

## מרחב מעורער, דיירים זמניים

דרורית גור אריה

**מושבה** (2007), ההצבה של **נטי שמיע עפר**, כמו מתנחלת בחלל המשובש והארעי שנוצר במוזיאון לצורך התערוכה. איבריה פולשים פנימה, מזדחלים כמו יצורים זרים, עוצרים לרגע, משתהים פה ושם; אחר כך ייאספו וימשיכו במסעם הלאה. ההצבה מצמיחה מרחבי הישרדות, הממלאים את את השטחים שיצרו המסדרונות בחלל התצוגה. על אף ריבוי הפינות שמנכסת לעצמה ההצבה, אף אחד מהמרחבים שלה אינו דומה לחלל מגורים קונבנציונלי. המסדרון הקרוע המפלט את חלל ה"קובייה הלבנה" של המוזיאון מחלק אותה באופן שרירותי לנפחים אקראיים, וההצבה של שמיע עפר פועלת בתוכם, מתפרסת משני עברי המסדרון – לצד הקירות הגולמיים, פתחי החלונות, המשקופים והפנלים המסומנים – ומיצרת חלקים ופיסות, שאינם מצטרפים לכדי מכלול.

שמיע עפר מקבצת חומריים אקראיים וחודרת לתוך החלל הריק כדי לשתול בתוכו מרחבי מחיה קטנים. היא מבקשת לבחון את הטריטוריה הבסיסית והמזערית ביותר המתקיימת בנקודת החיכוך שבין הפרט למרחב, רגע לפני שהמרחב הפרטי מתפורר ומותיר את היחיד חשוף אל מול המרחב הציבורי. הצורך לייצר מרחבי הישרדות אישיים בתוך המובלעות הציבוריות, לבנות תאי מגורים מתניידים בתוך הרקמה האורבנית העכשווית הפצועה, הוא תוצאה של הניידות המאפיינת את תופעת הגלובליזציה. בין אם זו ניידות כלכלית ובין אם זו ניידות כפויה כתוצאה מהגירה בנסיבות פוליטיות או חברתיות, משמעותה העגומה היא העדר בית. הצורך לחזק את נוכחות הפרט ולהרחיב את אפשרויות הניווט שלו במרחב הציבורי, תוך שמירה על המחיצות המגוננות עליו, הוא אחת הסוגיות המרכזיות בשיח האדריכלי-האמנותי בן־זמננו.<sup>1</sup> שמיע עפר מנסה לבחון שורה של מקרים המאפשרים למרחב הציבורי להכיל בתוכו "כיסים" של מרחבים פרטיים. היא מעמידה סביבות של מרחבי שהייה ארעיים, הניתנים לפירוק ולהרכבה מחדש, כהוויה אנושית הנודדת ממקום למקום בחיפוש אחר "בית".

הכבלים הנמתחים מקיר לקיר, בסמוך לתקרה, חותכים את החלל ויוצרים גריד שונה מזה שמתווה המסדרון, האובייקט האדריכלי היציב בתערוכה. הכבלים מעגנים מצד אחד את האובייקטים הדו־ממדיים

1 אמנים כגורדון מאטה־קלארק (Matta-Clark) או מייקל ראקוביץ (Rakowitz) מטפלים בעבודתם בסביבה האורבנית, לעיתים באזורים המחנחים, המתפוררים מבחינה אדריכלית וחברתית של הערים המודרניות, ומציעים מרחב פעולה אנושי חדש הצומח מתוך הפסולת והשיירים. קלארק פעל בשנות ה־70 של המאה ה־20 בתוך רציפים תעשייתיים זנוחים, שבהם התנחלו חסרי בית, ובנה בתוך מכולת אשפה וקרוונים ניידים תאי מגורים. ראקוביץ השתמש במערכות האוורור החיצוניות היוצאות לרחובות ניו יורק לשם ניפוח שרולי ניילון ניידים, העומדים על קו התפר שבין שימוש חוקי במרחב הציבורי לבין כיבוש לא לגיטימי שלו. גם האמן אבשלום (Absalon) יצר בשנות ה־80 אובייקטים דמויי קופסה או מכל, שאפשר להיכנס לתוכם ולהשתמש בהם כבחלל פונקציונלי, מרחבים הניתנים לבנייה ולמיקום בערים שונות בעולם וניתנים להפעלה בידי אדם אחד בלבד.



< [45-36]

**נטי שמיע עבר**

**מושבה, 2007**

הצבה; טכניקה מעורבת, וידיאו, סאונד  
השטיחים באדיבות שטיחי כרמל  
תודות: ענת עופר, תמר וישניצר, נעה בן הגאי,  
גיל שפי, אביעד פרי, סיון קריספין

**Nati Shamia-Opher**

**Colony, 2007**

Installation: mixed media, video, sound  
The carpets courtesy of Carmel Carpets  
Thanks to: Anat Opher, Tamar Wishnitzer,  
Noa Ben Hagay, Gil Sheffi, Aviad Perry,  
Sivan Krispin

**CARMEL CARPETS**





הנמתחים כלפיהם, ומצד אחר הם משמשים גם כמסילות בעלות פוטנציאל להנעת האובייקטים, ובכך הופכים אותם לתלת-ממדיים ומפיחים בהם חיים. הם מאזכרים כבלים של חשמל שהוכנסו פנימה מן הרחוב, "מקור אנרגיה" המפעיל את מרחב ההתאזרחות הנוודי.

באחת הסביבות, קיר נמוך עשוי לבני סיליקט, חומר לחיפוי חיזוני של קירות, מנסה להגדיר מתחם נטי שמיע עפר פרטי ולהפכו לחלל אינטימי. שמיע עפר מלבישה את כל אחד מהלבנים בסריג, בניסיון לרכך את הקיר ולהפוך אותו ל"קיר לבוש", רהיט ביתי מרופד ונעים. לצד הקיר הציבה האמנית 24 שקי פסולת ריקים המחוברים זה לזה, ובקרקעיתו של כל אחד מהם פיסת שטיח בלוייה הנראית כאריג אכול עש. לכל שק מוצמד כיס פנימי שקוף שבו מותקנת מנורה, והדלקתה כמו מפעילה את המרחב ומצהירה על טריטוריה של חיים אנושיים. השקים הניצבים בחלל הפתוח יוצרים סביבה של תאים אישיים, ומרמזים במידותיהם על האפשרות להכיל בתוכם גוף אנושי. נדמה שהם מנסים לפתות את חסר הבית להשתמש ב"בית" הזעיר, למצוא מחסה מעט מן החוץ המאיים. גם תאי הלבד דמויי הכוורת המוצבים בנישה צרה, כמעט בלתי נראית, מסתפקים בסימון האפשרות של ההתכנסות הפיזית בתוך חללי האוויר הכלואים בהם, שהופכת להתכנסות מושגית.

האדריכלות של שמיע עפר ממירה את פעולות הבנייה המתועשת וחומריות בעבודת יד עמלנית, נשית ומאולתרת. "שיטות הבנייה" שלה מועתקות מדיסציפלינות של טקסטיל והלבשה, והחומרים המוצקים והיציבים לובשים תכונות של גולמיות, רכות וגמישות וניתנים לשינוע מהיר. שמיע עפר בוחנת את הקשרים שבין לבוש לאדריכלות – שני תחומים המייצרים "מבנים" העוטפים את הגוף, מבודדים אותו מהסביבה ומסמנים קו גבול פיזי ופסיכולוגי בין האדם לחברה, בין הפרטי לציבורי. מרחב קבוצתי נוסף יוצרות חמש בועות לבנות דמויות תאים או מכלי אחסון, שגודלן כגודל מיטה והן מכילות את כל צרכי הלינה באובייקט קומפקטי אחד. הבועות עשויות לייקרה גמישה והן נמתחות כלפי הכבל ומאפשרות להיכנס לתוכן ולשהות בהן כמו ברחם מגונן. זהו מרחב נלבש המייצר תנאים של הגנה מרבית לגוף תוך הצטמצמות במינימום של חלל. האובייקטים הנצמדים לגוף כמעטפת "עור שני" מאזכרים את אדריכלות הגוף של האמנית לוסיה אורטה [Orta], המייצרת מערכות ביגוד מתוחכמות המשתנות בהתאם לשעות היממה, מבגד ומעיל ליום ועד שק שינה או אוהל ללילה. כמו אורטה, המתייחסת בעבודותיה למצבי שרידות והסתגלות של הגוף הנעוֹד, גם שמיע עפר מציעה לחסר הבית שלל אביזרים לשימוש ביתי-ארעי: אמבטיות עשויות גיגיות יצוקות בטון מלאות מים ומכוסות באריג לייקרה או מגבות זעירות עשויות שקיות תה מחוברות זו לזו.

פוטנציאל הניידות, הפירוק והרכבה מחדש נרמזים בכל האובייקטים של שמיע עפר, גם אם הם מקובעים לרצפה או לתקרה: כך מיטות הבד הלבנות, שקי הפסולת הניתנים לקיפול כמו בגד, כוורת הלבד המתרחבת ומתכווצת כמו אקורדיון בהתאם לצרכי הגוף והמסע, או קבוצת מדורות מלוחות עץ שרוף הניתנות לקיפול ולסגירה וערוכות לשינוע בכל עת. בתודעה הישראלית, המדורה מקובעת כסמל של אחווה חברתית והווי הקומז'יץ. אבל המדורות הכבויות במיצב של שמיע עופר הן קרות, קודרות, ומזכירות מדורות שמדליקים ההומלסים מתחת לגשרים ובשוליים הזנוחים של הערים הגדולות כמפלט מכני החוץ המקפיא.

חוקיות ההצבה של שמיע עפר פועלת על פי עיקרון של טשטוש הגבולות בין הפנים (המרחב הביתי) לבין החוץ (הסביבה). חומרי בנייה ומרחבים חיצוניים פולשים אל הפנים ומשבשים את לכידות המרחב. באחת הפינות מקרינה האמנית על רצפת המוזיאון דימוי של חצר עשויה מאות מרצפות ישראליות טיפוסיות, המחוברות בחוליות, כמו תפרים, ויוצרות תבנית נוף של "הרים ועמקים". דמות נשית שותלת פרחים במרצפות הגינה המזרה, כמו מפריחה את שממתה, ועל המרצפות עצמן משורטט מתאר של כפכפי קיץ, כסימון של נקודת התחלה למסע בנוף המרוסק. על מסך בכניסה לחלל התצוגה מוקרנת העבודה **שומרת לילה** (2007) המתארת קבוצת דמויות כהות, הפולשות בחיק החשכה למרחבי המוזיאון הנטושים, חודרות למרחבי השינה שיוצרת האמנית. בצד האחר של הקיר מקבעת שמיע עפר שטיח רצפה צבעוני ועליו תלולית אספלט. השטיח מתקשר בדרך כלל לפנים הבית החמים, אבל תלולית האספלט שחדרה אליו מן החוץ מנטרלת את האפשרות להשתמש בו – לדרוך עליו או להציב עליו רהיטים. החומר המשמש לסלילת כבישים ולזיפות גגות מייצר תחושות של ניכור ודחייה ומנתץ את פוטנציאל הביתיות הטמון בשטיח. עם זאת, הערבוב החוזר ונשנה בכל אחת מפינות ההצבה בין פנים לחוץ מתחיל לייצר היגיון משלו, והמושבה של שמיע עפר הולכת ולובשת ממשות.

