היס

Histories

טור

تاريخيّة

יות

ARTLAB

1

מאז ומעולם עמדו יצירות האמנות בקשר הדוק עם ההיסטוריה והאירוע ההיסטורי – בין אם היה זה יחס של רפרזנטציה, של אזכור או של תגובה למקור מזמן אחר, ובין אם התייחסה היצירה למערך פוליטי, דתי או פנים-אמנותי. לצד זאת שמרו היצירות על ריחוק זהיר מן האירוע ההיסטורי. היצירות, נדמה, התייצבו במנותק ממופעו המקורי של האירוע גם כאשר ביקשו לתאר או להציג אותו באור ובהקשר מסוימים. כך נמתח ציר עיקש בין העבר של האירוע להווה של היצירה, ועליו שתי נקודות מובחנות ונבדלות.
אין בזה כדי לומר שלא נודעו בהיסטוריה של האמנות מקרים שבהם התערבו יצירות בהיסטוריה, אלא שאז לא עשו זאת כמהלך מפורש, ולרוב אף מתוך תפישה טמפורלית שונה מן התפישות הרווחות כיום. צייר הרנסנס אלברכט אלטדורפר, לדוגמה, העמיד ייצוגים של מלחמות וקרבות מהתקופה ההלניסטית בשילוב תפאורה ולבוש המתאימים לתקופתו שלו (ראשית המאה ה-16) בניסיון לספק הצדקה ופשר למלחמות ההווה. אלטדורפר חיבר עבר והווה כדי להעמיד ייצוג אחיד של מהלך המלחמה החוזר על עצמו שוב ושוב כמעין התרחשות א-היסטורית, גלגל זמן נקוע.[1]
והנה, מזה כשני עשורים מופיעות באמנות העכשווית בכלל ובשדה האמנות הישראלי בפרט עבודות המייצרות יחס מורכב, מפורש ומודע להיסטוריה ולכתיבתה. אופני הפעולה של אלה רבים ושונים: וריאציות על סיפור הרגע ההיסטורי, שילוב של היסטוריה אישית וציבורית, עירוב של בדיה ואמת, טיפול בארכיונים, שחזורי אירועים, רקונסטרוקציה של רצפי אירועים, חקירה של העבר וייצוגו, ועוד כהנה וכהנה. שלל האופנים השונים הללו, אשר רבים ההבדלים ביניהם, מציגים יחס אחר בין העבר לבין ההווה של היצירה. האמנים האמורים לא התייחסו להיסטוריה כמקור נפרד ומרוחק, אלא כחומר הפיזי של היצירה – ממש כשם שהחימר או השיש משמשים את הפסל. סביבת פעולה זו טשטשה את הפער שבין היצירה להיסטוריה ופתחה מרחב תמרון ליצירת מובנים חדשים בהיסטוריה, באמנות ובתפישת ההווה. זו אמנות המתערבת היסטורית. אמנות החוזרת אל ההיסטוריה ומעלה אל פני השטח השתמעויות ומשמעויות נסתרות. אמנות הנוכחת באופן מודע בתוך ההיסטוריה – ומכניסה לשם גם את הצופה.

2

תהליך היצירה באמנות המתערבת היסטורית מעלה שאלות על המתודה של ההיסטוריון, כמו גם על האפשרות למחקר באמנות (artistic research). האמנים המתעסקים בהיסטוריה כחומר משתמשים פעמים רבות בשיטות למידה ומחקר שאינן שונות באופן מהותי משיטותיו של ההיסטוריון החוקר – בין אם מדובר בנבירה הסיזיפית בחומרי ארכיון, בראיונות או בקריאה רחבה ומקיפה של טקסטים. ההבדל העיקרי בין האמן וההיסטוריון, אם כן, ניכר בצעד שלאחר המהלך המתודולוגי: באופן קשירת הטענות, בשימוש בדימויים ובאופן ייצורם, בבנייתו מחדש של סיפור. האמן-היסטוריון משוחרר מכבלי השיטה המדעית כפי שמבינים אותה רבים מן ההיסטוריונים בני זמננו. אין זאת שבעולמו של האמן שולט אי-סדר, אך הסדר נקבע תוך כדי תנועה. הוא אינו מוכתב לאמן מכוח מתודה אקדמית, אלא מזדמן לו ומארגן עבורו מובן בתוך ההיסטוריה. במסע המחקר של האמן, התנועה בין מקור מידע אחד לאחר אינה מוכרעת מכוח תזה או שאלה מובילה, אשר מתווה נתיב על פי כללי תנועה סדורים. תחת זאת הוא נע כנווד, מכוח מה שמושך את העין ואת המחשבה, מאיץ, מעכב או מסכל את ההתקדמות בכיוון מסוים. מחקר האמן בדרך זו הוא מדע נוודי.[2]

