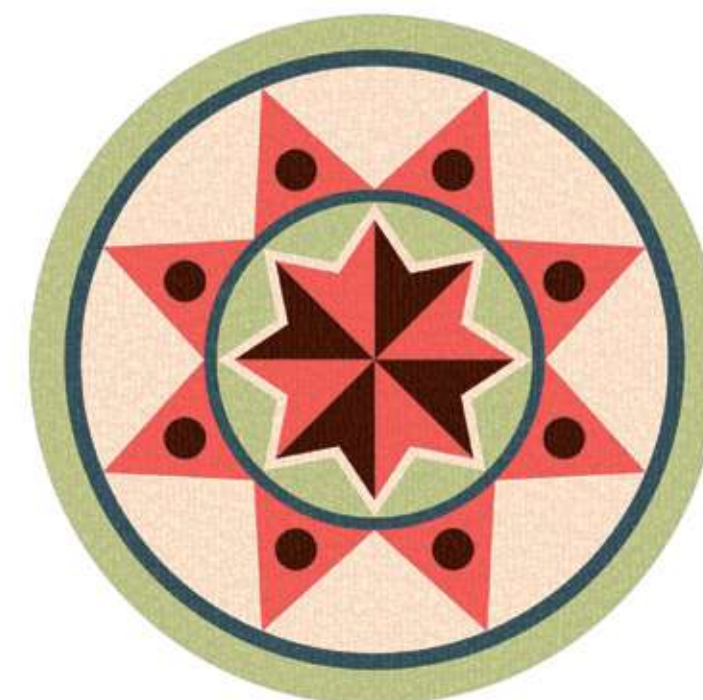


19

נבט יצחק
עלשן מליש רירק
(בגלל שאין לי אחר מלבדך)
 (מראה הצבה)
 2011, מיצב וידיאו
 Nevet Yitzhak
Alashan Maleish Gherak
 (Because I Have No
 One But You)
 (installation view)
 2011, video installation

18

נבט יצחק
מתוך כוכב
 2009, מיצב וידיאו
 Nevet Yitzhak
from Star
 2009, video installation





20

נבט יצחק

תכונות של כוכב

(מראה הצבה)

2013, מיצב וידאו

Nevet Yitzhak

Star Quality

(installation view)

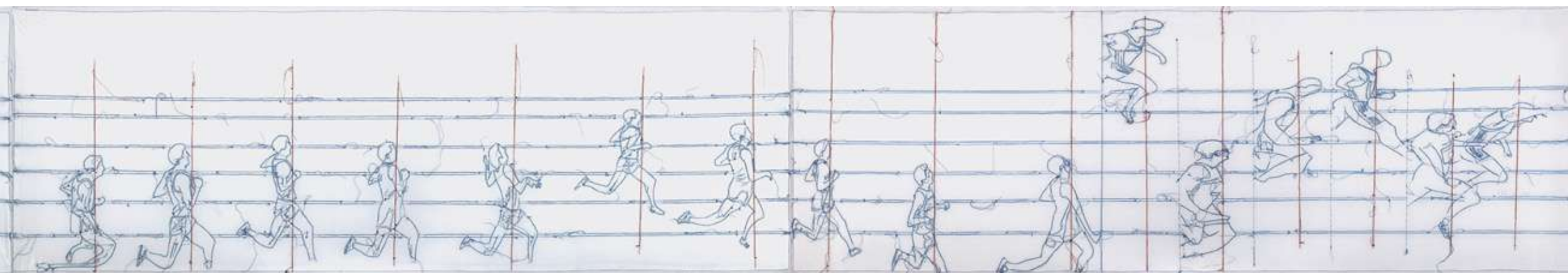
2013, video installation



21

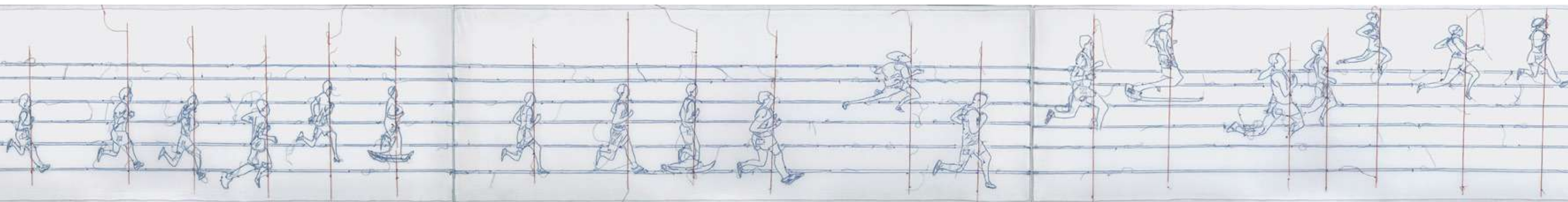
ציון אברהם חזן
מתוך **צפייה באיש רוקד**
2013, מיצב וידאו
Tzion Abraham Hazan
from **On Your Mark**
2013, video installation

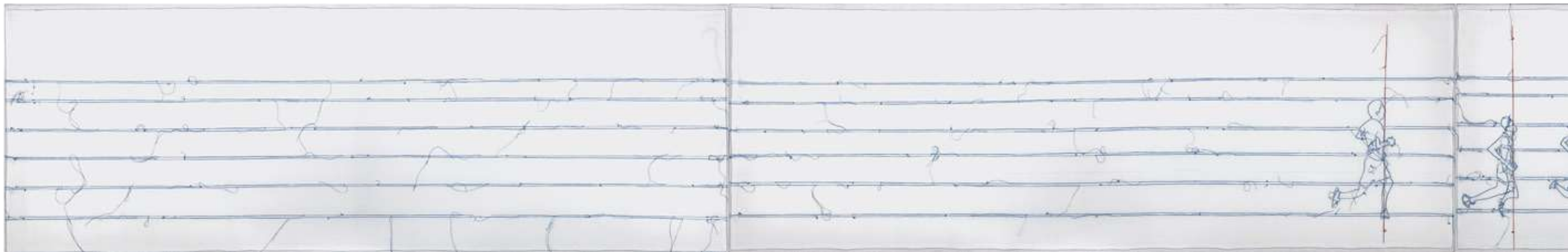




23

גיא גולדשטיין
10 מטר גברים / 100 מטר חוט
 2007, רקמה: חוט כותנה על מפת שולחן
 חד פעמית מפלסטיק ובד כותנה
 45X1,000 ס"מ
 Guy Goldstein
Men's 10m - 100m Thread
 2007, Embroidery: cotton thread on
 disposable plastic tablecloth
 45X1,000 cm







24

בן הגרי
Office Hours (מראה הצבה)
 2010, הקרנת וידאו על
 מקט עץ ואלומיניום
 32x29x17 ס"מ
 Ben Hagari
Office Hours (installation view)
 2010, video projection on
 wood and aluminum maquette
 32x29x17 cm



25

הילה בן ארי
מתוך **ערבית**
2011, וידאו
Hilla Ben Ari
from **Dusk**
2011, video



26

הילה בן ארי
מתוך **שחרית**
2011, וידאו
Hilla Ben Ari
from **Dawn**
2011, video



27

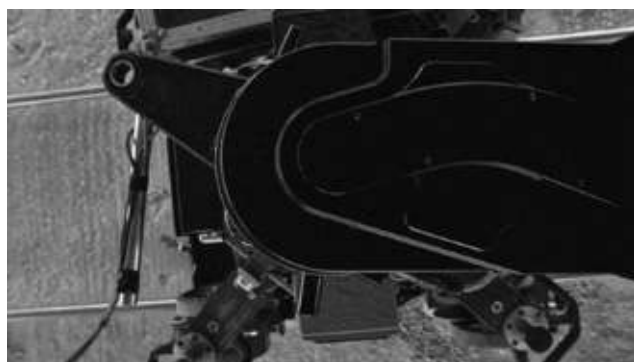
גיא גולדשטיין
Timetable
(מראה הצבה)
2010, מיצב-סאונד
Guy Goldstein
Timetable
(installation view)
2010, sound installation



28

ניר עברון
מתוך **A Free Moment**
2011, פילם ש/ל 35 מ"מ
שהומר לווידיאו
Nir Evron
from **A Free Moment**
2011, 35mm B/W film
transferred to HDCAM

ניר עברון
מתוך **A Free Moment**
2011, פילם ש/ל 35 מ"מ
שהומר לווידיאו
Nir Evron
from **A Free Moment**
2011, 35mm B/W film
transferred to HDCAM





30
 מעיין אליקים
 אורובורוס
 טכניקה מעורבת, 2013
 Maayan Elyakim
Ouroboros
 mixed media, 2013



מעיין אליקים
 אורובורוס
 (פרט)
 Maayan Elyakim
Ouroboros
 (detail)

3.

מדריך למשתמש

אוסף "הארץ" מתמקד באמנות ישראלית בלבד ומכיל ברובו הגדול ציורים ותצלומים. רכישה של מיצבים ועבודות וידיאו לאוסף החלה בשנות ה-90 המאוחרות ותפסה בהדרגה מקום נרחב יותר. מתחילת דרכו התבססה הפעילות של האוסף על ביקורי סטודיו, על דיאלוג עם האמן ועל היכרות עם גוף היצירה שלו. העניין המיוחד באמנות צעירה ועכשווית הפך את הליווי והתמיכה באמן לאורך שנות התפתחותו המקצועית לחלק מרכזי בפעילות. הרכישה היא תוצאה של בחירה, לרוב של קבוצת עבודות, מתוך יצירות הנמצאות בסטודיו של האמן או מוצגות בתערוכה. הרחבת הפעילות, מרכישת ציורים ותצלומים לרכישת מיצבים ועבודות וידיאו, הובילה למתכונת רכישה מסוג חדש. בשונה מציור או תצלום שבהם הרכישה נעשית בדיעבד, כלומר רכישה של יצירה גמורה המוצגת בסטודיו או בחלל תצוגה, רכישת מיצבים ועבודות וידיאו נעשית לעתים קרובות כבר בתחילתו של תהליך היצירה, עוד בטרם נוצרה העבודה. מאחר שמיצבים, מיצבי-וידיאו ועבודות וידיאו דורשים מימון להפקתם, הרכישה מתבצעת מראש, על סמך סקיצות ותיאור מילולי של היצירה המתוכננת. כך היה המקרה בעבודות כמו **הקונצרט** (2013) של נבט יצחק, **לילה, 23 בפברואר 2014** (2014) של נעמה צבר ועוד. התמיכה של האוסף בפרויקטים מסוג כזה כוללת לרוב גם ליווי ומעורבות בתהליכי ההפקה של היצירה ועזרה במתן פתרונות לוגיסטיים ואחרים. אך ההבדל העיקרי בין איסוף ציורים ותצלומים ובין איסוף מיצבים ועבודות וידיאו קשור לחומריות ולממד הפיזי, לשאלה "מה מקבל האספן" בתמורה לרכישה.

כאשר מדובר בציור (או בפסל) היצירה היא אוביייקט חתום, קבוע וידוע מראש, והערך שלה נגזר בין היתר מהיותה כזו; כלומר, מהיותה חד-פעמית, שלמה (שאינה פגועה או חסרה) ומן העובדה שכל אחד מהאלמנטים שלה הכרחי לה ואינו בר-שינוי או החלפה. בעוד הרובד הרעיוני והחזוייתי של היצירה פתוח לפרשנויות, הרובד הפיזי-חומרי-צורני שלה נתפש כמהותי לה, כקבוע ובלתי ניתן לשינוי. במקרה של תצלומים תקפה אותה התפישה, למעט עניין החד-פעמיות - שנפתר על ידי הגבלה מראש של מספר עותקים לכל מהדורה. לתצלום, כמו לציור, יש ממד פיזי-חומרי קבוע וחתום (גדול וטכניקה) שנתפש כמהותי ליצירה. לעומת זאת, עבודת וידיאו - שגם לה מבחינה מסחרית נקבעת מגבלה של מספר עותקים לכל מהדורה - היא אינה חומרית אלא וירטואלית. ההיבט הפיזי של העברת היצירה מיד ליד הוא למעשה חסר תוקף מהותי ליצירה. עבודות הווידאו שנרכשו לאוסף הגיעו לאורך השנים בצורות ואופנים שונים בהתאם להתפתחויות הטכנולוגיות המשתנות - על גבי מיני-די-וי, תקליטורים (DVD), דיסק-און-קי ומיני סוגים של כוננים קשיחים הנתונים במגוון קופסאות, מעטפות ומארוים שונים ויצירתיים (תמונה מס' 31). חלקן מלוות בהוראות בנוגע לסוג ההקרנה וגודלה ובנוגע לתנאים של ההצבה בחלל, אך ברובן נושא ההקרנה נשאר פתוח להתאמה לחללים ולנסיבות שבהן תוצג העבודה בעתיד.

בתחום המיצב שאלת הפיזיות של היצירה סבוכה עוד יותר. מאפיינים כמו חד-פעמיות של היצירה, מידותיה והספציפיות וההכרחיות של רכיביה מאבדים את מעמדם כמהותיים לה, ובמקומם נוצר מודל מסוג אחר, גמיש, פתוח ובמידה רבה קונספטואלי. לרוב המיצב הוא תלוי-מקום ונוצר לחלל מסוים,

והוא גם זמני, נועד לתקופת תצוגה מוגבלת ונתונה מראש. לכן הרכישה שלו הינה למעשה רכישת ההיתר והבלעדיות להקים אותו מחדש בעתיד, לשחזר אותו, או במלים אחרות, רכישת הרעיון והאישור למימושו בהתאם לסט של הוראות. מכאן, מה שהופך מהותי למיצב הוא התיעוד שלו, רשימת הרכיבים, הוראות ההקמה והרישיון (תעודת מקוריות החתומה על ידי האמן). העובדה שבחלק גדול מהמיצבים נעשה שימוש בחומרים מצויים ויום-יומיים (רדי-מייד) ובחלק מהמקרים פירוק המיצב כרוך בפגיעה והרס של רכיביו אף אינה מחייבת להחזיק ולאחסן את הרכיבים המקוריים עצמם, ואפשר להסתפק ברשימת רכיבים שבבוא היום, בעת הקמתו מחדש, אפשר יהיה לרכוש או להשיג כמותם בדיוק או דומים להם. המיצבים שנרכשו על ידי האוסף מגיעים, אם כן, לרשותו בצורת מקבץ של אלמנטים יחידים, לעתים חסרי כל תוקף אמנותי כל אחד בפני עצמו, כשבצמוד אליהם תיעוד של המיצב השלם והוראות הקמה מפורטות, מעין מדריך למשתמש (ראה נספח לפרק זה, עמ' 79-101). במקרה של **במה אחורית** של עדן בנט, למשל, מדובר בחוברת הוראות בת 64 עמודים עם הוראות הרכבה מדוקדקות בנוגע לכל פריט בנפרד ובנוגע למיצב השלם, כמו גם מפרט טכני של התנאים הפיזיים הנדרשים להקמתו. במקרה של המיצבים של אלונה רודה, התקבלו באוסף שני ארגזים קטנים עם מספר אבירים חלקי וקטן, בעוד את האלמנטים המרכזיים וגדולי הממדים - גרם מדרגות במקרה של *חרדה/מדרגות* (תמונה מס' 14) או דלת כפולה במקרה של *הדלתות* (תמונה מס' 15) - שלא נשתמרו ולא היו ברשותה של האמנית בעת רכישת היצירות, יהיה צורך להקים ולבנות בעתיד בעת ההקמה מחדש של המיצבים. בכל מקרה, הקמה מחדש או שחזור של מיצב נעשים לרוב בחלל אחר מזה המקורי שבו הוא נוצר, ולכן כרוכים בשינויים והתאמות לחלל החדש.

האתגרים שמציבים המיצב והווידאו-ארט, דרך השימוש בחלל וזמן, להגדרת היצירה עצמה - מתיחה ומחיקה של גבולות האובייקט ושל משך היצירה; ערעור הפונקציה של הייצוג; טשטוש ההפרדה בין אמנותי לליטרלי, בין חומרי לווירטואלי ובין צופה לנצפה; חוסר היציבות וחוסר העקביות של רכיבי היצירה; והפוטנציאל להשתנות מתמדת ולהתכלות - כמו גם האתגרים שהם מציבים בתחום תנאי התצוגה - חללי ומסכי ענק; החשכה; התאמה למקום; זמני צפייה חריגים; שיתוף של הצופים; הרס של היצירות בתום התצוגה - כל אלה מקבלים ביטוי נוסף בפרקטיקה של האספנות והשימור שלהם. בתחום החלל האתגר נע בין שני קצוות מנוגדים: בין מקרים שבהם נדרשים חללים גדולים במיוחד ותנאי אחסון מיוחדים למיצבי הענק מצד אחד, ובין מיצבים שאינם דורשים מקום אחסון פיזי כלל ונרכשים כרעיון המפורט במדריך להוראות שימוש מצד שני. אשר לעבודות הווידאו - הן ביטלו את הצורך במחסני אמנות גדולים אך הולידו צורך חדש, בחלל וירטואלי עצום לצורך גיבוי על כוננים מיוחדים. בתחום הזמן, מאחר שמדובר באיסוף של יצירות שבחלקן הגדול האפשרות להתבונן ולחוות אותן היא אך ורק במסגרת חללי תצוגה גדולים או בתנאים מסוימים מאוד המוגדרים בהוראות ההתקנה מחדש (לעתים מורכבות ביותר) הרי שהיצירות נמצאות באוסף במצב של השהיה, נתונות במעין קפסולת זמן, אם ועד אשר יודמנו הנסיבות, המקום והתנאים המתאימים לשחזור, הקמה, הקרנה ותצוגה שלהן.



1	Michael Fried, "Art and Objecthood", Artforum, Vol. 5 (June 1967), pp. 12-23.	8	Juliane Rebentisch, Ibid, p. 221, תרגום שלי.
2	הספרים שבהם נעזרתי לכתיבת דברי הרקע על המיצב:	9	ליז קוק, שם, עמ' 208. מיצג הוא מדיום חדש שלישי שהתפתח בשנות ה-60 של המאה העשרים במקביל למיצב ולווידיאו-ארט וחולק עם מאפיינים דומים ביחס לחלל וזמן. התערוכה והמאמר הנוכחיים אינם עוסקים במיצג.
	Julie H. Reiss, From Margin to Center: The Spaces of Installation Art, 1999, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London England, pp. 1-181.	10	גדעון עפרת הוא מי שטבע את המושג "מיצב" כתרגום עברי ל-Installation, במאמרו מ-22.06.1984 במקומו "קול ירושלים": http://tinyurl.com/z525nck
	Juliane Rebentisch, Aesthetics of Installation Art, 2012 [2003], Trans. Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson, Sternberg Press, Berlin, pp. 1-292.	11	ראו גם שני מאמרים נוספים שלו - "פילוסופיה ומיצב" על המיצב בכלל: http://tinyurl.com/hzobay4 ו"הקטגוריות של המיצב הישראלי" על המיצב הישראלי: http://tinyurl.com/ja9qabw
	Claire Bishop, Installation Art: A Critical History, 2005, Routledge, New York, pp. 1-144.		בין השנים 2003 ל-2006 הציגה האוצרת אילנה טננבאום סדרה של שלוש תערוכות, במוזיאון חיפה לאמנות, שנקראה "וידאוסטוריה" ועסקה בתולדות הווידיאו-ארט באמנות הישראלית בזיקה לווידיאו-ארט הבינלאומי. במסגרת זו פורסמו בהוצאת מוזיאון חיפה שלושת הקטלוגים הבאים שטננבאום כתבה וערכה: וידאו zero – הפרעות בתקשורת, 2003 וידאו zero – בדרך לקולנוע, 2004 וידאו zero – כתוב בגוף, פעולה בשידור חי, 2006
3	המאמרים שבהם נעזרתי לכתיבת דברי הרקע על הווידיאו-ארט:	12	על צובה ראו: טלי תמיר, "צובה: הפשטה ועיוורון", מתוך: tsooba, קטלוג, 1995, הקיבוץ גלריה לאמנות, תל אביב, ללא עמ'.
	Kate Horsfield, "Busting the Tube: A Brief History of Video Art", from: Feedback: The Video Data Bank, Catalog of Video Art and Artist Interviews, 2006, Eds. Kate Horsfield and Lucas Hilderbrand, Temple University Press, Philadelphia, pp. 7-16.		גנית אנקורי, "ארכיאולוגיית הטראומה של לארי אברמסון", מתוך: לארי אברמסון – ציורים 1975-2010 , קטלוג, 2010, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 19-37.
	Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", October, Vol 1. (Spring 1976), pp. 50-64.		וו. ג'י. טי. מיטשל, "אלגוריה דו-לאומית: ישראל-פלסטין והאמנות של לארי אברמסון", מתוך: לארי אברמסון – ציורים 1975-2010 , קטלוג, 2010, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 39-51.
	John G. Hanhardt and Maria Christina Villaseñor, "Video/Media Culture of the Late Twentieth Century" (Editors' Statement), Art Journal Vol. 54 No. 4 (Winter 1995), pp. 20-25.	13	Juliane Rebentisch, Ibid, p. 247, תרגום שלי.
	Bill Viola, "Video as Art", Journal of Film and Video, Vol. 36 No. 1 (Winter 1984), University of Illinois Press, pp. 36-41.	14	ציורי הנוף והטבעות העיתון שנוצרו מהן בהתאמה סומנו על ידי אברמסון בצמד ספרות רומיות זהות, בסדר עולה.
	ליז קוק, "הקרנת וידאו – החלל שבין המסכים" [2008], המדרשה, גיליון 15 (סתיו 2012), עמ' 193-217.	15	על הסדרה "ציור-קיר" ראו: פיליפ ליידר, "דלית שרון: החלל שמקיף אותה", מתוך: דלית שרון – בית שני , קטלוג, 2004, הוצאה עצמית, עמ' 5-11.
4	Claire Bishop, Ibid, p. 13, תרגום שלי.	16	התכתבות ביני ובין רטנר בינואר 2015.
5	חיים דעואל לוסקי, שם, עמ' 87-88.	17	רותי דירקטור, מתוך טקסט-קיר שהיה תלוי לצד העבודה בתערוכה הקבוצתית שאצרה "באופן פורמלי – מה לעשות עם ציור במאה ה-21?", מוזיאון חיפה לאמנות, יולי 2011.
6	אוצרת: ג'ניפר ליכט. משתתפים: מייקל אשר, לארי בל, דן פלביין, רוברט מוריס, פרנץ ארהרד ולתר וקבוצת פולסה.	18	עוד על במה אחורית ראו מאמר מאת אדם אבולעפיה ועדן בנט בקטלוג זה, עמ' 102-117.
7	אוצרת: אלנה הייס. בין האמנים המשתתפים: גורדון מאטה-קלארק, ויטו אקונצ'י, ריצ'רד סרה, וולטר דה-מריה ורוברט ריימן.	19	עוד על הסדרה "גפר" ראו באתר הבית של נעמה צבר: http://tinyurl.com/zghjyqk
		20	רן קסמי אילן, מתוך טקסט-קיר שהיה תלוי לצד העבודה בתערוכה הקבוצתית שאצר "סוטים", המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון, פברואר 2012.

