

הווה עכשיו - מבטים צולבים

דליה מרקוביץ', קציעה עלון

התערוכה "הווה עכשיו" יוצקת אל תוך החלל המונומנטאלי של תחנת הכוח רידינג מנעד מגוון של מבטים: פסיכולוגי, וידויי, טכנולוגי, אירוני וביקורתי. מקלעת המבטים מנכיחה בעוצמה את רוח הזמן - הציטיגיסט העכשווי, אותו כינה הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן - "מצב החירום" - אגמבן הצביע על האופן בו טבולה השגרה הנדמית כנורמטיבית, במצב חירום תמידי: "מצב החירום נעשה בפשטות ל'המצב' כפי שנהוג לומר במקומותינו", כתב עדי אפיר במסתו "בין קידוש החיים להפקרתם: במקום מבוא להומו סאקר", הדנה ברעיונותיו החדשניים והפרובוקטיביים של אגמבן.

בעינות חירום, מקבלת הפרקטיקה התרפויטית משנה חשיבות. עבודותיהם של מיכל היימן ותום פניני, פורשות את הרפרטואר החומרי המהווה חלק אינטגרלי מהפרקטיקה הטיפולית, ואת המורכבות הטמונה במבט הפסיכולוגי - רפלקסיבי. הפרקטיקות התרפויטיות מציעות מרחב של הקלה, המונכח באופן פיזי בעבודתה של נירה פרג - "הקניקול". פרג מתעדת את השרב הגדול שפקד את פריז תוך שהיא מצמידה לו גשם מרענן ופיסות צוננות של שלג מלאכותי.

הצורך לדבר ולהתוודות, המקושר גם הוא לניסיון לפרוק משא נפשי טראומטי מקבל ביטוי גם בעבודתה של הילה לולו לין. "תאי הווידוי" שבנתה לולו לין מייצרים נישא רפלקסיבי - אינטימית במרחב הציבורי. ההתנפצות של האינטימי אל תוך הציבורי באה לידי ביטוי במקבץ של עבודות הפורשות לרווחה את קרביה הפעורים של הבית: נועה צדקה חושפת סצנות אינטימיות המתרחשות במטבח ביתה; ינאי יהואל מציג חדר שירותים שנחדר על ידי צמחייה פולשנית; ורונית שליו מסמנת באמצעות "תכי רקמה", קווי מתאר מרומזים של בתים מתפוררים מחול.

הבתים המפולשים מהדהדים געגוע אל הבית השלם, הפנטזמטורי, המתפקד כמצב החירום כעוגן אשלייתי של יציבות ושלמות. בעבודת הוידאו של זמיר שץ הקרויה "טריפטיכון", נפרשת תמטיקה מורכבת ומלנכולית של געגוע למשפחה, לבית. שר לוי מתארת את הפצי הבית באמצעות העדרם: תוכו של הבית נגלה באמצעות כתמים שחורים. כמיהה לבית - לקשר, מובעת גם בעבודתה הנוגעת ללב של חן שיש, בה נראים עיניים תפורות ופה חסום, הקוראים לנו - "בוא". טל שוחט אף מעצימה את הבדידות באמצעות יצירת ויזואליזציה מבוזמת של ריקנות ונוודות אורבאנית. מבט אחר על אורבאניות מציעה מירי סגל. בעבודה "שפלת הסתיו", מהפכת סגל את השמות הניתנים לאזורי עוני ושכונות מצוקה, באמצעות התקה של השמות הניתנים לשכונות היוקרה. "שפלת הסתיו" היא היפוכו של השם הטעון "רמת אביב", המוצע כשם דמיוני לשכונה בדרום תל אביב.

מורן שוב, חיים לוסקי והדס קידר נועצים את מבטם במרחב הציבורי באמצעות תיווך טכנולוגי. לוסקי משתמש במצלמת הטלפון הסלולארי, מורן שוב משתמשת במצלמת סטילס וקידר בונה דגמים של משקפות. שלושת המבטים מזורים את החומר התיעודי שנלכד באמצעות הטכנולוגיה, ובתוך כך חושפים את השיבוש שחמק מן המבט השגרתי. חומר תיעודי מסוג אחר מוסר הצייר מיכאל רפפורט. רפפורט מתעד במכחולו זוגות שונים: בעל ואישה, אם ובתה, חבר וחברה. רפפורט חודר מבעד לחומר התיעודי ומציג את העולם האינטרינזי הגלום בו.

שתי עבודות הוידאו שמציג דורון סולומונס, חושפות את השבר בו שרוי המובן מאליו. סולומונס מתאר רגעים של קריסה: התנפצות סל הקניות - סמל הנורמטיביות, שקול לשתיקת מגישי החדשות. השבירה והשתיקה מנכיחים את הסדקים שמבעבעים מתחת לשגרת הימיום הישראלית. קריסה מסוג אחר מציעה עבודתו של בן הגרי. הגרי בונה יצור הברידי המורכב משעון אורלוגין ומדמות אדם. הזמן (זמן החירום?), כמו מתנפץ לתוך הגוף ומשתלט עליו.

המבט הפוסטקולוניאלי נכתב בעבודותיהם של אניסה אשקר, דוראר בכרי, רמי סעדי, נטע הררי ודוד עדיקא. אשקר מכליאה בין דיוקנה האישי ובין פרח החמנייה, שהפך לאייקון של תולדות האמנות המערבית. הכלאה נוספת בין מזרח למערב מגוללת עבודתו של בכרי, המטפל באייקון השחוק "איש המלבורו". סעדי והררי חוקרים את ייצוגי הגוף השחור. סעדי פורש לרווחה את גופו החולה של "האחר", בעוד הררי מציגה פנים כהים הכפופים למבט מפקה. עדיקא מטיל מבט אירוני על הדימויים השגורים של המזרח. הוא מגחך את הדימוי האוריינטליסטי באמצעות יצירת סביבה פיקטיבית המורכבת מקלישאות חזותיות. כל העבודות עומדות על קו המתח העדין שבין העור השחור למסכה הלבנה, שהרי "האחר" הנתון בדיכוי, מצוי כבר תמיד במצב חירום.

ורד ניסים ויוחאי מטוס מטילים על המציאות מבט פוסט מרקסיסטי. ניסים חוקרת את המתח שבין מעמד הפועלים המגולם בידיהם המגוודות של הוריה, לבין אסתטיקת החלום המיוצגת בברבור קטן וכחול המנצנץ בין אצבעותיהם. מתח זה מכונן גם את עבודתו של יוחאי מטוס הבוחר לרקוח את המילה "תהילה" מחומר כחול ונוצץ הנכתב על קיר עלוב. הצבע הכחול המקודד כצבע לאומי, הופך בעבודות אלו לצבע פרולטארי. כחול מסוג אחר נוכח בעבודתו של גסטון צבי איצקוביץ המתעד נערים המנקים את בריכת הזיכרון בהר הרצל. הבריכות הכחולות משמשות להשטת זרים בערב יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל. איצקוביץ מתעד אותן ברגע לא ייצוגי כשהן מרוקנות ממים ומשמעויות. ההזרה שעושה איצקוביץ למרחב הציבורי הייצוגי נוכחת גם בעבודתו של יאיר ברק, המתעדת את אירועי יום העצמאות. יום הזיכרון ויום העצמאות מוצגים מפן בלתי שגרתי, המערער על הסטריאוטיפים שנקשרו בהם ומטעין אותם בתחושת חירום.

שי צורים זועק כנגד מצב החירום האולטימטיבי – המלחמה, באמצעות שיר אנטי מלחמתי המושר בטון מונוטוני. שחר יהלום בוחרת לשבש את הספר הציוני באמצעות שימוש בחמור. יהלום מציגה דמות סטטית רכובה על חמור. החמור ורכבו מהתלים באירוניה דקה במיתוסים ובאתוסים שכוננה העלייה השנייה, שהעריצה את דמות השומר הרכוב על סוסתו האצילה.

מניפת המבטים שפורשת התערוכה מאירה את מצבי החירום המשתברים בחיי היומיום. העבודות מבקשות להפקיע את הרגעים המרובים בהם נוכח החירום בשגרה. פעולה זו מקלפת את מעטה הנורמאליות שנקשר במובן מאליו, אך בו זמנית היא מציעה לצופה פיסות של רפלקסיביות ונוחם.



