ימי פרא

רוחות רפאים של נעורים

מאוסף "הארץ"

WILDS AGO

Phantoms of Youth

from the Haaretz Collection

WILDS AGO ★ Phantoms of Youth from the Haaretz Collection ★ ימי פרא ★ רוחות רפאים של נעורים מאוסף "הארץ"

מינוס 1
MINUS 1

ימי פרא

רוחות רפאים של נעורים

מאוסף "הארץ"

5 פתח דבר: מבט מתריס * עמוס שוקן

7 הקדמה * אפרת לבני

9 נשלים של נעורים * טל יחס

75 עיקום כזה * שרון קנטור

116 אנגלית

ימי פרא

רוחות רפאים של נעורים

מאוסף "הארץ"

מארס 2020

משתתפים:

איתן בוגנים אירינה בירגר אבנר בן-גל גיא בן-נר גיא גולדשטיין איגור גלמן-זאק

נועם הולדנגרבר אליעזר זוננשיין שחר יהלום גיל יפמן רונה יפמן ערן נוה טליה סידי

ג'ומאנה אמיל עבוד תום פניני קרן ציטר אלי קופלביץ אלונה רודה גיל מרקו שני

אוצרת התערוכה: טל יחס

אוצרת האוסף: אפרת לבני

קטלוג:

עיצוב: מאיה שחר
עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא
תרגום לאנגלית: רלף מנדל
עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק
צילום: אוסף "הארץ"
צילומים נוספים: יגאל פרדו: עמ' 45;
איתן הלל: עמ' 8, 54-57, 94;
טל ניסים: עמ' 28-29, 104;
שחר פרדי כסלו: עמ' 26-27
עיבוד תמונות: אנה גלשטיין
הדפסה: דפוס גרפופרינט

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

תודות:

רמי גז

מעיין אליקים
עידו גורדון
קארן דולב

רונן אהרון
יגאל אלקיים
יניב ניצן, רונן כהן, אורלי דניאל-פאר

כל המידות בס"מ: עומק X רוחב X גובה

תודות אוצרת התערוכה:

תודה מעמקי לבי לאפרת לבני על ההזמנה לאצור תערוכה מהאוסף ועל החברות המפרה ורבת השנים. תודה והוקרה לעמוס שוקן על האמון ועל האוסף המצוין שהקים, שמחיה את השדה בכל כך הרבה אופנים, ועל הגלריה שפותחת את אוצרותיו לציבור. תודה לכל צוות האוסף והעיתון על שיתוף הפעולה האדיב והמקצועי. תודה לשרון קנטור, נערה נצחית, מבחינתי, על השיתוף בתובנות בטקסט לקטלוג.
תודות נוספות לרינת אדלשטיין, יאיר ורדי, גל יחס, טל שטרן, עומר שיזף ועירית תמרי - חברים וקולגות שסייעו ברגעים שונים בתהליך העבודה על התערוכה.

כריכה אחורית:
רונה יפמן, סמיילי, 2000
תצלום שחור-לבן, 98X79

© 2020 מינוס 1

רח' שוקן 18, תל אביב
טלפון: 03-5121732
מייל: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

יותם נתן, ללא כותרת, 2000, שמן על בד, 195X120

Yotam Natan, Untitled, 2000, oil on canvas, 195X120

מבט מתריס

לקנות אמנות קנונית במכירות פומביות פחות מעניין אותי. תמיד העדפתי לפגוש את האמנית או האמן בסטודיו, להבין את תהליכי היצירה שלהם, ללמוד מה מעסיק אותם ולראות את העבודות באופן חי ובזמן אמת. חלק מהיצירות באוסף "הארץ" נרכשו מאמנים צעירים בתחילת דרכם. אמנות צעירה עוסקת לעתים קרובות בצעירות עצמה, לכן זה לא מקרי שהנושא שטל יחס גיבשה מתוך התבוננות באוסף הוא "נעורים", או כפי שהיא ניסחה זאת, "רוחות רפאים של נעורים". המבט שטל והעבודות שהיא בחרה להציג בתערוכה מפנות אל הנעורים אינו נוסטלגי או רומנטי. להיפך, הוא מחוספס, בוטה, אפל, כואב ומתריס.

אצלנו בבית, על אחד הקירות המרכזיים, תלוי כבר הרבה שנים ציור גדול, פורטרט פנים פרונטלי בשחור-לבן של נער, בפיו סיגריה, בגבה השמאלית עגיל פירסינג, והוא שולח מבט ישיר אל עבר הצופה. זה פורטרט עצמי של בחור ששמו יותם נתן, שקניתי בתערוכת סיום בבית הספר תלמה ילין לפני 20 שנה. מצאו חן בעיני החוצפה והביטחון העצמי שלו, כאילו אמר: מה שצ'אק קלוז יכול לעשות, גם אני יכול לעשות. אני לא יודע איפה יותם היום, לא נתקלתי בשמו כאמן. הוא צריך להיות בן 38, כמעט בגיל של המבוגרים שאליהם הוא כיוון אז את המבט המתריס שלו, אבל הנוכחות שלו בביתנו נותרה חזקה כמו ביום שבו תלינו את הציור.

עמוס שוקן

רונה יפמן, נולדתי בגן עדן (מתוך "Let It Bleed"), 1998-2006, וידיאו

Rona Yefman, I Was Born in Heaven (from “Let It Bleed”), 1998-2006, video

הקדמה

לתערוכה זו מתוך אוסף "הארץ", התשיעית במספר, הזמנו את האוצרת טל יחס. הזמנה של אוצרת אורחת מספקת הזדמנות לחשוף את האוסף למבט "חיצוני" המגלה ומנסח קשרים והקשרים חדשים מתוכו. זו הפעם השנייה שאנחנו מזמינים אוצר אורח. לתערוכה השישית הוזמן האוצר גלעד רייך לאצור תערוכה בנושא המחקר האקדמי שלו. הפעם מהלך העבודה היה שונה וטל, שקיבלה עליה את מלאכת האוצרות, ניגשה אל האוסף כ"דף חלק". מתוך התבוננות ביצירות הרבות הנמצאות בו היא הצליחה לזקק את תוגת הנעורים העולה ממקבץ של עבודות שונות ולכנס אותן לתערוכה המתמקדת ברוחות הרפאים של "ימי הפרא", הלוא הם ימי הנעורים. היא עשתה זאת תוך שהיא טווה את ההקשרים למקום ולזמן, ישראל של שנות ה-90 בעיקר, ולהיסטוריה של האוסף עצמו. העבודות המוצגות בתערוכה מתאפיינות בתערובת של עצב, פרץ חיים וחרדה, והן נעות בין מופנמות להפגנתיות. הן ישירות ודוקרות, לא בדיוק עבודות שתולים מעל הספה בסלון. זה באמת לא מדד שמדריך אותנו בבחירת העבודות לאוסף. הרבה פעמים אמרו לנו במשך השנים: "רק אתם יכולים לקנות את העבודה הזאת". עכשיו, בתערוכה הנפלאה הזאת, העבודות הללו נגלות במלוא עוצמתן ויופיין.

אפרת לבני
אוצרת האוסף

Talia Sidi
Untitled
1998
Oil on canvas
40X40

טליה סידי
ללא כותרת
1998
שמן על בד
40X40

נְשָׁלִים
של נעורים
טל יחס

בָּאָרוֹן יֵשׁ אֶקְדָּח.
בָּאָרוֹן יֵשׁ עוֹד כָּל מִינֵי דְּבָרִים.
[...]

חזי לסקלי, "עשרים ואחד שירים קצרים או האקדח"[1]

הַאִם הִזְכָּרוּת בְּרִקּוּד שֶׁלֹּא נִרְקַד
הִיא רִקּוּד מַמָּשִׁי?
אֵינֶנִּי מְסֻגָּל לְהָשִׁיב עַל כָּךְ
בִּרְצִינוּת, עַכְשָׁו, כְּשֶׁמַּחַט הַמְּחוּגָה
מְכַוֶּנֶת אֶל אֶחָד מֵאִישׁוֹנַי.

חזי לסקלי, "מחול תשעה-עשר"[2]

מה באמת קרה שם, בנעורים? קשה להפריד זיכרון אישי מדמיון קולקטיבי. והזמן עובר.

הם זכורים כסכסוך מתמשך בין עצמי לעצמי, בין עצמי לעולם, משא ומתן יום-יומי על להסכים להיות בו, להתנגד ולהיכנע לחוקיו הכתובים ולאלה שלא. היו שם בלבול ותשוקה עצורה, שנאה להכל, בעיקר עצמית, ומבוכה עצומה עם הגוף ועם איך מתנהלים עם אנשים כשכל האיברים התלויים האלה נעים במרחב בחוסר סנכרון. היו התרגשות עצומה של גילוי והזדהות מוחלטת עם ייצוגים אמנותיים, היו דעות נחרצות, גם על דברים שלא ממש ידעתי, היו הפרעות אכילה. היו שם קצוות חדים ומצבי רוח שניסו להסתתר מאחורי מבט אפאתי, לא חדיר, הכי קהה שבנמצא. היתה קפיצה לכל מיני סיטואציות בעיניים עצומות, בלי לחשב סיכונים, והיתה גם הימנעות מוחלטת מאינטראקציה, שעות בחדר עם מוזיקה ושעות, שעות רבות, מול הטלוויזיה ובבית הקולנוע עם הנעורים של התרבות. מה מתוך זה בעצם היה שלי?

הנעורים הם אולי תקופת החיים המיוצגת ביותר בתרבות, לפחות בתרבות המערבית מאז מחצית המאה ה-20 (באמנות החזותית פחות מאשר בקולנוע, בספרות ובמוזיקה). עוד לפני שהייתי נערה, התרבות לימדה אותי מה מצפה לי בנעורי, איזה סט של התנסויות וחוויות נכונו לי בתקופה הזאת: למרוד בהורים, במורים ובכל מה ומי שהוא אוטוריטה, לעשות מבחני אומץ, לעשות חרמות, לעבור חרמות, להיכנע ללחץ חברתי, להיות נון-קונפורמיסטית, להיות מלאת אנרגיה, להיות בדיכאון, להתאהב, לחשוב על מין באובססיביות, לאבד את הבתולים, להיות בסערת רגשות, לעשות סמים ולהשתכר עד אובדן הכרה, לעשות שטויות שאצטער עליהן אבל להתעשת ברגע הנכון ולהתפקח כך שיהיה סיפור טוב אבל לא נזק לחיים. זו תקופת החיים שבה הטרנסגרסיות מצופות, נסלחות, אפילו מעוֹדָדות, כל עוד הנעורים חתומים בזמן מסוים ואחרי זה "מתבגרים". כשהגעתי לגיל הנעורים, ההתנסויות המהוססות שלי עמדו תמיד מול אותן נקודות הציון שהתרבות סימנה בעבורי כהכרחיות לסיפור של נעורי, כמו יעד ועוד יעד שאני צריכה לכבוש; וכשכבר לא נחשבתי לנערה, הזיכרונות שנשמרו התארגנו לא פעם מול התבניות הקיימות – דברים אחרים היה יותר קשה לספר, ומעצם האי-חזרה עליהם בצורת סיפור, בפני אחרים ובפני עצמי, נשחקו לאיזה רגש מעומעם.

ברגש זה מבקשת לעסוק התערוכה "ימי פרא" – בנשלים שנשארו בהוויה, אוחזים בנפיצות של הנעורים מבפנים, רוחות רפאים שבאות לבקר כמו שיר ששמעת פתאום אחרי הרבה שנים והמלים עולות באופן מפתיע על שפתייך, כולן. הם עדיין חלק ממי שהינך, למרות ההדחקה, למרות הזמן שעבר, למרות החיים שהובילו לאינספור התפתחויות וחוויות מעצבות אחרות. הם ישובו להפציע ברגעים מסוימים, מקפלים בתוכם את פריכותו של הקיום, פוערים פצעים שהוגלדו במאמצים רבים. הסיפור הזה של הנעורים היה יכול להסתיים אחרת, אבל באיזה מנגנון הישרדות אפקטיבי של האנושות, המאדירה ומחניקה את הנעורים בו זמנית, חלק מאיתנו, רובנו, מצליחים לצלוח אותם.

למסגר נעורים או מניפולציה ברורה

שלא כמו גיל ההתבגרות, שהוא קטגוריה ביולוגית המציינת את התקופה שבה האדם עובר שינויים פיזיולוגיים ספציפיים ואלה קורים לרוב בטווח מצומצם של גיל, "הנעורים" הם קונסטרוקט חברתי, קטגוריה סימבולית, שטווח הגילאים המיוחסים לו משתנה מתרבות לתרבות ומתקופה לתקופה ויכול לנוע מתחילת גיל העשרה ועד מעבר לעשור השלישי בחייו של אדם. כמו קונסטרוקטים חברתיים אחרים – מגדריים, למשל – שבתהליך ארוך של ייצוג תרבותי אנחנו נידונים לחשוב דרכם ולהבין באמצעותם את

אלי קופלביץ
<u>ללא כותרת</u>
(מתוך הסדרה
("Art Police"
1999
דיו על נייר
28X21

Eli Koplevitch
<u>Untitled</u>
(from the series
"Art Police")
1999
Ink on paper
28X21

Avner Ben-Gal
<u>Untitled</u>, 2001
Mixed media on paper
53X87

אבנר בן-גל
<u>ללא כותרת</u>
2001
טכניקה
מעורבת
על נייר
53X87

העולם, כך גם קונספט הנעורים מכליל בתוכו אנשים הגדלים והפועלים בנסיבות חיים שונות מאוד. המושג יכול אמנם להיות דינמי כך שסט הערכים שמיוחסים לו משתנה לאטו לאורך זמן ובמקומות שונים, אך הוא תמיד מניח את היותם של הנעורים תקופת מעבר בין תלות מוחלטת לעצמאות, שלב גמיש בהתגבשות האני שמתנהל בו משא ומתן על שחרור זכויות וחובות חברתיות דרך הליך חִברות מפרמט, שנושא בחובו הכפפה אל גבולותיו של סדר חברתי "תקין". זאת, תוך עיבוד, אם לא איבוד, של משהו מהכנות הטרום-ממוסכת, טרום-מתובנתת, של חוויית החיים לפני שזו נהפכת ל"ניסיון החיים".

"הנוער מוקף לחלוטין בתקווה, באהבה ובהתפעלות: מצד אלה שעדיין אינם צעירים, הילדים, ומצד אלה שלא יכולים להיות עוד צעירים, מפני שהם איבדו את האמונה בעולם טוב יותר", כתב ולטר בנימין בראשית המאה ה-20 , אולי המאה האובססיבית ביותר לעיסוק בנעורים, "זה מה שאנחנו מרגישים: שאנחנו מייצגים, שכל אחד מאתנו מייצג אלף אחרים [...] אנחנו יכולים להרגיש כמו נוער בחסד האל, אם לנסח זאת כך".[3] בטקסט זה, שבנימין חיבר בעודו עצמו נער, בראשית שנות ה-20 לחייו, הנעורים נתפשים כדבר שהמבוגרים (קרי הבורגנים, לשיטתו במקרה זה) מתרפקים עליו בעודם מגייסים את הרומנטיקה כסמל המאפיין את מהותו ומשתמשים בה כדי להסליל את הנוער "לשינה נרקוטית של

גיל יפמן
ללא כותרת
2006
עפרון על נייר
33X29

Gil Yefman
Untitled
2006
Pencil on paper
33X29

אינדיבידואליות. הבורגנות משתקת אותנו, כדי שתוכל למשול בזמן לבדה. אם אנחנו נותנים לנרקוזת הדימוי האידיאלי לשתק אותנו, אנחנו שוקעים בעקבותיו במהירות, והנוער הופך להיות דור הבורגנים הבא. [...] אני רוצה ללכת רגע בעקבות הרומנטיקה הכוזבת הזאת. היא דבקה בכל צעד ושעל, ובכל זאת היא רק בגד משומן שבורגנות מודאגת עטפה אותנו בו, על מנת שבעצמנו לא נזהה את עצמנו".[4] בטקסט נוסף מאסופת הכתבים המוקדמים שלו, בנימין מהרהר במושג ה"ניסיון" שבאמצעותו המבוגרים שולטים בצעירים שאינם לדידם בעלי כושר שיפוט והכרעה מבוסס מספיק כדי לחלוק עמם את עמדות הכוח והאחריות. במטרה לחשוף את מסיכת הניסיון שעוטה על עצמו המבוגר קורא בנימין הצעיר: "במה התנסה המבוגר? מה הוא רוצה להוכיח לנו? בראש ובראשונה דבר אחד: שגם הוא היה צעיר, שגם הוא רצה את מה שאנחנו רוצים, שגם הוא לא האמין להוריו אך גם אותו לימדו החיים שהם צדקו. על שום כך הוא מחייך בהתנשאות: אותו דבר יקרה גם לנו – מראש הוא מפחית בערכן של השנים שאנו חיים, מחשיב אותן לשנות כסילות מתוקה של נעורים, שנות שיכרון החושים הילדותי שלפני הפיכחון הממושך של החיים הרציניים".[5]

טקסטים אלה – שנכתבו שניהם ב-1913, רגע לפני מלחמת העולם הראשונה – סימנו, מנקודת מבטו של נער, את המאבק הבין-דורי הלהוט אך הלא המתלהם על הכוח בתחילת המאה. אחרי שתי מלחמות העולם, שבהן נערים היו לבשר התותחים של מבוגרים שכמעט הובילו את העולם לאבדון, קם דור חדש של צעירים, שתיעל את הרוח המרדנית שיוחסה לו כדי להתנגד ביתר שאת לבעלי הסמכות ולערכים של מי שהובילו לאסונות הללו, ולהציע תחתיהם חלופות תרבותיות ואידיאולוגיות. שנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 גילמו את הפער העצום, הבלתי ניתן לגישור כמעט, בין הדורות, ותרבות הנוער נהפכה במידה רבה למייצגת של תרבות הנגד – עד לשיאים הקתרטיים של מרד הסטודנטים בצרפת במאי 1968 ופסטיבל וודסטוק באוגוסט 1969, שאחריהם חזר העולם המערבי בתפנית חדה לשמרנות. בהכללה גסה, כדי לרסן את כוחות הנגד מטעם הצעירים בעקבות העשורים הללו, הנוער עצמו (או הצעירים), עבר בבדיון הדומיננטי של תרבות המערב "קרימינליזציה" מסוימת והוצג ביתר שאת על הצד המסוכן, פורע החוק, הלא פרודוקטיבי לחברה. ואל מול דימוי זה, דומה שבעשורים הבאים "הנעורים" נבלעו כדימוי קולקטיבי לתוככי תרבות הצריכה כמבשרים אינסטרומנטליים של ערך "החדש" ונהפכו למטבע עובר לסוחר, לדימוי שאפשר למתג ובעצם הכלתו גם למתן, ונעשו גם פלח שוק שכדאי להתחשב בו.[6]

אחד מרגעי האימה המכוננים של ילדותי התרחש מול הטלוויזיה באחת הפעמים הראשונות שבהן ההורים שלי השאירו אותי לבד בבית בשעות הלילה. מאבק

אלי קופלביץ
ללא כותרת
2000
דיו על נייר
23X16

Eli Koplevitch
Untitled
2000
Ink on paper
23X16

הכוחות הבין-דורי נגלה לי בשיא הגרוטסקיות שלו בצפייה בסרט של יום שישי בערב (היה מוסד כזה בערוץ 1 וגם בערוץ 2, לפני ולמי שלא היו כבלים). לימים גיליתי ששמו של סרט הטראש שעשה לי סיוטים בתור ילדה הוא "Wild in the Streets" ובעברית – "הנוער לשלטון" (1968, בימוי: בארי שיר). זו מעשיית מוסר ריאקציונרית-משהו שתיארה עולם דיסטופי ובו נערים, ובראשם זמר רוק מצליח, מואסים בשרות דור ההורים ומשתלטים על ארצות הברית (ואחר כך על העולם כולו) באמצעות הליך דמוקרטי של הורדת גיל ההצבעה. מהר מאוד הם צוברים כוח פוליטי וצבאי, הופכים את גיל 30 לגיל היציאה לפנסיה ובונים מחנות ריכוז של חינוך מחדש שאליהם מושלכים כל מי שמלאו להם 35 ואלה מולעטים שם יומם וליל באל-אס-די. לקראת סוף הסרט קם דור חדש של צעירים-אף-יותר, שרואה במנהיגים החדשים – שכבר הגיעו לאמצע שנות ה-20 של חייהם – זקנים בעצמם. אלה מנגד מאמצים רטוריקה תוקפנית, הבזה לחוסר הכוח וחוסר הניסיון של הילדים. הסרט מסתיים בהבטחתו של אחד הילדים המושפלים: "We're gonna put everybody over ten out of business".