<http://tinyurl.com/htwpspp>

עוד על **Black Instrumental Anxiety** ו-**The Resurrection of Dead Masters**, ראו באתר הבית של אלונה רודה:

<http://www.alonarodeh.com/index.php>

21 מיכל בן-חורין, "עבודת מסורת: קול הדימוי ב'שנקנטמפו' ו'בשמחה גדולה הלילה' לנבט יצחק", המדרשה, גיליון 15 (סתיו 2012), עמ' 171.

22 גליה יהב, "נבט יצחק מסתירה לאום כלתום את הפנים", עיתון "הארץ", 07.02.2013:

<http://www.haaretz.co.il/gallery/art/1.1925048>

23 התכתבות ביני ובין חזן בינואר 2015.

24 במסגרת התערוכה "דרך כוכב", אוצרות: דליה לוי, גילה לימון וטל בכלר, מוזיאון הרצליה לאמנות, ינואר 2014.

25 התכתבות ביני ובין ארי בינואר 2015.

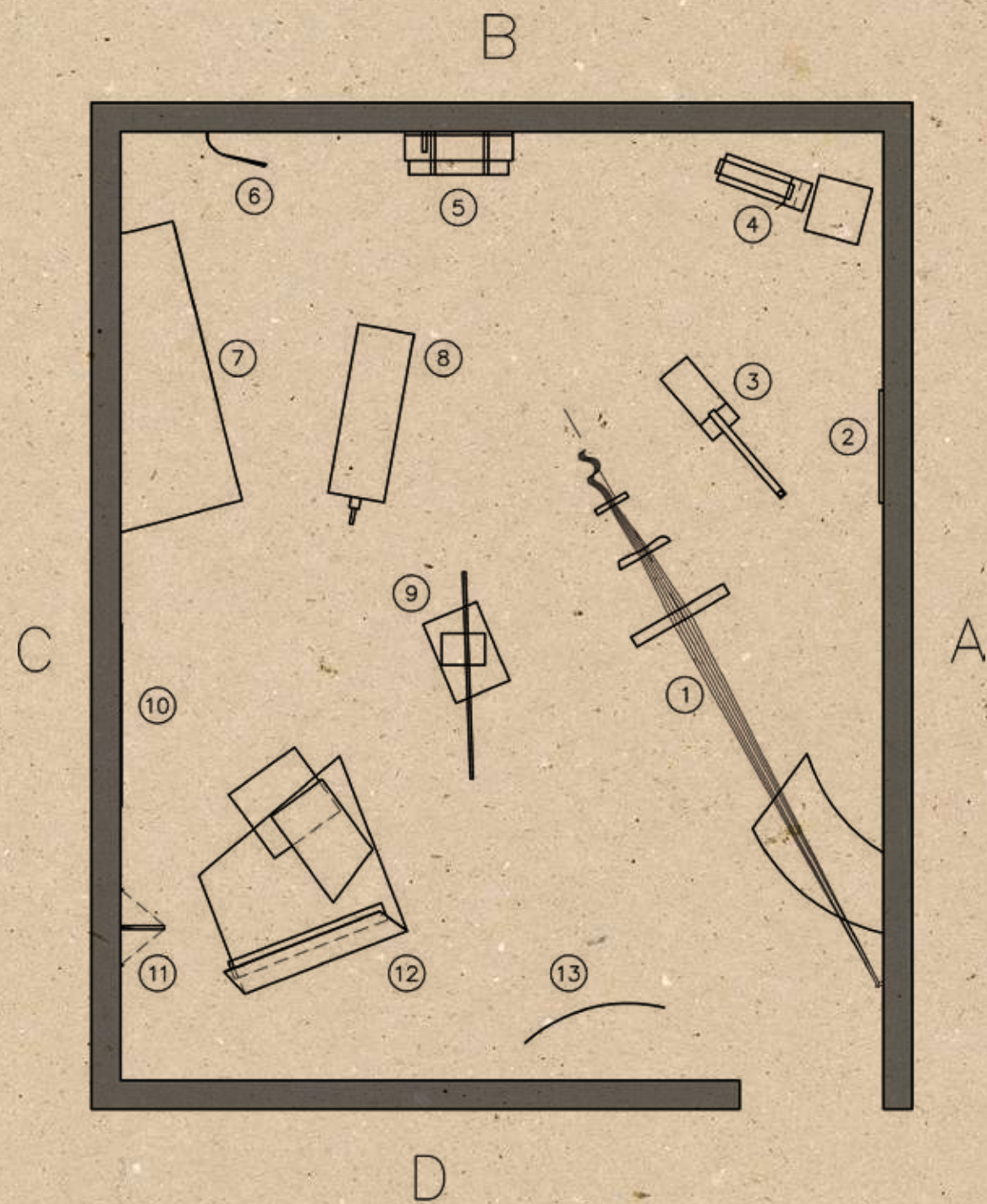
26 טלי תמיר, מתוך טקסט הקיר שהיה תלוי לצד העבודה בתערוכה "אוצרים בע"מ", אוצרת: רויטל בן-אשר פרץ, מוזיאון פתח תקוה לאמנות, ספטמבר 2011.

27 מעין שלף, **אחרית**, קטלוג, 2011, המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב, עמ' 27.

נספח
לפרק
3
מדריך
למשתמש

Appendix to
Chapter
3
A User's
Manual

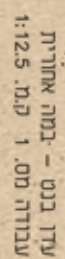
עדן בנט
במה אחורית
מתוך הוראות ההתקנה



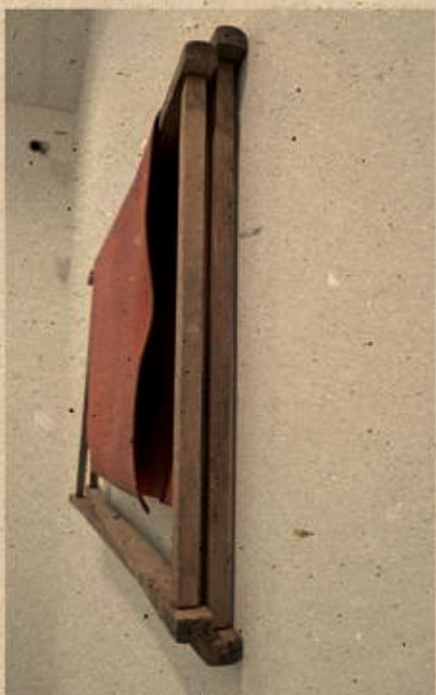
עדן בנט – במה אחורית
תכנית העמדה כללית ק.מ. 1:25



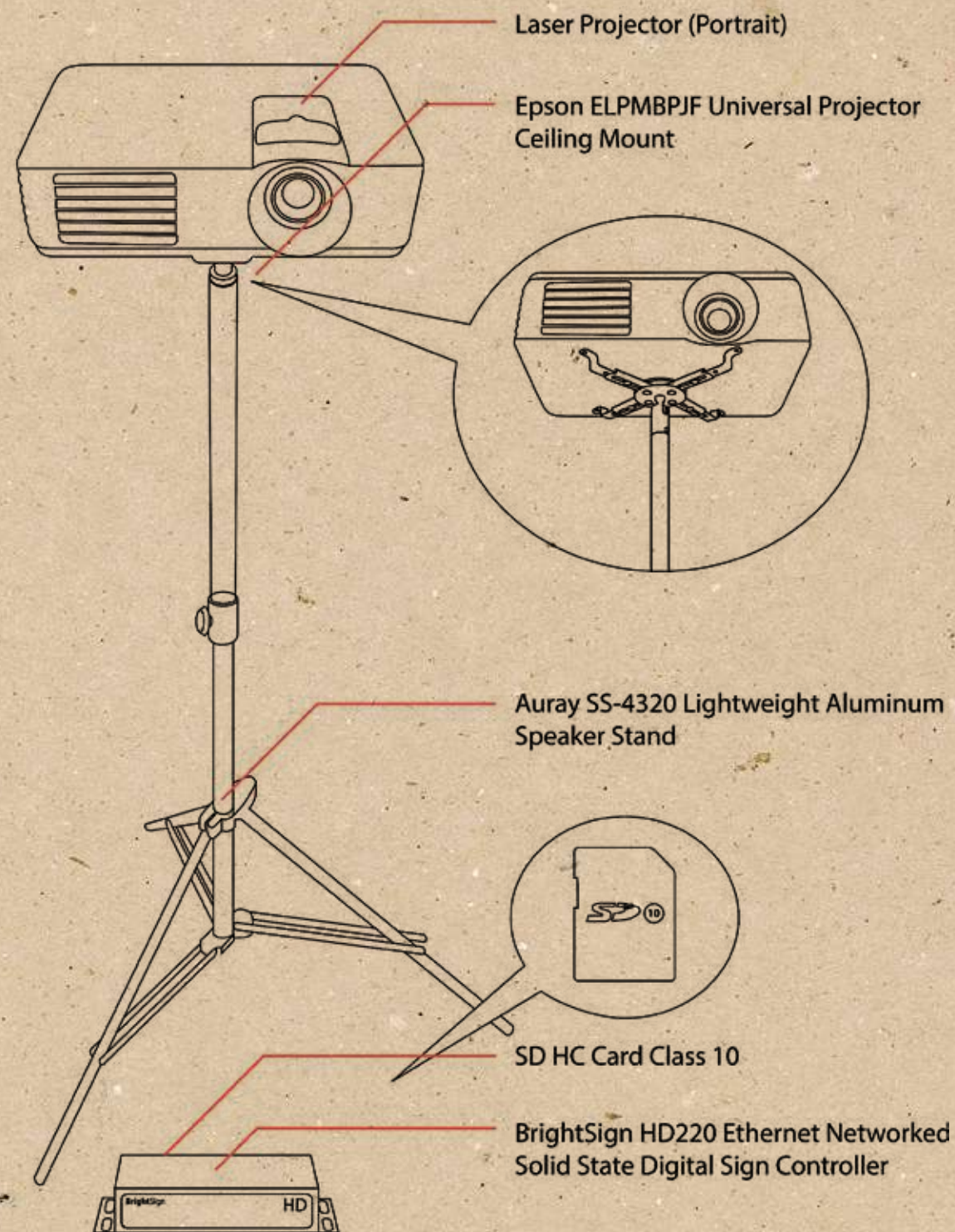
Eden Bannet
Backstage
from the installation manual



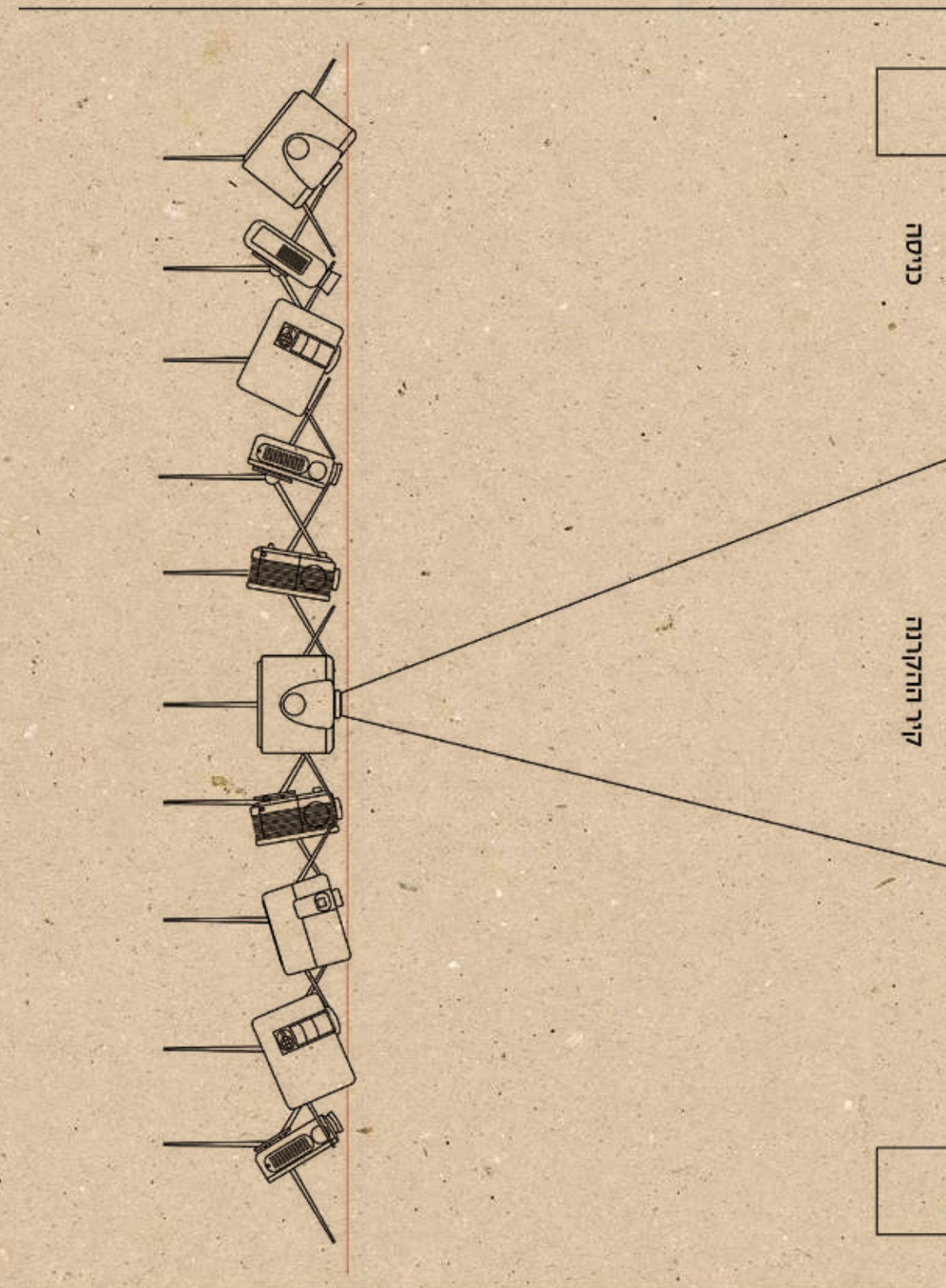
A close-up photograph showing the corner of a wooden frame. The frame is made of light-colored wood. A piece of red leather is visible, which is part of the book's binding. The leather is slightly worn and has some small dark spots. The background is a plain, light-colored surface.



ציון אברהם חזן
צפייה באיש רוקד
מתוך הוראות ההתקנה

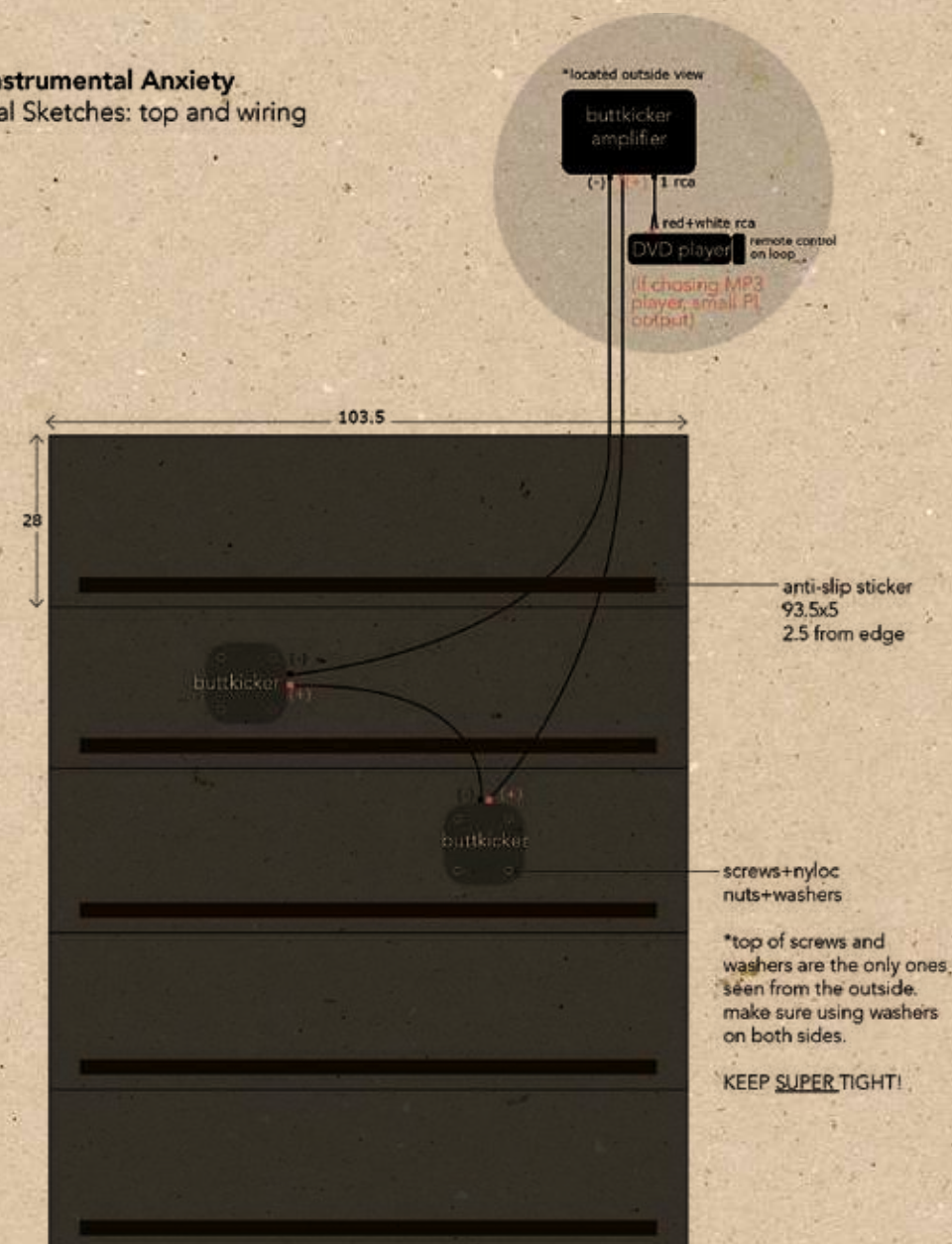



Tzion Abraham Hazan
On Your Mark
from the installation manual



שם הקובץ	סוג המקור לפי סדר ההצבה
01_1080p landscape	HD 1080p 16:9 landscape
02_720p protrait	HD ready 720p 16:9 protrait
03_SD landscape	SD 3:4 landscape
04_720p portrait	HD ready 720p 16:9 protrait
05_720p portrait	HD ready 720p 16:9 protrait
06_1080p landscap (With Sound)	HD 1080p 16:9 landscape
07_720p portrait	HD ready 720p 16:9 protrait
08_1080p landscape	HD 1080p 16:9 landscape
09_SD landscape	SD 3:4 landscape
10_720p portrait	HD ready 720p 16:9 protrait

Black Instrumental Anxiety
Technical Sketches: top and wiring



recommended volume: volume is dependent on the size and acoustics of the space. But it should be clear, that there is a minimum level of volume for the moving of the bottles, and that is usually around here  in the volume button.

alonarodeh@gmail.com, www.alonarodeh.com 2013

-3-

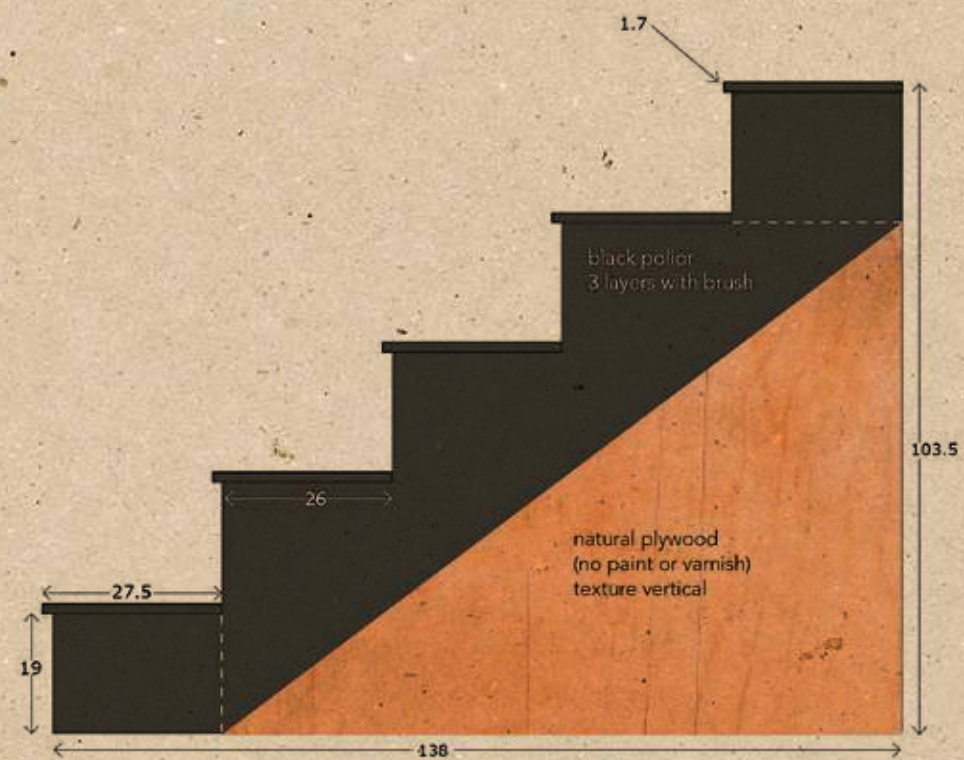


Alona Rodeh
Black Instrumental Anxiety
from the installation manual

Black Instrumental Anxiety

Technical Sketches: side

*All sizes in cm



All of 1.7 red plywood (preferred embodiment: gaboon or any other light, simple wood)

