

מרחב ביניים

דרורית גור אריה

כאשר אין מה שיעצור את המבט שלנו, המבט שלנו נישא רחוק מאוד. אבל הוא לא נתקל בכלום, הוא לא רואה כלום; הוא לא רואה אלא את מה שהוא פוגש. המרחב, זה מה שעוצר את המבט, מה שהמבט נתקל בו: המכשול, לבנים, זווית, נקודת מגוז. המרחב, זה כאשר זה יוצר זווית, כאשר זה נעצר, כשצריך להסתובב כדי שזה יתפרש מחדש.

ז'ורז' פרק¹

ב־1942 עיצב מרסל דושאן [Duchamp] את חלל התערוכה "הניירות הראשונים של הסוריאליזם" שאצר אנדרה ברטון [Breton] ב־Whitelaw Reid Mansion בניו יורק. הוא מתח בחלל הגלריה חוטים בזוויות שונות,² במטרה ליצור סבך שיקשה על המבקרים להתהלך בתערוכה ולהגיע אל עבודות האמנות המוצגות על הקירות. הצופים המתוסכלים נאלצו למצוא את דרכם במבוך החוטים, בתוך חלל משובש, משחקי, שהפך למעין מטפורה לקשר המורכב שבין הצופה ליצירת האמנות, ולקשיי הקומוניקציה הכרוכים בהבנת האמנות המודרנית.

בשיח העכשווי השתנתה קריאת החלל – כחלק מקריאת המציאות, הממשית והווירטואלית – ונעשתה מורכבת יותר ומכילה רבגוניות של מרחבים, קישורים וממדים. תיאוריות פוסט־מודרניות מדגישות את הפיכת המרחב לקטגוריה מרכזית בדרכי ההתבוננות במציאות ובאופני הבנתה ואת כינון החוויות המנטליות ושפות התרבות באמצעות קטגוריות של מרחב. כך, מישל פוקו [Foucault], בהרצאה שנשא ב־1967 בכנס של החוג למחקרים באדריכלות, מאבחן את המעבר של המחשבה המערבית מצורת ארגון על ציר של זמן לצורת ארגון חדשה על ציר המרחב. פוקו אמנם לא מבטל את ציר הזמן כגורם חשוב בכינונה של המציאות, אבל הוא טוען: "אנו חיים בעידן הברזמניות [...] של התפזרות. אנחנו מצויים [...] ברגע שבו העולם נחוה פחות כחיים מלאים המתפתחים מבעד לזמן, ויותר כרשת המחברת נקודות ומצליבה את חוטיה". "צאצאי הזמן" מתקיימים בציר אנכי ומאופיינים בהעדר בחירה, במיקומים קבועים



מרסל דושאן, 16 מיילים של חוט, 1942

1 ז'ורז' פרק, חלל וכו': מבחר כתבים, מצרפתית דן דאור ואווילין עמר, בבל, 1998.

2 שם המיצב של דושאן: 16 מיילים של חוט [Sixteen Miles of String].

3 מישל פוקו, *הטרזטופיה*, מצרפתית אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 8.