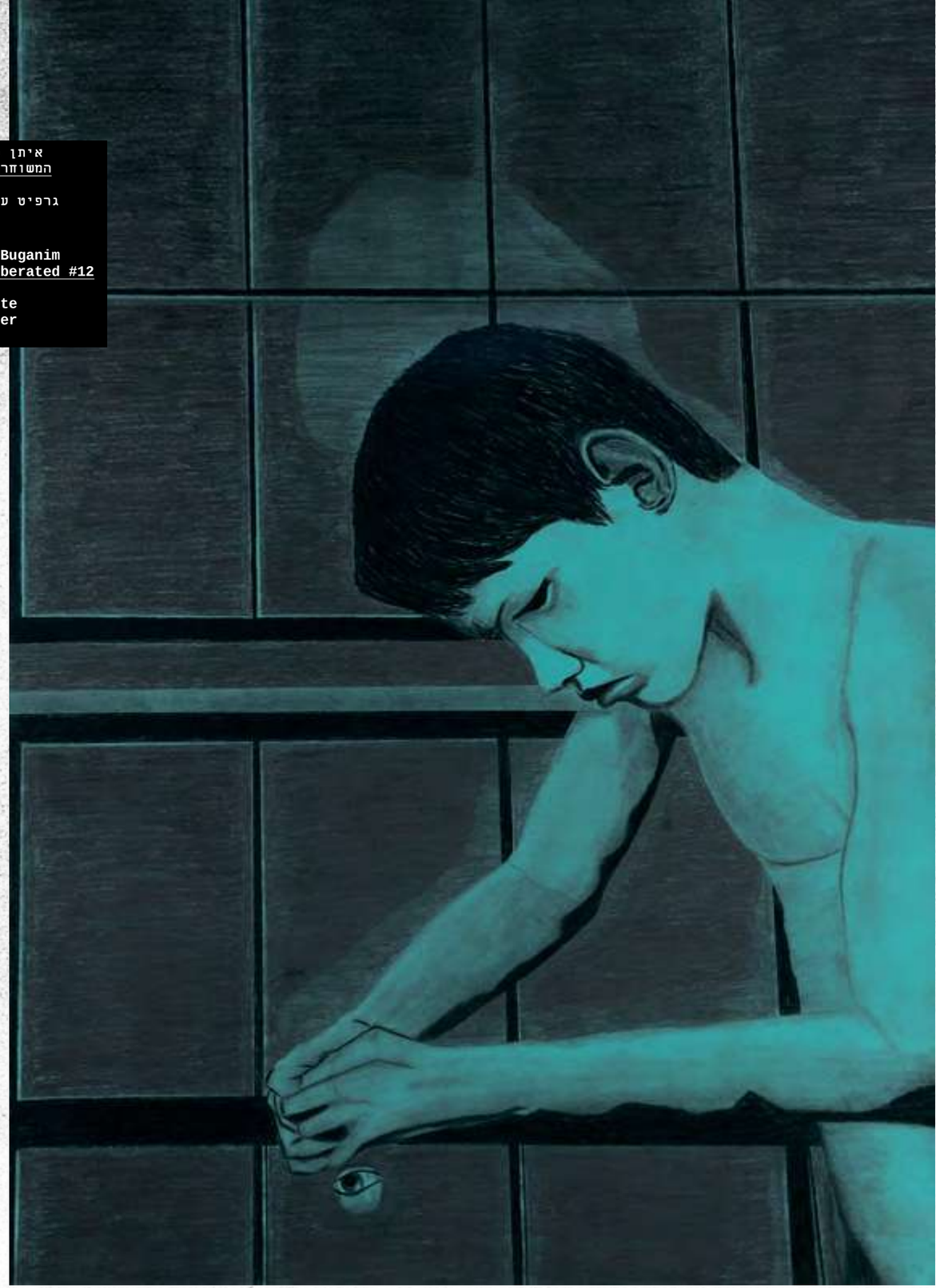
"כשם שיש לזקנים אינטרס להחזיר את הצעירים לנעוריהם, כך יש לצעירים אינטרס להחזיר את הזקנים אל זקנתם", טען הסוציולוג פייר בורדייה בשיחה שכונסה למאמר "'נוער' היא רק מלה".[7] במאמר זה הוא טוען שהחלוקות בין הגילים הן שרירותיות והגבול ביניהם אינו נתון, אלא תמיד נתון למאבק על זכויות היתר וחלוקת נכסי השלטון. "הייצוג האידיאולוגי של החלוקה בין צעירים לזקנים מעניק לצעירים יותר דברים הגורמים לכך שבתמורה, הם משאירים המון דברים לזקנים", כתב בורדייה.[8] בהתקה לשדות שיח תרבותיים, "לכל שדה [...] חוקי הזדקנות משלו: כדי לדעת איך נחתכים בו הדורות, יש להכיר את החוקים הספציפיים של תפקוד השדה, את אתגרי המאבק ואת החלוקות שמחולל אותו מאבק ('גל חדש', 'רומן חדש', 'פילוסופים חדשים', 'פרקליטים חדשים' וכו'). אין כאן שום דבר יוצא דופן, אבל הוא מאפשר לראות שהגיל הוא נתון ביולוגי שעושים בו מניפולציה, ושהעובדה שמדברים על הצעירים כעל יחידה חברתית אחת, קבוצה מגובשת הניחנת באינטרסים משותפים, כמו גם העובדה שמייחסים אינטרסים אלו לגיל מוגדר מבחינה ביולוגית – כל אלה כבר מהווים מניפולציה ברורה".[9]

לאסוף נעורים

הרעיון להתבונן במושג ה"נעורים" לא נולד בעקבות עיסוק מקדים שלי בו. הוא נוצר בעקבות ההזמנה לאצור תערוכה מאוסף עיתון "הארץ" ותוך שיטוט בין היצירות שמצויות בו. המהלך התרקם די מהר כאשר מתוך השפע המרשים של אלפי יצירות האמנות

אלי קופלביץ
ללא כותרת
(מתוך הסדרה
("Art Police"
1999
דיו על נייר
28X21

Eli Koplevitch
Untitled
(from the series
"Art Police")
1999
Ink on paper
28X21



איתן בוגנים
המשוחררת #12
2013
גרפיט על נייר
67X47

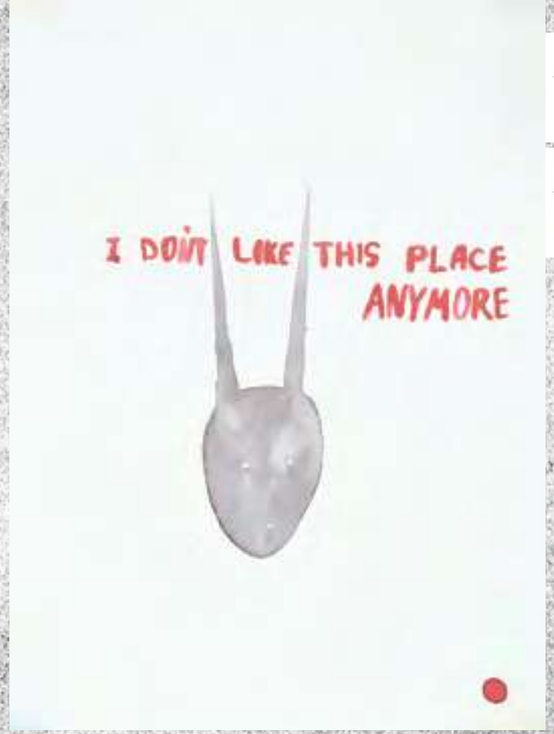
Eitan Buganim
The Liberated #12
2013
Graphite
on paper
67X47

1998 ,Sexual Dependency ,רונה יפמן
40X50 ,תצלום צבע

Rona Yefman, Sexual Dependency, 1998
Color photograph, 40X50

Guy Ben-Ner
Untitled
1994
Photographic
collage on plywood
18X45.5

גיא בן-נר
ללא כותרת
1994
קולאז' צילומי
על עץ לבוד
18X45.5



אלי קופלביץ
<u>ללא כותרת</u>
1999
דיו על נייר
32X24

Eli Koplevitch
<u>Untitled</u>
1999
Ink on paper
32X24

באוסף, פגשתי מחדש הרבה עבודות שליוו את שנות הכניסה שלי כצופה, ואחר כך בתפקידי אוצרות ראשונים, לעולם האמנות הישראלי: עבודות של אמנים ישראלים שהחלו לפעול קצת לפני וסביב מעבר המילניום. בעוד הבחירה הראשונית של הכיוון והיצירות שיוצגו בתערוכה היתה אינטואיטיבית מאוד ורגשית, והחזירה אותי דרך נעורי המקצועיים גם אל אלה הכרונולוגיים שלי, במהלך גיבוש הקונספט התבהרו שלושה צירים של היסטוריות "צעירות" ומצטלבות שהמהלך האוצרותי עורך סינתזה ביניהן – לצד זו הפרטית שלי, גם זו של ההיסטוריה של האוסף וזו של האמנות הישראלית בשנות ה-90 המאוחרות ובתחילת שנות ה-2000.

אוסף "הארץ" התחיל את פועלו בראשית שנות ה-90 על ידי עמוס שוקן, והאוצרת אפרת לבני הצטרפה אל שורותיו במחצית השנייה של העשור כשהאוסף היה עדיין בראשית דרכו. אף שזו לא היתה מעולם אסטרטגיה מחושבת או מוצהרת של מדיניות הרכישה, בשנות התהוותו ובהמשך פעילותו התרכז האוסף ברכישת אמנות עכשווית בזמן אמת תוך התמקדות באמנות צעירה, טרום-ממוסדת, ולעתים אף ביצע רכישות ישירות מתערוכות הגמר של בתי הספר לאמנות בלי לחכות, כפי שנהוג באוספים אחרים, לאישור ממסדי כלשהו על ההיכנסות ולו החלקית של האמן.ית בשערי הקנון. מאחר שהאוסף החל לפעול ביתר שאת מאמצע שנות ה-90 וזהו סוג האמנות הדומיננטי שרכש, יש בו ייצוג גדול מאוד, מוזיאלי בחשיבותו, לאמנים הצעירים שפעלו בישראל החל באותה תקופה.

האוריינטציה של האוסף ופנייתו למגמות הצעירות בשדה לא התהוו בחלל ריק ואפשר לראותן כייצוג נאמן של רוח התקופה שבה החל האוסף לפעול. בתערוכה הסמינלית "ובסוף נמות: אמנות צעירה בשנות ה-90 בישראל" שאצר דורון רבינא במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (כחלק משש תערוכות העשור שהוצגו לרגל ציון 60 שנה למדינת ישראל), הוא ממסגר את העשור החמישי באמנות הישראלית, העשור שחותם את המאה הקודמת, מבעד לפריזמה של הצעירות: "הפניית המבט בעשור זה, בארץ ובעולם, למפעלים אמנותיים ברגע הבראשיתי של ההפצעה, על הארוס, החדשנות והחפות שלהן מסרחי העודף של העבר – איכויות שנקשרות במושג צעירות – היא גורפת, חוצת גבולות, ומעידה על צורך של השדה לאחוז בהתרחשות הקשורה באופן משמעותי ב'ראשית' בעידן שרווי בהגיונות של 'סוף'."[10]

כל דור מביא עמו אמנים חדשים, רוח חדשה המערערת על המיינסטרים האמנותי ומציגה טעם ותפיסות אמנותיות שונות, אנטיתזות לדור שלפניו. אך דומה שבעשור של שנות ה-90 ובעשור הראשון של שנות ה-2000, חלק מהאמנים עסקו בצעירות עצמה כתוכן, כנושא מיוצג, והשדה ייחס לצעירות ערך שאפשר לסחור בו, כזה שאפילו מוסדות האמנות המרכזיים והמבוססים זיהו, חשקו בניכוסו וקיצרו את זמן "ההבשלה" שהיה נהוג עד אז לתצוגה מוזיאלית. דור חדש של אמנים החל תופס את הבמות המרכזיות בתהליך מהיר, כמעט ללא מאבק כוחות, וחללי האמנות הממסדיים ביותר החלו להתהדר בדגש על תצוגת אמנות צעירה. הדבר קרה במקביל כמעט בכל המוסדות המוזיאליים, קטנים כגדולים. לדוגמה, מוזיאון ישראל יצר במחצית שנות ה-90 את סדרת התערוכות "פרק", שאצרו שרית שפירא ויגאל צלמונה בחלל בילי רוז במבנה המוזיאון (לפני השיפוץ) והציגו במסגרתה אמנים בוגרים טריים של בתי הספר לאמנות (בעיקר מבצלאל) בתערוכות מוזיאליות ראשונות, לעתים שנה-שנתיים אחרי סיום לימודיהם (עמם נמנו בין היתר האמנים אבנר בן-גל, אוהד מרומי, סיגלית לנדאו וגיא בר אמוץ); במוזיאון תל אביב אוצרת האמנות הישראלית אלן גינתון שילבה אמנים צעירים במרבית התערוכות הקבוצתיות שאצרה, והמוזיאון נתן במה מז'ורית לכמה מיצבי ענק בביתן הלנה

אבנר בן-גל
<u>ללא כותרת</u>
1997
טכניקה מעורבת
על נייר
30X19

Avner Ben-Gal
<u>Untitled</u>
1997
Mixed media
on paper
30X19

Rona Yefman
Smiley
2000
B&W photograph
98X79

רונה יפמן
סמיילי
2000
תצלום
שחור-לבן
98X79

רובינשטיין בתחילת המילניום ואלה נהפכו כבר ברגעי הצגתם ליצירות מפתח באמנות הישראלית (לדוגמה, התערוכה "הלנה" של בן-גל, מרומי וגיל מרקו שני מ-2001, תערוכת היחיד "הפתרון האינסופי" של סיגלית לנדאו מ-2005 ותערוכת היחיד "עמק החולה" של גל וינשטיין מ-2005); מוזיאון הרצליה, שבראשית שנות ה-2000 הוסיף לשמו את המלים "לאמנות עכשווית", הקדיש עם כניסתה של דליה לוין ב-1993 לתפקידה כמנהלת חלק גדול מהתצוגה בו ליוצרים צעירים (אמנים כגון גיא בן-נר, מיכל הלפמן, אורי ניר ואחרים הציגו בו תערוכות יחיד מוזיאליות ראשונות); ומוזיאונים נוספים כגון מוזיאון רמת גן, מוזיאון ינקו דאדא, מוזיאון חיפה לאמנות ואחרים ייצרו פלטפורמות ייעודיות קבועות להצגת אמנים צעירים. דומה שעולם האמנות הישראלי שיווע לדור החדש שהתפרץ לפתחו. ולפתע תערוכות הגמר במוסדות לאמנות (שאותם הקפידו לפקוד גם עמוס שוקן ואפרת לבני) נהפכו לזירה החמה שבה שדה האמנות מזהה מגמות עכשוויות, רוח חדשה ומעודכנת המקרבת את ישראל אל הכפר הגלובלי.

את שנות ההתבגרות המקצועית שלי בעולם האמנות הישראלי חוויתי במעבר המילניום, שנים שבהן, לפחות מנקודת מבטי הבוסרית, שררה תחושה של דינמיות גדולה, של פריחה יצירתית אדירה ושל שינוי סדר יום אמנותי.[11] בשנים אלה הורגש מעבר דורי עם כניסתו הסוחפת של אותו דור חדש של אמנים ואמניות וחדירתם של סוגי מדיה נוספים (וידיאו, מיצג ומיצב) למרכז העשייה האמנותית.[12] לצדם קם גם דור חדש של אוצרות ואוצרים לאמנות כמו בוגרות ובוגרי הסמינר החדש לאוצרות ולביקורת, שהקימה אריאלה אזולאי בקמרה אובסקורה ושימש מוקד למחשבה על שדה האמנות בעזרת כלים של תיאוריות ביקורתיות בנות התקופה; עם אותם אוצרים נמנו הדס מאור, גליה יהב, טל בן צבי, בועז ארד ואחרים. נפתחו גם פלטפורמות תצוגה חדשות כגון המרכז לאמנות עכשווית בתל אביב, שהקים סרג'יו אדלשטיין ב-1998 ושיצר בימות נוספות כמו "ערפול – הביאנלה הבינלאומית למיצג" (1997-2007) ו"VideoZone – הביאנלה הבינלאומית לווידיאו-ארט" (2002-2010). לצד אלה קמו גלריות פרטיות חדשות כגון זומר, טל אסתר ואלון שגב, שלושתן בתל אביב, שברגעי השיא שלהן הציגו תצוגות נועזות ואמביציוזיות שחלקן נותרו עמודי תווך איקוניים באמנות הישראלית (דומה שהאמביציה הזאת דעכה ברבות השנים בשדה הגלריות הפרטיות); וכן גלריות בעלות אג'נדות חברתיות כגון גלריה הגר לאמנות ביפו באוצרותה של טל בן צבי (2001-2003), שהציגה אמנים פלסטינים ומזרחים מתוך קריאות פוסט-קולוניאליות, וגלריה קו 16 העירונית (החל ב-1998) בשכונת נווה אליעזר בתל אביב, שחתרה לבחון יחסי אמנות-קהילה.

אלי קופלביץ
ללא כותרת
(מתוך הסדרה
"Art Police")
1999
דיו על נייר
28X21

Eli Koplevitch
Untitled
(from the series
"Art Police")
1999
Ink on paper
28X21

בשנים אלה גם התקיימו אירועי אמנות גדולים: ב-1994 נפתחה המהדורה הראשונה מתוך חמש של פרויקט "ארט-פוקוס" בירושלים, אירוע שאפתני שחתר לשלב בין אמנות ישראלית לאמנות הבינלאומית העדכנית ביותר, וב-2002 נפתח אירוע "אמנות הארץ" ברדינג בתל אביב, הפנינג אמנות שמטרתו לקרב בין אמנות עכשווית לקהל הרחב.[13]

אלו היו גם השנים השוקקות של המגזין "סטודיו" בעריכתה של שרה בריטברג-סמל (המגזין פורסם בין 1989-2008 ובריטברג-סמל שימשה כעורכת הראשית בין 1993-2003). הוא יצר סביבו שיח ער, ביקורתי (גם אם לא תמיד אינקלוסיבי), כזה שמסתכל אל השדה המקומי יחד עם זה הבינלאומי, מפרסם סקירות קבועות של תערוכות מחו"ל, לצד דגש תדיר על האמנות הישראלית הצעירה עם ביקורות של תערוכות הגמר מבתי הספר לאמנות ולצילום ויצירת פלטפורמה לתצוגה בתוך העיתון בכפולות "מיוחד לסטודיו", שזיהתה וייצרה את קובעי הטון בעשור הבא. לצד "סטודיו" ומגזינים ייעודיים אחרים לאמנות, ששרדו לפרקי זמן משתנים (כמו כתב העת של המדרשה, "פלסטיקה" של קמרה אובסקורה,

"אלכסיה" שערכה קרן ציטר ו"אספיס" שערכה יעל ברגשטיין, שהחליפה לימים את בריטברג-סמל בעריכת "סטודיו"), היתה גם ביקורת אמנות ותרבות שוקקת וקבועה בעיתונות היומית והיה תפקיד מפתח למקומונים (שנסגרו בזה אחר זה לקראת סוף העשור הראשון למילניום) – בתסיסה של השיח, בהשמעת דעות וקולות שונים שהיו חיוניים כל כך לקיומו הדינמי של השדה.

ככל שהשדה היה קטן, כך הוא היה ער, קדחתני, מבקש להמם, לחדש, או כך לפחות אני חוויתי אותו. ונדמה כי האמנות הישראלית – שרצתה להתריס, להפעיל, לזעזע בעוצמה ובאנרגיה של הצעירות בת התקופה – מצאה, יותר מהיום או מרגעים אחרים בהיסטוריה הקצרה שלה, שדה רוחש ומתעניין עם מגוון של פלטפורמות להנכיח את עצמה, להיראות, להיחשב ולהיאסף.

Eliezer Sonnenschein	אליעזר זונגשיין
Untitled	ללא כותרת
1997-1998	1998-1997
Acrylic on plaster	אקריליק על גבס
48X118X8	48X118X8

אלי קופלביץ
<u>ללא כותרת</u>
2000
דיו על נייר
26X25

Eli Koplevitch
<u>Untitled</u>
2000
Ink on paper
26X25

בִּתְקוּפַת הָרָעָב הַגָּדוֹל אָכַלְתִּי
אֶת הַמָּזוֹן
שֶׁעַל הַצַּלַּחַת
וְאֶת הַצַּלַּחַת
שֶׁמִּתַּחַת לַמָּזוֹן
וְאֶת הַשֻּׁלְחָן
שֶׁמִּתַּחַת לַצַּלַּחַת
וְאֶת הָרִצְפָּה
שֶׁמִּתַּחַת לַשֻּׁלְחָן
וְאֶת הַיְסוֹדוֹת
שֶׁמִּתַּחַת לָרִצְפָּה
וְאֶת הָאֲדָמָה
שֶׁמִּתַּחַת לַיְסוֹדוֹת.
וְרַק אֶת הָרִיק הוֹתַרְתִּי שָׁלֵם כִּי
מִמֶּנּוּ אֶגְזֹר אֶת בֶּגֶד הָרִקּוּד שֶׁלִּי.

חזי לסקלי, "מחול עשרים ואחד"[14]

★

התערוכה "ימי פרא" יוצאת מהמצאי העשיר של יצירות העידן הצעיר באמנות הישראלית המצוי באוסף "הארץ" כדי להתבונן בעקבות של נעורים. בעוד שצעירות ונעורים הם מושגים חופפים, אך לא זהים, התערוכה מכנסת אותם זה עם זה בערבוביה מכוונת, סובייקטיבית. מתוך ייצוגים שצפו והתנסחו החל ברגע ההיסטורי של מחצית שנות ה-90 על ידי אמנים צעירים בשעתם, התערוכה מבקשת ללכוד משהו סימבולי בחוויה הנפיצה, המבולגנת, הפגיעה, המתריסה, המסוכנת לסביבה אבל קודם כל לעצמה, של להיות נער.ה בעולם. או יותר נכון, אולי, היא מנסה ללכוד את הזיכרון של כל אלה ממרחק הזמן – להדהד לא את רוח הנעורים, אלא את רוחות הרפאים שלהם.

רונה יפמן
<u>גיל עם פרח</u>
1999
תצלום צבע
60X50

Rona Yefman
<u>Gil with a Flower</u>
1999
Color photograph
60X50

Alona Rodeh
The Resurrection of Dead Masters
2012
Mixed media
Variable dimensions

אלונה רודה
הדלתות
2012
טכניקה מעורבת
מידות משתנות

שני מיצבים של **אלונה רודה** מוצגים בתערוכה, האחד מקבל את פני הבאים קרוב לכניסה לחלל והשני חותם את הסיבוב בה. בשתי העבודות, שהן מהיחידות בתערוכה שנוצרו בעשור השני למילניום הנוכחי, המהלך האמנותי מתרחש במפגש שבין אובייקט לסאונד, או באופן שבו סאונד מפעיל באלימות אובייקט ומהדהד, ללא מגע אדם, את הפרץ הוויטאלי, האנרכי, המגולם ברוח הנעורים והמבליח באי-נחת אל תוך חלל התערוכה ומייצר את הפסקול שלה. ב-Black Instrumental Anxiety (2011, עמ' 28-29) צלילי בס מרעידים מעת לעת מבנה של טריבונה, או מדרגות עלייה לבמה, שעליהן מונחים בקבוקי בירה שנופלים, נשברים ומצטברים בבלגן רווי אדי אלכוהול על הרצפה מסביב. מנגנון העבודה מחולל בפני עצמו את ההמולה של התגודדות לילית, התפרצות אלימה, קפריזית ולא ניתנת לשליטה של הפרת סדר שיכורה.

בסופו של מסלול התערוכה הצופה מגיע לחסימה. הדלתות או The Resurrection of Dead Masters (2012, עמ' 26-27) בנויה ככניסה נעולה שמובילה, כך נדמה, למבנה או לחלל אחר.