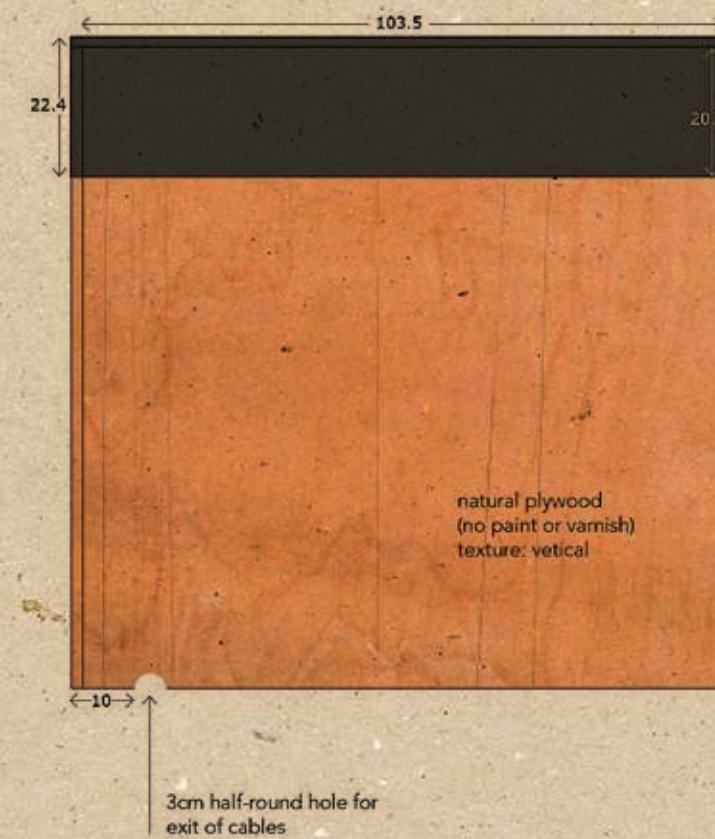
*build to be able to stand on,
with additional inner support as needed

alonarodeh@gmail.com, www.alonarodeh.com 2013

-1-

Black Instrumental Anxiety

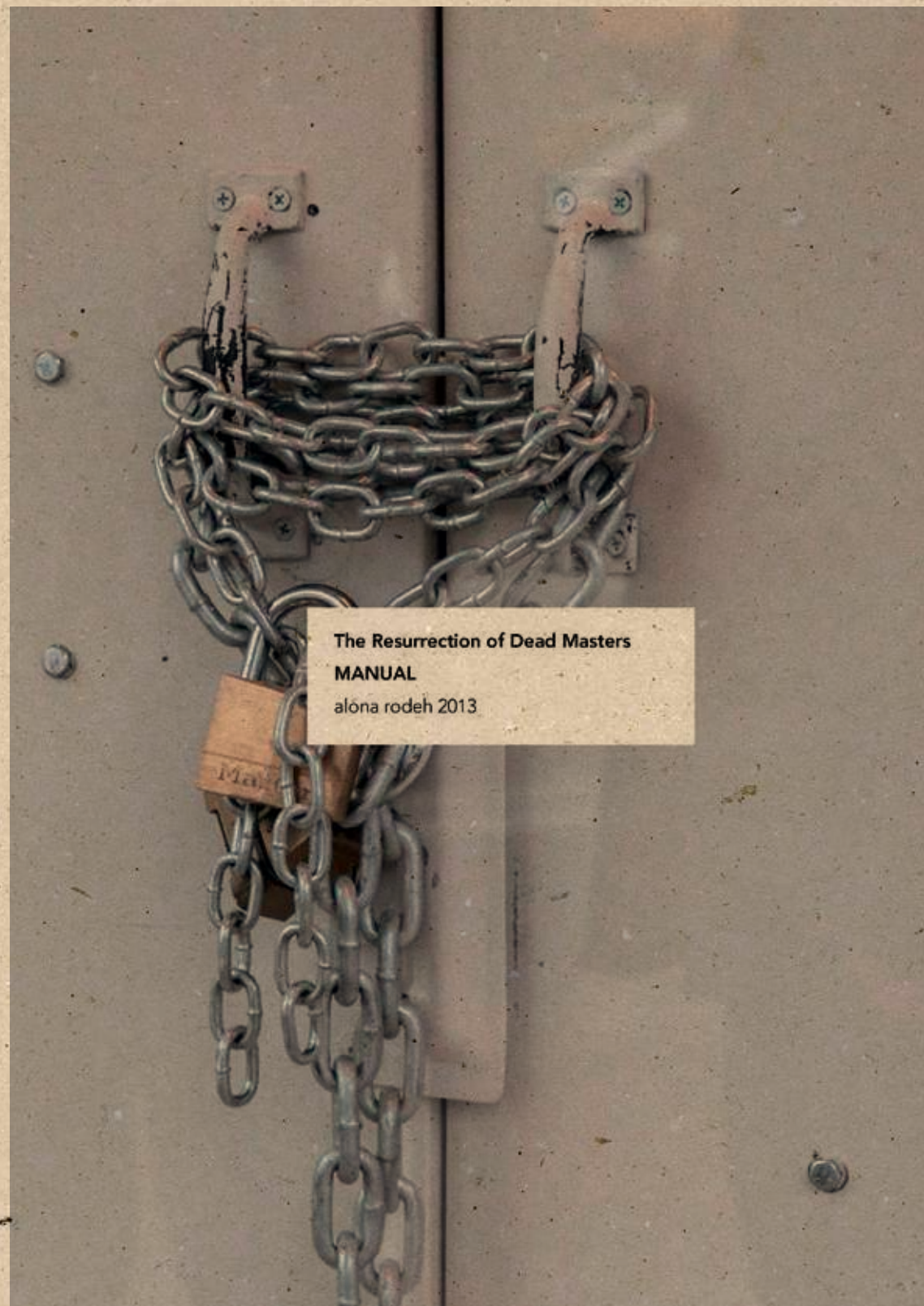
Technical Sketches: back



alonarodeh@gmail.com, www.alonarodeh.com 2013

-2-

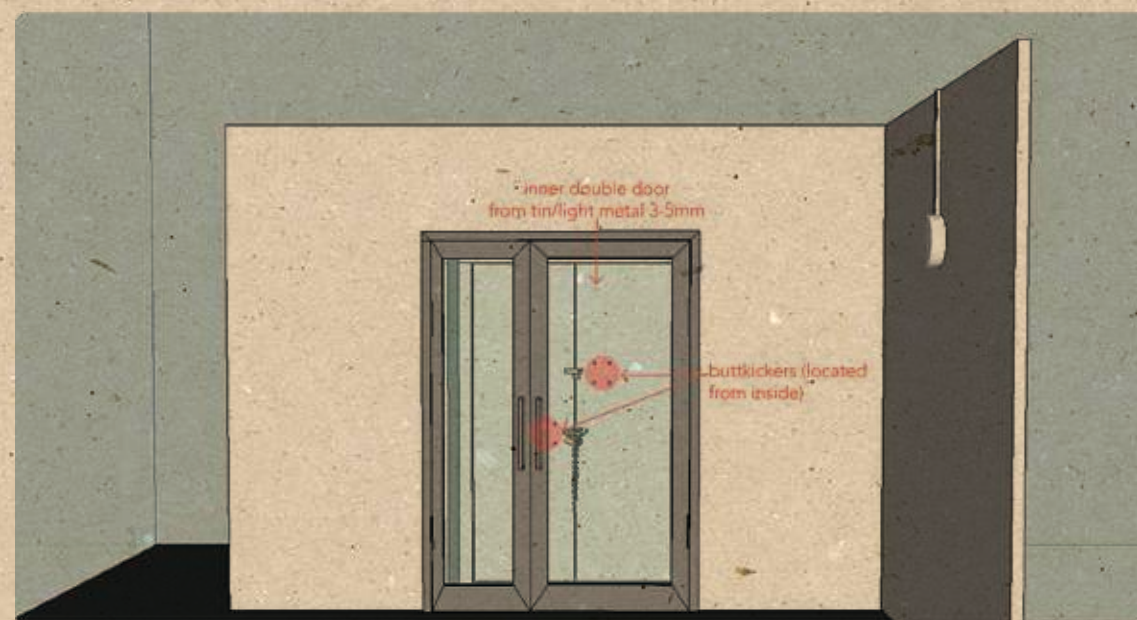
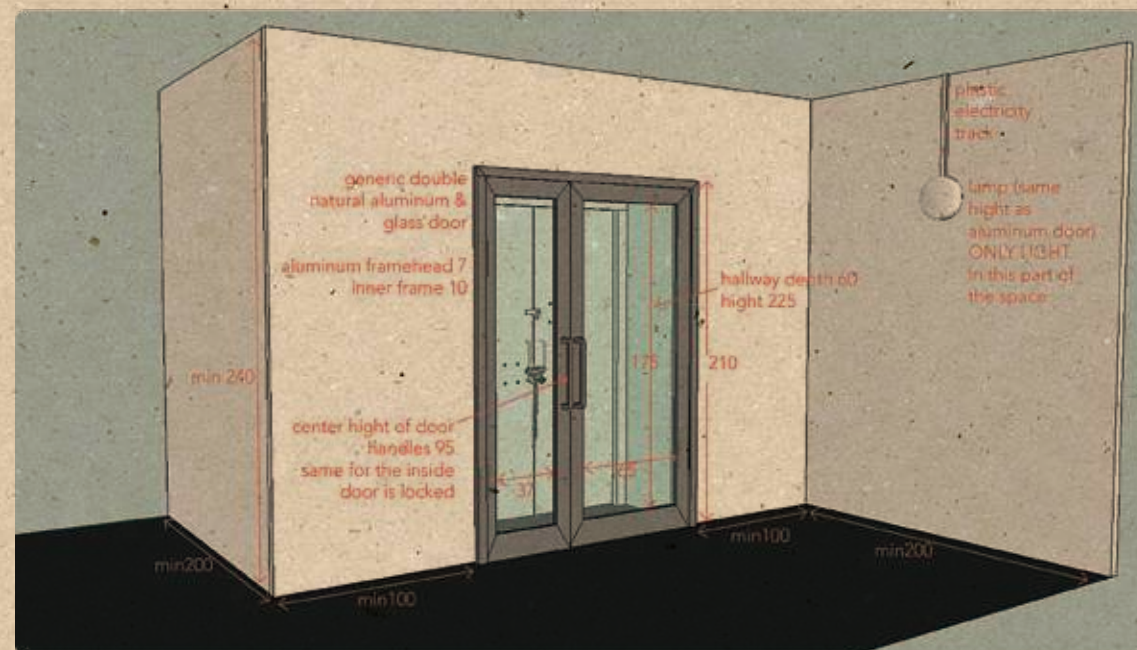
אלונה רודה
הדלתות
מתוך הוראות ההתקנה



Alona Rodeh
The Resurrection of Dead Masters
from the installation manual

The Resurrection of Dead Masters Technical Sketches: general and front view

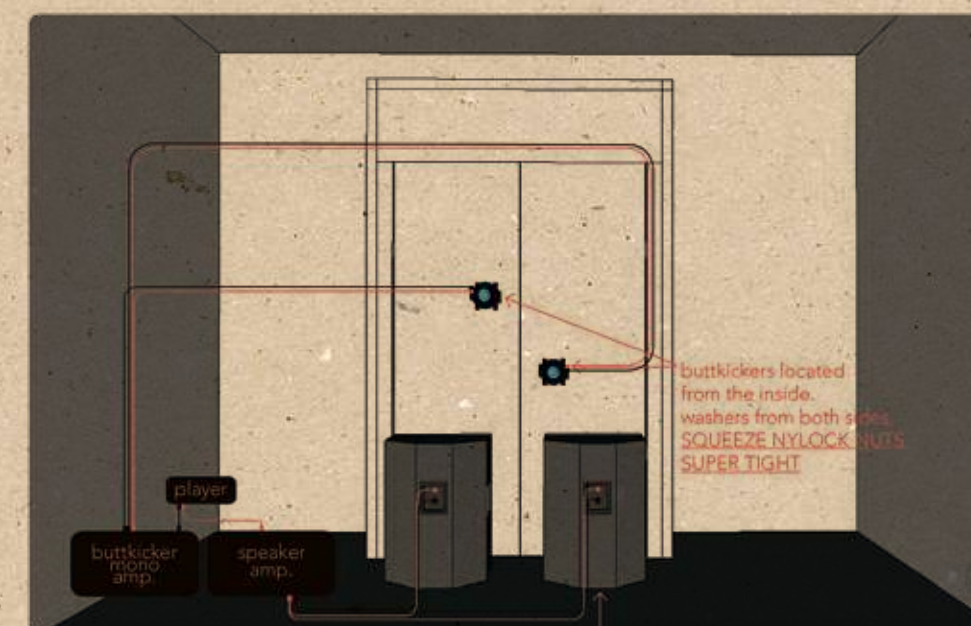
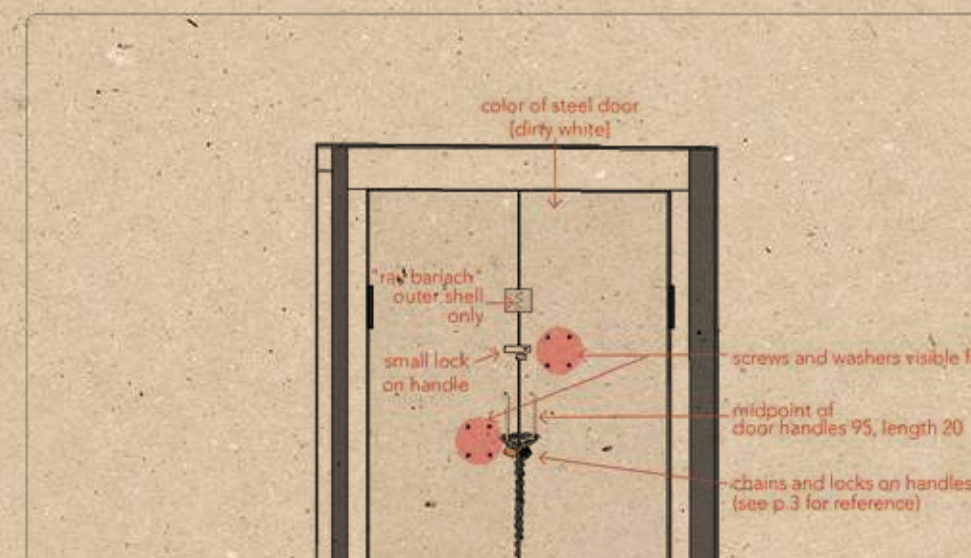
*All sizes in cm, all thin drywalls (5cm), no sound isolation needed



alonarodeh@gmail.com, www.alonarodeh.com 2013

-1-

The Resurrection of Dead Masters Technical Sketches: front inner door, back (space is not visible to viewers)



Preparing wall for install:

- * Gaffer tape was purchased at Lightone – הממוקמים במושב חמד
- *The work is hung on top with Self Lock mashroom head connectors (also called **Dual Lock**, 250 heads per square inch) and on the sides and bottom with Velcro.
- *Hook goes to wall, Loop goes to work.
- *Top Dual Lock connector strip that go to wall **MUST** be fastened to wall with screws+adhesive side!

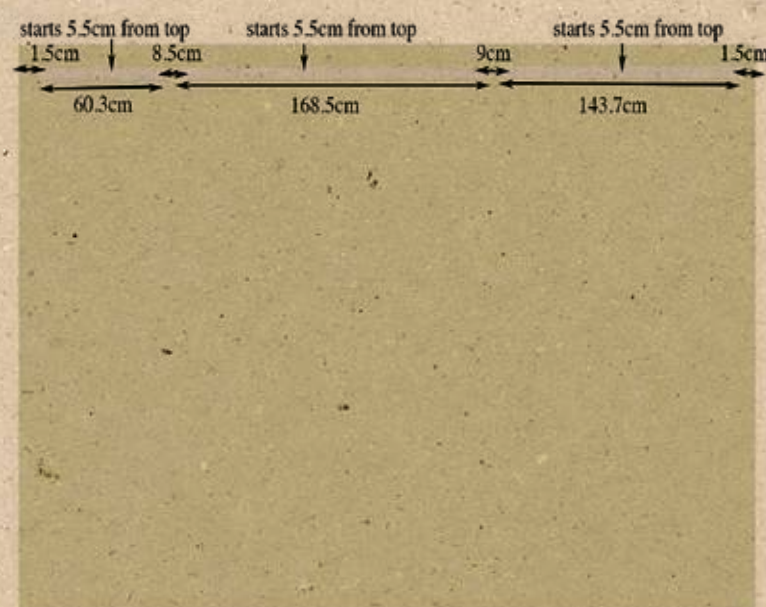
Placing of Top strip of Dual Lock on wall:

1. To attach to top of work the wall should get three strips of Dual lock. The left 60.3cm long, the middle 168.5cm, the right 143.7cm.

Top of the Dual lock connectors starts 5.5cm from top of work.

*When hung on wall the work should be stretched a bit so the hinged parts of the work losses its crease.

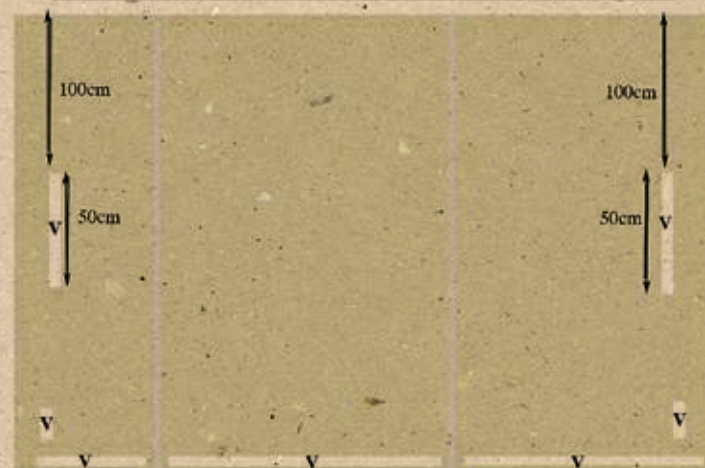
Placing Dual lock on back of work, front view



Connecting work with velcro

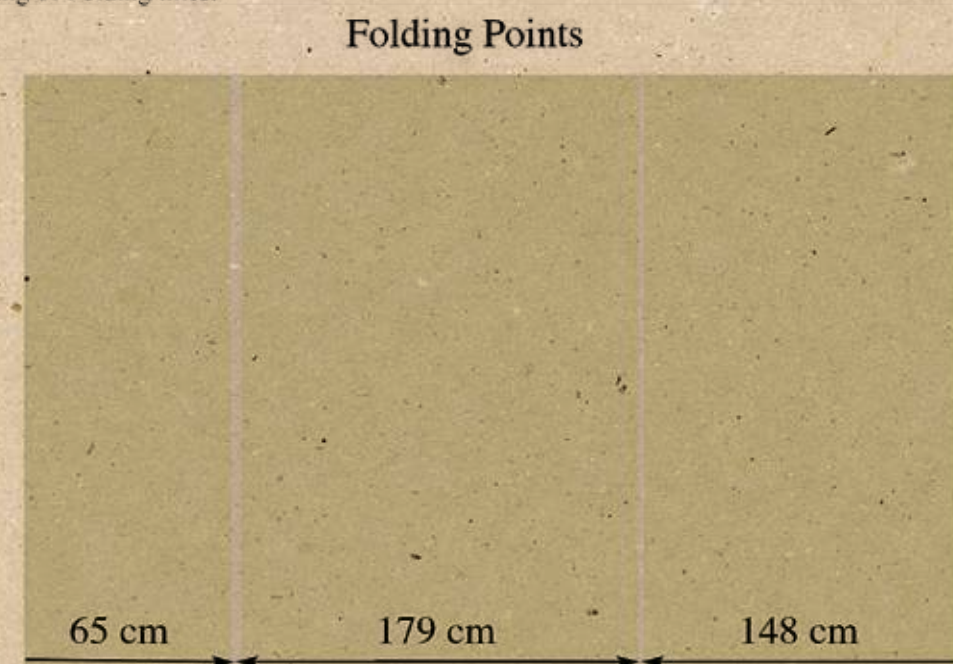
- *velcro can be added to back of work where needed using industrial strength adhesive loop.
- *Hook goes to wall, Loop goes to work.

Placing of velcro strips on back of work, front view



De – Installing “Laila, February 23 2014”.

1. Locate the two strips of Gaffer tape hiding the folding lines and remove them.
Placing of Folding lines:



2. Separate the Velcro connection from the bottom and sides of work. Can be done by peeling the hook from the loop part and putting tape on the Hook part that's on the wall so they don't reattach.
3. Separate the self lock mushroom connectors (Dual Lock) by a peeling motion from either left side to right or right side to left.

***Do not pull the connectors, the work is likely to rip before the connection will.**

***Do not fold the work at a place different than the folding lines, this will leave a noticeable dent in the material.**

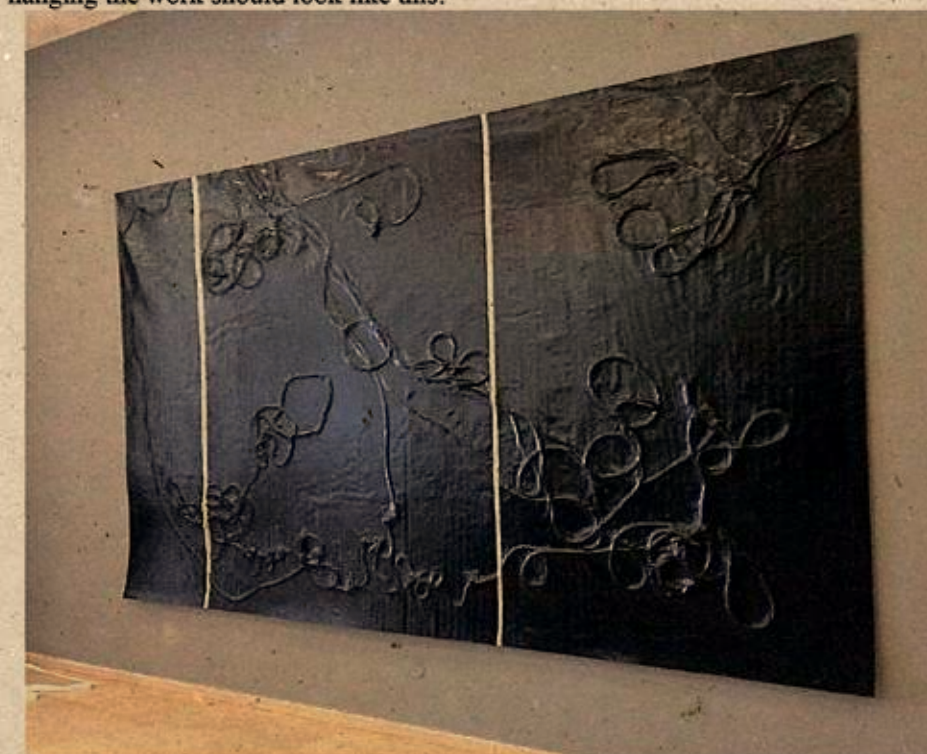
Folding Line:



****Save the Dual Lock that was used on the top part of the wall, it can be reused many times.**

Finishing the work after hanging:

***After hanging the work should look like this:**



Applying the last layers of Gaffer tape.

1. Two strips of gaffer should be applied to finish the work, one continuous strip on each crease (the white colored exposed backing of the work).