שמיע עפר משתמשת גם בתריסולי פלסטיק – המצאה ישראלית שפותחה לצורך הגדלת המרחב הביתי וגם לשם הפרדתו מרעשי החוץ – כדי לסמן בחלל התערוכה מרחב פנימי נוכח־נעדר, שכמו פורץ את קירות המוזיאון. כמו קיר הלבנים העטוף בסריג שנעשה בעבודת־יד, גם התריס מטופל באופן ידני־גופני ו"עפעפיו" תפורים באזיקוני פלסטיק. ניטרול האפשרות להציץ מן החוץ פנימה או מן הפנים החוצה מצהיר על הסתגרות עצמית, ניתוק מהסביבה וחסיתה של האור הטבעי. במסורת הציור המקומי, האור הישראלי הבהק והמסנוור, כמו גם הישיבה על המרפסת הפתוחה אל הנוף, הם ביטוי להשתרשות במרחב המקומי. שמיע עפר סוגרת את התריס, מנתקת את הקשר עם המקום ומרמזת דווקא לפעולות

אלימות של איטום בתים, המקושרות בתודעה הישראלית למאבק האלים על המקום.

שמיע עפר פועלת מתוך מודעות מתמדת לנוכחות של ריבוי, שכפול ואנונימיות של היחיד בתוך ההמון. כמעט כל האובייקטים בהצבה מופיעים בקבוצות ולא כיחידים. המיטות, המדורות ושקי הפסולת בנויים על פי היגיון גיאומטרי של שיכפול ושעתוק. האלמנט הבודד המשוכפל הוא נעדר זהות אישית, מנוכר, אלמנט אופייני לעולם שבו מרחבים אדריכליים משועתקים יוצרים יחידות דיור הדומות זו לזו בשכונות עוני זהות ברחבי העולם. בועות שינה קטנות, בדומה לבועות הגדולות, תלויות על הכבלים ומייצרות גם הן מרחב אישי קטן משוכפל. תא צר זה, שהוא כמעט המשכו של הגוף, מספק מחסה לנווד ולחסר־הבית מפני העין הציבורית העוינת. פוטנציאל המוות הטמון בשינה מתחזק ולובש נוכחות מאיימת כשהוא מוכפל בסדרה בעלת פוטנציאל לריבוי אינסופי.

**המושבה** של שמיע עפר פועלת על פי קודים שאינם פונקציונליים במובהק. היא יוצרת אדריכלות אישית, נשית, רכה, שנמהלים בה חמלה ואנושיות עם יסודות אדריכליים אדישים. היא פועלת בדרך שיש בה מן האיסוף והאיחוי, כמין הילינג של החלל הארעי. המערכים היצירתיים שלה מפעילים כוריאוגרפיה בעלת צביון ייחודי של אינטגרציה בין פנים לחוץ, בין מעורבות והיטמעות לבין ניתוק והתבדלות, ומבקשים לסמן טריטוריה, שיש בה תנועה של נשימה.













**טל אמיתי** עוסקת במרחב הביתי ופועלת כשמאנית בניסיון ל"תקן" ו"לשקם" שלדי בתים מתפוררים התלויים על בלימה. ארכיב הדימויים הפטישיסטי שלה מכיל אוסף של שרידי בתים, שקרסו באסונות טבע או נפגעו במלחמה, שאותם היא אוספת מתוך אתרי אינטרנט וממגזינים שונים. אמיתי נעה על ציר דיסוננטי של פירוק והרכבה, מחברת יחידה שלמה מתוך דימוי מפורר ומנותץ ו/או מפרקת את היחידה **טל אמיתי** המבנית לחלקים שונים. זהו מסלול דו־כיווני שאפשר לקרוא אותו בשני האופנים.

בעבודה **קתרינה** (2006–2007) היא "רושמת" בפעולה עמלנית כפייטית בחוט תפירה שחור דימוי אדריכלי של בית שהתרסק בסופת ההוריקן "קתרינה" בניו אורלינס. אמיתי מעבדת את הדימוי הדיגיטלי בפוטושופ, מגדילה אותו, וכמו במעשה רקמה מפיחה בו אט־אט חיים חדשים, בונה אותו קו אחרי קו, (כמו הנחת לבנה על לבנה), מרצועות חוטים עדינים המודבקים על משטח פרספקס שקוף. הבנייה וההרכבה מתחזות לפעולת תפירה, אבל אמיתי חושפת את המניפולציה האמנותית בהשאירה על גבי המשטח דבול של חוטים פרומים, כקרעי קיר לבנים. העבודה האינטימית התובענית מייצרת מרחב אניגמטי רוחש חיים, שבו זיכרון הבית־שהיה על מכלול רבדיו הפיזיים והמטפוריים נוכח ונעדר.

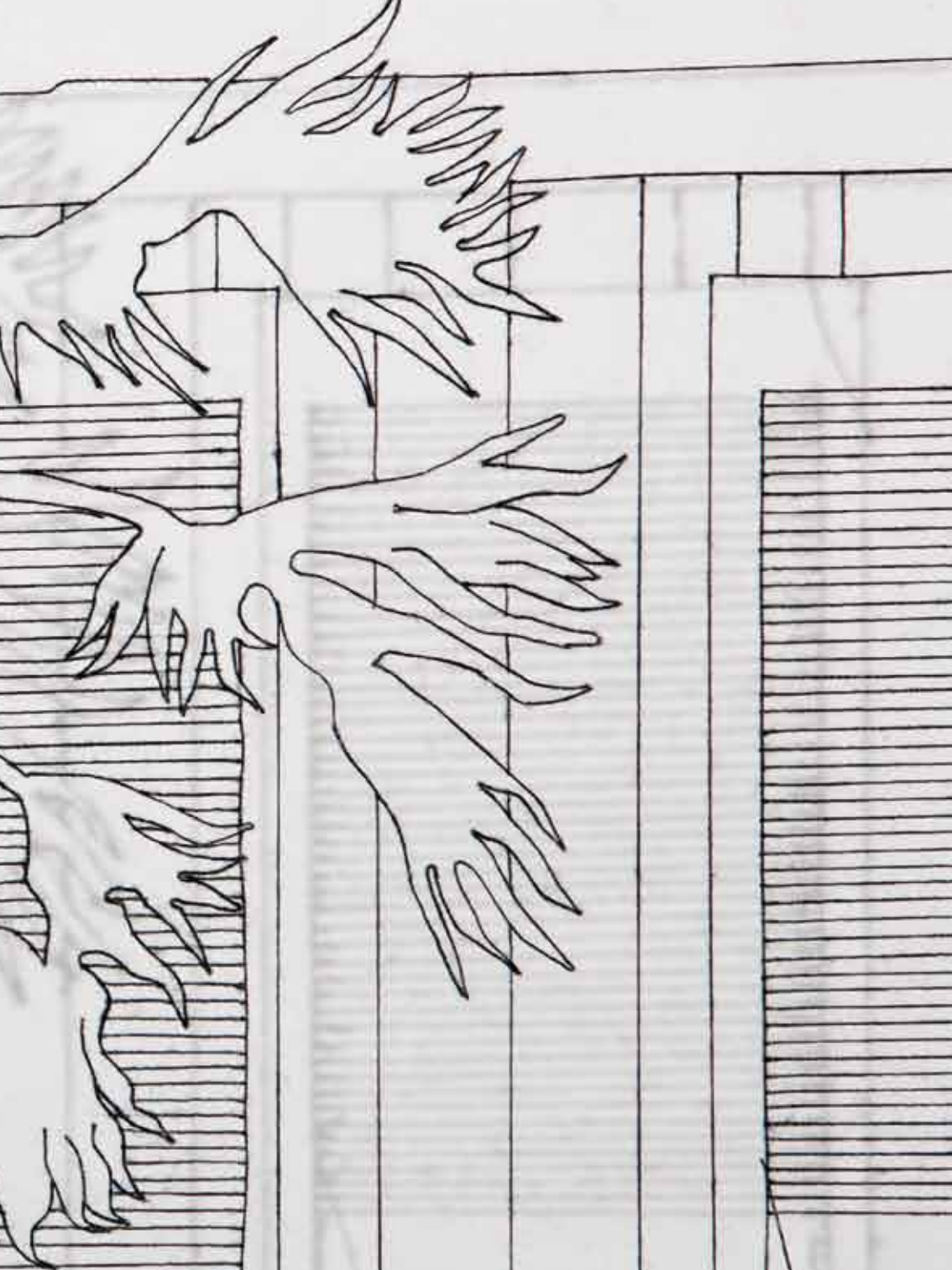
הבית, כותב גסטון באשלר [Bachelard], הוא הפינה הראשונה שלנו בעולם. החקירה הפנומנולוגית של הבית שואפת למצוא את גרעין האושר הבטוח והמיידי שבכל בית מגורים, את הקונכייה הראשונית. אנו נבנה קירות אפילו מהרמז הקל ביותר של מחסה, והדמיון ייצר אשליה של הגנה. הבית מייצג את ההמשכיות, שבלעדיה אין האדם אלא ברייה מפורקת ומפוררת.<sup>2</sup> "כשגדלתי / לקחתי את הסולם של אבא / זה שמגיע כמעט עד השמים / ביקשתי לקטוף את הירח / ולתלות אותו בתקרה / שיאיר את הבית באור / גדול גדול" – כך כתבה אמיתי בסגנון ילדי נאיבי באחת מעבודותיה (**ללא כותרת**, 1999). בעבודת פסיפס אחרת דמוית מבוך עשוי קוביות משחק (**ללא כותרת**, 2000) הצפינה אמיתי טקסט של פול אוסטר [Auster] הבוחן את הגדרת המושג "בית", ואת הרגע שבו הבית אינו עוד מרחב יציב ועוטף. "באיזה רגע חדל בית להיות בית? כשהגג מוסר מעליו? כשמפרקים את החלונות? כשהקירות קורסים? באיזה רגע הוא הופך לערימה של פסולת בניין?"<sup>3</sup> התפשטות הבית מאיבריו השונים – הגג, החלונות, הקירות, הדלת – היא מטפורה לנפש המתרסקת ולסדקים ההולכים ונפרצים בין דייריו.

המשפט של פול אוסטר הוא גרעין תמטי מכונן במכלול יצירתה של טל אמיתי. גוף המגורים, ובמיוחד זה החמים של הילדות, מתגלה כמקום רעוע והפכפך, שרוחות מבושרות רע מנשבות בתוכו. אמיתי חושפת את מופרכות הבית והמשפחה כמסד מוצק של ביטחון, יציבות ואושר. הבית הוא מעטה אשלייתי, דק ושברירי, שהזיכרון מטיל בו צל כבד והפחדים חבויים בתוכו. זהו ארמון חול, שיישטף עם הגל הראשון

2 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1958), pp. 3-37.