אלונה רודה
Black Instrumental Anxiety
2011
טכניקה מעורבת
מידות משתנות

Alona Rodeh
Black Instrumental Anxiety
2011
Mixed media
Variable dimensions

מערכת כפולה של שתי דלתות ניצבת בפני הצופה, כל אחת לקוחה מעולם אחר: הראשונה, דלת אלומיניום וזכוכית סטנדרטית המאזכרות כניסה למבנה מסחרי או בניין מגורים, והפנימית מורכבת מדלתות ברזל המוגפות בשלשלאות ומנעולים כדלתות למקלט או מחסן. מבעד לדלתות הפנימיות מגיחה במעומעם, כמו במרחק מתוך החלל הפנימי, גרסת ת׳ראש מטאל אינסטרומנטלית ואנרגטית ל"Master of Puppets" של להקת "מטאליקה". צלילי הבס העוצמתיים העולים מהחלל מרעידים את דלת הברזל ומטלטלים את שרשראות המנעול בקרקוש עצבני. בין סשן מוזיקלי אחד למשנהו מגיח רחש שנדמה כגרירת רהיטים בזעם ממקום למקום ונשמעת דפיקה עוצמתית על דלת הברזל מבפנים – כמו קריאה לעזרה או ניסיון לפרוץ מבפנים, מהחלל האחורי הנעול אל חלל התערוכה. את הזעם הכאוטי והאנרגיה שהמוזיקה משמשת להם פורקן, בעיקר בגיל הנעורים, החברה תעדיף להרחיק מעין, עד יעבור זעם, ולכלוא אותם במרתפים, מאחורי דלתות נעולות או בפריפריה העירונית. קולות התסכול, והדי הסכנה האלימה שבהם, ישובו בלופ ויחרישו את שלוות החלל כשובו של מודחק המרחף מעל פני התערוכה.

אלי קופלביץ, <u>ללא כותרת</u> (מתוך הסדרה "Art Police"), 1999, דיו על נייר, 28X21

Eli Koplevitch, <u>Untitled</u> (from the series "Art Police"), 1999, ink on paper, 28X21

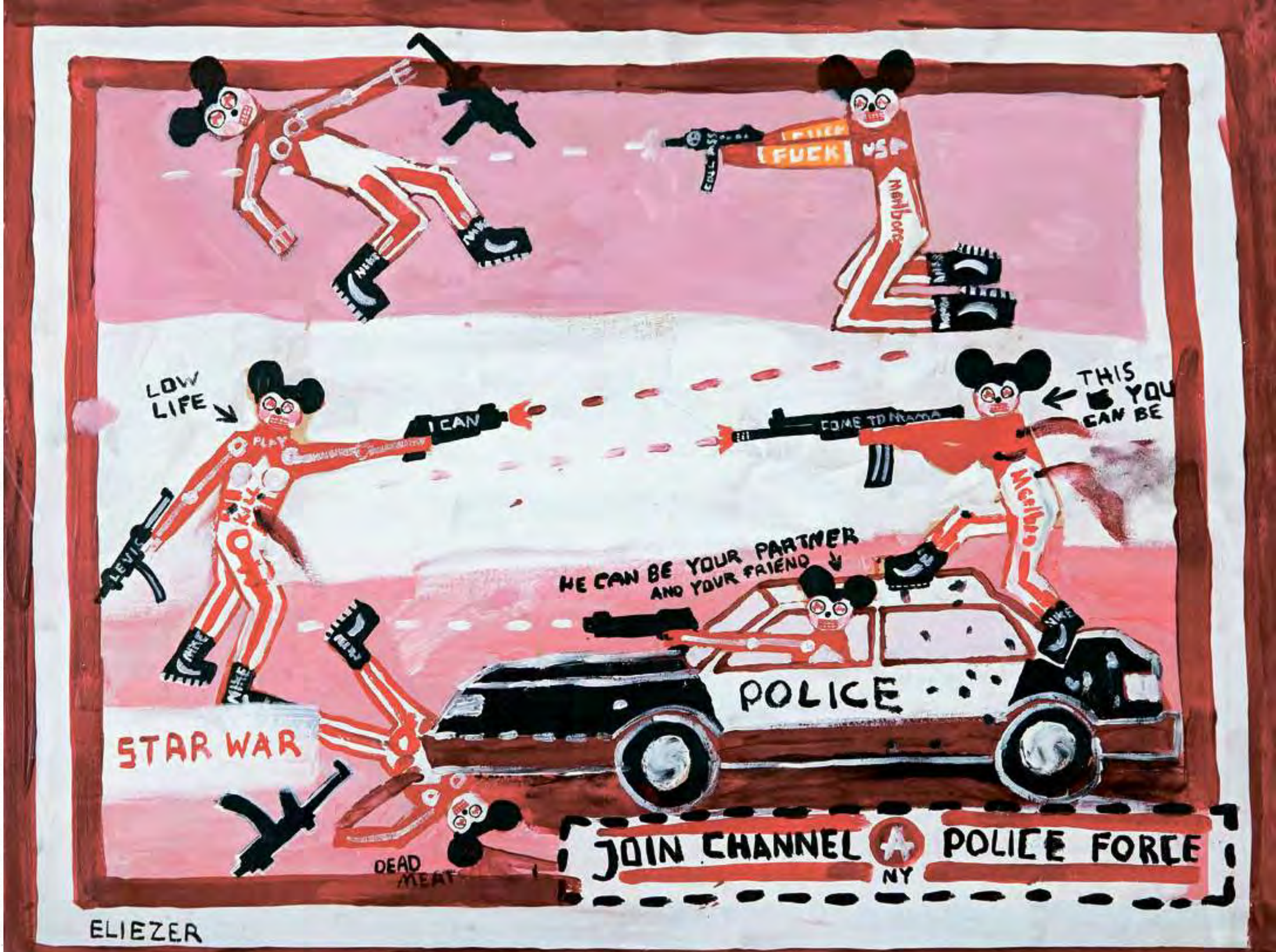
אולי יותר מכל אמן אחר מבני דורו אימץ **אליעזר זוננשיין** בעבור פריצתו לעולם האמנות בישראל את תפקיד הילד הרע, מנתץ גבולות כאסטרטגיה לחדור אל המיינסטרים האמנותי. ובדיעבד, אחרי כמה פעולות עיקשות, המיינסטרים האמנותי היה מוכן לאמץ אותו. אחרי שניסה את הדרכים המקובלות של הידפקות על דלתי אוצרים ושליחת תיקי אמן ונדחה, הוא פיתח אסטרטגיית גרילה של החדרת האובייקטים שיצר, חתומים תחת השם Channel A (A לאנרכיה), אל תוך תצוגות מוזיאליות שלא הוזמן להשתתף בהן. ראשית הוא עשה זאת במוזיאון רמת גן ואחר כך בשתי תצוגות שונות במוזיאון תל אביב. המיתוס מספר כי הוא התקשר לשומר המוזיאון, התחזה לאוצר תערוכה וביקש שייתן לאמן אליעזר זוננשיין להיכנס למוזיאון ולתלות את עבודותיו בתערוכה כמה ימים אחרי שנפתחה. רק כעבור שבועיים התגלתה התוספת הלא קרואה בחלל התצוגה ונזרקה. בפעם הבאה שהוא החדיר עבודות למוזיאון – לתערוכה "מציאות מדומה" (1996) – האוצרת אלן גינתון כבר הזמינה אותו להצטרף באופן פורמלי,[15] ומשם נסללה דרכו אל לב השדה ובתוך חמש שנים נבחר להציג בתערוכה הבינלאומית בביאנלה בוונציה.

באוסף "הארץ" ישנן כמה עבודות של זוננשיין מסדרת Channel A ובהן מככבות דמויות המאזכרות מיקי מאוס על סטרואידים של צרכנות במין משחק מחשב רצחני, עונדות במעורבב את כל מותגי השעה (נייק, אדידס, פומה, מלבורו וכדומה), אוחזות רובים ויוצאות למסע הרג, כשמסביבן, כמו רצועות של חדשות מתפרצות מרשת סי-אן-אן, קריאות להחליף את השלטון (The King is Dead), לכבוש את היום (Veni Vidi Vici), להצטרף למשטרת האנרכיסטים Channel A. בסופו של דבר, מופע ההרס וההרג החוזר על עצמו בעבודות מופנה כלפי עצמו – מיקי מאוס אחד כלפי אחר (למשל ב: <u>Channel A Veni Vidi Vici</u>, 1998-1997, עמ׳ 31) או מופע התאבדות בחסות ממותגת של נייק (<u>Red Gun, Red Hand, Red Head</u>, 1998-1997, עמ׳ 70-71). עבודות אלה הקדימו את פרסום הספר "No Logo" של נעמי קליין, שיצא ב-1999 ונהפך למניפסט נגד תרבות הצריכה והכלכלה הגלובלית, ומתעלות בבוטות ישירה ושפה ציורית פופית משהו מהרוח הפסימית שקליין חוזה לאנושות תחת שליטתם של התאגידים הגלובליים וחברות הפרסום שלהם.

אמן נוסף שמציף בעבודותיו דימויים הקשורים למשטרת מחשבה – הפעם זו של עולם האמנות – הוא **אלי קופלביץ**, ששולח מבט מתריס ואירוני לעולם זה. באוסף קיימות עשרות עבודות מכמה סדרות של קופלביץ, שבכל אחת מהן חוזרת דמות אנרכיסטית חובשת מסיכת גרב, פורעת סדר מטעם ובעיקר נגד משטרת האמנות (עמ׳ 10, 14, 20, 30, 34).

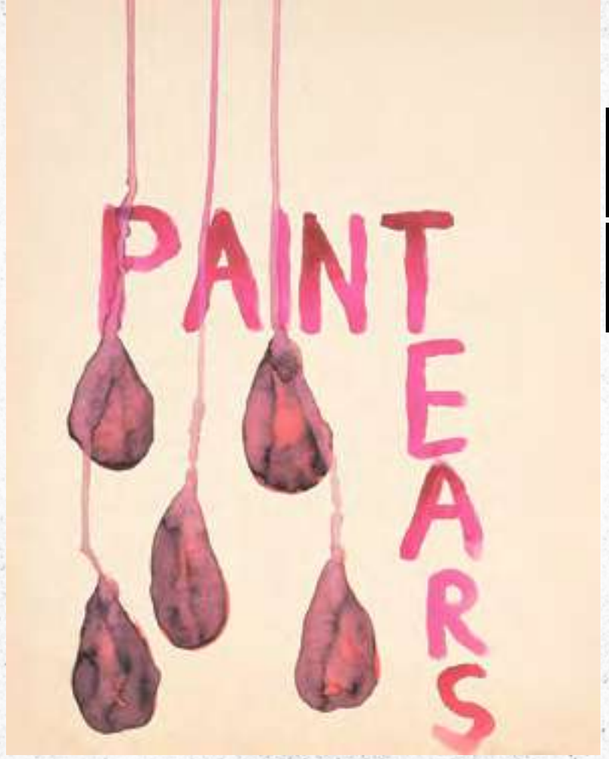
Eliezer Sonnenschein, <u>Channel A Veni Vidi Vici</u> 1997-1998, mixed media on plaster board, 44X65

אליעזר זוננשיין, <u>Channel A Veni Vidi Vici</u>, 1998-1997, טכניקה מעורבת על לוח גבס, 44X65



Eliezer Sonnenschein, Join Channel A Police Force
1997-1998, mixed media on plaster board, 45X59

אליעזר זונשיין, Join Channel A Police Force
טכניקה מעורבת על לוח גבס, 45X59, 1998-1997

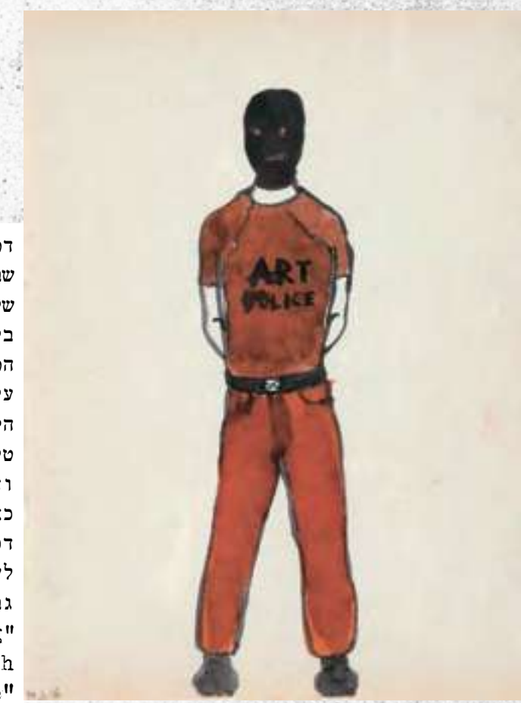


אלי קופלביץ
<u>ללא כותרת</u>
1999
דיו על נייר
32X24

Eli Koplevitch
<u>Untitled</u>
1999
Ink on paper
32X24

דמות האמן, כמו הנער (המופיע בסדרה נוספת שבאוסף), מתגלה ככזאת שבודקת את גבולות החוקים של השדה. היא מבקשת לקרוא עליהם תיגר, לנפץ את בלון המשמעות והחשיבות העצמית ולצאת נגד הקודים המוצפנים המותירים אותו שקוף לה ונתון לחסדיה. על חלק מהעבודות בסדרה, שהוצגו בתערוכה בגלריה הקיבוץ בתל אביב ("Art Police", 1999, אוצרת: טלי תמיר), שתל קופלביץ מספרי טלפון של אוצרים ודמויות מפתח בשדה האמנות שדחו את פניותיו. כאמן שפעל מהפריפריה הצפונית של ישראל (קיבוץ דפנה), הוא נותר מנהל דיאלוג מתוסכל ומודע לעצמו עם עולם האמנות הלא תמיד נגיש לו על גבי הציורים שמעוטרים בכיתובים כמו "this cryptic thing", "transparent art", "don't play with me cause you play with fire", "poignant memories", החושפים דוק מלנכולי עדין המתקיים בפער שבין החזות המורדת, הקשוחה, ובין הפגיעות שזו מחפה עליה.

שתי העבודות של **אירינה בירגר** המוצגות בתערוכה, <u>כדור</u> ו-<u>RF</u> (שתיהן מ-2001, עמ' 36-37) הן חלק מסדרה של רישומי פחם גדולי ממדים, שהוצגו ב-2002 בתערוכה בסדנאות האמנים בתל אביב במשכנן הקודם ברחוב אליפלט. הרישומים המצוירים בסגנון ריאליסטי מעצימים אובייקטים יום-יומיים הלקוחים



אלי קופלביץ
<u>ללא כותרת</u>
(מתוך הסדרה
("Art Police"
1999
דיו על נייר
28X21

Eli Koplevitch
<u>Untitled</u>
(from the series
"Art Police")
1999
Ink on paper
28X21

אלי קופלביץ, <u>ללא כותרת</u>, 2000
דיו על נייר, 29X18.5

Eli Koplevitch, <u>Untitled</u>, 2000
Ink on paper, 29X18.5

Irina Birger, Bullet, 2001
Charcoal on paper, 200X150

אירינה בירגר, כדור, 2001
פחם על נייר, 200X150

Irina Birger, RF, 2001
Charcoal on paper, 200X150

אירינה בירגר, RF, 2001
פחם על נייר, 200X150

מסביבתה הביתית של בירגר (כגון מסקרה ומתג חשמלי) לכדי מונומנטים מלאי פאתוס. בתערוכה מוצגים דימוי של כבל RF שהיה בשימוש לחיבור ממיר הכבלים באותה התקופה וקליע של אקדח שהיא מצאה יום אחד במקרה בדירתה. הצגתו של הקליע עם שאר האובייקטים, הטריוויאליים, היום-יומיים, טענה את הסדרה כולה, כמו גם את חלל התערוכה, בכוח מאיים. הבית נהפך ממקום מוגן ומגונן, שלכל פרט קטן ושולי בו יש חשיבות גדולה, לזירה או לגרעין של פשע פוטנציאלי שאין לדעת מתי או כלפי מי הוא יפרוץ.[16]

באנרגיה מתפרצת שונה בתכלית, הבית מופיע בציורה גדול הממדים של **קרן ציטר** מתוך סדרה שהוצגה בגלריה רוזנפלד בתל אביב בסוף 2001 ובה היא ציירה בטושים על קנווס את הפרטים השונים בחדרים שבהם התגוררה. בציור שבאוסף (ללא כותרת, 2001 , עמ' 39) מוצג לראווה חדר מבולגן, העולה על גדותיו בפיצ'פקס וצבע – קופסת סיגריות, עטיפה של חטיף, מגזין ולוח שח מושלכים על הרצפה בערבוביה, ספרים, בגדים וטלוויזיה פתוחה, מזרון סתור מצעים, כונניות מתפקעות מבליל חפצים, כולם מרצדים בקווקוו הטושים הגדוש. ציטר מצליחה ללכוד בדחיסות ובעומס הצבעוני, הלא ריאליסטי, ובקלילות נטולת החשיבות העצמית של הטוש, את החיוניות התזזיתית והסתורה של הנעורים הרוצים ללכוד מכל הבא ליד, לענות לכל דחף, ללא הירוכיה או סדר.

רונה יפמן
נשיקה, 1999
תצלום צבע
40X50

Rona Yefman
Kiss, 1999
Color photograph
40X50

Keren Cytter, Untitled, 2001
Mixed technique on canvas, 150x150

קרן ציטר, ללא כותרת, 2001
טכניקה מעורבת על בד, 150x150

Shahar Yahalom, Untitled (Waiting)
2015, monoprint, 50X35

שחר יהלום, ללא כותרת (Waiting)
2015, מונופרינט, 50X35

תום פניני
Bed, Boy
2006
וידיאו

Tom Pnini
Bed, Boy
2006
Video

בשפה וטמפרמנט שונים לגמרי, התזזית הנערית מגולמת בעבודה של **תום פניני** במופע של אי-נחת לילי על הגוף. בווידיאו אנימציה Bed, Boy (2006, עמ' 40) המוצג בתערוכה נראה דימוי של נער מתהפך בשנתו, או שרוי בין ערות לשינה, בעוד המזרון שהוא שוכב על צדו שוקע, רצפת החדר מתכסה במים והירח (מוטיב חוזר בכמה עבודות בתערוכה) מתמלא ומתחסר בפינת החדר. באמצעים סוריאליסטיים עדינים של החדרת הטבע אל מרחב החדר הפרטי, פניני יוצר פורטרט של נדודי שינה, לוכד משהו מהאי-נחת המלנכולית של הנעורים, של הגוף המשתנה והרגש הגועש שאינו נותן מנוח. רגש דומה מגיח גם בעבודתו של **איתן בוגנים** המשוחררת #12 (2013, עמ' 15), שהוצגה כחלק מתערוכת היחיד שלו "המשוחררת" בגלריה ג'ולי מ. בתל אביב.

זהו רישום גרפיט דחוס המתאר נער המביט בעינו שהשתחררה מפניו ונפלה. במחווה סוריאליסטית קטנה מוכלות המבוכה והאי-נוחות עם הנוכחות של הגוף המשתנה, שהולך ותופס מקום בעולם.

השינוי הגופני מפעיל גם את עבודת הצילום הקטנה מתוך הסדרה "Change" (2005, עמ' 42-43) של **איגור גלמן-זאק**, שנרכשה לאוסף בעקבות תערוכה בשם זה שהוצגה בגלריה רוזנפלד ב-2006 במסגרת הסדרה "יחיד בפעם הראשונה". בעבודה מצולם גלמן-זאק בעמידת ידיים בעירום, גופו הנערי מוכפל ארבע פעמים. מבט מקרוב מגלה את השינוי שהעבודה לוכדת בדמות זקפתו ההפוכה שגדלה משמאל לימין, או מתכווצת מימין לשמאל – מדימוי עצמי אחד לשני. בעבודה זו, כוחות הדמיון

Igor Guelman-Zak, Untitled (from the series "Change"), 2005
Color photograph, 25.5X40

איגור גלמן-זאק, ללא כותרת (מתוך הסדרה "Change"), 2005
תצלום צבע, 25.5X40

ערן נוה, תערובת אמריקאית, 2015, הדפסה דיגיטלית על בד ומזרן, 7X191X71

Eran Nave, American Blend, 2015, digital print on fabric and mattress, 7X191X71

ערן נוה
2015, חופה
הקרנת וידיאו
על בד

Eran Nave
Chopa, 2015
Video screening
on fabric

הטרנספורמטיביים, המציתים את הקסם של עבודת האמנות, מופעלים מהארוס. ההיפוך של כיוון הזקפה בעמידת הידיים מנטרל את המופע הפאלי המזדקר בחשיבות והופך אותו לכלי משחק של משמוע.

במשך חייו הקצרים הספיק האמן והמוזיקאי גלמן-זאק ליצור גוף עבודה שובה לב, מלא בחדוות התנסות, תחושת דחיפות והומור. פחות משנה אחרי שהציג את התערוכה בגלריה רוזנפלד הוא מת מדום לב בגיל 24 בלונדון, שם למד לתואר שני, כתוצאה מערבוב קטלני של סמים ואלכוהול. הכותרת "Change" בשמות התערוכה והסדרה התגלתה לו בליל שיטוט, כשהוא שיכור, בדרום תל אביב, בשלט חנות של חלפן כספים, רגע לפני שנסע ללימודיו בלונדון. בטקסט התערוכה כתב גלמן-זאק הצעיר: "כל אחד מאיתנו חווה בחייו תקופות שבהן חוסר ביטחון מוביל לסוג של משבר מנטלי הגורם לבצע פעולות דרמטיות רדיקליות וחסרות רלוונטיות כמו מעבר פתאומי לארץ אחרת, הצטרפות לכת השטן, פרידה מבן או בת זוג, התפטרות מהעבודה, התאבדות וכו'... אנשים המבקשים באמת ובתמים לשנות את אורחות חייהם, לנטוש את הרגליהם ההרסניים, ולהתחיל לקחת אחריות על חייהם ועל מצבם האישי והמקצועי, לרוב חשים צורך לסמן את תחילתו של תהליך בלתי נראה זה על ידי הנהגת 'שינויי ראווה' קטנים, ואין זה משנה בדיוק מהו השינוי הנעשה מנקודה א' לנקודה ב'. ה'שינוי' הניכר בדמות, גידול שפם, שינוי צבע השיער, או החלפה בין ימין לשמאל – מורם בעולמי לכדי אקט פולחני בהיותו תהליך הטומן בחובו אנרגיות 'קסם' משל עצמו".[17]

קסם השינוי מקבל טוויסט מלנכולי בעבודתו של ערן נוה חופה (2015, עמ' 45). בעבודה, הבנויה מהקרנת וידיאו על בד תלוי מהתקרה, מופיעים פני סמיילי אשר במנגנון ידני, לואו-טקי במכוון, משתנים מסמיילי שמח לסמיילי עצוב. דימוי הסמיילי המגיח בכמה עבודות בתערוכה – אצל רונה יפמן (סמיילי, 2000, עמ' 21) ואצל אלי קופלביץ (ללא כותרת, 2000, עמ' 35) – מופיע בהן דווקא כדי לחשוף את צדו האפל והדואלי, שאינו יכול להחזיק במסיכת העליצות הכפויה. הסמיילי בעבודתו של נוה ובעבודות האחרות מציע בהקשר של התערוכה את ההפכפכות הרגשית הקוטבית, הלא נשלטת והבלתי יציבה המיוחסת לתקופת ההתבגרות. בעוד נוה חושף את המיידיות שבה רגש אחד יכול להחליף אחר, אצל יפמן הדמות במסיכת הסמיילי אוחזת בסכין מבהיקה ומאיימת וגם אצל קופלביץ היא נדמית כזוממת, שוחרת רע. תחת המעטה החייכני הנורמטיבי, שאמור לסמן את השמחה התקנית, הנעימה לחברה, מבקיעים יסודות האופל שזו מבקשת לדחוק מקרבה ולהדחיק.