3

לפני כמה שנים, אם הזיכרון אינו מטעה אותי, סיפר גבר מבוגר בראיון רדיופוני על הצבעת האו"ם בכ"ט בנובמבר 1947, ועל חוויותיו מן הרגע ההיסטורי. הוא סיפר כיצד התכנסו כולם חבורות-חבורות בכיכר מלכי ישראל, מתרגשים ומצפים, ממתינים להודעה. עוד סיפר איך צפו בהצבעה ובהכרזה ההיסטוריות בשידור ישיר על מסכי ענק. למותר לציין כי באותו זמן לא היתה בנמצא הטכנולוגיה שתאפשר שידור כזה. למען האמת, גם הכיכר לא היתה בנמצא. אלא שהאיש דיבר במלוא הרצינות והכנות, וכך בדיוק זכר את ההתרחשות.
אין באנקדוטה הזו כל דבר חריג. הזיכרון האנושי נוטה להשלים פרטים שתכליתם להעמיד מובן קוהרנטי לסיפור שהוא מבקש לגולל, והוא עושה זאת מתוך עירוב בין החוויות האישיות, מסגרות הסיפור המוכרות התואמות את הסיטואציה, והסיפור ההיסטורי כפי שמביאים אותו סוכני הזיכרון. בזכרונו של הדובר ברדיו התערבו אלה באלה הקולות ששמע והתצלומים שראה בשנים שלאחר מכן, ועליהם התווסף זכרון תבנית אירוע מתקופה אחרת – קהל רב, במה, מסכים. עדותו סיפקה את המובן של ההתרחשות כפי שעיבד אותו במהלך השנים; במובן מסוים אכן היו מסכי ענק בכיכר, שהרי גודל האירוע וחשיבותו חורגים מתחום החוויה האישית והרגע המסוים שביקש לשחזר.[3]
גם העיסוק האמנותי ביצירתו או בפענוחו של הדימוי ההיסטורי משתלב באותו זרם של ייצור דימויים, בניסיון לצקת בהם תוכן ומובן או בניסיון לחשוף את השבר שבין הזיכרון האישי לעובדה ההיסטורית. גם כאשר נוצרת בדיה, אם כן, היא משכנעת באמיתותה: הרי הסדר שהיא יוצרת אינו רחוק מן הסדר ההיסטורי ומן המובן שהוא מייצר. הבדיה חוברת אל הסדר בדרכים אשר הרגע ההיסטורי מתווה כמו מאליו.

4

הבדיה והזיוף הן צורות מיוחדות של התערבות בהיסטוריה, והן עתיקות כהיסטוריה עצמה. הופעתם קשורה בעצם טיבה של ההיסטוריה כמארגנת וממסדת יחסי כוח. הבדיה והזיוף מנצלים את ההיסטוריה למטרות רווח כלכלי או פוליטי, בין אם מטעם מוקדי הכוח ובין אם נגדם או תוך ניצול שלהם. הזיוף המוצלח ביותר והבדיה הטובה ביותר הם אלה המוטמעים לחלוטין בשטף ההיסטוריה, כלומר, מופיעים כאמת היסטורית כשלעצמה. היטמעות זו מוצלחת יותר ככל שהבדיה או הזיוף נקשרים בקונסטלציה של עובדות היסטוריות ידועות – מקומות, אנשים ואירועים – המשוות להמצאה אמינות ותוקף. כאשר הבדיה או הזיוף נחשפים כלא-אמת, גם התוקף המיוחס לעובדות ההיסטוריות עלול להינזק.
אמנות המתערבת בהיסטוריה עושה לפעמים שימוש בכוח זה ממש. השימוש בבדיה מאפשר לה לקשור מחדש נרטיב היסטורי ולחשוף בו מובן פנימי מחודש; בעצם החדרת הבדיה היא מאלצת את מערך הגורמים והאירועים להתגלות מחדש מתוך יחסם לבדיה הזו.[4] לצד זאת, הקשירה לעובדות ההיסטוריות מקשה לעתים על הצופה לשים את האצבע על המקום שבו מסתיימת האמת הידועה ומתחילה הבדיה. אפקט זה של מבוכה מדרבן את הצופה להעמיק את מעורבותו הרגשית בהתרחשות ובמובנה. היסטוריה בדויה כזו יוצרת אנטי קומון-נולדג' ואנטי קומון-סנס.