3 פול אוסטר, *המצאת הבדידות*, תרגום משה רון, הקיבוץ המאוחד, 1982.





< [51-47] >

**טל אמיתי**

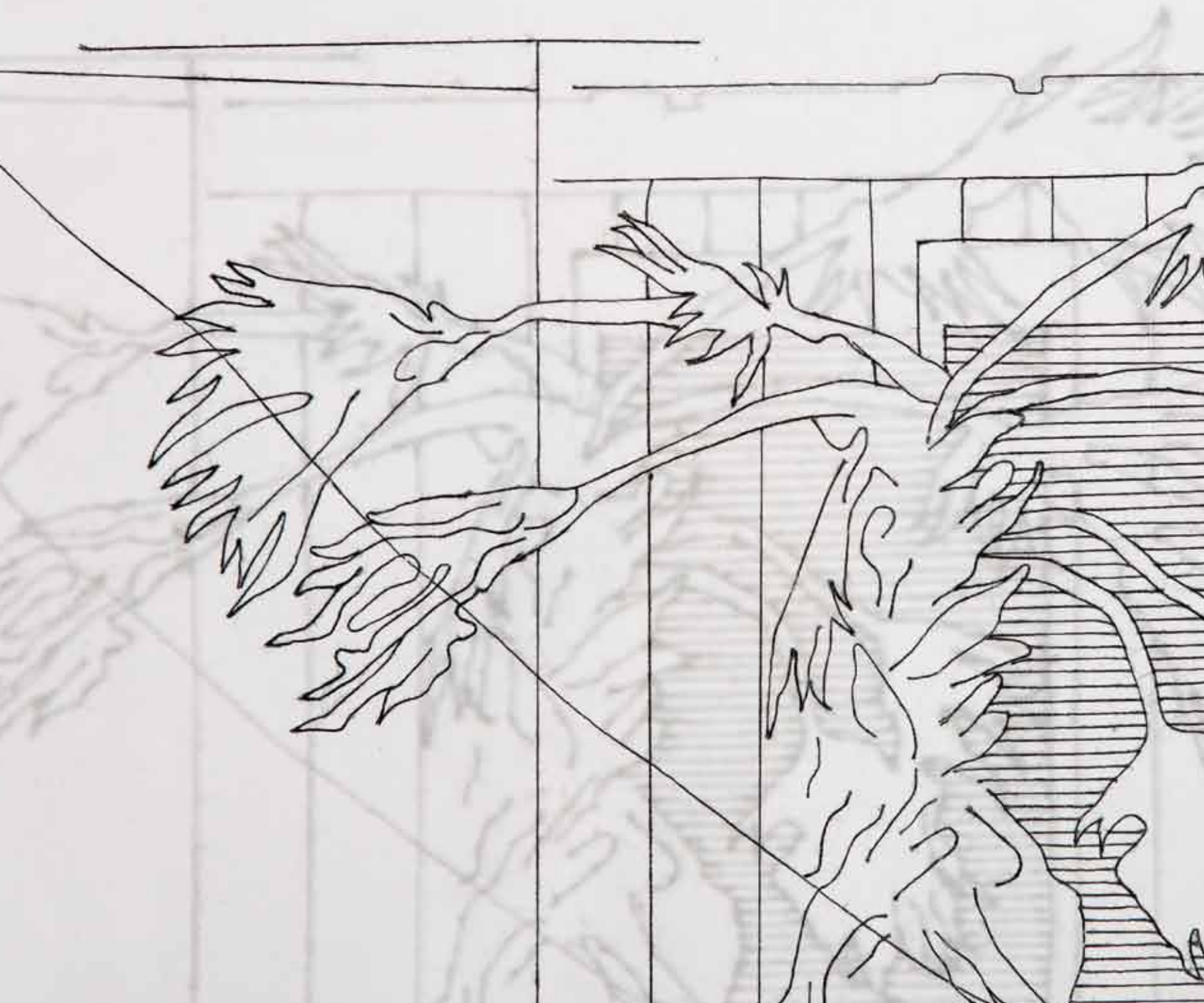
2007-2006, **קטרינה**

חוטים ודבק על פרספקס, 125x210 ס"מ

**Tal Amitai**

**Katrina**, 2006-2007

Threads and glue on Perspex, 125x210 cm



ויימחה כהרף עין (ארמון חול, 2001); מגדל בובות פליימוביל מתנשא, שיקרוס אם רק נזיז בובה אחת ממקומה (אטלסים, 2000-2001); או מראית העין ההדורה של אולם החתונות ורסאי בירושלים, שקרס במהלך חתונה ונצרב בתודעה הישראלית כחלום בלהות (אושר [זמני], 2004). באושר (זמני) יצרה אמיתי מרחב ממשי של אובייקטים, שסימנו את חלל התצוגה כאתר של הבטחה שהתפוגגה. לתוך ציור רצפה דמוי שטיח מעוטר הושתלו ציטוטים מהעדויות הטרגיות של החוגגים. מיצב הכוסות ובתוכן היין האדום כדם שלא נלגם מרמז לרגע הנורא שבו הזמן עצר מלכת, בטרם נשלמה חגיגת הזוגיות. מכונית הכלולות המקושטת נותרה אף היא כגוף דומם, חלול ומרוקן, שתוכו נפער כמו בפיגוע.

גם בעבודה קתרינה הבית הופך למעטפת חרבה, קליפה ריקה מאוכלסת בזיכרון ובאימה. מושא הגעגועים והכמיהה נותר שריד פגיע ועירום. אבל שלא כמו באושר (זמני), שם יצרה אמיתי מרחב תלת־ממדי מתורגם ומזוקק ביחס לאירוע האמיתי, בקתרינה היא משתמשת בחומרי הגלם התיעודיים של האסון, הנוכחים־נעדרים, שנדרשים לשאת את הסיכור בשפתם העדינה והשבירית. עבודתה של אמיתי נעה בין שפת הרישום המסורתי לבין שפה אמנותית עכשווית וייחודית של רישום בחוט תפירה המעניק לה ממד פיסולי.

באשר מונה בשם "טופו־אנליזה" את החקירה הפסיכואנליטית השיטתית של אתרי חיינו הפרטיים. המרחב, בתוך אלפי התאים שלו, משמר את הזמן הדחוס. "כאשר הטופו־אנליזה ניצבת מול מרחבי הבדידות שלנו, היא מתחילה לשאול שאלות: האם החדר היה גדול? [...] האם המחבוא היה חמים? כיצד היה מואר? כיצד הושגה דממה במקטעים אלה של החלל?"<sup>4</sup> העבודות של טל אמיתי מציעות סוג של טופו־אנליזה. בפעולת המיפוי הרגשית שהן מסמנות, בתווך שבין עבודת הדבק העדינה לאופן ההתנהלות של החוט על המשטח, המרחב של טל אמיתי קורא לפעולה, מבקש להחיות את חלום הבית. במרחב הפנימי הסגור של הפעולה האמנותית העמלנית יש מן החיפוש ומן הגילוי של מה שיסולק ויימחק מבין קירות הבית, וגם של מה שייטווה בחוט הזיכרון לעד.







עבודתה של **רוית כהן גת**, (Joony Joony 2007) מסמנת בתוך המרחב המוזיאלי חלל ביתי המיועד לנשים מקוננות. היא מאפשרת לזר (הצופה) לחדור אל חדר האבלות האינטימי והופכת את רשות הרבים (המוזיאון) לרשות היחיד. וכך, החוץ חודר אל הפנים והאובדן האישי נחשף לעיני כל.

רוית כהן גת

הקיינה היא אחד הביטויים העתיקים לאבלות. זוהי זעקת שבר הפורצת במלוא כוחה הבראשית, אחד הקולות שאנו לומדים להפנים ולהשתיק בתהליכי הסוציאליזציה. שירת היגון האקספרסיבית מאפיינת את התרבות המזרחית, וכהן גת התוודעה אליה בעת שחוותה אובדן. כבת למשפחה ממוצא פרסי לווה טקס האבלות בשירת מקוננות, שהציפה אותה ברגשות שונים: החל בהתנגדות נחרצת לחדירתן של הזרות הקולוניאלית שהשתלטו על אבלה הפרטי, ועד להתמסרות לשירה המפוגגת את הכאב ומביאה לידי קתרזיס. בפרס, אמנות המקוננות עברה בדרך כלל מאם לבת. מילות הקיינה אולתרו בהתאם לנסיבות אבל על פי דפוסים ולחנים קבועים מראש. טקס הקיינה נמשך שעות ארוכות, לווה ביללות רמות ובתנועות ידיים תיאטרליות, ושימש תחליף לתגובות הרגשיות המאופקות של האבלים, במיוחד של הגברים. חדר המקוננות של כהן גת הוא חלל נשי. שירת הקיינה הנשית, שהוקלטה במיוחד לצורך הפרויקט, נשמעת ברחבי החדר ללא הפסקה. את שטח אחד הקירות כיסתה כהן גת באריג סרוג מעוטר בדגמי מעוינים; כיסוי של החולין, כנהוג בבתי אבלים. לפי פרויד, גוף האדם הוא דימוי של בית: בית שקירותיו חלקים לחלוטין הוא גברי ובית שיש בו זיזים נתפס כנשי.<sup>5</sup> בתפיסות ארכאיות הבד הארוג נתפס כחיבור של חיים ומוות – הצירוף של עין בעין מייצר חיים, ואילו הפרימה היא העדר ומוות (כמעשה פנלופה). הקיר העטוף באריג של כהן גת מעניק תחושה של רכות וחמימות וסוגר על הבאים לחדר. צבעו הסגול מרמז לצ'אקרה השישית ("העין השלישית") ומייצג אינטואיציה, אמונה ומדיטטיביות.

הכניסה אל החלל נעשית דרך "דלת" נעדרת. הפתח מכוסה, חוסם את הכניסה ומגונן על החלל הפנימי. האריג/הבגד הוא הבית הראשון, הצמוד לעור הגוף, והוא משמר את האינטימיות והחום של הגוף וחוצץ בינו לבין החוץ. החדר הסרוג, הרווי רגשות וזיכרונות, נע בין היותו רחם עוטף ומגונן, עולם של התכנסות אל תוך העצמי, לבין היותו מקום של קיינה ומוות.

פייר בורדייה [Bourdieu], במאמרו על הבית הקבילי, מנתח את יחסי הכוחות בין המינים, כפי שהם באים לידי ביטוי בארגון הפנימי והחיצוני של הבית. פנים הבית הוא עולם הנשים, האינטימיות והסוד, והוא מועמט עם החוץ – המרחב הגברי. החלק החשוך בבית משמש בתפקידים סותרים של מקום הלידה ומקום המוות (המיטה). הבית הוא בוֹבֶזֶמֶן מקודש ליושביו ומחוץ לתחום עבור מי שאינו מתגורר בו. סף הבית הוא הגבול המאגי, נקודת המפגש וציר ההיפוך בין שני המרחבים, הפרטי והציבורי.<sup>6</sup>

5 זיגמונד פרויד, *מבוא לפסיכואנליזה*, תרגום חיים איזק, דביר, 1988, עמ' 101.