זמיר שץ

הילד לא שלנו, 2006,

מיצב וידאו: שלוש עבודות וידאו על גבי שלושה מסכים

זמיר שץ פורש בפני הצופה עלילה בשלושה חלקים, הבוחנת את מושג המשפחה מול מושג הבדידות. בסרט הראשון, מבין שלושת הסרטים המוצגים ב"טריפטיון", מככב ילד קטן ואקטיבי. איננו יודעים מה שמו, מה גילו, היכן הוא גר ובאילו נסיבות הוא מצא את עצמו מטייל לבדו בסביבה זרה ומלאה סכנות. הילד חוקר את הסביבה בגופו: הוא רץ, מטפס, נוגע, חובט ואף שואל שאלות ("איפה אבא?"). ההתנהלות הסקרנית והתמימה, מעוררת בצופה מורא מפני צעד שגוי או מוטעה שיוביל לפגיעה או פציעה.

האם הילד הלך לאיבוד? למי הוא אבד? ומה מעמדו של הצלם? שאלות אלו יקבלו מענה בסרט השני, המקבץ יחד את שלושת ה"גיבורים": הילד, הצלם ודמות נשית. לכאורה נגלית לנגד עינינו המשפחה הגרעינית המאוחדת, אותה "איבד" הילד בשיטוטיו. אולם הדמויות מצהירות בהפגנתיות על חוסר הקשר ביניהן, ומפרקות בעזרת המילים את הדימוי הויזואלי שהן מציגות. אחרי ככלות הכול, הילד, כל ילד, נדרש להתמודד עם העולם בעצמו. בסרט השלישי נגלה לעינינו בית חלומי נטוע בשדה. שלושת הדימויים: הילד האבוד, המשפחה הפיקטיבית, והבית הפנטזמגורי מציגים מראית עין של יחד המגלמת את הפנטזיה הבלתי ממומשת של האמן.



תום פניני

בד, בוי, 2006, וידיאו, 4:00 דקות (לופ)

על מזרון הניצב במאונך שרועה דמותו של גבר צעיר הלבוש תחתונים בלבד. המזרון שוקע אט אט במים, המציפים את החדר הריק. לאחר שהמזרון צולל במים, מאיר את אפלת החדר ירח העולה בחלל. עבודתו של תום פניני טבולה בזמן המתעתע של החלום המתכוננת על שלושה צירים מנוגדים: זריחה ושקיעה, גבריות ונשיות, בולענות והתמסרות. עבודת הוידאו מדמה סימטריה מחזורית טבעית, המתכוננת יחדיו זריחה ושקיעה. קריאה מגדרית תחשוף גבריות השוקעת אל תוך חלל רחמי – נשי שכמו מוצף במי שיליה. החדר האינטימי הריק בו מתחולל האירוע, מחזק את העיטוף הנשי הטוטאלי בו נחבק הגבר הצעיר. אירוע זה נושא משמעות כפולה: בולענות ומוות מחד גיסא, והתמסרות לעולם הצללים התת הכרתי מאידך גיסא. עבודתו של פניני מעבירה אותנו ברכות מן המציאות הממשית אל העולם החלומי, המיוצג ב"זמן האמנות" המרצד על מסך הוידאו.



דוד עדיקא

ללא כותרת, תל אביב, 2005, תצלום צבע דיגיטלי, הדפסת פרוצס /
משה גאלמין, בן יהודה 195, תל אביב, 2005, תצלום צבע דיגיטלי, הדפסת
פרוצס

בשני תצלומים מציג לפנינו דוד עדיקא נוף אוריינטלי מבוים. באחד נטועה דמותו של גבר, ובשני מוצג הנוף הריק, כמו כדי להדגיש את התפאורה המלאכותית: עץ התמר – סמלו של המדבר, הפך לענף מינימליסטי, מבוית ומהוקצע; השמים הכחולים מדי, מעוטרים בעננים לבנים ציוריים; האופק המדברי הצהוב והריק מגולם באמצעות גדר ארעית עשויה מרפייה דקה. עדיקא מחקה את האסתטיקה המלוטשת שמייצר עולם הפרסום, באמצעות הגזמת התמונה הנופית והדגשת האלמנטים הבונים דימויים של זוהר. עדיקא בונה במרחב המזרחי הממשי, שיקוף מוקטן ומלאכותי של המזרח האוריינטליסטי, כפי שזה מדומיין במערב. הגבר הכהה משחק בתפאורה מוגזמת זו את דמותו הסטריאוטיפית רבת האון. העבודה היא קולאז' של ציטוטים שחוקים שנתלשו מעולם הזוהר המערבי והודבקו בגסות על "המקור".



ורד ניסים

ברבור מלאכותי, 2006, תצלום צבע /

אמא, 2004, תצלום צבע / אבא, 2004, תצלום צבע

ורד ניסים משרטטת באמצעות כפות הידיים של הוריה את דיוקנו האינטימי של מעמד הפועלים. התמונה ממוגת יחד צבעים ואיברים שונים: צבע כחול וצבע לבן, יד גברית ויד נשית. הצבע הכחול מתפקד בתצלום כמסמן מעמדי ולא כמסמן לאומי; כפות הידיים השלובות, מרמזות על עמל משותף ורב שנים, שהושקע בהקמת הקן המשפחתי.

ברבור קטן, הניצב במרכז הפריים, מטעין את התצלום במתח הנושא משמעויות שונות. הברבור שולח אותנו אל הפצי הנוי הקטנים המקשטים בתים רבים בישראל. הברבור הזעיר מנוקד באבני חן מלאכותיות המייצרות דימוי חלומי: זהו אייקון לאסתטיקה של מעמד הפועלים, המנוגד למציאות החיים הקשה. הידיים המשולבות בונות קן חמים לברבור הזעיר והפגיע שיצרו יחדיו. הברבור, המקושר בתודעתנו לאגדות רבות, ביניהן "הברווזון המכוער", נושא משמעויות של טוהר, יופי ופריצת גבולות. הדור הצעיר, הוא הברבור הקטן, יוצא מהקן וכרוך בו אך גם משייט בדרכים חדשות.



דורון סולומונס

הערב בחדשות, 2006, מיצב וידיאו, 2:00 דקות /

יום קניות, 2006, מיצב וידאו - HD video, 5:00 דקות

עבודות הוידאו של סולומונס מתמקדות באירועים הבנאליים של היומיום: עריכת קניות בסופר, וצפייה בחדשות. ב"יום קניות" מתהלך סולומונס בין מדפיו הגדושים של הסופר כשהוא תר אחר מצרכים. ב"הערב בחדשות" ניבטות מן המסך פניהם המוכרות של קרייני החדשות: יונית לוי וגדי סוקניק, שהפכו זה מכבר לסלבריטאי-על.

פעולת הקנייה בסופר מוטענת במתח רב. כל בחירה נדמית גורלית, ופס הקול המאיים מבשר על הבאות. סולומונס מצליח לבנות את הפואטיקה של חיי היומיום. הסופר והחדשות מרכיבים יחד שגרה בורגנית שקטה ומוכרת, מראית עין של סדר וביטחון. אולם, בשני המקרים מפולשת הבנאליה בדרמה בלתי צפויה: באחת מתנפצת השגרה ברעש, ובשנייה בדממה דקה. בעבודה "יום קניות" ניצב הגיבור בחזיתו של הסופר, כששקיות המצרכים מוטחות מידי ונחבטות על המרצפות ברעש. בעבודה "הערב בחדשות", נועצים הקריינים מבטים במצלמה אך אינם מוציאים הגה. כמיהתנו למוצא פיהם נותרת בלתי מסופקת. פעולה זו מייצרת מבט רפלקסיבי על הכמיהה המופנית אל קריין החדשות: שידבר אלינו, שינחה אותנו, שיספק לנו תשובות.

שתי הפעולות: הצפייה במסך ועריכת הקניות, מערערות את הגבול הפריך שבין סדר לכאוס. הפעולות שמתחוללות על המסך מטלטלות את הצופה באלימות מפתיעה: שקית הקניות שנשמטה מאחיזה מלמדת על איבוד שליטה; השתיקה הרועמת של גיבורי הטלוויזיה מייצרת תחושה של אי נחת. האוכל והמידע הם מרכיבים קיומיים חיוניים: בחברה בה ניתן לצרכנות ערך רב, קשה לקבל בזבוז והשחתה; במדינה בה החדשות מכתיבות את סדר היום, קשה לקבל שתיקה. האוכל המנופץ והאייקונים השותקים קורעים את הציפוי הדק והממותג שעוטף את חיי היומיום. הסכנה, המצוקה והאסון, מגיחים "באופן מפתיע" ממחילות עמוקות ובלתי צפויות. נוכחותם חושפת את המציאות כתערובת מעורפלת של ביטחון וסכנה: העודפות השבירה של המוצרים והזוהר הריק של הקריינים, חושפים כפל פנים זה. השגרה ניבטת אלינו במלוא מערומיה כהתנגשות מתמדת של ניגודים. אנחנו מצויים על הסף: נענים לתכתיבי הסדר ונבגדים על ידו.