זוהר גוטסמן ואבי מילגרום ° ממותומט

במהלך חפירות ארכיאולוגיות שנערכו בעיר חולון בשנים 1964-5 נמצאו שרידיו של פיל קדמון: מסטודון אשר חי באזור לפני כ-120 אלף שנה, בסביבת פעולתו של המרכז לאמנות דיגיטלית כיום.
שרידיו של המסטודון, שעליהם סימני ביתור ושימוש אנושיים, מעידים על חברת ציידים-לקטים אשר חיה בקבוצות קטנות באזור, שהכיל בשעתו מקווי מים מתוקים. מקווי מים אלה משכו סוסי בר, היפופוטמים, איילים ופילים, שאותם צדו בני האדם. בעבודה זו משוחזר המסטודון כחיה ניצודה המוצגת לראווה – אך מתגלה לצופה גם כאורקל המספק נבואות קודרות ומשפטי עוגיות מזל. הקפיצה בין העבר הקדמון להווה הדיגיטלי מעוררת פנטזיות הנוגעות בחיים האנושיים דרך נקודות מרוחקות על ציר הזמן, ומכוונת את הצופה אל היסטוריה מקומית הקודמת לכל ויכוח ומאבק בדבר הזכות על חבל הארץ.

(1) סקיצה דיגיטלית

דניאל מן ° אחוזת בית

בשנת 1906 עלה עקיבא אריה וייס עם אשתו וילדיו לפלשתינה, בה חלם להקים עיר מסחר שוקקת שתיקרא "אחוזת בית". וייס, איש עסקים וצלם חובב, פתח חנות צילום קטנה והעמיד בה למכירה מצלמות סינמטוגרף מתוצרת חברת פאתה. לאחר שמצא כי אין לקוחות המגלים עניין בטכנולוגיה החדשה, יצא לצלם בעצמו – ובסתיו 1909 צילם על גליל פילם יחיד את הסרט הראשון בעיר תל אביב. הסרט נשלח לפיתוח במעבדה באירופה, אך הספינה שנשאה אותו הוטבעה במצולות הים התיכון עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה. כעת, לאחר מאה שנים על קרקעית הים, נשלה הסרט ושוחזר לצורכי הקרנה. בתנאי החשכה והקור הייחודיים נצרב בו חותמם הדהוי של האובייקטים שחלפו מעליו במים: סרטו בן שלוש הדקות של וייס נמתח לכדי דימוי של מאה שנות המתנה במצולות.

(2)

טלי קרן ° Palestine: A Realistic Film

בשנת 1932 הפיקה החברה הבריטית המיסיונרית את הסרט "Palestine". חברה נשכחת זו פעלה בקולוניות הבריטיות עד סוף שנות השלושים ויצרה סרטי תעמולה דתיים-חינוכיים. הסרט, שנותר קבור כנגטיב בארכיון עד לגילויו מחדש בידיה של טלי קרן, הוא ניסיון קולנועי מוקדם ליצור מעין אפוס תנ"כי היסטורי של ארץ הקודש. יוצר ומפיק הסרט, ט"ה בקסטר, ראה בפלשתינה של ראשית המאה העשרים "שמורה תנ"כית", מקום שהזמן עמד בו מלכת. תפישה זו הולידה בקרבו דחף בהול לצלם ולתעד את המקום לפני בוא הקִדמה אשר "תכחיד את העבר הנוכח". לצד זאת מציג הסרט את המוסדות המיסיונריים הפועלים ב"שמורה". טלי קרן מייצרת סדרת התייחסויות עכשוויות לחלקי הסרט המעטים ששרדו. היא חוזרת למוסדות המוצגים בו, מצטרפת למשלחת של בית החולים הבריטי המיסיונרי לרפואת עיניים סנט ג'ון, שכיום פועלים בו רופאים פלסטינים, ומחיה את מסעם של בקסטר וחבריו בעודה מציבה למולו את מציאות זמננו. כך עולות מן העבודה שאלות מורכבות באשר לאפשרות לראות ולדמיין את ההיסטוריה, כמו גם באשר לראייה וידע בכלל.

