אותו SAME
דבר SAME
אבל BUT
אחר DIFFERENT

מתוך אוסף "הארץ"

FROM THE HAARETZ COLLECTION

אותו דבר אבל אחר

מתוך אוסף "הארץ"

אוקטובר 2017

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג
עריכה: אפרת לבני
עיצוב: מאיה שחר
עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא
תרגום לאנגלית: ראלף מנדל
עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק

צילום: רואיה מידן ועמית שטראוס
אברהם חי: עמ' 6־7, 13, 24־25, 76־77, 108־109, 137; יובל חי: עמ' 45;
מוזיאון ישראל ירושלים ע"י אלי פוזנר: עמ' 114־115; שחר תמיר: עמ' 119

עיבוד תמונות: אנה גלשטיין
הדפסה: דפוס גרפופרינט

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

תודות:
רמי גז
מעיין אליקים
עידו גורדון
טל יחס
ינק יונטף
רונן אהרון
יגאל אלקיים וצוות מחלקת אחזקה של "הארץ"
יניב ניצן, רונן כהן, אורלי דניאל־פאר, סשה איידלמן

כל המידות בס"מ

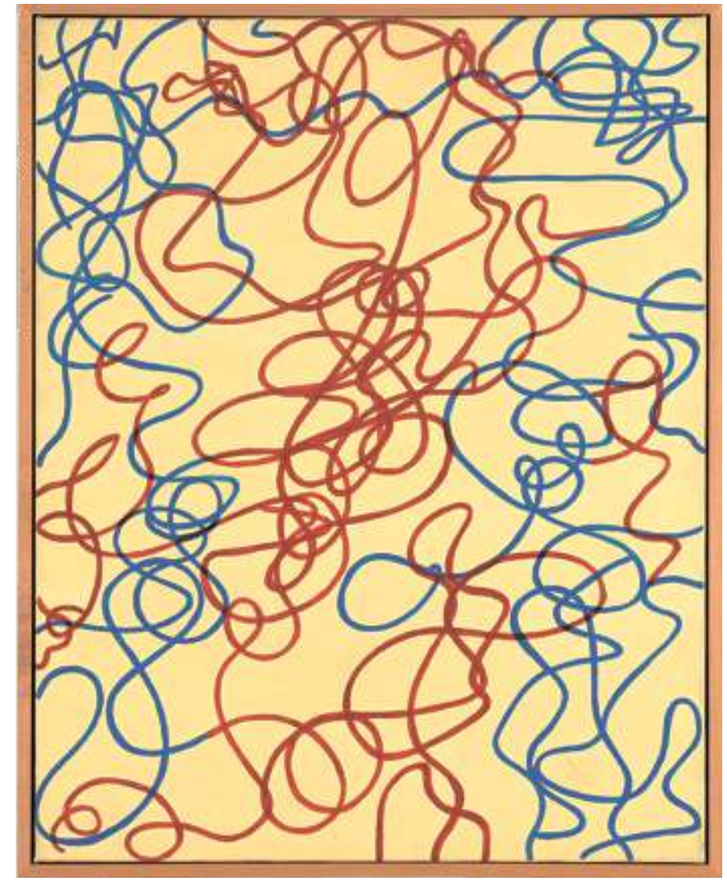
© 2017, מינוס 1
רח' שוקן 18, תל אביב
טלפון 03–5121732
מייל: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

כריכה אחורית:
מיכל נאמן, What Can Look at Itself is Not One (פרט), 1995; צילום: אברהם חי

ביחד ולחוד

תמיד הרגשתי שסדרתיות או צירוף של כמה עבודות שנוצרו בסמוך זו לזו עוזרים לי להבין את הפרויקט של האמן, מה שעבודה יחידה לדעתי לא מאפשרת. ויחד עם זאת, אני תוהה לפעמים אם אני לא מפסיד משהו בכך שאני לא מתבונן רק בעבודה אחת כשלעצמה. למשל, כאשר אירית חמו שאלה מהאוסף עבודה אחת מתוך הסדרה הנהדרת **מתרחץ קטן** של דגנית ברסט לתערוכה שהיא אצרה באירוע "ארט TLV" הראשון, העבודה הזאת נראתה לי פשוט זוהרת ונפלאה. בכל זאת בְּסדרה יש משהו חזק שכמעט תמיד עובד ולא תמיד ניתן להסביר מדוע. אולי אחד ההסברים טמון באופן שבו פועלים יחסי דומות-שונות בתוך סדרה, כשהעבודה היחידה היא תמיד גם חלק מהסדרה וגם-לא, דומה ונבדלת בו זמנית, ואילו הריבוי מאפשר בכל פעם סידור וסידור-מחדש. התנועה והמשחקיות האלה שעל ציר הזהה-דומה-נבדל הן החוט המקשר של העבודות בתערוכה זו.

עמוס שוקן



דגנית ברסט
מתרחץ קטן
1992-1996, שמן על בד
50X40 כ"א
Deganit Berest
Small Bather
1992-1996, oil on canvas
50X40 each

7
אותו
דבר
אבל
אחר
אפרת לבני

12
עבודות

142
ביבליוגרפיה

143
אנגלית

אותו דבר אבל אחר

אפרת לבני

●

"אילו מתח מישהו גבול חד, לא הייתי יכול להכיר בו כאותו גבול שתמיד רציתי גם אני למתוח, או שכבר מתחתי ברוחי. שכן כלל לא רציתי למתוח גבול כזה. אפשר לומר: המושג שלו אינו זהה לזה שלי, אלא הוא קרוב שלו. והקרבה היא זו של שתי תמונות, שהאחת מהן עשויה מכתמי צבע שגבולותיהם מטושטשים, והאחרת מכתמים דומים להם בצורתם ובחלוקתם אך גבולותיהם חדים. הקרבה היא אפוא בלתי ניתנת להכחשה, ממש כמו השוני".

(לודוויג ויטגנשטיין, חקירות פילוסופיות, 1995 [1953], עמ' 70)

המשותף לעבודות בתערוכה זו הוא מבנה אנלוגי, כלו־מר - מבנה המבוסס על יחסי דמיון ושוני בין שני דברים או יותר. במרכז כל אחת מהן עומד דימוי מוכפל, לרוב של זוג או צמד - מלים, חפצים, דמויות, איברים, סימנים ועוד - או של העתקים רבים, המשתכפלים ומתפצלים תוך שהם מסתדרים בהרכבים מתמטיים שונים: כאחד שהם שניים, שניים שהם אחד, או אחד ועוד אחד וכן הלאה עד לריבוי. הדימוי נוצר במגוון אסטרטגיות של שכפול - כגון העתקה, חיתוך, הדבקה, זיווג, מיזוג וחזרתיות - והמבנה המוכפל מופיע בחלק מהיצירות פעם נוספת בפורמט עצמו - כדיפטיך, טריפטיך או סדרה מרובת חל־קים. ההקשרים שבהם נתון המבנה הזה מגוונים - שפה, משפחה, זהות, לאומיות, קפיטיליזם, מגדר, גוף ועוד - אבל בכל המקרים ההצבה של שניים או יותר, האחד ליד השני ליד השלישי, זה לצד זה, זה על גבי זה או זה מתוך זה, הופכת את יחסי הדומות/שונות לנושא מרכזי. היחס דומה/שונה הוא יחס פעיל ולא יחס סביל, כפי שנדמה בתחילה; הוא מתפקד ככוח שמתיר קשרים ומבנה אותם, שמפרק ומסדיר, שמאפשר למערכת להתארגן בכל פעם מחדש באופן דומה אבל שונה, "אותו דבר" אבל אחר, והוא עושה זאת בכל תחומי החיים - בביולוגיה, בסוציולוגיה, בפסיכולוגיה, בפוליטיקה וכמובן באמנות. הניואנסים, הפרשנויות וההקשרים המשתנים הם התנאים הדינמיים והבלתי יציבים של המגרש הזה הכופה על הצופה את משחק "מצא/י את ההבדלים", כשהעיניים מתרוצצות מהאחד לשני בניסיון, שבו הכישלון מקופל מראש לא פחות מההצלחה, לקבוע זהות ולתפוש את ההבדל.

ההבדל ניצב בלב השוני שבין המחשבה המערבית המודרנית, הנשלטת על ידי הסדר של הזהה, ובין המ־חשבה הפוסט-מודרנית, השוללת אותו ומציגה תחתיו את ההבדל. הלוגיקה של הזהות מתבססת על התפישה שהדבר - או שהוא ישנו או שהוא איננו, ואם הוא ישנו עליו להיות זהה לעצמו. כלומר, ההנחה היא שמאחורי הדברים יש גרעין מהותי קבוע, פנימי, יציב וקוהרנטי; ישנה מציאות, שאפשר תמיד לחזור אליה ושהיא המקור המקנה תוקף לכל מערכות הידע והמשמעות - של שפה, מדע, משפט, חברה, פילוסופיה ואמנות. על פי מחשבה זו, ההבדל נמדד תמיד בין שתי זהויות מובחנות ונועד לאחת משתי מטרות הפוכות - לחיזוק ההבדלים כדי לבדל את מה שלחלוטין אינו אותו הדבר (אחר); או לטשטוש ההב־דלים ומחיקתם כדי לכלול "פנימה" את האחר ולהראות שהוא בעצם אותו הדבר. הפוסט-מודרניזם, ששולל את הנחת היסוד של לוגיקת הזהות ואת מה שנגזר ממנה, תופש את ההבדל באופן שונה. ההבדל אינו נמדד בין שתי זהויות או דברים (יהיו אלה ישים, תופעות או אירועים) תחומים ויציבים, אלא כאלה הנתונים בתנועה ובשינוי מתמיד שאינם מאפשרים לקבע אותו; לכן גם הוא עצמו נתפש כמצוי בתנועה, הבדל שאינו מפסיק להבדיל ולכן גם אינו בר המשגה. הלוגיקה של ההבדל הזה, או למעשה האין-לוגיקה שלו, אינה זקוקה לַזהות; להיפך, כמו הזהות גם היא נדרשת להבדל - להבדל שעושה את ההבדל, לרגע של הופעתו, שהוא למעשה ריבוי של רגעים ושל הבדלים שחוזרים שוב ושוב, זה אחר זה וגם בו-זמנית.

מבחינה אבולוציונית, התובנה המוקדמת של ההבדל הזה היתה ביחס להיותו תנאי ליצירת משמעות: אם המציאות אינה נתפשת עוד כדבר יציב וקבוע שאפשר לחזור אליו ולמצוא תמיד את "אותו הדבר", ואם הדברים

הם משוללי מקור, אזי המשמעות אינה יכולה להיגזר ממנו וגם לא המערכות המתווכות - הסימנים. מערכת הסימנים - למשל, השפה - אינה מחוץ לדברים אלא היא בתוכם והם בתוכה, והמשמעות נוצרת כתוצאה מן ההב־דל בין הסימנים. בשלב הבא מתנסחת הבנה רדיקלית יותר של ההבדל: כי אם שוללים את המקור נוצר שם חור שלא רק שאי אפשר למלאו בשום דבר יציב וסופי, אלא שהאי-אפשרות הזאת היא-היא שמאפשרת את המש־מעות. והמשמעות היא זמנית, היא תמיד נדחית ואינה מתייצבת לעולם, אין לה מצב סופי. הבנתו של ההבדל מכאן והלאה אם-כן אינה רק כתנאי ליצירת משמעות, אלא כאי-אפשרות שהיא תנאי לאפשרות. ההבדל הזה מופיע בצורות שונות בעלות תכונה של ניידות בין פתוח לסגור ובין מלא לריק, כגון פער, סדק, מרווח, חוב או היע־דר. "אבל יש דבר אחד משותף", כפי שכותב עדי אופיר, "לכל הנוסחים השונים של 'המקום הריק': תמיד אפשר לסתום את המקום הריק, אחת ולתמיד, באמצעות אחד האלמנטים המזוהים עם המודרניזם ואשר שלילתו מסמנת את הפוסט-מודרניזם. האפשרות הפוסט-מודרנית נפתחת כאשר המודרניזם מושתל כזיכרון של התפכחות מאשליה, כאשר המקום נשאר ריק" (אופיר, 1997, עמ' 147).

התפישה הזאת מציבה אתגר גדול לדימוי החזותי, כי אם מאז ומעולם הוא התמודד עם הניסיון ליצור מש־מעות ביחס למעמדו כסימן וכייצוג של דברים בעולם, מה הן האפשרויות הפתוחות בפניו כמסמן של הריק? אם ניקח, לדוגמה, את דימוי ה"ארנב-ברווז" הידוע של ויטגנשטיין*, הרי שאפשר להסתכל עליו באופנים שונים: לפי המודל הדיכוטומי-בינארי, זהו או ארנב או ברווז; לפי המודל ההיברידי, זהו גם ארנב וגם ברווז; אבל אפשרות שלישית נפתחת עם ההבנה כי קודם רואים ארנב ואחר כך ברווז (ולהיפך) וכי למעשה התנאי לראות את האר־נב הוא לא-לראות את הברווז (ולהיפך). כלומר, התנאי לראייה הוא העיוורון, והעיוורון הוא זה שמאפשר את התנועה המתמדת של ההבדל, וכתוצאה מכך את ההסת־דרות של המערכת בכל פעם מחדש על פי קשרי דומות/שונות משתנים.

הדימוי החזותי מושקע פעמים רבות בטשטוש ההבחנה בין דומה לזהה באמצעות ריאליזם, סימבוליזם, פורמליזם וכדומה, אבל הוא גם תמיד מקפל בתוכו את הכשל של הטשטוש הזה ולכן יש ביכולתו להפנות אליו מבט ולהצביע על המקום הריק. בהיותו על אותו מישור ובאותו הרצף יחד עם הדברים - הדימוי אינו משקף אותם, מסמל אותם או מייצג אותם באופן נפרד, ואין טעם לדבר על הדמיון או ההבדל בינו ובין המציאות - מה שנותר לבחון ביחס אליו הוא את מנגנון ההיבחנות עצמו ואת קשרי הדומות/שונות שבבסיסו. קשרים שהם אף פעם אינם נייטרליים או אינדיפרנטיים, אלא פועלים תמיד ביחס לכוחות החותרים להגדיר ולהפריד בין זה לזה, בין אני להוא, בין אנחנו להם, ומבקשים לקבע את ההבדלים על בסיס מין, גיל, צבע עור או אמונה, על בסיס דם ואדמה; והם עושים זאת באמצעות דימויים, שפה וסמלים, אבל גם באמצעים אלימים, באמצעות חוקים, גדרות, חומות ומחסומים, וגם באמצעות רובים ומטוסים.

* דימוי ששימש את ויטגנשטיין בחיבורו "חקירות פילוסופיות" לצורך הדיון בשפה כנושאת משמעות על בסיס שימוש והקשר ולא על בסיס ייצוג של המציאות (Wittgenstein, 1958 [1953]).

01

02

נאמן היא ה"אמא" של העיסוק ביחסי דומות/שונות באמנות הישראלית, ובגוף היצירה שלה מקודדים ההיבטים השונים של סוגיה זו כשהיא חוזרת ובוחנת אותם דרך שאלות של שפה, משפחה, סמיוטיקה, גנאלוגיה, פסיכולוגיה ונשיות. המיקום המסורתי של נאמן בשדה האמנות הוא דווקא כ"בת", כתלמידתו של מי שנחשב ל"אב הגדול" של האמנות הישראלית בת זמננו - רפי לביא - אך היא כוננה זה מכבר שושלת משלה ואמנים רבים הושפעו מיצירתה. יצירתה מרחפת מעל תערוכה זו וחוזרת ומופיעה לאורכה, כמו הארנב של אליס או יותר נכון - כמו הארנב-ברווז של נאמן. נאמן החלה לפתח את העיסוק בשאלות של זהות והבדל בשנות ה-70 ויצירותיה גדושות בדימויים ובטקסטים שהם תוצר של חיתוך והדבקה, הכפלה, משחקי לשון, צמדי מלים ודימויים היברידיים, המבלבלים, מערבים מין בשאינו מינו, משרטטים ופורעים גבולות, יוצרים הזרה והשלמה בו-זמנית. יצירותיה אף פעם אינן יחידות, לרוב הן באות בזוגות, או כדיפטיך או בסדרות. **קופים כפולים** ו**קופים מאוחים**, למשל, הם שני ציורים אחים, האחד גדול במעט ממשנהו. במבט ראשון, אלה ציורי מפה של סימון טריטוריה באמצעות אזורי צבע נפרדים. אבל נדמה כי משהו השתבש בתהליך הסימון הזה: הגבול אינו ברור, אזורי הצבע זולגים ועולים זה על זה ונדמה שה"פנים" וה"חוץ" החליפו תפקידים. הפוזיטיב - הטריטוריה המרכזית - ריק (בציור אחד בצבע לבן ובשני באדום) ואנונימי בעוד הנגטיב - הטריטוריות הפריפריאליות - מקבלות אפיון ושם. במקום מדינות יש "מקומות" ובמקום אזורים יש איים של "מעשים". איים נבדלים שמבדלים, אבל בין מה למה? בין מעשים טובים לרעים?

הטריטוריות מתגלות בצורתן כקופים, קופי-אדם הולכים על שתיים, זקופים, וכפי שמציינת הכותרת הרשומה על כל אחד מהציורים, הם "כפולים ומכופלים" והם "אחים מאוחים". מחוברים זה לזה, כמו שבשבת או שרשרת, כמו באיור "מצעד הקִדמה": עד מתי זה קוף ומתי זה "הופך" לאדם? איפה משהו מתחיל והיכן הוא נגמר? איך זה שהוא עדיין זהה לעצמו אבל כבר דומה לדבר אחר? השמות שאמורים לספק תשובות וזהות אינם ספציפיים אלא עקרוניים, גנריים ומנוסחים בגוף ראשון רבים. אחד השמות, למשל, הוא "מבולים". זו מלה מוזרה, המזכירה את המלה בולים כשהמלה שכתובה מתחתיה, "פסולים", מחזקת את הקישור הזה. בול פסול הוא בול שקצותיו מקופלים או חתוכים, שפגיעה ולו הזעירה ביותר יוצרת בו הבדל, הבדל על בסיס סטייה. אבל מבולים היא גם צורת הרבים של המלה מבול. סיפור המבול התנ"כי הוא המיתוס בה"א הידיעה של כלכלת השניים - זוגות-זוגות של בעלי חיים, זכר ונקבה, שהוכנסו לתיבה - כאשר לב העניין אינו באחדות הבינארית אלא דווקא בפוטנציאל הריבוי, באפשרות של הזוג ליצור רצף ולהקים שושלת של עוד ועוד פרטים חדשים שמשתייכים לאותו הסוג ולאותה המשפחה, דומים אבל שונים.

01

מיכל נאמן
קופים מאוחים
1978, אקריליק על עץ
75X205
Michael Na'aman
Squashed Monkeys
1978, acrylic on wood
75X205

02

מיכל נאמן
קופים כפולים
1978, נייר ואקריליק על עץ
90X220
Michal Na'aman
Double Monkeys
1978, paper and acrylic on wood
90X220

03

הפינגווין ברח מהתיבה, הוא יצא מהמסגרת ועבר לצד השני (של הדיפטיך). בצד אחד נשארה האליפסה - היא הצורה; בצד השני הפינגווין - הוא התוכן. כך מצהיר הכיתוב, אך הוא נתון במירכאות. האם צורה ותוכן הם שני דברים נפרדים? האם התוכן "נוצק" לצורה ומתקבע בה (הצורה צוררת אותו)? או שמא הצורה והתוכן מתניידים כך שהצורה כל הזמן מתרוקנת ומתמלאת? נדמה שהתשובה מצויה בסימן & שבשם הציור, ב-ו' החיבור המחברת ומפרידה בין השניים בעת ובעונה אחת. בלוגו של הוצאת הספרים "פינגווין" הפינגווין והאליפסה הם צורה כפולה אחת. מה שמזכיר לנו שגם ספר הוא מבנה כפול, של שניים, כמו דיפטיך - שני עמודים זה מול זה, החפץ מכתיב את צורת הקריאה. התוכן חקוק בצורה, הצורה טבועה בתוכן והם תמיד באים יחדיו, הם כרוכים זה בזה. ואם מדברים על כריכה ועל לוגו, עולה בזיכרון גם הבדיחה שנאמן חוזרת אליה שוב ושוב ביצירתה - בדיחה על האיש שדרס נזירה (אופנועו נכנס לבר ושואל אם יש פינגווינים בסביבה. עונים לו: "לא, למה?" והוא עונה: "אז הרגתי נזירה"), בדיחה על טעות בזיהוי שכורכת את הדומות/שונות עם עיוורון וראייה, עם חיים ומוות.

03

מיכל נאמן
Form & Content
1995, שמן על בד
20X50
Michal Na'aman
Form & Content
1995, oil on canvas
20X50

04

"צריך שלושה כדי לספר סיפור, כדי לצאת, ללכת ולהגיע [...] ללא המונח השלישי נישאר כבולים במערכת דמיונית של כפילים וניגודים בינאריים" (בן-נר, 2010, עמ' 19, 21). שלוש צורות: דמות יושבת, סולם וסלע, שהם תמצית הסיפור התנ"כי של חלום יעקב, סיפור על התגלות אלוהית ועל הבטחת הארץ. האלוהים הוא שלטון האחד, הוא יודע כל וחובק כל, הוא הסמכות האולטימטיבית. אבל ההתגלות אינה במציאות אלא בחלום. איך אפשר לסמוך על חלום כאמת בסלע? מתחת לסלע מופיע כיתוב, שתי מלים: "צורה צרורה". הציור צורר לרגע את התמונה של מיתוס ההתגלות שרגע אחר כך מתפרקת לרכיביה המפנים גב זה לזה וממשיכים הלאה, מתגלגלים להתארגן מחדש ב-23 הציורים/ערכים ה"אחרים" בסדרה-מילון הזאת ("מילון סמנטי 24-1"). ובתווך נשמעת המלה השלישית המהדהדת כחסרה: צרה. היכן טמונה הצרה הצרורה הנרמזת - בהתגלות האלוהית או שמא בהבטחת הארץ?

04

פנחס כהן גן
צורה צרורה
(שם קובץ: מילון סמנטי 24-1)
1995, טוש, פסטל וגיר שמן על בד
30X23

Pinchas Cohen Gan
Straitened Form
(Filename: Semantic Dictionary 1-24)
1995, felt-tipped pen, pastels and oil pastels on canvas
30X23

05

שלושה שלטים שונים, בעצם אותו השלט שלוש פעמים. הלוגו מתנתק מתפקידו, יוצא לדרכו, מתארגן מחדש, מתפצל לצמדי מלים, מסתדר בשלשות.
המשמעות נוצרת מן החזרתיות של פעולת החיתוך וההדבקה, מן השכפול ומן ההחסרה - מן החור שנוצר בבטן של המלה. מן הרווח בזמן, בין זה שאנחנו עדיין ב"פגוש אותי" אך כבר ב"קשור אותי" המתגלגל ל"הרטב אותי" ולסיגריה שאחרי. וזאת דווקא עבודה של "לפני", עבודה "מוקדמת" טרום עבודות הווידיאו של בן-נר. אבל "כמו בקולנוע כל חיתוך (CUT) מייצר נראות של שלמות האמורה להסתיר את עיוורנו של הצופה (CATARACT) המעדיף להתעלם מהחיתוכים", ו"הדחייה בזמן מורה שהמשמעות לעולם נדחית, מפני שמסמן לעולם רק יפנה אותנו למסמן אחר במערכת" (בן-נר על מיכל נאמן, 2010, עמ' 16, 13).

05

גיא בן-נר
ללא כותרת
1994, תצלומי צבע על דיקט
18X45.5
Guy Ben-Ner
Untitled
1994, color photos on plywood
18X45.5

06

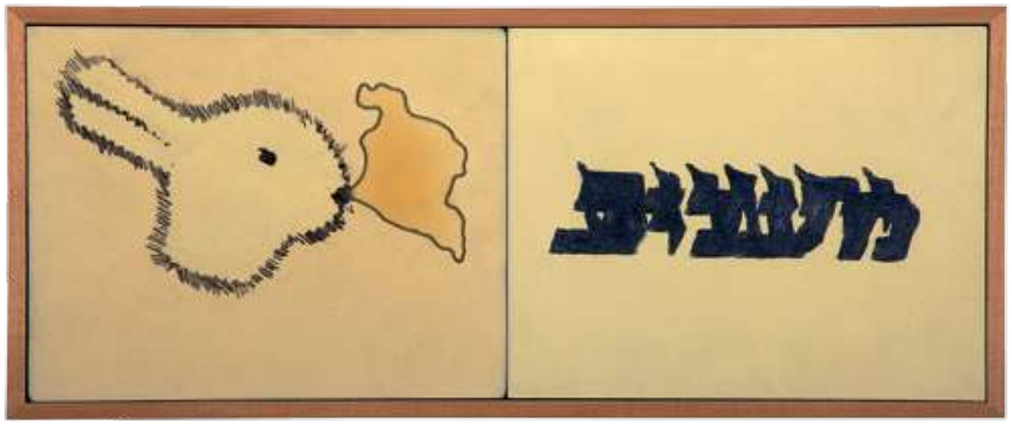
הזמן מופיע ברצועות. הזמן אינו אחד, הוא רבים.
יש הרבה רצועות של זמן, והן מונחות זו לצד זו,
במקביל. הגמל שייך למדור החיות. הוא אינו ארנב,
הוא אינו ברווז, לא קוף וגם לא פינגווין, הוא מהמזרח
התיכון שבו הזמן הוא "זמן גמל". אבל ה-CAMEL היא
בכלל אמריקאית וה-TIME היא ישראלית ששואפת
להיות אמריקאית. הם גם זיווג לא חוקי, זיווג של שניים
מאותה משפחה הוא סטייה. העין רואה אבל מתקשה
לקלוט, דוחה שוב ושוב את המידע. גם הציור אינו חוקי,
הוא בכלל אינו ציור אלא הדפס על פי ציור, "חיקוי"
של "מקור" שהוא העתק של שני לוגואים - סמלילים -
שהוצאו מהקשרם והופקעו מתפקידם לסמל את המוצר
ה"מקורי" כדי להבדילו ממוצרים אחרים ומחיקויים
זולים, אשר ממילא ללא הבדל מובילים כולם "למחלות
ולמוות בטרם עת". המוות הוא התנאי, גם של הזמן
וגם של הגמל.