ובהכרחיות, ואילו "דיירי המרחב" מתקיימים בציר אופקי ומבטאים ניידות, בחירה ומיקומים משתנים.³ התערוכה "מרחב ביניים" מבקשת לבחון את מערך היחסים שבין המרחב הפרטי למרחב הציבורי על רקע שינויים חברתיים וטכנולוגיים והשלכותיהם על תודעת הסובייקט בן זמנו. התערוכה מבקשת להתבונן בעיצוב המרחב, ביחסים המסדירים את החלוקה המרחבית בין הפרטי לציבורי והמתווים את נקודות העימות והמתח שביניהם. בתערוכה הולכים ומיטשטשים הגבולות הפיזיים והמנטליים בין המרחב האישי כמקום של אינטימיות, הגנה ולעיתים הסתרה, לבין המרחב הציבורי (המוזיאלי) כמקום של חשיפה וכשדה של אסטרטגיות ומנגנוני כוח. התערוכה פותחת את הגדרת חלל המוזיאון לקריאה מחדשת ומזמינה את הצופים לבחון גבולות, מוסכמות והגדרות של החלל והמרחבים שבתוכו. חלל המוזיאון המודרני התאפיין במבנה גיאומטרי פונקציונלי דמוי "קובייה לבנה", שיצר רשת של קווים דמיוניים המדגישים ומבהירים את תהליך הצפייה בחלל ואת האינטראקציה האמנותית המתחוללת בו. בעידן הפוסט־מודרני והאדריכלות הדה־קונסטרוקטיבית התחלף ערך הצורה המודרנית "הטהורה" בייצוגים של מורכבות ופולרליזם. המוזיאון הפך ממבנה גיאומטרי פשוט וצנוע למרחב שאפתני בצורתו, בחומריו ובמערכת חלליו, הפורץ את האקסיומות והמוסכמות האדריכליות המודרניות תוך שאיפה לשמש איקונה אורבנית.⁴

התערוכה מבקשת לבחון את המרחב המוזיאלי לנוכח תפיסות החלל החדשות המערערות על קדושתה של "הקובייה הלבנה", ולנוכח מדיות אמנותיות עכשוויות, ששינו את האופן שבו אנו חווים את המרחב האמנותי. פרויקט האמנות האדריכלי של רפאל כהן וניצן סט, שחבר לפעולה האוצרותית, החדיר לתוך חלל המוזיאון איבר זר דמוי מסדרון, המשבש את המרחב המוזיאלי וממסטר את מסלול ההליכה של המבקרים. פרויקט זה משתמש בפעולות של שכפול ושעתוק, האופייניות למהלכים הנפוצים כיום בתכנון האדריכלי. ההתערבות של כהן וסט בחלל המוזיאון שואפת לשמר את המבוכה העכשווית על רקע התערערות שני סוגים של מרחב: הבית במובנו האוטופי כמקום מגוון וכסביבת צמיחה של היחיד, וחלל התצוגה המודרניסטי על ההיררכיות וחוקי הצפייה הגלומים בו. בראשיתו, המסדרון של כהן וסט נראה כסמל של אדריכלות מודרנית, אידיאלוגית, רזה, הפועלת על טהרת הפונקציונליות. אבל בהמשכו הוא מתברר כמעין דגם אדריכלי משוכפל, אובייקט הנשתל שוב ושוב בחלל התצוגה ללא היגיון מרחבי או מטרה ברורה.

המסדרון ממשטר אמנם את ההליכה במוזיאון, אבל פתחיו השונים מאפשרים למבקר, לפחות למראית עין, חופש בחירה. בפועל, נשללות מן המבקר יכולת ההתמצאות בחלל ותחושת הביטחון הנלווית אליה.

4 אדריכלות מסוג זה בולטת במבנה המוזיאון בבילבאו שבספרד (1997), שתכנן האדריכל פרנק גרי (Gehry). הבניין המחופה בעיקר טיטניום נבנה על גדות הנהר ומזכיר בצורתו ספינה, כסמל למיקומו בעיר נמל. מייד עם בנייתו הפך המוזיאון את העיר למוקד תיירות בינלאומי שמבקרים בו עשרות אלפי תיירים מדי שנה.

הקירות הפיזיים והמנטליים מוסטים ממקומם הצפוי ומופיעים מחדש כמבוך פצוע וקרוע, הסוגר על הצופה באלימות מעברים שונים ומשבש את האוריינטציה שלו בחלל. הכניסות והיציאות מאבדות את תפקידן השימושי, וגבולות החלל נעשים בלתי ברורים ונעדרי משמעות. הצורך לחדור חלל אחד ולעבור דרכו אל חלל אחר נעשה משחקי, אקראי ומאיים בזמן. שאלות על "חללי מעבר" מתעוררות לנוכח ההיתקלות בקירות ובמחסומים מצד אחד ובחללים פעורים מצד אחר, כאשר אלה גם אלה אינם מקדמים את הצופה אל מטרתו – הבנת היחס בינו לבין החלל ובין החלל לבין יצירות האמנות המוצגות בתוכו.