(3)

חלי מזראי ° החזרה

עבודת הווידיאו "החזרה" מתרחשת במיניבוס אשר שחקנים וצוות צילום עושים בו את דרכם לאתר שבו הם עומדים לשחזר קטע מתוך סדרת הטלוויזיה "אינדיאנה ג'ונס הצעיר". הסצנה כוללת מפגש בין אינדיאנה ג'ונס, לורנס איש ערב, ההיסטוריון ארנולד טוינבי וגרטרוד בל, אשר התקיים בוועידת השלום בפריס, 1919. במסע מוטמע אירוע נוסף: ויכוח היסטורי שהתרחש ב-1961 בין ארנולד טוינבי לבין יעקב הרצוג, שגריר ישראל בקנדה דאז, והיה רגע מכונן בדיפלומטיה הישראלית ובוויכוח על הציונות והכיבוש. העבודה בוחנת את הגבולות בין האירוע ההיסטורי לבין שחזורו. הסרט עצמו משמש מעין making of של סצנת שחזור לאירוע היסטורי בדוי בפני עצמו.

(4)

רועי רוזן ° קולקטיב "הקבורים בחיים" - בדיחות היסטוריות וכישוף כושל

קולקטיב "הקבורים בחיים", אשר נוסד בידי הסופר והאמן מקסים קומר-מישקין (2011–1978), היה חוג אינטימי וסגור של אמנים צעירים, שחקנים, מוסיקאים וסופרים יוצאי ברה"מ-לשעבר, אשר פעל בישראל בעשור הראשון למאה הנוכחית. "הקבורים בחיים", כפי ששמם מרמז, תפשו עצמם כזומבים תרבותיים. הם פעלו מתוך נטישת התרבות הרוסית ועל רקע ניכור נחרץ מן התרבות הישראלית שסבבה אותם, ואשר ביחס אליה חשו עליונות אינהרנטית. לצד זאת חוו גם את הקושי העצום ואת חוסר הביטחון המערער שעורר בידודם התרבותי. הם ראו עצמם כממשיכי דרך הקיום האוטונומי, הפרטי ומשולל ההכרה הציבורית שאפיין קבוצות אוונגארד רוסיות דוגמת אובריו בשנות השלושים של המאה העשרים והחוג המוסקבאי של שנות השישים והשבעים. "הקבורים בחיים" יצרו עבודות וידיאו שונות, אשר הוצגו לרוב במסגרות פנימיות וסגורות בלבד. עבודות אלה גילמו בעיקרו של דבר את עקרונות היסוד שהוגדרו במניפסט הקולקטיב, והתעסקו בהיסטוריה ומוות, בכישוף וביחסי שוליים ומרכז. כעת, לראשונה, מוצגות עבודות אלה בפומבי לציבור הישראלי.

(5)

שחר פרדי כסלו ° זוג קוביות

עבודה זו מורכבת משתי קוביות ברזל פשוטות, זהות בגודלן ובצורתן. אלא שהזהות שטחית בלבד. למעשה, הקוביות הפוכות: במהלך הכנת העבודה, האחת הוטענה באנרגיה חיובית והפכה לרכז של טוב – ואילו השנייה קוללה, הוטענה בשלילי ונעשתה פקעת של רוע. את ההטענה באנרגיה רוחנית ביצעה טובה אטס, מתקשרת בכירה.
הקוביות שנעשו לגילומי "הטוב" ו"הרע" מוצגות בחלל התצוגה לצד תיעוד של תהליך הטעינה. ההבדל ביניהן אינו גלוי לעין. שני המונומנטים הסינגולריים מכילים את המיוצג באמצעותם. העבודה היא ניסיון לכלוא בתוך קובייה יותר מכפי שבכוחה להכיל – לטעון אותה בסובייקטיביות אנושית; לנסות לתפוס את ה"כל"; לנסוך באובייקט פשר כולל ומובן חובק-כל. בתוך כך עולה גם שאלה באשר לאופן שבו ההיסטוריה הפרטית של דבר-מה משתקפת בו, ולצדה תהייה באשר לכוחו של אובייקט להנכיח ערכים, רעיונות ומעשים שקיומם אינו גשמי.