06

דוד ריב
ללא כותרת (Camel Time)
2010, הדפס על בד
66X99.5
David Reeb
Untitled (Camel Time)
2010, print on canvas
66X99.5

07

"הי אפרת, מה נשמע?
הצילום ששלחת לי זו עבודה שעשיתי בתקופת
ההכנה לתערוכה 'מיתלהפהפיתה' בסדנאות האמנים.
כך שבקונטקסט הזה עסקתי בין היתר בדימויים של
חיות צעצוע ולכן דימוי הארנב-ברווז, עם שרשרת.
השרשרת נהפכה לדימויים שהם מחרוזות צלילים
וביטויים מהילדות. למשל, לשיר שרשרת ילדותי,
'מיתלהפהפיתה'. 'ידיעות-מעריב' עלה לי בזיכרון
מהכריזה החזרתית של מחלקי העיתונים הרכובים על
אופניים או אולי רוכלי עיתונים? מבנה הדיפטיך של
העבודה נהפך בהמשך לצורת ספר.
היחסים בין המושג המילולי, קריאת אמנות והבנת
שפת האמנות העסיקו אותי (ועדיין) ול'ספרים'
היה מבנה דידקטי, בעיני, שמצביע על כך. מבחינת
החומרים, רישום שבלונה או רישום שרשרת או רישום
בחוט על חומרי העץ והפורמייקה היוו הצעת כתיבה
פיסולית לאותם יחסי קריאה. כלומר, איך עושים פסל
אנלוגי להבנת קריאה וכתיבה (אגב, עם דגש על כך
שאני מציגה את הנושא עם הטיה דיסלקטית
ונתקים בהבנה).
מקווה שעזרתי. בברכה רבה, דרורה" (נובמבר 2016).

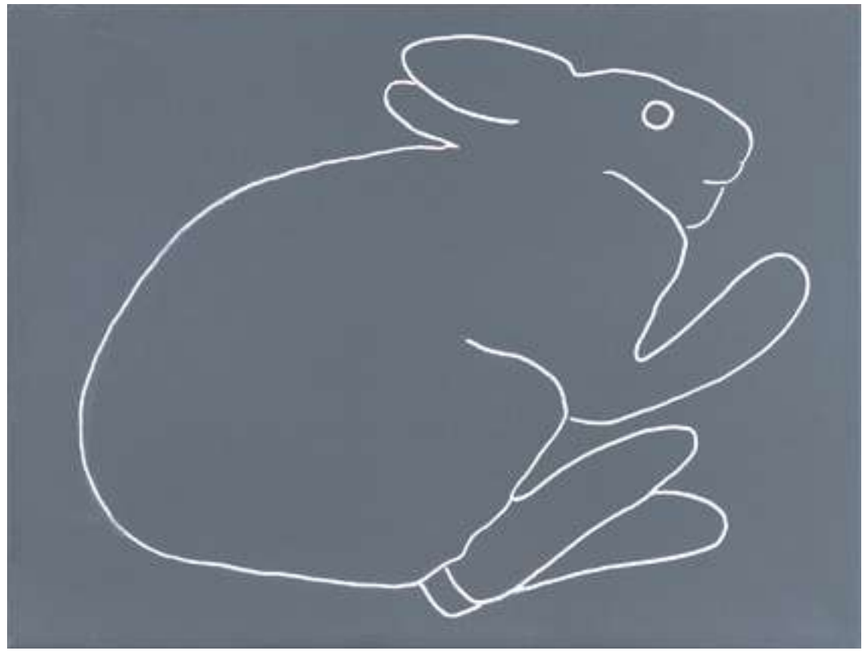


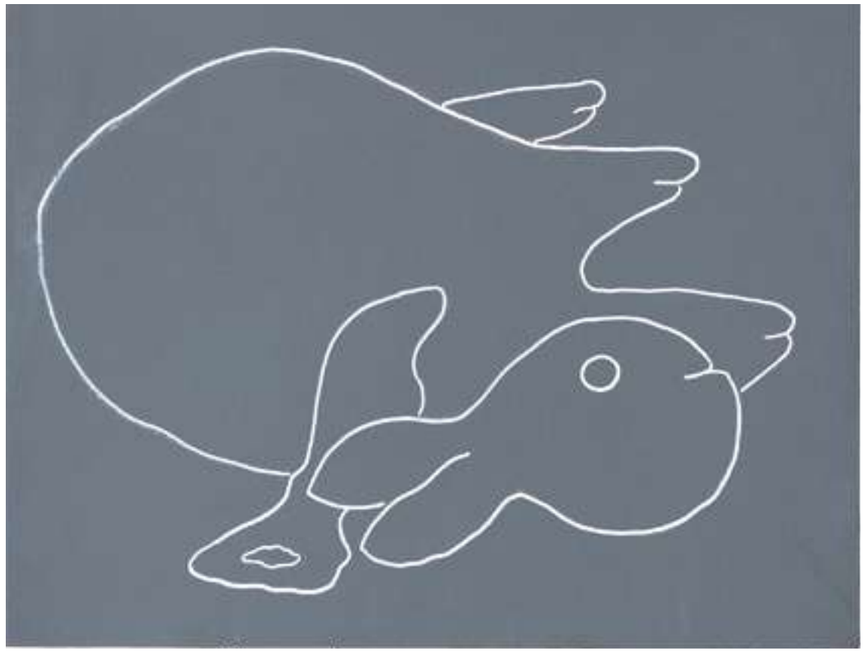
07

דרורה דומיני
ידיעות-מעריב
1997-1998, טכניקה מעורבת על עץ מצופה פורמייקה
20X48
Drora Dominey
Yedioth-Ma'ariv
1997-1998, mixed media on Formica-coated wood
20X48

08

כמו מגריט - אבל במקום "זו אינה מקטרת", זו אינה ארנבת. שרטוט של ארנבת בקו אחד שתופס הכל אבל אינו מחזיק כלום. כמו יוזף בויס - אבל במקום "איך מסבירים תמונה לארנבת מתה", איך מסבירים תמונה של ארנבת מתה? (התשובה טמונה באי-ידיעה, בוויתור על הציפייה להבין, בהכרה שאין הסבר ממצה). כמו גיל שני - מצד אחד הארנבת מתה אבל מצד שני לא, היא מתה וקמה לתחייה. מתה או חיה, היא נשלפת מהכובע, כמו קוסם, בהפתעה, ואולי בכלל היא רק פצועה?





08

גיל שני
ארנבות
1999, אקריליק וטוש על בד
33X43 כ"א
Gil Shani
Rabbits
1999, acrylic and marker pen on canvas
33X43 each

09

הגוף פצוע, מדמם, גבולות הגופייה חתוכים באופן לא-מטפורי, חתוכים בעץ, מוחסרים מהמצע. כתמי הצבע תחומים היטב בגבולות הצווארון. שתי גופיות, לא אפורות ולא לבנות, לא גבריות ולא נשיות, לא כפריות ולא עירוניות, לא של עבודה ולא של אופנה, גופיות שהן לא. דוגמאות שטוחות של גופייה כמו פרחים שיובשו ונשכחו בין דפי ספר. אזורי הצבע הטריטוריאליים - בירוק ובצהוב - אינם מתמזגים או זולגים, נשארים בגבולות הגופייה. עצם העניין אינו הגבול אלא הגוף, והגופייה הריקה/מלאה, ומה שחוצץ בין הגוף לבינה.

09

דרורה דומיני
גופיות
1996, טוש על עץ מצופה פורמייקה
30X40X38
Drora Dominey
Undershirts
1996, felt-tipped pen on Formica-coated wood
30X40X38

10

"חוצצים קשורים קשר הדוק עם התקני קלט/פלט. לרבים מהתקני החומרה יש חוצץ באמצעותו ניתן להעביר מהם או אליהם גושי מידע. בכונן קשיח למשל, ישנו חוצץ המקבל את המידע הנקרא על ידי הראש הקורא/כותב. לאחר שהחוצץ מתמלא, הכונן מסמן למערכת ההפעלה באמצעות פסיקה שיש לקרוא את תוכן החוצץ.
חוצץ בודד: כאשר קיים חוצץ יחיד, המידע נכתב אל החוצץ. כאשר החוצץ מתמלא, הוא מאותת למערכת ההפעלה שיש לנקות אותו, המידע מועתק מהחוצץ ליעדו, תוכן החוצץ נמחק והחוצץ חוזר לשימוש. בשיטה זו, התהליך הכותב חייב להמתין עד שהחוצץ יתפנה לכתיבה.
חוצץ כפול: בשיטה זו קיימים שני חוצצים. המידע נכתב בכל פעם אל חוצץ אחד בלבד. כאשר חוצץ זה מתמלא, הוא מועבר לטיפול מערכת ההפעלה שמעבירה את תוכנו ליעד. בינתיים, ממשיך התהליך לכתוב לחוצץ השני. כאשר החוצץ השני מתמלא, התהליך חוזר לכתוב אל החוצץ הראשון (שהתרוקן בינתיים) ומעביר את הטיפול בחוצץ המלא למערכת ההפעלה. יתרונה של שיטה זו הוא שבכל זמן נתון קיים לפחות חוצץ אחד פנוי אליו אפשר לכתוב מידע ולכן אין צורך לחכות לריקון של החוצץ" (מתוך הערך חוצץ Buffer - מנגנון זיכרון זמני במחשבים - בוויקיפדיה: (https://tinyurl.com/zdytwsm.

10

יגאל נזרי
חוצצים
1997, צבע תעשייתי על עץ
32X46
Yigal Nizri
Buffers
1997, industrial paint on wood
32X46

11

שני מכלים, ישים "ריקים", פעורים, עומדים הכן להתמלא, לאפשר את המלא או את החצי-מלא. this ו-that דומים אבל שונים, במקצת, בהבדל מינימלי של שתי אותיות בלבד.

11

יגאל נזרי
this that
1998, הדפסת מחשב על נייר
94X133
Yigal Nizri
this that
1998, computer printout on paper
94X133

12

13

14

"המחקר האונטולוגי/המגדרי של מסל מאורגן סביב ארבע קטגוריות יסוד, שיש ביניהן זליגה הדדית: הנוכחות וההעדר מזה והפאלי והווגינאלי מזה. הזליגה הזו נוכחת באופן מופתי בתצלומי אגרטלי הכסף, הכורכים את שאלת הזיקה בין הנוכחות להעדר בשאלת הזיקה בין הפאלי לווגינאלי; כשם שמתקיימת באגרטל זליגה בין קטגוריות היסוד האונטולוגיות, כך מתקיימת בו גם זליגה בין קטגוריות היסוד המגדריות. מבחינה אונטולוגית, האגרטל הוא אובייקט שחומריותו מופחתת לדרגת האפס ושתכליתו לשאת חלל שהוא מקיף. זוהי מקסימיזציה של החלל המוכל ומינימליזציה של החומר המכיל. לכן האגרטל הוא אובייקט שקורא תיגר על הדיכוטומיה הבינארית בין נוכחות להעדר. מבחינה מגדרית, האגרטל הוא היבריד פאלו-וגינאלי: אובייקט וגינאלי בעל איכויות פאליות, ולהיפך. הווגינאלי נושא איכויות פאליות במובן זה, שמדובר בחלל ריק שכמו מתקומם לכלל דבר שריר וקיים. הפאלי נושא איכויות וגינאליות במובן זה, שמדובר בדבר בעל דבריות פצועה, שבלב לבו נוכח העדר. דבריות פצועה זו מתקרבת יותר למהותו של הפאלוס מאשר ייצוגיו השגורים, אם עדיין ניתן לדבר כאן בכלל במונחים מהותניים. בעבודות האגרטל בפרט ובמעשה האמנות שלה בכלל, מסל מקרבת בין רחוקים ויוצרת שיקוף וזליגה בין ההבדל האונטולוגי להבדל המגדרי. המקור האחרון של מעשה האמנות של מסל, אם כן, כלל אינו דבר או איבר, אלא הבדל. זהו לא רק ההבדל האונטולוגי וההבדל המגדרי, אלא גם, ובעיקר, ההבדל שבין ההבדלים" (פימנטל, 2011, עמ' 40).

לפני כ-17 שנה תליתי את שלוש העבודות האלה בבניין המשרדים של העיתון "הארץ" בתל אביב, בחלל פתוח המשותף לכמה עובדים. העובדים התלוננו. הם אמרו שאינם רוצים תמונות של כדי אפר שמשרים אווירה של מוות. כתבתי לתמרה מסל וביקשתי מידע על העבודות כדי שאוכל לקיים איתם דיאלוג, וכך היא כתבה לי:

"אפרת שלום,
סדרת העבודות היא מתוך סדרת תצלומי כלי כסף, כלומר כלים בציפוי כסף או חומר מבריק כסוף אחר. רוב הכלים הם מתנות חתונה שקיבלתי. הכלים המצולמים הללו הם אגרטלים בגובה בערך 20 ס"מ שצילמתי על רקע משטח עץ חום ופורמייקה לבנה.

בבחירה של האובייקטים עניינו אותי כמה דברים: מה המשמעות של נתינת כלים כסופים כמתנות חתונה? מה אפשר לעשות עם כלים שבעצם אין להם ממש שימוש, כשאחת התשובות לכך היא שמה שנותר לי לעשות איתם הוא לצלם אותם, ושאולי בכך אני מפיחה בהם חיים, כלומר - מציגה אותם לראווה במקום לסגור אותם בבוידם. בנוסף, איתגר אותי לצלם אובייקט זוהר, מבריק, שיוצא מתוך רקע כהה ומחזיר את הצילום למסורת של ציורי הטבע הדומם ההולנדיים. לא אכחיש ואכן אומר שניתן לראות בעבודות גם צד אפל, מדכא, עבודות אמנות הן לא פרסומת של ערוץ 2. יחד עם זאת, מעניין אותי להביא את החפצים שאני מצלמת לדרגות גבוהות של יופי, פיתוי וארגון - לפתות את הצופה ולא לדחות אותו. כמו אשה שהולכת לקוקטייל עם שמלת ערב שחורה, נכון ששמלה שחורה מתאימה ללוויה, ובכל זאת בשמלה זו היא כל כך יפה, אלגנטית ומפתה! ויחד עם זאת, היא נותרת כמו האובייקטים, אפלה ושלא ניתן להתקרב אליה אלא רק להביט בה. על הגבול הזה בין אפל לפיתוי אני עובדת.
אם יש עוד שאלות, תתקשרי.
בברכה, תמרה מסל" (דצמבר 2000).

תמרה מסל
שני כדים / כד צר / כד רחב
(מתוך סדרת "כלי כסף")
1997, הדפסת צבע
74X90 כ"א
Tamara Masel
Two Vases / Narrow Vase / Wide Vase
(from the series "Silverware")
1997, color print
74X90 each

← 14 13 12

15

שני קומקומים לבנים מבהיקים על רקע שחור משחור, צלליתם משתקפת ומוכפלת במשטח שעליו הם מונחים. שחור-לבן, פוזיטיב ונגטיב, אובייקט ורקע - כל אלה שרויים במשחק תפקידים בלתי פוסק שבו האין מאפשר את היש ושבו לא ידוע את מה ממסגרים הקומקומים יותר: את החלל הכלוא בפנים, או את זה העוטף מבחוץ, סוגר עליהם ונמתח עד גבולות הפריים. גם לא ידוע אם מדובר בשני קומקומים זהים אבל שונים, או שמא בקומקום אחד המצולם משני צדדים? דבר אחד ברור: מדובר בדימוי אלגורי לזוג אוהבים. לדימוי כזה יש כמה כללים: הוא כולל שני פרטים מאותו סוג שמתקיימים ביניהם שוויון, הרמוניה צורנית ויחס של קרבה פיזית כשלעתים קרובות הם נוגעים זה בזה או כמעט נוגעים, משמרים אוטונומיה אבל עם זאת גם מאוחדים. בהקשר זה, הנשיקה היא אולי הדימוי השחוק ביותר. זוג הקומקומים הם סימבול רומנטי מודע לעצמו, פואטי אבל מצחיק. בהיותו לקוח מהתחום הביתי והיום-יומי הוא מדגיש היבטים הנחשבים הפוכים לפנטזיה על רגשות רומנטיים מתפרצים, והוא מרמז יותר על עייפות החומר: על המוכר, השחוק והפרקטי. חוט החשמל המשתלשל מכל אחד מהם נדמה כחבל טבור הקושר אותם לאמותיהם (ולאבותיהם) אשר מחוץ לתמונה, לכל הקומקומים הקודמים שהביאום עד הלום, אל רגע האיחוד הזה שטומן בחובו את פוטנציאל ההמשכיות, לחיי עוד הרבה קומקומים שנשארו בחנות ואלה שיבואו אחריהם.

15

תמרה מסל
שני קומקומים ורקע שחור
2007-2011, תצלום בהדפסת למבדה
45X55
Tamara Masel
Two Kettles and Black Ground
2007-2011, Lambda print
45X55

16

המקור הראשוני לאידיאה של הזוגיות ההטרוסקסואלית הוא בסמכות האלוהית המונותיאיסטית ומרכזה במיתוס הבריאה של זכר ונקבה וכמה פרקים אחר כך במיתוס תיבת נוח. לבעלי חיים היה מאז ומעולם תפקיד אלגורי בתיאורי זוגות אוהבים, וישנם כמה סוגי חיות המזוהים עמו במיוחד כמו איילים, יונים וברבורים. האידיאה הרומנטית מתבססת על כוחה של האחדות ומדגישה את הדומות, היא רואה בזוג "שניים שהם אחד" או "נשמות תאומות". הסדקים באידיאה הזאת, שהיא אחת החזקות בהיסטוריה האנושית ובעלת מעמד "טבעי", נוצרו בראשיתו של המודרניזם עם התפשטות החילוניות; והם הולכים ומתרחבים בימינו המתאפיינים בפער הגדול שבין השיח התיאורטי על אודות זוגיות ואהבה כמכשירים דכאניים בידי הפטריארכיה, הקפיטליזם והמדינה ובין פריחתה של תעשיית הבידור והפנאי האדירה, הממשיכה לתחזק ולשמר את האידיאה המושלמת של הזוגיות ההטרוסקסואלית.
שני האיילים בציור של זוננשיין סימטריים, ניצבים במרכז, קרובים זה לזה, ראש לראש, מפנים/מחזירים מבט אל הצופה. במבט ראשון, נראה כי הם ממוקמים בתוך נוף פנורמי, חורפי, פנטסטי, המתואר בצבעוניות בלתי טבעית; במבט שני, מתברר כי הם חלק מקיר מכוסה ברישומי גרפיטי ובטקסט בלתי קריא ברובו. שם הציור, "המפגש", השומר על נייטרליות מעשית, יחד עם העובדה שראשיהם של שני האיילים מעוטרים בקרניים מפוארות שלרוב מעידות על היותם זכרים, יכולים היו להשאיר טווח פרשנות בנוגע למטרת המפגש (במיוחד על רקע העובדה הידועה של מאבקים בין זכרים בתקופת הייחום של הנקבות), אך ההתאמה של הדימוי למוסכמה הרומנטית היא כה מובהקת וחזקה במקרה זה, ואליה מיתוספים סימנים נוספים, כמו העובדה שבמין של אייל-הצפון לנקבות יש אותן קרניים כמו לזכרים; הלב המדמם החרוט במרווח שבין רגלי האיילים; והמלה LOVE, היחידה המופיעה באופן ברור, המוטבעת בחלקו הימני העליון של הציור ונראית כחותמת המאששת סופית את הידיעה שמדובר במפגש אוהבים.

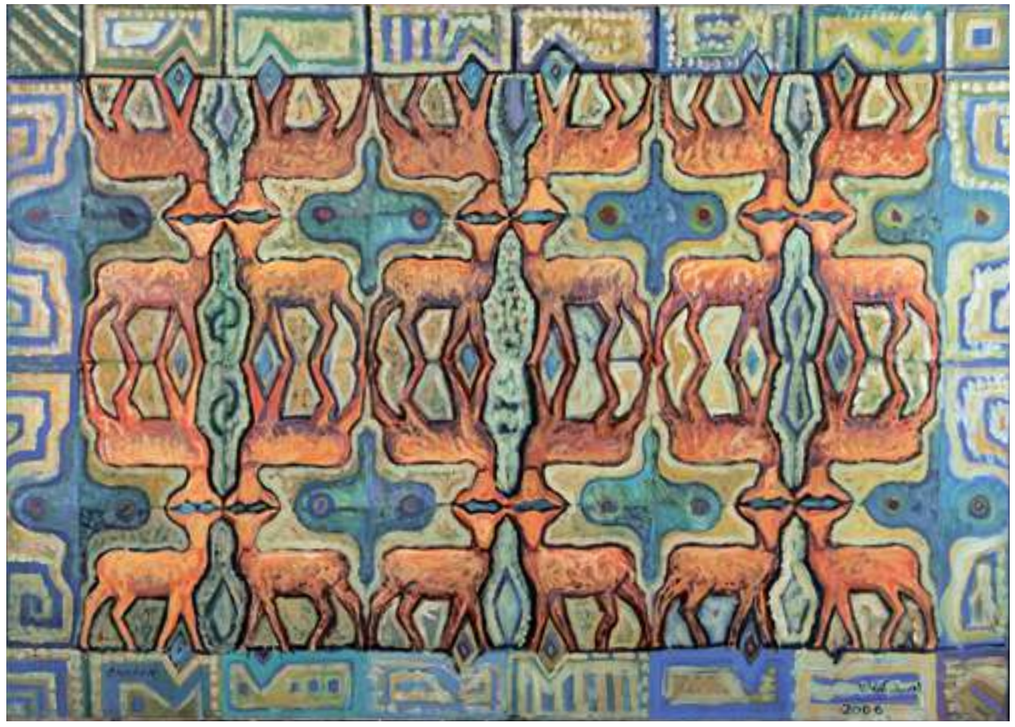
16

אליעזר זוננשיין
C.A. The Meeting
1999, אקריליק על גבס
57X120
Eliezer Sonnenschien
C.A. The Meeting
1999, acrylic on plaster
57X120

17

"החלום הוא אקסצנטרי (שערורייתי) והוא מציע דימוי הפוך. בדמות הדואלית שאני הוזה בדמיוני, אני מבקש לי נקודה שאין לה מקום אחר, אני מחזר (ואין זה מודרני ביותר) אחרי תבנית ממורכזת, מאוזנת בגלל העקיבות של אותו הדבר: אם הכל אינו מצוי בשניים, מה הטעם להיאבק? מוטב שאשוב לרדוף אחר הריבוי. כדי להגשים (אומר החלום בתוקף) את אותו הכל שאני כמה אליו, די אם שנינו נהיה משוללי מקום: שיהיה בכוחנו, בדרך נס, להחליף זה את זה: שתקום מלכותו של 'האחד למען האחר' (בלכתנו יחדיו, יחשוב האחד למען חברו), משל היינו מלים של לשון חדשה ומוזרה, שבה ראוי בהחלט להשתמש במלה אחת במקום חברתה. זו תהיה אחדות ללא גבולות, לא בשל היקף התפשטותה, אלא בשל שוויון הפרמוטאציות שלה" (בארת, 1981 [1977], עמ' 217).

הריבוי, החזרתיות הדו-ממדית, הדחיסות, הסימטריה, הכיסוי של המשטח והפוטנציאל להתפשטות אינסופית, וכן העובדה הבסיסית של השוויון באפשרויות הסידור, כך שכל רכיב יכול להיות מוחלף ברכיב אחר ולשמש "ממלא מקום" מבלי לפגום בצורה-תוכן, הם המאפיינים של הערבסק - הצורה המסורתית של העיטור באיסלאם, שהיא דגם חסר מקור וכיוון. אחמד כנעאן נוטל את המוסכמה של הדימוי הזוגי הרומנטי ומעביר אותה דרך שתי מבחנות לוקאליות: הראשונה גיאוגרפית, הוא אינו מרחיק לאייל-הצפון אלא משתמש בדימוי של הצבי הארץ-ישראלי/פלסטיני; והשנייה לאומית, כשהוא קושר אותו למסורת הערבית של הערבסק. בחיבור הזה הוא מצביע על הקשר הבלתי ניתק שבין אהבה, הרגש הנתפש כזהה, אוניברסלי וא-פוליטי ובין מקום, תרבות ופוליטיקה פרטיקולריים.