אניסה אשקר

מחווה לואן גוך (הקטיפה) 1, מחווה לואן גוך (הקטיפה) 2, 2006, תצלום צבע

אניסה אשקר בוחרת לשים פרח בשערה. בכך היא מבצעת אקט המקודד בתרבות כקישוטי ופתייני. פרחים נשאו משמעויות רומנטיות ומיניות מאז ומעולם. כאלו היו: השושנה האדומה, הורד הורוד ושרשראות פרחי היסמין. אולם אשקר אינה בוחרת בפרח רך, המיועד לקישוט, אלא מצלמת את פניה יחד עם חמנייה עגולה וגדולה. הפרח הכבד והגדול, המזכיר בצורתו שמש מיניאטורית, מגחיק את "האקט הנשי" השגור של נעיצת פרח בשיער.

אך מעבר לכך, האקט ה"תמים" שמבצעת אשקר נטען גם במשמעויות נוספות. אשקר פועלת בתוך השדה התולדות אומנותי, בו זכו החמניות העגולות והצהובות לתו ייצוג מובהק: החמניות "שייכות" לואן גוך. תמונת החמניות המיתולוגית שייצר ואן גוך, הפכה לסמלה של האמנות המערבית. התמונה הקאנונית שוכפלה באין סוף הדפסים, והוטבעה על מצעים, מפות, תמונות, וכל אביזר שעולה על הדעת. הדימוי של החמניות, שרודד לכדי קיטש המוני וזול, הפך לאחד האייקונים השחוקים ביותר של תולדות האמנות המערבית.

באמצעות שימוש בחמנייה אמיתית, מבקשת אשקר להפיח חיים בדימוי שנשחק עד זרא. אולם החמנייה הגדולה מדי, מייצרת חוסר תואם, חוסר נוחות. בכך מרמזת אשקר על מעמדה ועל עמדתה ביחס לעולם האמנות, וזאת כאמנית פלסטינית החיה ופועלת בישראל. הדגם הסימבולי שמכוננת החמנייה, מכפיף את דיוקנה של אשקר אל תו - התקן המערבי השולט בזירה האמנותית. אולם דווקא נוכח כפיפות זו מישירה אשקר את מבטה אל המצלמה, כמו מבקשת לומר לנו הצופים: ראו, הנה דיוקני "עם חמנייה". יחד עם העמדה הלעומתית שמנסחת התמונה, מייצרת הנוכחות של החמנייה גם מראית עין של קירבה ושוויון ערך. שוויון הערך נוצר גם בשל צביעת פניה של אשקר בצהוב, יחד עם השירה הפיוטית שנכתבה על פניה בערבית: "צובעת את חזרתך בריסי, בצבע חוטי השמש המזוהבת". מנקודת מבט זו נדמית האמנות שמייצרת אשקר כמרחב שמנביט יופי, המתחרה ביופי המקודד והמתויג שנצרב בדמותו האיקונית של הפרח.



גסטון צבי איצקוביץ

ללא כותרת, 2006, הדפסת למבדה

גסטון צבי איצקוביץ מצלם בריכות. לכאורה אלו בריכות שחיה רגילות, אשר צולמו לאחר שהתרוקנו ממתרחצים. אולם הנוף הקונקרטי בו הן נטועות מחשיד אפשרות זו: הברכות מצויות בהר הרצל, והן אינן בריכות שעשועים ונופש. הבריכות משמשות יום אחד בלבד – יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל. ביום זה מושטים על המים זרים, המהווים חלק אינטגרלי מאירועי האבל הרשמיים המתקיימים על ההר. איצקוביץ חושף עבורנו את "אחורי הקלעים" של הברכות, את הימים בהן הן בטלות משימוש. בימים אלו נדמה "מיצג האבל" כתלוש ולא שייך לפסטורליה בה הוא נטוע ושאת קיומה הוא מייצר.

שימוש בורי ענק, כחלק מאירועי הראווה של האבל הלאומי, הוא חלק ממסורת אירופאית. בבוחרו להנכיח את הבריכות הריקות דווקא ביום קיץ חם, איצקוביץ כמו מלגלג על הניסיונות הכושלים של ישראל לאמץ לעצמה חזות אירופאית. משחקי המים, החום והשובבות מתנגשים בהוד, בעצבות ובהדר בו נטען יום הזיכרון. בכך מצליח איצקוביץ לכנס בקליפת אגוז, כמה מהמתחים המכוננים את החברה הישראלית.

קו הגבול החמקמק שבין ה"אירופאי" וה"כמו – אירופאי" מצוי גם בקומפוזיציה עצמה: צילומיו של איצקוביץ מאזכרים תמונות נוף אירופיות רבות, המתארות שפעת ירק פסטורלית הנחה לצדו של אגם. תמונות מסוג זה נתלות עד ימינו בסלונים ישראלים רבים, כסמל ל"גן העדן האבוד" – לאירופה. אירוניה רבה טמונה בעובדה כי הדימוי הקרוב ביותר לפסטורליה האירופאית שמייצרת ישראל, מוטען בדימויים של מוות ואבל, בשעה שזה ריק וחשוף.



נירה פרג

קניקול, 2003, מיצב וידיאו, הקרנה מסונכרנת של שלושה ערוצי וידיאו
וסאונד על גבי פלטות זכוכית, 29:07 דקות

נירה פרג פורשת סצנה יומיומית שהתרחשה בפריז בקיץ 2003, הקיץ של השרב הגדול שזכה לכינוי ה"קניקול". בעיצומו של גל החום, מהקטלנים שידעה אירופה, הקימו רשויות פריז על גדות הסיין חוף ים מלאכותי. פרג מחלקת את המסך למספר חלקים: באחד ניתנים פתיתים זוהרים על רקע אדום עמוק; שמסך השני, המחולק לשניים, חוצים עוברי אורח את הרחוב המהביל. הסצנה כולה נגלית מבעד למסך הערפילי שיצרו החום והמים. השילוב של הקונקרטי והמופשט, מייצר את האסתטיקה הייחודית של "הקוניקול": אדים לוהטים של חום מזה, ופתיתים צוננים של מים מזה.

מצלמת הוידאו פורשת לרווחה ספקטקל מרהיב זה, הממוזג יחד איום ועונג. גל החום "תפס" את אירופה בלתי מוכנה - שטף אותה כרעם ביום בהיר, נפל עליה כמו גשם, כמו גזרת גורל.



הילה לולו לין

חפרפרת: פוטורצח, 2006, מיצב וידיאו

עבודת הוידאו שמציגה הילה לולו לין נוצרה בפרויקט "חפרפרת" שהוצג במוזיאון תל אביב. על חמישה מוניתורים המוצבים בתוך תאים היכולים להכיל אדם אחד בלבד, מוקרנים בלולאה אינסופית בני אדם רבים שהגיעו לפרויקט במוזיאון והתבקשו לבחור אחת מתוך שמונה מילים: אהבתי, סלחתי, גמרתי, נפלתי, ברחתי, שיקרתי, גנבתי, הבנתי. מילים אלו הופיעו גם בעבודות קודמות של לולו לין, ביניהן: "כתובות האש" ו"טיפת חלב". המילים נכתבו בשלוש שפות: עברית, אנגלית וערבית. הנוכחים התבקשו לבחור את השפה המתאימה להם.

השימוש בפרקטיקה הוידויית מגולל רגעים אינטימיים הנחשפים במרחב הציבורי. בה בעת הוא גם מהרהר בשאלות של סמכות, בחירה ומוסר, סוגיות שנבחנו ב"חפרפרת".