(6) רישום הכנה

5

על מה כותבים היסטוריה? קודם כל על המנצחים. זה ברור. על מלחמות, מדינות ושליטים. ומאז התפתחות הסטרוקטורליזם, במחצית השנייה של המאה העשרים, גם על המוחלשים, על החיים היומיומיים, ובעיקר על הלשון. ממעטים לכתוב, אם בכלל, על כל מה שאינו חלק בסדר החיים הכלכליים-פוליטיים-חברתיים המוכרים לנו. על מה שאין לו הסבר רציונלי. ואם כותבים, הכתבים נתפשים בעיני הכלל כתוצר ביזארי וכמושא לגיחוך מתבקש. ניסיון להכניס אל ההיסטוריה את הנס, האמונה התפלה והכישוף כמושא מחקר עובדתי, ולא כעניין אנתרופולוגי, מציב מיד גם שאלה ביחס לתוקפה של ההיסטוריה ולמושאים האפשריים שלה. על מה ראוי לכתוב היסטוריה? לאיזו היסטוריה אנחנו מאמינים?

6

עלייתה של האפשרות לאמנות המתערבת בהיסטוריה אינה דבר מקרי בזמן ובמקום האלה. בקולנוע ההוליוודי ובספרות ניתן לזהות ג׳סטות דומות לפחות מאז מחצית המאה העשרים. עם זאת, ניתן לומר כי בקולנוע ובספרות, העיסוק בהיסטורי הוביל לרוב לנרטיבים של היסטוריה חלופית, ומתוך כך לפנטזיה בדיונית – ולא להתערבות מקומית או להתחברות להיסטוריה הידועה ולסיפור המוכר. הבדל חשוב נוסף יש בהקשר שבו הופיע המהלך. ניתן לטעון כי הופעת ההתערבות בהיסטוריה באמנות של השנים האחרונות קשורה באופן ייחודי בניסיון לייצר יחס ואקט פוליטיים במובנם הרחב ביותר – בניסיון לפעולה היוצאת מתוך האמנות ונעה לעבר החיים החברתיים ויחסי הכוח. התערבות כזו בהיסטוריה היא תמיד מהלך כפול על המציאות. היא חושפת מובן אפשרי של הרגע ההיסטורי ולצדו את היחס שמקיימת ההיסטוריה עם ההווה של האמן והצופה. היא מעידה על מערכי החיים ועל מערכי הכוחות שבהם ולעומתם אנו מתקיימים, ומציגה את מקומם ומקומנו בסיפור מתמשך ורציף. במובן זה, הכניסה להיסטוריה ופרישתה מאפשרות לחשוב ולחוות מחדש את התמקמותנו מול הסיפור ובתוכו.