17

אחמד כנעאן
ערבסק הצבאים
2000, שמן על בד
100X140
Ahmad Canaan
Deer Arabesque
2000, oil on canvas
100X140

18

הדימוי של זוג אוהבים כ"זוג יונים" מקבל כאן תפנית מטרידה. היונים דבוקות זו לזו, המקורים שלהן מחוברים ורגליהן השקועות בבסיס יצוקות לתוכו. זה סיפור אהבה עצוב ומאכזב, אכזרי. היונים כלואות, הן אינן יכולות להשתחרר, שלא לדבר על לעוף. הן סגורות/ממוסגרות פעמיים, פעם אחת על ידי הכָּן שעליו הן ניצבות ופעם שנייה על ידי השטיח שעליו הן מצוירות (ופעם שלישית על ידי הציור עצמו). המעוף היחיד בתמונה הזאת נערץ בזיכרון הקושר בין שטיח מעופף ובין אסתטיקה של הבית ה"מזרחי". משטר הטעם התופש את עצמו כגבוה - מערבי, אירופי, מתוחכם לכאורה - מכיר בניואנסים הפנימיים שלו אך בו בזמן מגדיר את כל מה שאינו זהה לו בקטגוריות מכלילות כמו "מזרחי"/"ערבי"/"רוסי"/"אתיופי" ומתייג את האסתטיקה הבית‌ית שלהן כקיטש חסר ערך אמנותי. מן ההבדל הזה בין מה שמסמנים-מאותתים המרחב הציבורי ומוסדותיו ובין מה שמסומן כפרטי וביתי פורצת תודעה שנהפכת לתנועה ולפעולה של שינוי במרחב.

18

דני בן שמחון
ללא כותרת
1993, שמן על מזוניט
61X122
Dani Ben Simhon
Untitled
1993, oil on Masonite
61X122

19

המאבק בין ה"אחד" ל"אחר" אינו סינונימי ליחסי "חוץ" ו"פנים". כוחות ההרס והארס אינם ממוקמים "בחוץ", הם כבר כלולים "בפנים", הם אינהרנטיים לדבר. אין דבר שהוא טהור, זהה לעצמו הרמטית, מגלם את "עצמו" בלבד, סגור להשפעות, לרעשים, ל"זיהום", לחדירה של ה"אחר". האחר תמיד שוכן גם בתוכי, ובציור של שניידר אין מדובר בארנב-ברווז - שתי חיות רכות, "חמודות", בלתי מזיקות - אלא בחיבור שבין ברבור - סמל כל הטוב והנאצל - ובין נחש - סמל הרוע האפל. הערעור כאן הוא על מופרכות המסמן לא פחות מאשר על אחדות המסומן.

19

אסתר שניידר
ברבורי נחש
2007-2008, דיו וצבעי מים על נייר
68X135
Ester Schneider
Swan-Snake
2007-2008, ink and water colors on paper
68X135

20

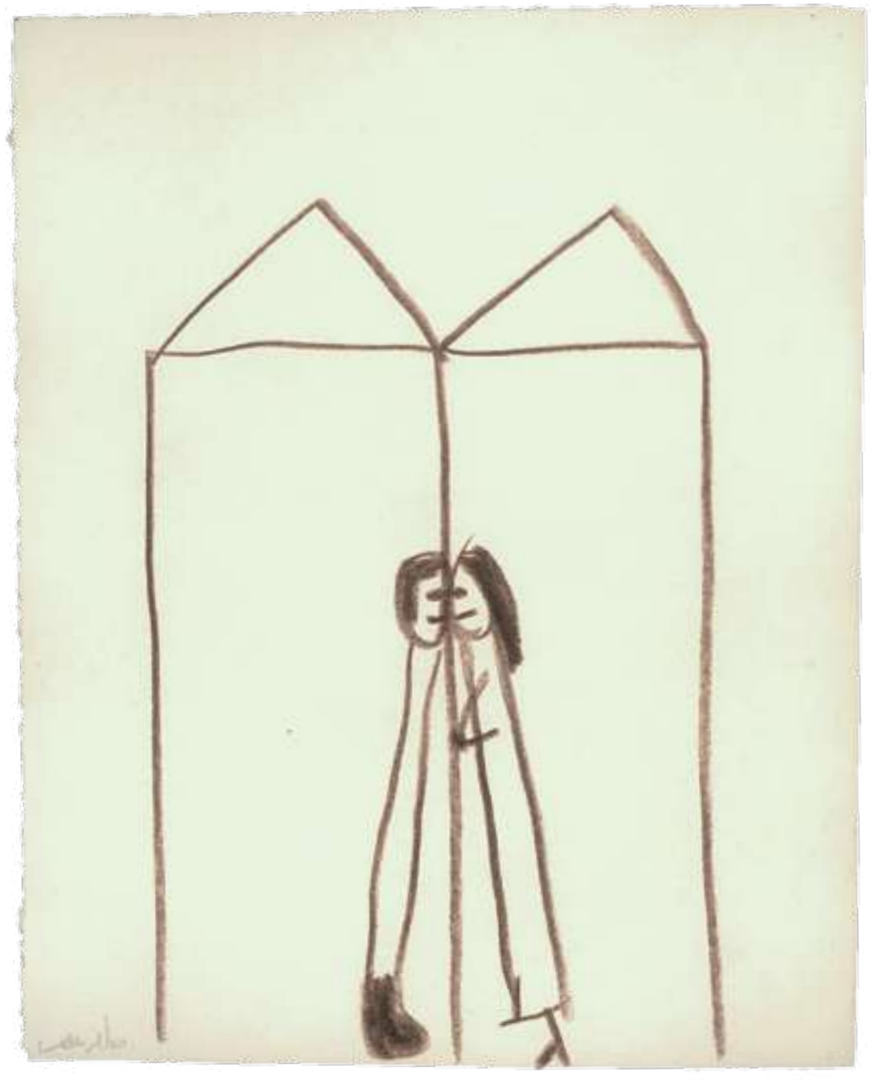
השטן נמצא גם באקט הטהור, התמים, האופטימי ביותר, של נשיקה בין זוג אוהבים - הוא נמצא שם בסביבה, כמו לועג להם, אורב להם, מלגלג על הרצון או האפשרות להתאחד, מסמן שוב ושוב את האי-אפשרות. "השד הוא ריבוי ('שמי הוא לגיון', לוקאס 7, 30). כאשר השד נהדף, כאשר הצלחתי סוף-סוף לכפות עליו שתיקה (בדרך מקרה, או לאחר מאבק), שד אחר מרים את ראשו מן הצד ופותח בדיבור. חייו הדמוניים של האוהב דומים לפני השטח של אזור וולקני פעיל; בועות גדולות (לוהטות ובוציות) מתבקעות בזו אחר זו; בעוד האחת נופלת ושוככת, חוזרת אל החומר, אחרת רחוקה ממנה, מקבלת צורה, תופחת. 'ייאוש', 'קנאה', 'גירוש', 'תשוקה', 'אי-ביטחון בהתנהגות', 'פחד לאבד את כבודי' (זהו הנורא בשדים) משמיעות 'פלוק' בזו אחר זו, בסדר לא קבוע: אי-הסדר עצמו של הטבע" (בארת, 1981 [1977], עמ' 78).

20

רונה יפמן
נשיקה
1999, תצלום צבע
40X50
Rona Yefman
Kiss
1999, color photograph
40X50

21

תמיד תהיה שם מחיצה, קיר מפריד, מסתיר, בלתי
עביר. "לבובו את עצמו, להתרוצץ בשל חפץ בלתי חדיר,
זוהי דת צרופה. לעשות מן האחר חידה בלתי-פתורה,
שחיי תלויים בה, משמע לקדש אותו כקדש אלוהים;
לעולם לא אוכל להתיר את החידה שהוא מציג לי,
האוהב איננו אדיפוס" (בארת, 1981 [1977], עמ' 130).

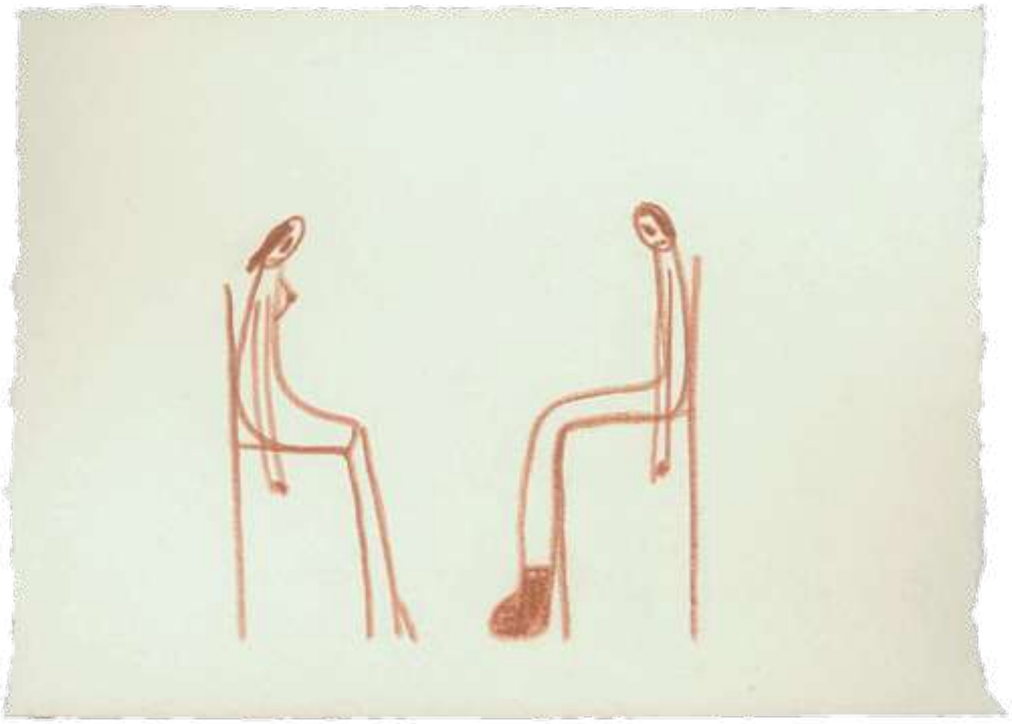


21

יואב אפרתי
ללא כותרת
2001, עיפרון חום על נייר
22X18
Yoav Efrati
Untitled
2001, brown pencil on paper
22X18

22

הרגע אין־רגע שבו הנייר נהפך לציור, הקו נהפך לרישום והיד מותירה סימן. הרגע אין־רגע הפריך שבו שניים נהפכים לזוג, אשה נהפכת לאם, גבר נהפך לאב, ילד למבוגר. הריק הוא אלמנט מרכזי, הוא נוכח כנקודת מוצא, תזכורת לכך שתמיד יהיה שם מרווח, מרחק. "לא נכון לומר כי ככל שאתה אוהב יותר, אתה מבין יותר; מעשה האהבה משיג ממני אך מחשבת תבונה זו: אין להכיר את האחר, אטימותו איננה כלל מסך המסתיר סוד, כי אם מעין הוכחה שמשחק הנראה והממשי מתאיין" (בארת, 1981 [1977], עמ' 130-131).



22

יואב אפרתי
ללא כותרת
2001, עיפרון חום על נייר
18X22
Yoav Efrati
Untitled
2001, brown pencil on paper
18X22

23

אם אין להכיר את האחר, אז למה לא לאהוב את הבלתי מוכר? תצלום אחד מתוך סדרת תצלומים המתעדת מפגשים זוגיים מודמנים של האמנית עם אנשים זרים. תחילתם בצ׳יטוט וירטואלי במרחבי הרשת עם כותבים אנונימיים המסתתרים תחת שמות בדויים, שבמסגרתו היא הציעה להם להיפגש למטרת ארוחה ותצלום משותף. התצלום, כמו יציר כלאיים מתעתע, מערב מציאות בווירטואליות, זוגיות בבדידות, אינטימיות באנונימיות ואמת בזיוף. מה שרואים הוא האקרובטיקה האבסורדית (המהדהדת גם בכותרת העבודה, שהיא השם הבדוי שבו השתמשה האמנית בעת הצ׳יטוט הזה) הנדרשת כדי לשמור על החזות הזוגית המושלמת שהקירות סוגרים עליה מכל עבר. שם הסדרה, ״אחות רחמנייה״, טומן בחובו הצעה להתיר את חוסר האפשרות שבאפשרות לקשר בין שניים באמצעות החמלה, וגם מחזיר אותנו לקשרים בתוך המשפחה.

23

מירב הימן
אסתר רוט-שחמורוב
2001, תצלום צבע
50X76
Meirav Heiman
Esther Roth-Shachamorov
2001, color photograph
50X76

24

25

26

אין זה מפתיע שהתנועה אל עבר הבית, אל המשפחה, אל ההורים, היא תמה מרכזית בחלק מהעבודות בתערוכה על קשרי דומות/שונות. החזרה "הביתה" היא כמו ניסיון לחזור אל ה"מקור" - ניסיון עקר שמתפרק לנוכח ההכרה הכפולה שהבית הוא אף פעם לא אותו הבית וה"אני" הוא לעולם לא אותו "אני". הסתירה הפנימית נובעת גם מכך שבלב הרצון לחזרה שוכנת הפרידה, כלומר - הרצון לשחזר את רגע הנפרדות ולמדוד את ההבדל. מדידה זו היא חסרת סיכוי מיסודה בהיעדר כלי או ערך קבוע ובשל חוסר ההיתכנות למדוד את מה שנמצא בהשתנות ובתנועה.
קרופיאקוב, פרץ ונסים מביימים כל אחד בנפרד את הוריו בהעמדות שקשורות במצבים של זיכרון או חלום. קרופיאקוב מצלמת אותם במבט מן הגב המדגיש את תחושת ההתרחקות הפיזית, בעוד הכותרת "זיכרון" מדגישה את המרחק בזמן. הפער בין פנים לחוץ הוא הרקע לתמונה כולה - בין רחוב של שיכון פריפריאלי-ישראלי ובין אסתטיקה ביתית-דקורטיבית של יוצאי ברית המועצות לשעבר. ההורים ניצבים על הסף, מביטים החוצה מהחלון לימין ולשמאל, שרויים בבדידות כפולה, ביחד ולחוד, נאחזים זה בזה. פרץ ממקם את הוריו הכי רחוק שאפשר - בסביבה דמיונית שהיא מעין שילוב סוריאליסטי של כוכב המדבר של הנסיך הקטן עם תיאורי גן עדן נוצריים מתקופת הרנסנס. זוהי תמונה מטריאלית, עם אם מיתית גדולה במרכז ואב הישוב למרגלותיה, שכולה רוויה באמביוולנטיות של קודש וחול. האם והאב מתוארים בנתק גמור ובהיפוך שבו דווקא האם שקועה בלימוד תורה, הפכים שדבר אינו מחבר בינם מלבד גדוד המלאכים/ילדים המרחפים סביבם. אצל נסים המרחק נוצר באמצעות השינה. ההורים שוכבים בעיניים עצומות, שקועים בחלום, ללא יכולת ליצור קשר או להשיב מבט. כמו אצל פרץ, האם גדולה ודומיננטית; כמו אצל קרופיאקוב, בין השניים מחבר חוט מגע היד.

במקרים רבים הפניית המבט אל ההורים ואל המרחב הביתי נעשית על ידי ילדי מהגרים או כאלה שחוו ניידות חברתית הקשורה לשפה, השכלה, תרבות או כלכלה. במקרים הללו "החזרה הביתה" ושחזור הפרידה מלווים הרבה פעמים בתחושה של בגידה. בגידה שבצדה השני מבחן הנאמנות שאינו אלא מלכודת כפולה, מעצם כך שהוא נועד לכל מי שסומן מראש כזר ומעצם התביעה המתמדת המופנית כלפי הזר לחזור אל "שורשיו". "ומה המוצא שלך, המקורות שלך? ספר לנו, זה ודאי מרתקו!' הכסילים אינם מוותרים על השאלה. חביבותם לכאורה מסתירה את הכובד המסואב המתיש כל כך את הזר. והזר - בדומה לפילוסוף בפעולה - דווקא אינו מייחס ל'מקור' את המשקל המקובל. ממקור זה - משפחה, דם, אדמה - הוא נמלט, ואפילו אם מקור זה אינו חדל ללוש אותו, להעשיר אותו, לבלום אותו, לרומם אותו או להרבות בו כאב, ולעתים קרובות לעשות את כל אלה גם יחד - הזר הוא הבוגד בו, הבוגד האמיץ והמלנכולי. אמנם, המקור רודף אותו לטובה ולרעה, אך הוא בהחלט תולה תקוותו בדברים אחרים, הקרבות שלו נמצאים במקומות אחרים, ושם גם מתנהלים חייו. מקום אחר בניגוד למקור, ואפילו שום מקום בניגוד לשורשים: סיסמת הרפתקנים זו מייצרת במידה שווה הדחקות סטריליות והתעלויות נועזות. כיצד נוכל להפריד את הצנזורה מהביצוע החדשני? כל עוד מבטו נותר צמוד למקור, הנמלט הוא יתום הטורף את אהבתו לאם האבודה. האם הוא מצליח להעביר את הצורך האוניברסלי בתמיכה או בהישענות אל מקום אחר, שמעתה לא יחווה עוד כעוין או כביתי, אלא כציר תנועה ותו לא, כמפתח סול או פה של הפרטיטורה? הוא זר: הוא משום מקום, אזרח העולם, קוסמופוליטי. אל תשלחו אותו בחזרה אל מקורותיו. אם השאלה בוערת בעצמותיכם לכו והציגו אותה באוזני אמכם-שלכם..." (קריסטבה, 2009 [1988], עמ' 37-38).

24

אניה קרופיאקוב
זיכרון
2007, הדפס דיגיטלי
71X70
Ania Krupiakov
Memory
2007, digital print
71X70

← 26 25

25

רפי פרץ
ללא כותרת
1996, שמן על בד
119X119
Rafi Perez
Untitled
1996, oil on canvas
119X119

← 26

26

ורד נסים
ללא כותרת
(מתוך הסדרה "חולמים")
2014, הזרקת דיו על נייר ארכיבי
73X110
Vered Nissim
Untitled
(from the "Dreamers" series)
2014, inkjet on archive paper
73X110

27

לבית יש דלת / הציור כדלת בעלת שני צדדים מחוברים
זה לזה ללא הפרד - פנים וחוץ, קדימה ואחורה / ועל
הדלת כתובים שמות הדיירים, זוג ההורים "אילנה ורפי
לביא", פעמיים / והבית הוא הבית המיתולוגי ברחוב
יונה הנביא 42 / "הבית" של האמנות הישראלית /
ומהבית נכנסים ויוצאים אורחים - הבית מכניס אורחים,
כמו משבצת ריקה שבכל פעם מתמלאת ומתרוקנת
מחדש / וגם באים לבקר הילדים-תלמידים / "מרגע
כניסתה [של נאמן] לכלכלה הביתית שקשרה בין הבית
למפה, לא פסקה מלתאר מערכות יחסים בין מורה
לתלמיד, בין אב לבנו, בין אדון לעבד, בין אבא זמן
לאמא חלל, בין זכר לנקבה, בין אח לאחותו
ובין גדי לאמו" (אזולאי, 1995, עמ' 210).

27

רפי לביא
ללא כותרת
1979, טכניקה מעורבת על בד
50X50
Raffi Lavie
Untitled
1979, mixed media on canvas
50X50

28

מסתכלים על הציור ורואים הכל כפול: צד ימין-צד שמאל, צבע לבן-טפטוף חלב, ארנב-ברווז, כותרת עליונה-כותרת תחתונה, גדי ואמו, מה יכול להסתכל על עצמו? תלמיד על מורו, אח על אחותו, ילד על הוריו, אדם על עצמו.

28

מיכל נאמן
What Can Look at Itself is Not One
1995, שמן על בד
150X120
Michal Na'aman
What Can Look at Itself is Not One
1995, oil on canvas
150X120

29

גדי בחלב אמו זה כמו קניבליות או גילוי עריות, זה סוטה, טמא, לא-כשר. אסור לערבב, חייבים להבדיל, ושההבדל יהיה חותך, סטרילי. צריך להכשיר את המטבח, לנקות אותו כל הזמן (כי בכל פעם הוא מתלכלך מחדש), להפריד, בין חלב לבשר, בין ילדה לאמה. והשד - הבשר עם החלב - הוא כפול, הוא בו-זמנית המסמן והמסומן של האיחוד ושל הפיצול, של תהליך הנפרדות. אבל החיתוך הוא חד ואלים, הוא תמיד "על הסכין".

29

טל שוחט
אמא ואני במטבח
1995, תצלום שחור-לבן
33X49.5
Tal Shochat
Mother and Me in the Kitchen
1995, black-and-white photograph
33X49.5

30

המטבח הוא המקום של החיים והמוות.

30

אלינור וולנרמן
מסחטה
2016, הדפסת דיו על נייר ארכיבי
70X100
Elinor Volnerman
Extractor
2016, inkjet on archive paper
70X100

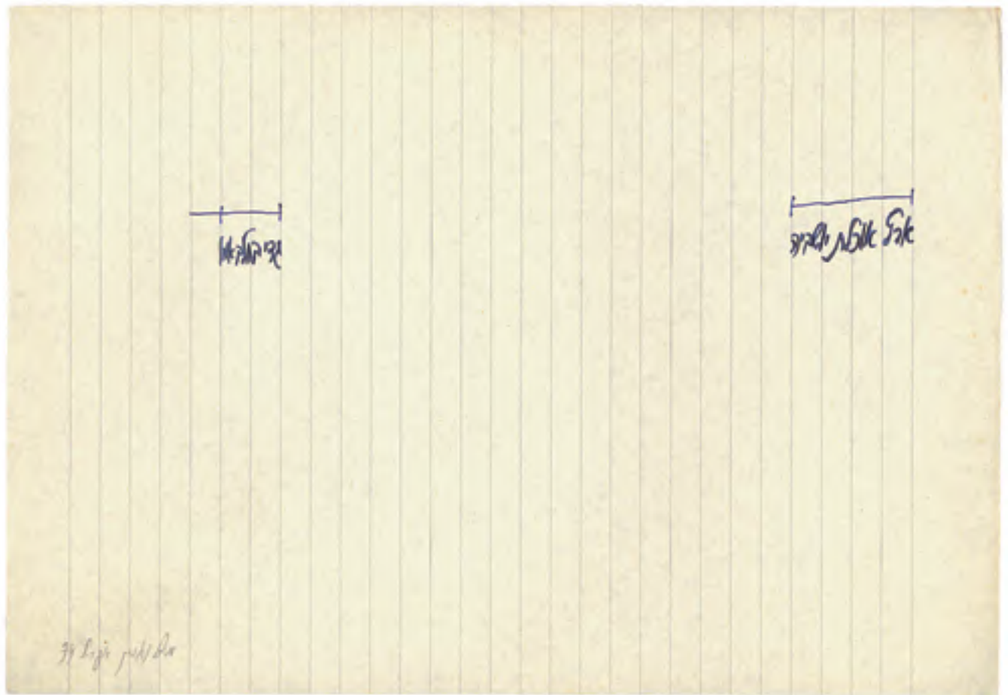
31

התינוק נפרד מהוריו ומתרחק מהם, הוא יוצא לחיים,
הם הולכים למותם. זהו סדר הדברים שהשיבוש שלו
הוא שבירת התנאי המוקדם, השבר הבלתי ניתן לאיחוי,
חסר התקנה, שנמצא בתחום חוק האב - גם בסיפור של
איקרוס וגם בסיפור העקידה. לאם נותר רק להשלים
עם הקורבן, כמו בפייטה, או לנסות בייאושה להשיב את
הגלגל: להיכנס למטבח, לתלוש את הנוצות, להתקין
את המרק ולבלוע את בנה בחזרה אל הגוף שממנו יצא.

31

ארז ישראלי
ללא כותרת (לאמא)
2006, וידיאו
4:10 דק'
Erez Israeli
Untitled (To Mother)
2006, video
4:10 min.

אם אוכלת ילדיה כמו ארץ אוכלת יושביה.



32

מיכל נאמן
ארץ אוכלת יושביה
1974, עט על נייר
20.5X30
Michal Na'aman
A Land that Devours its Inhabitants
1974, pen on paper
20.5X30

33

שניים הולכים על שביל אחד והכל בתנועה כל הזמן, נזיל ומתחלף, פעם בגוף זכר פעם בגוף נקבה, פעם בערבית פעם בעברית, פעם ביחיד פעם ברבים, פעם בעבר פעם בעתיד, פעם לאחור פעם לפנים, פעם מהזיכרון פעם מתוך שיכחה. מדי פעם מחזיקים ידיים, תוך כדי צעידה.

"הסרט מתרחש בעתיד הקרוב בו השלטון קורס ויפו-תל-אביב נחרבת. בחורה יהודייה ובחור מוסלמי עושים את דרכם ברגל מיפו-תל-אביב לביירות, בתקווה למצוא שם אפשרות לחיים משותפים, כשריח גויאבה מלווה אותם בדרכם. בהליכתן מעלות הדמויות בסרט את אפשרות החיבור בין הערים, ואילו האתר מבקש לעורר את הקשר ביניהן על פני השטח. גויאבה האתר מבקש מכן/ם לסמן מחדש את הדרך שעודנה עוברת בין יפו-תל אביב לביירות, אך כבר שנים רבות מעדיפים להשכיח אותה.

דרך יפו-תל אביב-ביירות היא חלק מדרך עתיקה שמקשרת בין קהיר ודמשק. בשלהי האימפריה העותמאנית נחתם בין צרפת לבריטניה 'הסכם סייקס-פיקו' שחילק את שטחי האימפריה. צרפת קיבלה את סוריה ולבנון, ובריטניה את פלסטינה. הדרך בין יפו-תל אביב לביירות נשמרה פתוחה ושירתה צורכי מסחר וביטחון בין שתי המנדטוריות, ורק בסוף שנות השלושים החלו לבנות גדרות לאורך הגבול ביניהן. הגדרות קיבלו את תוקפן עם הקמת מדינת ישראל בשנת 1948" (הופמן, 2014, מתוך האתר גויאבה: http://guava.thaliahoffman.com/index.py/static/about.html?lang=1).