Gil Marco Shani
Masturbator, 1999
Acrylic and marker
on canvas,43X37

גיל מרקו שני
מאונן, 1999
אקריליק וטוש
על בד,43X37

בעבודה אחרת של נוה שבאוסף, תערובת אמריקאית (2015, עמ' 45), הזמן נמתח על מזרן יחיד, מעין שארית של מיטת נעורים, כשהלוגו המוכר של מותג הסיגריות הישראליות "טיים" מודפס בעיוות מתוח על הסדין שמכסה אותו. בדור שגדל בעידן הצריכה המוגברת, המחשבה על מושג הזמן המופשט עוברת דרך מוצר ממותג. זמן זה כבר לא דבר שאפשר לקחת, אלא משהו שצריך לקנות.

קופסת הסיגריות "טיים" משמשת גם את גיא בן-נר בסדרת קולאז'ים שנעשתה כשהיה סטודנט במדרשה והוצגה במוזיאון הרצליה ב-1995, בראשונה בסדרת תערוכות שאצר חיים (דעואל) לוסקי תחת הכותרת "חיים לוסקי מראה". במהלך ידני פשוט של פירוק והרכבה בן-נר מנכס את שלט הפרסומת של הסיגריות, של הזמן הממוסחר החולש על המרחב הציבורי, והופך אותו לשלו. בעיני האמן, הקוסם, החרמן, הזמן מתגלגל לפנטזיה ארוטית – ה-TIME נהפך ל-ME (ללא כותרת, 1994 עמ' 96) ובהכפלתו למשחק MEET ME, TIE ME, WET ME (ללא כותרת, 1994, עמ' 16).

החרמנות והגילוי המיני הם חלק בלתי נפרד מחוויית הנעורים. שנות ה-90 באמנות הישראלית היו שנים של עיסוק בסוגיות של מרכיבי זהות, ונפתחה לראשונה הבמה לדיון ישיר בסוגיות של מין, מגדר וקידודו על הגוף. ציורי הקו הרזים של גיל מרקו שני מתארים בסילואטה דקה על משטח בעל רקע לבן סצינות אוננות ואקטים מיניים. העבודות המוצגות כאן (עמ' 47, 52, 107) נוצרו כחלק או סביב גוף העבודה "חברות" שהוצג בגלריה דביר בתל אביב ב-1999 ויצא בקטלוג שנה מאוחר יותר. גוף עבודה זה עוסק בחברות, בחיברות ובמיניות גברית תוך שילוב של סצינות חוץ ופנים המשחזרות חוויות נעורים מטיול בית הספר או תנועת הנוער והצמדתן לסצינות של גילוי והתנסות מיניים. סדרת העבודות משלבת סצינות של ישיבה מול המדורה ולכידה של נחש, שלצדן שתולים אקטים מיניים של אוננות ומציצה הטוענים את רגעי החיברות הגברית הקולקטיבית במתח הומוארוטי עדין וחריף כאחד.

גיא בן-נר
ללא כותרת, 1994
קולאז' צילומי
על עץ לבוד
47X37

Guy Ben-Ner
Untitled, 1994
Photographic
collage on
plywood
47X37

Noam Holdengerber
Untitled
1997
Color photograph
46X52

נועם הולדנגרבר
ללא כותרת
1997, תצלום צבע
46X52

עבודות הקולאז׳ המצולמות של **נועם הולדנגרבר**, שהוצגו בגלריה של הבר מינרווה בתל אביב ב-1998 (עמ׳ 48-49, 99), עדיין מכות בבוטות האפקטיבית שלהן גם אחרי יותר מ-20 שנה, גם אחרי שייצוגי גוף ומין פרונטליים נעשו שגורים באמנות, גם אחרי שפורנו היה לעניין זמין לכל סקרן או דורש. במהלך חד ופשוט הולדנגרבר מצמיד שני סוגי רדי מייד צילומי: תצלומי ילדות נאיביים מהאלבום המשפחתי שלו על גבי תמונות ממגזיני פורנו הומואיים. ההצמדה חושפת משהו על הגילוי המיני, על הניצנים המוקדמים של התעוררותו. בשילוב בין שני סוגי הצילום הללו, שעל פי רוב מציפים רגשות שונים לגמרי ומייצרים עם חיבורם הזרה מתעתעת, הולדנגרבר מקרב בין העולמות שהם נושאים, מדגים עד כמה פורנו הוא חלק אינטימי, אינהרנטי להתבגרות המינית, ורומז למקום הרב שמחשבה על מין ממלאת בתודעת הנער גם לאורך הפעילות היום-יומיות השגורה.

מחווה אחרת, ישירה פחות, לפורנו מצויה בעבודה של **גיא גולדשטיין** I Love Porn & Porn Loves Me (2006, עמ׳ 50), שבה הכיתוב שבשם העבודה מתגלה ומצטבר מתוך שורה של חלונות המונחים זה על גבי זה והמוארים בריצוד אורו של נחש גרילנדה, כך שהווידוי על חוויית העונג המיני באמצעות פורנו עוברת דרך מיסוך מושהה.

Avner Ben-Gal
Untitled, 1999
Mixed media on paper
30X18

אבנר בן-גל
ללא כותרת, 1999
טכניקה מעורבת על נייר
30X18

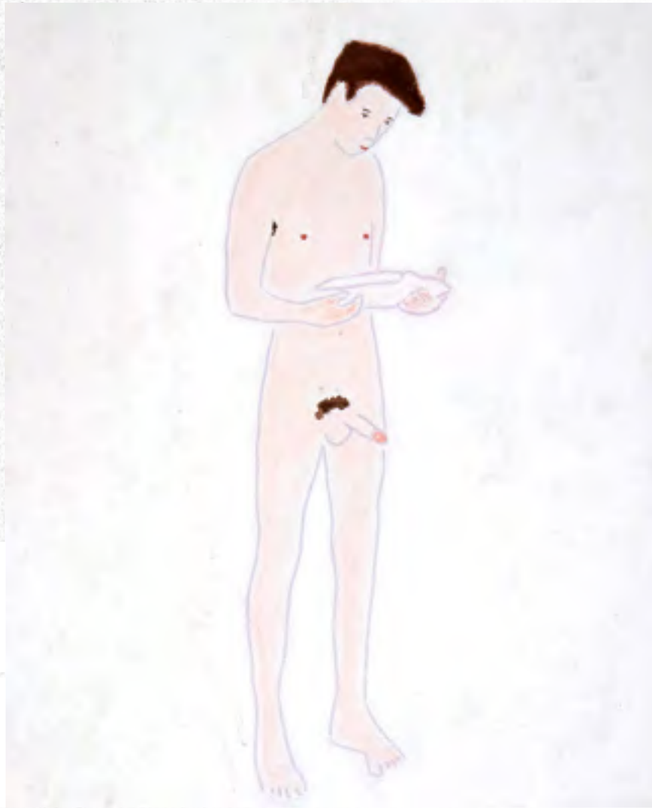
גיא גולדשטיין
I Love Porn &
Porn Loves Me
2006
טכניקה מעורבת
114X60X60

Guy Goldstein
I Love Porn &
Porn Loves Me
2006
Mixed media
114X60X60

Avner Ben-Gal, Untitled, 2000
Mixed media on paper, 100X70

אבנר בן-גל, ללא כותרת, 2000
טכניקה מעורבת על נייר, 100X70

גם עבודותיו של **אבנר בן-גל** מעמתות את הצופה עם דימויי מין פרונטליים ואגרסיביים (עמ' 18, 51, 53). עבודותיו אינן עוסקות בסוגיות של זהות מינית אלא בשילובן של סצינות מין עם סצינות של מלחמה, והן מציבות מראה קודרת, תוקפנית, על האלימות המתפרצת במציאות הישראלית של פיגועים ורצח רבין. בן-גל נכנס בסערה אל עולם האמנות הישראלי של תחילת שנות ה-90 וכבש את יעדיו במהרה. אף שנכנס על הטיקט של הילד הרע והבוטה, הוא התקבל ישירות לחיקו החמים של המיינסטרים (מיד עם סיום לימודיו ב-1993 זכה בפרס אמן צעיר, ושנתיים אחר כך הציג עם אוהד מרומי תערוכה זוגית בשם "אביבית", במוזיאון ישראל). הציור המהיר והמשתלח של בן-גל נתפש כנושא בשורה רעננה לציור הישראלי, גואל את האמנות המקומית מהפורמליזם והליריות, ונוסך בה דחיפות של נבואת זעם המתלהמת בעזות בפני הצופה.



גיל מרקו שני
ללא כותרת
1999
אקריליק וטוש
על בד
42X34

Gil Marco Shani
Untitled
1999
Acrylic and
marker on canvas
42X34

טליה סידי
ללא כותרת
2001 לערך
טכניקה מעורבת
על נייר
33X50

Talia Sidi
Untitled
ca. 2001
Mixed media
on paper
33X50

מי שפרצה אף היא בסערה לשדה האמנות בישראל היא **טליה סידי**. מיד עם סיום לימודיה ב-1997 היא הציגה כמה תערוכות יחיד – בהן בגלריה מרי פאוזי ביפו של האוצר איתן הלל (1998 ו-1999) ובגלריה זומר (2001) – זכתה בפרסים ונהנתה מחיבוק גורף של הביקורות. אך בהווייתה הסוחפת והשברירית לא יכלה להחזיק את הכאוס המתפרץ של חייה ושמה להם קץ בקפיצה מגג התחנה המרכזית בתל אביב ב-2006. באוסף ישנן עבודות רבות שלה, פורטרטים עצמיים (עמ׳ 55 ו-94) בשמן על בד הלוכדים את פניה הצעירים, היפים, מחזירים מבט כריזמטי או עצב מפלח אל עצמה ואל העולם. דימוי הנערה עם האוזניות (ללא כותרת, 1998, עמ׳ 8) נדמה כפורטרט ייצוגי נאמן לא רק של סידי עצמה אלא של הנעורים, על הרצון להתנתק באמצעות המוזיקה מכל רעשי העולם ועל התפקיד המעצב שלה בבניית הזהות.

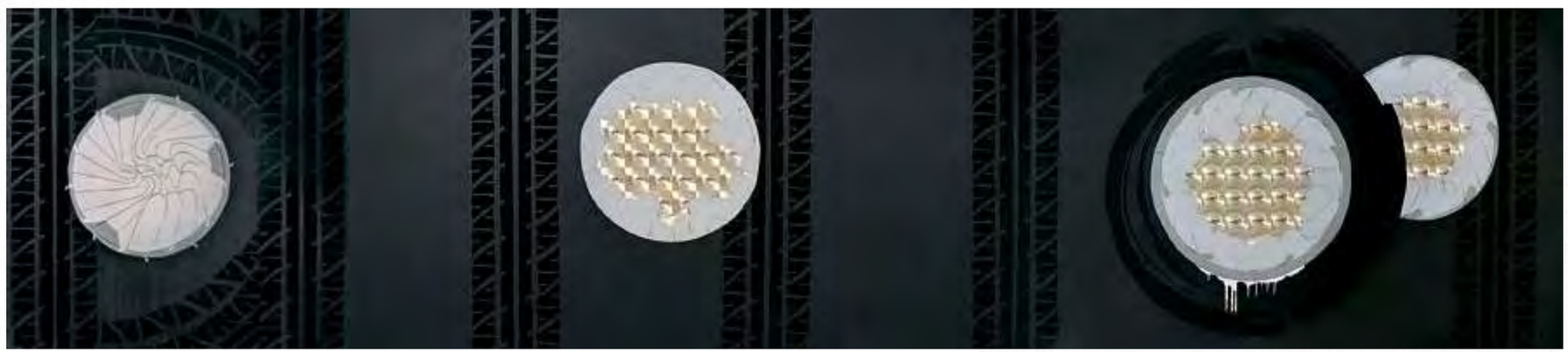
גוף עבודה נוסף של סידי שקיים באוסף נוצר סביב התערוכה "Wire" בגלריה זומר ועוסק במחול המוות דרך דימוי של תאונת דרכים. באותה תערוכה הוצג מודל קולאז׳יסטי, הדמיה של מרחב אורבני שבו מתרחשות אינספור תאונות דרכים, בחלקן פני בת דמותה של סידי מופיעים דבוקים לשמשת המכוניות המתנגשות, כמשאלת מוות. בעבודות אחרות נהפכת התאונה מזירה גרוטסקית, גועשת, מחרידה אך משחקית, למעין נופים מופשטים המצמיתים ביופיים האפל והשקט. בתערוכה הנוכחית מוצגת אחת מהעבודות בסדרה (ללא כותרת, 1999, עמ׳ 54-57): שני לוחות פרספקס צמודים ומכוסים טפט ויניל שחור המייצרים פנורמה לילית בת ארבעה ירחים. מבט מקרוב מגלה סימני צמיגים, והירחים העגולים נדמים כאורות סנוורים של כלי רכב, כמו בוהקים מולך בהליכה על כביש ראשי בלילה נגד כיוון התנועה. החיים הם תאונה שמחכה לקרות.

טליה סידי, ללא כותרת, 2001
שמן על בד, 50X40

Talia Sidi, Untitled, 2001
Oil on canvas, 50X40

טליה סידי
ללא כותרת
1999
טכניקה מעורבת
על פרספקס
85X400

Talia Sidi
Untitled
1999
Mixed media
on plexiglass
85X400



Talia Sidi
Untitled (detail)
2000
Mixed media
on plexiglass
85X400

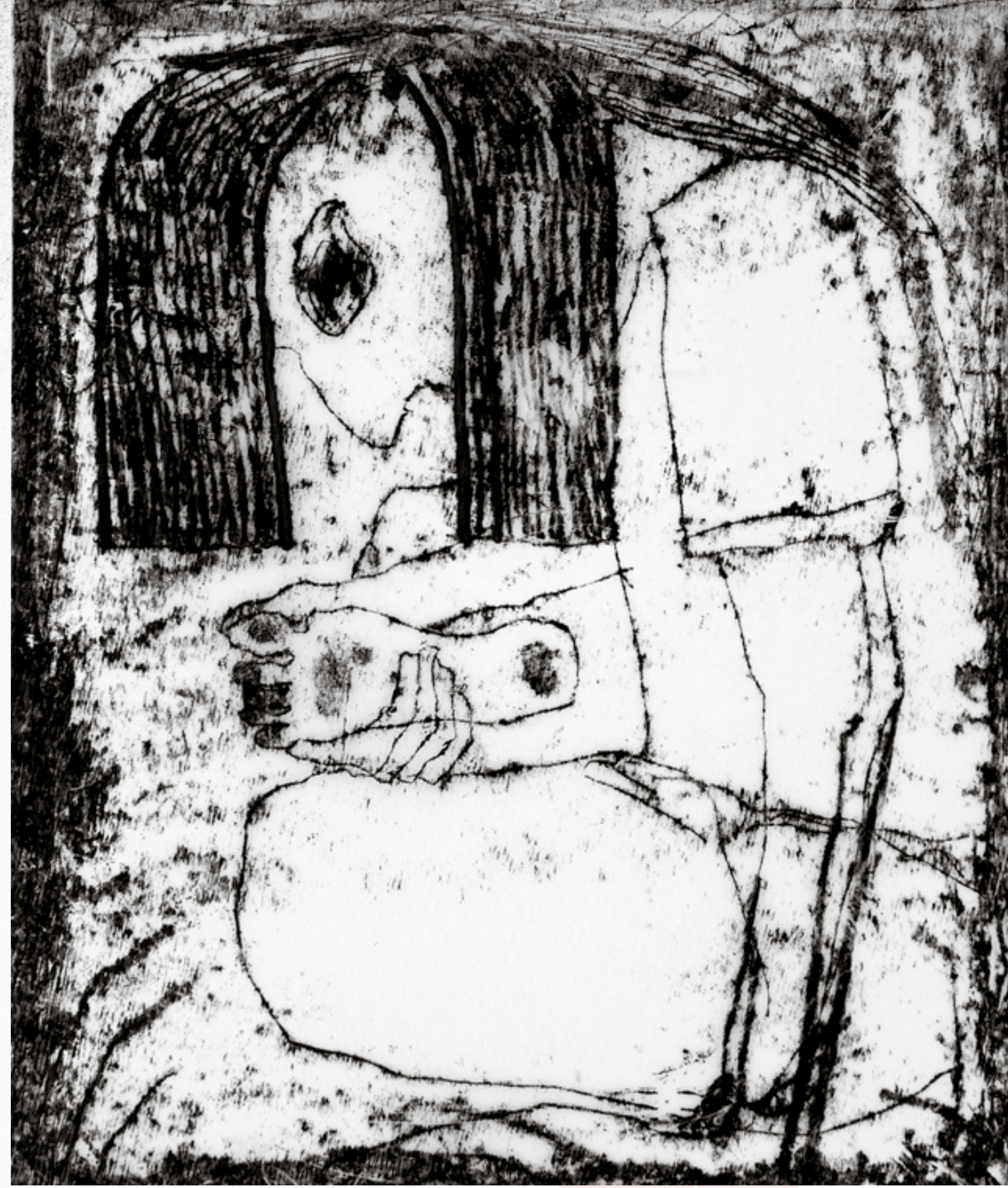
טליה סידי
ללא כותרת (פרט)
1999
טכניקה מעורבת
על פרספקס
85X400

Jumana Emil Abboud
Untitled, 2000
Mixed media on paper
35x25

ג'ומאנה אמיל עבוד
ללא כותרת, 2000
טכניקה מעורבת על נייר
35x25

ג'ומאנה אמיל עבוד
ללא כותרת, 2001
טכניקה מעורבת על בד
25x20

Jumana Emil Abboud
Untitled, 2001
Mixed media on fabric
25x20



Shahar Yahalom
Untitled
2014
Monoprint
50X43

שחר יהלום
ללא כותרת
2014
מונופרינט
50X43

העבודות של **ג'ומאנה אמיל עבוד** נרכשו לאוסף בעקבות תערוכת היחיד "קדושה ושפיות", שהוצגה בינואר 2002 בגלריה הגר לאמנות. התערוכה, שהציגה רישומים (עמ' 58 ו-59) על נייר ועל בדי ריפוד צבעוניים, הוקדשה, כמרבית גוף העבודה של עבוד באותן השנים, לדמויות נשיות צעירות על סף התבגרות ברגעים של גילוי מהוסס של הגוף, על התשוקות שלו והתשוקות שהוא מעורר באחרים. בעדינות רבה, על ידי אלוזיות לציורי קדושות נוצריות, העבודות בתערוכה שירטטו ניצנים של נשיות פגועה, מחוללת ולו מעצם הפניית המבט אל גופה הצעיר, מהפיכתו לאובייקט מיני על ידי פרטים ועל ידי החברה והאופן שמבט זה מעצב את הווייתה של הנערה. גם סדרת המונופרינטים (עמ' 41, 60, 97) שיצרה **שחר יהלום** לוכדת את הפרג'יליות בהיות נערה. רגעים מופנמים של בדידות דרוכה, חרדה וכסיסת ציפורניים בציפייה לבאות מזוקקים בעדינות על גבי ניירות פרגמנט דקיקים, כמו שכבת עור חשופה לפגעי מזג האוויר – הסערה שתבוא מבחוץ וזו שמציפה מבפנים.

אף שברובה התערוכה נמנעת מייצוגים ישירים של נעורים, מלכידת הרגע הספציפי בזמן ההווה שלו, לטובת נשלים ועקבות, אי אפשר לחשוב על נושא הנעורים בשנים הנדונות בלי לדבר על גופי העבודה המוקדמים של **רונה יפמן** בצילום ובווידיאו. מושאיה של יפמן, בעיקר בראשית דרכה במחצית השנייה של שנות ה-90 ובתחילת שנות ה-2000, היו רובם נערים: חברים, בני משפחה והיא עצמה. גוף העבודה שכונס תחת השם "Let It Bleed" (1996-2006) עקב ברובו אחר מי שהי(ת)ה מושא המבט האינטימי והמעמיק שלה בשנים הראשונות של פועלה, אח.ותה הצעיר.ה גיל יפמן, בשנים של התבגרות דרך חיפוש מגדרי, מיני, גופני ואופנתי. עדשת מצלמתה ליוותה את התבגרותו.ה משנות העשרה ולכדה את ייסורי הגדילה ואת חדוותה, על העונג שבמשחקי התפקידים המגדריים שדרכם גם מבקיעים העצב, הבלבול והחרדה, בעיקר ברגעים שאלה נפרדים מהמרחב הבטוח יחסית של הבית ונתקלים באינטראקציה עם העולם.

Rona Yefman
End of the Road
1999
Color photograph
60X50

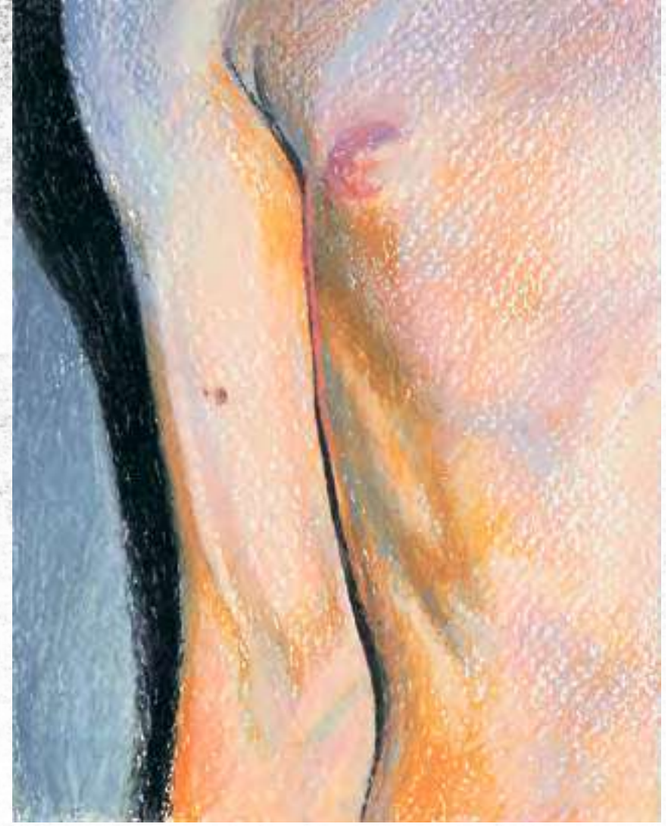
רונה יפמן
סוף הדרך
1999
תצלום צבע
60X50

("Let It Bleed" מתוך הסדרה The Room, רונה יפמן, וידיאו, 1998-2006)

Rona Yefman, The Room (from "Let It Bleed")
1998-2006, video

ההיגיון הילדי השמח של החיפוש והמשחק בין זהותיות במרחב האישי נהפך למאוים ופגיע אל מול הפחד מהמפגש עם מבטה הקונפורמי, הלוחץ, של החברה. באוסף "הארץ" קיים גוף עבודה גדול של תצלומים מסדרה זו של יפמן (לדוגמה עמ' 24, 61), אך בתערוכה מוצגות בעיקר עבודות הווידיאו שנוצרו כחלק ממנה והן פחות מוכרות לציבור (עמ' 6, 62-63, 93, 108).