שאלת זהותו של המוזיאון כחלל ציבורי היתה אחת הסוגיות המרכזיות בשיח של תנועות האוונגרד כבר בראשית המאה ה־20. המניפסט הפוטוריסטי קרא להרוס את המוזיאונים המקבעים ערכים ישנים, ובדומה לכך תבעו הסוריאליסטים ואמני הדאדא לבטל את הכללים האמנותיים המקודשים לטובת היגיון אמנותי חדש. ביקורתו של פוקו על מוסדות ומנגנוני כוח תוקפת את המוזיאון, המתואר לא אחת כחלל כוחני, תוצר של פרקטיקות פוליטיות וכלכליות, המשמר היררכיות שליטות.⁵ אנרי לפבר [Lefebvre], שדן בכלכלה של האדריכלות, טבע את המושג "חלל חברתי". לטענתו, המרחב – המאופיין כתוצר של יחסי כוח המתממשים בתוך בניינים, מונומנטים ויצירות אמנות – מתפקד כאמצעי בקרה ושליטה רב עוצמה, שהמשתמשים בו לרוב אינם מודעים כלל לכך שהוא שולט בהם. לדברי לפבר, אפשר "לייצר מרחב" בתהליך אינסופי של הענקת משמעות לחלל נתון. החלל מחולק, מאורגן ומסומן כך שהוא יוצר מנגנון, מערכת היררכית, המנתבת את הפרט וכופה עליו את אופי התנהלותו.⁶

מערכת הקשרים בין המרחב הציבורי למרחב הפרטי נידונה גם בעבודתו של אמן הווידיאו והאדריכל ויטו אקונצ'י [Acconci]. אקונצ'י מתמקד בחללים ציבוריים המייצרים מרחבים פרטיים, והפרויקטים שלו הם בעלי אופי פוליטי ועוסקים בסוגיות חברתיות ואדריכליות. הם מנסחים שאלות על חיי היומיום בחללים שונים ועל ההיפוכים והחדירות ההדדיות בין מרחבים שונים. בדיונו על אופי המרחב המוזיאלי טוען אקונצ'י כי המוזיאון הוא חלל ציבורי מדומה. בעוד שחלל ציבורי אמיתי הוא רב־כיווני ורב־תפקודי [omni-functional], חלל המוזיאון הוא אוטו־כיווני (מופנה כלפי עצמו) וחד־תפקודי. המבקר במוזיאון מתכוון כולו לשהייה "מקודשת" במקום המדיר פעולות שגרתיות ויומיומיות. המוזיאון הוא מקום ציבורי למי שבחר להיות ציבור של "מבקרים במוזיאון" [museum goers], לאלה הבאים בשעריו לא רק משום ההיצע התרבותי שלו אלא משום כוחו החברתי ויכולתו להאציל על הציבור שלו ייחוס תרבותי.⁷ הדיכטומיה הברורה שהיתה קיימת בעבר בין המרחב הציבורי, שבו מוצגות יצירות אמנות דקורטיביות או מגויסות, לבין המרחב המוזיאלי המציג "אמנות גבוהה", הולכת ומיטשטשת כיום. בעבר

5 פוקו מדגים במחקריו השונים כיצד המשטר ממשמע את האזרחים בעזרת מגוון רחב של מנגנונים ופרקטיקות. הוא בוחן סדרה של מוסדות, כגון בתי ספר, ומראה כיצד הפרטים בחברה מפנימים את השליטה ומתחילים למשמע את עצמם.

6 אנרי לפבר, "ייצור המרחב", בתוך: *תרבות אדריכלית, מקום, ייצוג, גוף* (עורכות: רחל קלוש וטלי חתוקה), תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 177–200.