33

טליה הופמן
גויאבה
2014, וידיאו ערוץ אחד וסאונד סטריאו
12:00 דק'
Thalia Hoffman
Guava
2014, single-channel video and stereo sound
12:00 min.

34

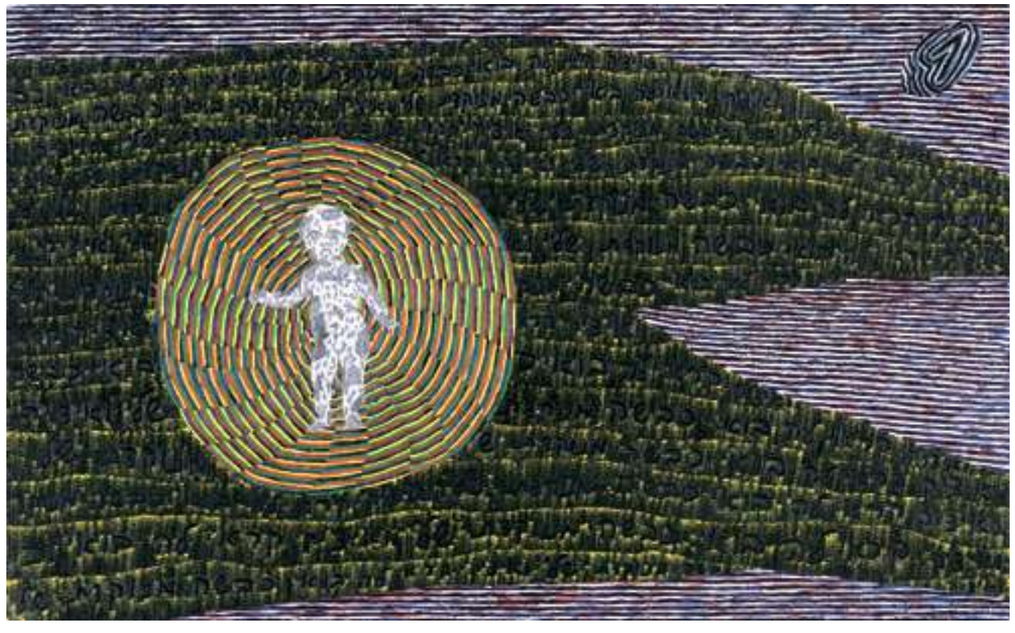
שתי מדינות באותה ארץ או מדינה דו-לאומית בארץ אחת? פלסטין וישראל, שתיים שהן אחת או אחת שהן שתיים? מלחמת הקוממיות לאחת, נכבה לאחרת? כאילו שמדובר באירוע סגור מן העבר שהוא של האחד ולא של האחר, במאורע יחיד שאפשר לקבע בזמן ובמפה. במקרה הזה אפילו המפה מתנערת, מגחכת את עצמה, קווים נמתחים ונמחקים חדשות לבקרים, נצבעים בצבעים, מתפרקים לקווקווים, ללשונות ולאיי-יבשה אבסורדיים, בלתי אפשריים, מפותלים וכרוכים זה בזה. והאסון מתהווה כל הזמן, מתמשך, הוא פצע פתוח ומדמם, בלתי נגמר, שאינו יכול להיסגר ולהתקבע בעבר. האקדח מהמערכה הראשונה עודנו כאן וכל המערכות מגויסות לטובת המחשבה שמדובר במאבק בין שתי ישויות מובחנות ונבדלות, אבל מה אם "נניח ששיכפלו שני כפילים ואחד מהם הורג את השני בדו קרב, האם זה רצח או התאבדות?" (מתוך טקסט חוזר בקבוצת ציורים של מיכל נאמן בין 1978-1980. על כך: לויטה-הרטן, 1999, עמ' 24).

34

עצמון גנור
ללא כותרת
1998, טוש על מפה גיאוגרפית
49.5X34.5
Atzmon Ganor
Untitled
1998, felt-tipped pen on geographical map
49.5X34.5

35

האקדח מכוון למטרה, והמטרה היא עיגול "בול קליעה" ובמרכזה הגוף הממופה, וביחד כולם ממוסמרים לדגל השחור המתריע על אזור סכנה, והכל כפול: שני דגלים, שתי מטרות, שני ילדים מנוקדים-מחוררים. בהיותו אני-לא-אני, הכפיל הוא ה"אחר" האולטימטיבי שלמולו מכוננת אשליית ה"אני" האחד, באמצעות ההבדל. האחדות המדומה מושגת באמצעות תמונת המראה מ"בחוץ", שהחורים מ"בפנים" חוזרים ומפוררים אותה.



35

טל מצליח
ללא כותרת
1994, שמן ועפרון על בד
40X120
Tal Mazliach
Untitled
1994, oil and pencil on canvas
40X120

36

אין חוץ, התריסים סגורים ובפנים הכל בתנועה כל הזמן, משתנה, מתחלף, לובש ופושט צורה. ה"אני" מתפצל לעוד ועוד מופעים של עצמו, הוא אינו אחד אלא ריבוי והפעולה שלהם אינה קונסיסטנטית-ליניארית אלא מעגלית, חזרתית-כפייתית. צריך לסדר ולנקות כל הזמן, להזיז מכאן לשם, להרים ולהוריד, להכניס ולהוציא. החדר מתרוקן ומתמלא והדמות חוזרת בכל פעם אחרת, שונה אבל דומה, מתחדשת, מתחפשת, מתלבשת, מותשת, זקוקה לעזרה, ל"קצת עזרה מחברים".

36

שלומית ליוור
With a Little Help
2011, וידיאו
5:35 דק'
Shlomit Liver
With a Little Help
2011, video
5:35 min.

37

38

עומדת עם הגב לארון, מביטה, במראה או במצלמה? מכוננת את עצמה, או סתם מודדת שמלה? מכסה או מגלה? ולמה פעמיים בהבדל של שנייה? הכפילות מוטמעת בדימוי, בעמידה מול המראה/מצלמה, בפורמט הדיפטיכי וגם בנסיבות היצירה: "צמד הפורטרטים נוצר במקביל לסיום העבודה על תערוכת היחיד שהצגתי אז שכותרתה 'קוראים לי אילנית על שם זמרת בלונדינית שהיתה כוכבת בשנות ה-70'. העבודות הודבקו בין דפי ספר אמן שהכנתי, כרוכים בעטיפה מנצנצת, עשויה טפט זול. הקו שנמתח בין ה'מציאות' ל'כמו', בין המצוי המנסה להידמות לנשגב מפודר באבק כוכבים, עמד תמיד בבסיס העבודות שלי, בבסיס המבט שלי, רק שכאן הגעתי אני לקדמת הבמה, במה שהיה חדרי בדירה עם רצפת שומשום על רקע ארון קיר שגילו לפחות כגילי, מצופה פורמייקה בדוגמת עץ. הפורטרטים נוצרו באופן ספונטני, אף אדם נוסף אינו נוכח בחדר. אולי הצצתי במקרה במראה, השיער התנופף לו באופן כזה שהוביל אותי לדמיין את הדמות המופיעה בצילום, בעמידת האס הקלאסית, ונוס העולה מארון הפורמייקה, עם מטריית קוקטיילים צבעונית בשיער. הדמות היא אשליה והיא גם נחיתה רועמת על הקרקע. כמו השיער שהסתדר 'בדיוק' ועלול להתפרק בכל שנייה, הכל עלול להתפרק כל שנייה" (מכתב מאילנית שמיע, נובמבר 2016).

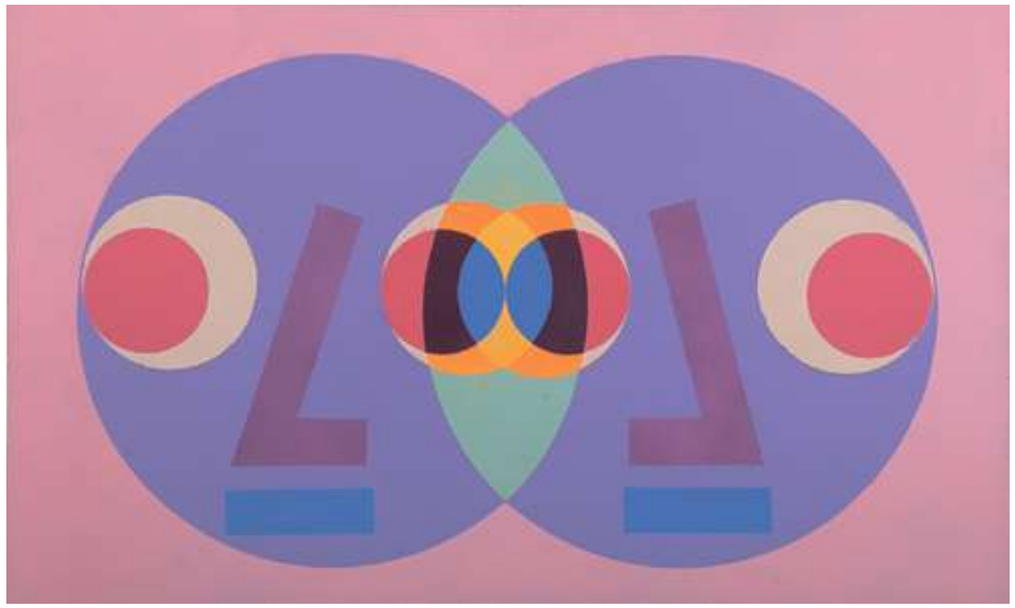
37

38

אילנית שמיע
ללא כותרת
2001, תצלום צבע
75X50 כ"א
Ilanit Shamia
Untitled
2001, color photograph
75X50 each

39

הפנים מתפרקות ולובשות צורה. צורות וגופים גיאומטריים - עיגול, מלבן, קו, זווית - מסתדרים כדי ליצור פנים, פנים שהם ההיפך הגמור מפנים - סכמטיות, חסרות הבעה, אטומות. פנים חסרי תווי פנים. המופשט הגיאומטרי שהתיימר לייצג איזו מהות משותפת ונסתרת נהפך למגרש משחקים ילדותי המשתמש באותם הכלים כדי לכפור בלוגיקה הזאת. במקום סנס יש נונסנס ועולה בזיכרון שיר הילדים של שלונסקי: "חִירִיק / חִירִיק / וָו פָּתוּחַ / מֵרְכָּאוֹת / וְסִיר נָפוּחַ / סָמָךְ סָמָךְ / קַו כָּפוּף / וְהֲרֵי לָכֶם / פַּרְצוּף! " ואם כבר ילדות, עולה גם דמותו של הירח מ"ויהי ערב" של פניה ברגשטיין. הירח הוא ישות המחברת בין חלל לזמן, הנמצאת בהשתנות חזרתית ובלתי נגמרת - נע על ציר ההתרוקנות והמילוי, רב-פנים, צורה חסרת צורה, אחד שהוא רבים. ציור של ירח דו-פרצופי בכפילות שיוצרת מוטציה כמו זוג תאומים סיאמיים. סימטריה שהשתבשה, מגלמת סדר והרמוניה אבל גם עיוות וסטייה, נעה כל הזמן בין השניים, מחליפה שוב ושוב עמדה. הקינטיות המדומה היא תוצאה של הפוטנציאל לאינספור "סידורים מחדש" של רכיבי התמונה. הפיצול של הפנים הוא גם הפיצול של המבט שאינו מאפשר עוד את המבט המייצב, ונדמה כי כל האלמנטים בתמונה חוברים לחתור תחתיה במטרה לפרק אותה, לאבד את הצורה ולהוליד במקומה את הרב-צורה.



39

אדם רבינוביץ
ללא כותרת
1999, צבע ספריי על בד
48X80
Adam Rabinowitz
Untitled
1999, spray paint on canvas
48X80

40

לא ירח שהתפצל לשניים, אלא שני ירחים פעמיים / במקום זוג אוהבים לאור הירח, זוג ירחים בפגישת אוהבים / לא תאומים סיאמיים, כן תאומים "זהים" / ציורים חסרי מקור שנמצאו ברחוב / ילדים מאומצים / פעם לימונים עכשיו ירחים.

40

ערן נוה
Moon Date
2015, רדי-מייד מטופל, שמן על בד
20X25, 20X30
Eran Nave
Moon Date
2015, rectified readymade, oil on canvas,
20X25, 20X30

41

שני תצלומים, שני פנים, שני אחים תאומים,
מתמזגים-מתפצלים, רגע דומים רגע שונים.
מתי והיכן נגמר האחד ומתחיל השני, בחרץ או בפנים,
על החלון בסלון.

41

יובל אצילי
יובל וגל
2015, וידיאו
1:09 דק'
Yuval Atzili
Yuval and Gal
2015, video
1:09 min.

42

43

44

45

היחס דומה/שונה מתממש במלואו במודל התאומים או האחים "בדם". **Let it Bleed** - זה שם הספר של יפמן המסכם את פרויקט האחאות הגדול ביותר באמנות הישראלית. אלבום משפחה מדמם השובר את כל החוקים - במקום לקבע זהויות, זיכרונות, אירועים ורגעי מפתח מכוננים ומאושרים בעבר, הוא מתעד זהויות מגדריות ואחרות, נזילות ומשתנות, בהתחפשות ובהחלפת תפקידים, ברגעי התרוממות ושפל, בחגיגה של מרד. במשך יותר מעשור תיעדה יפמן את אחיה גיל ואת עצמה בתהליך התבגרות, כשהם נתונים בתוך מערכות יחסים שונות ומשתנות עם עצמם ועם אחרים - עם הוריהם, עם אחיהם, עם חבריהם, עם בני זוגם. מבנה המשפחה המסורתי מוצג כאן כפתולוגיה, כמקור לאומללות, והפנטזיה והדמיון, הטרנסגרסיה והפרפורמטיביות - כאמצעים להיחלצות. "גיל היתה מראה עבורי, היא לקחה אותי לעולם אחר ואיפשרה לי לתעד מציאות-כמו-חלום מעוגנת בתודעה שהאחד יכול לתפוש מערך מרובה של זהויות. מערכת היחסים שלנו סימנה את הקו הדק בין אמנות לחיים, בדיון למציאות, עד שהכל התחיל לנזול ולדמם ולא היו עוד הפרדות" (יפמן, 2016, ללא מס' עמ', תרגום שלי).

42

רונה יפמן
שחייניות
1998, תצלום בהדפסת למדה ש/ל
50X60
Rona Yefman
Swimmers
1998, photograph in Lambda print b/w
50X60

← 45 44 43

43

רונה יפמן
ילד בכפכפים
1998, תצלום צבע
50X50
Rona Yefman
Boy in Flip-flops
1998, color photograph
50X50

44

רונה יפמן
ילדה בכפכפים
1998, תצלום צבע
50X50
Rona Yefman
Girl in Flip-flops
1998, color photograph
50X50

← 45

45

רונה יפמן
ינשופים
1998, הדפס הזרקת דיו
33X27
Rona Yefman
Owls
1998, inkjet print
33X27

46

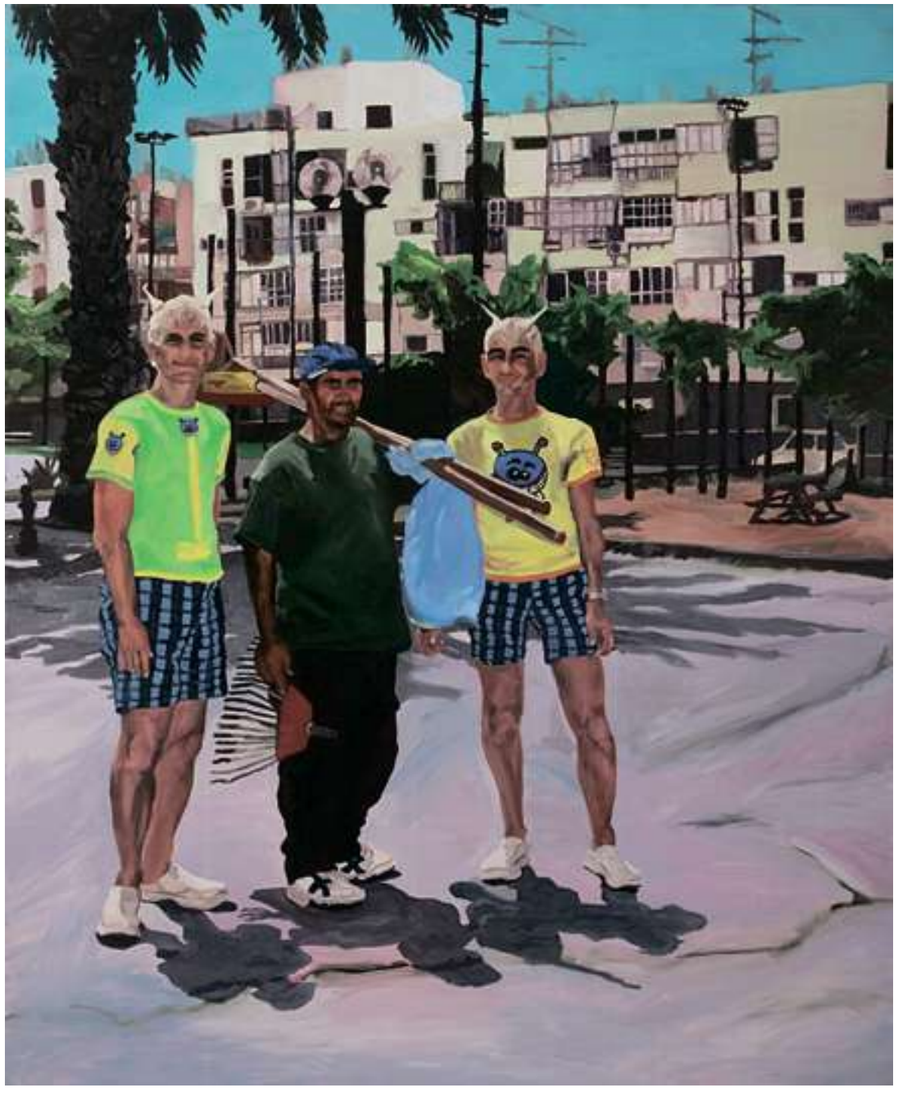
47

שתי דמויות, ישות אחת - "אריק ובנץ", "גיל ומוטי".
חברים טובים? אחים תאומים? זוג נאהבים? בני זוג לחיים? ולאמנות? כל האפשרויות פתוחות ולדמיון יש כוח להציע חלופות. ההופעה, משחק התפקידים, תיאטרון החיים, הם הלא-אמיתי-אמיתי שטורף את הקלפים, שפועל כל הזמן ליצירת קשרים חדשים ומשנה את החוקים.

46

גיל ומוטי
ללא כותרת
2000-2002, טכניקה מעורבת על דיקט
136X58
Gil & Moti
Untitled
2000-2002, mixed media on plywood
136X58

← 47



47

גיל ומוטי
ללא כותרת
2002, שמן על בד
160X130
Gil & Moti
Untitled
2002, oil on canvas
160X130

48

פורטרט כפול של שתי דמויות לא-תקניות, ממזריות.
ילדים לא-חוקיים, פולשים למרחב הלבן, המהוגן,
הבורגני, האמנותי, עושים תעלולים, מציקים, מפריעים,
פורעים את הסדרים, לא רציניים. כמו מקס ומוריץ אבל
"אחרים". כהים, שחורים, "מזרחים", נוכחים, מתריסים,
נומה ועראק, אוהדים מיתולוגיים של בית"ר ירושלים.
לא אחד אלא שניים, מצוירים פעמיים, מזמינים אותנו
לראות להם את הלבן בעיניים.

48

אלי פטל
מקס ומוריץ (נומה ועראק) 1, 2
2002, עפרונות צבע על נייר
100X126 כ"א
Eli Petel
Max and Moritz (Numa and Arak) 1, 2
2002, color pencils on paper
100X126 each

49

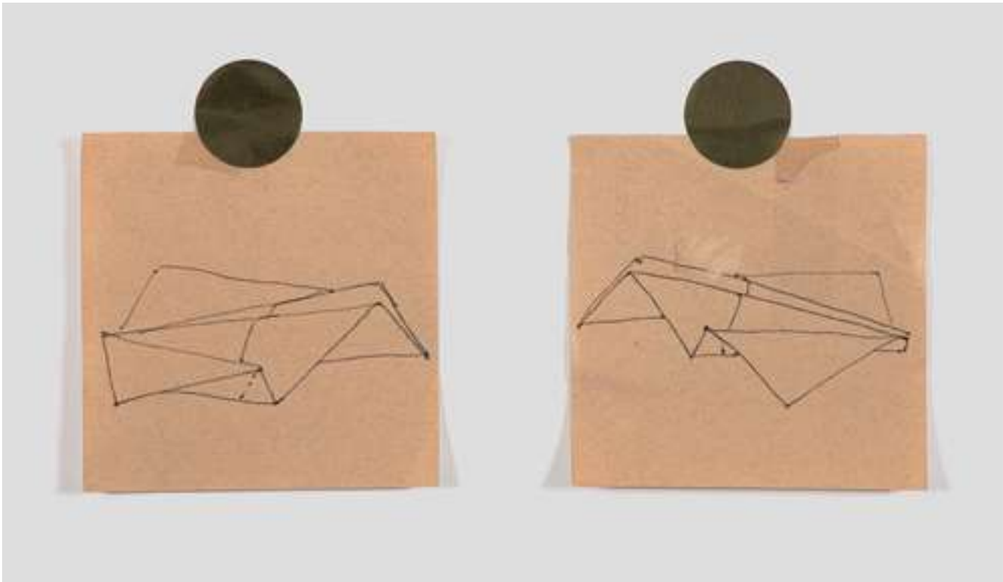
50

51

למה לצייר את "אותו הדבר" פעמיים? אולי מפני שהוא אף פעם לא אותו הדבר? אולי בגלל הצורך כמו בקולנוע לטייק שני, לניסיון נוסף? או אולי להיפך, מפני שזה יצא כל כך מוצלח? אצל שמיע המבנה הכפול של שני רישומים זעירים של מטוסי קרב מהדהד את הפרדוקס המובנה בהם. תעופה היא הסמל האולטימטיבי לחופש, לשחרור המוחלט (אפילו מכוח המשיכה), לקלילות, לתנועה, לניידות ולנוודות, והיא קשורה בעיני רוחנו למראות מרהיבים של נדידת ציפורים ושל מעוף פרפרים. אבל במעבר מטבע לתרבות חל בסמל הזה שיבוש, כמו תאונה שעיוותה אותו כליל, שלקחה ממנו את המאפיינים והסיטה אותם מהחיים, הפכה אותו לכלי משחית בעל עוצמה אדירה והרסנית, רצחנית. הארכיטקטורה של הציפור נהפכה למטוס והתעופה היא עתה מסומן כפול ובו-זמני, כמו המאיים והביתי. שמיע בצעד נואש מנסה להחזיר אותו לממדיו ה"מקוריים" - עם השבריריות של הקו, המזעור של הפתקית והשחזור של השמחה הילדותית שבקיפולי הנייר - אך כשהיא נועצת אותו, כמו פרפר תחת ויטרינת זכוכית, בעזרת מדבקה משרדית, היא ואנחנו יודעים עד כמה זה בלתי אפשרי.

הרישום מגלם את הקריסה וההולדה - הכל מתחיל ממתווה, משרטוט, וכשהכל מתפרק רק הוא יישאר. הוא השלד ולכן הוא קשור גם לבנייה וגם להרס, לחיים ולמוות. הוא מחזיק את שניהם. רישום על נייר הוא כמו האידיאה או הסימן הריק. גיל שני רושם פעמיים בית ספר עממי וגם כאן הכפילות קשורה ביצירת משמעות: מצד אחד, בית ספר הוא אוטופיה, האתר של החינוך, של אמונה באדם ובהשכלה, בהתפתחות ובהתקדמות; מצד שני, הוא אתר של הכתבה והאחדה, סוציאליזציה ויישור, היררכיה ודיכוי. הוא מוסד, כמו בית כלא, בית חולים, בית משוגעים או מפעל ייצור, אפשר לראות את זה בארכיטקטורה שלו בקלות.

(מטוסי קרב, ארכיטקטורה ובית ספר הם גם רכיבי עבודת הווידיאו של האמן אכרם זעתרי, "מכתב לטייס שסירב", שהוצגה בביתן הלבנוני בביאנלה של ונציה ב-2013. העבודה מתחקה אחר סיפורו של טייס קרב ישראלי שהיה ארכיטקט במקצועו ולכן זיהה שהמבנה שניתנה לו הוראה להפציצו בלבנון ב-1982 הוא בית ספר. הוא סירב לציית לפקודה, שיחרר את הפצצות מעל לים ושב על עקבותיו. בית הספר הופצץ מיד לאחר מכן על ידי טייס קרב אחר).