6 פייר בורדייה, "הבית הקבילי או העולם במהופך", *תרבות, אדריכלות, מקום, ייצוג, גוף* (עורכות רחל קלוש, טלי חתוכה), תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 285-287.

המרחב שכהן גת יוצרת אינו חלל מקודש. היא חושפת את המהלכים המייצרים ריטואלים פולחניים רגשיים, את המניפולציה שמאחורי האבל. כהן גת גם משבשת את תפיסת החדר הנורמטיבי. החלל שלה הוא למעשה מסדרון צר וארוך, שבו הצופים/המנחמים החוצים את הסף מתקשים לקיים את ריטואל האבל, כיוון שיריעות האריג משתרכות עד הרצפה ומצמצמות את מרחב התנועה. קול הקינה הבוקע [רזית כהן גת](#) ממערכות ההגברה חושף את הטכנולוגיה המייצרת אותו ו"מתעש" את מנהגי האבלות.

< [55-52] >

#### **רזית כהן גת**

2007, **Joony Joony**

הצבה; עבודת טאונד וסריגה

עיבודים: יהודה עדר

שירה, קולות, תחקיר ואיסוף: מורין נהדר

עריכה מוזיקלית: יהודה עדר

יצירה, עיבוד והפקה מוזיקלית: אלון עדר

תודות: אורית פרנקל, אורלי פיכמן

#### **Ravit Cohen Gat**

**Joony Joony**, 2007

Installation: sound, kitting

Arrangements: Yehuda Eder

Singing, vocals, research, and compilation:

Maureen Nehedar

Music editor: Yehuda Eder

Development, arrangement, and musical

production: Alon Eder

Thanks to: Orit Frankel, Orly Fichman



היא כמהה לצאת אל המרחב, לחוש את הגלים עמוק בקרקעית בטנה, לחסד שאולי יימצא אי שם, בין מים לשמים. אבל ספינת העץ הוורודה של **נדב ויסמן** בעבודתו **קומת קרקע** (2007) כבולה כמו אסירה. היא חוסמת, כמעט חונקת, את הכניסה למספנה המזורה, וזו מתאפשרת רק באמצעות הפתח הצר שפער ויסמן בקיר המוזיאון – כניסה לא מזמינה הבוחנת את כל מי שעובר במפתנה. על גבה נושאת הספינה את **נדב ויסמן** ביתה ותורן עשוי עצמות ניצב על סיפונה. בחדר הסמוך דמות אחת וכלב. הדמות העירומה תקועה בתוך רמפת עץ, כמו מקובעת בסד, ראשה הענקי מתנשא מעלה וגופה הקטן, כגוף ילד, משתפל מטה, מבקש קרקע מוצקה. הדמות מטרידה, ספק צלובה, בוודאי מיוסרת. הכלב עומד על הרמפה ליד ראש הדמות ושניהם נראים כתלויים זה בזה, חולקים אותה בדידות נוראה. אולי זהו כלב פראי, לא מבויט, הכמה למחזות של חופש ותנועה אשר "מעבר לגדר", מעבר לקיר, במקום אחר. סולם שחור מטפס במעלה הרמפה, מצהיר על אפשרות של תנועה אבל אינו מוביל לשום מקום. קול טפטוף נשמע ברקע, מרמז אולי על מה שמתרחש בחוץ, על סער גדול שהביס את הספינה, שניפץ חלום של מסע גברי אל האופק. יש משהו מעורר חמלה ועם זאת כמעט מגוחך בתקיעות הזאת, בשתיקה. זו תבוסה קשה.

אגדה מודרנית של ז'זזה סארמאגו מספרת על איש שהתדפק על שער הבקשות שבארמון המלך וביקש ספינה כדי לתור אחר אי נעלם. כל תושבי המקום מכחישים את קיומו של האי, אבל האיש אינו נואש מכוונתו. המסע והספינה הופכים לתכלית המסע, ליעד הנכסף, שכדי לממשו על המפליג לצאת מתוך "הספינה", מתוך "האי הנעלם" של עצמו.<sup>2</sup> נראה כי גם הספינה של נדב ויסמן מספרת על מקום אבוד, נעלם; על בית שנשכח הרחק בחוץ ואולי דווקא עמוק בפנים. היא מרמזת למרחב שיכול היה לאכלס חיים, זוגיות, משפחה. אבל הבית של ויסמן לעולם אינו מקום תמים או חמים. הוא מרחב של זיכרון, שאליו חוזרים, שבכוחו לייצר את ההתחלות של הדברים. כלל לא ברור אם ספינתו של ויסמן באמת יכולה להפליג אל האי הנעלם. לרגע נדמה שהיא נבנית זה עתה, נטוויית לאיטה כמו בחלום גדול, ואולי הזמן כבר קבר אותה עמוק במקומה. זו ספינה שהיא שלד של בית, ובקריבה מטען חורג של עצמות גדולות ממדים, שנדמות לאיברי מין שתפחו. היא מונעת מכוחם של החיים והמוות, אינה מוצאת מזר או מנוח. היא נטועה בדממה הצהובה שסביבה, במרחב אישי מאוד. נדמה שהבא לתוכו מפר את שנתה, מדליק את האור מעל פני אכזבתה.

הבית בעבודותיו של ויסמן הוא תמיד מקום מתעתע; מרחב ריק, מתפורר: בית אהבה שננטש מדייריו (**ביתה של המאהבת**, 2001); בית של קוביות משחק בצהוב ובכחול; בית ילדים פתייני שהופך למחוז של אימה; תבנית של בית בדמות מלונה שנעזבה (**מאחורי הגדר**, 2003), או מוסך לתיקון מכוניות ולבבות





< [65-57] >

**נדב ויסמן**

**קומת קרקע, 2007**

הצבה; טכניקה מעורבת, אנימציה, סאונד

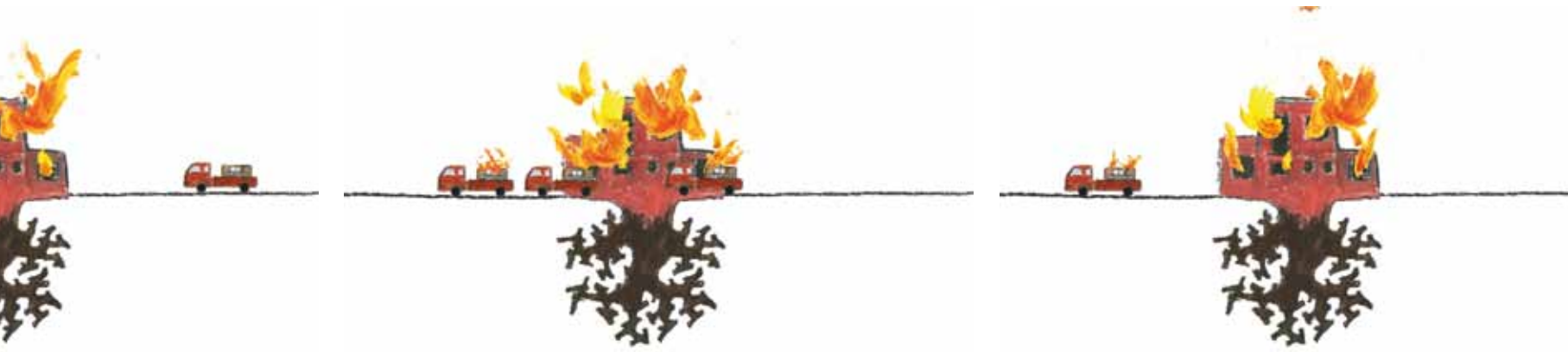
**Nadav Weissman**

**Ground Floor, 2007**

Installation: mixed media, animation, sound











(שיעור רכיבה, 2004). לפעמים זהו בית עץ ורוד שקורותיו מתפרקות, שהוא רחוק מלהיות "ורוד" – ארבע קירות שהיו יכולים להיות בית, מקום של אהבה ואינטימיות, אבל מעלים תחושות של העדר ונטישה, של ערגה שלא באה על סיפוקה.

נדב ויסמן ממשיך בחיפוש הבלתי נלאה אחר הבית. לעיתים הוא סוחב את הבית על הגב או בתוכו, כמו הבית שעל סיפון הספינה ובתוכה. הוא נושא את עיניו למרחב בתקווה ורודה, אבל הבית תמיד מכזיב. בסרט האנימציה שמוקרן בחלל התערוכה הבית עולה בלהבות, הופך למלכודת אש ומותיר מאחור רק שורת פסנתרים הנמלטים על נפשם מהמקום הרע הזה. המוזיקה מושתקת. לוח הקלידים השחור־לבן הופך לגריד מפויח, מותיר דממת מוות, כמו זו שעוטפת את הגוף השותק של הספינה הוורודה, כמו המרחב כולו על שני חדריו, שהוא לא באמת מספנה, גם לא באמת בית מגונן. העבודה של ויסמן חושפת את עצמה מבעד לצעיפי אניגמה. יש בה הומור מר־מתוק. אין בה קרקע יציבה, רק ספק, עצב, זרות. את הסיפור שמספרת העבודה לא ניתן לקרוא מראשיתו ועד סופו. הוא נותר סתום, מרוסק, אבל מעורר תובנות על אודות מהלכי החיים, על תהליך היצירה המתרקם בעוצמה אל מול התקיעות המתריסה; סיפור על זיכרון מודחק שאינו מרפה, על אי ודאות וכאב, על חסר ואובדן, על הרצון להיות.





מילון אנגלי-תורכי מ־1860 מגדיר את המונח "פרטי" בתורכית במילים: "מבודד, בלתי רשמי או ממוסד, יומימי, אישי". בין המשמעויות הנלוות ל"פרטיות": בידוד, בדידות, פינה מבודדת, הסתתרות. המונח "ציבורי" כולל כל מה ששייך למדינה: ממסדי, ממשלתי, בשירות המדינה, נוגע לאומה, נוגע לפרובינציה, נוגע למחוז, לעיר, לצבא ולמשרה. אוגור טניילי [Tanyeli], הבוחן את הדיכוטומיה בין חלל פרטי לחלל ציבורי בתורכיה, מציין כי הסמנטיקה של המונחים הללו בתורכית שונה מאוד מהסמנטיקה שלהם בשפות מערביות, והיא ניתנת להבנה רק ביחס לפרקטיקות החברתיות הנהוגות בתורכיה. שדה המשמעות של "הפרטי" סופח לתוכו כל מה שצריך להתקיים הרחק מעיניהם ומאזניהם של אחרים. החלל הציבורי הוא שטח הנשלט ומפוקח על ידי מנגנונים חברתיים ושלטוניים, הרואים בו מרחב מאיים, כיוון שהוא עשוי לעודד ביטויים של אינדיבידואליות וחופש.<sup>8</sup>

על המתח הזה שבין חללי פנים לחללי חוץ, שגבולותיהם חדירים, מתייצבת עבודתה של האמנית התורכיה **גולטון קרמוסטפה** [Gülsün Karamustafa] (2005). לדברי קרמוסטפה, העבודה חושפת, "זיכרון של כיכר הנחוה מתוך הפנים". קרמוסטפה בוחנת את מארג היחסים הסבוכ שבין החוץ החברתי-הפוליטי לבין מה שנתפס כפנים – חלל הבית האינטימי, שהוא גם מרחבו הקיומי הראשוני של הסובייקט. הבית מאכלס את היחסים המורכבים בין ההיסטוריה האישית של הפרט לבין ההיסטוריה הציבורית של "החוץ" – המדינה והקולקטיב. עבודתה של קרמוסטפה עשויה שני סרטי וידאו בשחור-לבן ברוח הקולנוע הניאוריאליסטי, המוקרנים במקביל בשני מסכים. האחד מתאר משפחה בחלל ביתה, שחיי היומיום שלה מושפעים מהאירועים המוקרנים על גבי המסך השני, המתאר רצף התרחשויות היסטוריות במרחב מוגדר – כיכר העיר. אירועים אלה מתרחשים באיסטנבול בפרק זמן שבין שנות ה־30 לסוף שנות ה־80 של המאה ה־20, והם מומחשים באמצעות צילומים תיעודיים. בין האירועים הללו: חניכת האנדרטה של המודרניזם ברפובליקה הצעירה, טקסים ופסטיבלים שונים, ובעיקר אירועי דמים אזרחיים וצבאיים. הדימויים המוקרנים אינם מלווים בהסברים לגבי טיבם או מועד התרחשותם. לדברי קרמוסטפה, היא מאפשרת לצופה "להחליף את התיעוד הדוקומנטרי הקיים בחומר ממקומות שונים, שבהם נחו אירועים דומים של דיכוי". הצלילים הנלווים לעבודה מנתבים את הרגשות והתחושות בבית המשפחה, שנעשים דחוסים ומעיקים במקביל להתרחשויות החיצוניות.