אף שבתצלומיה יוצרת יפמן איקונות עזות, שלוכדות את הפרפורמנס של הנערות ברגע חד ומסוגנן, פנטזיית יופי אידיאלי המזדהר מתוך פצעי הבגרות וכאבי הגדילה, עבודות הווידיאו חושפות את השבריריות של הממד הפרפורמטיבי של הזהות ומכילות תנועה הפכפכה מאקסהיביציוניזם כריזמטי המגויס למצלמה לבקיעים המתגלעים בהחזקתו לאורך זמן.



גיל יפמן
ללא כותרת
2000
טכניקה מעורבת
על נייר
22X16

Gil Yefman
Untitled
2000
Mixed media
on paper
22X16

גיל יפמן
ללא כותרת
2000
פסטל שמן
על נייר
32X24

Gil Yefman
Untitled
2000
Oil pastel
on paper
32X24

לצד עבודות וידיאו אלה כלולים באוסף כמה מגופי העבודה המוקדמים ברישום, ציור וקולאז׳ של **גיל יפמן** שנוצרו באותן השנים ששימש.ה מוזה ומודל לאחותו.ה והחל.ה בעצמו.ה את מסעו.ה כאמנ.ית. עבודות נעורים אלה (באוסף קיימות עבודות שיצר.ה החל בגיל 16), ובהן שורה של פורטרטים ופורטרטים עצמיים כמו גם רישומים שרבוטיים שמשרטטים יחסים עם דמויות סובבות, מביאות לידי ביטוי את עולמו.ה הפנימי של אותו.ה נער.ה פוטוגני.ת. מתחת להתחפשות ולחשיפה בשביל המצלמה של רונה, הלוכדת את שינויי הטמפרמנט והשינויים הגופניים, הרישומים של גיל מגלים בדידות ועצב תהומיים, משבר נפשי-קיומי עמוק, ומרמזים מהצד שלהם על מורכבות היחסים המשפחתיים (עמ׳ 64, 65, 66-67).

הצבת העבודות של רונה וגיל במשולב נעשתה עוד באיבה של התגבשות גופי העבודה הללו בתערוכה הקבוצתית ״חדרי חדרים״, שאצרה אפרת לבני ב-2002 במוזיאון הרצליה ועסקה בייצוגי הבית והמשפחה באמנות הישראלית בת התקופה. אז, בסימביוזה יצירתית של נעוריהן, הן היו חתומות יחדיו על הקיר המשותף שעליו הוצגו עבודות הצילום והרישום במשולב, ככוחות יצירתיים המזינים אלה את אלה שהתפצלו וגדלו כל אחת בכיוונים שונים ברבות השנים.

בעבודה מאוחרת יותר של גיל, הסוף, מתוך סדרה של תחריטים שיצר ב-2008 (עמ׳ 69), הפותחת את התערוכה ״ימי פרא״, חוזר גיל אל דמותו של נער, ספק פורטרט עצמי שצויר בהשראת תצלום נער ניצול

Gil Yefman, Untitled, 2000
Mixed media on paper, 27X42

גיל יפמן, ללא כותרת, 2000
טכניקה מעורבת על נייר, 27X42

מחנה אושוויץ. הנער מפנה פניו מפטרייה אטומית החולשת על הרקע, סוף העולם מאחוריו. הוא ניצל, לעת עתה, נושא את ידע הבלהות של הקיום בגופו הכחוש, ירח מדמם מעליו. עוצמות הזוועה של חוויית החיים האישית בעודו נער.ה, שאלות של אלימות חברתית, הפרעות גוף וטרנסגרסיה מינית – כל אלה יעברו מעיסוק בדימוי עצמי בעבודות המוקדמות של יפמן למערך מורכב של אלוזיות מהשואה, דימויים גופניים מהאסון הקולקטיבי האולטימטיבי, מפורקים ומורכבים מחדש ביצירתו המאוחרת יותר.

עם ובלי הדרמות הגדולות, ההיסטוריות, שיקרו וישנו את פני העולם, עם הפנים מופנים קדימה אך כשגופו עדיין נסב אל עבר החורבן, הנער (מלאך היסטוריה של נעורים לתערוכה זו) יתחיל את שארית חייו. אולי לא כולם חוו את נעוריהם כאסון. יש המתבוננים בהם אפילו כתקופה היפה בחייהם. התערוכה הזאת היא לא עליהם.

★

לקום וללכת, לא לראות, ובטח לא לבכות
לרוץ, להתעייף, אסור לחשוב, אף פעם לא לטעות
לשתות ולעשן, לשתוק הרבה או סתם לומר שטויות.

להתעורר בבוקר ולשנוא את עצמך.

לשבור ולנפץ בלי לתרץ, ובלי לתת תשובות
לטעום את הכאב בלי לפחד, אפילו ליהנות
לרצוח את הרגש, לכבות את כל האהבות.

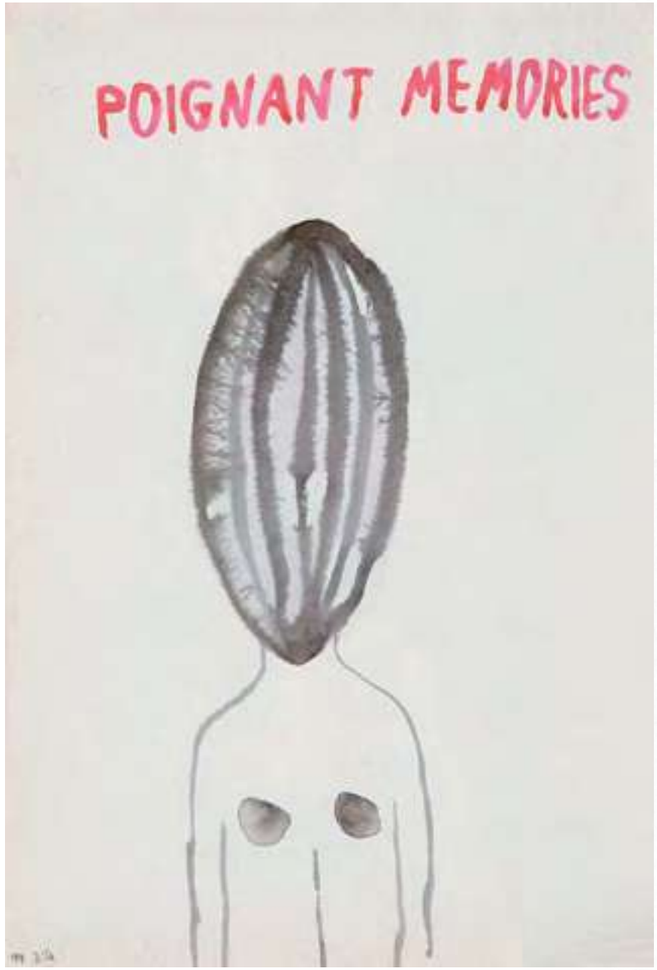
לברוח ולשכוח
להיעלם להירדם
להתעורר בבוקר ולשנוא את עצמך.

להתעורר בבוקר ולשנוא את עצמך / המכשפות מלים ולחן: ענבל פרלמוטר[18]

Gil Yefman	גיל יפמן
The End	הסוף
2008	2008
Etching	תחריט
30X25	30X25

אליעזר זוננשיין
Red Gun, Red Hand, Red Head
1998-1997
טכניקה מעורבת
על לוח גבס
60X63

Eliezer Sonnenschein
Red Gun,Red Hand, Red Head
1997-1998
Mixed media on plaster board
60X63



Eli Koplevitch אלי קופלביץ
Untitled ללא כותרת
1999 1999
Ink on paper דיו על נייר
32X24 32X24

הערות:

.1
חזי לסקלי, "עשרים ואחד שירים קצרים או האקדח", מתוך: באר חלב באמצע עיר: כל השירים 1968-1992, תל אביב: עם עובד, 2009, עמ' 52.

.2
חזי לסקלי, "מחול תשעה-עשר", שם, עמ' 99.

.3
ולטר בנימין (1913), "רומנטיקה: נאום שלא נישא אל נוער בתי הספר", מתוך: המטפיזיקה של הנעורים: כתבים כרך א' 1910-1919, תירגמה מגרמנית: דנית דותן, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 145-146.

.4
שם, עמ' 147.

.5
ולטר בנימין (1913), "'ניסיון'", מתוך: שם, עמ' 155-156.

.6
על הדור העכשווי של נעורים, שדומה כי גיבוריו שונים בתכלית, ראו מאמרה של שרון קנטור בקטלוג זה.

.7
פייר בורדייה (1984), "'נוער' היא רק מלה", שאלות בסוציולוגיה, תירגם מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 146. הטקסט פורסם לראשונה בצרפתית ב-1978, עוד לפני שקובץ בספר.

.8
שם, עמ' 139.

.9
שם, עמ' 140.

.10
דורון רבינא, "להרוג זמן: הקדמה", מתוך: ובסוף נמות: אמנות צעירה בשנות ה-90 בישראל, עורך: דורון רבינא, הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2008, עמ' 44. במהלך המחקר על התערוכה "ימי פרא" התברר שעבודות רבות שהוצגו בתערוכה "ובסוף נמות" הושאלו מאוסף "הארץ".

.11
הרשימה המובאת כאן היא חלקית ביותר ואינה מתיימרת לתת סקירה מקיפה של שדה האמנות הישראלי במעבר המאה. הבחירות הן סובייקטיביות וקשורות בביוגרפיה שלי וביוצרים ובפלטפורמות שהיו לנגד עיני בתל אביב, לרוב, כשעשיתי את צעדי הראשונים בעולם האמנות. לסקירות מקיפות יותר ראו קטלוגים של תערוכות העשור לשנות ה-90, שהוזכרה לעיל, ולשנות ה-2000: זמן אמת: 60 שנות אמנות בישראל, העשור השישי: 1998-2008, עורך: אמיתי מנדלסון, ירושלים: הוצאת מוזיאון ישראל, 2008.

.12
מהלכים אמנותיים בשלושת סוגי המדיה נעשו בארץ מאז שנות ה-70 וכללו יצירות מפתח באמנות הישראלית, אך דומה שיצירה בסוגי מדיה זו התבססה בלב לבה של העשייה האמנותית רק החל בשנות ה-90.

.13
באופן מעניין המהדורה השנייה של האירוע, שאצרה רותי דירקטור ב-2003, נקראה "נעורים, געגוע" ועסקה במושג נעורים.

.14
חזי לסקלי, "מחול עשרים ואחד", שם, עמ' 101. את כתיבתו של לסקלי הכרתי בתחילת שנות ה-90 כשהיה המבקר הדעתן והחריף של עיתון "העיר" לענייני מחול, זירה אמנותית נוספת שהתרחש בה מפץ נעורים בעשור זה. לסקלי היה גם חלוץ בכתיבה וקידום של ענייני להט"ב בתקופה שטרם היה להם ייצוג מוצהר נרחב בעיתונות הישראלית.

.15
אביבה לורי, "סליחה, איך מגיעים למוזיאון ישראל?", "הארץ", 12.08.2003. https://www.haaretz.co.il/misc/1.903659

.16
בירגר חזרה לעשייה הזאת של רישומי ענק מונומנטליים בסדרה "טוטמים" מ-2015 ובה ראשי כבלים דיגיטליים שונים, מונומנטים לטכנולוגיה שעתידה היתה לצאת מכלל שימוש בתוך כמה שנים.

.17
איגור גלמן-זאק, מתוך דף התערוכה "Change", גלריה רוזנפלד, אוגוסט 2006. אצרה: דיאנה דלל.

.18
"להתעורר בבוקר ולשנוא את עצמך" – המכשפות. מלים ולחן: ענבל פרלמוטר, מתוך: זמנים מוזרים, אן-אם-סי, 1995.

גיל יפמן, ללא כותרת, 2006
עפרון על נייר, 33X29
Gil Yefman, Untitled, 2006
Pencil on paper, 33X29

עיקום כזה

שרון קנטור

"הנוער הוא הסיכוי הנצחי לאושר של האנושות, המזדמן לה וחוזר ומזדמן מחדש וזו מאבדת אותו וחוזרת ומאבדת. שוב מופיע וחוזר ומופיע על הבמה דור בני עשרים, להט הכיסופים אל המוחלט בלבו, בעל מסירות נפש לאידיאל, והרי הוא מוכן ומזומן לפרוץ את שערי גן העדן החסומים [...] סביבתו על כל כולה מטיפה והולכת כי חזקות הן ה'עובדות' מן האידיאות, כי נתונים אנו להשתלשלות שאין בכוחנו לשנותה אפילו שינוי כלשהו, לצור לה צורה ולהשתלט עליה. [...] ושוב לא זכתה האנושות לאותה זכייה ולאותו סיכוי שזימן לה הגורל – ועולה דור חדש, נוער חדש, אשר אף לו יקרה מה שקרה לקודמיו"

מרטין בובר[1]

"כיצד רואה את עצמו, איזו תמונה של עצמו נושא בתוכו הנוער, אשר מאפשרת הקדרה כזו של דימויו, עיקום כזה של תוכני חייו?"

ולטר בנימין[2]

אני רואה אותם מדי בוקר, בחבורות, מחכים להסעה. חבורות זה לא מדויק. הם אוסף פרטים. רק המרחב הפיזי (ארכיטקטורה + נהלים) כופה עליהם התגודדות. הם אינם מדברים זה עם זה, אף פעם. אני עוברת בין כל תחנות האיסוף שלהם כדי להיות בטוחה. כולם ככה: בתחנת האוטובוס, בפינת המגרש ליד הפחים, מחוץ ל"שופרסל שלי" עם הגב למבצעים. גופם התמיר מושפל, החוטים הלבנים משתלשלים משני צדי ראשם והם דוממים.

בנעורי, השיחה – כלומר, המלמול הבלתי מובן או הצעקה חסרת הטעם – היו הסימן לחִברות תקין. לכולנו היו אוזניות, כמובן – היה לנו ווקמן ואחר כך דיסקמן – אבל הן שימשו אותנו בעיקר בזמנים שבהם לא היינו עם חברינו. רק הנערה המוזרה, המוחרמת, הלכה עם אוזניות כל הזמן.

טליה סידי, ללא כותרת, 2000
שמן על בד, 51X34
Talia Sidi, Untitled, 2000
Oil on canvas, 51X34

"אחרי ששימש מושא חיזור והערצה עיקרי לאורך המחצית השנייה של המאה ה-20, 'הנוער' הוא הנזנח הגדול של השנים האחרונות. יתרונותיהם של הנעורים התגמדו מול מעמד ה'צעירים' החדש, הנמתח עד אין קץ, עד שהגוף אינו נושא יותר את החירות. גם ככוח כלכלי מעמד הנעורים מפגר אחרי מעמד הילדים האהובים מהם, הנלבבים מהם, סחטני הכסף והאשמה החדשים ואחרי הבורגנות המבוגרת בעלת העוצמה הכלכלית. אין לנוער מה להציע: אין לו תקווה ואין לו ארנק, הוא אחרי הגילוי המיני ולפני המין הגלוי. הוא אימפולסיבי, ואימפולסיביות אינה טובה לעסקים. לקחנו מהנערים את כל מה שהיה להם וכעת הם הקדושים המעונים שלנו, מבטאים בגופם את השעמום, את האכזריות, את המרחבים הכולאים של המאה ה-21".

כך כתבתי ב-2014 בטקסט לתערוכה "LOVE CHILD" של גיא פיטשון בגלריה מנשר בתל אביב. הרבה השתנה מאז. בתוך שנים ספורות נהפכו בני הנוער מנטל, גוף גדול על נפש קטנה, צרכני מזון ויצרני זיעה שאינם תורמים למשפחה או לעולם – למושיעים. אנחנו מצפים מהם להציל את האנושות, את הכוכב, את צורת החיים שהיא אנחנו. גופנו העייף כבר שבוי בקדמה, לא נדע להסתדר בלעדיה. אבל הם, על שריריהם החזקים ועצמותיהם הנוקשות, יוכלו הרי לשרוד גם בג'ונגל שיכסה את הבניינים.

שתי הדמויות הבולטות של כל סיכומי 2019 הן שתי נערות: פעילת הסביבה גרטה תונברג והמוזיקאית בילי אייליש. בעת סיכומי העשור מלאו לראשונה 17 ולשנייה 18. העולם נושא עיניו לטינאייג'ריות, ולא כמשתתפות מפליאות בתחרות כישרונות צעירים. כלומר, אין כאן כל קוריוז (ולו מפני שהשיח כולו הוא קוריוז, כך ששום דבר בתוכו אינו יכול להיות קוריוז), אלא הערכה של ממש לייחודיות ולנחישות של הנעורים ואולי, במיוחד, של הנערות.[3] מה שנחשב במשך שנים כעקשנות, פינוק, ניתוק, חוסר אחריות, חוסר הבנה וחוסר רצון להבין "איך באמת העולם עובד" נהפך, בסיבוב מפתיע של העלילה, לתכונות היחידות שמאפשרות להגיע לאמת עמוקה במציאות כאוטית, שכן רק לילד יש היכולת להתייחס אל העולם כמכלול, והכללה היא מה שהעולם צריך כדי להקיץ. "אתם מוכרחים להבין, הדברים הם מורכבים", נשמע קולו של המבוגר הכללי, והנעורים עונים לו: "לא, הם לא. הם פשוטים, שוב. צדקנו כל הזמן כשחשבנו שגופך ההולך ומתרפס מייצג את נפשך ההולכת ונחלשת".

בשתי הדמויות חקוקים מוטיבים ישועיים: תונברג בעלת פני התינוקת עורכת מסעות צליינים, אייליש שרה כאלוהים ממין נקבה על כל הנערות הטובות שילכו לגיהנום במקום גן העדן שייעלם כשהמים יעלו והגבעות בקליפורניה יישרפו.[4] שתיהן מפנות עורף ל"מסגרת", נמנעות מהתהליך האינדוקטרינטיבי של בית הספר – תונברג בגלל מאבקיה ואייליש מעולם לא, שכן היא חונכה בחינוך ביתי. שתיהן סובלות מוצהרות מתסמונות מוכרות – תונברג סובלת מאספרגר ואייליש מטורט ומסינסתזיה, האקזוטית והקסומה שבתסמונות. הגיבורות שלנו מעורבבות חושים, המוח שלהן פועל אחרת וכמובן – הן אינן מתביישות בכך. שיתבייש מי שרגיל. הרגיל הרג את העולם.

שתיהן מפנות עורף לביטויים מקובלים של מיניות:[5] אייליש בבגדיה הגדולים שנועדו להסתיר את גופה ולמנוע התייחסות אליו ותונברג שמסתובבת עם צמות בגיל 16 (שאלת המין מרחפת מעל הנוער: איזה מין הם עושים? וכמה? הם באמת עושים פחות? הם באמת נחשפים ליותר? הנוער אפוף קני סוקרים ואלה נותנים את כל התשובות ולעולם לא תשובה אחת). אייליש מערבבת מורבידיות מסויטת עם אופטימיות ויטאלית, היא כמו מרילין מנסון עם דובון אכפת-לי אבל מי אנחנו שנקבע שזה עירוב לא תקף. הן אייליש והן תונברג מציגות, אם כן, דמות שהיא מחוץ לחברה אבל גם בתוכה. הן לא יענו לכותרת "מוזרה" או "טיפוס" ולא יסתגרו בחדרן, כשהיקסמותן מבדידותן שלהן מוחזרת רק לעצמן. להיפך. הן כמעט נגישות מדי. שוק הסחורות והפרסונות, שניזון ממינונים מדודים של מוזרות, מקבל אותן בברכה.

חדרה של הנערה היה פעם מרכז העולם. לטוב ולרע. גיהנום וגן עדן. הכל יכול היה לקרות בו וכלום לא קרה בו. היה זה פער בלתי נסבל באופן מענג, כמו קַעקוע. הנעורים התאפיינו בדבר הזה ממש: פוטנציה נפיצה ואי-מימוש מזהיר במסלול התנגשות במהירות אדירה.

הילד מוליד את עצמו ברווחים, בשעות המתות, באזורי הספר. בילדות המוקדמת נמצא הרווח הזה בעיקר בזמן: ברגעים שבהם תשומת הלב מוסטת ממנו והוא חופשי לשחק באצבעותיו או להתבונן בצללים שעל הקיר. בנעורים הרווח הזה חייב להתקיים במרחב: בחדרי מדרגות, פסאז'ים נטושים, פאתי שדה, חוף לא מוכרז. המקומות שבהם מתקבלות החלטות פזיזות, שבהם אנחנו יכולים לחוש סכנה, שעמום ופחד סתום ופחד מהלא-כלום, להבדיל מפחד ממשהו. הנעורים מתקיימים בין התשוקה להיעלם לכמיהה להיחשף, בין הרצון להינעל לצורך להיפרץ. שני סוגי הפחד דרושים לנו לצורך קיומה האפל, המצחין והתוסס של הנפש: הפחד שמישהו תיעד אותך בקלונך והפחד שאיש לא ראה ואיש לא יידע לעולם מה קרה כאן. ההבדל בין הדורות הוא ברווח, בהתמעטותו או במקומות שבהם הוא פוער את עצמו. הרווח קיים, הוא חייב להתקיים. ואם אינו יכול להתפשט במרחב, הוא נפער במרחב הדיגיטלי. הפסיכולוגית של בית הספר תגיד שההבדל הדורי הוא הבדל של "איך" ולא הבדל של "מה". אבל לאורך זמן כל "איך" נהפך ל"מה".