2. The strips should be applied straight, small side cuts can be made to the gaffer at the places where it has a tendency to break the straight line.

3. Apply pressure with hand over the newly laid gaffer strips, so to adhere them better to the work.

4. Trim or fold access tape from bottom and top so they are lined up with edges of the work.

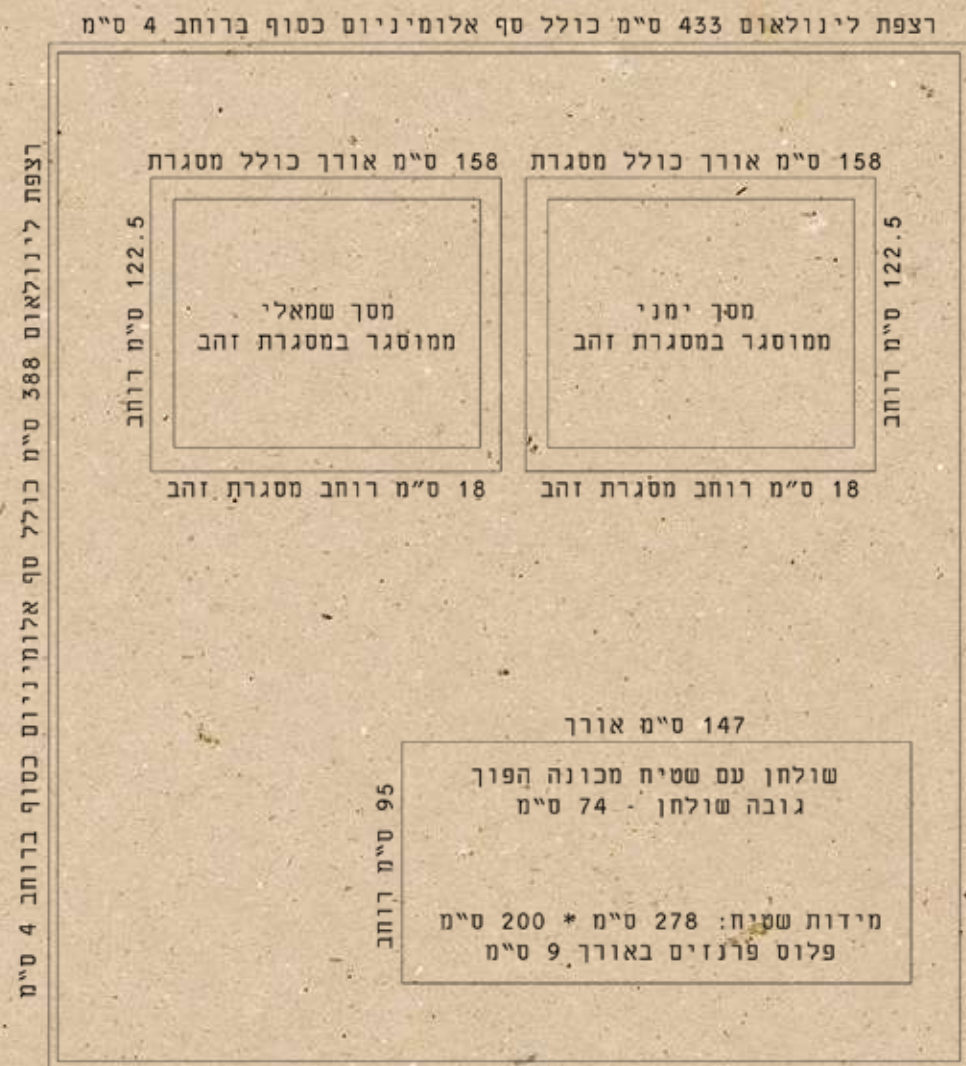


Cleaning work: after install clean dust off work with a very lightly moist rag. For future cleaning the work can be dusted with a duster.

נבט יצחק
הקונצרט
מתוך הוראות ההתקנה



Nevet Yitzhak
The Concert
from the installation manual



הקונצרט
נבט יצחק 2013
מיצב אודיו וידאו 4 ערוצים

ציוד נדרש:

- 4 מקרנים FHD
- 1 מחשב עם 4 ערוצי וידאו
- 1 תוכנת LOGIX-4D
- 1 מערכת סאונד: מגבר + 2 רמקולים

במה אחורית
או:
על עבודת אמנות מסוימת
והדרכים השונות שטיפלו בה
אדם אבולעפיה ועדן בנט

מבוא

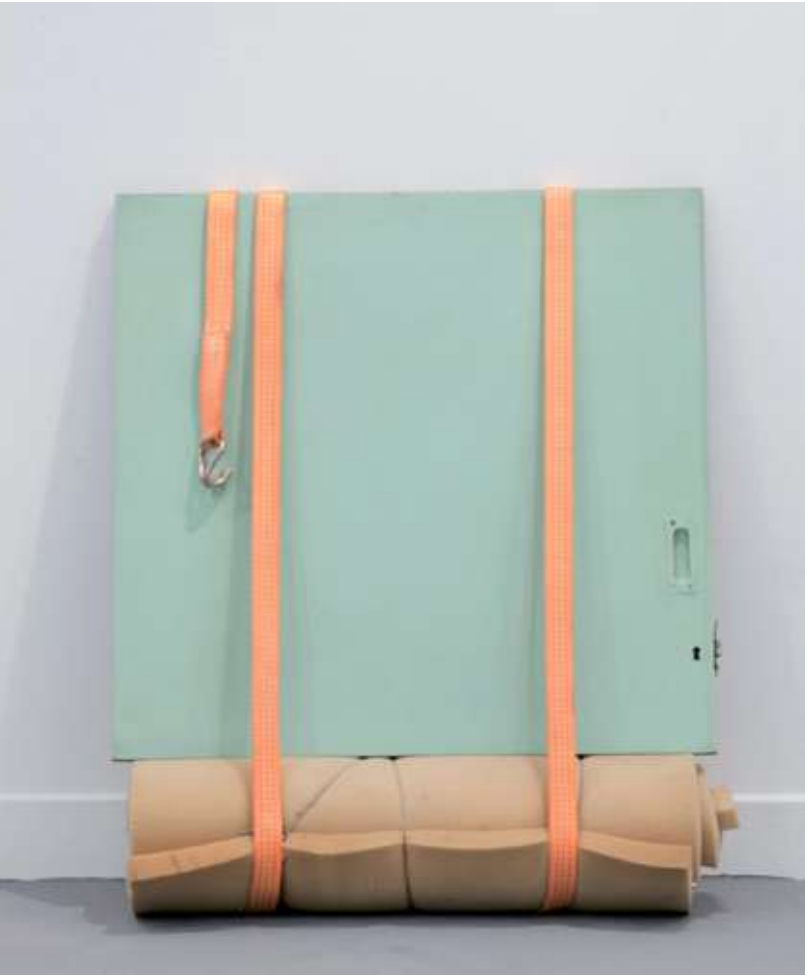
כל תהליך ייצור מניח מראש קדם-ייצור (pre-production) בה בשעה שהוא מרמז על ייצור-שבדיעבד (post-production). אפילו לחומרי גלם יש היסטוריה של ייצור. **במה אחורית** (2011), עבודת מיצב תלוית-מקום של עדן בנט, אינה ייחודית מבחינה כללית זו. ברצוננו לספר את הסיפור של **במה אחורית** מנקודת המבט של תהליך הייצור שלה. באמצעות התייחסות לכמה הנחות קודמות והשלכות מאוחרות של תהליך זה נבקש להציג בקצרה כמה סוגיות הקשורות ליחסים בין עבודת האמנות ובין מגוון אופני הטיפול שהיא מזמנת. מעבר לעובדה הברורה מאליה שעקבנו מקרוב אחרי כל שלבי הביצוע של עבודה זו, בחרנו לכתוב עליה בהקשר הנוכחי משום שגם הנושא וגם שיטת הייצור שלה עוסקים ישירות בנראות של הטיפול החומרי בחפצים בכלל ובעבודות אמנות בפרט. הסיפור שלפניכם הוא ליניארי, משלב קדם-הייצור ועד לייצור-שבדיעבד, כאשר התקדמותו מופרעת במידת מה על ידי שני קטעי ביניים. הוא מסופר על ידי מישור/י שעשוי/ה להיות כל אחד/ת מאיתנו.



עדן בנט, **במה אחורית**, 2011, מיצב, מראה הצבה כללי

1. היה היה פעם

כבר מן ההתחלה, בעת החיפוש אחר נקודת מוצא, את שקועה ברשת סבוכה של מבטים רטרופקטיביים. את אוספת אלייך לסטודיו פרגמנטים חומריים וויואליים מהרחובות בסביבה: חומרי גלם תעשייתיים, שאריות, חפצים שהושלכו, מצבים פיסוליים אקראיים שנלכדו במצלמתך. הפרגמנטים הללו נזנחו לגורלם או הוצאו לחופשי במרחב העירוני - אם גם לשעה קלה - על ידי מי שהיו אמונים על ה"טיפול" בהם - יצרנים או צרכנים, עוברי אורח, סוחרים, משווקים ואנשים פרטיים, כולם כאחד אנונימיים. ניכר שעבודה נכבדה כבר נעשתה כאן: היקפים של חומר עברו וטרנספורמציה, יחידות הוזמנו, שימשו לצורך זה או אחר, עברו כברת דרך, התבלו והושלכו. אנשי המקצוע שאחראים על פינוי ערימות האשפה ותפעול המערכים הארעיים טרם הופיעו, כך שאת מצילה את מה שניתן או למעשה גונבת את מה שנדרש.¹ הסטודיו ממקם באזור תעשייה עירוני שעדיין משופע בבתי מלאכה ותעשייה ועירה. רבים מבעלי המלאכה תוהים בסקרנות גלויה על האמנית הנושאת את החומרים האלה אל הסטודיו שלה. גם את בוודאי תוהה על כך. הסטודיו שואב באופן סלקטיבי את סביבתו הקרובה, וכך נהפך לפלימפססט מטריאליסטי המנתק את הפרגמנטים מהקשרם המקורי, אך בו בזמן מניח להם להציג רמוזים כאלה ואחרים לפונקציונליות שהיתה (ואבדה) ולפוטנציאל עתידי (או להיעדרו). פיסות ארכיוניות של דימוי ושיח נאספות במהלך שיטוט תיאורטי, דמיוני ואינטרנטי, מציעות מגוון קונסטלציות אפשריות להרכבה מחדש של השלל החומרי שנצטבר בין כותלי הסטודיו.² למעשה, כמה מההצעות הללו עלו במקביל לתהליך הצבירה החומרית ולעתים אף הנחו אותו כבר מראשיתו, כיניהן הצעה שנגעה לאתר מסוים (חדר במוזיאון חיפה לאמנות) לרגל אירוע מסוים (התערוכה "באופן פורמלי", שאצרה רותי דירקטור): הצעה למיצב של חלל ציורי שעתידי להיקרא, כעבור זמן לא רב, במה אחורית.



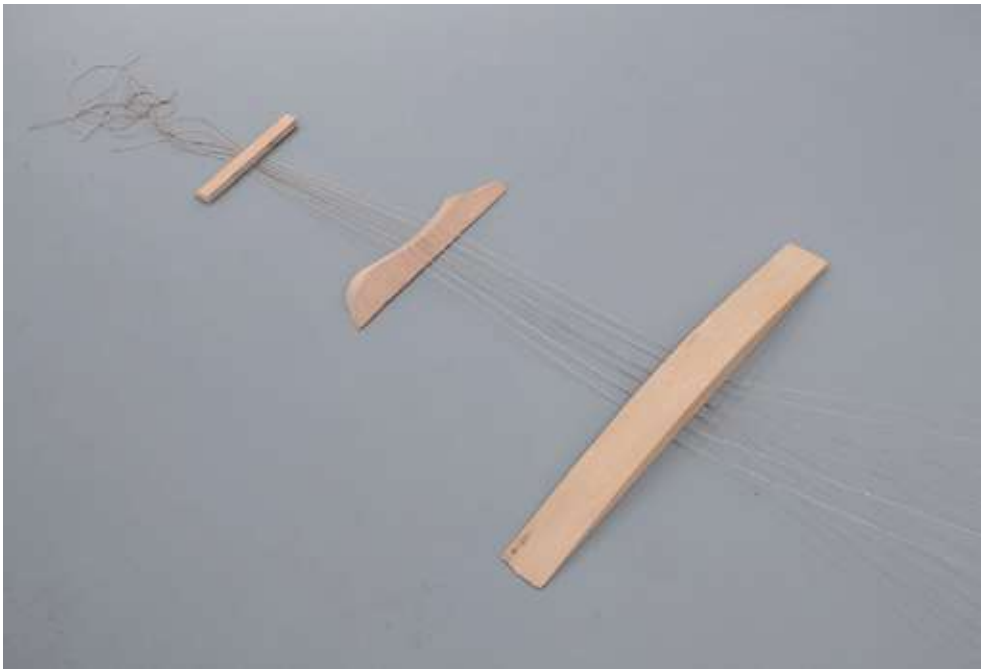
פרט מתוך במה אחורית

¹ **סיפור רקע מס' 1:** תוך כדי נסיעה ברחוב מגורים שקט, בדרכך לביקור אצל אמא, את מבחינה, בין שאר חורבות דומסטיות, בארון עץ מפורק. בתוך תל החורבות הזה, דלת ארון ריבועית צבועה בירוק-מנטה בהיר מושכת את עינך. את חושבת לעצמך שזקן או זקנה גלמודים הלכו לעולמם והדירה עוברת עכשיו שיפוץ, לכבוד הדיירים החדשים שעומדים למקם בה את חייהם. את מעמיסה את דלת המנטה לתוך המכונית.



צילומי מחקר עירוניים

סיפור רקע מס' 2: את מוצאת ערימה של חתיכות עץ מעוגלות במכולת האשפה התעשייתית ליד הסטודיו שלך. הצורות האלה, את חושבת, הן שאריות של תהליך חיתוך ידיות לספה, מהסוג שמשדר מראה "קלאסי" אך פשוט. הן נראות לך כאילו הן שייכות לכלי קשת דמיוני. את אוספת את החתיכות.



פרט מתוך במה אחורית

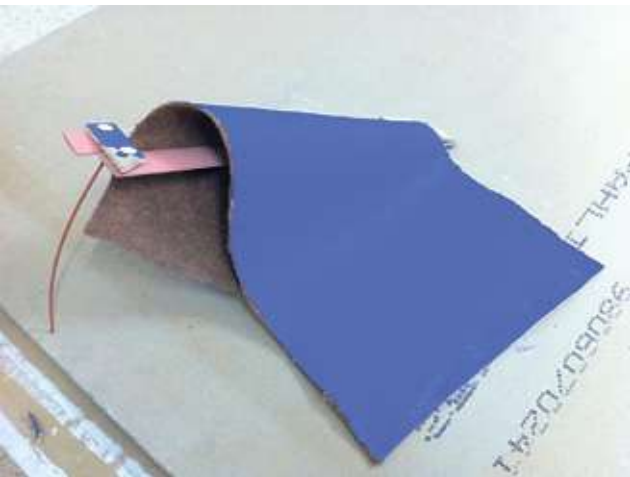
קטע ביניים מס' 1

הצעה אבסטרקטית

בדרך כלל הופעתם של הדברים נגלית בפנייך רק לאחר שהפעולות פסקו ממהלכן מסיבה זו או אחרת. קרן רחוב שוממה, מצבור חפצים זרוקים, פסולת ייצור עזובה וכן הלאה – כל אלה, כוורות התרחשות שהתרוקנו מסוכן הפעולה, הם אתרים המניחים לדברים להראות את עצמם. נוסף על צבעים וצורות, הכפופים למשתנים של מצבי תאורה ונקודת מבט, נגלות כעת גם טקסטורות. עיקר החשיבות שאת מייחסת להופעתן המוספת של הטקסטורות טמונה קרוב לוודאי בכך שהדברים, בהופעתם כמערכי טקסטורה, מרמזים על שורה של פעולות הכרוכות במגע: למן התהליכים שהפיקו את החפץ, דרך הכוחות השומרים על הלכידות שלו, ועד לכל אותם זעזועים ומהלומות מבחוץ העלולים לפרקו לחתיכות. מהבחינה הזאת, משטחי הטקסטורה, לצד ויקתם הברורה לחוש המגע, מעמידים בפנינו מאגר עשיר של רימוזים בלתי פיגורטיביים. משטחים אלו מעלים על הדעת מבחר פתלתל של סיפורי מעשה, או אפשר גם "סצינות נוגעות", הפורשות אינדקס ריגושי-אינטימי של כוחות פיזיים (דחיסות, כובד, לחות, חומציות...), סוגי פעולות גופניות (קיפול, השענה, תלייה, דחיפה...) ואפילו יחסים חברתיים (סוג העבודה שנעשתה, מהותו של האירוע שהתרחש, סוג החיים שנחוו...).³ הפרגמנטים האורבניים הנטושים, על מרקמיהם המרובדים, הולמים מאין כמותם לחזון טקטילי מסוג זה, אך תחילה יש לנכסם מחדש, לכנס אותם במרחב בטוח של התבוננות ממושכת והרכבה חוזרת. הסטודיו מתפקד אם כן כאזור ביניים, היכן שהנראות החולפת של הדברים במרחב העירוני מקבלת טיפול נוסף לקראת הופעתה מחדש בחלל התצוגה, כשהיא מצוידת בעמידות לאורך זמן. אלא שכל עוד התוצר מדחיק את התהליך, כל זמן שמראית העין מתנתקת מאופן ה"טיפול" שהופעל עליה, לא הצלחת להציל דבר. פעולת ההִרְאָיָה, העבודה הכרוכה בהופעה עצמה, מקבלת נוכחות כאשר פרגמנטים של צורה, מרקם וצבע חוברים לכדי מעגל סגור, נראה לעין, של היוון חזון ותמיכה הדדית פעילה. רק אז, כשאת רואה שהדבר מסוגל להסתדר בכוחות עצמו, להחזיק בקושי אך באופן עיקש, מושהה במאון כוחות מתוח, רק אז אפשר לומר שהפסל התהווה ונעשה לאירוע, משהו שמתרחש ומראה את עצמו בתור שכזה. מופע שנעמד מלכת.



למעלה: מתוך צילומי מחקר עירוניים
משמאל: צילום תהליך עבודה בסטודיו



למעלה: צילום תהליך עבודה בסטודיו
משמאל: פרט מתוך במה אחורית

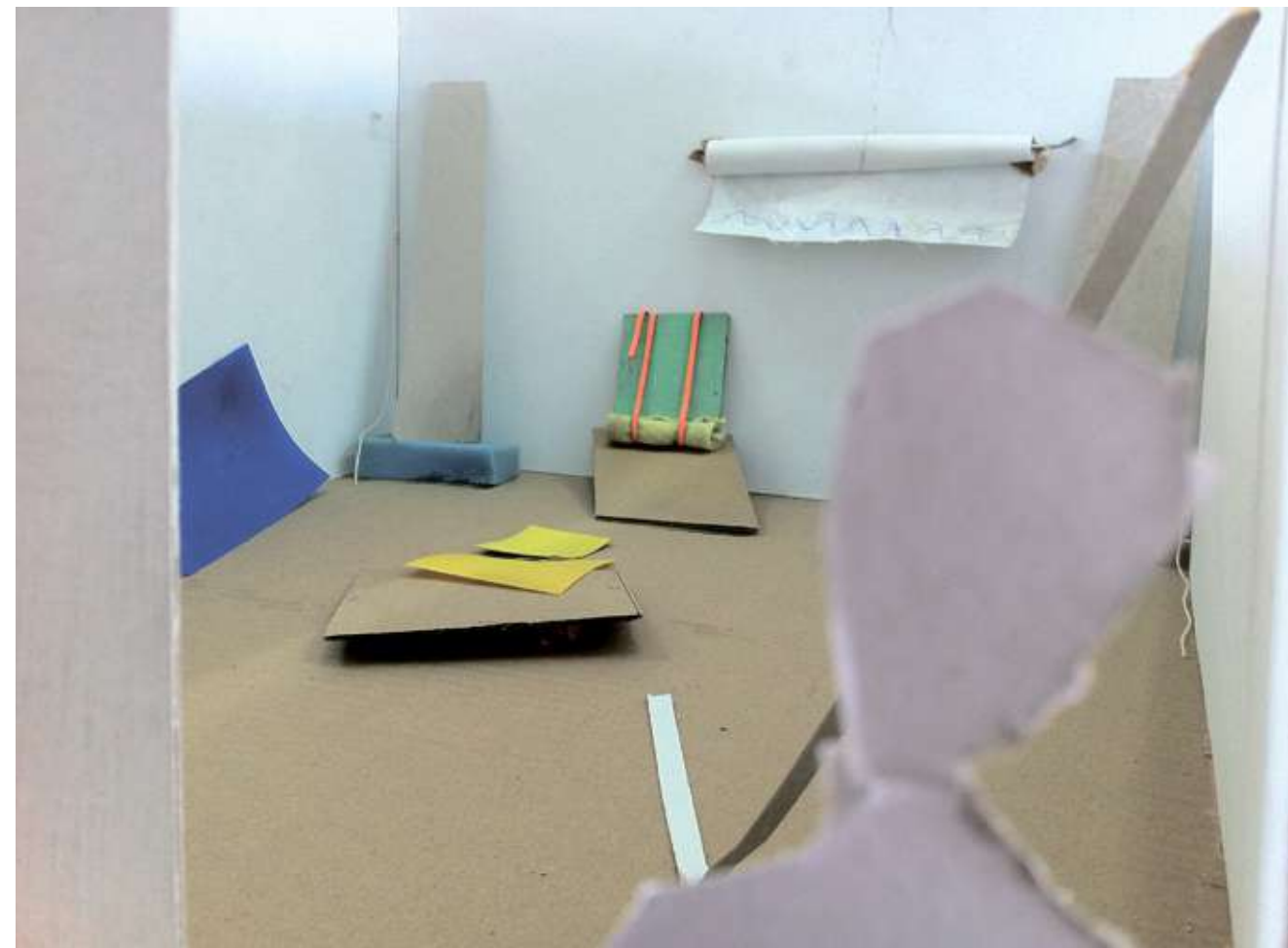


סיפור רקע מס' 3: אובייקט משונה בעל שיפוע, המזכיר רמפה, נמצא בסמוך לסטודיו שלך. הוא עשוי מדיקט זול וצבוע בוורניש חום כהה. האזור המשופע של האובייקט מתבהר במרכזו, היכן שהצבע נשחק משימוש. החפץ הזה, את חושבת, שימש אולי בחנות נעליים כמין שרפרף קטן להניח עליו את כפות הרגליים בזמן מדידת נעליים חדשות. המשטחים השחוקים נוצרו כתוצאה מהשתפשויות חוזרות ונשנות של כפות רגליהם של הלקוחות לאורך השנים.