פעולה זו חושפת את הצופה בתערוכה לתשובותיהם של הצופים שנטלו חלק ב"חפרפרת" בביתן ה"פוטורצח", ובו זמנית היא גם משיבה את הצופה אל אפשרויות הבחירות הפרטיות שלו. פעולת החשיפה שתיווכה לולו לין, אפשרה למשתתפים לבחור במילים שנאמרו בגוף ראשון יחיד בזמן עבר. שימוש זה מוחק מן המילה כל זיהוי מגדרי, אך מותיר לה מרחב רב לשוני המונכח בשלוש השפות הרשמיות המוצעות לבחירה. הוידוי שמציעה לולו לין מקודד במילת מפתח אחת המקפלת בחובה משמעויות שונות סמויות מן העין.



יוחאי מטוס

תהילה, 2006, מיצב וידיאו, 7:20 דקות
(צילום: ליאור שמריז, עריכה: שחר בראון)

המרחב הציבורי המודרני מכוסה במלל רב. סטיקרים, שלטים, מודעות ופוסטרים, ולאחרונה גם מסכי ענק, גודשים את העין האנושית בצפיפות מחניקה. בתוך הגודש המילולי הממוסחר, נשמר מעמדו של הגרפיטי כצורה אלטרנטיבית של דיבור. הגרפיטי, כמדיום אנונימי - פיראטי, מתמצה במסר קצר וקליפי. יוחאי מטוס בחר לקודד אותו במילה הנוסטלגית - Fame.

Fame הוא שמה של סדרת נעורים מיתולוגית, שעניינה מרוץ נואש אל עבר התהילה הנשגבת. למרות שהסדרה היא נחלת העבר, מתפקד הלוגו הפתייני כמסמן החלום האמריקאי. התזת המילה הזוהרת על קיר מתקלף וסתמי, חושפת את המעמד הרעוע שנושאת התהילה הנכספת. העבודה מנכיחה את המתח בין "תהילת נצח", פרסום, "סלבריטאות" וזוהר. הזוהר, כמו הכתובת עצמה, זמני, שטחי ומתכלה.

הגרסה הישראלית של התהילה מתנוססת בכחול בוהק על רקע של קיר לבן. כתיבת הסיסמה על הקיר מייצרת תואם מטריד בין החומריות שטמונה בעבודת הגרפיטי, ובין האופי שנושאת התהילה. מטוס בחר לכתוב את התהילה באמצעות אסתטיקה זולה: מסקנטייפ, דבק ונצנצים. החומרים המתכלים הם הבבואה החקיינית והמלוגלת, של אבק הכוכבים "האמיתי". אסתטיקה זו שואבת את השראתה מן התרבות הקיטשית שמקיים הרחוב. תרבות הרחוב הישראלית זכתה לכינוי המעליב "תרבות פרחית". המילה פרחת מתפקדת ככינוי גנאי להמוני, לוולגארי, למזרחי, לטרשי. "התרבות הגבוהה" מזוהה בהתאמה עם הקוטב הנגדי שמיוצג במערב. הפקת התהילה מחומרים "עממיים" וזולים, מרמזת על טיבם של "קובעי הטעם", ושל תווי התקן המופקים על ידם. כלכלת הדימויים שמנהלת את התהילה דוחקת את הזוהר העממי אל השוליים: אל המתחם המרובד של "הקסטות" וה"טברנות". הכתובת המנצנצת על הקיר מייצרת חופה חדשה של כוכבים, ה"קורצת" באירוניה אל תעשיית הזוהר.



הדס קידר

לופֶה, 2006, טכניקה מעורבת

הדס קידר בונה מקופסאות קרטון חומות אובייקטים הנדמים כמשקפות וכמצלמות מעקב, אותם היא מציבה בחלל התערוכה. לכול משקפת/מצלמה שתי עדשות: אחת כחולה, אחת אדומה. בקצה המשקפת מצויה תמונה שצולמה בתחנת הכוח בימים האחרונים. התמונה עברה עיבוד מיוחד והופרדה לאדום וכחול. כאשר מביטים מבעד לעדשות, התמונה הופכת לתלת ממדית והקופסה לדיורמה. הצילומים מבקשים לשמר את התחושה המהפנטת ששרתה בתחנת הכוח בטרם הפכה לחלל תצוגה.

המשקפות מארגנות את המציאות בצורה חדשה ובלתי צפויה, המנכיחה את כוחו של המבט בעיצוב משמעויות. הממשות היומיומית מתבסס בעיקר על מה שהעין קולטת: מרבית החוויות, התובנות והתפיסות, מתווכות דרך חוש הראייה. בני האדם מבנים במבטם עצמים, חוויות וידע. תרבות המערב הטעינה את העין באיכויות אמפיריות ואובייקטיביות, המקנות למציאות הנראית סוג של וודאות (ראו התפקיד החברתי והמשפטי שממלא עד הראייה). לעיתים אף נדמה כי העין היא "היד הנעלמה", המארגנת את הסדר החברתי וממשרתת את קיומו. כיוון שכך, צבר המבט כוח חברתי רב. המאבק על נקודת המבט ועל טווח הראייה, כפי שמנכיח הפנאופטיקון – מושג אותו טבע הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו, תופס מקום מפתח בחיי היומיום. הפנאופטיקון מסמן מרחב הנשלט כולו על ידי מבט מפקח.

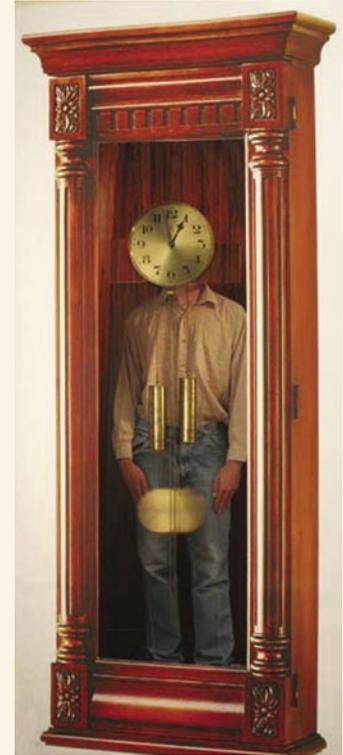
דומה כי העבודה של קידר מהתלת בוודאיות אלו: המשקפות אינן עוקבות באמת אחרי התנועה במרחב, אלא מייצגות דימוי המשקף תמונת עבר. משקפות אלו מרמזות כי אין מציאות הקיימת כשלעצמה: בכול מציאות נראית, טמון גם רובד סמוי; מול כל נקודת מבט, מתכוננת נקודה אחרת. איך שלא נסתכל על זה, הסמוי רב על הגלוי.



מורן שוב

מבעד לחלון, 2005, ארבעה הדפסי צבע

מורן שוב מצלמת כיכר בשכונת נגה ביפו מבעד לחלון חדרה: "אריחי אקרשטיין אפורות חונקות שם ארבעה עצי פיקוס עצומים, ושני שולחנות בטון מאויירים בלוח שח מט ולוח שש בש", היא אומרת. "הצילום נעשה מבעד לחלון בגובה קומה ראשונה, בדירה שמעל הכיכר. אנשי השכונה פוקדים את הכיכר בשעות אחר הצהריים ועד הלילה, ואז אפשר לשמוע אותם מעבר לחלון. בצילומים כאן, תיעוד של הכיכר מתרוקנת. גם כשיש בה אנשים, לצופה בצילומים הם נשארים אנונימיים לגמרי. הסוכה עומדת לעוף ברוח. בחורף הכיכר נשטפת וננטשת אפורה. רק המבט, הקבוע, העיקש, מלווה אותה, ומשמר את ההילה". שוב בוחנת את האפשרות של המבט לייצר הילה, שעה שהיא מתבוננת על אתר שהוא לכאורה חסר הילה. הכיכר הבנאלית נדמית מבעד למצלמתה, כאתר המארח סצנה מסרט. זוהר מלאכותי שרוי על התמונות ומעניק לדמויות ולחפצים המככבים בהן גוון סוריאליסטי. המבט המוטל מחלון הבית החוצה, זה החוזר ומלווה את הכיכר, מייצר קרבה והופך את החוץ לאתר אינטימי.