7

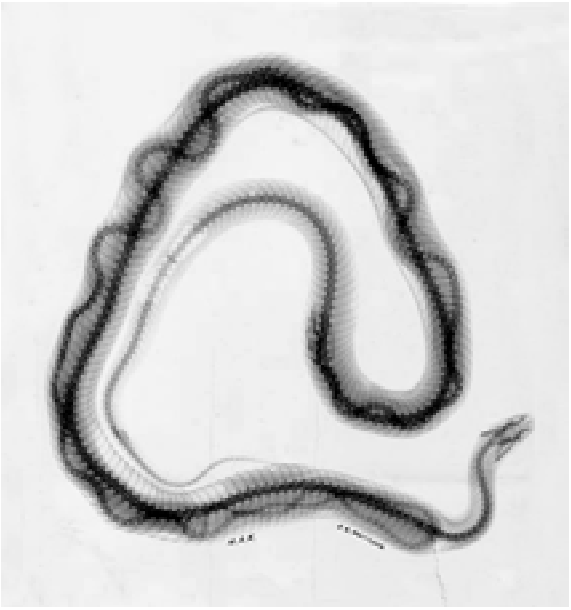
בבואנו לעסוק ביחס שבין אמנות והיסטוריה, שאלת הייצוג והתצוגה עולה כעניין מרכזי. כיצד אנחנו מוזנים בידע ההיסטורי ומופעלים על ידו? אמנות המתערבת בהיסטוריה בוחנת גם את אופני ההצגה של ההיסטוריה ואת מנגנוני ייצור הדימויים ההיסטוריים כאמצעים אשר מוקדי הכוח משתמשים בהם לשם שימורם העצמי. מהלך זה חושף לא רק את מובנה של ההיסטוריה, אלא גם את אופני המניפולציה הנעשים בה לשם מימוש וחיזוק מוקדי הכוח, ולעתים גם לצורך הסתרת עצם השימוש בכוח. ייצוגי ההיסטוריה משמשים לייצור המובן שבו הכוח פועל והציות לכוח נתפש בו כבחירה חופשית. חשיפת הייצוג ככזה, חשיפה של מלאכת בניית ההיסטוריה כמערך מארגן ומשכר, היא אקט פוליטי פר אקסלנס.

†

התערוכה "היסטוריות" מציגה מהלך שהתגבש ביני לבין האמנים המשתתפים בה במשך השנה האחרונה, בשיחות ובסדרת הרצאות ודיונים משותפים. במהלך אלה עלו לדיון סוגיות רחבות הנוגעות לייצוג ההיסטורי ולקשר שבין אמנות והיסטוריה, אמת ובדיה. אני מודה לכל מי שלקח חלק בהתגלגלות המחשבה הזו ובהרחבתה למקומות שלא נחזו בראשית התהליך. העבודות השונות מציעות מגוון רחב של מהלכים ביחס להיסטוריה, ומזמינות את הצופה לחזור אל עבר שאינו קבוע מראש. רבות מן העבודות מתייחסות לרגעים מובחנים בהיסטוריה, ובפועל מייצרות מעין כרוניקה בלתי מרוסנת, אקלקטית ומקרית, אשר מתחילה כ-120,000 שנים לפני הספירה ומסתיימת בהיסטוריה של העתיד לבוא, בשנת 2048. אלא שהתערוכה, כמו ההיסטוריה עצמה, אינה נעה על ציר הזמן בכיוון אחד ויחיד. תחת זאת היא מייצרת מעגלים והקשרים מקומיים, ומארגנת סוגות של אירועים וצורות של יחס לאירוע ההיסטורי, מסירתו וקליטתו. היא אינה מקיפה את כלל האפשרויות, אבל שוטחת ספקטרום אפשרי של ג׳סטות ביחס להיסטוריה ולהופעתה.

אודי אדלמן

1 בפרק הראשון של ספרו Futures Past (2004), ריינהרט קוזלק (Koselleck) מציע ניתוח מפורט לעבודתו של אלטדורפר לקראת בירור השינוי בתפישת ציר הזמן שחל בין הרנסנס לתחילת המודרנה. 2 העבודה "עוזי" של יוחאי אברהמי, והאופן שבו הוא מתאר את ההתקדמות הנרטיבית, היא דוגמה חשובה ומעניינת למחקר נוודי מסוג זה. 3 לדיון זה רלבנטיים טיעוניו של דומיניק לה קפרה (LaCapra), המובאים בפרק השלישי של ספרו Writing History, Writing Trauma (2001). שם עוסק לה קפרה באופן שבו מתאר עד השואה התרחשות שחורגת מכל דמיון כמבע טראומטי ביחס לעובדות ההיסטוריות, ובאופן שבו ההיסטוריון נדרש לקרוא עדויות גופניות ולשוניות אלה. 4 כך למשל בעבודותיו של רועי רוזן "חיה ומות כאווה בראון" ו"ז׳סטין פרנק", וכן בעבודתו של מייקל בלום "A Tribute to Safiye Behar".