2. העמדה

אירועים פיסוליים בודדים כבר לבשו צורה, והם צפים כמו איים בים הסטודיו. התהליך הניסיוני לא היה לחלוטין עיוור, אלא מחויב לראייה טקטילית בתקריב קיצוני – גישה פרקטית מעיקרה, שאיפשרה לך לחוש את הדברים ולגעת בקשרים הפוטנציאליים ביניהם. כשאת לוקחת צעד אחורה כדי לצפות בארכיפלג האיים במבט רחב, עולות שאלות הנוגעות לקומפוזיציה של המכלול. חדר התצוגה כבר נתון מראש, אך מושג כלשהו של מבקרת פוטנציאלית והתנהלותה בחלל עוד צריך להתגבש. היא תהיה עוברת אורח שבויה: מוקד כניסה ציורי ישדל אותה פנימה, שם היא תוכל ברכות במסלולי שיטוט מרומזים לגוף ולעין. מבקרת זו, היפותטית אך בעלת נוכחות גופנית, היא שתאפשר לאירועים הפיסוליים המבודדים להתייחס אלה לאלה כדי ליצור "סצינות" או "נופים". ההכנות נעות, אם כן, הלוך ושוב בין שתי נקודות המבט האלו: ראייה טקטילית, הפוסעת צעד־צעד, בוחנת מקרוב ומתמקדת בהרכבה הממשית של עבודה־עבודה; ומבט הממקם עצמו במרחב, סורק ומתמשך, מוקדש להבניה אסתטית של חלל וקטורי. דגם של המיצב הוכן מבעוד מועד, אך הקומפוזיציה הקונקרטית תוכל להתממש רק לאחר שהרכיבים, לצד פרגמנטים פוטנציאליים נוספים, יועברו לחלל התצוגה והמבט יתמקם הלכה למעשה. תהליך ההצבה נעשה כעת לחלק מן המהלך האמנותי: עוד ועוד רכיבים וסצינות מציעים את עצמם נוסף על הקיים, ושיתוף הפעולה עם הצוות הטכני של המוזיאון נעשה רלוונטי. גם כשאת לוקחת על עצמך את התפקיד הכפול של אמנית ו-art handler, הנוכחות של אנשי מקצוע שזה עיסוקם (איש התלייה, חשמלאי, צבע וכדומה) היא מהותית, והיכולת לדעת לעבוד יחד נושאת משמעות מיוחדת כאשר מדובר בתהליך עבודה בחלל ספציפי.⁴ בהדרגה ממלאת את החדר מיונסצינה שלמה של "טיפול באמנות" המכפילה את עקבותיו של העמל התעשייתי-אורבני שכבר גלום בחומרים הדוממים. הבמה מוכנה, ויהיה עליה לתפקד כחזית גם כשהיא חושפת את "אחוריה", משמע, את מגוון אופני ה"טיפול" שאיפשרו את הופעתה.

מודל בשלב ביניים של המיצב



מתוך במה אחורית



⁴ סיפור רקע מס' 4: שני לוחות דיקט גדולים הוכנו מבעוד מועד בהתאם למודל, אבל את מרגישה שההצבה שלהם בחלל התערוכה פשוט לא עובדת. בינתיים את צריכה לטפל בעניין אחר. איש התלייה של המוזיאון אמר לך ללכת לנגר של המוזיאון כדי לתקן מנגנון תלייה שמוצמד לאחוריו של אובייקט אחר. בעודך ממתינה בנגרייה את מבחינה במקל עץ ארוך, דקיק וגמיש בגוון חום כהה. הנגר מסביר שמדובר בעץ מסוג "איפאה". לאחר שהנגר מסכים שתקחי אותו, המקל הגמיש מחליף את הדיקט העבה והמיותר, וכך נפתרת לבסוף הקומפוזיציה הכוללת.



הצעה עסקית

כשהמבקרת ההיפותטית נהפכת למבקרת ממשית, היא למעשה כבר מישהי אחרת, או יותר נכון חבורה שלמה של אנשים אמיתיים. בעבורך, זו העת להותיר את המהלך ההתנסותי בידי העבודה עצמה, בידי המפגשים האקראיים יותר ופחות שייווצרו עמה. למשל, כאשר אספן פרטי מציע לרכוש את החדר בשלמותו, העבודה מצדה מתחילה לרכוש אופן קיום חדש. במובן הבולט ביותר, היא נעשית רשמית לסוג של קניין – יחידה המועדת להעברות-בעלות, סחורה הכפופה לשווי שוק, מטבע עובר לסוחר. המסקנה הנמהרת והכואבת – שאת לא היית אלא מדיום, סוכן-מתווך בתהליך של "גינטריפיקציה של חפץ" המקודם בשוק האמנות – אינה הכרחית. אין סיבה להניח שווקטור פוטנציאלי של הסֶחָרָה (commodification) הוא הגורם הקובע היחיד בנוגע לעבודת אמנות נתונה, אף לא העיקרי שבהם; לא בטרם הרכישה וגם לא אחריה. מרגע שהיא נמכרת, גורלה השברירי ממילא של עבודת אמנות תלוי במידה רבה בנטיית הלב, הכוונות והפעולות של בעליה החדשים. דבר אחד בטוח, על כל פנים, והוא שדבר-קניין מניח את קיומו של מִפְרָט חלקים ותנאי שימוש. במקרה של **במה אחורית**, העברת הבעלות העמידה את הדרישה לייצור רטרואקטיבי של מסמכים שיאפשרו לסווג את העבודה תחת ההגדרה של קניין. תוכנית מדוקדקת של העבודה הופקה אפוא רק לאחר מעשה, ונותר עוד לראות אם העסקה האמורה היא שסיפקה את ההודמנות להיווצרותו של נספח מהותי שיעמוד במרכז אחרית הדבר של סיפורנו – כתובת זיכרון (אפיטף) ל**במה אחורית**.



פרטים מתוך **במה אחורית**

3. התוכנית- שאחרי

מה שהחל כתהליך רב-שכבתי של צבירה, התבוננות, הרכבה וקומפוזיציה, ובהמשך הוצג כחלל חזותי ניסיוני ותלוי-מקום, הוכשר בסופו של דבר לכדי אובייקט חוקי לכל דבר ועניין, כזה המאפשר ניידות בין בעלים פוטנציאליים. אובייקט הנתון לפירוק, אחסנה והרכבה מחדש באתרים שונים ומגוונים, וכל זאת מבלי להזדקק בהכרח להתערבותה של האמנית. מצב זה דרש ממך אופן "טיפול" חדש, מופשט יותר: עמדה מרוחקת שתאפשר לנסח הוראות מדויקות, ונקודת מבט אובייקטיבית שממנה אפשר להפיק תוכנית קרקע אדריכלית מפורטת (אדריכל קרוב היה כאן לעזר). מפרספקטיבה זו, העבודה אינה עוד תוצר של מהלך יצירתי הנסמך על ראייה טקטילית, ואף לא תוצר של הרכבה ותצוגה המתהוות ביחס למבט של צופה המתמקם בחלל. מעתה היא תוצר של פעולות מדידה, כפופה למבט-על ככלי אופטי נטול ממשות גופנית, הקובע קואורדינטות בחלל מדיד וגיאומטרי. ואמנם, את טיפלת בכל העניין הזה במסירות רבה. שכן אפילו בתנאים החדשים שנוצרו, כאשר כל אקספרימנטציה עתידית נחסמת, כאשר החוויה מיוצגת מבחוץ, וכאשר תג המחיר מוטבע בבשר, עדיין נותר עתיד אפשרי לעבודה על כל ממדיה. בסופו של דבר, מוות רב-פנים זה עשוי גם להיות האופן שבו, תחת ממסד האמנות העכשווי, עבודת אמנות מסוגלת להתגלגל אל החיים-שאחרי. מעבר לתגודות הבלתי נמנעות של מחיר ובעלות, התוכנית הרטרופקטיבית מצביעה אל עבר צורה אסתטית אידיאלית וניתנת לשיתוף, צורה המפקיעה את העבודה מעולם הקניין הפרטי ומאפשרת זיכרון אנונימי המבטיח את הופעתה מחדש בהקשרים בלתי צפויים, לטוב ולרע. באשר לך - מנושלת, את חופשייה לשוב ולהלך בין ערב-רב של חומרים ממזריים ברחבי העיר. שם, היכן שנראה שהדברים הגיעו לקצם, זהו בדיוק המקום שבו הם עשויים להתחיל להופיע מחדש.

מאמר זה נכתב במקור באנגלית לכתב העת Art Handler, NY

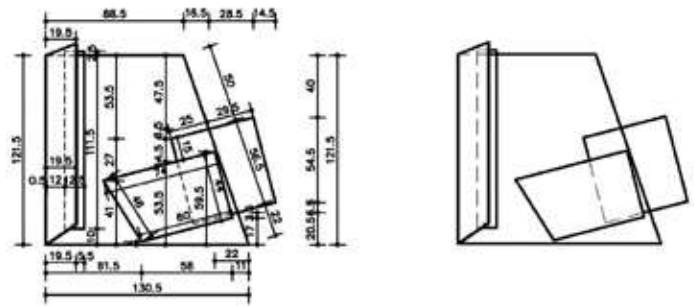


פרט מתוך במה אחורית

מבט מהצד



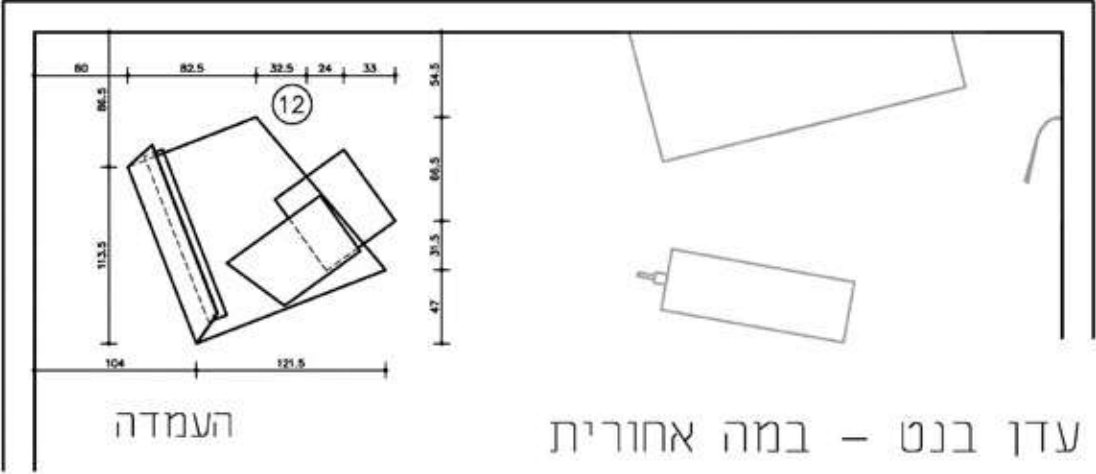
מבט מלמעלה



C

העמדה

עדן בנט - במה אחורית
עבודה מס. 12 ק.מ. 1:25



מתוך נספח הוראות ההתקנה של במה אחורית



פרט מתוך במה אחורית



SpaceTime

video art and installations
from the haaretz collection

February 2016

Exhibition

Artists: Maayan Elyakim, Hilla Ben Ari, Eden Bannet, Guy Goldstein,
Ben Hagari, Nevet Yitzhak, Naama Tsabar, Shai Ratner
Curator: Efrat Livny

Catalogue

Editor: Efrat Livny
Design: Maya Shahar
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook
Proofreading: Maya Asheri
Photography:
p. 25, 16: Avraham Hay; p. 17: Tolonius Marks; p. 20, 21: From the exhibition “Gideon Gechtman, 1942-2008” The Israel Museum, Jerusalem, December 2013-April 2014 Curator: Aya Miron, Photography:The Israel Museum, Jerusalem / Elie Posner; p. 30, 31: MTG; p. 34–35, 102, 104, 106, 107, 109, 114, 115, 116–117: Ariel Caine; p. 36–37: Ariel Warhaftig; p. 38–39: Tal Nisim; p. 40–41: Shachar Freddy Kislev; p. 42–43: Sharon Hakim; p. 44–45: Elad Sarig; p. 47: Shahaf Haber; p. 49: Nevet Yitzhak; p. 52–53: Tzion Abraham Hazan; p. 62–63: Photography: Amit Yasur, Dancer: Adva Keidar; p. 64–65: Gaston Zvi Ickowicz; p. 70–71: Sasha Flit; p. 74–75: Amit Strauss / Roya Meydan; p. 105, 107, 108, 110, 111: Eden Bannet
Printing: Graphoprint
Logo Design: Eran Wolkowski

Many thanks to Maayan Elyakim

Special thanks to Rami Guez

Thanks to
Yanek Iontef
Tal Yahas
Ronen Aharon
Igal Elkayam and everyone in the Haaretz maintenance team
Yaniv Nitzan, Ronen Cohen, Orly Daniel-Peer and
everyone at the Haaretz Scanning Department
Micha Shitrit

Another possibility

Occasionally Irith tells me that plastic art is inferior to music (and literature), that it cannot move one like music. Because she's always right, I have no choice but to agree, as was the case the other morning, when she played for me, from her collection, an excerpt from Nino Rota's music for “The Godfather”; and afterward, on the way to work, when Razi Barkai and Hakol Diburim current events radio talk programs hit the bottom of the barrel and I escaped into Mozart's Piano Concerto No. 9, with Alfred Brendel, on the Voice of Music.

She might not be persuaded, but when I suddenly saw the room by Eden Bannet in the Haifa Museum of Art – a collection, seemingly, of nothing at all (behind which, it turns out, is a precise musical score) – or Shai Ratner's moldy concrete niches, of which only photographs remain, there was that moving moment of the first view, in which it is immediately clear that this is a superb work (even before I understand it, and possibly I will not understand it fully). I then tell myself that, when all is said and done, plastic art, too – as in this exhibition, conceived by Efrat Livny, in which it extends its scope into time, space, sound and music – offers moving and riveting moments.

Amos Schocken

A Function of Space and Time

Efrat Livny

Introduction [7](#)

1 Theoretical and historical background [8_12](#)

2 Video art and installations
from the Haaretz Collection [12_21](#)

3 A user's manual [22_25](#)

In the Hebrew Section:

Works [30_71](#)

Appendix to chapter 3 [79_101](#)

Backstage Or

How a Particular Artwork Came to be Handled

Adam Aboulafia & Eden Bannet [26_28](#)

A Function of Space and Time

Efrat Livny

Introduction

Space and time are usually present as a dual function in a work of art: both representationally, in the form of attributes that are “internal” to the work; and also from the point of view of the physical exhibition, referring to the work’s “external” conditions and contexts. From its inception, Western art has coped with the challenge and the concomitant questions about the ability of an image to represent, reflect or create space and time. The artistic conventions that were subsequently brought into play to address these issues have assumed a multiplicity of forms throughout history, nourished by conceptual innovations and diverse aesthetic and philosophical approaches, as well as by the development of artistic mediums, modes of exhibition and physical spaces devoted to artworks.

For hundreds of years, these questions were addressed in two-dimensional art and three-dimensional art, in which time and space exist as frozen elements imprisoned in the picture or the sculpture. However, this did not nullify the power of art to depict and create spaces ex nihilo, accord representation to the transitory and produce chronological disruption or simultaneity. Nor did it alter the two basic requisites of art: the physical space required to exhibit it and the time that is needed to observe, ponder and experience a work. Beginning in the second half of the 20th century, an extraordinary dramatic breakthrough occurred in regard to both of these attributes, with the emergence, more or less simultaneously, of two new mediums: installation art and video art.

Installation art involved new modes for addressing the issue of space, while video art fomented a revolution in terms of the concept of time in art; and both alike engendered multiple possibilities concerning the combined function of space-time in art. Their influence was felt representationally as well as in the way the works were exhibited, both in terms of how space and time are embodied and represented in the works, and in their physical expression – their physical exhibition and the relationship they forge with the viewer. Still, if there is one conclusion that research and writing about these two artistic mediums agree on, it is that both categories resist straightforward definition. No definitive answers exist to the questions, “What is installation art?” and “What is video art?” Both mediums tend to be characterized in terms of the differences they display from other categories of art from within which they developed, and those differences tend to revolve around questions of space and time.

The present exhibition consists of installations and works of video art from the Haaretz Collection. What they have in common, however idiosyncratically in each case, is their conscious preoccupation with the variables of space and time and the use they make of them in the different layers of the work, both as material and as theme. In some cases, the works on view use space-and-time attributes to address questions of display conditions and viewer-artwork relations; others wield these attributes to undermine the status of the art object and challenge preconceptions about the supposed sui generis character and cohesiveness of works of art; while still others invoke space and time to expand the two-dimensional and three-dimensional experience. All the works pursue new possibilities that have opened up through the reconceptualization of space and time. Thus, the presence of space and time in the works, and the heightened interest manifested in them, serve both as a means to contemplate the conditions of artistic creation and as a method to address and comment on the concrete, the reality of our substantive, local, and immediate life. As such, they are used to reexamine questions of representation in the face of particularity and to censure the separation between art and reality.

1.

Theoretical and Historical Background

Installation art sprang from the tradition of minimalist sculpture, which itself developed from, and as an innovation of, modernist sculpture. Michael Fried’s seminal article “Art and Objecthood”¹ (1967) articulated the differences between these two philosophical conceptions. Fried adopted a denunciatory posture against minimalist sculpture and sought to expose its shortcomings and show its inferiority vis-à-vis modernist sculpture. In retrospect, however, it turns out that all the differences he viewed as negative in character were the seeds from which minimalist sculpture grew into an important, central stream that changed the face of art. Indeed, in large measure these features continue to form the foundation for attempts to define installation art. They can be summed up as the undermining and rethinking of the art object, of the viewer as a subject and of their web of interrelations.²

Installation art, in contrast to painting or sculpture, is not embodied as an object that maintains relations with an external reality – if only illusionary, symbolic or abstract relations. This medium presents a different model, more closely akin to something totalistic, or an environment that transcends the boundaries of the artistic and exists on the cusp of the literal and the particular, on the brink of the non-artistic (from this point of view, installations are also often viewed as offshoots of readymade art), or at least in a constant state of tension with these potentialities. Unlike an artistic object, which is inherently fraught with meaning, the elements in an installation interact with the viewer as fomenters of meaning that simultaneously subvert their existence as representations of meaning. Thus, for example, instead of representing light, texture, space and so forth, installation art simply presents them directly. In terms of the conditions of creation and display, too, an installation is a non-object. It is not fashioned in the artist’s studio and transported as a finished product to the exhibition space (and afterward to other spaces). It is, rather, site- and time-specific, planned and executed for display in a particular space. At the conclusion of the exhibition it is dismantled and disappears, existing only in the memory and the testimonies of those who experienced it, in documentation made of it and in potential future reconstructions.

Installation art has also radically transformed the time-honored set of conventions for viewing works of art, by deconstructing and reexamining their traditional underlying subject-object relationship. That relationship is demarcated by clear boundaries, in which the viewer (the subject) positions himself opposite the artwork (the object), observes it, takes it in as a whole with one look or from a given, limited number of angles, but is prevented from touching the work and in some cases even from approaching it closely. Installation art, for the first time, invited the viewer to enter the work itself, move about in it, sometimes touch it, climb on it or act within it, and in many senses, become part of it. Installations can rarely be apprehended in their entirety with one look: they are encountered from multiple directions and angles. Installation art offers an open experience, which is sometimes fragmented or incoherent and lacking a center. It also partakes of theatrical features that shape its interaction with the viewer, through its similarity to a stage set, or amid situations in which the viewer plays the role of an actor onstage, and by the incorporation of body and movement and the duration of the experience as meaningful components of the work.

Video art had its genesis from within, and in counterpoint to, technological developments in mass communications, particularly television.³ Indeed, video art began as a counter-reaction to television, a medium that is based on a structure of language, particularly written language, on the transmission of a message, on narrative and on conveying a story. If the prevailing conception was that television broadens the viewer’s horizons and knowledge, the point of departure of video artists was that by the same token, television narrows the viewer’s horizons by the construction and imposition of the linear-narrative model, and because of the conventions inherent in the modes of packaging information and serving it to the viewer.

This medium created a new, non-language-based model. Whereas for the purveyors of television, the medium was transparent and acted as a tool to transmit content, for the video artists the medium became the thing itself. They presented abstract and reflexive formats of camera movement and lighting, and relied on different techniques to process visual and auditory information, nonlinear modes of editing and the like. These means enabled them to transcend the medium’s boundaries and create an alternative precisely by utilizing the modes of the everyday medium. Subsequently, video art entered into a dialectical dialogue with the art of cinema, as well, notably in works that make use of the Hollywood tradition in order to create an antithesis to it.

Video art is essentially a time-based medium. The work is in a state of constant change and/or progression, even in cases where this is not apparent to the eye at first glance. In this context, two main types of video art developed over the years: works with a line of development structured as a beginning, middle and end, in which the start and conclusion of the cycle are distinguishable even when the work is screened in a continuous loop; and works in which what takes place is repetitive and unchanging, making it impossible (or almost impossible) to distinguish the polarities of the cycle. In the first type, the work dictates to the viewer the amount of time needed to experience it in full; in the second type, the duration of the experience remains open, left to the viewer’s discretion.

Video art radically altered the methods of presenting and viewing works of art. Instead of illuminated spaces, darkened areas were called for, along with physical distance from the work to enable projection and viewing. In short order a convention arose of a separate dark room for each work and seating arrangements for comfortable viewing. Museums and galleries, long identified primarily with the “white cube” model, added “black cube” rooms. Later developments include the advent of video installations – multichannel works consisting of two or more video streams – and the use of huge screens and entire walls, creating an enveloping space through which the viewer walks.

In video art, as in installation art, the viewer’s experience involves deconstruction of the traditional subject-object posture, even if by other means. Situated in a dark space opposite a huge screen, the viewer is seemingly swallowed into the work itself, or is confronted by multiple screens in simultaneous, split projection, sometimes visual and auditory alike, making use of multiple viewing and listening points. In terms of viewing time, this is by definition a prolonged experience, albeit without fixed rules. Loop-projection often leaves the viewer in the dark, as it were, about a work’s start and end points and about the length of the viewing time. There are no conventions about duration; some works last a few minutes, others run as long as feature films or even longer, and some works have completely breached accepted viewing times, their duration ruling out the possibility of a full viewing (even if the potential exists). Patently, video art has effected a radical change in the amount of time needed to view an exhibition. In some cases it is impossible to experience a work in its entirety during one visit: there are video works that require more time for viewing than the daily visiting hours of the museum or gallery where they are on view.