בן הגרי

זה לא שעון, 2006, הקרנת וידיאו על אובייקט, אורך וידיאו 24 שעות

בן הגרי יוצר דמות שפניה הן שעון. דמותו של הגרי כלואה בתוך אורלוגין ענק, המוצב בחלל חסר ייחוד של מוסד ציבורי אנונימי. הפעולה של הגרי לוכדת יחד זמן פרטי וזמן ציבורי, זמן אינטימי וזמן כללי. על כולם חולש תקתוקו המונוטוני של השעון, הקוצב את זמנו של האנושי. הזמן הקצוב מועבר אל הצופה בזמן אמיתי: הגרי סנכרן את זמן ההקרנה עם הזמן עליו מורה השעון המצולם. כך הופכת עבודת הוידאו לסוג של מיצג חי.

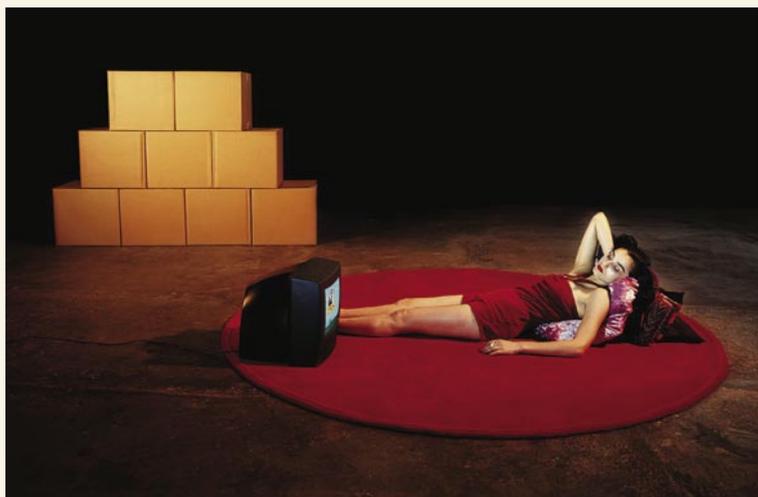
התלכיד הפארודי - היברידי שמייצר הגרי, מנכיח את העולם האנושי כתוצר של גיהול זמן. כיצורים החיים בתוך הזמן, ומנוהלים על ידו, האדם מאבד לעיתים את פניו האנושיות. המרדף האינסופי אחרי הזמן האזול, הוא אחד מסימני המודרנה. לא ניתן לתפוס את ההווה או לעצור אותו. הזמן המתמשך מיוצג במרדף האבוד אחרי זמן שחלף לבלי שוב. הגרי הופך את הזמן האישי והזמן הציבורי לחטיבת זמן אחת. תלכיד זה מייצג את ה"צייטגיסט" - את רוח הזמן החדשה.



רמי סעדי

כוסות רוח, 2006, שמן על בד

רמי סעדי מציג גבר ערום שרוע על בד אדום. גופו של הגבר נכרך במגבת ירוקה ועל גבו הוצבו כוסות רוח. הסצנה כולה מדמה אירוע טיפולי, פרקטיקה המאפיינת רפואה עממית. הגוף המבקש מרפא מצליב בתוכו שני ממדים: מיניות וצבע. המיניות הבוטה של הגוף החשוף מתייחסת להצבר הסטריאוטיפים בהם הוטען הגוף המזרחי השחור. שחורות, המנוגדת ללובן, מקושרת עם מרחב אסוציאטיבי שלם של טומאה ושל לכלוך. כוסות הרוח המונחות על הגב, כמו מבקשות לבצע בו זמנית פעולות של ניקוי והלבנה. סעדי ער גם לממד המגדרי הטמון בדמות הגבר המשמש כמודל. מאז ומעולם שימשו נשים כמודליסטיות של ציירים גברים, וגופן החשוף הוצג לראווה. סעדי מבצע היפוך למערכת יחסי הכוח שכונן הציור האירופי הקלאסי, ויוצר משוואה בה גבר מזרחי מצייר גבר מזרחי. פעולתו החתרנית מנביעה דיוקן עצמי המודע למערכת הסטריאוטיפים בה נכבל הגבר המזרחי.



טל שוחט

תשעה ארגזים ושטיח אדום אחד,
מתוך הסדרה "Refugees, 2006", תצלום צבע

העבודה "תשעה ארגזים ושטיח אדום אחד" בונה סביבה של פליטות דומסטיות. בחלל ריק, שזיהויו אינו וודאי, ניצבים תשעה ארגזים רבועים מול שטיח עגול אחד. על השטיח שרועים אישה צעירה וטלוויזיה. החדר הריק מנכיח מתח של ניגודים: העזות האדומה של השטיח המוקפד מול צבעם הדהוי של הארגזים התעשייתיים, התמונות המרצדות על המרקע מול התנוחה הסטטית של הבחורה הצעירה. הסביבה שבונה שוחט פורשת מול הצופה את הפוליטיקה של הבית. בעוד הבית האמיתי כולו, על אביזריו האינטימיים, טמון כולו בארגזים זהים, הופכת הטלוויזיה לסוג של בית וירטואלי המייצר אינטימיות מזויפת. המתח בין הזוהר החיצוני הנשקף מן המרקע ובין הרצפה הקרה והארגזים האחידים, מעוררים תחושה של אי נחת. הרפרטואר החומרי המצוי בתמונה מרמז על היסטוריה ארוכה של תלישות נוודית אורבאנית, המיוצגת בתנועה בלתי פוסקת בין חדרים ובין דירות. שוחט בחרה לייצר באמצעות סצנה מלאכותית ומבוזאת היטב את התחושה של הפליטות הדומסטיות, המאפיינת את ההווה הפוסטמודרנית העירונית, חוויה חוצת לאומים ומדינות.



שחר יהלום

ללא כותרת, 2005, מיצב וידיאו, 1:40 דקות (לופ)

מעבודת הוידאו של שחר יהלום נשקפת זריחה מרהיבה המאירה דמות רכובה על חמור. דמותו של החמור מקפלת בתוכה מספר משמעויות סימבוליות: מחד גיסא, בשל צניעותו הוא נתפס כמתאים לשאת את המשיה, מאידך גיסא מיוחסת לו טיפשות ושמך הפך לגנאי. שחר יהלום נוטעת את החמור בסצנה אליה מלוהק לרוב הסוס האצילי. האציל הרוכב על הסוס הפך לדמות איקונית בתרבות המערב. יהלום מנסחת גרסה מקומית, "חמורית", לפרש על הסוס. גרסה זו מהדהדת גם את פסלו המפורסם של אלכסנדר זייד, גיבור "השומר", השועט על סוסו במרחביו המוריקים של העמק. בניגוד לדהרה הסוחפת של הסוס האיקוני, החמור של יהלום נטוע במקומו, כ"פסל חי". עבודת הוידאו מהפכת את המושגים עליהם הושתתה התרבות החלוצית: עבודה עברית, ייבוש הביצות והפרחת השממה, מושגים שאיבדו את הרלוונטיות שלהם זה מכבר. השימוש בחיה המזוהה עם הערבי המקומי, הפלסטיני, אף מטעינה את הסמלים הציוניים באירוניה חריפה.



נועה צדקה

שיחה, לילה, מטבח, 2005, וידאו, 4:00 דקות /
ארקדיוש ורומקה - מטבח, 2004, וידאו, 2:10 דקות

בשתי עבודות וידיאו חושפניות, פותחת נועה צדקה צוהר אל ליבה של האינטימיות המשפחתית הפרטית. צדקה מתעדת בשתי הסצנות את בני משפחתה הקטנה: הבעל הפולני - ארקדיוש, שאינו דובר עברית, התינוקת המשותפת, והיא עצמה, המופיעה רק דרך קולה.

כמו בעבודות קודמות, מבקשת צדקה לנתן את קו המתח העדין המבחין את הפרטי מהציבורי. הרצון ל"חשיפה טוטאלית" מגולל דיוקן עצמי: מלא, אמיתי, שלם וכן. מבנה משפחתה הלא קונוונציונאלי של צדקה אינו מרתיע אותה, להפך. דווקא התכסית ההטרוגנית שמייצרת השונות התרבותית, מדגישה את המריבות, האהבות והכעסים, כחוויה אוניברסאלית חוצת תרבויות.