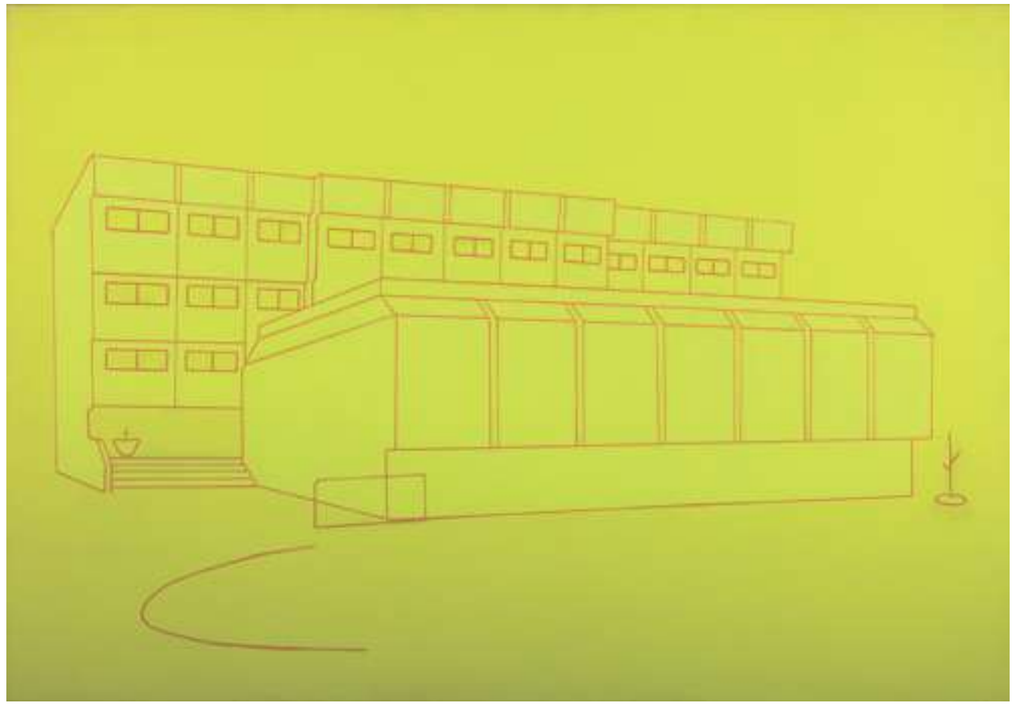
49

אילנית שמיע
ללא כותרת
2001, עט על נייר ומדבקות
19X29
Ilanit Shamia
Untitled
2001, pen on paper and stickers
19X29

← 51 50

50

גיל שני
בית ספר עממי 1
1997, אקריליק וטוש על בד
127X182
Gil Shani
Elementary School 1
1997, acrylic and felt-tipped pen on canvas
127X182



51

גיל שני
בית ספר עממי 2
1997, אקריליק וטוש על בד
127X182
Gil Shani
Elementary School 2
1997, acrylic and felt-tipped pen on canvas
127X182

52

למה לצלם פעמיים "אותו דבר" זו לא שאלה.
העובדה שאי אפשר לצלם פעמיים את אותו הדבר
ברורה וידועה. גורם הזמן בצילום הוא קריטי, בהשוואה
לציור. הלחיצה על המצלמה באה אחת אחרי השנייה,
גם אם בעשירית השנייה, וכל פריים הוא תמונה דומה
אבל שונה. ההחלטה להציג שני פריימים של אותו
האירוע כדיפטיך צילומי היא יוצאת דופן ומציבה
את הזמן ואת ההבדל במרכז הזירה, תרתי משמע.
זוהי זירה שיש בה במה והתרחשות, שחקנים ראשיים
ומשניים, תפאורה, תאורה וגם קהל של צופים - במפלס
הבמה וביציעים הגבוהים. כולם ממלאים תפקיד כתוב
בתיאטרון של החיים. הרווח, חתיכת הקיר הלבנה
שבין שני התצלומים, הוא זה שמאפשר את הכתיבה
ואת המחיקה האינסופית של ההבדלים וחותר תחת
הניסיון לקבע את האירוע; "לעשות סדר" בזמנים
ולקבוע את היחס הכרונולוגי בין שני הרגעים, ולמקם
אותו גיאוגרפית באחת הערים. העבודה הזאת תלויה
כבר שנים במשרדי עיתון "הארץ" ושמעתי כבר עשרות
פעמים הכרזות של עובדים שיודעים בוודאות היכן היא
צולמה: בקריית שמונה, בבאר שבע, בחצור הגלילית,
בדימונה, בדרום תל אביב, בפתח תקוה.

שרון יערי
תאונה
1999, תצלום צבע
112X140 כ"א
Sharon Yaari
Accident
1999, color photograph
112X140 each

← 52

53

דימוי מטושטש שלא ברור אם חוזים ברגע הופעתו
או היעלמותו, חוזר על "עצמו" שוב ושוב, בתיקונים
קלים, בשינויים ובהדגשות. אלה אינן חמש נקודות
מבט שונות, אלא אותו האירוע, מאותה נקודת מבט,
הנעלם ומופיע בכל פעם מחדש. הבסיס לעבודות אינו
מקור אלא העתק: העתק של תצלום של האמן ג'ף
וול, שהוא העתק של אירוע שהיה או לא היה, שנעשה
באמצעות נייר העתקה על משטח פורמייקה שהוא
העתק של עץ. העיוורון שבפעולת ההעתקה מוכפל
באטימות שבפעולת ההתקה של אדם המפונה מביתו -
אטימות ועיוורון של המפנים כמו גם של עוברי האורח
והשכנים שעוד רגע ימשיכו לדרכם. הזיוף שבהעתקה
מוכפל בזיוף שבשם העבודה. ג'ף, קוראת לה חמו, כשמו
הפרטי של האמן, ללא שם משפחה, מתוך תחושת
קרבה מדומיינת, כאילו הוא חבר או בן משפחה,
משתעשעת באופן אירוני בשייכותה/אי-שייכותה לאילן
היוחסין האמנותי המערבי הרואה בעצמו "בינלאומי"
ובכך מצביעה על עוד שכבה של עיוורון ומחיקה.

53

אירית חמו
ג'ף I-V
2002, רישום בנייר פחם על פורמייקה
51X72 כ"א
Irit Hemmo
Jeff I-V
2002, drawing with carbon paper
on Formica
51X72 each

54

55

העיוורון, המחיקה והשושלת מוטבעים בסדרה "צובה", שהצמד הוא היחידה הבסיסית שלה. לכל ציור נוף בשמן-על-בד יש בן זוג תואם, נייר עיתון הנושא את ההטבעה שלו. דימוי מראָה מטושטש, נעלם ודהוי על גבי עיתון יומי, שכמו הדימוי עצמו, מעמדו כמראָה למציאות נטוע בחולף ובמשתנה. דימוי מת כמו החדשות של אתמול, כמו העיתון "חדשות", אבל מה עם ההווה ומה עם העקבות? מה עם רוחות הרפאים שאינן מרפות? הציור שייך למסורת ציורי נוף מהתבוננות, אך בעוד עין אחת מסתכלת בנוף ה"ממשי", עין שנייה פונה אל מחסן הדימויים החקוק בזיכרון. תולדות האמנות הישראלית נוכחות בסדרה הזאת לא פחות מן הנוף. בשנות ה-70 יצר זריצקי, מאבות האמנות הישראלית המודרנית, סדרת ציורים מאותה נקודת מבט בצובה, אלא שמיצירתו נעדרים שרידי הכפר הפלסטיני שמופיעים אצל אברמסון. כך נהפכת פעולת הציור לפעולה של שיקום; המחווה נהפכת לתיקון, וההתבוננות להצבעה על לקונה, על העיוורון המובנה בהתבוננות; ואילו אילן היוחסין, המעבר מאב לבן, מתקבע ביחס למתח שבין המשכיות לסטייה.

54

לארי אברמסון
צובה (פרט מתוך סדרה)
1993-1994, שמן על בד
25X25
Larry Abramson
tsooba
(item from a series)
1993-1994, oil on canvas
25X25

55

לארי אברמסון
צובה (פרט מתוך סדרה)
1993-1994, הטבעה על נייר עיתון
40X28
Larry Abramson
tsooba
(item from a series)
1993-1994, impression on newspaper
40X28

56

הסטייה הגדולה מכולן היא מות בנים על אבות, הנתק של השרשרת, החור שנפער. חור שמנסים לסתום בכוח באמצעים מלאכותיים כמו שיש סינתטי שצריך לבחור למטבח או למציבה. אבל אי אפשר לסגור את הבור אף פעם, כי בכל פעם הוא נפער מחדש, כמו המרווח בין השמות - "כחול ים", "ירוק הוואי", "אפור שמפיין" - ובין מה שהם מסמנים; או כמו ההבדל-אין-הבדל בין חומרי בניין ובין חומרי אמנות, או בין אמת לשקר של השיש בהיותו חיפוי שאינו מחפה על דבר, חיפוי שנועד להראות את עצמו. המופשט הגיאומטרי מתגלה כאן כתכליתי וליטרלי, והדימוי האמנותי כמילון מקודד וממוספר של צבעים וצורות שחוזר על עצמו באפשרויות רבות. בכל פעם שבוחרים אפשרות אחת, היא ממסגרת בהקשר שונה את כל האחרות.

גדעון גכטמן
סטייה
1997, תצלום צבע ממוסגר בשיש סינתטי
31X40 כ"א
Gideon Gechtman
Deviation
1997, color photographs framed
in synthetic marble
31X40 each

← 56

57

שכבה דקה של צבע שמן אטום על משטח MDF חשוף - גם היא בגדר חיפוי שאינו מחפה על דבר, כתם שמתגבש כפני שטח ולובש צורה על גבי המצע, כמו בגד על גוף. מלבן, שני קווים לבנים מפלחים אותו, משמשים לו קו גבול-מסגרת-אימרה. שני מלבנים שהם מעבר לעיקרון ההכפלה: אחד אנכי ואחד אופקי, אחד עומד ואחד שוכב, כמו אב ובן, זה ליד זה, מתחברים/מתנתקים. עוד לא מופשט גיאומטרי וכבר צווארון מלח. אחד "אחר" מן השני, דומים-שונים שההבדל ביניהם הוא רק חריגה קלה. "אבל החריגות הזו מתוארת תמיד כאופציה של צמיחה והתפשטות וככוח אינסופי, כחירות. כך מגלה רבינא בתבניתיות של הרקמה ושל המבנים האנטומיים את האופציה המחריבה, הסרטנית, החולה, הסוטה, זו שמפרה את הסדרים, מחוללת עיוות ומוטציה, אך דווקא בשל כך היא מציעה תבנית חדשה, חוק חדש" (גטר, 2004, עמ' 19).

57

דורון רבינא
Sea Food
1997, טכניקה מעורבת על MDF
122X202
Doron Rabina
Sea Food
1997, mixed media on MDF
122X202

58

אלות בייסבול שמפרות את חוקי המשחק, דבוקות זו
לזו כתאומות סיאמיות, כזוג אוהבות, מחוברות בכוח,
כמו אמא ובת, מתפתלות, מתגמשות, במקום להכות
רוקדות. אלות שיצאו מסרט מצויר, "לא אמיתיות"
פעמיים: חיקוי שהאמנית יצרה למה שמראש לא היה.
בחרץ שחור, בפנים לבן. חסרה חתיכה וההחתיכה היא
ירח והירח מלא, וכשהירח מלא רוקדים עד אור הבוקר.
מתי נגמר הלילה ומתחיל היום? מתי נגמר החושך
ומתחיל האור?

58

טל פרנק
Full Moon
2010, יציקת שרף
57X12X8.5
Tal Frank
Full Moon
2010, carkit casting
57X12X8.5

59

אור של ניאון, אור סינתטי, מלאכותי, לא אמיתי, חיקוי
של אור בשני קווים ישרים, ארוכים, לבנים, קווים
מקבילים שלעולם אינם נפגשים.

59

טליה סידי
ללא כותרת
1995, שמן על דיקט
125X13
Talia Sidi
Untitled
1995, oil on plywood
125X13

60

הקו נסגר למעגל כמו נחש המכיש את זנבו, כמו גדי בחלב אמו. שני מעגלים שוברים את חוק המקבילים, נעולים האחד בשני, נפרדים-בלתי נפרדים, הינתקות תהיה כרוכה במוות לאחד וחיים לשני. במעטה הלובן מתרחשים דברים קשים ואלימים. הלבן הוא התנאי של כל הצבעים האחרים.

60

אנג'לה קליין
ללא כותרת
2008, צבע תעשייתי על ברזל
קוטר 60 כ"א
Angela Klein
Untitled
2008, industrial paint on iron
diameter 60 each

61

החפציות והחומריות מוטבלות בנוזל לבן שמעלים ומכסה אותן בציפוי אחיד וחלק ללא פגם, מושלם, כאילו יד אדם לא נגעה בהן. הנוזל מסתיר כל סדק, עיוות או טעות, עושה סטרילייזציה לזירה. שתי כיפות, שתי פטמות או שתי גלולות, שני סימנים שאי אפשר לראות, שתי בליטות בכתב ברייל, שני עיגולים עיוורים ניבטים/מביטים.

61

אנג'לה קליין
ללא כותרת
2009, צבע תעשייתי על פלדה
קוטר 22 כ"א
Angela Klein
Untitled
2009, industrial paint on steel
diameter 22 each

62

שתי עיניים פקוחות לרווחה, שני חורי הצצה, מזמינים
להסתכל פנימה והחוצה, משיבים/חוסמים את המבט.
פעורים על זוג דלתות בירוק בית חולים, דלתות כפולות
של חדרי ניתוחים או חדרי מתים, שמעבר להן רק
גופות וגופים, או בעצם משני העברים. זה החור השחור
שבולע הכל ושאי אפשר לכסות, הוא אורב בפתח של
מעברים ומסדרונות ועל כנפי דלתות נפתחות ונסגרות
שתמיד נשאר ביניהן רווח צר המאפשר את הזרימה
ומאפשר-לא-מאפשר את הראייה.

62

ראובן ישראל
ללא כותרת
2002, MDF וצבע מכוניות
55X45X2.5
Reuven Israel
Untitled
2002, MDF and car paint
55X45X2.5

63

"לקרוא בכתמים של ספלי קפה מרוקנים, כמו לקרוא בכתמים בכלל זה עניין של דמיון ועניין של גורל. בנימין מדבר על הקריאה בכתמים, שהקריאה בקפה היא בת-דוד או נכדה חדשה, יחסית שלה: '...לקרוא את מה שלא נכתב מעולם, קריאה זו היא העתיקה בכולן: הקריאה קודמת לכל לשון, הקריאה מתוך הקרביים, הכוכבים או המחולות. אחר כך החלו להשתמש באבזרי תיווך של קריאה חדשה, רונות והירוגליפים..."
(נאמן, 2014, עמ' 21).

63

אניסה אשקר
ארוחת בוקר 2
2010, זפת על ספלי קרמיקה
מדף: 16X24
Anisa Ashkar
Breakfast 2
2010, tar on ceramic cups
shelf: 16X24

64

המבט והכיסוי, הנסתר והגלוי, המצע והדימוי, העצמי
וה"אחר", מתערבלים, מחליפים תפקידים בין ראשי
למשני, בין מוקדם למאוחר, בין חזית לאחור,
בין לא-נראית, לרואה, לנראית.

64

מאג'דה חלבי
דיוקן עצמי
2009, טכניקה מעורבת על בד
74X90
Majda Halabi
Self-Portrait
2009, mixed media on canvas
74X90

65

דיוקן עצמי בעיניים פקוחות וכפה סגור, אילם, שניטל ממנו הביטוי, ניטלה השפה המדוברת ונבלעה הזעקה. נותרה רק שפת סימנים בלתי מוכרת, שאינה מסמנת דבר, גם לא את הדיבור, רק את השתיקה. שפה שותקת, לא מדוברת, שפה אחרת עם אי-היגיון משלה, שמתנגדת לשיטה.

65

טל שושן
ללא כותרת (מתוך סדרה "שפת אם")
2002, צילום מטופל בצבע פסטל
21X30
Tal Shoshan
Untitled (from the series "Mother Tongue")
2002, pastel-treated photograph
21X30

66

"וְהָאָרֶץ הָיְתָה תֹהוּ וָבֹהוּ וְחֹשֶׁךְ עַל פְּנֵי תְהוֹם' (בראשית א, ב). בעברית בת ימינו מכנים לעתים אי־סדר מוחלט בשם 'תוהו ובוהו'. אך אין זו משמעותו המקורית של הצירוף מספר בראשית. המשמע היסודי של תֹהוּ הוא שממה, כגון בשירת האזינו: 'יִמְצָאֵהוּ בְּאֶרֶץ מִדְבָּר וּבְתֹהוּ יְלֵל יְשִׁמֹן'. משמעות זו מוכחת גם מן המלה הערבית تِيه (תִיה) - מדבר, שממה. משמעויות קרובות הן אפס, שווא והבל, כגון בפסוקים אלו מספר ישעיהו: 'כָּל הַגּוֹיִם כְּאַיִן נֶגְדּוֹ, מֵאֶפֶס וָתֹהוּ נֶחְשְׁבוּ לוֹ' (מ, יז), 'וַאֲנִי אָמַרְתִּי לְרִיק יָגַעְתִּי, לְתֹהוּ וְהֶבֶל כֹּחִי כִּלִּיתִי' (מט, ד). גם בספרות חז"ל המלה תֹהוּ מציינת ריק, והבל, כגון בצירוף מעשה תוהו - מעשה שווא והבל. למלה בֹהוּ יש כנראה משמע זהה או דומה, שכן השורש הערבי בה"ו נושא בין השאר משמע של ריקנות". (http://hebrewacademy.org.il)

מתוך התוהו ובוהו ומבין ענני השמים המונותיאיסטיים נקרע מבט ונשלחות ידיים בבקשה לעזרה ולהצלה, אולי כתזכורת לכל האסונות, החטאים, המעשים הרעים והעונשים שמקורם באלוהים אחד; ואולי כמחשבה על האלטרנטיבה הפוליתיאיסטית. אוראנוס, ראשון האלים, אל השמים והבריאה במיתולוגיה היוונית, מעולם לא היה אחד ומעולם לא היה מחוץ לדברים. מרגע הופעתו הוא בעל משפחה, יש לו אם ואשה (שהיא אותה האלה, גאיה) וילדים רבים. "העיניים של אוראנוס" מביטות מהשמים, והידיים, של מי הן - של היוצר או של היצירה? עיניים וידיים הן מה שצריך בשביל יצירה. העיניים רואות, הידיים עושות ואין לדעת מה קודם למה, מעשים או מראות.

66

יוסף קריספל
העיניים של אוראנוס #17
2009, אקריליק ואקוורל על תצלום
39X29
Jossef Krispel
Uranus Eyes #17
2009, acrylic and aquarelle on a photograph
39X29

67

"הן יותר הדבר עצמו מהדבר עצמו. העיניים האלה הן יותר בן אדם מבן אדם. הציור הוא הייצוג של הדבר הזה וגם הדבר עצמו; יותר מהדבר עצמו. קצת בדומה לציורים של ג'ספר ג'ונס, זה דגל וזה יותר מדגל. ככל שאני זוכר, הציורים האלה [ציורי העיניים] לא צוירו כמחשבה על ציור, יותר כמו מבט מהצד האפל. בתשובה לשאלה 'מה נמצא מאחורי בד הציור?', רפי לביא היה אומר תמיד, שמאחורי הציור נמצא הקיר שעליו הוא תלוי. התשובה שלי היא: מאחורי הציור יש חלל אינסופי שחור" (גרשוני, 2010, עמ' 347).

67

משה גרשוני
ללא כותרת
1993, טכניקה מעורבת על בד
142X200
Moshe Gershuni
Untitled
1993, mixed media on canvas
142X200

68

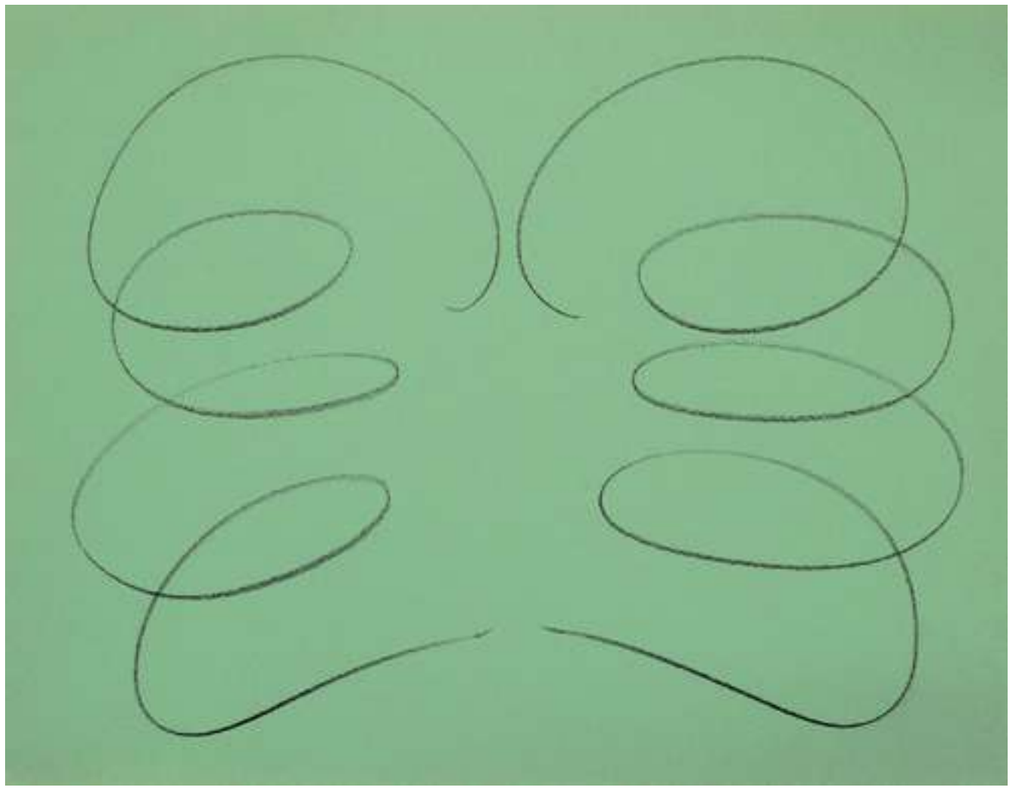
מה שיוצר את התמונה ומה שנראה בה הוא אותו הדבר, המעשה הוא הפעולה (action painting) והתוצאה בעת ובעונה אחת. הסימטריה טבועה בגוף והגוף מטביע את עקבותיו על המצע, שוב ושוב, בחזרתיות שיוצרת ריבוי, ומהריבוי עולה תמונה כפולה של בזות וקדושה, של גוף והארה, של כוס וגביע קדושה.

68

מרים כבסה
ללא כותרת
2001, טכניקה מעורבת על עץ
122X122
Miriam Cabessa
Untitled
2001, mixed media on wood
122X122

69

ובסוף הכל מוביל להתחלה, לרגע הראשון של לקחת
עיפרון ולהשאיר סימן על נייר. בשתי ידיים בבת אחת,
לחזור שוב ושוב, עד שייצא אותו הדבר, אבל אחר.



69

מעיין אליקים
בשתי ידיים
2010, עיפרון על נייר
50X70
Maayan Elyakim
Both Hands
2010, pencil on paper
50X70

ביבליוגרפיה

אביב, נעמי, 2004, "איך מסבירים תמונות לארנבת מתה", טקסט תערוכה, גלריה קלישר, תל אביב, ללא מס' עמ'.

אדגר, אנדרו וסדג'וויק, פיטר (עורכים), 2007 [1999], לקסיקון לתיאוריה של התרבות, מאנגלית: אהד זהבי, הוצאת רסלינג, תל אביב.

אופיר, עדי, 1997, "פוסט מודרניזם: עמדה פילוסופית", מתוך: חינוך בעידן השיח הפוסט מודרני, עורך: אילן גור-זאב, הוצאת מאגנס, מכללת בית ברל, עמ' 135-163.

אזולאי, אריאלה, 1995, "שושלת – רפי לביא ומיכל נאמן, יחסי שארות ומשק-הבית", תיאוריה וביקורת 7, עמ' 177-219.

אילוז, אווה, 2013, מדוע האהבה כואבת, מאנגלית: שירן בק, הוצאת כתר, ירושלים.

אפעל, עדי, 2013, "תקנות הגיזרה בלוחות של אנג'לה קליין", מתוך: אנג'לה קליין – Something old, something new, something borrowed, something blue, קטלוג, הגלריה האוניברסיטאית, תל אביב, עמ' 13-21.

בארת, רולאן, [1977] 1981, שיח אהבה, מצרפתית: אביבה ברק, הוצאת שוקן, תל אביב.

בלייקר, מייקה, 2002, "שני בחורים מקסימים כמו ממתקים", מתוך: גיל & מוטי – הדרך אל החלום, קטלוג, גלריה טל אסתר, תל אביב, עמ' 23-31.

בן-נר, גיא, 2010, "בין שתיים לארבע", מתוך: מיכל נאמן - חיוך, חתול, חיתוך, קטלוג, גלריה גורדון, תל אביב, עמ', 11-22.

בן-צבי, טל, 2004, "השהיית השפה כעניין בעבודות של אמנים מזרחים", מתוך: חזות מזרחית, עורך: יגאל נזרי, הוצאת בבל, תל אביב, עמ', 107-128.

בר-אור, גליה, 2012, "פנחס כהן גן: 'אין אמיתות מופשטות'", מתוך: פנחס כהן גן – אנצור דמעתי עם בוא גאולתי, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 11-58.

בר-אור, גליה, 2012, "ביוגרפיה ואחרות: 'האזרח החדש הוא המהגר העתיק'", מתוך: פנחס כהן גן – אנצור דמעתי עם בוא גאולתי, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 59-81.