These changes in the perception of and engagement with space and time, as manifested in installation art and video art, are closely bound up with shifts in the perception of subject and object that are contained in postmodernist thought and theory. “That the rise of installation art is simultaneous with the emergence of theories of the subject as decentered is one of the basic assumptions on which this book turns,” Claire Bishop writes in the introduction to her book, “Installation Art: A Critical History.” She adds, “These theories, which proliferate in the 1970s and are broadly describable as poststructuralist, seek to provide an alternative to the idea of the viewer that is implicit in Renaissance perspective: that is, instead of a rational, centered, coherent humanist subject, poststructuralist theory argues that each person is intrinsically dislocated and divided, at odds with him or herself. In short, it states that the correct way in which to view our condition as human subjects is as fragmented, multiple and decentered – by unconscious desires and anxieties, by an interdependent and differential relationship to the world, or by pre-existing social structures.”⁴

Whereas installation art manifests the undermining of the concept of the subject by physical means, video art proceeds virtually, by subverting the traditional structure of art-reality relations. Because video art exists in a place empty of space and time, it is able to create a disconnect between space-time and reality. That potential derives from its essence as matterless matter, enabling it to be freed from the immutable laws of the “here and now” and to disequilibrate relations of signifier-signified and image-representation using methods of deviation, antithesis, erasure, and stretching of boundaries. “The claim about video[art],” writes Aim Duelle Luski, “is that it repeatedly challenges the concepts of space of the organic body, time and signifier, because of its polarized dual structure: all is stretched between the extremities and invites the events of violence and deviation. And even though it already has a ‘history,’ not only does it not repeat itself, but every time another video is made it creates a system of laws for itself, [using] devices that do not necessarily continue and are not necessarily obliged to the existing devices of its brief tradition or of the artists that articulated it beforehand. The absence of a law governing video is the only rule of law that is posited in putting forward a form of reality that does not yet exist; for the viewers inhabit a world in which laws rule, while observing a world without law, which they cannot understand or internalize.”⁵

Space and time thus act as raw materials in installation art and video art, but are also often the themes of these mediums. From its inception, installation art turned a reflective gaze on space itself, aiming to examine the different ways in which it is utilized for purposes of division, arrangement, hierarchy, control, or separation between people and between different human activities; between inner and outer, private and public, central and marginal, and so forth. What is considered the first group show of installation art was held at the Museum of Modern Art in New York in 1970, titled “Spaces.”⁶ The show’s six installations focused on the movement of the viewers in space – by blocking, directing and routing the audience – and by means of effects involving architectural intervention in space with the use of color, lighting, dimming, sound and alteration of scale. Viewers also had to follow special instructions and directives, such as removing their shoes before entering an installation, and the like. In some of the installations, walls, floor, openings and ceiling constituted both the materials and the theme.

Six years later, the first major exhibition, “Rooms,” was held at MoMA PS1, this time with the participation of 78 artists, most of whom presented an installation room.⁷ Here, too, in many of the works, the space itself – its interaction with and activation of the audience, its stretching of the boundaries of the artistic-literal, and the turning of the gaze to the implications of the space that is perceived as natural and self-evident, namely the room itself – was the principal theme. Indeed, the room has been a constant theme in installation art. Notable examples are: **Room**, by Lucas Samaras (1964; plate 3), in which the artist relocated his studio apartment to a gallery, including his private effects, and invited viewers to walk through it and touch and use objects; Ilya Kabakov’s **The Man Who Flew into Space from his Apartment** (1985; plate 2), consisting of 17 rooms in a structure that imitated a typical Soviet apartment; and **Haus u r**, by Gregor Schneider (1985; plate 4), which turned the artist’s home into an extended installation of empty rooms, windows and light, in the wake of which Schneider developed a whole corpus involving spaces that are synonymous with rooms, such as cells and cages.

Video art’s reflexive occupation with its character as a time-based phenomenon is apparent from its outset (even in 16 mm film, before the advent of video). Examples are Andy Warhol’s **Sleep** (1963) and **Empire** (1964; plate 1), the former a six-hour documentation of a man sleeping, the second a static eight-hour record of the Empire State Building. Beginning in the 1990s, when video technology reached the peak of its development, video artists increasingly turned their attention to the theme of time: differences in the sense of time, the ability to stretch, stop or manipulate time, the disparities between “real” time and “fictional” time, the question of degradation and finality vs. endlessness, and so forth. A few of the key works in this connection are: **24 Hour Psycho** (1992; plate 5), in which Douglas Gordon stretches out a screening of Alfred Hitchcock’s “Psycho” over a 24-hour period; Stan Douglas’s **Win, Place or Show** (1998), in which a six-minute scene is projected on two screens in a continuous loop with minuscule random variations, so that the same situation repeats itself only once every 20,000 hours; **The Quintet Series** (2000–2002; plate 7), by Bill Viola, consisting of four video works (The Quintet of the Unseen, The Quintet of the Astonished, The Quintet of Remembrance and The Quintet of the Silent), centering on a composition of five figures that imitates Renaissance paintings screened in slow motion, creating persistent tension between static and dynamic, with each nuance of movement or shift in facial expression, body posture and interrelations between the figures acquiring its own volume of time; and, of course, Christian Marclay’s monumental **The Clock** (2010; plate 6), a work that is shown in continuous cycles of 24 hours, consisting of a collage of thousands of film clips, all of which refer to the progress of time and to clocks and watches, edited so that the work

itself acts as a clock and is screened in sync with the time of the venue at which it is shown.

By repeatedly subverting the conventional perception of space and time – reversing it or playing with it, challenging it and seeking an alternative – installation art and video art defy and assail reality itself. For space and time are perceived as the two natural, permanent, necessary and unchallenged categories that make possible the knowledge of reality “as it is.” As such, these two art forms possess an enormous potential for challenging all conventional perceptions of reality: political, social, class-based, and others. Chronologically, the two mediums sprang from the counterculture revolution of the 1960s, with its efflorescence of neo-Marxist and critical theories, activist ideology and feminism, its struggle for equality and civil rights, together with new insights about the repressiveness of the modern nation-state, capitalism and the mass media. Installation art and video art emerged together both as a response to and a part of these movements and currents of thought, as embodied in their three cardinal aspects: (A) The fact that their artistic means and materials are proximate to reality – the construction of entire site-specific milieus based on readymades in the case of installations, and the documentation of reality in the case of video art – enabled them to hone their ability to act as a critical tool; (B) By positing an alternative model to passive viewing – installations, by compelling the audience to enter the work and be part of it; video art by means of the sheer activity occurring on the screen – they not only took the active approach one step beyond anything that preceded them in art, but also created an analogy to the viewer’s involvement in the world and a certain comparison between activism in art and activism in the political-social realm; and (C) The very fact that neither medium has a “source” creates a critical stance toward the world of art itself, and in particular toward its underlying exhibitory and economic mechanism.

Implanted in both mediums (even if only potentially) is social vigilance vis-à-vis the political, economic, national, gender and historical conditions of social fields generally and reflexively in regard to the field of art. Juliane Rebentisch offers a cogent take on this quality in installation art (which is equally applicable to video art): “If installation art has a common denominator, it is that these are, in the broadest terms, works that open themselves quite literally toward their visible and invisible contexts or even render them explicitly thematic. Installations are context-sensitive with regard not only to the interior or exterior space in which they are exhibited but also to the social frameworks that influence the reception of art in general. Installation art thus engages society not from a sphere presumably untouched by it and in this sense autonomous; it also always addresses its own social dimension.”⁸

Initially, installation art and video art succeeded in producing a genuine shock to the structure and mechanism of the art field, even if, historically, the shock lasted only a brief moment before the field “corrected” itself and adjusted to the new conditions. The rules of the game in galleries and museums were radically altered: gallerists and curators were no longer able to view an artist’s works in the studio beforehand and choose from among them, but were left to imagine the work on the basis of descriptions, sketches and models, in many cases becoming the work’s producers. Commercially, installations unhinged the mechanism by which works of art, particularly paintings and sculptures, had always been – parallel to their existence as art objects – also merchandise. And as such, like other merchandise in the marketplace, they possess a fixed economic value, which is subject to conditions of supply and demand, are exchangeable and are transferred from place to place and from hand to hand, from merchant to client and from seller to buyer. Installations – site-specific, using low-grade, perishable materials, and dismantled and disappearing after the exhibition – aimed to create a counter-reaction to art’s commercial aspect. Video art, which effectively lacks corporeality and is readily duplicable, was part of the same trend. The two mediums undermined the traditional economic structure whereby a work’s value is intimately related to its materiality, its sui generis quality and its rarity. Accordingly, installation and video art were seen as radical, because they ostensibly undermined their own foundations of existence.

“In a past that now looks so remote,” Liz Kotz writes in an article about the history of video art, “the modes of video art, performance art and early experimental film set out to undo the form and function of the gallery and the museum and to replace distinctive collectors’ objects with a temporal experience that might be utterly transitory or amenable to endless replication.”⁹ As we know, however, the history and sociology of art have their own ways to digest counter-phenomena of this kind and transform what begins as a marginal alternative into the mainstream, at the heart of creative activity and artistic convention. In the case of both mediums under discussion here, the process was quite rapid: less than three decades after their inception, video art and installation art were at the forefront of world artistic production. The economic mechanism not only adjusted and compensated itself, but absurdly, and contrary to the initial impulse, was inflated to unprecedented dimensions. The works’ technical and logistical requirements became costlier and more complex than ever, and the finished products called for vast spaces and multiple screens and projectors. Production

became complicated and protracted, the art institutions became ultimate producers and the artist's status was immensely enhanced. Some artists became celebrities, with huge studios and dozens of employees to put together the work. In short order the mechanism began to feed on itself, and it is no longer possible to say where the circle begins and ends: that is, whether creating costly works necessitated a system for generating a source of income to cover the costs, or whether museums' growing need for revenue led them to exhibit ever more grandiose and spectacular works, which generated heightened interest among the visiting public and collectors and sent the prices of the works soaring. What is beyond question is that these developments accelerated the objectification and commercialization of the two mediums. Limited editions of numbered video-art works were marketed and stills extracted from them. In the case of installations, their photographic documentation was put up for sale, together with preparatory sketches, individual objects from them, and in some cases their entire contents, including instructions for assemblage and permission to reinstall them.

2.

Video Art and Installations from the Haaretz Collection

Israel lagged slightly behind the international art scene in the production of installations and video art. According to the art historian Gideon Ofrat, the first Israeli work of installation art was Joshua Neustein's 1968 **Rainwater**,¹⁰ while Raffi Lavie's 8 mm **Geranium**, from 1974, is considered the first Israeli work of video art.¹¹ In the 1970s and 1980s, many of Israel's leading artists tried their hand at these mediums, but in most cases tangentially to their central defining corpus as painters or sculptors. It was not until the second half of the 1990s that the definitive breakthrough of the two mediums occurred in Israel, as artists emerged whose professional identity was intimately bound up with them – Sigalit Landau, Guy Ben-Ner, Hila Lulu Lin, Ohad Meromi and Yehudit Sasportas, among many others. By the first decade of the 21st century, mirroring international developments, installation art and video art were very dominant mediums in the Israeli art field.

The first work acquired for the Haaretz Collection that deviates from a standard painting format is the 1993-1994 series **tsooba** by **Larry Abramson** (plate 8a, 8b). Curated by Tali Tamir, **tsooba** was shown in the Kibbutz Art Gallery in Tel Aviv and purchased there in 1995. The work consists of 38 small landscape paintings, 38 impressions of the paintings on newspaper and 13 oil-on-canvas still-lives of different sizes. The **tsooba** series is a good example of the relationship between installation art and installed art, which was a kind of connecting link between painting and the emergence of installation art, and in this sense its primacy in the collection is symbolic. The body of work of many artists is divided into series that reflect their interest in and investigation of a particular subject (thematic, stylistic or material) in a certain period. Over the years, the Haaretz Collection has acquired numerous series of paintings, in full or in part, deriving from a special interest in the works' sequence and the context within which an individual painting was done. However, **tsooba** is not a regular series; it is an artistic project. In a series, each of the paintings is considered an independent work – even if all the paintings in the series possess common features – and is exhibited and sold accordingly. In contrast, **tsooba** consists of a group of works that were created as a preplanned conceptual whole and whose individual elements acquire meaning and validity only as part of the totality. Abramson made repeated paintings of the hill on which the ruins of the Palestinian village of Suba lie. The scene was chosen in the wake of a previous series of paintings done between 1970 and 1985 by Joseph Zaritsky, which bear iconic status in the history of Israeli art. In contrast to Zaritsky, who ignored the vestiges of the Palestinian village – they are erased and swallowed, and in general disappear in his abstract landscapes

– Abramson directs his gaze squarely at them and positions them in the center. **tsooba**, then, is an artistic project of rehabilitating the gaze, and the fact that it was exhibited as a whole and sold as a single unit bears inherent meaning.¹²

The roots of installation art lie in minimalistic sculpture, but they have branches in the conceptualist project and in the development of the practice of mounting exhibitions tightly and holistically. "It is not by accident," Rebentisch writes, "that the term 'installation', when used in museum practice, initially designated, and continues to designate, the physical arrangement of an exhibition".¹³ In the case of **tsooba**, even though it does not come with instructions for mounting its discrete components, and even though it is not a site-specific work, the artistic validity of each single element in it derives from the context of the whole work. Its structure is holistic but also fractal, in that its segments replicate the function of the whole work. Over the years, the Haaretz Collection has loaned parts of it for group shows. In 2009, the Israel Museum chose to include the series in its first permanent exhibition of Israeli art, in the form of a long-term loan of six landscape canvases together with their six corresponding newspaper impressions.¹⁴ In fact, only on one occasion has **tsooba** been presented complete since the original Kibbutz Gallery exhibition: in 2010, as part of a solo retrospective of Abramson's work at the Tel Aviv Museum of Art, when a special room was devoted to the series.

The second multi-limbed work acquired for the collection was **Gideon Gechtman's Hedva**, from 1995 (plate 9). Here, too, one discerns features of a transition stage in the process that culminated in the emergence of installation art as a distinct medium. **Hedva**, which was acquired in 1996 from the Chelouche Gallery in Tel Aviv, consists of six sculptures, six sculpture pedestals, six series of framed photographs and four collages of photographs on wood. After breaking a typical East European porcelain figure of a shepherd girl into six pieces, Gechtman restored the full figure from each piece, using bronze casting to complete the figures. Each of the six resulting sculptures stands on a Formica pedestal in traditional-classic form, and behind each sculpture is a series of four framed photographs that document it from four different angles. The sections of porcelain were enlarged threefold from the photographs and used to create four collages of the full figure from four different angles: front, rear, right, left.

In this work Gechtman pursues the consistent themes of his corpus: the relations between authentic and fake and between original and image, the meaning of imitation and replication, and the place of the substitute in processes of repairing and healing – physical and mental – with special emphasis on the consciousness of loss. Formally, as in the case of **tsooba**, this is an artistic project, holistic in character, in which the validity of the separate parts derives from the complete work. Of particular interest is the way this work symbolizes consciously the crossing of the medium's boundaries from sculpture to installation, as well as the new relationship it forms with space and the display tradition, with transitions between three-dimensional and two-dimensional and with the interconnection between detail and whole. The work's axis shifts between a single sculptural object and its multiplication and replication; between classical high positioning and low materials; between an invitation to the viewer to move about in the space to obtain multiple angles of vision, and rendering movement unnecessary and superfluous by means of the stills; and between deconstructing and reconstructing.

If **tsooba** is a painterly installation and **Hedva** is a sculptural installation, **Wall-Painting #3**, by **Dalit Sharon**, fuses painting, sculpture and installation (plate 10). This is one of a group of works executed in 1997-1998, a series of huge paintings done on both canvas and on lace fabric, which are attached to a metal construction that is situated in the center of the viewing space, simulating buildings covered with scaffolding. The inspiration for the series was an old building in Tel Aviv's Neve Tzedek neighborhood called "Hamumheh" (the expert), the city's first tile factory. The building, which was slated for demolition, was the artist's studio at the time. The exhibition was held in a temporary gallery that was fashioned at the site, called Gallery Hamumheh.

Architecturally, the structure was striking: an expansive space with supporting pillars and beams, narrow windows in the upper area and an unusually high wood ceiling. Sharon's work was influenced by the powerful presence of the space. The series addresses the relationship between architecture and the mediums of painting and sculpture, executing a double stroke of simultaneous disconnection and connection between the painting and the wall. Thus, on the one hand, the two-dimensional painting is separated physically from the wall and presented as a three-dimensional sculptural structure, while at the same time it adheres to the wall through the image. The paint canvases come to resemble provisional walls that conduct a dialogue with the space in which they are located and which was the original source for their creation. The work's fulcrum is interior-exterior relations: An exterior wall introduced

into the interior space opens up deceptive windows within it, either as apertures to allow the blue of the sky in, or as slits for peeking into interior spaces of other people's homes. The ensuing viewer-artwork relations differ from those of a regular painting or sculpture, though also from an installation project or a site-specific work. In this case, unlike **tsooba** or **Hedva**, each element of the project possesses independent artistic validity, whereas the exhibition as a totality is site-specific and draws its validity from the particular space in which it was created and shown – a space that no longer exists.¹⁵

Interaction with the exhibition space and interior-exterior relations are also at the center of **Tre Fontane**, a work by **Shai Ratner** from 2014 (plate 11). **Tre Fontane** was exhibited in 2014 as a site-specific installation at the Herzliya Museum of Contemporary Art, in a group show. The work was planned and installed in a corner space of the museum at its northern wall, which has windows set in its upper part. By means of intervention and a change in the space, the original wall – which is designed in the spirit of modernism, stylized, white and sterile, church-like and awash in daylight – was transformed into the semblance of a neglected, moldering structure, surrounded by filth and debris, evoking an abandoned, partially destroyed construction site with no clear function, or a dark and deserted yard. Ratner created five niches, two of them were completely sealed with panels of rough concrete; the three others, which are constructed as nonfunctioning, leaking public lavatory stalls, are the three fountains (“tre fontane”).

The work takes its title from the Christian myth of the death of St. Paul. According to this account, he was decapitated in Rome; his head rolled down and before coming to a stop touched the ground three times, with a fountain springing up at each point of contact. By means of a double contradistinction – between installation and positioning space, and between installation and title – the work examines the differentiation between sanctity and defilement and between sublimity and abjection. By creating an environment that connects these opposites and presents them as inseparable, Ratner succeeds in upending not only the ostensible contradiction that exists between them, but also the accepted distinctions between worthy and unworthy and rendering them “natural.” In another layer, which also exists in both the handling of the space and in the work's title (which refers overtly to Marcel Duchamp's **Fountain**), the installation deals with unfastening the connection between art and sublimity and between the “white cube” of the museum and sacredness. It thus spotlights the labor of differentiation that is invested in separating them from the earthly “reality” that is supposedly exterior to them.

In many senses, **Tre Fontane**, like **tsooba**, **Hedva** and **Wall-Painting #3**, is an installation based on the relationship to the wall, as though it has difficulty detaching itself from the wall, being half-attached and half-separated, gauging the ability to move away and extend into space. The viewer faces the wall frontally, but the resulting experience is fundamentally different from the traditional viewing of a painting or a sculpture, with the work projecting into the whole space and creating a sensual-physical effect of substantiality that has an effect on the visitor.

The present exhibition displays the installation's photographed version, thereby putting two-dimensional/three-dimensional relations to a further test by stretching the work's manifestation from the wall into the space and back again to the photographic image hanging on the wall. Before the original installation in the Herzliya Museum was disassembled and destroyed, at the conclusion of the exhibition there, Ratner decided to document the five cells in a manner that would accord the photographic representation the status of a work in its own right. In this connection he writes, “The medium of the installation deals with space-time and physical relations between the viewer and the sculptural elements. The transition to two dimensions annuls and flattens these features. For the work of documentation to possess its own validity, it must promulgate new laws. The laws in this case are simple: 1. To treat each cell as a unit and make a portrait of it; 2. To try to stretch the image to the limit of reality. That law engendered numerous difficulties, owing to the work's size. Each cell was 1.4 x 3.6 meters in area. After the technological challenges were resolved, the work was printed and rolled up. Because of its size and the directions for mounting it, it cannot be opened and unrolled any which way; it functions in a similar manner to the operation of the installation, which is revealed in full only at the conclusion of its construction.”¹⁶

Transformed from a wall installation into a photography installation, **Tre Fontane** arrived at the collection's storeroom rolled up and packaged, accompanied by instructions for mounting it. It is on view here for the first time, and its placement involved a further series of decisions in order to adapt it to the given space. Because of the wall's size and character, it was decided to mount the photographs on a hard surface, without framing, and to hang them so that the five cells relate, respectively, to the five neon lights that are affixed to the ceiling of the space and which thus became part of the installation.

Interior-exterior relations are central also to the large-scale installation by **Eden Bannet** from 2011. If Ratner's **Tre Fontane** refers to the “backyard”, with all that the term implies, the title of Bannet's work, **Backstage**, indicates that she, too, is aspiring to and aiming at similar realms (plate 12). First exhibited as part of a group show at the Haifa Museum of Art, the installation was acquired after being viewed there. It was created as a site-specific installation for a hall that was devoted to it in the Haifa exhibition, and is about the same size as the hall. A characteristic Bannet installation, it mixes found objects with others created specifically for the work. Both elements originate from wandering through the industrial-area streets of south Tel Aviv, the site of workshops and small factories, neglected fringe zones that are home to disadvantaged population groups and labor migrants. Remnants of working materials that are thrown into the street are a source of inspiration for Bannet. The museum hall, the “front stage,” which is intended entirely for showing and being seen, now exposes the “back stage,” which tends to be concealed and hidden from the eye, considered unimportant and nondescript. Here, its components play the starring role in an ensemble of forms and materials that undercuts the cultural distinctions between important and unimportant and between front and rear, as well as artistic distinctions between painting, sculpture and architecture.