(3)

(8)

יעל פרנק ° Sing Along

מארש הלוויה הוא החלק המוכר ביותר מתוך הסונטה לפסנתר מס׳ 2 של פרידריך שופן, משנת 1830. המארש ידוע כביטוי המוסיקלי הנפוץ ביותר למוות בתרבות המערבית העכשווית. אמונה טפלה גורסת כי עיבוד או נגינה של המארש הם הזמנה לקללה שאחריתה מוות מהיר. בשלב מסוים שופן עצמו הסיר את המילה "לוויה" מכותרת היצירה והסתפק בכותרת "מארש", אולי משום שחשש מן ההשלכות של העיסוק במוות. מארש הלוויה בוצע לראשונה בהלווייתו של שופן עצמו, בפריס. בעבודה מבקשת יעל פרנק להתחבר לשרשרת האירועים ההיסטורית אשר תרמה לתפוצתה של האמונה הטפלה באשר למארש – ולהתגרות בה באמצעות מכונה. המכונה מבצעת את המארש במחזוריות אינסופית על פי תבנית ה-Sing Along (כדור לבן המקפץ בין מילות השיר לפי הקצב, אבי אבותיו של הקריוקי) שהמציא מקס פליישר בשנת 1929, ושימשה בסרטי אנימציה מוקדמים של סטודיו פליישר, כגון "בטי בופ" ו"פופאי". ה-Sing Along מייצר ציווי שאין להתנגד לו. בעבודתה של פרנק, השירה נעשית מהעיניים פנימה, "בלב".

(7)

אורי לוין ° חזרה גנרלית

סדרת העבודות של אורי לוין מציגה רגעי מוות ואסון פרטיים וציבוריים. ראשית נגלות לעין גופות שרועות, קורבנות אירוע שרק הרגע התרחש. אנחנו מכירים את הדימויים: שדות הקטל, מקרי הרצח והתאונות כפי שהם מגיעים אלינו מתצלומי העיתונות, משחזורי המשטרה ומן הקולנוע ההוליוודי. המובן ידוע מראש. תחילה נדמה שהדימויים סטטיים כמעט לגמרי. אולי רק תמרת עשן רחוקה, ציפור עפה באופק או להבה בוערת לאטה. ברגע הבא נדלקים האורות. לעינינו מופיע מהלך בניית הדימוי והעמדת הסצנה. התמונה נעה מן המוות אחורה, נגד כיוון הזמן, כאפשרות שקיימת בקולנוע ובתמונה הנעה בניגוד לחיים – לחזור לרגע שעבר, למוות ולסוף. כך נגלית גם הקונסטרוקציה הפיקטיבית, וחושפת כל דימוי מוכר לחשד וביקורת. לצד כל זאת, הדימויים גם אישיים מאוד: הנרצחת היא תמיד אמה של האמנית, ומתחת לרדאר הדימוי הציבורי נוכח המוות כאירוע פרידה המתמשך לאינסוף: רגע הנמתח ומתקפל לאחור, אירוע כפייתי שאינו נותן מנוח. והרגע החוזר טרם אירע. רק עתיד לבוא ואין לדעת איך ומתי.

(8)

יאיר אגמון ° אברושמי

יאיר אגמון מתחקה אחר אירוע זריקת הרימון במהלך הפגנת שלום עכשיו בפברואר 1983. הרימון שהשליך יונה אברושמי הרג את אמיל גרינצוויג ונצרב בזיכרון הציבורי ישראלי כנקודת שיא בשבר החברתי. על פניה, העבודה נשמעת לכללי הפורמט הדוקומנטרי והתחקיר החדשותי. ואולם, ככל שהסיפור מתקדם מתגלים השברים הן בפורמט והן בסיפור גופו. הזיכרון האישי של הדמויות מתנגש עם העובדות ההיסטוריות והתחקיר אינו מגיע לכלל פתרון ומיצוי, כמתבקש בז׳אנר. גם הצופה המקומי מוצא כי זכרונו שלו זרוע טעויות שהשריש בו הדמיון הציבורי של האירוע. כך תוהה העבודה על כוחם של הייצוג ההיסטורי ושל מוסר הדיווח על אודותיו.