קרמוסטפה הוגדרה במולדתה כמתנגדת לשלטון ובין השנים 1970–1986 נשלל דרכונה והיא נכלאה לתקופות קצרות. עבודותיה בעלות הגוון האישי חוקרות את מושג הזהות העצמית המתבטאת דרך השינויים התרבותיים והגיאוגרפיים המתמידים בתורכיה. היא נוהגת לשזור יחד חומרים מרבדים שונים

8 Uğur Tanyeli, "Public Space/Private Space: The Invention of Conceptual Dichotomy in Turkey", *Art, City and Politics in an Expanding World: Writings from the 9<sup>th</sup> International Istanbul Biennial*, IKSU (2005), pp. 210-222.







< [75-67] >

**גולסון קרמוסטפה**

2005, **Memory of a Square**

וידאו, שני מסכים, 17:06 דק'

באדיבות האמנית

ומוזיאון איסטנבול מודרן

**Gülsün Karamustafa**

**Memory of a Square**, 2005

Video, 2 screens, 17:06 min

Courtesy of the artist and

Istanbul Modern



ליצירת מושג הסובייקט והזהות האישית והקולקטיבית, ביניהם תמונות וחפצים טעוני זיכרונות אישיים. קרמוסטפה יצרה סדרת עבודות העוסקות באירועים חברתיים ופוליטיים, שבהן מרחבי איסטנבול משמשים ליצירת דיון נרחב ביחסי הפרט עם הממסד. בשנות ה־80 החלה לחקור את פרבריה העניים של איסטנבול ואת מרקם החיים העשיר שלהם, ויצרה פרויקטים, מיצבים ועבודות וידיאו, שנועדו לשמר אווירה רגשית וסוגסטיבית חזקה.

גולסון קרמוסטפה

לואי אלטוסר [Althusser] ניתח את שליטתה של המדינה באזרחיה באמצעות שני מנגנוני מדינה דכאניים: פיזיים ואידיאולוגיים. מנגנוני המדינה הפיזיים מכוננים את הסדר הקיים כשלושתם כלים המבטיחים ציות באמצעים של כפייה, איום וכוח, כמו משטרה, צבא ומערכת המשפט. המנגנונים האידיאולוגיים פועלים באמצעות התרבות, התקשורת, מערכת החינוך, המשפחה והבית, ומכוננים את היחיד (האזרח) כסובייקט צייתן. ברוח אבחנות אלה, סוגיית המרחב הציבורי והמרחב הפרטי בתורכיה עומדת בעשור האחרון במרכז דיון היסטורי ותרבותי נרחב. למשל, האמנית האל טנגר [Tenger] בעבודתה **לא יצאנו החוצה, היינו תמיד בחוץ / לא נכנסנו פנימה היינו תמיד בפנים** (1995), הציבה סימני שאלה ביחס לתפיסת הפנים כחלל מגונן המעוצב על ידי הפעולות הפרטיות של היחיד לעומת החוץ כחלל פרוץ לסכנותיו של העולם החברתי. הבית של טנגר מוקף גדר תיל ופועל כמעין כלא אנושי המעמעם את ההבחנה המקובלת בין פנים לחוץ. טנגר מדגישה את כוחן של מערכות סמויות המחייבות ציות, שמחלחות באופן מאיים לתוך הבית ומופעלות בידי האסטרטגיות הפוליטיות. בדומה לכך, נרמין סייבסילי [Saybaşılı] מתאר בקטלוג הבינאלה באיסטנבול (2005) את ילדותו בבניין מגורי העובדים של המטבעה הממשלתית באיסטנבול<sup>9</sup>. הוא מציג את הבניין כסמל של ריבונות וכוח, כלי לשליטה ממשלתית ולפיקוח כלכלי, שהוא בה־בעת גם מקום מגורים, בית, חלל שבו אנשים מנהלים את חייהם הפרטיים. סייבסילי מגדיר את בניין המטבעה כחלל ממושטר, שהסובייקט מובנה בתוכו כחלק מתהליך הייצור הכלכלי־הפוליטי, שבאמצעותו המדינה גורמת לסובייקט להרגיש את נוכחותה ואת כוחה, "חלל חברתי" בלשונו של אנרי לפבר [Lefebvre]<sup>10</sup>.

9 Nermin Saybaşılı "Lojman: Private Space Within Official Space?", *Art, City and Politics in an Expanding World: Writings from the 9th international Istanbul Biennial*, IKSIV (2005), pp. 98-106.

10 ראו דיון בנושא במאמר "מרחב ביניים", עמ' 17-23.

קרמוסטפה, המכנה עצמה "אמנית מאיטנובול", מדגישה את המקום שבתוכו מתהווה התהליך היצירתי שלה, המשפיע במובהק על עבודתה. כמו סוציולוגית ואנתרופולוגית, היא חוקרת את הקשרים ההיסטוריים, הדתיים והחברתיים של תרבותה ומשתמשת תכופות בחומרים המבטאים את האופי המוכלא של ארצה. במסעה הסימבולי מבקרת האמנית מחדש במחוזות פרטיים ולאומיים וחושפת את הממצאים הארכיאולוגיים המרכיבים את זהותה. האמירה האמנותית שלה מיטלטלת בין תיאור סיפורים אנושיים לבין תיאור אירוני-ביקורתי של החברה. חתירתה העקבית לגיבוש שפה ייצוגית מערערת על שבלונות של "זהות" תוך הדגשת יחסי הגומלין שבין מרחבי הקיום השונים, המתערבבים ומתמזגים זה בתוך זה.

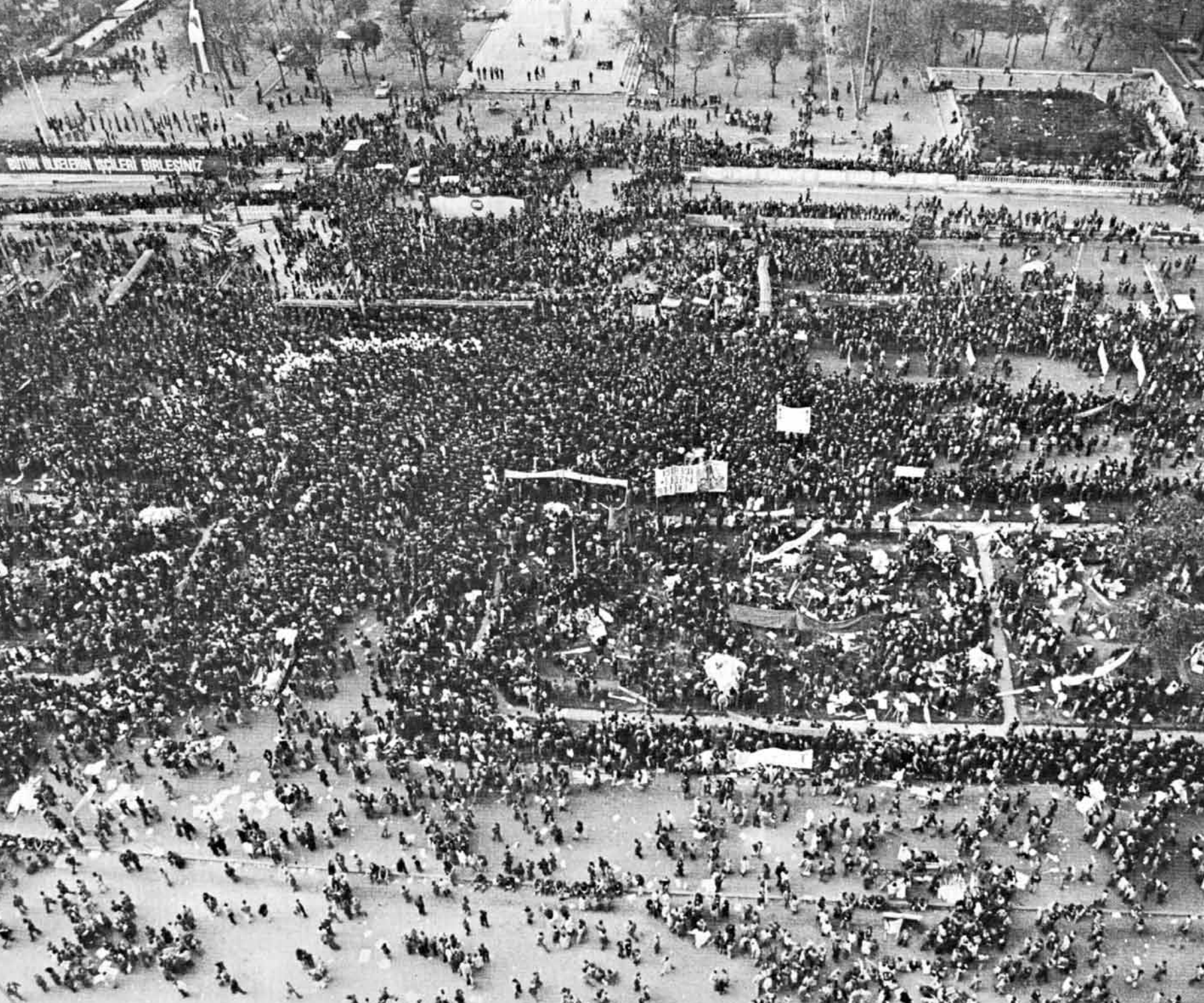














**שויה אזארי** [Shoja Azari] הוא גולה איראני החי בשני העשורים האחרונים בארה"ב. זהותו כיוצר עקור, הניצב בקו גבול בין תרבויות שונות, מאפשרת לו מבט מרובד על החברה האמריקנית וביחס לשאלות קיומיות אוניברסליות. סדרת עבודות הווידיאו "חלונות" מונה תשעה סיפורים הנצפים דרך החלון וכופים על הצופה את בדיקת הגבולות הנזילים שבין המרחב הציבורי למרחב הפרטי. קריסת המחיצות הבלתי חדירות לכאורה, שבין המרחבים הפיזיים למרחבים המנטליים, היא ביטוי לטיבם של היחסים החברתיים ולתקשורת בין יחידים.