האם הנעורים שב"ימי פרא" מתו? הבדידות המתריסה הניבטת מהם נעלמה מן העולם, או אולי קיימת רק כמחווה סימבולית, כפזמון ציורי בשיר פופ. ילידי האלף החדש מקיימים צורה חדשה של אני שדורות קודמים אינם יכולים להבין אותה, כשם שאינם יכולים להבין עד תום את אורח מחשבתו של האדם הקדמון. אם ילידי דור ה-X ודור ה-Y מודעים לקיומו של אני אחד, חד-פעמי, חוץ-שכפולי, או ליתר דיוק - מאמינים בקיומו, סוג כזה של אני, או דמיון של אני, כלל אינו קיים בעבור ילידי האלף הזה. רקמותיהם נושאות - אך בקושי, לעינינו - את החזון הדיגיטלי שבין ה"לבד" ל"ביחד". במקביל, גם הסקרים הנערכים על אודותיהם סותרים, מבולבלים: הם בודדים אך מאוחדים, הם נרקיסיסטים אך חברתיים. מכיוון שסתירות כאלה אינן באמת אפשריות, יש להסיק שההתבוננות אינה נכונה. הם אינם "גם בודדים וגם מחוברים", אלא הם סוג חדש של הוויה.

מלחמתו של נוער האקלים למען העתיד היא היפוכם של משפטים שכוננו את צעירי הרוקנרול של המחצית השנייה של המאה ה-20: "I hope I die before I get old"[6] או "Another year for me and you, another year with nothing to do."[7] יצר החיים זה מה שהולך עכשיו, משולב במה שהבּוּמר רואה כחשיבה דיסטופית-נרקיסיסטית. המהומות שאיפיינו מחאות מסוג זה משנות ה-60 של המאה הקודמת ועד העשור הראשון של האלף הנוכחי הוחלפו, ברובן, במחאות בעלות אופי סימבולי: הנוער נשכב על הרצפה ברחבת המוזיאון; הנוער עומד בשקט בכל יום שישי; הנוער נוטף אדום דמוי דם באינסטגרם. מחאות הנוער נגד משבר האקלים מעידות, לפיכך, גם על משבר טמפרמנט, משבר אקלים פנימי (ובטמפרמנט כזה, שוב אנחנו פונים לסוקרים ושואלים: מה עם המין? איפה עומד הבשר הצעיר בין משטור האוננות למסחור האוננות?) 67% מילדי דור ה-Z חושבים כי סביר להניח שכדור הארץ ייהפך לבלתי ראוי לחיים בעשור הקרוב. האם ילדותו של נוער האקלים נגזלת? האם, כדבריה של תונברג, גנבו להם את הילדות? האם התום נלקח מהם או שמא להיפך - התמה הזאת מספקת להם חלום להיות בו? חלקם כבר נכנסו לשוק העבודה, השאר מוכווני מטרה, לכל הפחות. החלום שלהם הוא העולם עצמו, כולו, לא משהו או מישהו בתוכו.

אבנר בן-גל, ללא כותרת, 2000
מכניקה מעורבת על נייר, 2000
Avner Ben-Gal, Untitled, 2000
Mixed media on paper, 100X70
100X70

הצעירות עדיין מצטלמת מצוין. בשעה שמניותיהם של כל שאר הלוקים עולות בצמוד לשער פוליטיקת הזהויות, הבגרות נותרת הרחק מאחור. ראו, הכל יפה לצעירות: עירום, פרוור, הרס עצמי, כתר פלסטיק. הצעירות יפה גם מבפנים, הצעירות אינה סוטה מלוכלכת. גם הרעיונות החולים שלה עטופים באסתטיקה של היות-צעיר, שאי אפשר לעמוד בפניה, אולי אפילו לא לנהל עליה דיון. באמנות, הבוסריות של עבודת נעורים היא ערך שלא יסולא בפז, והמוות שבה - גם הוא יפה כל כך, אנדימיוני. ככל שהם מנסים לפרוץ את גבולות האסתטי, לזעוק איזו זעקה שתחרוג ממנו, אין הם מצליחים.

הנער של גיל יפמן בעבודה הסוף (2008, עמ' 69) מזכיר לנו, לכאורה, שגם בתמונה האחרונה שתצולם בעולם חשוב להסתכל למצלמה. אבל רגע, מיהו זה שמתבונן בנער? הוא המבוגר, הוא אנחנו שממשיך להעריץ אותו במקום לחלץ אותו מהזוועה.

מה הבטיח אי פעם העולם לצעירים? שום דבר, נדמה. תמיד היו הם בשר תותחים, קורבן לניצול, חפצון, אונס או הזנחה. פרט לדור אחד, דור ההבטחה: הילדים שאחרי זוועת המלחמות ולפני אימת החידלון הדיגיטלית, הביביאלית, האקלימית. נעוריו של דור ההבטחה, הדור המפונק היחיד, הם אלה המוצגים בפנינו כאן. ילדינו, "הנוער של היום", הם יצירי שברה של ההבטחה הזאת. נאחל להם עתיד מתוק, נאחל את כל הטוב שבעולם כפי שידענו אותו: חלום בהקיץ, שרבוט במחברת, מקלט טחוב, רוק כבד.

עולם ישן / The Modern Lovers[8]

טוב ייתכן בהחלט שהעולם הישן מת
ההורים שלנו לא יכולים להבין
אבל אני עדיין אוהב את ההורים שלי
ועדיין אוהב את העולם הישן
אה, היתה לי חברה מניו יורק
והיא לא יכלה להבין
איך אני עדיין אוהב את ההורים שלי
ועדיין אוהב את העולם הישן
אז אמרתי לה:
אני רוצה לשמור את המקום שלי
בעולם הישן
לשמור את המקום שלי
בבלתי מובן
כי אני עדיין אוהב את ההורים שלי
ועדיין אוהב את העולם הישן
אוקיי
אני אומר עולם ישן
אני אומר עולם ישן
אני אומר

אז אני רואה בניין מהפיפטיז
עלוב בשמש של עכשיו
אבל אני עדיין אוהב את הפיפטיז
ועדיין אוהב את העולם הישן
אני רוצה לשמור את המקום שלי
בעולם הישן
לשמור את המקום שלי
בבלתי מובן
אני עדיין אוהב את הפיפטיז
ועדיין אוהב את העולם הישן [...]
אוקיי עכשיו אנחנו אומרים ביי עולם ישן
אני צריך לעזור לעולם החדש
אז ביי
ביי ביי
ביי ביי עולם ישן

גיל יפמן, ללא כותרת (פרט), 2000
טכניקה מעורבת על נייר, 27X42
Gil Yefman, Untitled (detail), 2000
Mixed media on paper, 27X42

הערות:

.1
מרדכי מרטין בובר, "ציון והנוער" (1918), מתוך: תעודה ויעוד, כרך שני: עם עולם: מאמרים על ענייני השעה, תירגמו: מ. ה. בן-שמאי ואחרים, ירושלים: הספרייה הציונית, תשכ"א, עמ' 215.

.2
ולטר בנימין, "חיי הסטודנטים" (1915), מתוך: המטפיזיקה של הנעורים: כתבים כרך א' 1919-1910, תירגמה מגרמנית: דנית דותן, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 219.

.3
זכייתה הגורפת של אייליש בארבעת הפרסים הנחשבים ביותר בטקס פרסי הגראמי ל-2020 מעידה על התחושה - או על ההצהרה הנרפית - שבמצב של "תרבות נזילה", כפי שהגדיר זאת ההוגה החברתי זיגמונט באומן, רק לאדם הנזיל, זה שטרם נקרש ועתידו עדיין חמקמק לפניו, יש היכולת לפענח את התרבות כהלכה. ראו: זיגמונט באומן, תרבות בעולם מודרני נזיל, תירגמה מאנגלית: מיכל ספיר, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2013.

.4
"All the Good Girls Go to Hell" - Billie Eilish. Written by Billie Eilish and Finneas O'Connell, in: When We All Fall Asleep, Where Do We Go?, Interscope Records, 2019.

.5
שליש מבני דור ה-Z מדווחים שהם מכירים אדם המתייחס לעצמו כלא-בינארי, כך שהשימוש במינוח "ביטויים מקובלים של מיניות" צריך להילקח בעירבון מוגבל.

.6
"My Generation" - The Who. Written by Pete Townshend, in: My Generation, Brunswick (UK), 1965.

.7
"1969" - The Stooges. Written by The Stooges (Dave Alexander, Ron Asheton, Scott Asheton and Iggy Stooge), in: The Stooges, Elektra Records, 1969.

.8
"Old World" - The Modern Lovers. Written by Jonathan Richman, in: The Modern Lovers, Beserkley Records, 1976. תרגום שלי.

Notes

1.
Martin Buber, from a speech titled: "Zion and the Youth" given in 1918: https://pdfslide.net/documents/martin-buber-zion-and-the-youth.html

2.
Walter Benjamin, "The Life of Students" (1915), in: Early Writings 1910-1917, Translated by Howard Eiland and others, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, p. 207.

3.
Eilish's sweep of the four most prestigious prizes in the 2020 GRAMMYs is testimony to the feeling - or to the feeble declaration - that in a situation of "liquid culture," as the social thinker Zygmunt Bauman termed it, only the liquid person, who hasn't yet clotted and whose future is still elusively ahead of him, is capable of decoding the culture properly. See Zygmunt Bauman, Culture in a Liquid Modern World, Polity, 2011.

4.
"All the Good Girls Go to Hell" - Billie Eilish. Written by Billie Eilish and Finneas O'Connell; in: When We All Fall Asleep, Where Do We Go?, Interscope Records, 2019.

5.
A third of Gen Z report that they know a person who refers to himself as non-binary, hence the use of the term "conventional expressions of sexuality" needs to be taken with a grain of salt.

6.
"My Generation" - The Who. Written by Pete Townshend; in: My Generation, Brunswick (UK), 1965.

7.
"1969" - The Stooges. Written by The Stooges (Dave Alexander, Ron Asheton, Scott Asheton and Iggy Pop; in: The Stooges, Elektra Records, 1969.

8.
"Old World" - The Modern Lovers. Written by Jonathan Richman; in: The Modern Lovers, Beserkley Records, 1976.

Gil Marco Shani, Untitled, 1999
Acrylic and marker on canvas, 42X34
גיל מרקו שני, ללא כותרת, 1999
אקריליק ומרקר על בד, 42X34

been robbed of their childhood, as Thunberg says? Has the innocence been taken from them, or is it perhaps the opposite: the climate crisis supplies them with a dream to be in? Some of them have already entered the labor market; the rest are goal-oriented, at the very least. Their dream is the world itself, all of it, not something or someone in it.

Youngness is still highly photogenic. While the stocks of all the other looks are rising, linked to the rate of identity politics, adulthood remains far behind. With youngness everything is beautiful: nudity, suburbanization, self-destruction, plastic chairs. Youngness is also beautiful inwardly, it is not a dirty pervert. Even its sick ideas are wrapped in an aesthetic of being-young, which cannot be resisted, which possibly isn't even amenable to discussion. In art, the unripeness of a youth's work is invaluable, and the death in it is also surpassingly beautiful, Endymion-like. However hard they try to burst the bounds of the aesthetic, to sound an outcry that will go beyond it, they are unsuccessful.

The youth in Gil Yefman's work The End (2008, p. 69) reminds us that even in the last picture that will be taken in the world it's important to look into the camera. But hold on, who is it looking at the youth? It is the adult. It is we who continue to adore the youth instead of saving them from the horror.

What did the world ever promise the young? Nothing, it seems. They were always cannon fodder, victims of exploitation, objectification, rape or neglect. With the exception of one generation, the generation of the promise: the children born after the horror of the wars and before the dread of digital, Trumpist, climatic nullity. The youth of the generation of the promise, the only pampered generation, are the ones on display here. Our children, "today's youth," are the products of the breaking of that promise. Let's wish them a sweet future, we'll wish them all the good in the world as we knew it: daydream, scribbling in the notebook, moldy bomb shelter, hard rock.

Old World / The Modern Lovers[8]

Well the old world may be dead
Our parents can't understand
But I still love my parents
And I still love the old world
Oh, I had a New York girlfriend
And she couldn't understand how I could
Still love my parents and still love the old world
So I told her:
I want to keep my place in the old world
Keep my place in the arcane
'Cause I still love my parents and I still love the old world
Alright
I say old world
I say old world
I say

Well I see a '50's apartment house
Bleak in the morning sun
But I still love the '50's
And I still love the old world
I wanna keep my place in the old world
Keep my place in the arcane
'Cause I still love my parents and I still love the old world
Alright
I see the '50's apartment house
It's bleak in the 1970's sun
But I still love the '50's
And I still love the old world
I wanna keep my place in this old world
Keep my place in the arcane knowledge
And I still love the '50's and I still love the old world
Alright now we say bye bye old world
Gotta help the new world
Oh bye bye
I say bye bye bye bye old world

plays out between a desire to disappear and a yearning to be exposed, between a wish to be locked in and a need to break out. We require both types of fear for the dark, malodorous and effervescent existence of the psyche: the fear that someone documented you in your shameful act, and the fear that no one saw and no one will ever know what happened here. The difference between the generations lies in the gap, in its diminishment, or in the places where it opens itself wide. The gap exists; it is bound to exist. And if it cannot expand into the surrounding space, it opens wide in the digital space. The school psychologist will say that the generational difference is one of "how" and not of "what." But over time, every "how" turns into "what."

Has the youth of "Wilds Ago" died? The defiant loneliness it sprouted has disappeared from the world, or perhaps exists only as a symbolic gesture, as a picturesque chorus in a pop song. Those born in the new millennium sustain a new form of self that earlier generations can't understand, just as they can't fully comprehend the mode of thought of prehistoric man. If Gen X and Gen Y are aware of the existence of a single, singular, non-replicable self, or more precisely, believe in its existence, a self of that type, or the imagination of self, simply does not exist for those born in this millennium. Their tissues carry – but barely, to our eyes – the digital vision that lies between "alone" and "together." By the same token, the surveys conducted about them are contradictory, confused: they are solitary but united, narcissistic but social. These are insupportable contradictions, hence the observation must be faulty. They are not "both solitary and connected," but rather a new type of being.

The battle being waged by the climate youth for the future is the opposite of pronouncements that were seminal for the rock and roll youngsters in the second half of the twentieth century: "I hope I die before I get old,"[6] or "Another year for me and you, / another year with nothing to do."[7] The life force is the thing now, intertwined with what the boomer sees as dystopian-narcissistic thought. The disturbances that marked protests of this kind from the 1960s until the first decade of the present millennium have been supplanted, for the most part, by protests bearing a symbolic character: youths lying on the ground in the museum plaza; youths standing quietly every Friday; youths dripping blood-like red on Instagram. The protests of the youth spawned by the climate crisis also attest, then, to a crisis of temperament, a crisis of inner climate (and with a temperament like that, once more we turn to the survey takers and ask: What about sex? Where does the young flesh stand between the regimentation of masturbation and the commercialization of masturbation?). Sixty-seven percent of Gen Z think it's probable that the planet will become unfit for life in the coming decade. Is the childhood of climate youth being stolen? Have they

Salvationist motifs are carved in both figures: the baby-faced Thunberg goes on journeys of pilgrimage; Eilish sings like a female God about all the good girls who will go to hell instead of to the paradise that will disappear when the water rises and the hills of California burn.[4] Both are turning away from the "conformity-producing framework," avoiding the indoctrinating process of school – Thunberg because she is busy with her campaigns; Eilish was never there, having had home schooling. Both are declared sufferers from well-known syndromes: Thunberg from Asperger's, Eilish from Tourette's and from synesthesia, the most exotic and magical of the syndromes. Our heroines are senses-mixed, their brains work differently, and they're not ashamed of that, of course. Let the standard types be ashamed. Standard killed the world.

Both of them are shunning conventional expressions of sexuality[5]: Eilish in her outsize garb intended to conceal her body and avert reference to it; Thunberg still had braids at the age of 16. (The question of sex hovers over the youth: What kind of sex do they engage in? And how much? Do they really have less? Are they really exposed to more? The youth are in the eye of the survey takers, who provide all the answers and never one answer.) Eilish mixes nightmarish morbidity with vital optimism, she's like Marilyn Manson with a Care Bear, but who are we to call that an untenable mix? Both Eilish and Thunberg, then, represent a figure that is outside society but also part of it. They will not be defined by the label "weirdo" or "character" and will not closet themselves in their rooms, their enchantment at their isolation reflected back only on themselves. On the contrary: they are almost over-accessible. The market of goods and personae, nourished by measured dosages of weirdness, welcomes them willingly.

★

A girl's room was once the center of the world. For good and for ill. Hell and paradise. Everything could happen in it, and nothing happened. It was an intolerable disparity that was utterly pleasurable, like a tattoo. That is also exactly what characterized youth: volatile potential and brilliant nonfulfillment on a collision course at incredible speed.

A child invents a self in the gaps, in the dead hours, in the frontier regions. In early childhood such gaps emerge mainly in time: in the moments when attention is diverted from the children and they are free to play with their fingers or gaze at the shadows on the wall. In youth the gaps perforce occur in the surrounding space: in stairwells, abandoned alleys, the corners of fields, an undeclared beach. The places where rash decisions are made, where we can feel danger, boredom and vague fear and fear of nothing, as distinct from fear of something. Youth

★

"After being a primary object of wooing and adoration throughout the second half of the twentieth century, 'the youth' are the great neglected entity of recent years. The advantages of youth were eclipsed by the new status of the 'young,' which stretches endlessly, to a point where the body can no longer sustain that freedom. As an economic force, too, youth's status lags behind the status of the better loved and more endearing children, the new extorters of money and guilt, and behind the adult bourgeoisie with its economic clout. The youth have nothing to offer: they have no hope and no purse, they have discovered sex, haven't yet explored sexuality. They are impulsive, and impulsiveness is not good for business. We took from the youths everything they had, and now they are our martyrs, expressing with their bodies the boredom, the cruelty, the confining spaces of the twenty-first century."

Those are my words, part of a text I wrote in 2014 for Guy Pitchon's exhibition "Love Child" at Minshar Gallery in Tel Aviv. Much has changed since then. Within a few years, the youth were transformed from being a burden – a large body on a small spirit, consumers of food and producers of perspiration who make no contribution to the family or to the world – into saviors. We look to them to save humanity, the planet, the form of life that is us. Our weary body is already captive to progress, we won't be able to get along without it. But they, with their strong muscles and hard bones will, after all, be able to survive even in the jungle that will grow and cover the buildings.

The two prominent figures in all the 2019 wrap-ups are both teens: the environmental activist Greta Thunberg and the musician Billie Eilish. As the decade was being summed up, the former was 17, the latter 18. The world's gaze is on the teenagers, and not as amazing participants in a young people's talent contest. In other words, what we have here is not a curiosity (if only because the entire discourse is a curiosity, so that nothing within it can be a curiosity), but genuine appreciation for the singularity and determination of youth and perhaps, in particular, of teenage girls.[3] What for years was considered stubbornness, indulgence, detachment, irresponsibility, lack of understanding, and a lack of desire to understand "how the world really works," became, in a surprising plot twist, the only traits by which it is possible to arrive at profound truth in a chaotic reality – for only a child has the ability to treat the world as a generality, and generalization is what the world needs in order to wake up. "You have to understand, things are complex," resounds the voice of the typical adult, and youth answers back: "No, they're not. They're simple, again. We were right all along to think that your feeble flabby body reflects your weaker mind."

SUCH WARPING

Sharon Kantor

"The youth are humanity's eternal possibility for happiness. This possibility occurs repeatedly and humanity misses it again and again. Generations of people in their twenties return to the stage again and again with the passion of absolute yearning in their hearts, devoted to ideals, ready and waiting to break through the blocked gates of Eden. […] Their environment preaches the perception that the 'facts' are stronger than the ideals and that we are subjects in a sequence of events that we cannot change, shape, or control. […] And again humanity did not receive the achievement and the chance that fate summoned for it, and a new generation rises up, a new youth, and what had happened to its predecessors will happen to it too."

Martin Buber[1]

"How does a younger generation that can permit such an obscuring of its own idea, such warping of the contents of its life, look upon itself?"

Walter Benjamin[2]

I see them every morning, in groups, waiting for their ride. Not really "groups." A collection of individuals. Only the physical space (architecture + procedures) foists congregation on them. They don't speak to one another, ever. I check out all their pickup points, to make sure. It's the same everywhere: at the bus stop, at the corner of the vacant lot next to the trash bins, outside the supermarket, with their back to the special offers. Rangy bodies slumped, white cables dangling from both sides of the head, they are silent.

In my youth, conversation – including the incomprehensible mumble or the tasteless shout – was the mark of normal socialization. We all had earphones, of course – we had a Walkman and afterward a Discman – but they were mostly used for the times when we weren't with our friends. Only the weird girl, the outcast, went around with earphones all the time.

Notes

1.
Walter Benjamin (1913), "Romanticism: An Undelivered Address to Students," in: Early Writings 1910-1917, translated by Howard Eiland and Others, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011. p. 101

2.
Ibid, pp. 102-103.

3.
Walter Benjamin (1913), 2011, "Experience," in: Ibid, p. 116.

4.
On the contemporary generation of youth, whose heroes appear to be completely different, see Sharon Kantor's article in this catalogue.

5.
Pierre Bourdieu (1978), "'Youth' is Just a Word," in: Sociology in Question, translated by: Richard Nice, Sage Publications, London, 1993. p 101.

6.
Ibid, p. 94.

7.
Ibid, p. 95.

8.
Doron Rabina, "Time Killing: Introduction," in Doron Rabina (ed.), Eventually We'll Die: Young Art in Israel of the Nineties, English translation: Daria Kassovsky, Herzliya Museum of Contemporary Art, 2008, p. 257.

9.
The list presented here is only a very partial one and does not purport to offer a comprehensive survey of the Israeli art field at the turn of the century. The choices are subjective and related to my biography and to artists and platforms that I encountered in Tel Aviv, for the most part, as I took my first steps in the art world. For more comprehensive surveys, see catalogues of exhibitions of the decade of the 1990s, mentioned above, and for the 2000s: Real Time: Sixty Years of Art in Israel. The Sixth Decade: 1998-2008, ed. Amitai Mendelsohn, Jerusalem: Israel Museum, 2008.

10.
Artworks in the three types of media had been produced in Israel since the 1970s, some of them key works, but it was not until the 1990s that these media became predominant in the heart of Israeli art.

11.
Interestingly, the second in the series, held in 2003 and curated by Ruti Direktor, was titled "Youth; Longing," and dealt with the concept of youth.

12.
Aviva Lori, "Brushed Off," Haaretz (English edition), August 13, 2003, https://www.haaretz.com/1.5360560.

13.
Birger returned to the creation of monumental drawings with the "Totems" series from 2015, with various digital cable connectors, monuments to a technology that would become obsolete within a few years.