גטר, תמר, 2004, "'אפורה כל שיטה, רק עץ החיים ירוק לעד': הערות על עבודתו של דורון רבינא", מתוך: דורון רבינא, קטלוג, הביאנלה ה-26 סאו פאולו, עמ' 5-23.

גינתון, אלן, 1996, "מרים כבסה: ציורי גוף", מתוך: מרים כבסה – פרס גוטסדינר 1995, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 7-6.

גינתון, אלן, 2011, "פרי רקוב", מתוך: יואב אפרתי – רישומים, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 85-89.

גרשוני, משה, 2010, "עיניים, שנות ה-90 – גרשוני בשיחה עם שרה בריטברג-סמל מ-5.11.2008", מתוך: גרשוני, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 339-351.

דאור, דן, 2000, ללא כותרת, מתוך: חברות, קטלוג, תל אביב, ללא מס' עמ'.

דירקטור, רותי, 1997, "בין פורמייקה לספוג, או: צפרדע מחפשת נמשל – על תערוכתה של דרורה דומיני", סטודיו 80 (פברואר-מרץ 97), עמ' 16-21.

דסאו, אורי, 2006, "הריאליזם המושגי של אלי פטל: מחשבות על 'הטבע המקורי'", מתוך: הטבע המקורי, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, ללא מס' עמ'.

דסאו, אורי, 2006, "חשוך וצמרירי: פירוק ושיקום ב'תרדמון' של אדם רבינוביץ", מתוך: אדם רבינוביץ – תרדמון, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, ללא מס' עמ'.

דעואל לוסקי, חיים, 2007, הקדמה לפילוסופיה של פני השטח, הוצאת רסלינג, תל אביב.

הופמן, טליה, 2014, מתוך אתר גויאבה: https://tinyurl.com/hgc96wj

ויטגנשטיין, לודוויג, 1995 [1953], חקירות פילוסופיות, מגרמנית: עדנה אולמן-מרגלית, הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית ירושלים.

זק, גור, 2005, "'לאסוף את רסיסי הנפש': שברים, נרטיב וההיסטוריה של האוטוביוגרפיה", המדרשה 8, עמ' 27-48.

יחס, טל, 2009, "טל פרנק: ללא תמיכה", טקסט תערוכה, מוזיאון חיפה לאמנות. https://tinyurl.com/jb4dxez

יפמן, רונה, 2016, "אחרית דבר" (באנגלית בלבד), מתוך: Rona Yefman – Let It Bleed 1995-2010, הוצאת Little Big Man Books, לוס אנג'לס, ללא מס' עמ'.

כץ-פרימן, תמי, 2004, "מבוא חפוז לאהבה רומנטית", מתוך: Love is in the Air, קטלוג, גלריה זמן לאמנות, תל אביב, עמ', 5-12.

לויטה-הרטן, דורית, 1999, "ראה הערך האיקוני", מתוך: מיכל נאמן – ה' צבעים, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 23-34.

ליוטר,ז'אן-פרנסואה, [1983] 1996, "הדיפרנד", מצרפתית: אריאלה אזולאי, תיאוריה וביקורת 8, עמ' 139-150.

ליוטר, ז'אן-פרנסואה, [1979] 1999, המצב הפוסט מודרני: דין וחשבון על הידע, מצרפתית: גבריאל אש ואריאלה אזולאי, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

לכט, ג'ון (עורך), 2009 [2008], 50 הוגים בני זמננו – מסוסיר עד ז'יז'ק, מאנגלית: איה ברויר וד"ר זהר כוכבי, הוצאת רסלינג, תל אביב.

מאור, הדס, 2000, ללא כותרת, מתוך: אחות רחמנייה, קטלוג, הגלריה בבורכוב, תל אביב, ללא מס' עמ'.

מירון, איה, 2013, "בדיעבד", מתוך: גדעון גכטמן 1942-2008, קטלוג, מוזיאון ישראל, ירושלים, עמ' 9-28.

מתן, נמרוד, 2008, "הפנים", מתוך: ובסוף נמות – אמנות צעירה בשנות התשעים בישראל, עורך: דורון רבינא, קטלוג, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, עמ' 73-80.

נאמן, מיכל, 2014, חתול שמן, לשון אדומה, מחשבה ירוקה, חלב לבן, ספר אמן, גלריה גורדון, תל אביב.

ניני, משה, 2013, "זה שנלקח (E'tant pris): אמנותו של הכל-אדם", מתוך: גדעון גכטמן 1942-2008, קטלוג, מוזיאון ישראל, ירושלים, עמ' 57-65.

עפרת, גדעון, 2015, "באוהלו של גיל מרקו שני", https://tinyurl.com/jy848rc/

פימנטל, דרור, 2011, "על מקור מעשה האמנות של תמרה מסל", מתוך: תמרה מסל – מופע, קטלוג, המוזיאון הפתוח לצילום, תל-חי, עמ' 27-41.

קריסטבה, ז'וליה, 2009 [1988], זרים לעצמנו, מצרפתית: הילה קרס, הוצאת רסלינג, תל אביב.

רבינא, דורון, 2013, "העתיד לקרוא", מתוך: אנג'לה קליין – Something old, something new, something borrowed, something blue, קטלוג, הגלריה האוניברסיטאית, תל אביב, עמ' 5-10.

שוחט, אלה, 2010, "על חיקוי ואמנות החטיפה - בעקבות 'טייגר' של יגאל נזרי", https://tinyurl.com/hjk8pe8 המאמר פורסם לראשונה בכתב העת פעמים, רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח (גיליון 94-95, חורף-אביב תשס"ג).

שחורי, יערה, 2010, "שעת הזאבים של מיכל נאמן", מתוך: מיכל נאמן - חיוך, חתול, חיתוך, קטלוג, גלריה גורדון, תל אביב, עמ', 141-153.

שחורי, יערה, 2010, "אושר סמוי – על התערוכה White Minolta", מתוך: אנג'לה קליין - White Minolta, קטלוג, סדנאות האמנים, תל אביב, ללא מספרי עמ'.

שפירא, שרית, 2003, "אופק האילן", מתוך: זה לא צבר, זה גרניום – רפי לביא: עבודות מ-1950 עד 2003, קטלוג, מוזיאון ישראל, ירושלים, עמ' 131-156.

תמיר, טלי, 1998, "גוף - גופה - גופיה – גופיות: על הגופיות בעבודתן של אפרת נתן ודרורה דומיני", http://talitamir.com/catalog/album/111

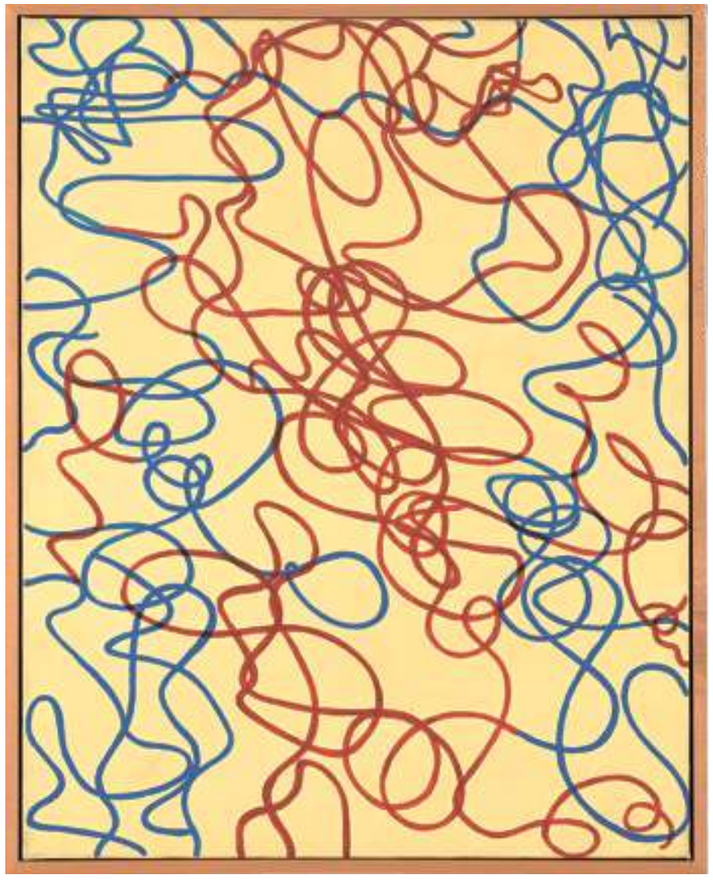
תמיר, טלי, 1995, "צובה: הפשטה ועיוורון", מתוך: tsooba – לארי אברמסון, קטלוג, הקיבוץ גלריה לאמנות, תל אביב, ללא מס' עמ'.

Derrida, Jacques, 1982 [1968], "Difference", from: Margins of Philosophy, trans. Alan Bass, Chicago University Press, Chicago & London, pp. 278-301. http://projectlamar.com/media/Derrida-Differance.pdf

Wittgenstein, Ludwig, 1958 [1953], Philosophical Investigations, trans. G. E. M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford. https://tinyurl.com/julokxt

SAME SAME BUT DIFFERENT

FROM THE HAARETZ COLLECTION



Deganit Berest
Small Bather
oil on canvas ,1992-1996
50x40

TOGETHER AND APART

I've always felt that seriality, or placing a number of artworks adjacent to one another, helps me understand an artist's project – which a solitary work doesn't enable, in my opinion – though at the same time I sometimes wonder whether I'm losing out by not viewing just one work in itself. For example, when Irit Hemmo borrowed one work from the wonderful Small Bather series by Deganit Berest for the exhibition she curated within the framework of the first TLV Art, that work seemed to me simply glowing and marvelous. But even so, in a series there is something strong that almost always works, even if it's not always possible to explain why.

Perhaps one explanation lies in the way sameness-difference relations work within the series, when the solitary work is always both part of the series and also not, simultaneously the same but different, whereas the multiplicity allows for arrangement and rearrangement each time anew. This movement and playfulness on the identical-similar-distinct axis are the connecting link of the works in this exhibition.

Amos Schocken

Same same but different

Efrat Livny

●

"If someone were to draw a sharp boundary I could not acknowledge it as the one that I too always wanted to draw, or had drawn in my mind. For I did not want to draw one at all. His concept can then be said to be not the same as mine, but akin to it. The kinship is that of two pictures, one of which consists of colour patches with vague contours, and the other of patches similarly shaped and distributed, but with clear contours. The kinship is just as undeniable as the difference."

(Wittgenstein, Philosophical Investigations, 1958 [1953], p. 36.)

The works in this exhibition share an analogic structure: a structure based on relations of resemblance and difference between two or more things. At the center of each is a dual image, usually of a twosome or a pair – of words, objects, figures, body organs, and so on – or of numerous copies that multiply and divide even as they are arranged in different mathematical compositions: as one that is two, two that are one, or one and another one, and so on until they become multiples. The image is created through diverse strategies of multiplication, such as copying, cutting, pasting, coupling, merging and repeating. In some of the works, the multiplied structure appears once again in the format itself: as diptych, triptych or multipart series.

The contexts in which this structure appears are diverse: language, family, self-identity, nationhood, capitalism, gender, body and others. But in every case, the positioning of two or more – one next to the second next to the third, one by the side of the other, one on top of the other or one emerging from the other – renders the sameness/difference relations a central theme. The same/different relationship is active, not passive, as appears to be the case initially. It functions as a force that undoes and constructs interconnections, dismantles and arranges, enables the system to reorganize, each time anew, in a way that is the same but other – "Same same but different," (as the Thai street hawker told the tourist who asked whether the Rolex he was selling was real) – in biology, in sociology, in psychology, in politics and of course in art. The changing nuances, interpretations and contexts are this arena's dynamic and unstable conditions, foisting on the viewer a game of "find the differences" in which the eyes dart from one to the other in an attempt, doomed to fail, to determine identity and to apprehend the difference.

Difference resides at the heart of the distinction between modern Western thought, which is dominated by the order of the identical, and postmodern thought, which rejects it and adduces difference in its place. The logic of identity is based on the perception that either the thing exists or it doesn't, and if it does, it must be identical to itself. In other words, the assumption is that there is an underlying core essence: permanent, inner, stable and coherent; a reality exists to which it is always possible to return and which validates all the systems of knowledge and meaning: of language, science, jurisprudence, society, philosophy and art.

According to this way of thinking, difference is always measured between two distinct identities and is intended for one of two opposite purposes: to reinforce the differences in order to isolate what is absolutely not the same thing (other); or to blur the differences and erase them in order to contain the other "within" and show that it is actually the same thing. Postmodernism, which rejects the basic assumption of the logic of identity and its implications, apprehends difference in another way. Difference is not measured between two demarcated, stable identities or things (be they entities, phenomena or occurrences), but through those that are in constant motion and change, and as such do not allow difference to be pinned down. Accordingly, difference itself, too, is perceived to be in motion, never ceases to differentiate and is therefore unamenable to conceptualization. The logic of this difference, actually its nonlogic, does not require identity; on the contrary: like identity, it too is attached to difference, to the difference that makes the difference, to the moment of its appearance, which is effectively a multiplicity of moments and differences that repeat over and over, one after the other, and also simultaneously.

From the standpoint of evolution, the primal insight in regard to this difference lay in its being a condition for the creation of meaning. For, if things lack an origin, meaning cannot be derived from an origin, nor can the mediating systems – the signs. The system of signs – language, for example – is not external to things but is within them and they within it, and meaning is created as a result of the difference between the signs. In the next stage, a more radical understanding of difference is formulated; for if the origin is rejected, what's created is a hole that is not only impossible to fill with anything stable and final – it's that impossibility itself that makes meaning possible. Meaning which always deferred, never stabilizes and does not have a final state. Difference is understood now not only as a condition for the creation of meaning, but as an impossibility that is a condition for possibility. This difference appears in various forms bearing a quality of mobility between open and closed and between full and empty, such as gap, crack, space, debt or absence. "But all the different formulations of the 'empty place' have one thing in common," as Adi Ophir writes. "It is always possible to seal the empty space, once and for all, by means of one of the elements that's identified with modernism and whose negation signifies postmodernism. The postmodern possibility opens up when modernism is implanted as a memory of disillusionment, when the place remains empty." (Ophir, 1997, p. 147, Hebrew)

This approach posits a major challenge to the visual image – for if it always coped with the attempt to create meaning in relation to its status as a sign and as a representation of things in the world, what possibilities are available to it as signifier of the empty? If we take, for example, Wittgenstein's well-known "rabbit-duck" image* it can be read in different ways: according to the binary-dichotomous model it's either a rabbit or a duck; according to the hybrid model it's both a rabbit and a duck. But a third possibility becomes available with the understanding that first a rabbit is seen and afterward a duck (or vice versa) and that in fact the condition for seeing the rabbit is not-seeing the duck (and vice versa). In other words, the condition for sight is blindness, and it is blindness that makes possible the constant motion of the difference, and as a result the constant rearrangement of the system according to shifting sameness/difference relations.

Many times the visual image is invested in blurring the distinction between resemblance and identity through realism, symbolism, formalism and the like. But it also always subsumes within it the fallacy of that blurring and possesses the ability to direct the gaze at it and point to the empty place. As the visual image resides on the same plane and the same continuum together with things, it does not reflect them or symbolize them or represent them in a separate mode, and there is no point in talking about the difference between the visual image and reality. What remains to examine in regard to it is the being-examined mechanism itself and the relations of sameness/difference at its base. These relations are never neutral or indifferent; they always operate in fields of power that strive to define and to separate one from another, between I and he, between us and them, and seek to entrench the differences on a basis of gender, age, skin color or credo, on a basis of blood and soil. They do so through images, language and symbols, but also through violent means, through laws, fences, walls and barriers, and also by means of rifles and war planes.

* Wittgenstein used the image in his Philosophical Investigations in his discussion of language as carrying meaning on a basis of use and context and not on a basis of the representation of reality (Wittgenstein, 1958 [1953]).

01

02

Michal Na'aman, Double Monkeys, 1978,
paper and acrylic on wood, 90x220

Michael Na'aman, Squashed Monkeys, 1978,
acrylic on wood, 75x205

Na'aman is the "mother" of engagement with sameness/difference relations in Israeli art. The theme's diverse aspects are encoded in her work and repeatedly examined through questions of language, family, semiotics, genealogy, psychology and womanhood. In fact, Na'aman is traditionally positioned in the field of art as a "daughter," a student of the "father" of contemporary Israeli art, Raffi Lavie. However, she has long since engendered a dynasty of her own: many artists have been influenced by her work. Her art bestrides this exhibition and appears all across it, like Alice's rabbit or, more precisely, like Na'aman's rabbit-duck.

She began to develop her engagement with issues of identity and difference in the 1970s. Her works abound with images and texts that are products of cutting and pasting, duplication, linguistic games, word pairings and hybrid images that wreak confusion, mix opposites and demarcate and breach boundaries, simultaneously creating alienation and acceptance. Never single units, her works usually come in twos, either as diptychs or in series. **Double Monkeys** and **Squashed Monkeys**, for example, are two brother paintings, one larger than the other. At first glance, they seem to be map paintings in which territory is marked by means of disparate color regions. However, something seems to have gone awry in the marking process: the border isn't clear, the color regions leak across one another, and "inside" and "outside" seem to have switched roles. The positive – the central territory – is empty (white in one painting, red in the other) and anonymous, whereas the negative – the peripheral regions – are given characterizations and names. Instead of countries there are "places" and in place of regions there are islands of "actions." Different islands that differentiate, but between what and what? Between good deeds and bad?

The territories are discovered to be ape-like in form, man-apes walking on two legs, upright, and as the headings on each painting note, they are "doubled and multiplied" and they are "squashed brothers." Connected to one other, like a vane or a chain, like in the illustration "The March of Progress": Until when is it an ape and when does it "become" human? Where does anything begin and where does it end? How is it that it's still identical with itself but already resembles something else? The names that are meant to provide answers and identity are not specific but general, generic, and couched in the first person plural. One of the names, for example, is "mabulim," an odd word that recalls the Hebrew word for stamps, "bulim," a link that's reinforced by the word for "defective," which appears directly below. A defective stamp is one whose edges are folded or cut, in which even the slightest blemish creates a differentiation, a deviation-based difference. But mabulim is also the plural of the word mabul, flood. The biblical story of the flood is the myth of the economics of the two: pairs of animals, male and female, taken into the ark. The heart of the story here lies not in binary unity but in the potential for multiplication, in the pair's possibility to create continuity and establish a dynasty of more and more new individuals that belong to the same type and the same family, same but different.

03

Michal Na'aman, Form & Content, 1995,
oil on canvas, 20x50

The penguin escaped from the box, it exited the framework and moved to the other side (of the diptych). On one side the ellipse remains – it is the form; on the other side is the penguin – it is the content. That's what the inscription says, but it's in quotation marks. Are form and content two separate things? Is the content "cast" into the form, becoming fixed (the form informs it)? Or, possibly, are the form and the content mobile, so that the form is constantly emptying and filling? The answer seems to lie in the "&" sign of the work's title, in the connecting "and" that yokes together and separates the two simultaneously. In the Penguin Books logo the penguin and the ellipse are one dual form.

Which reminds us that a book, too, is a dual structure, of two, like a diptych, two pages facing each other, the object dictating the form of reading. The content is etched into the form, the form is imprinted in the content, and they always appear together, they are intertwined. And talking about covers and logos evokes the joke to which Na'aman returns repeatedly in her work. It's about a man who ran over a nun (a motorcyclist enters a bar and asks if there are any penguins in the area. "No, why?" people ask. "Then I just killed a nun," he replies) – a joke about a mistake of identification that entwines sameness/difference with blindness and sight, with life and death.

04

Pinchas Cohen Gan, Straitened Form (Filename: Semantic Dictionary 1-24), 1995, felt-tipped pen, pastels and oil pastels on canvas, 30x23

"Three is the number necessary in order to tell a story, go out, walk, arrive. […] Without the third term, we remain imprisoned in an imaginary system of doubles and binary oppositions." (Ben Ner, 2010. p. 226)

Three forms – a sitting figure, a ladder and a rock – which are the essence of the biblical story of Jacob's Dream, a story of divine revelation and the promise of the land. God is the one ruler, omnipotent and all-embracing, the ultimate authority. The revelation, though, occurs not in reality, but in a dream. How can one trust a dream as though it were carved in stone? Beneath the rock is an inscription, "Tsura tsrura" (translated here as "Straitened Form"). The painting momentarily straitens the picture of the myth of revelation, which a moment later breaks up into its constituent parts, and they turn their back on one another and continue on their way, evolving to reorganize in the 23 "other" paintings/entries in this dictionary series ("Semantic Dictionary 1-24"). Amid this, the third word is heard, which resonates as missing: "tsara," in the idiom "tsara tsrura" ("dire straits"). Where do the dire straits alluded to lie – in the divine revelation, or perhaps in the promise of the land?

05

Guy Ben Ner, Untitled, 1994,
color photos on plywood, 18x45.5

Three different signs, actually the same sign three times. The logo of Time, a cigarette brand, disconnects from its function, embarks on its path, reorganizes, splits into pairs of words, arranges itself in threes. The meaning is forged from the repetitiveness of the action of cutting and pasting, from the replication and from the absenting – from the hole that is created in the gut of the word. From the space in time, between being still at "Meet me" but already at "Tie me" that morphs into "Wet me" and into the "after" cigarette. And this is actually a "before" work, an "early" work that predates Ben Ner's video art. But,

"As in the case of cinema, here too every cut creates a semblance of perfection that is designed to conceal the cataracts covering over the eyes of the viewer, who prefers to ignore the cuts." And, "Deferral in time means that meaning is forever delayed, since the signifier will always merely point us towards another signifier within the system." (Ben Ner, 2010, pp. 236, 230)

06

David Reeb, Untitled (Camel Time), 2010,
print on canvas, 66x99.5

Time appears in strips. There are numerous strips of time, and they are lying side by side, in parallel. The camel belongs to the animal department. It's not a rabbit, not a duck, nor an ape or a penguin, it's from the Middle East, where time is "Camel Time." But Camel is an American brand and Time an Israeli brand with ambitions of being American. They are also an unlawful coupling: coupling

01

02

03

04

05

06

by two members of the same family is deviant. The eye sees but finds it difficult to take in, repeatedly rejects the information. The painting, too, is unlawful, it's not a painting at all but a print according to a painting, an "imitation" of an "original" that is a copy of two logos that have been wrenched from their context and appropriated from their role of symbolizing the "original" product with the aim of differentiating it from other products and from cheap imitations, which in any event, without difference, lead everyone "to diseases and premature death." Death is the condition, both of time and of the camel.

07

Drora Dominey, Yedioth-Ma'ariv, 1997–98,
mixed media on Formica-coated wood, 20x48

"Hi Efrat, what's doing?
"The photograph you sent me is a work I did in preparation for the 'Mitalapopita' exhibition at the Artists' Studios [in Tel Aviv]. In that context I dealt in part with images of toy animals, hence the image of the rabbit-duck, with a chain. The chain became images that are medleys of sounds and phrases from childhood. For example, for a childish chain song, 'Mitalapopita' [= "Who hung a pita here?"]. 'Yedioth-Ma'ariv' came to mind from the repetitive calls of the paper boys on bicycles, or maybe it was newspaper vendors? The diptych structure of the work afterward took on the form of a book.

"The relations between verbal term, reading art and understanding the artistic language engaged me (and still does), and 'books' bore a didactic structure, in my eyes, that shows this. Regarding the materials, stencil drawing or chain drawing or wire drawing on the wood and Formica materials constituted a sculptural writing suggestion for those reading relations. In other words, how to make an analogic structure to understand reading and writing (by the way, with an emphasis on the fact that I present the subject with a dyslectic bias and disconnects in understanding).

"Hope I was of help.
"Best regards, Drora" (November 2016)

08

Gil Shani, Rabbits, 1999,
acrylic and marker pen on canvas, 33x43 each

Like Magritte, but instead of "This is not a pipe," this is not a rabbit. A sketch of a hare with one line that grasps everything but holds nothing. Like Joseph Beuys, but instead of "How to Explain Pictures to a Dead Hare," how do you explain a picture of a dead hare? The answer resides in not-knowing, in forgoing the expectation of understanding, in acknowledging that there is no exhaustive explanation. Like Gil Shani – on the one side the hare is dead but on the other side not, she's dead and returns to life. Living or dead, she's pulled out of the hat, magician-like, in a surprise, and maybe she's only wounded?

09

Drora Dominey, Undershirts, 1996,
felt-tipped pen on Formica-coated wood, 30x40x38

The body is wounded, bleeding, the boundaries of the undershirts are cut non-metaphorically, cut in wood, absented from the base. The color stains are well enclosed within the borders of the collar. Two undershirts, not gray and not white, not masculine and not feminine, not rural and not urban, not of work and not of fashion, undershirts that are not. Flat examples of an undershirt like flowers that were dried and forgotten in the pages of a book. The territorial regions of color – in green and yellow – do not fuse or spill over, they remain within the borders of the undershirt. The issue here is not the border but the body, and the empty/full undershirt, and what separates it from the body.

10

Yigal Nizri, Buffers 1997,
industrial paint on wood, 32x46

In computer sciences "Buffers are closely bound up with I/O (input/output devices). Many hardware devices have a buffer by means of which blocs of information can be transferred from them or to them. A hard disk, for example, has a buffer that receives the information that is read by the read/write heads. After the buffer fills up, the disk signals the operating system to read the buffer content.