**A Room with a View** (2006), אחת היצירות בסדרה, מגוללת סיפור טורד המגיע לשיאו בחשיפה טראומטית המותירה את הצופה בהלם מוחלט. זוג צופה בחדרו בדרמה הוליוודית טיפוסית המוקרנת בטלוויזיה. הצופים ביצירה שומעים את הקולות הבוקעים מן המרקע, שאינו גלוי לעיניהם, ואת תגובות בני הזוג לסרט המוקרן. בריבזמן הם צופים באונס ברוטלי, המתרחש בנוף האביבי של הפארק הנשקף מבעד חלון חדרם של בני הזוג, השקועים בהתרחשות שעל המרקע. לאחר ה"פייראנד" של הסרט ההוליוודי, אל מול המרקע הכבוי, מבצבים הניכור והריקנות שביחסי בני הזוג, והנאנסת המבועתת קמה בשארית כוחותיה ויוצאת מגבולות שדה הראייה של מסגרת החלון.

העלילה הפשוטה לכאורה מאופיינת במורכבות של שלושה מרחבים המתקיימים בו-זמנית והפער האירוני שביניהם: המרחב של שתי הדמויות הראשיות הספונות בחדרן, המרחב שמעבר לחלון (הנוף, האונס), והמרחב הבדיוני של הדרמה הטלוויזיונית (הנחווית דרך הקולות בלבד). חוסר האפשרות לראות חלקים שונים של המרחבים הללו, המאפיין הן את החוויה של הדמויות ביצירה והן את החוויה של הצופים, מאלץ את הצופים להשלים בכוחות עצמם פערים שונים של זמן, חלל ומציאות לעומת בידיון. הצופה מתבונן אל "החוץ" האלים והמאיים מתוך ה"פנים" המוגן של בני הזוג. ההזרה המתחייבת מעצם מיקומו של הצופה מעמתת את נקודת מבטו עם עמדתם הרגשית של בני הזוג הספונים בבועה הביתית שלהם. הזוג שבוי בנרטיב הבדיוני המתקתק ואינו מודע למתרחש במציאות הממשית שמעבר לחלון. הקולות הם הגורם המאחד את המרחבים השונים והם גם מייצרים את הפער התודעתי בין הבועה הסנטימנטלית למציאות החיצונית האכזרית.

הזוג הפרברי האמריקאי והאלימות כלפי החלש והאחר בחברה האמריקאית שימשו מטרה לחיצי ביקורת חברתית ביצירות אמנות רבות, החל בתצלומיה של דיאן ארבוס [Arbus] בשנות ה-60 של המאה ה-20 ועד ליצירות קולנועיות כמו **אמריקן ביוטי** (1999), **דוגווייל** (2003) ו**התרוסקות** (2004). עבודתו של אזארי, העשויה מסגרת עלילתית של "סרט בתוך סרט", היא עוד ביטוי ביקורתי כלפי החברה האמריקאית

< [78-76] >

**שויה אזארי**

**A Room with a View**, 2006

וידיאו, 9 דק'

באדיבות האמן

תודות לאוקטביו זאיה

**Shoja Azari**

**A Room with a View**, 2006

Video, 9 min

Courtesy of the artist

Thanks to Octavio Zaya



ותרבות הכוכבים המזויפת שלה, שאינה מותירה מקום לחמלה.

החלון הקבוע בקיר, בתוך היסוד האדריכלי שנועד להפריד בין פנים לחוץ, פוער את הבית אל החיים שמחוצה לו וקורע צוהר המאפשר לדמיון לפרוץ אל מעבר לחלל הסגור. החלון של אזארי אינו רק יסוד מבני להתבוננות החוצה או לחדירה מצינית אל מרחבו הכמוס של האחר. החלון הוא "חלל למשא ומתן <sup>שויה אזארי</sup> בין הציבורי לפרטי, בין האובייקטיבי לסובייקטיבי".<sup>11</sup> החלון הוא טריטוריית ביניים, שדרכו אזארי בוחן את תחלואי החברה המערבית במרחב הציבורי והפרטי: תוקפנות, חוסר שוויון חברתי, אלימות מגדרית, מצוקות תפקודיות ורגשיות.

בתמונת העולם הרנסנסית ייצג החלון ומה שנשקף בעדו את היררכיית היחסים בין האדם ליקום. מתוך פתח החלון נשקף עולם אידיאלי והרמוני, המואר באורה של התבונה. עולם זה הובנה והוסדר בייצוג החזותי על ידי הפרספקטיבה הקווית (צורת התבוננות שדרכה מתאחדים כל הקווים בנקודת מגזז אחת). לעומת עולם תבוני זה, אזארי מציג את העולם העכשווי כהויה כאוטית. מסך הטלוויזיה או המחשב, "החלונות של ימינו", פוערים בתוך הבית פתחים אל הרחוק, הזר, הבלתי נראה. "מסכים מאירים" אלה, שפול ויריליו [Virilio] מכנה אותם "החלון השלישי",<sup>12</sup> מספקים שפע של מידע הזורם במהירות, אבל פעולתו מצמצמת למעשה את מבטנו אל הרחוק ומוחקת את הקרוב והמידי, את המציאות שמעבר לחלון. כאשר יחידת המגורים העכשווית נעשית צומת של תקשורת המונים, החוץ המרוחק חודר אל פנים הבית, והפנים מוקרן רחוק החוצה באינספור ערוצים. וכך הרחוק הופך ל"זמין" ול"נהיר", והמציאות הקרובה נהדפת אל מחוץ לתמונת העולם המיידית שלנו. מציאות חדשה זו, טוען ויריליו, מכשירה את הדרך להכחדתם של יחסי השכנות המיידים, הפיזיים, ולהתאיינותה של תחושת הסולידאריות הבסיסית בין בני אדם.<sup>13</sup>

עבודתו של אזארי מצוירת עולם קר, אכזרי ושווה נפש, המאפשר את התרחשות הזוועה ממש מתחת לחלון. מודע לדרך שעשה החלון בתולדות האמנות, חלונו של אזארי לובש נופך פסיכולוגי-תודעתי, ויתרה מכך, חברתי-פוליטי. אזארי מפורר את האפשרות של הבידוד כמקדם של ביטחון קיומי. כשקו ההפרדה בין הפרטי לציבורי מתמוסס ותפיסת המציאות מתרסקת, החלון הופך לזקוק המשקף את החרדה הקיומית של הצופה עצמו. החלון הביקורתי של אזארי מפנה את מבטנו בכוח אל החוץ המידי, שבו נפער השסע בין החלום האמריקאי של עוצמה ואושר לבין מציאות של ניכור, ריק ורוע. החרדה והאימה מבעבעות מבעד למעטה ההכחשה וההדחקה, והחלון נהפך לקו גבול מדומה, שמבעדו דבר לא נסתר ודבר לא נשקף.

11 "Opening The Lid, Bordering Windows - A Conversation, Shoja Azari and Octavio Zaya", in *Windows* exh. cat., Salamanca: DA2, Domus Artium, 2002, pp.103-115.

12 בספרו *המרחב הביקורתי* בוחן פול ויריליו את ההשתנות המורפולוגית של מבני המגורים ביחס לשינויים התודעתיים שחלו בסובייקט המערבי. דרך הדיון בהשתלשלות המורפולוגית של החלון מציע ויריליו כי הפתחים השונים של הבית תואמים גם שינויים אפיסטמולוגיים בתפיסת המציאות, ואלה הופכים לבעלי השפעה גם על התרבות הפוליטית. ויריליו מונה את הדלת כפתח הראשון המכונן את מושג הבית, ואת החלון המסורתי, זה שאור השמש חודר בעדו ומאפשר גם צפייה החוצה, כחלון השני, הרנסנסי, שתפקידו להעביר מידע ישיר הקשור למציאות המיידית שמחוץ לבית. החלון השלישי על פי ויריליו הוא המסך הקטודי – מסך הטלוויזיה של העידן הגרעיני. "חלון" זה מקרב אל תוך הבית את החוץ הרחוק ומשנה את תפיסת עולמנו ואת הרגלנו הפוליטיים. ראו: פול ויריליו, *המרחב הביקורתי*, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 90-91.

13 שם, עמ' 91.

בהקשר זה אפשר להזכיר את התערוכה המקיפה שאצר תומס לזין [Levine] במרכז לאמנות וטכנולוגיה בקלסרובה שבגרמניה –

“CTRL Space: Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother” (2001). התערוכה ביקשה לשרטט תמונת מצב של תרבות המעקב והשליטה הטכנולוגית העכשווית וסקרה את ההיסטוריה של פרקטיקות מפקחות, מהמודל הראשון של הפנאופטיקון (מתקן כליאה שתכנן הפילוסוף ג'רמי בנת'ם בסוף המאה ה-18) ועד לביטויים עכשוויים של תרבות הניטור ופיקוח הנתונים המשתלטת על כל מערכות חיינו.

דינמיקות אלה מאפיינות גם את הפרויקט הישראלי *Netopticon Report* (2005), שיזמה קבוצת No-Org, שטיפל במערכות שליטת-צופה ברשת האינטרנט ובחללים אורבניים. מתוך ניתוח הפנאופטיקון של בנת'ם גזר מישל פוקו את אחד הדימויים המרכזיים לאיפיון המודרניזם. פוקו הציג את הפרויקט המודרניסטי כחותר לידיעה ולשליטה באמצעות כיוון משטרי ראייה וניטור דוגמת הפנאופטיקון. הוא טען שלא רק בית הכלא אלא גם הצבא, בית הספר, בית החולים והמפעל, כולם בנויים על פי אותו הגיון. ראו:

Michel Foucault, *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, NY: Vintage Books, 1995, pp 195-228.

**פאתוס** (2007), עבודת הווידאו של **עפרי כנעני**, מציגה את העיר העכשווית כישות אימתנית הפועלת ככוח אנונימי של מנגנוני פיקוח השולטים בחיי היומיום של הפרט. העבודה בוחנת מרחב הנמצא בחשיפת יתר; מרחב פנאופטי (רואה-כל) המוחק את הפערים בין רחוק לקרוב ומטשטש גבולות פיזיים באמצעות ממשקים אלקטרוניים.<sup>14</sup> **פאתוס** מגוללת מסע הרואי של הגיבורה בעיר מוכת טראומה. העיר של כנעני, המחומשת במנגנוני בקרה ושליטה שנועדו לשקם את ביטחון תושביה, הופכת לזירה עוינת המאיימת על נפשה של הגיבורה. כנעני מציגה את אמצעי המיגון ומנגנוני הפיקוח של העיר הפוסט-מודרנית כמפלצות מיתולוגיות שיש להילחם בהן עד חורמה. ככל שמתרבים המנגנונים הטכנולוגיים המקיפים את הגיבורה, כך הולכות וגוברות חרדותיה, עד שהיא יוצאת למסע של שחרור כנגד “המפלצות” העירוניות.