14.
Igor Guelman-Zak, from the exhibition page of "Change," Rosenfeld Gallery, August 2006; curator: Diana Dallal.

Eli Koplevitch
Untitled
2000
Ink on paper
23X16

אלי קופלביץ
ללא כותרת
2000
דיו על נייר
23X16

among which are various portraits and self-portraits as well as doodle-like drawings that delineate relations with others in his.her milieu, give expression to his.her inner world. Beneath the dressing up and undressing for Rona's camera, which records the metamorphoses of temperament and the physical changes, Gil's drawings reveal abysmal solitariness and sadness and a deep psychic-existential crisis, and hint from their side about the complexity of the family relationships (pp. 64-67).

Rona and Gil's works were shown together in the nascent stage of the formation of their oeuvres in a group exhibition, "Chambers," curated by Efrat Livny in 2002 in the Herzliya Museum, which themed representations of home and family in contemporary Israeli art. At that time, in a creative symbiosis of their youth, their signatures appeared together on the wall on which photographs and drawings shared exhibition space, as creative forces nourishing one another that would split apart and grow in different directions in the future.

In a later work, The End, from a series of etchings done in 2008 (p. 69), which opens the "Wilds Ago" exhibition, Gil returns to the figure of a youth, perhaps a self-portrait, which draws its inspiration from the photograph of a youth who survived Auschwitz. The youth is turning away from a nuclear mushroom cloud that dominates the background, the end of the world is behind him. He is saved, for now, carrying the nightmarish knowledge of existence in his gaunt body, a bleeding moon above him. The intensity of the horror of his.her personal life experience as a youth, questions of social violence, body disorders and sexual transgression are all themes that will shift from an occupation with self-image in Yefman's early works, to a complex configuration of Holocaust allusions, bodily images from the ultimate collective disaster that are deconstructed and reconstructed in his later oeuvre.

With and without the great historic dramas that will occur and change the world, with face looking forward but body still turned toward the catastrophe, the youth (angel of history of youth for this exhibition) will start the rest of his life. Perhaps not everyone experienced youth as a disaster. Some even look at it as the most beautiful time of their life. This exhibition is not about them.

Rona Yefman
Beach Story
(from "Let It Bleed)
1998-2006
Video

רונה יפמן
Beach Story
("Let It Bleed" מתוך)
2006-1998
וידיאו

Talia Sidi
Untitled
2000
Oil on canvas
51X34

טליה סידי
ללא כותרת
2000
שמן על בד
51X34

and captured the agonies of growing and its joys, amid the pleasures of gender-role games, from which sadness, confusion and anxiety burst, too, not least at the times when they are loosed from the relatively safe space of the home and encounter interaction with the world. The happy childlike logic of the search and game of identities in the personal space becomes threatened and vulnerable under the fear of meeting society's conformist, pressuring gaze.

The Haaretz Collection contains a large body of photographs from Yefman's series; however, most of the works chosen for the exhibition are videos (pp. 6, 62-63, 93, 108) created for the series but less well known to the public. Although in her photographs Yefman creates powerful icons that catch the performance of youth at a sharp, stylized moment – a fantasy of ideal beauty that shines forth from the acne and the growing pains – the video works lay bare the fragility of the performative dimension of identity. They are driven by a mercurial movement: from a charismatic exhibitionism that is mustered for the camera, to fissures that emerge in its maintenance over time.

Alongside these video works, the exhibition presents early drawings by **Gil Yefman**, created in the years when s.he was a muse and model for his.her sister and embarking on a journey as an artist him.herself. These youthful works (the collection has works by Gil starting at the age of 16),

An additional body of work by Sidi included in the collection was created in connection with an exhibition titled "Wire" held at the Sommer Contemporary Art Gallery, dealing with the dance of death through the image of a road accident. The exhibition presented a collage-type model simulating an urban space in which numberless road accidents occur; in some of them a likeness of Sidi's face appears stuck to the windshield of the cars in the collision, as a death wish. In other works the accident morphs from a grotesque, appalling, roiling but game-like arena into somewhat abstract landscapes petrifying in their dark, quiet beauty. The present exhibition shows one of the works in the series (Untitled, 1999, pp. 54-57), two abutting plexiglass plates covered with black vinyl wallpaper, creating a nocturnal panorama of four moons. A closer view reveals tire marks, and the round moons, perhaps the blinding lights of vehicles, evoke a night walk on a highway against the traffic. Life as an accident waiting to happen.

The works by **Jumana Emil Abboud** were acquired for the collection in the wake of the artist's solo show, "Sainthood and Sanity," held in 2002 at the Hagar Art Gallery. Like the greater part of Abboud's oeuvre in that period, the exhibition – of drawings on paper and on colored upholstery fabrics – was devoted to images of girls on the brink of maturity, at moments of hesitant discovery of the body, with its desires and the desires it stirs in others (pp. 58, 59). Very delicately, through allusions to paintings of Christian female saints, the works in the exhibition portrayed femininity in a state of incipient damage and violation, if only by the sheer act of the gaze being directed at the young body – its transformation into a sexual object by individuals and by society – and by the way this gaze shapes the girl's being. The fragility of a girl's coming of age is also captured in the series of monoprints (pp. 41, 60, 97) created by **Shahar Yahalom**. Inward-looking moments of fraught loneliness, anxiety and fingernail-biting in anticipation of events to come are subtly distilled on thin paper, like a layer of skin exposed to the ravages of the weather, the storm that will come from outside and the one welling up from within.

Even though the exhibition for the most part avoids direct representations of youth and steers away from capturing the specific moment in present time, concentrating on its traces instead, it is impossible to contemplate the theme of youth in the years under consideration without acknowledging the early body of work by **Rona Yefman** in still photography and video. Yefman's subjects, particularly at the start of her artistic career in the second half of the 1990s and the early 2000s, were mostly teens: friends, family, she herself. The works subsumed under the title "Let It Bleed" (1996-2006) mostly followed the object of her intimate and probing gaze in her first years of artistic activity: her younger broth.sist.er Gil Yefman, in the years of adolescence, though a gender-based, sexual, physical and fashion-driven search (pp. 24, 61). Her camera lens followed his.her maturation

Guy Ben-Ner
Untitled
1994
Photographic
collage
on plywood
21X13.5

גיא בן-נר
ללא כותרת
1994
קולאז' צילומי
על עץ לבוד
21X13.5

Shahar Yahalom, Untitled (Safe)
2015, monoprint, 50X35

שחר יהלום, ללא כותרת (Safe)
2015, מונופרינט, 50X35

The Time cigarette package also appears in works by **Guy Ben-Ner**, in a series of collages he created as a student at the Midrasha and first exhibited in the Herzliya Museum in 1995, in a series of exhibitions curated by Aim (Duelle) Luski. By means of a simple manual step of disassembly and assembly, Ben-Ner appropriates the cigarette's advertising sign – the commercialized time that dominates the public space – and makes it his. In the eyes of the artist – magician, horny – time rolls into an erotic fantasy: TIME becomes ME (Untitled, 1994, p. 96), and is multiplied into a game – MEET ME, TIE ME, WET ME (Untitled, 1994, p. 16).

Sexual discovery and horniness are integral to the youth experience. The 1990s in Israeli art were occupied with issues relating to the components of identity; for the first time a platform became available for a direct discussion of issues relating to sex, gender and its body coding. The lean-line drawings of **Gil Marco Shani** create a thin silhouette on a surface with a white background to depict scenes of masturbation and sexual acts. The works on view here (pp. 47, 52, 107) were created as part of or in connection with a body of work titled "Friendship," which was exhibited in the Dvir Gallery in 1999 and was published as a catalogue a year later. These works address friendship, socialization and male sexuality through a combination of exterior and interior scenes that reconstruct youthful experiences from school outings or youth movements, which are adjoined to scenes of sexual discovery. The series intertwines scenes of sitting by a campfire and capturing a snake with depictions of sexual acts – masturbation and fellatio – that charge the moments of collective male socialization with homoerotic tension at once delicate and poignant.

The photographic collages of **Noam Holdengerber**, which were exhibited in the gallery of the Minerva Bar in Tel Aviv in 1998 (pp. 48-49, 99), still pack a punch with their effective bluntness even after more than 20 years; even after representations of the body and of frontal sex have become routine in art; even after porn has

Noam Holdengerber
Untitled, 1997
Color photograph
50X74

נועם הולדנגרבר
ללא כותרת, 1997
תצלום צבע
50X74

become accessible to everyone. In a sharp, simple move, Holdengerber pairs two types of photographic ready-mades: childhood snapshots from his family album and images from gay porn magazines. The pairing uncovers something about sexual discovery, about the early buds of its arousal. By coupling these two types of photographs, which normally arouse totally different emotions but whose conjunction creates a deceptive defamiliarization, Holdengerber draws the worlds they signify closer together, illustrating the degree to which porn is an intimate, inherent element of sexual maturation and alluding to the large place that thinking about sex occupies in a youth's consciousness even during everyday routine activity. A different homage to porn is found in **Guy Goldstein**'s I Love Porn & Porn Loves Me (2006, p. 50), in which the work's title is revealed and is formed through a pile of windows that lean on one another and are illuminated by shimmering serpentine string lights. The confession of experiencing sexual pleasure through porn is quietly divulged in the work through the slow revelation of its layers.

The works by **Avner Ben-Gal** confront the viewer with aggressive frontal images of sex (pp. 18, 51, 53). Rather than addressing issues of sexual identity, he intertwines scenes of sex and war, holding up a grim, brutal mirror to the violence-ridden Israeli reality of the 1990s – that of terrorist attacks and the assassination of Yitzhak Rabin. Ben-Gal hurtled headlong into the Israeli art world of the early 1990s and captured his objectives quickly. Even though he entered the field as the unabashed "bad boy," he was welcomed straight into the warm lap of the mainstream (winning the Young Israeli Artist prize immediately after completing his studies in 1993, and two years later taking part in "Avivit," a joint exhibition with Ohad Meromi at the Israel Museum). Ben-Gal's swift, pugnacious style was perceived as a fresh approach in Israeli painting, redeeming it from formalism and lyricism and imbuing it with the urgency of a scathing vision that batters the viewer in the face.

Talia Sidi also burst onto the Israel art scene in a storm. Immediately after graduating from the Bezalel Academy, in 1997, she presented several solo exhibitions – including in the curator Eitan Hillel's Mary Faouzi Gallery in Jaffa (1998 and 1999) and in the Sommer Contemporary Art Gallery in Tel Aviv (2001) – won prizes and was sweepingly embraced by the critics. However, the flux and fragility of her existence could not contain the bursting chaos of her life, and in 2006 she ended it by jumping from the roof of the Central Bus Station in Tel Aviv. The Haaretz Collection has many of her works, oil-on-canvas self-portraits (pp. 55, 94) that capture her young, beautiful face flinging a charismatic gaze or a crushing sadness at herself and at the world. The image of the girl with the headphones (Untitled, 1998, p. 8) seems a faithful representative portrait not only of Sidi herself but of youth and its desire to disconnect through music from all the world's noises, and of music's role in shaping one's identity.

In his short life, artist and musician Guelman-Zak was able to create a captivating body of work, filled with the joy of experimenting, a sense of urgency and humor. Less than a year after presenting his exhibition at the Rosenfeld Gallery, he died of heart failure, aged 24, in London, where he was doing a master's degree, as a result of a lethal mix of drugs and alcohol. The title "Change" for the exhibition and the work came to him during a night of wandering, drunk, in south Tel Aviv, where he saw the sign of a money changer, just before he left for London. In the text of the exhibition the young Guelman-Zak wrote: "Each one of us has had those times when lack of confidence leads to a certain mental crisis which, in turn, makes you perform dramatic, radical, irrelevant and irrational actions: suddenly move to another country, join the devil worshipers, split up with your life partner, quit your job, commit suicide etc… People who truly want to change their lives, to quit their destructive habits, and start taking responsibility for their lives and their personal and professional condition often feel the urge to mark the beginning of this invisible process by making small 'gesture changes,' such as growing a mustache, changing their hair color, or substituting left for right; the actual change made from point A to B is insignificant. In my world this 'change' is elevated to the level of a liturgical act, as a process that carries independent 'magical' energies. I try to isolate the 'change' to expose its hidden often deceptive 'powers.'"[14]

The magic of change gets a melancholy twist in **Eran Nave**'s work Chopa (2015, p. 45). In the work, which consists of a video projection on fabric hanging from the ceiling, a Smiley figure appears, its face shifting – by means of a deliberately low-tech manual mechanism – from happy to sad. The image of Smiley, which crops up in other works in the exhibition – by Rona Yefman (Smiley, 2000, p. 21) and by Eli Kopelovitch (Untitled, 2000-2005, p. 35) – is there precisely to expose its dark, dual side, which is unable to maintain the forced mask of gaiety. In the context of the exhibition, Nave's Smiley and the Smiley in the other works evokes the polarized emotional vicissitudes, uncontrollable and unstable, attributed to adolescence. Whereas Nave exposes the immediacy with which one emotion can supplant another, in Yefman's work the Smiley mask is holding a shiny, threatening knife, and in the case of Kopelovitch, too, it appears to be scheming, boding evil. Beneath the smiling, normative cover, meant to signify societally pleasing standardized happiness, burst the elements of the dark side that the society seeks to expel and repress.

In another Nave work in the collection, American Blend (2015, p. 45), time is stretched on a single mattress, a kind of remnant of a youth bed, with the familiar logo of the Israeli cigarette Time printed in elongated distortion on the sheet that covers the mattress. For a generation that grew up in the era of heightened consumption, the notion of the abstract concept of time passes through a branded product. Time is no longer something that can be taken, but something that needs to be bought.

where every small, marginal item is rife with tremendous importance, into an arena or crux of potential crime, with no way to know when or against whom it will erupt.[13]

A radically different volcanic energy rises from the house in the large painting by **Keren Cytter**, from a series that was exhibited at the Rosenfeld Gallery in Tel Aviv at the end of 2001, in which she rendered the various items in her home with markers on canvas. The painting in the collection (Untitled, 2001, p. 39) presents the spectacle of a messy room overflowing with odds and ends and brimming with color – a cigarette pack, a snack wrapper, a magazine and a chessboard thrown haphazardly on the floor, books, clothes and a television that's turned on, a mattress with sheets in disarray, shelves bursting with a motley collection of objects, and all of them shimmering with the markers' copious lines. With the compressed overload of unrealistic color and the marker's light touch, devoid of self-importance, Cytter succeeds in capturing the frenetic, disheveled vitality of youth, which wants to grab whatever it can lay its hands on and respond to every urge, without hierarchy or order.

Amid a completely different language and temperament, youthful frenzy is embodied in the work of **Tom Pnini** in a show of nocturnal bodily unease. In the video animation, Bed, Boy (2006, p. 40) on view in the exhibition, a teenager tosses and turns in his sleep, or is caught between wakefulness and sleep as the mattress, on the side of which he's lying, sinks, the floor is gradually covered with water, and the moon (a recurring motif in several works in the exhibition) waxes and wanes in a corner of the room. Employing delicate surrealistic means to introduce nature into the space of a private room, Pnini creates a portrait of sleeplessness and captures something of youth's melancholy unease, changing body and surging emotion that precludes tranquility. A similar emotion springs from **Eitan Buganim**'s The Liberated #12 (2013, p. 15), originally exhibited in his solo show, "The Liberated," at the Julie M. Gallery in Tel Aviv. In this dense graphite drawing a youth is looking at an eye that has detached from his face. A small surrealistic gesture contains the embarrassment and discomfort at the presence of the changing body, which is increasingly occupying a place in the world.

Bodily change also impels the small photographic work from the series "Change" (2005, pp. 42-43) by **Igor Guelman-Zak**, which was acquired for the collection following his solo exhibition "Change," held at the Rosenfeld Gallery in 2006. The artist is photographed doing a handstand in the nude, his youthful body multiplied four times. A close view reveals the change his work captures in the form of his upside-down erection, which grows from left to right and shrinks from right to left – from one self-image to another. In this work the transformative forces of the imagination, which ignite the magic of a work of art, are activated from eros. The erection's reversal of direction in the handstand neutralizes the phallic show that looms in importance and turns it into a plaything of signification.

At the end of the exhibition the viewer arrives at a barrier. The Resurrection of Dead Masters (2012, pp. 26-27) is constructed as a locked entrance leading, so it seems, to another space. The viewer is confronted with a dual system of double doors, each belonging to a different world. The outer part consists of a standard aluminum-and-glass door of two panes, the kind found in a commercial or residential building; beyond this are iron doors sealed with chains and locks, like in a bomb shelter or a storeroom. From beyond the inside doors we hear vaguely, as from a distance within the interior space, a pulsating instrumental thrash metal version of Metallica's "Master of Puppets." The reverberations of the booming bass emanating from the space rattle the iron doors, and the chains jangle irritatingly. Between the musical sessions there's a noise that sounds like furniture being moved furiously from one place to another, and powerful pounding from within is heard on the iron doors – possibly a call for help or an attempt to burst from the sealed back space into the exhibition space. Society will prefer to imprison the chaotic rage and the energy for which music acts as a release, particularly in the age of youth, until the rage passes. The voices of frustration, and the echoes of the violent danger lurking in them, will return in a loop and shatter the tranquility of the space, like the return of the repressed that hovers over the exhibition.

Perhaps more than any other artist of his generation, **Eliezer Sonnenschein** adopted the bad-boy role for his breakthrough into the world of art in Israel, as a strategy for penetrating the artistic mainstream. And in retrospect, after several stubborn actions, the artistic mainstream was ready to adopt him. After trying the conventional methods of knocking on curators' doors and sending artist's portfolios – and being rejected – Sonnenschein developed a guerrilla strategy of infiltrating objects he created, signed "Channel A" ("A" for anarchy), into museum exhibitions in which he hadn't been invited to take part. His first action was in the Ramat Gan Museum, followed by two exhibitions in the Tel Aviv Museum. Legend has it that in one case a few days after an exhibition opened at the Tel Aviv Museum, he called the museum's guard, posing as the curator, and asked him to let the artist Eliezer Sonnenschein enter the museum and hang up his works. Two weeks passed before the uninvited addition was discovered and removed. The next time he again snuck works into the Tel Aviv Museum – in the exhibition "Virtual Reality" (1996) – the curator, Ellen Ginton, invited him to take part formally,[12] and from there it was a short road to the heart of the art field: Within five years he was chosen to take part in the international exhibition at the International Biennale in Venice.

The Haaretz Collection has a number of works by Sonnenschein from the Channel A series, which feature figures that evoke Mickey Mouse on consumer steroids in a kind of murderous computer game. Clad in a mixture of brands (Nike, Adidas, Puma, Marlboro, and the like), they go on a killing spree with rifles, while around them,

like CNN breaking-news tickers, are calls to replace the government ("The king is dead"), seize the day ("veni, vidi, vici"), and join the Channel A anarchist police. Ultimately, the recurring destruction and killing spree in the artworks is directed at the figure itself – one Mickey Mouse against another (as in Channel A Veni Vidi Vici, 1997-1998, p. 31) – or features a suicide pose under the Nike brand's sponsorship (Red Gun, Red Hand, Red Head, 1997-1998, pp. 70-71). These works, which preceded Naomi Klein's 1999 book "No Logo" – a manifesto against the consumer culture and the global economy – channel with blunt directness and colorful, somewhat pop language elements, the pessimistic spirit with which Klein foresees mankind's future under the aegis of the global conglomerates and their advertising firms.

Another artist whose works are replete with images related to thought police – in this case from the art world – is **Eli Koplevitch**, as he directs a defiant and ironic gaze at that world. The collection contains dozens of works from several series by Koplevitch, in some of which an anarchistic figure recurs, wearing a stocking mask, disturbing the peace on behalf of and primarily against the art police (pp. 10, 14, 20, 30, 34). The image of the artist, like the youth (which appears in another series in the collection, pp. 25, 111), turns out to be one that examines the boundaries of the art field's laws. The artist is out to challenge them, to puncture the balloon of meaning and self-importance, and to assail the hidden codes that leave him transparent and at their mercy. On some of the works in the series, which were shown in an exhibition at the Kibbutz Gallery in Tel Aviv ("Art Police," 1999; curator: Tali Tamir), Koplevitch planted the phone numbers of curators and key figures in the art world who had rejected his approaches. As an artist who was active on Israel's northern periphery (Kibbutz Dafna), he was conducting a frustrated and self-aware dialogue with the not always accessible art field by means of paintings ornamented with captions such as "Transparent Art," "This cryptic thing," "Poignant memories" and "Don't play with me cause you play with fire," which reveal a delicate, melancholy veneer that emerges in the gap between the rebellious, rough exterior and the vulnerability it conceals.

The two works by **Irina Birger** in the exhibition, Bullet and RF (2001, pp. 36-37), are from a series of large-scale charcoal drawings that were exhibited in 2002 in a show at the Tel Aviv Artists' Studios gallery in its previous location on Elifelet Street. The realistic drawing style augments everyday objects from Birger's domestic environment (such as mascara and an electric switch), rendering them pathos-ridden monuments. On display in the exhibition are an RF cable that was used to connect the cable television converter at the time, and a pistol bullet the artist found by chance one day in her apartment. The inclusion of the bullet among the other trivial, mundane items charged the entire series, and this exhibition space, too, with menacing force. The house is transformed from a protected and protecting place,

periods of time (such as the periodical of Hamidrasha, the art faculty at Beit Berl College; Camera Obscura's Plastika; Alexia, edited by Keren Cytter; and Aspis, edited by Yael Bergstein, who later succeeded Breitberg-Semel at Studio), regular art and culture reviews flourished in the daily press, and local newspapers (which folded in rapid succession toward the end of the first decade of the new millennium) played a key role in stirring a lively discussion and voicing diverse opinions that were vital to ensure the art field's dynamic existence.

The art scene was as lively and frenetic as it was small, seeking to amaze and innovate, or at least that's how I experienced it. Indeed, Israeli art, which wanted to provoke, activate and shock with the power and energy of the youngness of the period, seemed to find – more than is the case today or in other moments of its short history – a bustling, inquisitive field with a range of platforms through which to be present, be seen, be considered and collected.

★

The exhibition "Wilds Ago," which springs from the rich inventory of works representing the young era in Israeli art contained in the Haaretz Collection, aims to observe traces of youth. Though youngness and youth are congruent, albeit not identical, concepts, the exhibition intermixes them in a deliberate, subjective mélange. Drawing on representations that surfaced and were given expression starting the historical moment of the mid-1990s by young artists of the period, the exhibition seeks to capture something symbolic in the volatile, chaotic, vulnerable, defiant experience, hazardous to the environment but primarily to itself, of being a youth in the world. Or more accurately, perhaps, it tries to capture the memory of those sensations from the distance of time – to summon up not the spirit of youth, but its phantoms.