The Haifa Museum show in which the work was exhibited was titled, “Formally speaking: And what shall we do with painting in the 21st century?”. “The sculptural-painterly composition on the floor consists of wooden panels, broken furniture, a rolled foam rubber mattress, a window frame, fabrics, etc. – an assortment of readymade materials,” the curator, Ruth Direktor, wrote. “Their coloration ranges from yellows and greens to pinks and blues. When Eden Bannet applies them to the floor, a composition is generated with perspective, depth, and rhythm, as well as color stains which organize the space, so that it may be discussed in terms of fore and rear, areas of color and linear, compressed and diffuse. In other words: the installation may be discussed as if it were a painting, or better still – a collage.”¹⁷

The process of creating the installation indeed resembled the making of a collage. Bannet collected and assembled the work's materials and explored the diverse details in relation to the given space, rehearsing with them in the studio but coming to the museum site without a structured, preplanned blueprint for mounting the installation. The final production of the components themselves and their positioning in the designated space in relation to one another took place in real time during the mounting of the exhibition. The acquisition of the installation during the exhibition necessitated the preparation of a detailed set of post-factum instructions for its assembly and for each of its components, and in regard to the space requirements. Thus, in a process that is the opposite of sculpture and painting, still more of architecture, in which the work's creation is preceded by draft and sketches, in this case a precise written plan was drawn up only after the work's completion and was added to the dismantled installation. The 64-page plan includes sketches, measurements, cross section diagrams, and written instructions. These documents were the basis for the installation's reconstruction in this exhibition (see pp. 80–83 in the Hebrew section).¹⁸

The stage is also at the heart of **Naama Tsabar**'s 2014 work **Laila, February 23 2014** (plate 13), which is part of a series of reliefs executed with gaffer tape – used to fix electrical cables to a stage floor. The relief in each case is taken from a specific stage at the conclusion of a performance by a specific band. The band's name, together with the date of the performance, constitute the work's title. In this case, the relief recreates the stage of the Zimmer Club in south Tel Aviv, where a duo called Laila performed on February 23, 2014. Immediately after the show, the two performers – guitarist Avishag Cohen-Rodrigues and drummer Maya Perry – left the stage with their instruments. What remained on the stage floor was the series of electric cables that provide feedback and amplification. With the audience still watching, Tsabar created a relief by covering the entire stage, including the cables, with strips of black gaffer tape. The relief was then moved to the artist's studio for continuing and finalizing the work.

The result, made of black gaffer tape, shifts between the two-dimensional and the three-dimensional, its dimensions those of the stage from which it was created. The work embodies the traces of the band's performance on the stage as well as the sequential performance by Tsabar herself as she creates the relief. The two-dimensional work becomes a type of map that encodes the time and space of an actual performance that took place in Tel Aviv. **Laila, February 23 2014**, a work that eludes conventional categorization, succeeds in being and not being simultaneously a painting/sculpture/installation/performance. Tsabar here is occupied with themes that have engaged her from the outset: urban night life, the world of progressive rock music, punk, indie and electronic music and their central sites: bars and performance clubs. She examines the underlying power structures of this world, focusing in particular on social codes and the interconnected gender-based division of roles.¹⁹

The interplay between installation, stage and the world of musical performance is a theme of other works in the collection as well. In **Black Instrumental Anxiety** (2011; plate 14) and in **The Resurrection of Dead Masters** (2012; plate 15), [Alona Rodeh](#) pursues her continuing occupation with the aesthetics and codes of nightlife and music, of performances, and of club culture. At the center of the installation **Black Instrumental Anxiety** is a structure of wooden stairs like those by which a stage is accessed, and within which is a sound-based system that translates low sounds of thunder into shaking. Empty beer bottles are perched on the structure; some have fallen and shattered on the gallery floor. The stairs function as a noisy, thunderous musical instrument. Intoxication and the coarse, sometimes violent, alienated, dark side of night life are manifested both in the work itself and in its double title. The Hebrew title – Harada/Madregot – evokes innocent expressions such as “stairwell” and “stage fright,” while in English the reference is to the symbolism of the color black and an atmosphere that modulates from calculated instrumentalism to chaotic-anxious.

Violence and anxiety also underlie **The Resurrection of Dead Masters** (Hebrew title: Had-latot – the doors), which was shown at the Israeli Center for Digital Art in Holon in a group exhibition titled “Deviants.” The work consists of a double set of doors, one door made of aluminum and glass, the other of iron and locked by means of iron chains and locks. The juxtaposition of the office-like glass door and the massive iron door is odd, but nevertheless evokes a typical entrance to a storeroom or a bomb shelter that has been converted into a dance-and-performance club or a rehearsal studio. This impression is reinforced by the dismal atmosphere around the doors, unalleviated by a light that suggests street illumination and the thrash metal music that is audible from within. The doors shake from the intensity of the music, but from more than that. Every so often, powerful pounding is heard from the other side of the inner iron door, which shakes both the door and the iron chains that are dangling from it. The pounding gives rise to the suspicion that this is not a club but a torture dungeon and that the music is trying to drown out some horrific and terrifying act. It is “as if someone (or something) is desperately trying to break out, crying for help. We realize that, more than we wish to see what is taking place inside, whatever is inside wishes to get out, threatening to break open the door, and flood the space in which we stand,” in the words of the exhibition’s curator, Ran Kasmy-Ilan.²⁰

In this work the reversal of exterior and interior assumes a jolting literal status as the viewer finds himself simultaneously “outside” the space that is hidden from his view and “inside” the exhibition space, in a state of disorientation over the differences between front and back, marginal and central, dark and illuminated. Whereas Bannet makes use of remnants and materials found around workshops and small factories in order to cast a gaze at the behind-the-scenes of the world of objects and goods, Rodeh and Tsabar turn our gaze to the grimy, tough behind-the-scenes of night life and music through the use of found and functional materials from that world, such as doors, iron chains, beer bottles, cables or gaffer tape. Their works conjure up a night-life world fraught with situations of danger, which are heightened by a pervasive tension between control and lack of control. Thus, Rodeh controls the shaking of the stairs but does not control the way the beer bottles fall; and Tsabar controls the choice of band and the performance venue but has no control over the final composition of the work, which arises from the condition of the stage at the conclusion of the performance.

The world of the stage and musical performance also form the hub of [Nevet Yitzhak](#)’s art, though she draws her inspiration and materials from a very different tradition: Arab music. In her 2009 video installation **A Great Joy Tonight** (plate 16), Yitzhak uses archival material from the Israel Broadcasting Authority, more specifically footage from performances of the orchestra of the Voice of Israel in Arabic in a 1970s television show, “Music and Song.” By manipulating the footage from several different performances, Yitzhak creates a new composition. Her 2013 video installation **The Concert** (plate 17) recreates the well-known painting by Johannes Vermeer (which has the same title), in the center of which are three figures engaged in music-making, vitalizing it by means of sound and motion with the integration of clips from Egyptian cinema. Her video work **Alashan Maleish Gherak** (Because I Have No One But You), from 2011 (plate 19), focuses on the face of Farid al-Atrash, an iconic Egyptian singer, during a live performance. **Star** (2009; plate 18) and **Star Quality** (2013; plate 20) are two soundless video works that address the aesthetics of the stage and performance gestures. In **Star** Yitzhak isolates the arabesque decoration of a star within a circle, which was stage-center in the shows of the orchestra of the Voice of Israel in Arabic. In **Star Quality** digital manipulation is used to eliminate and erase an entire accompanying orchestra from the stage, leaving at its center the solitary figure of the Arab world’s greatest diva, Umm Kulthum, who is seen covering her face with her signature handkerchief.

Yitzhak’s works are acts of disassembling and extracting the building blocks that form the foundation of the audio-visual tradition of the song-and-performance world in the Arab classical music tradition. These are then reassembled, sometimes integrating visual and musical

elements that are categorized as Western. New works are thus created, which modulate between old and new, East and West, concealed and revealed, background and foreground. Performance and music, the two subjects that are repeatedly examined from different points of view in these works, accord a central role to space and time. Space delimits the aspiration to clarify the place occupied by performance and its defining visual features, while time acts as a historical category (referencing the sequence and the contexts in the history of musical performance, for example in **The Concert**, between the 17th century and the 1970s), but also as a chronological category that determines a work’s duration.

Yet at the same time, in these works space and time also play against their traditional role, doing so by means of fragmentation, replication, boundary-stretching, delay, imitation and repetition. A **Great Joy Tonight** is placed in the viewing space in duplication of the usual positioning and setting of the Arab orchestra on the television program from which the segments for the video work originate; in **The Concert** the spatial positioning replicates the composition of Vermeer’s painting; and in **Alashan Maleish Gherak** the video is screened in an elliptical frame that hangs on the wall, evoking tapestries of the type that were popular domestic decorations in the 1970s. The video work **Star** is screened on the floor, replicating the decoration’s stage-center positioning in the television show, and the video work **Star Quality** is screened on a whole wall, situating the visitor like an audience in a darkened hall viewing the stage. The duration of each of the three video installations is determined by the sound – that is, by the length of the musical work that plays throughout the work of video art.

Music is linear in essence, but possesses the power to disrupt the perception of time, as Michal Ben-Horin observes in an article about Yitzhak’s art: “Perhaps, though, it is precisely the music, for it, too, has different ways to play havoc with the historic perception of time,” she writes about **A Great Joy Tonight**. “As we know, the musical structure of time also encapsulates exemplary possibilities of reversal and repetition, regression and anticipation, cyclicity and parallelism. This possibility is accorded its own version by means of the loop manipulation of the violin of Zuzu Musa, for example. The movement is cyclical, derived from intensive repetition of the same acoustic-visual segment. The loop sounds like a scratch on an old vinyl record. The sound of the violin becomes a disturbance, a delay that momentarily disrupts the linear flow and sabotages the temporal sequence.”²¹ In **Star Quality**, time’s flow is disrupted precisely by an absence of music, through muting. This is a soundless video, lacking linear sequence, with no beginning, middle or end, and in which minute nuances of movement stretch the picture to the limits of stills, to the static essence of the frozen moment. “The show is present precisely by its absence,” Galia Yahav writes about the work, “in the moment of the silence, the letting go, the pause. At that moment Umm Kulthum is received both as Jesus and as Veronica.”²² The religious context also brings to mind Lot’s wife transformed into a pillar of salt, frozen in time, punished from on high for turning her gaze in the wrong direction. The absence of the performance is apprehended as a movement against the direction – silence contrary to a vocal performance, static contrary to continuity in time – that gives expression to the struggle and the failure that are encapsulated both in the attempt to capture the moment and in the ontological investigation that seeks to define the power of becoming.

Performance as a subject for deconstruction and investigation is also the crux of the 2013 video installation **On Your Mark** by [Tzion Abraham Hazan](#) (plates 21, 22). The work is based on documentation by 40 photographers who are standing in a circle around a dancing man and filming him with pocket cameras and cellphones. The only source of light is the cameras’ flashes. The work’s editing is based on a sequence of intuitive choices involving the deconstruction of the “real” dance, which was captured from 40 different vantage points, and its reconstruction into an original dance created by the video artist. “This type of editing,” Hazan writes, “was made possible because of my ability to identify corporeally with the image of the dancer and with the dance I created. That identification allowed me to create a dance from repetitive materials that I experienced as an organic dance.”²³ The dance incorporates the circle of viewers, the lighting flashes and the sound of the digital cameras, and the dancer’s movement as an integral element. The subject and the mode of video art itself resonate through the work’s physical installation: the screening is via multiple projectors positioned on stands of different heights, echoing the actual filming. By means of the numerous projectors, replication is created between the flashes of light emanating from the circle of photographers and the light flashes of the projectors that are screening the work in the viewing space.

The video’s presentation is the product of a second act of editing, which splits the projection in a pre-orchestrated manner among the 10 projectors, so that each screens a different part of the dance in turn. The projectors include different video formats (HD and SD), with some of them tilted to the side to allow the vertical projection of images. Visitors enter a dark space and are dazzled by the flashes of light of the battery of projectors installed

opposite them. Moving between the projectors and the image screened on the wall behind them, they cast their shadows on the wall, intervening and truncating them with their bodies, becoming part of the work. In its first showing, at the Herzliya Museum of Contemporary Art in January 2014,²⁴ the work was set up in reference to its core idea, in a trial-and-error process, until it segued into its final form consistent with the space and taking into consideration the technical limitations. **On Your Mark** was acquired for the Haaretz Collection after being viewed at the Herzliya museum, and to that end the artist made a record of the work's positioning in the space, set down the installation instructions and the work's specifications, and documented them in a manual that was attached to the video's digital file (see pp. 84–87 in the Hebrew section).

On Your Mark makes use of space and time –representationally in the filmed image, and exhibitively in its positioning in space – in order to deconstruct the conventional schematic structure of separation between viewer and viewed (twice: between the dance and its viewers, and between the video work and its viewers). It then recapitulates a work with liquid borders that proposes a different model of documentation, which is a product of invention and imagination based on multiple fragments and perspectives and on the erasure of the hierarchical difference between subject and object. The body and its performance here become an ultimate means for this boundary-stretching. The pervasive presence of the circle of photographers and the circle of projectors in the work is also linked associatively to an era in which everyone and everything is constantly photographing and being photographed, to social phenomena such as paparazzi and selfies, and to the insatiable hunger for the manufacture and dissemination of infinite body images. The infinite returns in this work in the dizzying circle of the photographers as with the dancer gyrating in its center, and in the perpetual cycle of the video's projection, which has neither a beginning nor an end.

The body and the tension between the flow of movement and time and the possibility of capturing and freezing them are core themes of other works in the exhibition. **Guy Goldstein's Men's 10m - 100m Thread** (2007; plate 23) is a two-dimensional work but is not a painting or photograph of traditional form. Goldstein has created a work of embroidery on a 10-meter-long strip of disposable plastic tablecloth. To enable the piece to be displayed in its entirety in the exhibition, openings were cut in two parallel walls in the gallery; the work, which is hung on the wall perpendicular to them, passes through them and blends with the architecture of the interior space. The work's central image is taken from photo-finish cameras in races that capture runners at a speed of 10,000 frames a second. The frozen image suspends the runners' movement and speed, as well as the action of the camera and the sense of time, here measured in fractions of a second: all seem to be permanently fixed, imprisoned through slow, hand-done embroidery within a two-dimensional surface. At the same time, the unusual length of the work preserves the illusion of movement, while time is present associatively through an aesthetic borrowed from school notebooks of childhood, with their blue lines for learning penmanship, and from music-class workbooks, with their meticulously drawn notes of the scale.

The relationship between movement and time is also the theme of **Dawn and Dusk** (plates 25, 26), video works from 2011 by **Hilla Ben Ari**. In both works the focus of the frame is a woman in an unnatural, strained, acrobatic athletic posture. At first glance the picture seems to have been frozen and the action stopped at a particularly difficult moment of executing the moves, during a solo performance in the realm of athletics or dance; but a second glance reveals minute signs of movement: minor motions of physical effort, trembling, breaths, eye movements. The projection in an infinite cycle presents the figures as stuck in space and time, contrary to the “proper” order of things, in perpetual suspended animation vis-à-vis the anticipation of the next occurrence and in a constant attempt to maintain balance and sustain the effort.

At first the space in which the figures are poised seems neutral and nondescript. However, the fact is that it possesses presence and its role emerges when it becomes apparent that the composition's major tension is between the vertical and the horizontal, between the human figure and the ground below her. In **Dawn** it is a tile floor characteristic of Israeli buildings in the 1950s, and farm implements, such as a hoe and a pitchfork, standing vertically next to the figure; and in **Dusk** the figure is hanging from a rope a few centimeters above a bare earthen field. In this series Ben Ari again forges a connection between the figure of a solitary woman, who is in a physical state between heroism and collapse and between torture and transcendence, and the act of tilling the soil, which in the local context symbolizes the Zionist collectivity and the land-settlement ethos. “The figures are implanted in a certain Zionist historical narrative,” Ben Ari notes, “something in their frozen position creates a type of resistance to the historic, to the linear – to enterprises that are perceived as masculine. In fact, in their frozenness they function only as spatiality. When positioned within the

historic and the Zionist, their motionlessness stems on the one hand from the physical and ideological context that regiments their body, and on the other hand can be taken as an act of refusal by them to take part in this activity.”²⁵

The two video works by Ben Ari were first shown, as a complementary pair, within the framework of an exhibition at the Petah Tikva Museum of Art in which the curator, Tali Tamir, drew a connection between them and a text written by her grandmother, Malka Goldstein, who was born in 1900 in Oswiecim. “To my mind, Hilla's visual image,” Tamir writes, “which suggests a procrustean bed, a kind of ruler that draws a direct line between implements and a human figure, and leaves it forever in a state of tension and immense discomfort, reverberates with the acute restlessness of my grandmother. The lack of inner balance and the mental torment that cry out from the words of the young Malka Goldstein reappear in Hilla's work in the form of extreme body postures and an acrobatic effort to hover between the levels. [...] The question of the mental state of a society that springs from this extreme lack of balance hovers in the exhibition space.”²⁶ The dialectical approach to the historical is expressed in the situations of a body that is poised on the edge, emphasizing starkly the flow and presence of time, its underlying repetitive and coercive rituality resonant in the works' titles. As in the silent works of Nevet Yitzhak, in which the show is present by its absence, here time is present by absence of movement. That presence is heightened by the fact that one work was shot during the day and the other at night, and by the matching titles, which round off a mythical time cycle.

Time and its signifiers, notably night, dark and the color black, are recurring motifs in a number of works in this exhibition and in their titles. Time is present twice in the title of Naama Tsabar's **Laila, February 23 2014**, once in the band's name (Laila means night in Hebrew) and in the date of the performance, and the work itself is black. That color appears in the title of Alona Rodeh's **Black Instrumental Anxiety**, in which the central element is a black staircase, and **The Resurrection of Dead Masters** is displayed in a space that resembles a dark street late at night. In Nevet Yitzhak's work the joy is **A Great Joy Tonight**, and **The Concert** is set in a completely dark space (in sharp contrast to the daylight that suffuses the Vermeer painting it quotes). Ben Ari's **Dawn** and **Dusk** are shot in the light of day and the dark of night, respectively. Time is also present in the titles of the next three works: Ben Hagari's **Office Hours**, Guy Goldstein's **Timetable** and Nir Evron's **A Free Moment**.

The 2010 work by **Ben Hagari, Office Hours** (plate 24) is a combination of a video installation and a wall installation. The video is projected in a continuous loop on a miniature model that stands on a shelf and evokes a normal, somewhat old-fashioned office environment containing a desk, bookcase, ring binders, a computer and a printer. On the computer screen is an image of Hagari's face with eyes closed, while from the printer the same portrait emerges on white paper with eyes open. The work belongs to the “self-portrait of the artist” tradition, but simultaneously deviates from it. Instead of the image of the artist closeted in the studio – the genius immersed in brushwork – Hagari offers a video portrait of the artist as an office person, the artist as clerk or archivist who is busy classifying and cataloguing, whose work tools are desk, computer and printer.

The work's title, **Office Hours**, posits time, place and bureaucracy as the definers and fomenters of identity. And not only the artist's identity but that of the viewers as well, for bureaucratic and digital systems have long since become an integral part of our lives. In this work Hagari refers to their perception as natural, neutral and personal, whereas in reality they act as tools for control, classification, arrangement, hierarchical ranking and surveillance. The motif of the closed/open eyes is a disturbing image that raises a series of questions: Who and what is seen? When, and in front of whom and what do we shut our eyes? What does it mean to see? Is sight a feature of the eye, or is it actually the product of thought and cultural constructs?

Guy Goldstein's 2010 work **Timetable** (plate 27) is a sound installation. Disassembled interiors of plug-in radios and transistor radios are scattered on a table in the center of the space. Each element is tuned to receive a different local radio station, and they all broadcast simultaneously. The result is a sound cacophony of a diverse range of stations and broadcasts – music and talk in different languages and styles of announcing about a variety of subjects – which come together once an hour in newscasts. Using simple low-tech means and employing basic actions of disassembling and assembling, Goldstein creates a situation that ranges from the familiar to the unfamiliar and suggests a new way to think about the concepts of time and place.

Media broadcasts are by now the soundtrack of our lives, and here they act as raw material for insights about simultaneity, multiculturalism, desynchronization and endlessness. The work's duration is endless: it continues as long as radio broadcasts are received, even when

the gallery or museum where it is on view is closed. It is a site-specific work in the broad sense, as it picks up the local broadcasts wherever it is exhibited. **Timetable** illustrates the reciprocal relations between a material object and a nonmaterial effect, as well as the disparity between them – a disparity experienced physically by the viewer as he moves in the space around the table-sculpture, which is an object of permanent form, surrounded by abstract, constantly changing sound. The work's title, too, harbors the tension between the concrete object (the table) and the semiotic thrust of the word “time/table.” The visitor's experience in the installation space is, on the one hand, one of multiplicity – constant shifting between an attempt to comprehend a sentence or catch a familiar tune and surrendering to the cacophonic flow of sound that overcomes him and forces itself on him – and, on the other, an experience of uniqueness, as each visit to the installation is different from the previous one, as in the Heraclitean notion that “one cannot step into the same river twice.”

Nir Evron's A Free Moment, from 2011 (plates 28, 29), is a video work that was shot in coordination with the authorities, who issued a special permit for the project, at the closed site of Tel el-Full in Jerusalem, the location of the summer palace planned by the late King Hussein of Jordan, whose construction was halted when Israel conquered East Jerusalem in the 1967 Six-Day War. Evron chose to document the site with one camera but from a triple perspective. The camera moves on a track dolly from north to south, rotating on its axis in a full circle to the side from right to left and in a complete circle from top to bottom. The result is a film that documents the skeleton of the palace simultaneously from near and distant viewpoints, as well as the surrounding scenery that is visible from it, and the mechanics of the shooting process itself: the track on which the camera moves. The work's title is jarring in terms of its subject, because on first viewing the video does not seem to be occupied with time at all but with space, and with a very specific space and place, at that. Like Goldstein's **Timetable**, here too the time dimension is created through the mechanical-technical means: both in the movement of the camera, which produces a simultaneous view, and in setting the work's duration, which was limited to the projection time of the raw material, one can of 35mm film of 400 feet, namely four minutes.

By exposing the work's raw materials and its concrete physical conditions and embedding them in the video, Evron is able to distill the cinematic moment as the product of its two abstract components – space and time – proving that space cannot be addressed without time, or time without space. Upon this is superimposed a historic local dimension. “Against the rich historical layers of the site, reflecting various narratives and possibilities of ownership and control, as well as questions of freedom of movement and action, the camera appears as if attempting to evoke the architectural ghost of the building frozen in time, hinting of a possibility of a future,” the curator, Maayan Sheleff, writes.²⁷

Residing at the heart of the work is the tension arising from the inverse relationship between the process of its creation – calculated and orchestrated down to the last detail – and the visual result, with its unfettered, collage-like simultaneity. The title, **A Free Moment**, which refers explicitly to that tension, spawns a host of contexts and associations. It can be read as a metaphor for an interim stage (existing between other moments, which are not “free”) in which this villa exists: between a past when construction began under Jordani-an ownership, and a future fraught with the potential of return and the building's completion. But the title also reverberates ironically as a “liberated moment,” evoking the slogan of “liberated Jerusalem,” raising questions about natural right and about what it means, or whether it is possible, for the moment to be freed/liberated from a local historical burden. In another sense, the title can be construed as referring to freedom from the conventions of filmmaking, being a product of a photographic mechanism that operates without a human hand. The film's smooth, silent flow, resembling nothing so much as a free fall (which also resonates associatively in the title), seems to defy the laws of nature. A free fall that responds to the law of gravity encapsulates a perpetual contradiction between the power of explanation and the power of a phenomenon. The scientific explanation proves that objects fall at equal speed, irrespective of their mass, but experience, intuition and conceptual rigidity refuse to acknowledge this.