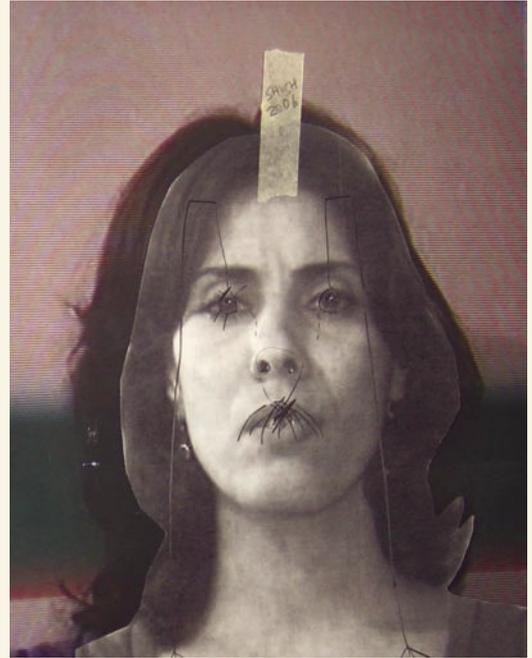
הסצנות השונות שמגוללת צדקה חושפות פיסות אותנטיות מהחיים האמיתיים: בסצנה הראשונה מהלך ארקדיוש במטבח, כשהוא לבוש בתחתונים בלבד, והתינוקת הוערורית בת השבועיים מוטלת על כתפו. בסצנה השנייה מתלקחת בין בני הזוג מריבה קשה בעקבות לילה ללא שינה. בני הזוג מדברים ביניהם שפה הזרה לשניהם - אנגלית. על השולחן מולם נערמים כלי האוכל המעידים על היום שחלף. העייפות, הכעס והתסכול, הכריעו את הזוג הצעיר. מיסגור העבודה תחת הכותרת "אמנות", ולא למשל "ריאליטי טי. וי", מחלץ את פיסת היום יום מחזיונות הראווה המבוים שעולים על המרקע המהוקצע. אף אחד מהגיבורים אינו מקבל כאן כסף עבור התפקיד שהוא ממלא "בחיים שלו עצמו". עבודת האמנות מבקשת לייצר משמעויות הנוגעות בשגרה הבנאלית, שגם אנו חווים כצופים. בעוד "הריאליטי טי. וי", הופך את הווי היומיום של גיבוריו ל"קרב גלדיאטורים" הרסני, יוצרת עבודת האמנות חמלה ואמפתיה.



פיליפ רנצר

לא/כן, 2006, עץ, גבס וטכניקה מעורבת

פיליפ רנצר בנה צריף עץ, סגור ומסוגר כולו. המבט אל פנימיותו מתאפשר לנו רק דרך פעולה פיסית: הכנסת הראש מבעד לרצפתו. המבט בגובה הרצפה הופך את הראש הצופה לחלק אינטגרלי מן הנוף הייחודי הנגלה לעינינו: ארבעה בתים פנימיים, 60 סולמות עץ קטנים וטבלת שולחן המהווה כמעין "חופת עץ". על אחד הבתים מצוי אוסף של קקטוסים מיניאטוריים, אמיתיים, על בית אחר כתובה המילה YES, על שני: NO. המראה הניצבת בתוך הצריף משקפת את המילה YES באורה מעוות, בכתב ראי הפוך. ה- NO נותר בשלמותו. על הרצפה מצויים גם שני ראשים שחורים, כאשר רק העיניים מסומנות בהם. העיניים הדוממות נועצות גם הן מבט משלהן בראשו של הצופה. כך מוכפל אקט הראיה והופך להדדי: הצופה מתבונן בעבודת האמנות, והיצירה מסתכלת עליו. המראה החולשת על החלל מעצימה את תחושת ההדהוד האינסופי. הפרטואר החפצים וסבך המבטים המתעתעים מעבירים אותנו לעולם פרטי, הזוי, בעל חוקיות הנסתר מעינינו, שאנו מוצאים עצמנו, במפתיע, הופכים לחלק ממנו.

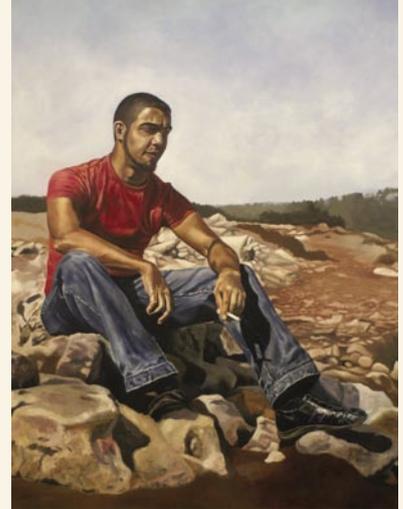


חן שיש

בוא, 2006, עבודת טלוויזיה וטכניקה מעורבת

עבודת הוידאו של חן שיש נחשמת ממבטם של הצופים באמצעות פניה של שיש עצמה, שהודבקו על המסך הקטן. התצלום מסתיר למעשה את דמותה של שיש השרה שיר אהבה הקרוי "בוא". את השיר ניתן לשמוע אך ורק באמצעות האוזניות. שיש בחרה לחסום את פיה ושפתיה בקו עצבני הנדמה לתפר. "התפרים" הגסים מאחים את הקול ואת המבט: את הפה ואת העין. שיש בוחרת להסתיר את דמותה הצבעונית והשרה באמצעות דיוקן עצמי פצוע, עקור עיניים וחסום פה, המצולם בשחור לבן. על פי דבריה, הפה החסום מנביע תולעים ורימות.

הטלוויזיה הופכת בידיה של שיש לאלמנט פיסולי. הוידאו משמש אותה רק כדי לסמן את התגודה הקטנה של שיערה. דמותה הכלואה בקופסה הצרה של הטלוויזיה, כמו מסרבת להיכנע לדימויים הצבעוניים והקולניים המרצדים על המסך הקטן.



דוראר בכרי

דיוקן עצמי - מלבורו אדום (1), 2006, שמן על בד /
דיוקן עצמי - מלבורו אדום (2), 2006, שמן על בד

האייקון המחוספס של הגבריות שיצר "איש המלבורו" משמש כמצע חזותי ותיאורטי לעבודתו של דוראר בכרי. בתמונה הראשונה נטע בכרי את דמותו בנוף טרשים סלעי. בכרי הפלסטיני מציג את עצמו כאיש האדמה, כקאובוי הערבי, כיליד אשר דמותו בוקעת מן הסלעים והרגבים. דמותו נראית בתמונה כשהוא אוחז את הסיגריה המפורסמת בידו, לובש בגדי מותגים ומשלח מבט עז אל אופק נעלם. השורה הקאנונית שטבע המשורר שאול טשרניחובסקי: "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו", מקבלת בעבודה תפנית אירונית. בתמונה השנייה נחשף בכרי כשפלג גופו העליון מוצג לראווה, וידו אוחזת בסיגריה בוערת ובמברשת המשמשת פועלי בניין. גם כאן מוצגת דמותו של בכרי הערבי כמי שעובד ב"בניין הארץ", באור המגחך אתוסים ציוניים. שתי הסצנות עושות שימוש בכפל הפנים של הגבריות: מיניות ובעלות. העבודות מחצינות את המיניות הגברית המיוחסת לגבר הערבי, ובתוך כך הן גם לועגות לאייקון של "היהודי החדש" ולדימוי הסטריאוטיפי של הגבריות החלוצית - צברית. בו זמנית משמשת הגבריות להנכחת הבעלות על הארץ ועל האדמה.



מירי סגל

שפלת הסתיו, 2004, מיצב וידיאו, 6:48 דקות

בעבודה "שפלת הסתיו", מהפכת מירי סגל את השמות הניתנים לאזורי עוני ושכונות מצוקה, באמצעות התקה של השמות הניתנים לשכונות היוקרה. "שפלת הסתיו" היא היפוכו של השם הטעון "רמת אביב", המוצע כשם דמיוני לשכונה בדרום תל אביב. התקה זו מחוללת סדרה של היפוכים: עבודת הוידאו מוקרנת במהופך על קיר בחלל התצוגה. על רצפת החדר מצויה שלולית בה משתקפת "שפלת הסתיו" כמין עולם תחתון שאנו משקיפים עליו מלמעלה. אולם כדי לראות את ההשתקפות, על הצופה להשפיל מבטו אל השלולית ולחדור במבטו אל מעבר למישור הרצפה ובכך לאמץ את המחווה הפיזית של ההולכים ב"שפלת הסתיו".