Alona Rodeh
Black Instrumental Anxiety(detail)
2011
Mixed media
Variable dimensions

אלונה רודה
Black Instrumental Anxiety (פרט)
2011
טכניקה מעורבת
מידות משתנות

Two installations by **Alona Rodeh** are on view in the exhibition: one greets visitors adjacent to the entrance, the other concludes the tour. In both works, which are among the few in the exhibition that date from this century's second decade, the artistic thrust lies in the encounter between object and sound, or in the way that sound violently activates an object and resonates, without human contact, with the vital, anarchic surge inherent in the spirit of youth, and cascades uncomfortably into the exhibition space, creating its soundtrack. In Black Instrumental Anxiety (2011, pp. 28-29), the pounding of a bass occasionally shakes a tribune, or steps leading up to a stage, from which beer bottles fall, break and collect in rampant chaos on the floor, emitting alcoholic vapors. The work's mechanism in itself foments the melee of nocturnal rambling and a violent, capricious, uncontrollable outburst of drunken disorder.

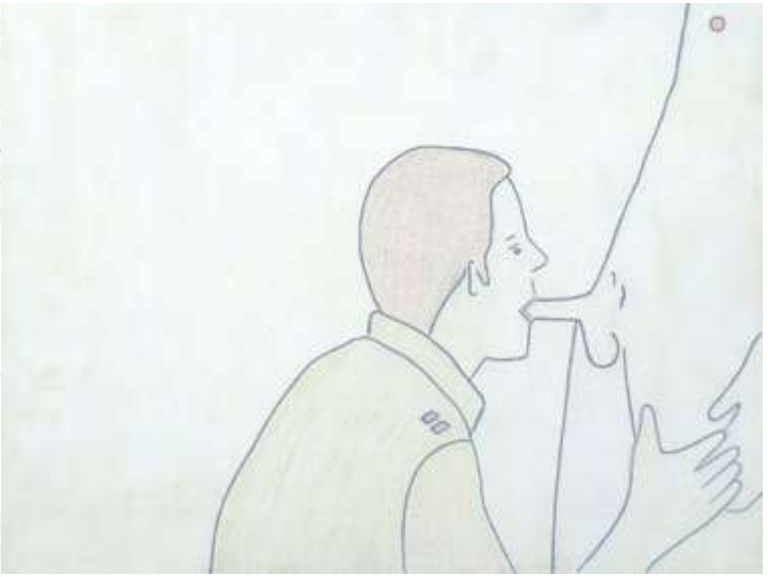
made a point of visiting) became the arena in which the art field detected contemporary trends, a new and au courant spirit that drew Israel closer to the global village.

My years of professional coming of age in the Israeli art world paralleled the transition to the new millennium; years which, at least from my not-yet-fully-formed viewpoint, were marked by a sense of exuberant dynamism, tremendous creative blossoming and a revamping of the art agenda.[9] A generational passage was felt in these years, with the sweeping entry of a new generation of artists and the integration of added forms of media (video, performance and installation) into the center of artistic endeavor.[10] Concurrently, a new generation of art curators arose, including graduates of the New Seminar for Curatorial and Critical Studies led by Ariella Azoulay at the Camera Obscura School of Art in Tel Aviv, which became a hub of thinking about the art field through contemporary theory and criticism. Among these curators were Hadas Maor, Galia Yahav, Tal Ben Zvi, Boaz Arad and others. New exhibition platforms also opened, such as CCA, the Center for Contemporary Art, in Tel Aviv, founded by Sergio Edelsztein in 1998, which spawned additional platforms, among them Blurr-International Performance Art Biennial (1997-2007) and Video Zone-International Video Art Biennial (2002-2010). At the same time, new private galleries opened, including Sommer Contemporary Art, Tal Esther and Alon Segev, which at their peaks mounted bold, ambitious exhibitions, some of which remain iconic pillars of Israeli art. Complementing them were new galleries that espoused a social agenda, such as the Hagar Art Gallery in Jaffa, under the curatorship of Tal Ben Zvi, which in its brief existence (2001-2003) showed Palestinian and Mizrahi artists and contextualized their work based on postcolonial readings; and Kav 16 (since 1998), a municipal gallery in Tel Aviv's Neve Eliezer neighborhood that set out to examine art-community relations. These were also years of large-scale art events. In 1994, the first of five editions of the Art Focus project opened in Jerusalem, an ambitious event that strove to fuse Israeli art with cutting-edge international art; and in 2002 the first Omanut Haaretz (art of the country) event was held at the Reading power station in Tel Aviv, a happening that aimed to familiarize the general public with contemporary art.[11]

These were also the vibrant years of Studio Magazine, edited by Sarah Breitberg-Semel (published from 1989 to 2008, with Breitberg-Semel as chief editor from 1993 to 2003). Studio generated a lively, critical (albeit not always inclusive) discourse that observed the local scene and the international scene alike. It published regular surveys of global exhibitions, alongside a consistent emphasis on young Israeli art and reviews of graduation exhibitions of the local art and photography schools. Studio also created a platform for exhibiting in the magazine, in two-page spreads that identified and forged the tone-setters of the decade ahead. In addition to Studio and other art magazines that lasted for different

time before an artist held a museum exhibition. In a rapid process, almost without a power struggle, a new generation of artists began to occupy center stage, and the most established art spaces began to take pride in emphasizing young art.

This development occurred in parallel at almost every museum institution, large or small. For example, in the mid-1990s the Israel Museum launched a series of exhibitions curated by Sarit Shapira and Yigal Zalmona, in the Billy Rose pavilion. In them, newly graduated art students (mainly from the Bezalel Academy) had their first museum exhibition, in some cases only a year or two after completing their studies (among them were Avner Ben-Gal, Ohad Meromi, Sigalit Landau and Guy Bar Amotz). In the



Gil Marco Shani
Blowjob
2000
Acrylic and marker on canvas
33X43

גיל מרקו שני
מציצה
2000
אקריליק וטוש
על בד
33X43

Tel Aviv Museum of Art the curator of Israeli art, Ellen Ginton, included young artists in most of her group shows, and the museum provided a major stage for several huge installations in its Helena Rubinstein Pavilion at the start of the millennium, which from the moment they were displayed became key exhibitions in Israeli art ("Helena," a 2001 exhibition by Ben-Gal, Meromi and Gil Marco Shani; Sigalit Landau's solo show "The Endless Solution," 2005; and Gal Weinstein's "Huleh Valley," 2005, among others). The Herzliya Museum, which at the beginning of the 2000s added the words "of Contemporary Art" to its name, under the directorship of Dalia Levin, who took over in 1993, devoted much of its space to young artists (Guy Ben-Ner, Michal Helfman and Uri Nir were among those who had their first solo museum shows there). Additional museums, such as the Ramat Gan Museum, the Janco Dada Museum, the Haifa Museum of Art and others created dedicated platforms to exhibit young artists. The Israeli art world seemed to have yearned for the new generation that now burst upon it. And suddenly the graduation exhibitions in art institutions (which Amos Schocken and Efrat Livny also

("Let It Bleed" מחול) The Room רונה יפמן, ל.ל.א.ו, 2006-1998 Rona Yefman, The Room (from "Let It Bleed") 1998-2006, video

The collection's orientation and its turn to young artists did not occur in a vacuum, but faithfully reflect the period in which the collection began to operate. In the seminal exhibition, "Eventually We'll Die: Young Art in Israel of the Nineties," at the Herzliya Museum of Contemporary Art (one of six exhibitions of Israel's decades marking the sixtieth anniversary of the country's creation), the curator, Doron Rabina, frames the fifth decade of Israeli art – the decade that concluded the last century – through the prism of youngness: "In the 1990s, both locally and internationally, the turning of the gaze to artistic endeavors at the originary moment of eruption, to their Eros and innovation, and to the fact that they were unburdened by past excesses – qualities associated with youngness – was sweeping and border crossing, attesting to the field's need to cling to the occurrence fundamentally linked with 'nascence' in an era infused with the logic of 'end.'"[8]

Each generation brings with it new artists, a new spirit that rattles the artistic mainstream and presents different tastes and artistic conceptions that are the antitheses of the previous generation. At the same time, in the 1990s and in the first decade of the 2000s some artists were occupied with youngness itself as content, as a subject of representation. The art field ascribed to youngness a merchandisable value, which even the central, established art institutions discerned and sought to appropriate, while abbreviating the customary "maturation"

fixed, but always susceptible to a struggle for privileges and the division of power. "The ideological representation of the division between young and old grants certain things to the youngest, which means that in return they have to leave many things to their elders."[6] Relocating this notion to fields of cultural discourse,"…each field has its specific laws of ageing. To understand how the generations are divided, you have to know the specific laws of functioning of the field, the specific prizes that are fought for and the divisions that emerge in the struggle (nouvelle vague, nouveau roman, nouveaux philosophes, 'the new judges,' etc.). All that is fairly banal, but it demonstrates that age is a biological datum, socially manipulated and manipulable; and that merely talking about 'the young' as a social unit, a constituted group, with common interests, relating these interests to a biologically defined age, is in itself an obvious manipulation."[7]

Collecting youth

The idea of observing the concept of "youth" did not originate from my previous occupation with it. It sprang from an invitation to curate an exhibition of works from the Haaretz Collection and from my perusal of the collection itself. The idea for the exhibition jelled quite quickly when, amid the impressive abundance of the thousands of works, I encountered anew works that accompanied my years of entry – first as a viewer, then in my first curatorial roles – into the Israeli art world: works by Israeli artists who entered the field shortly before the new millennium and around the transition to it. The initial choice of direction and of the works to be exhibited was highly intuitive and emotional, and took me back, through my professional youth, to my chronological youth. However, as the concept took shape, three axes of "young," intersecting histories emerged, which in the curating process undergo a synthesis: my private history, the history of the collection, and the history of Israeli art in the late 1990s and early 2000s.

The Haaretz Collection was launched in the early 1990s by Amos Schocken, and the curator Efrat Livny joined the staff in the second part of the decade, when the collection was still in its incipient stage. Although never a planned or declared strategy, the focus in the collection's years of formation, and subsequently, was to acquire contemporary art in real time, particularly by young artists who had not yet established themselves. In some cases, works were purchased directly from graduation shows in art schools without waiting, like other collections, for the establishment's confirmation of the artist's entering the gates of the canon, even partially. As the collection began to operate more intensively from the mid-1990s, and because this is the dominant type of art it acquired, it contains a very large representation, museum-scale in importance, of young Israeli artists who began to be active in that period.

the heated but not belligerent intergenerational struggle for power at the beginning of the century. Following two world wars in which youth was cannon fodder for adults who almost led the world to perdition, a new generation of young people arose that channeled the rebellious spirit attributed to it to resist more tellingly those in authority and the values of those whose actions had spawned these calamities, and to suggest cultural and ideological alternatives. The 1950s and 1960s embodied the vast, almost unbridgeable gap between the generations, in which youth culture became in large measure the representative of the counterculture – culminating in the cathartic peaks of the student revolt in France in May 1968 and the Woodstock festival in New York State in August 1969, after which the Western world made a sharp turn back to conservatism. In a crude generalization, it can be said that, in order to curb the counterforces unleashed by young people during those decades, youth itself underwent a certain "criminalization" in the dominant fiction of Western culture and was portrayed more acutely as dangerous, lawbreaking and unproductive to society. In the face of this image, "youth" in the decades that followed seemed also to be swallowed up like a collective image into the consumer culture, as an instrumental harbinger of the principle of "the new" and became a monetized, brandable image, and a market segment worth taking into account, which by being contained could also be moderated.[4]

One of the formative moments of horror in my childhood occurred in front of the television set alone in the house at night. The intergenerational struggle of forces was revealed to me in all its grotesqueness in the Friday Night Movie. Years later I discovered that the title of the trash movie that gave me nightmares as a girl was "Wild in the Streets" (1968, directed by Barry Shear). It's a somewhat reactionary morality tale depicting a dystopian world in which teens, led by a successful rock singer, become fed up with the power wielded by their parents' generation and take control of the United States (and subsequently of the whole world) by means of a democratic procedure of lowering the voting age. In short order they accumulate political and military power, make 30 the retirement age, and establish concentration camps for reeducation where everyone over 35 is incarcerated and stuffed with LSD day and night. Near the end of the film, a new, even younger generation springs up that views the new leaders – who are by now in their mid-twenties – as aged. The latter counter with aggressive rhetoric that is contemptuous of the children's lack of strength and lack of experience. The film ends with the promise of one of the humiliated children: "We're gonna put everyone over ten out of business."

"Just as the old have an interest in pushing young people back down into youth, so the young have an interest in pushing the old into old age," the sociologist Pierre Bourdieu argued in an interview titled "'Youth' Is Just a Word."[5] Bourdieu maintains that the divisions between ages are arbitrary and that the boundaries between them are not

Eli Koplevitch
Untitled
2000
Ink on paper
23X16

אלי קופלביץ
ללא כותרת
2000
דיו על נייר
23X16

here) yearn for, mustering romanticism as a symbol that characterizes it and which creates a youth "that sleeps in narcotic individualism. Philistinism paralyzes us, so that it alone can dominate the age; if we allow ourselves, however, to be paralyzed by the idealizing narcoses, then we shall quickly sink in our turn, and this youth will become the next generation of philistines. […] I want to take a moment to look into this false romanticism. It sticks to us wherever we go, yet is nothing but the greasy garment a solicitous philistinism throws over us so that we shall be unrecognizable even to ourselves."[2]

In another early text, Benjamin reflects on the term "experience," through which adults dominate the young, who in their view lack sound enough judgment and decision-making ability to share with them positions of power and responsibility. Aiming to rip off the mask of experience that the adult puts on, the young Benjamin exclaims: "But let us attempt to raise the mask. What has this adult experienced? What does he wish to prove to us? This above all: he, too, was once young; he, too, wanted what we wanted; he, too, refused to believe his parents, but life has taught him that they were right. Saying this, he smiles in a superior fashion: this will also happen to us – in advance he devalues the years we will live, making them into a time of sweet youthful pranks, of childish rapture before the long sobriety of serious life."[3]

From a youth's perspective, these texts, both written in 1913, just before the eruption of World War I, signified

PHANTOMS OF YOUTH

Tal Yahas

What actually happened back there, in one's youth? Can one separate personal memory from collective imagination as time passes?

I remember it as a prolonged conflict, with myself, with the world, a daily negotiation, agreeing to be part of it, resisting it, surrendering to its written and unwritten rules. It was a time of confusion and of stifled desires, hatred of everything, especially of myself, and great awkwardness with the body and with how to interact with people when all those pendant organs were dangling about out there in non-synchronization. There was the tremendous excitement of discovery and total identification with artistic representations; there were resolute opinions, even about things I didn't actually know, there were eating disorders. There were sharp edges and moods that tried to hide behind an apathetic expression, impervious, as stolid as can be. There was leaping into all kinds of situations with eyes closed, without calculating risks, and there was also absolute avoidance of interaction, hours in my room with music, and hours, many hours, in front of the TV and in the movie theater with culture's representations of youth. What of these memories are actually mine?

Youth is perhaps the period most represented in culture, at least in Western culture since the second half of the twentieth century (less so in visual art than in film, literature and music). Even before I became an adolescent, culture taught me what to expect in my teens, what sets of experiences and trials awaited me in that period: rebelling against parents, teachers, against everything and everyone in authority, undergoing tests of courage, surrendering to social pressure, being a nonconformist, brimming with energy, being depressed, falling in love, thinking obsessively about sex, losing virginity, being overwrought, doing drugs and drinking yourself into a stupor, doing nonsense that you'll be sorry for, but getting your act together at the right moment to come out of it with a good story but no lifelong damage. It's a time of life when transgressions are expected, forgiven, even encouraged, as long as youth is curtailed at a certain point, followed by "growing up." When I reached adolescence, my hesitant experiences were always counterpoised to the milestones the culture marked for me as essential for the story of my youth, like successive

objectives to be attained; and when I was no longer considered a teen, the memories that were preserved often organized themselves in line with the existing structures, other things were more difficult to articulate, and by the very fact that I did not repeat them to myself, or to others, as a story, they shriveled into a rather vague emotion.

This emotion is the theme of the exhibition, "Wilds Ago": what was shed but remained part of one's being, cleaving to the explosiveness of youth from within, visiting ghosts like a song suddenly heard after many years and its words, all of them, come surprisingly to your lips. They remain part of what you are, despite the time that has passed, despite a life that led to countless other molding developments and experiences. They will burst out again at certain moments, signaling the brittleness of existence, opening wounds that were healed with great effort. This story of youth could have ended differently, but with some sort of effective human survival mechanism that simultaneously glorifies and stifles youth, some of us – most of us – manage to get through it.

Framing youth, or an obvious manipulation

Unlike adolescence, a biological category that demarcates a period of specific physiological changes that generally occur within a narrow age range, "youth" is a social construct, a symbolic category, whose age range differs from one culture to another and from one period to another: it can start from the teens and last until after the third decade of life. Like other social constructs – those of gender, for example – through which, in a long process of cultural representation, we are condemned to think and thereby to understand the world, the concept of youth also encompasses people who grow and function in very different life circumstances. Youth can be a dynamic concept, the set of values attributed to it changing slowly across time and in different places. However, its underlying assumption will invariably be that it is a transition period between absolute dependence and independence, a flexible stage in the crystallization of the self in which a negotiation takes place about liberating social rights and obligations through a formatting socialization process that entails subjugation to the boundaries of a "normative" social order. This involves processing, perhaps losing, something of the pre-screened, pre-reasoned authenticity of life's experiences before they become the "life experience."

"Youth is surrounded by hope, love, and admiration – coming from those who are not yet young, from the children, and from those who are no longer able to be young because they have lost their faith in something better. We feel this: that we are representatives; each of us stands for thousands […] We feel that we are youth by the grace of God, if we can put it this way."[1] In this text, which Walter Benjamin wrote when he was a youth himself, in his early twenties, youth is perceived as something adults (i.e., the bourgeoisie, in his conception

Eli Koplevitch,Untitled אל' קופלב'ץ, ללא כותרת
(from the series "Art Police") ("Art Police" מתוך סדרת)
1999, ink on paper, 28X21 1999, ד'יו על נ'יר, 28X21

Foreword

For this exhibition from the Haaretz Collection, the ninth we've presented so far, we invited the curator Tal Yahas. An external curator provides the opportunity to expose the collection to an "outside" eye that will discover and formulate from it new connections and contexts. This is the second time we have had an external curator. For the sixth exhibition, Gilad Reich was invited to curate a show on the subject of his academic research. On this occasion, the course of the work was different: When Tal accepted the curating task, she approached the collection tabula rasa. From her observation of its many items, she was able to distill the melancholy of youth arising from a cluster of works and bring them together in an exhibition that focuses on the phantom spirits of "Wilds Ago" – namely, the days of youth. In doing so, she wove contexts of place and time, primarily of 1990s Israel, and of the history of the collection itself. The works on show are characterized by a mixture of sadness, bursts of vitality, and anxiety, and they range from the introverted to the demonstrative. They are direct and piercing, not exactly works one would hang above the living room sofa. Indeed, that is truly not a criterion that guides us in choosing works for the collection. Many times over the years we have been told: "Only you could have bought this work." Now, in this marvelous exhibition, these works are revealed in the fullness of their power and beauty.

Efrat Livny
Collection curator

יותם נתן, ללא כותרת, 2000
195x120, שמן על בד
Yotam Natan
Untitled, 2000
195x120

Defiant Gaze

Buying canonical art at auctions doesn't interest me so much. I have always preferred to meet the artists in their studios, to understand their creative processes, discover what occupies them and see the work live and in real time. Some of the works in the Haaretz Collection were purchased from young artists who were just starting out. Young art often deals with youngness itself, so it's not by chance that the theme Tal Yahas came up with upon looking through the collection is "youth," or as she phrased it, "Phantoms of Youth." The gaze that Tal and the works she chose cast on youth is not nostalgic or romantic. On the contrary: It is abrasive, scathing, dark, painful and defiant.

For many years, we have had hanging on one of the main walls in our home a large painting: a black-and-white frontal facial portrait of a youth with a cigarette in his mouth and a piercing eyebrow ring, who looks straight out at the viewer (p. 4). It's a self-portrait of a young fellow named Yotam Natan, which I purchased at the graduation exhibition of the Thelma Yellin School 20 years ago. I liked his chutzpah and self-confidence, as though he was saying: anything Chuck Close can do, I can do, too. I don't know where Yotam is today; I have never encountered his name as an artist. He'd be 38 now, almost the age of the adults at whom he aimed his defiant gaze, but his presence in our home remains as powerful as it was on the day we hung the picture.

Amos Schocken

WILDS AGO

Phantoms of Youth
from the Haaretz Collection

March 2020

Artists:

Jumana Emil Abboud Avner Ben-Gal Guy Ben-Ner Irina Birger Eitan Buganim Keren Cytter
Guy Goldstein Igor Guelman-Zak Noam Holdengerber Eli Koplevitch Eran Nave Tom Pnini Alona Rodeh
Gil Marco Shani Talia Sidi Eliezer Sonnenschein Shahar Yahalom Gil Yefman Rona Yefman

Exhibition curator: Tal Yahas
Collection curator: Efrat Livny

Catalogue:

Design: Maya Shahar
Hebrew text editing: Avner Shapira
English translation: Ralph Mandel
English text editing: Carol Cook
Photography: The Haaretz Collection
Additional photography:
Eitan Hillel: pp. 8, 54-57, 94;
Yigal Pardo: p. 45; Tal Nissim: pp. 28-29, 104;
Shachar Freddy Kislev: pp. 26-27
Image processing: Anna Gelshtein
Printing: Graphoprint

Logo design: Eran Wolkowski

Acknowledgments:

Rami Guez

Maayan Elyakim
Ido Gordon
Karen Dolev

Ronen Aharon
Igal Elkayam
Yaniv Nitzan, Ronen Cohen, Orly Daniel-Peer

The curator wishes to thank:
Amos Schocken and Efrat Livny for the invitation to curate an exhibition from the collection and for opening this exquisite collection to the public with the Minus1 Gallery. Thanks also to the professional and cooperative staff of the collection and the newspaper who took part in producing the show; to Sharon Kantor for sharing her insights in her text for the catalogue; and to Rinat Edelstein, Omer Sheizaf, Irit Tamari, Yair Vardi and Gaal Yahas.

All measurments are given in centimeters:
height x width x depth

Pagination follows the Hebrew order,
from right to left

© 2020 Minus1
18 Schocken St. Tel Aviv
Tel: 03-5121732
minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

On the cover:
Rona Yefman, Smiley, 2000
B&W photograph, 98X79

WILDS AGO
Phantoms of Youth
from the Haaretz Collection

116 Introduction: Defiant Gaze • Amos Schocken
114 Foreword • Efrat Livny
113 Phantoms of Youth • Tal Yahas
89 Such Warping • Sharon Kantor
5 Hebrew section