7 Vito Acconci, "Public Space in a Private Time," *Critical Inquiry*, 16, 4, Summer 1990, pp. 900–918. (Lecture on the occasion of the symposium "Andere Orte, Andere Kunst," Kartause Ittingen [CH], 1997).

נתפס המרחב הציבורי כחלל אקטיבי, מפולש, יומיומי, ואילו המרחב המוזיאלי נתפס כחלל מנותק, בעל הילה. בעידן העכשווי יש זרימה, ערבוב והחלפה של איכויות בין שני המרחבים. מצד אחד, האמנות הקונסטרוואלית, האמנות הסביבתית ואמנות המיצב הכניסו לתוך המוזיאון את יחסי החלל המקובלים במרחב הציבורי. ומצד אחר, עבודות האמנות "פולשות" אל תוך מרחבים ציבוריים, שלא נועדו לתצוגת אמנות, וחודרות אפילו אל תוך חלל הרחוב הסואן. האינטרנט פורץ את הגדרות מרחב התצוגה ומוחק את הגבולות בין חללים וירטואליים לחללים פיזיים, תוך שהוא מאפשר נגישות מיידית ובו־זמנית לחללים מסוגים שונים והופך בעצמו לחלל תצוגה.

במבנה הביתי, המסדרון משמש עמוד השדרה של הבית, מרחב המנתב את התנועה ויוצר היררכיה בין חללי הבית השונים. המסדרון של כהן וסט מונחת לתוך חלל המוזיאון כאלמנט מרחבי מוכר תוך שימוש בפעולות של גזירה [Cut], שכפול [Copy] והדבקה [Paste]; מסדרון משועתק המזכיר את אופן השכפול של אבי־טיפוס בתכנון הסביבה הבנויה. רצף פעולות זה משבש את ההדר המוזיאלי ומאתגר את היחסים בין הצופה לבין התצוגה. המסדרון מכתוב תנועה מתמדת, שולל הסתרה ואינטימיות מצד אחד, אבל גם אינו מאפשר חשיפה ופומביות מצד אחר. המסדרון כמרכיב מסדר ומארגן מופיע בתערוכה כמבוק בקנה־מידה ביתי, ואופן הופעתו זה מדגיש את היעלמותו של החדר. תחושת הקריסה של המנגנון האדריכלי נובעת ממוגבלותו של החלל הפיזי לעמוד בפני כוחות אי־חומריים, וירטואליים, וכתוצאה מכך הופך מושג החדר לשריד מרומז של ערך בלתי מושג. מערכת המסדרונות המהוקצעת של כהן וסט החוצה את חלל התערוכה לאורכו משמרת יסודות צורניים וקונסטרוקטיביים מוכרים כמו קירות, פגלים ומשקופים, אבל אינה יכולה לממש את ההבטחה הגלומה בה. המסדרון אמנם מנתב את ההליכה בחלל המוזיאון, אבל מישטור התנועה על פי חוקיות הלקוחה ממציאות אחרת, ביתית, הופך את המסדרון לאלמנט מושגי. שכפול המסדרון לצד תלישותו וניתוקו מהסביבה הביתית המקורית – שם הוא משמש כחלל מתווך – כל אלה הופכים את המסדרון למבוק כוחני נעדר ביתיות המונח בחלל המוזיאון באופן שרירותי, כגוף שנתלש מתוך שלם שאיננו. המעבר של הצופה דרך הפרוזדור הצר הסוגר עליו כחומה מייצר חוויה גופנית של כפייה ומבוכה ומשבש את חוויית הצפייה במרחב האמנותי.