העבודה, בסמנה מעין קו שהופך עליונים ותחתונים (כמחווה לגאולה אפשרית), מנסה לגעת ביחסים בין מימסיס (העתקה) לבין שינוי ולשאול את השאלה הנצחית "מהי המציאות?". בטקסט שכתב על העבודה ברנרד בליסטן הוא מציין כי: "מבטי שלי היסס, פנה לכאן ולכאן, ניווט בין מה שנמצא מולי ובין מה שנמצא לרגלי, בין מה שהפוך ובין מה שישר. ועיני הייתה לרגע לעיין מצלמה, המוסרת תמונה מהופכת שמייצבת רק אחר כך, על נייר ההדפסה - אותה הצלבה שהייתה לאחד הנושאים הנדונים ביותר בהיסטוריה של הייצוג".



שר לוי

היטלים, 2006, טפט שחור על רצפה

עבודותיה של שר לוי חושפות בפני הצופה רצפה מצויירת. על הרצפה מוטלים צללים שחורים של חפצים שונים: מאורר, אופניים, עציץ, תנור ונברשת. לוי מהפכת את היחסים השגורים בין דימוי ו"שארית", עיקר וטפל, במה וקלעים, חוץ ופנים. לכתמים מעמד ויזואלי מתעתע: הם חלק בלתי נפרד מהקיום, אך לא אחת הם נשמטים מעיננו. עבודתה של לוי מעניקה לכתם נראות ואף הופכת את הכתם לעיקר. בתוך כך מבצעת לוי מהלך של "הקפאת זמן": האיכויות הדינאמיות של הצל, הכבולות באור השמש, הופכות לעצם נייח. לוי חונטת למעשה את האור וממצקת את התפשטותו הפוטנציאלית. ריקון הצבע מותיר קווי תיחום בלבד: גרעיניות תמציתית.

לכולנו זכורה הסצנה הקלאסית, בו נשבר צילו של פיטר פן והוא מבקש מוונדי לתפרו. האירוע מסמל את בעלי "הצל השלם", קרי המבוגרים. ה"צל", כמושג פסיכולוגי, הוטבע על ידי גוסטב יונג. יונג כינה את החלקים האפלים בנפשנו, שאיננו רוצים להישיר אליהם מבט, בשם "צל". חלקים אלו "מושלכים" ו"מוטלים" על דמויות, חוויות ואירועים. הצל הוא סמל לעודפות המלווה אותנו באשר נלך.



נטע הררי-נבון

ללא כותרת, 2006, שמן על עץ

עבודותיה של נטע הררי מגוללות שתי סצנות שעניינן מבט: באחת מביטים ילדים מבעד לחלון של רכבת נוסעת, ובשנייה מביטים אנשים בוגרים בפניו של בחור כהה. הדמויות של הררי שולחות את מבטן אל שתי תצורות של נוף: חיצוני ופנימי, לבן ושחור. המבט שמושלך החוצה – אל הנוף החולף, והמבט שמושלך פנימה – אל דיוקנו של הבחור, מסמנים שני אתרים של זיכרון שטומנים בחובם אלימות.

דמותם של שני הילדים מרפררת בין היתר אל רכבות הפליטים שחצו את אירופה במהלך מלחמת העולם השנייה. בדמותו של הבחור מהדהד התיוג הסטריאוטיפי שנכבל בצבעו השחור. המבט שנשלח אל הנוף הוא מבט מהרהר, שואל, תוהה ואינו מאמין. המבט שנשלח אל הבחור מוון בסקרנות ואימה: הוא בוחן, מקטלג, ממיין ומקבע. שתי הסיטואציות חושפות אלימות שמקורה בהגזעת האחר. ניתן לקרוא את העבודות כשלם שנבקע לשניים: חיצוני ופנימי, לבן ושחור, פנים ומסכה.

בחינת דיוקנו של הבחור השחרחר מעלה בזיכרונו את הפסאודו מדע המכונה אוגניקה – תורת הגזעים, ששימש תיאוריות גזעניות שונות. האוגניקה אינה תורה מדעית סדורה ומונוליתית. תחומי ידע שונים משמשים בה בערבוביה. את עיקר "תובנותיו" גזר תחום דעת מפוקפק זה מן החוץ – מן הרובד האסתטי החרוט בגוף. "מסקנותיו" שימשו לניסוח מדרג היררכי של גזעים, מדרג גזעני שמוצג גם בעבודותיה של הררי: הלבן בוחן ומקטלג את הכהה. הררי בוחרת להדגיש גם את הבדלי המעמד בין הבחור ובין בוחניו: הם בחליפות ועניבות, הוא בחולצה פשוטה; מבטו תועה וחרד, מבטם בוטה ו"מדעי". חילופי המבטים הכמו רצינאליים מסגירים את האלימות הפוטנציאלית, המבעבעת על קו המתח הטעון שמייצר המפגש עם האחר.



יאיר ברק

צופים, 2006, הדפסת למבדה / חוגגים, 2006, הדפסת למבדה

יאיר ברק מצלם אירועים הומי אדם, הממוסגרים תחת הכותרת "שמחה המונית". תצלומיו חושפים את הבטנה הכפולה של האירוע: אימה ובדידות מזה, ותחושת יחד עולצת מזה.

העבודה "חוגגים" נשענת על תיעוד אירועי יום העצמאות בתל אביב. העבודה מורכבת כקולז' הבנוי מאיחוד כפוי של פריימים הלקוחים מתצלומים שונים. הפריימים מייצרים רצף נרטיבי חדש, בו נדחסות פעולות שאירעו בזו אחר זו למסגרת זמן אחת. התוצאה היא צילום פנורמי בעל איכות סיפורית נרטיבית. הנרטיב שבונה ברק מייצר פעולת הכפלה: הוא מאתר את העצב בו טבול יום הזיכרון באירועים המייצגים את יום העצמאות. השחרת התצלומים והקפאת דמותם של החוגגים, חושפים את הבילוי ההמוני כנגוע במלנכוליה ועצב.

בעבודה "צופים" בחר ברק לצלם את מופע הזיקוקים שהתקיים בתל אביב בחגיגות שבוע צרפת. ברק מתרכז בצופים ולא בתצורות הקליידוסקופיות של הזיקוקים, תוך ריקון התמונה מצבעיה המרהיבים. גם מופע הזיקוקים מקפל בחובו כפילות פנים: הזיקוקים המשמשים לראווה הם תולדה של חומרי נפץ קטלניים. גם בסצנה מטופלת זו נדמה כי המצולמים אינם מצפים למופע נהנתני, אלא עדים לאסון שהתרחש: הדמויות ההלומות מגיחות מתוך האפלה ונותנות בצופה מבט קרוע.

סדרה זו חושפת את המתח שבין שמחה לעצב כאימננטי לאירועים המוניים. קריאה פוליטית של האירועים המצולמים תחלץ את הממד האלגורי הטמון בסצנות אלו. פעולת ההזרה חושפת את הטפלול (המניפולציה) הטמון באירוע ההמוני, ובקריאה רחבה, את מנגנוני הטפלול של המדינה כולה.



ינאי יחיאל

ללא כותרת, 2006, תצלום צבע

ינאי יחיאל בחר לצלם חדר שירותים של בית נטוש, שכוסה כמעט כולו בצמחייה: התקרה מפולשת בשרכים מתפתלים, והרצפה התמלאה אדמה. הצילום מהדהד את המִשְׁתַּנָּה הפשוטה שגרר מרסל דושאן אל החלל ההיגיני של המוזיאון, תוך שהוא קורא לה "מזרקה". אקט זה שינה את פני האמנות המודרנית. התמונה חושפת את הצופה לערבול מאיים: סממני ה"תרבות" המגולמים באסלה הלבנה, עומדים אל מול העשבים השוטים החולשים על פני השטח. בהיפוך לעבודתו של דושאן, הופכת האסלה בתצלום של ינאי לשריד הנכחד של התרבות. נוכח הג'ונגל המתפשט עולה בנו אד קל של אימה: הויטאליות והכוח העצום הטמונים בטבע, סופם להשתלט על הישגי הציוויליזציה. יחיאל בוחר להדגיש דווקא את האתר המוצנע בבית – את חדר השירותים, ולא את חדר האורחים הרפרונטיבי. בית השימוש מזכיר לבני האדם כי הם חלק בלתי נפרד מעולם החי: גם האדם כמו החיה, בא מן הטבע וחוזר אליו.