"Single buffer: In the case of a single buffer, the information is written to the buffer. When the buffer fills up, it signals to the operating system that it requires cleaning, the information is copied from the buffer to its destination, the content of the buffer is erased and the buffer returns to use. In this method, the write process must wait until the buffer becomes available for writing.

"Double buffer: In this method there are two buffers. The information is written to one buffer alone each time. When that buffer is full, the OS transfers the content to its destination. In the meantime the write-to process continues to the second buffer. When the second buffer fills up, the write-to process returns to the first buffer (which has been emptied in the meantime) and the handling of the buffer is transferred to the OS. The advantage of this system is that at any given time there is at least one available buffer to which information can be written, so it is not necessary to wait for the buffer to empty."

https://tinyurl.com/hjgan3v
https://en.wikipedia.org/wiki/Data_buffer

11

Yigal Nizri, this that, 1998,
computer printout on paper, 94x133

Two containers, "empty" entities, gaping, are standing ready to be filled, to make possible the full or the half-full. "this" and "that" are similar but different, slightly, with a minimal difference of just two letters.

12
13
14

Tamara Masel, Wide Vase (from the series "Silverware"), 1997, color print, 74x90

Tamara Masel, Narrow Vase (from the series "Silverware"), 1997, color print, 74x90

Tamara Masel, Two Vases (from the series "Silverware"), 1997, color print, 74x90

"Masel's ontological/gender-related study is organized around four basic categories, which interpenetrate one another: presence and absence, the phallic and the vaginal. This overlapping is present, in an exemplary manner, in the photographs of the silver vases, which tie the affinity between presence and absence to the affinity between the phallic and the vaginal; just as the vase involves an overlapping between these two ontological categories, so it involves an overlapping between the gender-based categories. From an ontological perspective, the vase is an object whose materiality is reduced to the zero degree, and whose function is to contain the empty space it encloses. The vase is thus an object that undermines the binary dichotomy between presence and absence. From a gender-related point of view, the vase is a phallo-vaginal hybrid: a vaginal object with phallic qualities, and vice versa. The vaginal is imbued with phallic qualities in the sense that it is an empty space that assumes a concrete existence. The phallic, meanwhile, is imbued with vaginal qualities in the sense that it is an incomplete object whose core constitutes a lack. From an essentialist point of view, this incompleteness, the injury to the thing's objecthood, is more in tune with the essence of the phallus than its conventional representations.

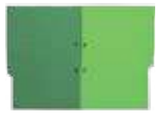
"Masel's vase works, and her artistic practice more generally, bring together seemingly disparate concepts, while revealing the reciprocal reflections between ontological differences and gender differences, as well as their interpenetration.

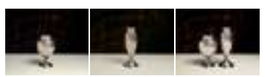
→

07

08

09

10

11

12
13
14


The origin that structures Masel's artistic practice, then, is not a thing or a body part, but rather difference itself; and this difference, moreover, is not only ontological difference or gender difference, but – above all – the difference between those two differences." (Pimentel, 2011, p. 142)

About 17 years ago, I hung these three works in the Haaretz building in an open space shared by a number of employees. The employees complained. They said they didn't want pictures of urns that cast an atmosphere of death. I wrote Tamara Masel asking for information about the works so I could conduct a dialogue with the employees. She wrote me as follows:

"Shalom Efrat,
"This series of works is from a series of photographs of silverware, i.e., silver-coated items or other glistening silver-plated material. Most of the items are wedding presents I received. These photographed objects are vases approximately 20 cm high that I shot against a background of a brown wood surface and white Formica. Several things interested me in the choice of the objects: What is the meaning of giving silverware as wedding presents? What can be done with items that have no real use, one of the answers being is that what remains for me to do with them is to photograph them, and perhaps that way I breathe life into them – that is, I put them on display instead of putting them into storage. In addition, it was a challenge for me to photograph a glowing, glistening object that emerges out of a dark background and returns photography to the tradition of Dutch still-life paintings. I will not deny and will in fact say that a dark, depressing side to the works is also discernible – works of art are not Channel 2 commercials.

"At the same time, it interests me to raise the objects I photograph to high levels of beauty, seductiveness and organization – to seduce the viewer, not to rebuff him. Like a woman who goes to a cocktail party in a black evening dress – it's true that a black dress is suitable for a funeral, but still, she's so beautiful in that dress, elegant and seductive! That said, she remains like the objects, dark and unapproachable, only to be looked at. It's on that border between dark and seductive that I work.
"Call if you have more questions.
"Regards, Tamara Masel" (December 2000)

15

Tamara Masel, Two Kettles and Black Ground, 2007-2011, Lambda print, 45x55

Two shiny white kettles against an ultra-black background, their shadows reflected and doubled on the surface they're standing on. Black-white, positive and negative, object and background – all of them are caught up in an unceasing role game in which nothingness enables being and in which it's not known what is being framed more by the kettles: the space that's imprisoned inside, or the enveloping one from the outside that's closing them in and stretches to the borders of the frame. Nor is it known whether these two kettles are the same but different, or one kettle photographed from two sides.

One thing is clear: this is an allegorical image for a pair of lovers. An image of this kind has several rules. It consists of two items of the same type that maintain equality, formal harmony and relations of physical closeness, often touching or almost touching each other, preserving autonomy but at the same time united. The kiss is perhaps the most well-worn image in this context. The pair of kettles are a self-aware romantic symbol, poetic but funny. Taken from the realm of the domestic and the everyday, this pair emphasizes aspects that are considered the opposite of a fantasy about volcanic romantic feelings, more suggestive of material fatigue: the familiar, the practical and the functional. The electric cord that emerges from each of them resembles an umbilical cord connecting them to their out-of-frame mothers (and fathers), to all the previous kettles that have brought them to this point, to this moment of union that bears the potential for continuity, for the life of many more kettles that have remained in the store and those that will come after them.

16

Eliezer Sonnenschien, C.A. The Meeting, 1999, acrylic on plaster, 57x120

The initial source for the idea of the heterosexual relationship lies in divine monotheistic authority, its center residing in the biblical myth of the creation of male and female, and a few chapters later in the Noah's ark myth. Animals have always played an allegorical role in the depiction of pairs of lovers; some animals are particularly associated with this imagery, notably deer, doves and swans. The romantic idea is based on the power of unity and emphasizes sameness, a couple being seen as "two who are one" or "twin souls." Cracks in this idea – one of the most potent in human history, possessing a "natural" status – appeared at the onset of modernism with the spread of secularity. They are continuing to grow in our time, under the aegis of the vast disparity between the theoretical discourse about relationships and love as repressive tools in the hands of the patriarchy, capitalism and the state, and the flourishing of the huge entertainment and leisure industry, which continues to uphold and preserve the idea of the perfect heterosexual relationship.

The two deer in Sonnenschien's painting, positioned in the center, close to each other, head to head, turn/return a gaze to the viewer. At first glance, they appear to be situated in a panoramic landscape, wintry and fantastical, depicted with unnatural coloration; at second glance, they turn out to be part of a wall covered with graffiti and a mostly unreadable text. The work's title, "The Meeting," which preserves practical neutrality, together with the fact that the animals' heads are adorned with magnificent horns that usually attest to their being males, could have left scope for interpretation about the purpose of the meeting (particularly in the light of the well-known fact that the males engage in combat when the females are in heat). In this case, however, the image's correspondence with the romantic convention is so clear-cut and strong, and is fleshed out by additional signs: the fact that among northern deer, females have the same horns as males; the bleeding heart that's engraved in the space between the animals' legs; and the word "LOVE," the only word that appears clearly, imprinted in the upper right of the painting, that seems to be a seal offering final confirmation that this is a lovers' tryst.

17

Ahmad Canaan, Deer Arabesque, 2000, oil on canvas, 100x140

"Eccentric (scandalous), the dream furnishes the contrary image. In the dual form I fantasize, I want there to be a point without an elsewhere, I sigh (not a very modern action) for a centered structure, balanced by the consistency of the Same: if everything is not in two, what's the use of struggling? I might as well return to the pursuit of the multiple. As for this everything I desire, it suffices for its fulfillment (the dream insists) that each of us be without sites: that we be able magically to substitute for each other: that the kingdom of 'one for the other' come ('In going together, each will think for the other'), as if we were the vocables of a new, strange language, in which it would be quite licit to use one word for another. This union would be without limits, not by the scope of its expansion, but by the indifference of its permutations."
(Barthes, [1977] 1978, p. 227-228)

Multiplicity, two-dimensional repetitiveness, density, symmetry, covering of the surface and a potential for endless expansion, together with the basic fact of equality in the possibilities of arrangement, in which each element can be replaced by another and act as a "stand-in" without affecting the form/content are the features of Arabesque, the traditional form of ornamentation in Islam, a pattern lacking origin and direction. Ahmad Canaan takes the convention of the romantic couple image and runs it through two local test tubes. The first is geographical: he does not invoke the distant northern deer but uses the image of the Land of Israel/Palestine breed; and the second is national, in linking it to the Arab tradition of the arabesque. By this connection he points to the particular, local, cultural and political aspects of love – the emotion usually perceived as identical, universal and apolitical.

15

16

17

18

Dani Ben Simhon, Untitled, 1993,
oil on Masonite, 61X122

The image of a pair of lovers as a "pair of doves" here assumes a disturbing turn. The doves are stuck to each other, their beaks are connected and their feet are sunk into and cast in the base. This is a sad and disappointing love story, cruel. The doves are imprisoned, they cannot free themselves, let alone fly. They are closed/enclosed twice, once by the base on which they stand and a second time by the carpet on which they are drawn (and a third time by the painting itself). The only soaring in this picture resides in the memory that links a flying carpet and the aesthetics of the "Mizrahi" home. The regime of taste that perceives itself as high – Western, European, ostensibly sophisticated – recognizes its inner nuances, but at the same time subsumes everything not identical to it into generalizing categories such as "Mizrahi" / "Arab"/ "Russian"/ "Ethiopian" and labels their domestic aesthetic as artistically worthless kitsch. From this difference, between what the public space and its institutions signify/signal, and what is signified as private and domestic, consciousness bursts forth that becomes movement and an agent of change.

19

Ester Schneider, Swan-Snake, 2007-08,
ink and water colors on paper, 68X135

The struggle between the "one" and the "other" is not synonymous with relations of "inside" and "outside." The forces of destruction and virulence are not located "outside," they are already contained "inside," they are inherently there. There is nothing that is pure, hermetically identical to itself, embodying "itself" alone, closed to influences, to noises, to "pollution," to the infiltration of the "other." The other always resides within me, too, and in Schneider's painting it's not the rabbit-duck – two soft, "cute," harmless creatures – but a connection between swan, symbol of all that's good and noble, and snake, symbol of dark evil. What's subverted here is the untenability of the signifier no less than the unity of the signified.

20

Rona Yefman, Kiss, 1999, color photograph, 40X50

The devil resides also in the pure, innocent, most optimistic act of a kiss between lovers. He's there in the area, as though mocking them, lying in ambush for them, ridiculing the desire or the possibility to unite, signifying time and again the impossibility. "The demon is plural ('my name is Legion,' Mark 5:9). When a demon is repulsed, when I have at last imposed silence upon him (by accident or effort), another raises his head close by and begins speaking. The demonic life of a lover is like the surface of a Solfatara; huge bubbles (muddy and scorching) burst, one after the other; when one falls back and dies out, returning to the mass, another forms and swells farther on. The bubbles 'Despair,' 'Jealousy,' 'Exclusion,' 'Desire,' 'Uncertainty of Behavior,' 'Fear of Losing Face' (the nastiest of all demons) explode in an indeterminate order, one after the next: the very disorder of Nature." (Barthes, [1977] 1978, p. 80-81)

21

Yoav Efrati, Untitled, 2001,
brown pencil on paper, 22X18

There will always be a barrier there, a dividing wall, concealing, impassable. "To expend oneself, to bestir oneself for an impenetrable object is pure religion. To make the other into an insoluble riddle on which my life depends is to consecrate the other as a god; I shall never manage to solve the question the other asks me, the lover is not Oedipus." (Barthes, [1977] 1978, p. 135)

22

Yoav Efrati, Untitled, 2001,
brown pencil on paper, 22X18

The moment at which the paper becomes a painting, the line becomes a drawing and the hand leaves a sign. The brittle moment at which two become a couple, a woman becomes a mother, a man becomes a father, a child an adult. Emptiness is a central element; it's present as a point of departure, a reminder that there will always be a space there, a distance. "It is not true that the more you love, the better you understand; all that the action of love obtains from me is merely this wisdom: that the other is not to be known; his opacity is not the screen around a secret, but, instead, a kind of evidence in which the game of reality and appearance is done away with." (Barthes, [1977] 1978, p. 135)

23

Meirav Heiman, Esther Roth Shachamorov, 2001,
color photograph, 50X76

If the other cannot be known, then why not love the unknown? One of a series of photographs documenting random meetings of the artist with strangers. Initially in virtual chats on the web with anonymous correspondents who hid behind pseudonyms, in which she suggested that they meet for a meal and a joint photograph. The photograph, like a deceptive hybrid creature, mixes reality with the virtual, couplehood with loneliness, intimacy with anonymity and truth with falsification. What we see is the absurd acrobatics (which also resonates in the work's title: it's the pseudonym the artist used in the chats) that are needed to preserve the perfect coupled appearance that's hemmed in by the walls from all sides. The title of the series, "Sister of Mercy," encapsulates a suggestion to undo the impossibility of the possibility of connecting two people by means of compassion, and also returns us to the ties within the family.

24

25

26

Ania Krupiakov, Memory, 2007, digital print, 71X70

Rafi Perez, Untitled, 1996, oil on canvas, 119X119

Vered Nissim, Untitled (from the "Dreamers" series), 2014, inkjet on archive paper, 73X110

It's not surprising that the movement toward home, toward family, toward parents is a central theme in some works in an exhibition about sameness/difference relations. The return "home" is like an attempt to return to the "origin" – a futile exercise that collapses in light of the dual recognition that the home is never the same home and the self is never the same self. The internal contradiction stems also from the fact that at the heart of the desire for return resides parting; that is, the desire to reenact the moment of separating and to measure the difference. This measurement is basically hopeless in the absence of a permanent tool or value, and because of the infeasibility of measuring what is in a state of change and motion.

Krupiakov, Perez and Nissim, each separately, stage their parents in poses that are related to situations of memory or dream. Krupiakov's photograph, shot from behind, emphasizes the sense of physical distance, and the title, "Memory," underscores the distance in time. The disparity between inside and outside is the background to the whole picture: between a street in a housing project in the Israeli periphery, and the decorative domestic aesthetic of a home of immigrants from the former Soviet Union. The parents stand on the threshold, looking out the window to the right and the left, caught up in dual loneliness, together and alone, holding onto one other.

Perez situates his parents as far off as possible, in an imaginary landscape that is a kind of surreal combination of a talking star from The Little Prince and Christian depictions of paradise from the Renaissance. It's a material picture, with an outsize mythic mother in the center and a father sitting at her feet, the whole saturated with an ambivalence of sacred and profane. The mother and

18

19

20

21

22

23

24

25

26

the father are portrayed in total disconnect and in a reversal in which it's precisely the mother who is immersed in religious study – opposites connected by nothing other than the legion of angels/ children that hover around them.

In Nissim's work the distance is created through sleep. The parents lie, eyes shut, immersed in a dream, incapable of connecting or returning the look. As in Perez's painting, the mother is large and dominant; and as in Krupiakov's work, what connects the two is the thread of the touch of the hand.

In many cases, it is children of immigrants or people who have experienced social mobility involving language, education, culture or finances who turn their gaze toward their parents and toward the domestic space. In these instances, the "return home" and the reconstruction of the parting are often accompanied by a feeling of betrayal. Its flip side is a loyalty test that is actually a double trap, by the very fact of being intended for everyone who is marked in advance as a stranger, and by the constant demand of the stranger to return to "his roots."

"'And what about your origins? Tell us about them, it must be fascinating!' Blundering fools never fail to ask the question. Their surface kindness hides the sticky clumsiness that so exasperates the foreigner. The foreigner, precisely – like a philosopher at work – does not give the same weight to 'origin' as common sense does. He has fled from that origin – family, blood, soil – and, even though it keeps pestering, enriching, hindering, exciting him, or giving him pain, and often all of it at once, the foreigner is its courageous and melancholy betrayer. His origin certainly haunts him, for better and for worse, but it is indeed elsewhere that he has set his hopes, that his struggles take place, that his life holds together today. Elsewhere versus the origin, and even nowhere versus the roots: the motto for daredevils breeds sterile repressions as well as bold undertakings. How does one distinguish censorship from innovative performance? As long as his eyes remain riveted to the origin, the absconder is an orphan consumed by his love for a lost mother. Does he succeed in transferring the universal need for a shoring-up or support on an elsewhere that, henceforth, would no longer be experienced as hostile or domesticated but as the simple axis of a mobility, like the violin clef or the bass clef in a musical score? He is a foreigner: he is from nowhere, from everywhere, citizen of the world, cosmopolitan. Do not send him back to his origins. If you are dying to ask the question, go put it to your own mother…" (Kristeva, [1988] 1991, pp. 29-30)

27

Raffi Lavie, Untitled, 1979,
mixed media on canvas, 50x50

The house has a door / The painting as a door with two sides connected to each other without a separation – inside and outside, front and behind / And written on the door the occupants' names, the parental couple, "Ilana and Raffi Lavie," twice / And the house is the mythic house at 42 Yona Hanavi Street / The "house" of Israeli art / And from the house guests come and go – the house welcomes guests, like an empty slot that constantly fills and empties again / And the children-students come to visit, too: "From the moment she [Na'aman] entered into the home economics that linked the house to the map, she never stopped picturing relationships between teacher and student, father and son, master and slave, Father Time and Mother Space, male and female, brother and sister, and between young goat and its mother." (Azoulay, 1995, p. 210, Hebrew)

28

Michal Na'aman, What Can Look at Itself is Not One,
1995, oil on canvas, 150x120

You look at the painting and see everything double: right side-left side, white color-milk dripping, rabbit-duck, upper caption-lower caption, young goat and mother. What can look at itself? Student at his teacher, brother at his sister, child at its parents, person at himself.

29

Tal Shochat, Mother and Me in the Kitchen, 1995,
black-and-white photograph, 33x49.5

Young goat in its mother's milk is like cannibalism or incest, it's deviant, impure, not kosher. Mustn't mix, have to differentiate, the difference to be incisive, sterile. It's necessary to kosher the kitchen, to clean it all the time (because it keeps getting dirty again), to separate, between milk and meat, between girl and her mother. And the breast – the meat with the milk – is double, it's simultaneously the signifier and the signified of unity and division, of the process of separating. But the incision is sharp and violent, it's always "freshly cut."

30

Elinor Volnerman, Extractor, 2016,
inkjet on archive paper, 70x100

The kitchen is the place of life and death.

31

Erez Israeli, Untitled (To Mother), 2006,
video, 4:10 min.

The infant parts from his parents and moves away from them; he embarks on life, they go to their death. This is the order of things, whose disruption is the shattering of the prior condition, the irreparable rupture, irremediable, which lies within the realm of the Law of the father – both in the Icarus story and in the binding of Isaac story. All that remains for the mother is to come to terms with the sacrifice, as in the Pieta, or in her despair to try to undo the situation: to go to the kitchen, pluck the feathers, prepare the soup and swallow her son back into the body from which he emerged.

32

Michal Na'aman, A Land that Devours its Inhabitants, 1974, pen on paper, 20.5x30

A mother devours her children like a land devours its inhabitants.

33

Thalia Hoffman, Guava, 2014,
single-channel video and stereo sound, 12:00 min.

Two are walking on a path and all is in motion all the time, fluid and morphing, once in a male body once in a female body, once in Arabic once in Hebrew, once in the singular once in the plural, once in the past once in the future, once backward once forward, once from memory once from forgetting. Occasionally they hold hands, as they walk.

"The film is set in the near future, when the government collapses and Jaffa-Tel Aviv is destroyed. A Jewish woman and a Muslim man make their way by foot from Jaffa-Tel Aviv to Beirut, hoping to find there a possibility of a life together. Through their walk, and with the scent of guava escorting them, the characters raise the possibility of connecting the two cities. The Guava website wished to evoke the connection between the cities on the actual surface. Guava asks you to re-mark the forgotten road that still runs from Jaffa-Tel Aviv to Beirut.

"The path from Jaffa-Tel Aviv to Beirut is part of the ancient road connecting Cairo with Damascus. Towards the end of the Ottoman Empire, the Sykes-Picot Agreement was signed between France and the United Kingdom, to divide the empire's lands between them. France received Syria and Lebanon, while Great Britain received Palestine. The road between Beirut and Jaffa-Tel Aviv remained open to serve the need of trade and security of the two Mandates, and only [in] the late thirties fences were built across the border lines. These fences gained their validity with the establishment of the State of Israel, in 1948." (Hoffman, from the Guava website: https://tinyurl.com/z5k6aq2)

27

28

29

30

31

32

33

34

Atzmon Ganor, Untitled, 1998,
felt-tipped pen on geographical map, 49.5x34.5

Two states in one land or a binational state in one land? Palestine and Israel, two that are one or one that is two? War of Independence for one, Nakba for the other? As though this were a closed event from the past that belongs to the one and not to the other, a single occurrence that can be fixed in time and on the map. In this case, even the map dissociates itself, makes itself ridiculous; lines are drawn and erased frequently, rendered in colors, break up into dashes, into absurd, impossible strips and islands of land, winding and entwined. The disaster is materializing all the time, it's ongoing, an open, bleeding wound, unending, that can't be closed and be engraved in the past. The pistol from the first act is still here and all systems are mobilized in pursuit of the thought that this is a struggle between two distinct and disparate entities. But, "Suppose that two copies of you were constructed. And suppose that the two fight a duel. And suppose one of the bullets kills. Is this to be considered a murder or a suicide?" (from LeVitte Harten, 1999, p. 227-226).

35

Tal Mazliach, Untitled, 1994,
oil and pencil on canvas, 40x120

The pistol is aimed at the target, and the target is a round bullseye at the center of which is the mapped body, and together all are nailed to the black flag that warns of a danger zone, and everything is double: two flags, two targets, two dotted-perforated children. Being me-not-me, the double is the ultimate "other" in the face of which the illusion of the one "me" is formed, through the difference. The imaginary unity is achieved through the mirror picture from "outside," which is repeatedly fragmented by the holes from "inside."

36

Shlomit Liver, With a Little Help, 2011,
video, 5:35 min.

There's no outside, the blinds are shut, inside all is in incessant motion, changing, morphing, in constant flux. The "self" splits into more and more manifestations of itself, it is not one but a multiplicity, their action not consistent and binary but circular, obsessively repetitive. You have to tidy up and clean all the time, move things from here to there, pick up and put down, enter and exit. The room empties and fills, and the character returns each time otherwise, same but different, renewed, costumed, dressing, exhausted, needing help, "a little help from friends."

37
38

Ilanit Shamia, Untitled, 2001
color photograph, 75x50 each

Standing with her back to the closet, looking, into the mirror or the camera? Getting her act together, or just trying on a dress? Covering or revealing? And why twice with a second's difference? The duality is embedded in the image, in the posturing opposite the mirror/camera, in the diptych format and also in the circumstances of the work's creation: "The pair of portraits was created concurrently with the completion of work on a solo exhibition I held at the time, titled 'I'm Named Ilanit after a Blonde Singer Who Was a Star in the 1970s.' The works were pasted between the pages of an artist's book I prepared, bound in a glittering cover made of cheap wallpaper. The line that stretches between 'reality' and 'like,' between the effort of the commonplace to resemble a stardust-powdered sublimity, always underlay my work, underlay my gaze. Except that here I myself arrived at the front of the stage in what was my room in an apartment with sesame-style tiles and against the background of a wall closet that was at least as old as I was, covered with Formica in a wood pattern.

"The portraits were made spontaneously, no one else is present in the room. Maybe I happened to look into the mirror, my hair blew in a way that led me to imagine the character that appears in the photograph, in the classic S pose, Venus emerging from a Formica closet, with a colorful cocktail umbrella in her hair. The character is an illusion and is also a thunderous landing on the ground. Like the hair that fell into place 'exactly' and could fly apart any second, everything could fall apart any second." (Letter from Ilanit Shamia, November 2016)

39

Adam Rabinowitz, Untitled, 1999,
spray paint on canvas, 48x80

The face breaks apart and takes on form. Geometrical forms and bodies – circle, rectangle, line, angle – arrange themselves in order to create a face, a face that is the complete opposite of a face: schematic, expressionless, blank. A face without facial features. The geometric abstraction that purported to represent a certain common, hidden essence became a childish playground that uses the very same tools to deny this logic. Sense is replaced by nonsense, bringing to mind the poet Avraham Shlonsky's children's verse "Hiriq hiriq" (here in ultra-free translation): "Take two dots / line with dash / quotation marks / and rounded pot / double O / empty space / and what emerges / it's a face!" And if we're into childhood, there's also the moon that the cow jumped over in Mother Goose.

The moon is an entity that links space and time and is in a state of never-ending cyclical change – moving on the emptying-filling axis, multi-faced, a formless form, one that is many. A painting of a two-faced moon in a duality that creates a mutation like a pair of Siamese twins. Symmetry that's gone awry, embodying order and harmony but also distortion and deviation, constantly moving between the two, persistently changing position. The imagined kineticism is the result of the potential for infinite "rearrangements" of the picture's components. The splitting of the face is also the splitting of the gaze that no longer allows the stabilizing view. All the elements in the picture seem to link up to subvert it, with the aim of deconstructing its identity and losing the one form, and engender the multiform in its place.