תחושות אלה שמכתיב המסדרון מתקשרות אל מגמות עכשוויות באדריכלות, המעוותות את החלל ומציבות סימני שאלה ביחס לתפיסות מסורתיות, הומניסטיות, של הסובייקט. אנתוני וידלר [Vidler] מתאר את החלל הפוסט־מודרני כ"חלל מעוות" [Warped Space].⁸ העיוות הוא תוצאה של המפגש הכפוי בין סוגי מדיה שונים – קולנוע, צילום, אמנות, אדריכלות, מפגש שמנתץ את הגבולות שבין האמנויות

Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000). 8

והז'אנרים השונים לצורך אפיון החלל בדרכים חדשות. ההצלבות בין שדות פעולה שונים מחוללות סוג חדש של "אמנות בין-תחומית" העשויה אובייקטים אשר ממוקמים בפרקטיקה אחת אבל דורשים הסבר במונחים פרשניים של פרקטיקה אחרת. כך, למשל, אדריכלים חוקרים כיום צורות ותהליכים אמנותיים בניסיון להתחמק מהקודים הנוקשים של הפונקציונליזם והפורמליזם האדריכליים. ומנגד, אמנים עוסקים בשאלות אדריכליות כחלק מהותי של עבודתם. מילון האדריכלות בת-זמננו כולל מונחים כמו "קפלים", "טיפות", "בועות", "קינים", "עורות" ו"דיאגרמות" ומתחבר לעיסוק העכשווי ב"חסר הצורה". האדריכלות העכשווית מתפענחת כיום גם במונחים קולנועיים, ולדיון האדריכלי יש ביטויים קולנועיים בסרטים כמו **בלייד ראנר**, **התרסקות ומטריקס**. הצורות המייצגות את השיח האדריכלי החדש הן מורכבות, מפותלות, מצטלבות, שקופות, חלקלקות ומהוקצעות. התכנון האדריכלי החדש מושפע גם מטכנולוגיות דיגיטליות. לא ניתן לתכנן ולממש פרויקטים אדריכליים כיום ללא הכלים שמספקת ההדמיה הממוחשבת. הממשק הדיגיטלי מאפשר יישום של ידע תיאורטי ומעשי לפי אותה חוקיות של ייצוג ושעתוק השולטת בצג המחשב.

נקודת המוצא של דיונו של וידלר היא המונח "חלל מאוים" [Uncanny], המתבסס על "המאויים" [Unheimlich] הפרוידיאני (המונח שטבע פרויד במאמרו מ'1919).⁹ ההזרה, הניכור החברתי, הנוודות הכלכלית והעדר הביתיות המאפיינים את מבוכי המטרופולין המודרנית הם ביטוי לחרדות ולפוביות המקושרות לחלל, ובעידן הפוסט-מודרני הם הופכים את "המאויים" לחיזיון ציבורי. הסובייקט הנוודי, ה"אחר" והזר, פולש אל תוך החללים האדריכליים הנידחים והמוזנחים של העיר הקפיטליסטית ומשנה אותם בפעולה חתרנית. פלישה זו מלווה באלתורים יצירתיים, שהממסדים הממשטרים אינם יכולים לשלוט בהם. הסובייקט החי בשולי ההווה האורבנית העכשווית הוא יחיד המחלל את קודשי הקודשים של האדריכלות והאמנות המודרניות, ופעולותיו מתוארות על ידי וידלר כמתקפה מתוכננת על מרכזי השלטון והכוח, כמעט כלוחמה ביולוגית. השפה של השיח האדריכלי החדש, הוא טוען, לקוחה במתכוון מעולם המונחים של מחלות ומגיפות. "רק אורגניזם נוודי, מהיר תנועה, קטן-ממדים ופולשני יכול לתפקד ב'ערי הלילה' על מנת לשנות את המבנים המזדקנים שלהן, לא על ידי שינוי קיצוני אלא באמצעות מוטציה הדרגתית".¹⁰ הזר הבלתי רצוי, שפולש אל תוך העיר היום ונשאר בה גם מחר (להבדיל מהנווד המסורתי, שהיה מגיע היום ועוזב מחר), יוצר סביבות אדריכליות מאולתרות, זמניות, המורכבות מפיסות ושברים, משאריות וגרוטאות. אלמנטים אלה לא נותרים בקצוות ובשוליים המוזנחים של העיר, אלא הופכים לבקעים ולפצעים המופיעים על פני הרקמה החלקה לכאורה של העיר. דרך פתחים אלה, התושבים

9 Sigmund Freud, "The Uncanny" [*Das Unheimliche*], trans. James Strachey, Standard Edition, vol. 17 (London: Hogarth Press, 2003), pp. 217-252.