מיכאל רפופרט

ללא כותרת, 2006, שמן על בד / ללא כותרת, 2005, שמן על בד

ציוריו הריאליסטיים של הצייר מיכאל רפופרט, חושפים מציאות כמו מצולמת. הצפייה בתיעוד שמוסר רפופרט, מלווה בתחושה של הלם. נראה כי רפופרט מצליח להעביר במכחולו את הקסם ואת המסתורין הטמונים בכני אדם. הציורים מעוררים סקרנות ותהייה הנוגעת לגיבורים המופיעים בו: מה מדאיג אותם? על מה הם חולמים? על מה הם חושבים? ועל מי?

תחת ידיו המיומנות של רפופרט, הופכות הדמויות המצוירות לדמויות בשר ודם, נושמות רוח חיים. מודוס הציור של רפופרט ותשומת הלב המרבית לפרטים, מתבררים את היצירות למסורת הגדולה של הציור המיומן, שנעשה בעמל כפיים.

בציור המציג אם ובתה אנו עדים לסצנה של חיבוק צמוד – לדיאדה המודרנית הבלתי נפרדת. עזות המבע של הילדה והאם מותירה אותנו מרותקים. הם מביטים בצייר ובנו בישרות בלתי מהססת. במבטה של הבת ניכרת התרסה. זוהי "וריאציה בג'ינס", על נושא שצויר אין ספור פעמים, בעיקר בקונוטציות נוצריות.

בציורים האחרים נראים שני זוגות נוספים, הפעם של גברים ונשים. הציורים נעים בין "רפרזנטטיביות צילומית" ל"סנאפ שוט" מהיר וחד. הדמויות שמביטות מבדי הקנבס כמו הגיעו עם בגדי היומיום, ועם נטל החיים המייגע שנכתב על פניהם. החולצה הפתוחה, הסיגריה השמוטה, המצח המהורהר ועוד, רחוקים מן המסכה הייצוגית הנרשמת לרוב בפורטרטים.

רפופרט הצליח ללכוד במכחולו רגעים אינטימיים, המעבירים תחושה חריפה של ממשות. הוא שולף את הדמויות מהקשרן ה"טבעי", ומציב אותן על רקע טרנסצנדנטי. דווקא כך, כשרק האדם ממלא את מרכז הפריים, נחשף הממד האנושי במלואו.



חיים דעואל לוסקי

נוף אורבני 5 - 1, 2006, צילום בטלפון סלולארי 1.4KB, הדפסה על בד, מסגור קלאסי

במרכזו הציור הנוכחי של דעואל לוסקי עומד חקר הרגע בו נוצרה בצילום רקמה דקה ביותר של שרידי אור מינימאליים, של פרטים חסרי משמעות המבקשים ליצור שיבוש, "לסרק את הפיקסלים כנגד כיוון צמיחת השיער", כפי שהוא אומר. הציורים, שמקורם במצלמה הפשוטה של הטלפון הסלולארי, מדגישים עד כמה העין אינה יכולה עוד להעיד על האופן שבו העולם נוכח ממולה, והיא מראה בעיקר מציאות שהשתבשה, שיבוש שאינו בר תיקון. הצילומים דלי הזיכרון הופכים למבע ציורי, לציוריות המעידה על רדידות הזכרון ועל ריקנות הדימוי. הצילום שנעשה בדרגת האפס של האינפורמציה (התמונות שוקלות רק 1-2 kb), מציב את הציור בגבולו הרחוק יותר שבאפשר: כתם שאין מאחוריו כל חוויה, מרחק אסתטי חסום, צמוד וכמעט חונק את הגוף, צמוד לעין, צמוד להדהוד הזכרון החלול של המציאות האורבנית ממנה נמנע המרחב הבין-אישי. האיזכור לציור הרומנטי והערעור על האמנות הרטינלית הוא אירוני, כשהצבע אינו מכיל את צבעוניותו בתוך המרחב האטום שבתוכו נכלא המבט, הצבעה על הרגע בו נפרד האדם המודרני מהאפשרות לראות, והוא עתה מותנה ברצונו של המדע, ביכולותיה של הטכנולוגיה הקפיטליסטית לעדכן את הכלים על מנת לדעת.



רונית שלו

גבעת חול, 2006, עפרונות גרפיט ושמן על בד /
זיכרונות מהים, 2006, עפרונות גרפיט ושמן על בד

רונית שלו מציגה שתי עבודות דמויות גובלן. שליו מציירת "באיקסים קטנים" ארמונות חול פריכים, אותם היא "רוקמת" במכחולה. תכי הרקמה מסמנים בקווי מתאר שבריריים סצנה משפחתית אינטימית המתרחשת על שפת הים. שתי הפרקטיקות: רקמה ויצירה בחול, מבוססות על עמלנות ודייקנות. העבודה שנדמית כסקיצה לא גמורה: חד צבעית, מטושטשת ו"לא רקומה", כמו מאנישה את המטפורה "לבנות ארמונות בחול". הביטוי "ארמון חול" אף כתוב בתחתית הסצנה. על הקומפוזיציה כולה שורה אווירה מרוחקת, לא מציאותית, טיוטאית. העבודה כולה משדרת ארעיות וחוסר וודאות, של עולם שאיבד את ממשותו החומרית המוצקה.



מה ראית ?

מיכל היימן

מבחן מיכל היימן מס' 3 - מה את חושבת?, 2004-2006
זכויות יוצרים - רעיון, מבנה, הפעלה וסרטים: מיכל היימן
עיצוב מבנה: אורן שגיב

למעלה מעשר שנים מנסחת האמנית מיכל היימן יחסים חדשים בין האובייקט של האמנות, הסובייקט והדיבור, ועוסקת בחיבור של מבחנים חזותיים ובהפעלתם בחללים מוזיאליים ואחרים. עבודתה הראשונה "מבחן מיכל היימן מס. 1", הופעלה לראשונה ב-1997 בתערוכת דוקומנטה X בקאסל, גרמניה. את "מבחן מיכל היימן מס. 2", הפעילה בצרפת, ביפאן ובישראל (1998-2001) ואת "מבחן מיכל היימן מס. 3 - מה את חושבת?", הפעילה משך 13 מפגשים, במסגרת הפסטיבל לתיאטרון ישראלי אחר, בעכו, 2004, (מנהל אמנותי: עתי ציטרון). לתוך קונסטרוקציה-מעבדה, בת שלוש יחידות, כשכל יחידה מורכבת משתי ספות, זו מעל זו, נכנסו שישה מתנדבים. המתנדבים חוברו ביניהם ברשת תקשורת, כשמומלם מסכי טלוויזיה ולידם מיקרופונים. השישה צפו בסרט וידיאו קצר, יחד עם מנחה (פסיכולוג/ית), עורך וידיאו, קלדנית, וקהל הצופים. עם סיום ההקרנה, החלו המשתתפים במלאכת הפרשנות (במרחב המילים, הדימויים והאובייקטים), כשהם מתבקשים על ידי האמנית, לנסות ולהגיע להסכמה ביניהם על מה שראו.

בתערוכה "הווה מתמשך" מציגה היימן את רעיון המעבדה במתכונת ובהקשר שונים. המעבדה, תוצב בחלל על כל אביזריה, מבלי שתופעל עם מתנדבים, אלא כהצעה למעבדת-פרשנות, לדיבור משותף, לאפשרות בעתיד של יצירת סרטים על ידי יוצרים שונים, במיוחד עבור המעבדה, ועוד. אופן הצבת הקונסטרוקציה הפעם, תאפשר מבט של הצופים עליה, ובחינתה מקרוב.

בתוך המעבדה, תציג האמנית לראשונה שני סרטים משלה. באמצעות השתלת משפטים כמו "מה ראית?", בתוך הסרטים עצמם, המעבדה תפעל ועמה הצופים. הסרטים הינם מתוך סדרה בשם "התקפות על חיבור", כשם מאמר מ-1959 של הפסיכיאטר והפסיכואנליטיקן הבריטי וילפרד ביון (Bion 1979-1897) שעוסק בהרס ובהתקפה על חיבורים מקשרים כמו תהליכי חשיבה, שפת תקשורת ועוד. בשני הסרטים, "החבל" (The Rope) ו"הכפיל" (The Double), מותקפים חיבורים שונים בין אובייקטים.

בעבודה הנוכחית, מבחן מס. 3, ממשיכה היימן לשאול טכניקות ומושגים מפרקטיקות שונות כמו הפסיכואנליזה, הפילוסופיה, הרפואה, המשפט, מבחני השלכה, ועוד, ולהפגיש אותם עם תחום התרבות החזותית.