40

Eran Nave, Moon Date, 2015,
rectified readymade, oil on canvas, 20x25, 20x30

Not a moon that split into two but two moons twice / Instead of a pair of lovers by the light of the moon, a pair of moons at a lovers' tryst / Not Siamese twins, yes "identical" twins / Origin-less paintings found in the street / Adopted children / Once lemons now moons.

41

Yuval Atzili, Yuval and Gal, 2015, video, 1:09 min.

Two photo, two faces, two twin brothers, merging-splitting, one moment alike next moment different. When and where does one end and the other begin. Outside or inside, on the living room window.

42
43
44
45

Rona Yefman, Swimmers, 1998,
b/w lambda print, 50x60

Rona Yefman, Boy in Flip-flops / Girl in Flip-flops, 1998, color photograph, 50x50

Rona Yefman, Owls, 1998, inkjet print, 33x27

The same/different relationship is fully realized in the model of the twins or the "blood" siblings. **Let it Bleed** is the title of a book by Yefman that sums up the biggest brother-sister project in Israeli art. A bleeding family album that breaks all the rules. Instead of entrenching identities, memories,

34

35

36

37
38

39

40

41

42

43
44

45

events and formative, happy key moments of the past, it documents fluid, shifting identities, through dressing up and exchanging roles, at moments of uplift and despondency, in a celebration of rebellion. For more than a decade, Yefman documented her brother Gil and herself in the process of maturation, while they were caught up in diverse relationships with themselves and with others – with their parents, with their siblings, with their friends, with their partners. The traditional family structure is presented here as a pathology, a source of misery, and fantasy and imagination, transgression and performativity as means for extrication. "Gil was a mirror for me. She took me to another world and allowed me to document a 'dream-like' reality anchored in the awareness that one could occupy an array of identities. Our interaction marked the thin line between art and life, fiction and reality, until it all began to bleed and there were no longer any divisions apparent." (Yefman, 2015, unpaginated)

46

47

Gil & Moti, Untitled, 2000-02,
mixed media on plywood, 136x58

Gil & Moti, Untitled, 2002, oil on canvas, 160x0130

Two figures, one entity – "Bert and Ernie," "Gil & Moti." Good friends? Twin brothers? Pair of lovers? Partners for life? And for art? All possibilities are open, imagination has the power to suggest alternatives. The appearance, the role game, the theater of life are the untrue-true that upsets the applecart, that is constantly working to create new ties and changes the rules.

48

Eli Petel, Numa and Arak 1, 2, 2002,
color pencils on paper, 100x126 each

Double portrait of two nonstandard characters, bastardly, illegitimate children, invading the white, decent, bourgeois, artistic space, playing tricks, pestering, bothering, upsetting the order, not serious. Like Max and Moritz but "other". Dark, black, "Mizrahim", present, defiant, Numa and Arak, legendary fans of Betar Jerusalem, not one but two, drawn twice, inviting us to see the white in the eyes.

49

50

51

Ilanit Shamia, Untitled, 2001,
pen on paper and stickers, 19x29

Gil Shani, Elementary School 1, 2, 1997,
acrylic and felt-tipped pen on canvas, 127x182 each

Why paint the "same thing" twice? Maybe because it's never the same thing? Maybe because of the need, cinema-like, for a second take, another attempt? Or maybe the opposite: because it came out so well? In Shamia the dual structure of two small drawings of fighter planes echoes their built-in paradox. Flight is the ultimate symbol of absolute freedom (even from gravity), of lightness, motion, mobility and nomadism, and in our mind's eye it's connected to spectacular sights of migrating birds and the fluttering of butterflies.

But in the transition from nature to culture this symbol went awry, like an accident that completely deformed it, that took the traits from it and diverted them from life, turned it into a deadly weapon of tremendous destructive, murderous force. The architecture of the bird became a plane, and flight is now a dual and simultaneous signifier, like the uncanny and the domestic. Shamia, in a desperate move, tries to restore it to its "original" dimensions – with the fragility of the line, the minimization of the notepaper and the reconstruction of the childlike joy in the paper folds – but when she pins it, like a butterfly in a glass showcase, with the aid of an office sticker, she and we know how impossible that is.

The drawing embodies collapse and regeneration – all begins from a blueprint, a sketch, and when everything falls apart, it alone will remain. It is the skeleton and is therefore connected both to building and decimation, to life and death. It encapsulates both. A drawing on paper is like the idea or the empty sign. Gil Shani draws an elementary school twice, and here, too, the duality is bound up with the creation of meaning. On the one hand, a school is utopia, the site of education, of faith in humanity and in learning, in development and progress; on the other hand, it's the heterotopia, a site of dictation and unification, socialization and conformity, hierarchy and repression. It's an institution, like a prison, a hospital, a lunatic asylum or a factory; you can easily see that in its architecture.

(Fighter planes, architecture and school are also the components of the video work "Letter to a Refusing Pilot," by the artist Akram Zaatari, which was shown in the Lebanese pavilion of the Venice Biennale in 2013. That work traces the story of an Israeli fighter pilot in 1982 who was an architect by profession and therefore realized that the building he'd been ordered to bomb in Lebanon was a school. Refusing to obey the order, he released the bombs over the sea and returned to base. Immediately afterward, the school was bombed by a different pilot.)

52

Sharon Yaari, Accident, 1999,
color photograph, 112x140 each

Why photograph the "same thing" twice is actually not a question, and the fact that it's impossible to photograph the same thing twice is also supposedly clear and known. The time factor in photography is critical, compared to painting. The clicks of the camera follow one another, even if it's at a tenth of a second, and each frame is a similar but different image. The decision to show two frames of the same event as a photographic diptych is exceptional, and posits time and difference at the center of the arena.

And "arena" is a key word in this work, which has a stage and an event, lead and supporting actors, a setting, lighting and also an audience of viewers from all sides – at stage level, slightly above it and in the high galleries. Everyone plays a written part in the theater of life. The gap, the slice of white wall between the two photographs, is what allows the unending writing and erasure of the differences that subvert the attempt to fixate the event: to "make order" of the times and to determine the chronological relationship between the two moments and to locate it geographically in one of the cities.

This work has been on a wall in the Haaretz building for years, and I've heard dozens of employees say that they know for certain where it was shot: in Kiryat Shemona, in Be'er Sheva, in Hatzor Haglilit, in Dimona, in south Tel Aviv, in Petah Tikva.

53

Irit Hemmo, Jeff I-V, 2002,
drawing with carbon paper on Formica, 51x72 each

A blurred image – it's not clear whether we're seeing the moment of its appearance or of its disappearance – repeats "itself" over and over, with minor modifications in terms of changes and emphases. These are not five different points of view; they are the same event, from the same point of view, which disappears and reappears anew each time. The basis for the works is not an original but a copy: a copy of a photograph by the artist Jeff Wall, which is a copy of an event that either happened or did not, done by means of carbon paper on a Formica surface, which is a copy of wood. The blindness in the act of replicating is multiplied in the callousness of the act of dislocating a person who is evicted from his home – callousness and blindness of the evictors as well as of the passersby and the neighbors, who in another minute will continue on their way.

The falseness of the copying is multiplied in the falseness of the work's title. "Jeff," Hemmo calls

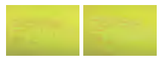
46

47

48

49

50
51



52

53

it, which is the artist's first name, not his surname, from a feeling of imagined closeness, as though he were a friend or family member, amusing herself ironically about belonging/nonbelonging to the Western artistic lineage, which considers itself "international," thus indicating another layer of blindness and erasure.

54

55

Larry Abramson, **tsooba** (item from a series), 1993-94, impression on newspaper, 40x28

Larry Abramson, **tsooba** (item from a series), 1993-94, oil on canvas, 25x25

Blindness, erasure and genealogy are embedded in the series "tsooba," whose basic unit is the pair. Each oil-on-canvas landscape painting has a matching partner in the form of newsprint that bears its impression. A blurred mirror image, fading and vanishing, on a daily newspaper whose status as a mirror of reality, like the image itself, is embedded in the transient and the changing. A dead image like yesterday's news, like the defunct newspaper Hadashot; but what about the present and what about the traces? What about the relentless ghosts?

The painting belongs to the tradition of landscape painting through observation, but while one eye looks at the "actual" landscape, a second eye turns to the warehouse of images engraved in the memory. The history of Israeli art is no less present in this series than the landscape. In the 1970s, Joseph Zaritsky, one of the progenitors of Israeli modern art, did a series of paintings from the same vantage point in Kibbutz Tsuba, except that missing from his paintings are the remains of the Palestinian village that appear in Abramson's work. Thus the act of painting becomes an act of rehabilitating the gaze; homage becomes correction, and observation the denoting of a lacuna, of the blindness that's inherent in observation; while the family tree, the transition from father to son, becomes rooted in the tension between continuity and deviation.

56

Gideon Gechtman, **Deviation**, 1997, color photographs framed in synthetic marble, 31x40 each

The greatest deviation of all is the death of sons before fathers, the snapping of the chain, the gaping hole that's created. Efforts are made to seal the hole by force using artificial means, such as synthetic marble that has to be chosen for the kitchen or for the headstone. But the pit can never be closed, because it constantly reopens, like the space between the names of the patterns for the marble – "sea blue," "Hawaii green," "Champagne gray" – and what they signify; or like the difference-no-difference between building materials and art materials; or between truth and lie of the marble as a covering that covers up nothing, a covering that's designed to show itself. The geometric abstract is revealed here as purposeful and literal, and the artistic image as a coded and numbered dictionary of colors and forms that repeats itself in many possibilities. Whenever one possibility is chosen, it frames all the others in a different context.

57

Doron Rabina, **Sea Food**, 1997, mixed media on MDF, 122x202

A thin layer of solid-color oil paint on an exposed MDF surface – it, too, a covering that covers up nothing, a stain that forms as a surface and takes on form on the base, like clothing on a body. A rectangle sliced by two white lines that serve it as a borderline-frame-statement. Two rectangles that are beyond the multiplication principle: one vertical, one horizontal, one standing and one prone, like father and son, one next to the other, connecting/disjoining. Not yet a geometrical abstract and already a sailor collar. One "different" from the other, same-different, the difference between them only an anomaly. "But this anomalousness is always described as an option of growth and expansion and as an infinite force, as freedom. Thus Rabina discovers, in the patterning of the tissue and the anatomical structures, the annihilating, cancerous, sick, perverse option, the one that disrupts arrangements, foments distortion and mutation, but precisely because of that suggests a new pattern, a new law." (Getter, 2004, p. 19, Hebrew)

58

Tal Frank, **Full Moon**, 2010, carkit casting, 57x12x8.5

Baseball bats that break the rules of the game, stuck to each other like Siamese twins, like a pair of lovers, connected by force, like mother and daughter, winding, malleable, dancing instead of hitting. Bats that emerged from a cartoon, twice "not real": an imitation created by the artist of what wasn't there to begin with. Black outside, white inside. A piece is missing and the piece is a moon and the moon is full, and when the moon is full you dance until the light of day. When does night end and day begin? When does darkness end and light begin?

59

Talia Sidi, **Untitled**, 1995, oil on plywood, 125x13

Neon light, synthetic light, imitation of light in two straight lines; long, white, parallel lines that never meet.

60

Angela Klein, **Untitled**, 2008, industrial paint on iron, diameter 60 each

The line closes into a circle like a snake biting its tail, like a young goat in its mother's milk. Two circles breaking the law of parallelism, interlocked, separating-inseparable; disjoining will entail death for one and life for the other. Harsh, violent things occur under the cloak of whiteness. White is the condition for all the other colors.

61

Angela Klein, **Untitled**, 2009, industrial paint on steel, diameter 22 each

Thingness and materiality are dipped in a white liquid that makes then vanish and covers them in a uniform, smooth, unblemished coating, as though untouched by human hand. The liquid hides every crack, distortion or mistake, sterilizing the arena. Two skullcaps, two nipples or two pills, two signifiers that are impossible to see, two protrusions in Braille, two blind circles watched/watching.

62

Reuven Israel, **Untitled**, 2002, MDF and car paint, 55x45x2.5

Two wide-open eyes, two peepholes, inviting one to look inward and outward, returning/blocking the gaze. Wide open on a pair of doors in hospital green, double doors of operating rooms or morgues, beyond which are only corpses and bodies, or actually on both sides. This is the black hole that swallows everything and that's impossible to cover, it lurks at the entrance of passages and corridors and on opening and closing doors between which a narrow space always remains that allows flow and allows-doesn't allow sight.

63

Anisa Ashkar, **Breakfast 2**, 2010, tar on ceramic cups, shelf: 16x24

"To read the stains of emptied coffee cups, like reading stains in general, is a matter of imagination and a matter of fate. [Walter] Benjamin speaks of reading stains, of which reading coffee is a relatively new cousin or grandchild: '...To read what was never written. Such reading is the most ancient: reading before all languages, from the entrails, the stars, or dances. Later the mediating link of a new kind of reading, of runes and hieroglyphics, came into use'." (Na'aman, 2014, p. 21, Hebrew,

54
55

56

57

58

59

60

61

62

63

Benjamin translation by Edmund Jephcot).

64

Majda Halabi, Self-Portrait, 2009,
mixed media on canvas, 74x90

The gaze and the covering, the hidden and the overt, the surface and the image, the self and the "other" blend, exchange roles between primary and secondary, between early and late, between front and rear, between unseen, to seeing, to seen.

65

Tal Shoshan, Untitled (from the series "Mother Tongue"), 2002,
pastel-treated photograph, 21x30 each

Self-portrait with eyes open and mouth shut, mute, from which expression has been taken, the spoken language taken and the outcry swallowed. All that remains is unknown sign language, which signifies nothing, not even speech, only silence. A silent language, unspoken, a different language with its own illogic, which resists the system.

66

Jossef Krispel, Uranus Eyes #17, 2009
acrylic and aquarelle on a photograph, 39x29

"And the earth was without form, and void ["tohu vavohu" in the original Hebrew]; and darkness was upon the face of the deep" (Genesis 1:2). In modern-day Hebrew, total disorder is sometimes called "tohu vavohu." But that is not the original meaning of the phrase in Genesis. The basic meaning of tohu is "wilderness," as in the Song of Moses in Deuteronomy: "He found him in a desert region, / In an empty howling waste." This meaning is also evidenced in the Arabic word تيه (thiya)– desert, wilderness. Close meanings are "efes," "shav" and "hevel" [all referring to naught, void] as in these verses from Isaiah: "All nations are as naught in His sight; / He accounts them as less than nothing" ["me'efes votohu"], 40:17; "I thought, 'I have labored in vain, / I have spent my strength for empty breath" ["letohu vehevel"], 49:4. Similarly, in the writings of Hazal [the ancient Hebrew sages] the word "tohu" also denoted void and naught, as in the phrase ma'aseh tohu, an empty act, done in vain. The word bohu apparently has an identical or similar meaning, as the Arabic root BH'V bears, inter alia, a meaning of emptiness."
(https://tinyurl.com/gqcf945)
Translated from the website of the Hebrew Academy of Language; biblical texts – other than Genesis 1:2, which is from the King James Version – from the Jewish Publication Society of America translation of the Bible, 1978)

From the tohu vavohu and from between the monotheistic clouds of the sky, a gaze is thrust and hands sent forth in a supplication for help and rescue, perhaps as a reminder of all the disasters, the sins, the bad deeds and the punishments originating in one God; and perhaps as a thought about the polytheistic alternative. Uranus, the first of the gods, the god of the sky and creation in Greek mythology, was never one and was never out of things. From the moment of his appearance he has a family, he has a mother and a wife (who are the same goddess, Gaia), and he has many children. "Uranus Eyes" gaze down from the sky; and the hands, whose are they – the maker's or the work's? Eyes and hands are what one needs for making. The eyes see, the hands do, and there's no knowing which preceded which, actions or sights.

67

Moshe Gershuni, Untitled, 1993,
mixed media on canvas, 142x200

"They are more the thing itself than the thing itself [is]. These eyes are more a person than a person [is]. A painting is the representation of this thing and also the thing itself; more than the thing itself. A little like the paintings of Jasper Johns, it's a flag and it's more than a flag. As far as I remember, these paintings [of eyes] were not done as a thought about painting, more like a gaze from the dark side. In reply to the question, 'What lies behind the canvas of the painting?', Raffi Lavie would always say that behind the painting is the wall on which it's hanging. My answer is: behind the painting is an infinite black space." (Gershuni, 2010, p. 347, Hebrew)

68

Miriam Cabessa, Untitled, 2001,
mixed media on wood, 122x122

What makes the picture and what's seen in it are the same thing, the act is the action (action painting) and the result simultaneously. The symmetry is embedded in the body and the body imprints its traces on the surface, over and over, in a repetitiveness that generates multiplicity, and from the multiplicity arises a double picture of abjection and holiness, of body and enlightenment, of cup and Holy Grail.

69

Maayan Elyakim, Both Hands, 2010,
pencils on green paper, 50x70

And in the end, everything leads to the beginning, to the first moment of picking up a pencil and leaving a mark on paper. With two hands at once, repeat over and over, until the same thing comes out, but different.

64

65

66

67

68

69

Bibliography

Aviv, Naomi, 2004, "How to Explain Pictures to a Dead Hare", gallery text, Kalisher Gallery, Tel Aviv, unpaginated (Hebrew).

Azoulay, Ariella, 1995, "Dynasty: Raffi Lavie and Michal Na'aman, Kinship Relations and the Household Economy", Theory and Criticism 7, pp. 177-219 (Hebrew).

Bar Or, Galia, 2012, "Biography and Otherness: 'The New Citizen is the Ancient Migrant'", from: Pinchas Cohen Gan – When My Redemption Comes I Shall Treasure My Tears, Tel Aviv Museum of Art, pp. 206-190.

Bar Or, Galia, 2012, "Pinchas Cohen Gan: 'There Are No Abstract Truths'", from: Pinchas Cohen Gan – When My Redemption Comes I Shall Treasure My Tears, Tel Aviv Museum of Art, pp. 228-207.

Barthes, Roland, [1977] 1978, A Lover's Discourse, trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York.

Ben Ner, Guy, 2010, "Montage," from: Michal Na'aman - a Smile, a Cat, a Cut, catalogue, Gordon Gallery, Tel Aviv, pp. 238-225.

Ben Zvi, Tal, 2004, "Deferring Language as a Theme in the Work of Mizrahi Artists", from: Eastern Appearance, editor: Yigal Nizri, Babel Publishing, Tel Aviv, pp. 154-184.

Bleeker, Maaike, 2002, "Two Young Men as Charming as Sweets", from: Gil & Moti – Road to a Dream, catalogue, Tal Esther Gallery, Tel Aviv, pp. 42-33.

Daor, Dan, 2000, Untitled, from: Friendship, Tel Aviv, unpaginated.

Derrida, Jacques, 1982 [1968], "Difference", from: Margins of Philosophy, trans. Alan Bass, Chicago University Press, Chicago & London, pp. 278-301. http://projectlamar.com/media/Derrida-Differance.pdf

Dessau, Ory, 2006, "Destruction and Recovery in Adam Rabinowitz's 'Tardemon'", from: Adam Rabinowitz - Tardemon, catalogue, Tel Aviv Museum of Art, unpaginated.

Dessau, Ory, 2006, "Eli Petel's Conceptual Realism: Reflections on 'The Original Nature'", from: The Original Nature, catalogue, Tel Aviv Museum of Art, unpaginated

Deuelle Luski, Aim, 2007, Introduction to the Philosophy of the Surface, Resling, Tel Aviv.

Direktor, Ruth, 1997, "Between Formica and Sponge, or: Frog Looking for Moral – on the exhibition by Drora Domineyi", Studio 80 (February-March 1997), pp. 16-21 (Hebrew).

Edgar, Andrew and Sedgwick, Peter (editors), Culture Theory: The Key Concepts, trans. Ohad Zehavi, Resling, Tel Aviv.

Efal, Adi, 2013, "Figural Habitus in the Tablets of Angela Klein", from: Angela Klein - Something old, something new, something borrowed, something blue, catalogue, University Art Gallery, Tel Aviv, pp. 122-112.

Gershuni, Moshe, 2010, "Eyes, 1990s – Gershuni in conversation with Sarah Breitberg-Semel, Nov. 5, 2008", from: Gershuni, catalogue, Tel Aviv Museum of Art, pp. 339-351.

Getter, Tamar, 2004, "'All method is gray, my friend, but the tree of life is evergreen,' Notes on Doron Rabina's Work", from: Doron Rabina, catalogue, The 26th Bienal de São Paulo, pp. 5-21.

Ginton, Ellen, 1996, "Miriam Cabessa: Body Painting", from: Miriam Cabessa – Gottesdiener Art Prize 1995, catalogue, Tel Aviv Museum of Art, pp. 66-67.

Ginton, Ellen, 2011, "Rotten Fruit", from: Yoav Efrati - Drawings, catalogue, Tel Aviv Museum of Art, pp. 123-128.

Hoffman, Thalia, 2014, from Guava website: https://tinyurl.com/hgc96wj

Illouz, Eva, 2013, Why Love Hurts – A Sociological Explanation, Keter Books, Tel Aviv.

Katz-Freiman, Tami, 2004, "A Quick Introduction to Romantic Love", from: Love is in the Air, catalogue, 2004, Time for Art Gallery,Tel Aviv, pp. 68-60.

Kristeva, Julia, [1988] 1991, Strangers to Ourselves, trans. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York.

Lechte, John (editor), 2009 [2008], Fifty Key Contemporary Thinkers – From Structuralism to Post-Humanism, trans. Aya Breuer and Dr. Zohar Kohavi, Resling, Tel Aviv.

LeVitte Harten, Doreet, 1999, "Use Your Iconic Value", from: Michal Na'aman – Legion, catalogue, Tel Aviv Museum of Art, p. 228-213.

Lyotard, Jean-François, 1984 [1979], The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Lyotard, Jean-François, 1988 [1983], The Differend: Phrases in Dispute, trans. Georges Van Den Abbeele, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Maor, Hadas, 2000, "Untitled," from: Sister of Mercy, catalogue, Borochov Gallery, Tel Aviv, unpaginated (Hebrew).

Matan, Nimrod, 2008, "The Face", from: Eventually We'll Die – Young Art in Israel of the Nineties, editor: Doron Rabina, catalogue, Herzliya Museum of Contemporary Art, pp. 241-242.

Miron, Aya, 2013, "After the Fact", from: Gideon Gechtman 1942-2008, catalogue, The Israel Museum, Jerusalem, pp. 232-213.

Na'aman, Michal, 2014, Fat cat, red tongue, green mind, white milk, artist's book, Gordon Gallery, Tel Aviv.

Ninio, Moshe, 2013, "Taken (E'tant pris): The Art of an Everyman", from: Gideon Gechtman 1942-2008, catalogue, The Israel Museum, Jerusalem, pp. 202-190.

Ofrat, Gideon, 2015, "In the Tent of Gil Marco Shani," from: https://tinyurl.com/jy848rc/

Ophir, Adi, 1997, "Postmodernism: A Philosophical Point of View", in I. Gur-Zeev (editor), Education in the Age of Postmodern Discourse, Magnes Press, Hebrew University of Jerusalem, 1996, pp. 135-163 (Hebrew).

Pimentel, Dror, 2011, "On the Origin of Tamara Masel's Works of Art", from: Tamara Masel – Appearance, catalogue, The Open Museum of Photography, Tel-Hai, pp. 154-141.

Rabina, Doron, 2013, "Future Reading", from: Angela Klein - Something old, something new, something borrowed, something blue, catalogue, University Art Gallery, Tel Aviv, pp. 134-127.

Shapira, Sarit, 2003, "The Tree's Horizon", from: Raffi Lavie – Works from 1950 to 2003, catalogue, The Israel Museum, Jerusalem, pp. 320-302.

Shehori, Yaara, 2010, "Covert Joy – On the Exhibition ' White Minolta'", from: Angela Klein - White Minolta, catalogue, Tel Aviv Artists' Studios, unpaginated.

Shehori, Yaara, 2010, "Michal Na'aman's Hour of the Wolves", from: Michal Na'aman - a Smile, a Cat, a Cut, catalogue, Gordon Gallery, Tel Aviv, pp. 222-205.

Shohat, Ella, 2010, "On Imitation and the Art of Kidnapping – In Regard to Yigal Nizri's 'Tiger,'" https://tinyurl.com/hjk8pe8; originally published in the journal Pe'amim: Studies in Oriental Jewry, no. 94-95, winter-spring 2002-2003 (Hebrew).

Tamir, Tali, 1998, "Body – Corpse – Undershirt – Undershirts: On the Undershirts in the Work of Efrat Natan and Drora Dominey," http://talitamir.com/catalog/album/111 (Hebrew).

Tamir, Tali, 1995, "Tsuba: Abstraction and Blindness," from: tsooba – Larry Abramson, catalogue, Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv, unpaginated.

Wittgenstein, Ludwig, 1958 [1953], Philosophical Investigations, trans. G. E. M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford. https://tinyurl.com/julokxt

Yahas, Tal, 2009, "Tal Frank: Unsupported," exhibition text, Haifa Museum of Art, https://tinyurl.com/jb4dxez

Yefman, Rona, 2016, "Afterword," from: Rona Yefman – Let It Bleed 1995-2010, Little Big Man Books, Los Angeles, unpaginated.

Zak, Gur, 2005, "'To Collect the Splinters of the Mind': Fragments, Narrative and the History of the Autobiography," Hamidrasha 8, pp. 27-48 (Hebrew).

MINUS 1