מסעה של הגיבורה – ספק מציאותי, ספק פואטי – מתקיים בזיקה למסעו ההרואי של הרקלס, הגיבור המיתולוגי. העבודה מורכבת מסדרת קרבות בעלי מבנה קבוע הנשען על התבנית של סיפור הרקלס, שנדרש ל-12 משימות על-אנושיות כדי לכפר על רצח בני משפחתו. לאחר כל ניצחון חזר הגיבור אל נקודת ההתחלה ונשלח מחדש אל מותו הכמעט ודאי. גם הגיבורה של כנעני נדרשת להתעמת שוב ושוב עם מה שנתפס בתודעתה כמופע התעוועים האימתני של המרחב העירוני. המקהלה, האמצעי האמנותי המגשר בטרגדיה היוונית על פערי הזמן והמרחב, ניצבת בסרטה של כנעני על גג בניין לרקע תפאורת העיר ומגדלי הזכוכית שלה, והיא מדווחת על מעללי הגבורה המתרחשים הרחק מעין הצופה. בדומה להרקלס, המופיע בשערי העיר עטוף בשללו, גם הגיבורה של כנעני צועדת בראש מורם ברחובות העיר וגוררת את שללה: כנפי ציפור, ראש אריה, כלב עשוי קרטון ודגל ענקי. כלבי המשטרה בעבודה מרמזים לקרפּרוס, הכלב העומד בשער השאול, ומצלמות מעקב תזזיטיות מאזכרות את ההידרה מרובת הראשים, מפלצת המים שהצמיחה ראש חדש תחת כל אחד מראשיה שרוצץ. המראות והקולות בעבודה מייצרים דימוי של העיר כישות מרובת עיניים, כל-רואה, המפקיעה את המרחב האישי של תושביה ומבטלת את זכותם לתנועה ולפרטיות.

היחס בין נרטיב לחלל מעסיק את כנעני ברבות מעבודותיה. היא מתבוננת במרכיבים הפסיכולוגיים של היחסים בין האדם למרחב ובין דמויות בתוך מרחב נתון. בעבודותיה היא משבשת ומסיטה יסודות אדריכליים, כך שמבנה מוכר הופך מנוכר ועוין וחללים פיזיים הופכים לחללים מנטליים. במיצב הווידאו **The Black and White Theater** (2003) יצרה כנעני מרחב עשוי ארבעה חללי דירות, שמיקם את הצופה במעבר צר בין הקירות. הצופה מצא עצמו מציץ לתוך מרחבו האינטימי של האחר, אך בהיבט נשללה ממנו האפשרות לראות את התמונה בכללותה ולפענח את המתרחש מעבר לקיר השקוף. בתערוכה





< [87-81] >

**עפרי כנעני**

פאתוס, 2007

וידיאו, 13:32 דק'

תודות ליפה ברוורמן

**Ofri Cnaani**

**Pathos, 2007**

Video, 13:32 min

Thanks to Yaffa Braverman





"Decreation" (2007) הקרינה כנעני על קרקעית חלון הגלריה, בקו התפר שבין הפנים לחוץ, סרט וידיאו (ערש) שעסק בניכור ובחוסר ישע, ובו דמות מנסה לחמוק מזרקור הרודף אותה. **ליהוק לתיבה**, סרט וידיאו אחר בתערוכה, הוקרן גם הוא בחלל צר, בין חוץ לפנים, והציג זוגות בתנוחות יוגה של חיות, שהצטופפו בתוך סלון בורגני עד ליצירת מסה אנושית מעוכה. **Inside Collision**, מחול-וידיאו שהוצג גם כן בתערוכה "Decreation", חשף תחושות של תסכול, חרדה וערגה למרחב באמצעות משחק של צייד וניצוד בין דמויות כלואות בתאים סמוכים, שהקיר מנע את מימושו המלא.

**בפאתוס** מתרסק המבט האחדותי של האדריכלות ושל העיר המייצר גבולות פיזיים בין המרחבים השונים לטובת דימוי דינמי וכאוטי של העיר. עם השינוי במבנה הפיזי והחברתי של מרחב המחיה משתנים גם מאפייניו של הסובייקט האנושי והוא נהפך ליצור היפראקטיבי ממוכן. עבודתה של כנעני, המתארת את השתלטותו הסמויה של המרחב העירוני על הנפש, ממשילה את העיר ליצור ענקי, כוחני, רושף אש, שמפעיל את כוחו אל מול פרט חרד ומעורער הפועל בתוך מרחב חדיר ושקוף, נעדר מעטפות הגנה. לקראת סוף מסעה, הלוחמת הנועזת קורסת תחת העומס הפיזי והסימבולי של שללה ולובשת דמות של מחוסרת בית סהרורית.

סצנת הסיום מאחדת את המישורים השונים בעבודה לזמן ולמקום אחד. הגיבורה הנמלטת בעור שיניה מן העיר הפולשנית עולה אל גג גורד השחקים, הארנה הפוסט-מודרנית, שעליו ניצבת כל העת המקהלה. שם היא מפקידה את כלב השמירה שלה בידי החוצרן, מותחת את כנפי הציפור הפראית, ולצלילי שירת הוד והדר מוכנה לקפוץ, להפקיד את גורלה בידי העיר הרוחשת סביבה. מעשה של טירוף נואש או קפיצת חייה אל השמים הפתוחים?









בעבודתו 360° (2007) מייצר **ליאב מזרחי** פעולה חתרנית ומחדיר לתוך חלל המוזיאון אובייקטים דמויי מצלמות מעקב. הוא בוחן את שאלת המרחב והסמכות, את משטרו של החלל על ידי אמצעי הפיקוח האלקטרוניים, שהפכו לשותף סמוי בחיינו והם מכרסמים בזכויות הפרט בשם השמירה על הסדר והביטחון. עבודתו של מזרחי מאזכרת את פעולתם של האמנים ג'ק פרבר וגדי ספרוקט, שחדרו באחד הלילות בשנת 2005 לחדר הבקרה במוזיאון תל אביב לאמנות. הם התחברו למצלמות המעקב המשוכללות של המוזיאון כדי להקליט את סרטם **Watchman** – מעין פעולת גרילה הממוקמת על קו התפר שבין מעשה אמנות למעשה פלילי. פאבר וספרוקט יצרו עבודה דמוית שוד אלים, המשבשת חלל מוכר, ממירה מנגנוני מעקב במכשירים המשמשים ליצירה אמנותית ומתגרה בקדושתו ובביצוריו של מגדל השן האמנותי.

חלל המוזיאון אינו רק מרחב קונקרטי המבוסס על חישובים גיאומטריים אלא תוצר של תהליכים פוליטיים וחברתיים. מצלמות המעקב במוזיאון מייצגות עבור מזרחי מרחב דכאני המאפשר מצב של שליטה כמעט מוחלטת המוסווית בנימוקים של צרכי ביטחון ושמירה על הסדר הציבורי. חלל המוזיאון ממשטר את תנועת המבקר באמצעות מעקב כפול: הוא נצפה על ידי השומרים הפזורים בחלל התצוגה ובוחנים כל תנועה מתנועותיו, והוא נקלט בעדשת המצלמה המוצפנת בחדר הבקרה. לדברי מזרחי, המודעות להיותו במעקב תמידי מעוררת בו תחושה טורדת של חשיפה הגובלת בשיתוק.

"הפקח האמנותי" של מזרחי הוא מלבן לבן בעל עין שחורה שתומה המתחזה למצלמת מעקב. מזרחי משתמש באובייקט מתחזה הניתן לזיהוי מיידי כדי ל"שכפל" את הפונקציה העיקרית של "הדבר האמיתי" – יצירת תחושות טורדות ומאיימות בחלל. הוא אינו מעוניין לייצר אובייקט "דומה" לאובייקט המקורי או להשתמש ברדימייד. מזרחי משבש ומערער את סמכותו של המכשיר המקורי המתוחכם, בכך שהוא מייצר את מצלמותיו מחומרים פשוטים, זולים, חסרי יכולת תפקוד ממשית. הקאפה שממנה עשויות "מצלמות המעקב" של מזרחי היא "אנטי-חומר", חומר גלם ליצירת מודלים אדריכליים, המשמש את מזרחי להתרסה נגד כוחניותה של האדריכלות.

במבט שני, לאחר שמתגלה האימפוטנציה של "מצלמת האבטחה" של מזרחי וחוסר יכולתה לממש את ייעודה ולייצר דימוי מצולם, היא הופכת לפתטית, מרוקנת מהכוחות האלימים המגולמים בה. מזרחי מייצר פעולה חתרנית בקנה מידה קטן, המנטרלת את מקור האיום מכוחו באמצעות שכפול מזויף, שקרי. עבודתו של מזרחי שולחת קריצה לעבר המבט האלים והחודרני של המצלמה המקבלת את פני המבקרים במוזיאון.



< [91-88] >

**ליאב מזרחי**

2007, **360°**

הצבה; טכניקה מעורבת

**Liav Mizrahi**

**360°**, 2007

Installation: mixed media





**אדריאנה לארה** [Adriana Lara], ילידת מקסיקו, יוצרת פרויקטים אישיים ושיתופיים החוקרים את הקשר בין האמנות לבין אמצעי הייצור שלה. בשנים 2004-2005 יצרה "ארכיון אמנות" פיקטיבי באינטרנט, המציג מאמרים מזויפים על יצירות אמנות שאינן קיימות. הפרויקט העלה לדיון שאלות על תקפות מנגנון הייצור האמנותי, שהוצג ככלי ריק המשמר פרקטיקות חיצוניות בלבד, ללא תוכן של ממש.

[אדריאנה לארה](#)

בעבודת הווידאו **Art Film 1: Ever Present Yet Ignored** (2006) מציגה לארה מעקב מבנים אחר קבוצת מבקרים צעירים בחלל הנראה כמוזיאון לאמנות. הצעירים משחזרים את התנועות והפעולות המצופות ממבקר במוזיאון ומציגים אותן כאקט ריק מתוכן של מחוות מסוגננות, כמשחק של חיקוי נורמות פעולה מוכרות בחלל. גם חפצי האמנות נתפסים כ"אובייקטים של אשליה או רמייה". במשך שנה יצרה לארה את "חפצי האמנות" המוצגים בחלל המוזיאון. היא הכינה הוראות פעולה המקושרות לכל אחד מהאובייקטים המוצגים וליקטה קטעי טקסטים של אנשי אמנות, פילוסופים ודיאלוגים מתוך סרטים, המושמעים ליד היצירות. השילוב של רמות טקסט שונות מטשטש היררכיות של זמן ומקום, כמו למשל בטקסט: "באיזו מידה על האמן להבין את ההשלכות של הממצאים שלו?; המציאות היא רחנית מעיקרה; אני מרגיש פגוע".