A scientific explanation also underlies the invention and use of miners' candleholders, the central element in **Ouroboros** (plate 30), a 2013 work by **Maayan Elyakim**. The candleholder, a metal rod honed at both ends and bent to allow it to be nailed to a wall or affixed to the visor of a helmet, was a source of light for miners in the past. Deep underground, the candle's flame was the spirit of life in that it provided light, but also because it indicated the presence of oxygen and functioned as an alarm in conditions of distress. If the flame began to flicker or went out, the miner knew he had to find his way back up immediately. **Ouroboros** is a wall sculpture or “mini-installation” consisting of two iron candleholders holding lit candles; between them is a small shelf made of Carrara marble that holds a bracelet.

The work's essence is the dialectical relationship of contrast and harmony that arise from its different elements. On the one hand, the interplay between the iron candleholder from the coal mines and the Carrara marble is rife with contradictions: coarse vs. refined, low vs. high, cheap vs. expensive, black vs. white; while on the other hand, iron, coal and marble are natural minerals that are put to diverse uses, and all three play a traditional role in the history of art as raw materials for works of different kinds. In this context, the bracelet is a surprising element and seems initially to be foreign to the work. Made of cheap metal colored a garish, childish red, it lies on the shelf as though accidentally forgotten. A closer look reveals that it is a love bracelet in the form of two arms that are clasping one another, entwined in an endless circle that links them for all eternity. Endlessness, eternity and transitory time are also manifested in the two lit candles at the heart of the work. They imbue it with life and introduce a literal time dimension – the work's duration is equal to the candles' burnout time, yet it is infinite as a result of the low-tech cycle generated by the manual replacement of old candles with new.

The historical and traditional functions of candles on the spectrum of coal mines, churches and Shabbat candle-lighting, also play a role in this endless loop of conciliation between contrasts – between dirty, earthly and hardscrabble, and holy, pure and heavenly – and the life cycle that integrates them. The work's title refers to this circularity. Ouroboros, a dragon or a snake that eats its own tail, appears in mythology as eternally recreating itself, starting each time at the moment and place at which it left off.

3.

A User's Manual

The Haaretz Collection contains Israeli art exclusively and consists largely of paintings and photographs. The acquisition of installations and works of video art for the collection began in the late 1990s and gradually grew in scope. From the outset, works were acquired on the basis of studio visits, a dialogue with the artist and familiarity with his corpus of work. As a result of the special interest taken in young, contemporary art, encouragement and support for artists during their period of professional development became a central activity.

Acquisition is a result of choice, generally of a group of works from among those in the artist's studio or that are on view in an exhibition. Extending the collection to encompass not only paintings and photographs but also installations and video art, necessitated a different method of acquisition. In contrast to paintings or photographs, which are acquired after the work is completed and can be viewed in the studio or in an exhibition, installations and works of video art are often purchased at the very outset of the creative process, before the work exists. Because installations, video installations and video works require financing for their production, the purchase is made in advance, on the basis of sketches and a verbal description of the planned work. This was the case with works such as Nevet Yitzhak's **The Concert** (2013), Naama Tsabar's **Laila, February 23 2014** (2014) and more. The Haaretz Collection's support for projects like these usually also encompasses oversight and involvement in the production processes, and assistance with logistical and other solutions. However, the principal difference between collecting paintings and photographs and collecting installations and video works lies in the realm of materiality and physical dimensions, in the question of "what the collector gets" in return for the outlay.

A painting (or a sculpture) is a signed object, fixed and known in advance, its value deriving in part from those very elements: that is, from the work's being unique and whole (not damaged or incomplete), with each of its components intrinsic to it and not changeable or replaceable. Although the work's conceptual and experiential aspect is amenable to interpretation, its physical-material-formal aspect is perceived as ingrained, fixed and not susceptible to alteration. The same approach holds for photographs, other than the uniqueness element – which is solved by pre-limiting the number of copies for each edition. A photograph, like a painting, possesses a fixed and delimited physical-material dimension (size and technique), which is perceived to constitute its essence.

In contrast, a video work – for which, commercially, the number of copies per edition is also set in advance – is not material but virtual. The physical aspect of transferring the work from hand to hand is not integral to its essence. Over the years, the video works that were acquired for the collection arrived in a variety of forms and modes, consistent with technological developments: on Mini DV, DVD, disk-on-key and a range of hard disks contained in diverse boxes, envelopes and other creative packaging (plate 31). Some came with instructions concerning the type and scale of the projection and conditions for positioning

the work in the available space, though in most cases the question of projection remained open, subject to the particular space and circumstances in which the work would be exhibited in the future.

Physicality becomes even more complicated with installations. Qualities such as uniqueness, size and the specificity and necessity of the components are no longer of the essence, replaced by the creation of a model of a different type: flexible, open and in large measure conceptual. Most installations are site-specific, created for a particular space, and also transitory, intended for a limited, preset exhibition period. Accordingly, what is acquired is actually exclusive permission to rebuild it in the future, to reconstruct it; in other words, the idea and the authorization to realize it on the basis of a set of instructions. It follows that the essence of an installation lies in its documentation, the list of components, the instructions for its setup and the license (an original certificate signed by the artist). The fact that many installations make use of found and everyday (readymade) objects, and that in some cases dismantling the installation entails damaging and destroying its components, means that the collection is not obliged to keep and store the original components themselves. It is sufficient to be in possession of a list of materials, duplicates or near-duplicates of which can be purchased or otherwise obtained in order to reassemble the installation.

Thus, the installations acquired by the Haaretz Collection arrive as packages of single elements, each possibly lacking artistic validity in its own right, along with documentation of the complete installation and detailed manual-like setup instructions (see appendix, pp. 79–101 in the Hebrew section). For example, Eden Bannet's **Backstage** was accompanied by a 64-page booklet of precise instructions for each separate item and for the complete installation, as well as technical specifications relating to the physical conditions required for its construction. Alona Rodeh's installations arrived in the form of two small boxes with a partial, small number of accessories, whereas the large central elements – the staircase in **Black Instrumental Anxiety** (plate 14; 2011), the double doors in **The Resurrection of Dead Masters** (plate 15; 2012) – which were not preserved and were not in the artist's possession at the time the works were acquired, would have to be rebuilt in order to reconstruct the installations and put them on view. In any event, the reassembling or reconstruction of an installation is almost always carried out in a different space from the original one in which it was created, and accordingly entail changes and adjustments for the new site.

Through the use they make of space and time, installations and video art pose a challenge to the ability to categorize the work itself. They stretch and erase physical boundaries' temporal duration; undermine the function of representation; blur the separation between artistic and literal, material and virtual, viewer and viewed; and their components manifest instability and inconsistency and bear the potential for mutability and deterioration. In regard to the conditions of presentation, the challenges include the need for vast spaces and out-size screens; a dark viewing space; adjustment to the specific exhibition site; extraordinary viewing times; viewer participation; and the work's destruction at the conclusion of the exhibition. All these aspects are reflected in the practicalities of collecting and in the works' preservation. In terms of space itself, the challenge oscillates between two opposing poles: huge installations calling for exceptionally large spaces and special storage conditions; and on the other hand, installations that require no physical storage space at all, acquired as an idea that is elaborated in a manual. As for video works, they eliminated the need for large art-storage sites but engendered a new need: vast virtual space for backup on special disks. In the realm of time, because this is a collection of works most of which can be watched and experienced only in large exhibition spaces or in very particular conditions as set forth in the reassembly instructions – which can be extremely complex – the works exist in the collection in a state of suspension, contained in a sort of time capsule, until or if the appropriate place and conditions emerge for reconstructing, mounting, projecting and exhibiting them.

Endnotes:

- 1 Michael Fried, "Art and Objecthood," Artforum, Vol. 5 (June 1967), pp. 12-23.
- 2 My discussion of the background of installation art draws on the following books:

Julie H. Reiss, From Margin to Center: The Spaces of Installation Art, 1999, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, pp. 1-181.

Juliane Rebentisch, Aesthetics of Installation Art, 2012 [2003], Trans. Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson, Sternberg Press, Berlin, pp. 1-292.

Claire Bishop, Installation Art: A Critical History, 2005, Routledge, New York, pp. 1-144.
- 3 I draw on the following articles for my discussion of the background of video art:

Kate Horsfield, "Busting the Tube: A Brief History of Video Art", from: Feedback: The Video DATA Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews, 2006, Eds. Kate Horsfield and Lucas Hilderbrand, Temple University Press, Philadelphia, pp. 7-16.

Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", October, Vol 1. (Spring 1976), pp. 50-64.

John G. Hanhardt and Maria Christina Villasenor, "Video/ Media Culture of the Late Twentieth Century" (Editors' Statement), Art Journal, Vol. 54 No. 4 (Winter 1995), pp. 20-25.

Bill Viola, "Video as Art", Journal of Film and Video, Vol. 36 No. 1 (Winter 1984), University of Illinois Press, pp. 36-41.

Liz Kotz, "Video Projection: The Space Between the Screens", in Art and the Moving Image, 2008, ed. Tanya Leighton, Tate, London, pp.371-385.

Aim Deuelle Luski, "The Picture of the Video (Art) Precedes the Experience," Hamidrasha. vol. 16 (Fall 2013), pp. 81-92 (Hebrew).
- 4 Claire Bishop, Ibid, p. 13.
- 5 Aim Deuelle Luski, Ibid, pp. 87-88.
- 6 Curator: Jennifer Licht; participants: Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, Franz Erhard Walther, and the Pulsa Group.
- 7 Curator: Alanna Heiss; participating artists included Gordon Matta Clarck, Vito Acconci, Richard Serra, Walter De-Maria, and Robert Ryman.
- 8 Juliane Rebentisch, Ibid, p. 221.
- 9 Liz Kotz, Ibid. (Translated from Hebrerw by Ralph Mandel) Performance art is a third new medium developed in the 1960s, at the same time as video art and installation art. It shares with them certain characteristics in its treatment of space and time. The current article and exhibition do not address performance art.
- 10 Gideon Ofrat coined the Hebrew word for installation,

- "meitsav," in an article he published on June 22, 1984, in the local Jerusalem weekly Kol Yerushalayim: <http://tinyurl.com/z525nck>
See also two other articles by Ofrat (both in Hebrew): "Philosophy and Installation," on installation art in general: <http://tinyurl.com/hzobay4> and "The Categories of Installation Art in in Israel": <http://tinyurl.com/ja9qabw>
- 11 Between 2003 and 2006, the curator Ilana Tenenbaum presented a series of three exhibitions at the Haifa Museum of Art titled "Videostoria", dealing with the history of video art in Israel, with reference to international video art. Accompanying the exhibitions were three catalogues, written and edited by Tenenbaum: "Video Zero – Communication Interferences" (2003); "Video Zero – Towards Cinema" (2004); and "Video Zero – Performing the Body" (2006). (All in Hebrew)
 - 12 On **tsooba** see:
Tali Tamir, "tsuba: Abstraction and Blindness," from: tsooba, Catalog, 1995, Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv (English and Hebrew)

Gannit Ankori, "Larry Abramson's Archeology of Trauma," from: Larry Abramson – Paintings 1975-2010, Catalog, 2010, Tel Aviv Museum of Art, pp. 400-380. English and Hebrew.
W. J. T. Mitchell, "Bi-National Allegory: Israel-Palestine and the Art of Larry Abramson," from: Larry Abramson – Paintings 1975-2010, Catalog, 2010, Tel Aviv Museum of Art, pp. 378-365.
 - 13 Juliane Rebentisch, Ibid, p. 247.
 - 14 Abramson assigned the landscape paintings and the newspaper impressions that were created from them identical Roman numerals, in ascending order.
 - 15 On the "Wall-Paintings" series, see:
Philip Leider, "Dalit Sharon: The Space Around Her," from: Dalit Sharon – Bayit Sheni, Catalog, 2004, independently published, pp. 32-24 (Catalog in English and Hebrew)
 - 16 Correspondence with Ratner, January 2015.
 - 17 Ruti Direktor, [from a wall text describing the work in a group exhibition she curated] "Formally Speaking – and What Shall We Do With Painting in the 21st Century?," Haifa Museum of Art, July 2011.
 - 18 On **Backstage** see also the article by Adam Aboulafia and Eden Bannet in this catalog, p. 102-117 in Hebrew and p. 26-28 in English.
 - 19 On the Gaffer Series, see also Naama Tsabar's website: <http://tinyurl.com/zghjyqk>
 - 20 Ran Kasmy-Ilan, from a wall text describing the work in the group exhibition he curated, "Deviants," Israeli Center for Digital Art, Holon, February 2012: <http://tinyurl.com/htwpspp>
On "Black Instrumental Anxiety" and "The Resurrection of Dead Masters," see also Alona Rodeh's website: www.alonarodeh.com/index.php.
 - 21 Michal Ben-Horin, "Work of Tradition: The Sound of the Image in Nevet Yitzhak's 'Schneckentempo' and 'A Great Joy Tonight,'" Hamidrasha, vol. 15 (Fall 2012), p. 171 (Hebrew).
 - 22 Galia Yahav, "Nebet Yitzhak Hides the Face of Umm Kulthum," Haaretz, Feb. 7, 2013 (Hebrew).
 - 23 Correspondence with Hazan, January 2015.

- 24 As part of a group show, "Rising Star"; curators: Dalia Levin, Ghila Limon, Tel Bechler; Herzliya Museum of Contemporary Art, January 2014.
- 25 Correspondence with Ben Ari, January 2015.
- 26 Tali Tamir, from wall text relating to the work in the exhibition.
- 27 Maayan Sheleff, Here-After, catalog, 2011, The Center for Contemporary Art, Tel Aviv, pp. 46-47.

Backstage Or How a Particular Artwork Came to be Handled*

Adam Aboulafia & Eden Bannet



Preamble

* Images of the works mentioned in the article can be found in the Hebrew section, pp. 102–117

Every production process presupposes a pre-production stage while also implying a post-production one. Even raw materials have a history of production. **Backstage** (2011), a site-specific installation by Eden Bannet, is certainly no different in this respect. We would like to tell the story of **Backstage** from the perspective of its production, including some prior pre-suppositions and posterior implications, thus very briefly bringing to light a few issues regarding an artwork's relations to its various types of handling. Beyond the obvious fact that we have followed this work very closely throughout all the stages of its execution, we chose to write about it in this context because both its theme and method of production directly deal with the visibility of the material handling of objects in general and artworks in particular. The following is a linear story, from pre- to post-production, somewhat interrupted by two interludes and told by someone who could be any one of us.

1. Once Upon a Time

Right from the beginning, when looking for a starting point, you are already involved in a web of retrospection. You accumulate material and visual fragments from the streets around the studio: industrial raw materials, leftover objects, occasional sculptural moments captured by the camera. These fragments have been abandoned or set free by their urban handlers, even if momentarily: anonymous producers or consumers – domestic, retail, repairs – or just passersby. Much work has already been done, and masses of matter transformed, ordered, lived through, eroded and disposed of. Proper handlers for this pregnant heap of trash and transitory arrangements have yet to arrive, so you save what you can or rather, steal what you must.¹ The studio is located in an industrial urban area still abundant in small workshops, many of the craftsmen curiously and openly wondering about a woman artist carrying these materials into her space. You must wonder too. Becoming a selective internalization of its surroundings, the studio as a materialist palimpsest detaches the fragments from their context while still allowing them to show some clues of their past dys/functions and im/possible futures. Through theoretical, imaginary and World-Wide-Web strolling, archival bits of imagery and discourse superimpose themselves upon this local internalized mass, proposing diverse potential constellations for assembly.² Some proposals have actually guided the process of material accumulation from the very beginning, working in a parallel fashion, and among them was the one regarding a specific site (a room in the Haifa Museum of Art, Israel) and occasion (the exhibition “Formally Speaking,” curated by Ruth Direktor) for creating an installation of a painterly space, soon to be named **Backstage**.

Interlude #1: An Abstract Proposition

You usually come to see the appearance of things as such when action has come to a halt, for whatever reason. Empty street corners, abandoned objects and material waste are thus sites where the disappearance of active agents can allow things to show themselves. Beyond shapes in relation to a point of view, and in addition to colors in relation to variations of light, textures are made visible. The prime importance you impart to the additional appearance of textures seems to lie in the fact that things, appearing as a composition of textures, imply certain acts of touching ranging from the processes that led to the thing's formation, via the forces that currently hold it together, all the way toward external shocks that might break it apart. Considered in this way alongside their correlations with tactile sensations, textures are able to serve as non-figurative clues to so many tangled tales and “touching scenes,” clues providing an intimate affective index of physical forces (density, gravity, humidity, acidity...), types of bodily action (folding, leaning, hanging, pushing...) and even social relations (the type of work done, the type of event that occurred, the type of life lived...).³ Abandoned urban fragments with their multilayered textures seem particularly ripe for a tactile vision of this sort, but they must be recaptured and internalized, brought to a safe zone of contemplation and recombination. The studio thus functions as a middle zone where the transitory appearance of bygone things in the open social space can come to be re-handled in order to finally reappear in the space of exhibition, this time with a certain power of endurance. And yet you haven't saved anything if the product represses the process, if the appearance detaches itself from its own handling. The act of showing, the very labor of appearing, becomes present when fragments of shape-color-texture come together and form a visible feedback loop of mutual, active support. When you are able to see the thing handling itself by itself, barely yet consistently standing on its own, frozen in a suspenseful balance of forces – then it can be said that a sculpture has become an event, something that occurs and shows itself as such – a performance at a standstill.

2. Staging

Some individual sculptural events have taken shape, floating like islands in the studio sea. Experimentation was not quite blind but essentially bound to a tactile vision in extreme close-up, a practical approach that enabled you to get a feel for things and their potential connections. Taking a step back to view the archipelago at large, questions of overall composition come to the fore. The exhibition room is a given, but a certain idea of the visitor needs to be formed: She will be a captured stroller, lured by a painterly entry point and then softly guided within the space by implicitly suggested trajectories for the gaze or body. It is in relation to her, the hypothetical yet embodied visitor, that individual sculptural events will relate to each other to form scenes or “scenic views.” The preparations therefore constantly oscillate between these two points of view: the close, step-by-step, tactile vision, focusing on actually assembling individual pieces; and the situated, continuous scanning gaze, dedicated to the aesthetic construction of a vector space. A model was prepared in advance, but the concrete composition can only occur once the pieces, accompanied by additional potential fragments, are moved into the site and the gaze is truly situated. The installing process now becomes part of the artistic one: new individual pieces and compositional scenes suggest themselves and the collaboration with the museum's technical staff becomes relevant. Even when you occupy a double role of artist-handler there are always further essential handlers on site (the hanger, the electrician, the wall painter, etc.), and learning to work together has a special significance in a site-specific process.⁴ A whole mise-en-scène of art/handling thus comes to occupy the exhibition space, doubling the multiple traces of urban and industrial labor manifested by the captured materials. The stage is set and must be able to function as such while simultaneously showing its “back.” i.e., the various ways in which it was handled in order to make its own appearance.

Interlude #2: A Business Proposition

Once the hypothetical visitor becomes real she is already someone else, or rather a whole bunch of actual people – it is now time for you to leave the experimental process in the hands of the work and its more or less contingent encounters. In particular, when a private collector proposes to purchase the room installation as a whole, the work begins to acquire a new mode of existence. Most conspicuously, it is now officially a type of property, a unit that is susceptible to transfers of ownership and may also become a marketable commodity,

² **Back-story #2:** You find curved wooden leftovers at the big industrial trash container near your studio. These are, you think, curvy shapes that are left from creating arm handles for a sofa, meant to have a “classic” yet modest look. The scraps appear to you as if they are parts of an imaginary musical stringed instrument. You collect them.

³ **Back-story #3:** An odd ramp-shaped object is found near your studio. It is made out of cheap plywood, painted over in dark brown varnish. Around the slope of the ramp there's a lighter area where the paint was rubbed out. You think maybe it was used at a shoe store, as a small stool for putting your feet while trying on new shoes. The worn-out areas around the middle are due to the rubbing of so many customers' feet over the years.

⁴ **Back-story #4:** Two large pieces of plywood were prepared in advance in accordance with the model, but you felt that their actual placement on site just didn't work. Meanwhile, you were told by the museum's hanger to go to the museum's carpenter in order to fix a specific hidden hanging device in the back of another object. While visiting the carpenter's workshop, you spot a long, thin and flexible wooden rod, of dark brown color. The carpenter explained that it's called “lpe wood.” Once he gave his permission to use it, the bendable rod came to replace the thick and heavy redundant plywood, finally resolving the overall composition.

equivalent to a certain amount of currency. The swift and dire conclusion that you were nothing but a medium in a type of “object gentrification” promulgated by the art market is unnecessary. You shouldn’t assume that a potential vector of commodification is the sole or even prime determinant of a given artwork, whether before or after its purchase. Once sold, an artwork’s precarious fate very much depends upon the varied motivations and actions of its new owners. What is certain, however, is that a property implies a clear specification of its constituents and terms of use, and in the case of **Backstage**, it was the posterior event of a transfer of ownership that retroactively demanded the production of requisites for the work’s qualification as property. A detailed plan of the work thus came to be devised only after the fact, and it remains to be seen whether the business transaction served as the occasion for an essential supplement to emerge – an epitaph to **Backstage** which is also an epilogue to its story.

3. After-Plan

What started its existence as a multilayered process of accumulation, contemplation, assembly and composition, and was later exhibited as a site-specific experimental visual space, eventually came to be qualified as a properly legal object, one that would be able to travel between potential owners, disassembled into storage and reassembled in new heterogeneous sites, all without the necessary intervention of the artist. This demanded from you a new, more abstract form of handling: a detached standpoint for the articulation of precise instructions and an objective point of view for the production of an elaborate architectural floor-plan (a close relative who is an architect was of great help). From this perspective the work was no longer an object of creation accompanied by a tactile vision, nor composed and exhibited in relation to a situated onlooker; it was now an object of measurement implying an optical, disembodied overview capable of determining coordinates upon a geometrical, metric space. And indeed, you handled all this with great care. For even under these new conditions, when further experimentation came to be blocked, the experience represented from the outside and a price tag stamped upon the flesh, there was still a possible future for all of the work’s essential dimensions. In the end, this multiform death may also be the contemporary institutional form by which an artwork passes into its potential afterlife. Looking beyond any fluctuations of price and ownership, the retrospective plan attests to an ideal, sharable aesthetic form, expropriating the work from the very realm of private property and facilitating an anonymous memory that would allow it to reappear and materialize in unexpected contexts, for better or worse. As for yourself, finally disowned, you are free to once more associate with the material, bastard mass of the city. There again, where matters appear to end, they might also just begin to appear.

This text was originally written for Art Handler magazine, NY