10 וידלר (ראו הערה 8 לעיל), עמ' 135.

החדשים נכנסים לתוך העיר, מתמקמים בה ומשנים אותה.

החלל המפוצל והקרוע של המוזיאון בתערוכה "מרחב ביניים" חושף מערכות יחסים אמביוולנטיות בין סוגים שונים של מרחבים המבקשים להתקיים בתוכו. האפשרות לכבוש מרחב פרטי בתוך המרחב הציבורי נתקלת בהתנגדות ובחסימה של חופש התנועה, המאלצת את הצופה להתנהל בטרטוריות ארעיות: מצד אחד – בין מבוכים שונים ופתחי קיר פעורים, ומצד אחר – בתוך חללים צפופים, צרים, אוטמים ובולמים, המייצרים חוויות דחוטות ומעיקות. הניסיון לפרק את החלל ולהרכיבו מחדש על בסיס עקרונות מארגנים כמו ניידות, נוודות, "כיסים" המבקשים לייצר ולסמן מרחבים פרטיים, שב ומחדד את המופרכות של חוויית המרחב המוזיאלי כחלל קוהרנטי.

הפרויקט **בבל החדשה** [New Babylon] של האמן ההולנדי קונסטנט [Constant] משנות ה־60 וה־70 של המאה ה־20 ביקש ליצור חוויה של מרחב המתנכר לסדר המוכר לטובת עיקרון כולל של דיסאוריינטציה. **בבל החדשה** של קונסטנט הציגה דגמים ושרטוטים של עיר אוטופית המבוססת על אווירה ומצבים פסיכולוגיים. הפרויקט מבוסס על רעיונות ה"פסיכוגיאוגרפיה"¹¹, הדוחה כל הבחנה בין אדריכלות לפסיכולוגיה, בין המרחב לבין הפעילות האנושית. המרחב נתפס כשטח כאוטי בעל אלמנטים מבניים ניידים והתקני בקרה סביבתיים, המאפשרים לאנשים לפתח הלכירוח ואופני התנהגות חדשים. המרחב כממד נפשי מופשט הוא בלתי נפרד ממרחב הפעולה הממשי. כל תמורה במרחב, מינורית ככל שתהיה,



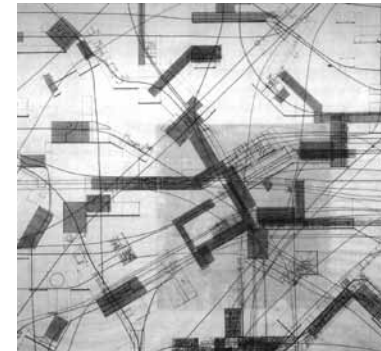
קונסטנט ניוהויס, **בבל החדשה**, 1956-1974

11 מושג מכונן במילון התנועה הסיטואציוניסטית, שקונסטנט היה אחד מחבריה (לצד הפילוסוף והקולנוען גי דבור [Guy Debord]). התנועה הוקמה בפריז ב־1957 סביב רעיון האורבניזם ה"אוניטרי", שחתר תחת יסודות התכנון האורבני הקונבנציונלי. הסיטואציוניסטים הדגישו שדות כוח הזרמי תשוקה נחבאים ברחובות הערים, תוך חקר הסביבה הגיאוגרפית והשפעתה הישירה על התנהגות של פרטים. ראו: גי דבור, *הגדרות סיטואציוניסטיות*, מכונת קריאה, בבל, באתר האינטרנט: [/http://readingmachine.co.il/home/contribs/guy-ernest_debord](http://readingmachine.co.il/home/contribs/guy-ernest_debord).