< [97-93]

**אדריאנה לארה**

**Art Film 1: Ever Present Yet Ignored**, 2006

ווידאו, 7:30 דק'

באדיבות:

Collection Philippe Cohen, Paris

Air de Paris, Paris

**Adriana Lara**

**Art Film 1: Ever Present Yet Ignored**, 2006

Video, 7:30 min

Courtesy of:

Collection Philippe Cohen, Paris

Air de Paris, Paris



החזרה על הטקסטים ושילובם בדימויים אקראיים מציגים אפשרויות חדשות לפרשנות, הנשענות על השקפות מסורתיות ועכשוויות, שמכוונות לאתגר את מערכת האמונות של הצופים. הפרשנות של המפגש שיוצר הסרט בין החפץ, הטקסט ודמות השחקן נתונה בידי צופה והיא למעשה אקראית ואינסופית. המניפולציה של לארה חוסמת כל ניסיון לייצר נרטיב לוגי אחד של ההתרחשויות. הפעולות המנוכרות והמחושבות שמכתיב התסריט יוצרות טקסט קולאז', מעין ניסוי חומרי וצורני. השפה האיטלקית והצילום בשחור-לבן מעצימים את תחושת הניכור והריחוק של היצירה ממקור כלשהו ואת הנתק האירוני בין הנשמע לנראה.

הפרויקט המשעשע של לארה מעורר בין השאר מחשבות על יצירות האמנות השאפתניות והראוותניות המאפיינות כיום את שוק האמנות, ועל הערכים שמיוחסים ליצירות אמנות, המבוססים על הנחות מוקדמות ונורמות חברתיות. שאלת האותנטיות והערך של היצירה האמנותית נקשרת בעבר ישירות לשאלת מיקומה הפיזי. איסוף עבודות אמנות מקוריות וריכוזן בחלל נפרד, "מקודש", הם הצהרה מודרנית של תצוגה. חלל המוזיאון מחליף חללים קודמים ששירתו מטרת דתיות או משפחתיות (הכנסייה והארמון) באופן המנתק את האמנות מחיי היומיום. הסביטקסט הקושר בין החלל המוזיאלי לתקפות היצירות המוכנסות לתוכו, "היגיון המירחוב המוזיאלי" בלשונה של אריאלה אזולאי, מנסח את ההצהרה שלפיה "אובייקט אינו יכול להיהפך ליצירת אמנות אלא אם כן הוא קודם כל מוזיאלי".<sup>15</sup> הארכיב של אדריאנה לארה מבקש להוכיח אחרת. הוא חושף את השולי והארעי שבתצוגות אמנות, ומורד בחלל המוזיאון כחלל התצוגה האופטימלי והבלעדי.







**אורית אשרי** בוחנת את המרחב האמנותי, והפעם – סטודיו האמן, המרחב האישי והאינטימי שבו מתהווה היצירה בטרם תצא אל חלל התצוגה הציבורי. סטודיו האמן הוא אחד הנושאים המתועדים בתולדות האמנות. לעיתים קרובות ייצג הסטודיו את מעמדו של האמן בחברה, את יראת הכבוד כלפי מעשה הבריאה היצירתית, ואת הקשר שבין פטרונות, מסחר ואמנות.

אורית אשרי

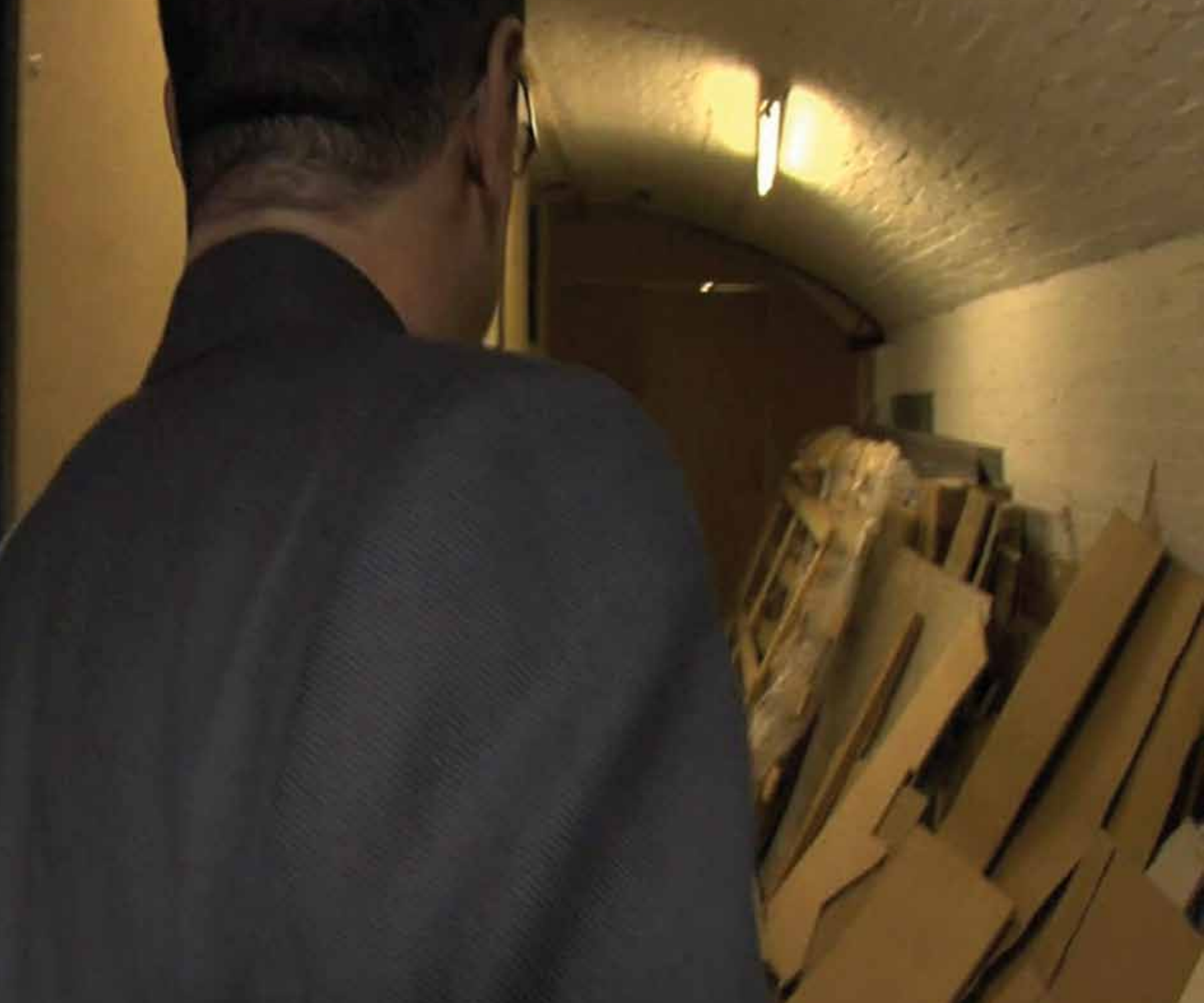
בחלקה הראשון של עבודת הווידיאו **Back in 5 Minutes** (2007) משתמשת אשרי בסטודיו האישי שלה במרתף לונדוני דחוס כדי לדון בשאלת המרחב האמנותי. העבודה מציגה סיפור על גבר המבקר/פולש לסטודיו שהאמן נעדר ממנו, כפי שמלמד הפתק המונח על השולחן: "הלכתי לחנות לקנות חלב ועוגיות, תרגיש חופשי להסתכל". הדמות, המתבררת כאוצר שבא לפגישה עם האמן, מחטטת בסטודיו, בודקת חפצים שונים בתוכו, ומרשה לעצמה לחלל את קודשי הפרטיות של האמן והיצירה. הדמות פותחת שקית ומוצאת בה את החלב והעוגיות – הסיבה להיעדרות האמן, שסביבה מתפתחת העלילה. הנבירה בחפצים האישיים שבסטודיו והניסיון של האוצר ללבוש מגוון זהויות באמצעות המסכות שבהם משתמשת אשרי במיצגיה, הם חדירה ממשית ומטפורית לנבכי אישיותו של האמן.

בפרויקט **המלון** (1981) צילמה האמנית סופי קאל [Calle] פריטים אישיים של אורחי בית מלון בוונציה, שבו עבדה זמנית כחדרנית. קאל חיטטה במזוודות, במגירות ובארונות של האורחים, בזמן שאלה נעדרו מחדריהם, ותיעדה את הממצאים תוך יצירת סיפורים דימוניים על זהותם ואורח חייהם. קאל פעלה כתיירת, חוקרת ובלשית, מתוך התעלמות מוחלטת מפרטיות "האובייקטים" שלה, ומתוך טשטוש גבולות בין הציבורי לפרטי, בין המציאות לפנטזיה ובין החיים לאמנות. גם אורית אשרי בוחנת את הגבולות החדירים בין הפרטי לציבורי, בין האסור למותר ובין החיים לאמנות. עבודתה מעלה שאלות הקשורות למערך היחסים בין היוצר הפועל בעולמו הפרטי והאינטימי לבין האוצר המוציא אותה לפועל במרחב הציבורי. מיהו היוצר האמיתי של האמנות? האם האוצר מחולל תהליך אמנותי עצמאי לצד האמן?

חלקה השני של העבודה, המוקרן באותו חלל ובאותו זמן לצד החלק הראשון, מתאר דיאלוג בין האוצר לאשתו בחדר ביתם, כשהם מבצעים פעולות אינטימיות יומיומיות. הפעם הצופה הוא בעמדת מציצן. סיפור היעלמות של האמן מוצג כסיפור בלשי, ברוח סרטי הפילם־נאר. אשרי מאלצת את הצופה להשתתף במשחק האמנותי ולהרכיב מפיסות המידע המקוטעות את הסיפור השלם. האוצר ואשתו מאזכרים היעלמות מפורסמת של האמן ז'אן אדר באס [Ader Bas], שהפליג ב־1975 מאזור קייפיקוד כחלק ממיצג ונעלם, מותיר אחריו הילה של מסתורין לגבי גורלו.

ההצבה החריגה של עבודת הווידיאו במרתף המוזיאון, במרחב המכיל את פסלי המוזיאון, מרחיבה







< [103-99] >

**אורית אשרי**

2007, **Back in 5 Minutes**

וידאו, 9 דק'

באדיבות האמנית

בסיוע המועצה הבריטית

**Oreet Ashery**

**Back in 5 Minutes**, 2007

Video, 9 min

Courtesy of the artist

With the support of the Arts Council England

and the British Council





את גבולות העבודה ויוצרת מעין סיפור בתוך סיפור. חלל האחסון האמנותי זולג לתוך חלל הסטודיו הווירטואלי ומטשטש את גבולות המרחב האמנותי ואת ההבחנה בין מקומו של הצופה לזה של האוצר. מסקנתו המשעשעת של האוצר החטטן, שהוא זה ש"נפל קורבן" בידי האמן וצולם ללא ידיעתו כעבודת האמנות הבאה שלו, יוצרת היפוך לא צפוי של שאלת היחסים בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי.

אורית אשרי