מתפרשת כהתערבות ישירה בהוויה האנושית, המפעילה תגובת שרשרת של פעולות גומלין. צורות התנהגות חדשות מתגבשות כתגובה לתמורות במרחב, והן מאותגרות בתורן עלידי המהלך המרחבי הבא, וחוזר חלילה. **בבל החדשה** היא מרחב מלאכותי אינסופי של רשת ללא גבולות. כל האלמנטים – מרצפות, מחיצות, רמפות, גשרים ומדרגות – ניתנים להנעה ומשמשים לבניית מבוכים. "מהות האורבניזם החדש היא הפעלת הזמני, [...] הארעי, ברהשינוי, הנזיל, ההפכך, המשביע רצון והמזמן סיפוקים מיידיים".¹²

סילוק היסוד הממשי מן המציאות, היעלמותו של המרחב הפיזי וקריסתו אל תוך ממד הזמן והתכת שני הממדים לישות אחת בלתי נפרדת – תהליכים אלה מייצרים לדברי הפילוסוף פול וירילו [Virilio] "מרחב סימולטני", שדה שבו המרחב הפיזי הולך ומאבד את ממשותו, ככל שתהליך ההאצה הטכנולוגית מתגבר. כיוון שמידיות השינוע הפיזי כיווצה את המרחב, ומהירות ההעברה האלקטרונית-דיגיטלית ייצרה רצף זמן כוזב ובלתי מתוחם, התמוסס הדימוי האחדותי המסורתי והוחלף בריבוי דימויים בוזמניים. תפיסת הריכוזיות התחלפה במערכת פתוחה, שאיש אינו מבחין עוד בגבולותיה. הזמן המגולם בתוך החלל הווירטואלי מואץ עד שהוא הופך להרף-עין של הופעה והיעלמות, על פי מהירות השידור של הייצוג הדיגיטלי הממוחשב.¹³

במרחב העכשווי, שבו החלל הפיזי מתכווץ לממדים וירטואליים של מסך מחשב או טלוויזיה, של בוזמניות של הקרוב והרחוק, נמחקות הגדרות של קביעות ותיחום לטובת הזמני, המייד והחולף כהרף-עין. חוקיות זו של הבוזמניות, של הזה-לצדזה והזה-עם-זה, של ערעור על קירות וגבולות, מבקשת למצוא ביטוי במרחבי התערוכה "מרחב ביניים". חללי התערוכה מתהווים בין מה שנדמה כ"פנים" לבין מה שנתפס כ"חוץ", בין השלם לבין חלקי, ובין התרחשויות וחוויות הזולגות זו לתוך זו. חלק מהעבודות בתערוכה חותרות תחת משטר הראייה והצפייה המקובל ומייצרות מניפולציות של כוח הפועלות על הצופה המתקשה לנוע במרחב הכאוטי של התערוכה. העבודות מייצרות סביבה הפכפכה, שבה מה שנדמה כקבוע מתגלה למעשה כארעי ומתפרק, ניתן לניוד או תלוי על בלימה. עבודות אחדות דנות באפשרות שהחלל אינו ממשי אלא שקרי ומזויף: מצלמות ניטור שאינן מצלמות, חלל אמנות מדומה ומבוים, סירה כבולה שאינה מפליגה, סולם שאינו מוביל לשום מקום, או דימויים של בית חרב שנבנה וקורס מחדש. בתוך החלל המתעתע הנוצר במעשה של קירוב והרחקה, הצופה מזמן לחצות את "מרחבי הביניים" המתהווים/מתמוססים של התערוכה.



קונסטנט ניוהויס, **בבל החדשה**, 1956-1974

¹² מתוך חזונו של קונסטנט, ראו: מארק וויגלי, "היפרארכיטקטורה של תשוקה", סטודיו 125, 2001, עמ' 58-67.

¹³ פול וירילו, *המרחב הביקורתי*, מצרפתית אורית רזון, תל אביב: רסלינג, 2006.