(9)

מייקל בלום ° אקסודוס 2048

מייקל בלום חוזר להיסטוריה של העתיד לבוא: בשנת 2048, מאה שנים אחרי הקמתה של מדינת ישראל, הסירה ארה"ב את תמיכתה מישראל. האוכלוסייה הפלסטינית, אשר גדלה פי שלושה, כפתה על היהודים את עזיבת הארץ. עשרות פליטים יהודים מצאו מקלט בבנייני ציבור בהולנד, בארה"ב ובמקומות אחרים. בתערוכה מוצגים קטעי סוכנויות ידיעות מן הימים ההם, ולצדם תצלום מגורי הפליטים הזמניים במוזיאון ואן אבה (Van Abbe) וכן ראיון עיתונאי שנערך עם אחת הפליטות עשרים שנה לאחר האירוע. עבודתו של בלום מתגלמת כמעין פְּרֵה-אינאקטמנט, משמשת בו בזמן חיזיון עתידי ותמונה של העבר, ולוכדת רגשות קמאיים ופחדים עתיקים הנוכחים בהווה המקומי.

(10)

יוחאי אברהמי ° תצוגה

יוחאי אברהמי חוקר בשנים האחרונות את אמצעי ואופני התצוגה במרכזי מבקרים ומוזיאונים למורשת צבאית, מוזיאוני שואה ואסונות לאומיים אחרים. בתערוכה זו פורש אברהמי את סדרות הדימויים שאסף לאורכם ולרוחבם של מסדרונות המרכז לאמנות דיגיטלית. ההצבה מרוכזת ודחוסה, מציגה ומתנסה בשיטות ההצבה, ומייצרת כתמים נושאיים אשר זיהוי המוזיאון הספציפי נעלם בהם, ותחתיו נחשפת שפה של ייצוגים לאומיים. התצוגה יוצרת מעין מוזיאון של מוזיאונים היסטוריים, שאינו מציג עוד אסונות ומלחמות, מנצחים ומפסידים, אלא מניפולציות, טכנולוגיות, כשלים ועליבות תצוגה.

(11)

(9)

(5)

1

دائماً ما كانت الأعمال الفنيّة على إتصال وثيق بالتاريخ والحدث التاريخيّ - سواء كان ذلك من خلال توصيفه، الإشارة إليه أو تعليقا على مصدر من فترة زمنيّة مغايرة، وسواء إذا ما تطرق العمل للنظام السياسيّ، الدينيّ أو الفنيّ-داخلي.
أضف إلى هذا، أن الأعمال حافظت على بُعد حذر من الحدث التاريخي. يبدو أنها مثلت في عُزلة من التجليّ الأَصلي للحدث حتى وإن أرادت أن تصفه او تعرضه بطريقة وسياق محددين. هكذا إمتدّ محور مستعص بين ماضي الحدث وحاضر العمل الفنيّ، وعليه نقطتين مميزتيّن ومتباعدتين.
لا نودّ أن ندعي بهذا أن تاريخ الفنّ لم يعرف حالات سعت فيها الأعمال الفنيّة للتدخل في التاريخ، ولكنهم حينها لم يفعلوا ذلك بشكل صريح، وكثيرا ما نبع هذا من تصوّر زمنيّ يختلف عن التصورات السائدة اليوم. رسام عصر النهضة، ألبرخت ألدورفير، على سبيل المثال، نصب صور تمثل المعارك والحروب من الفترة الهلنستيّة ودمجها في ديكور وملابس مناسبة لفترته (أوائل القرن السادس عشر)، في محاولة لتقديم مبررات وتفسيرات للحروب الحاليّة. لقد وصل ألدورفير الماضي بالحاضر ليوفر تمثيلا موحدّاً لمسار الحرب الذي يعود على نفسه مرارا وتكرارا كحدث فوق-تاريخيّ، عجلة زمن ملويّة.[1]
وها هو ومنذ ما يقرب عقدين من الزمن، تظهر في الفنّ المعاصر بشكل عام وفي الفنّ الاسرائيلي بشكل خاص، أعمال فنيّة تُنتجُ علاقة مُعقدّة، جليّة وواعيّة للتاريخ وكتابته. طرق عملها كَثيرة ومختلفة: تغييرات على رواية اللحظة التاريخيّة، مزيج التاريخ الشخصي والعام، مزيج الخيال والحقيقة، معالجة الأراشيف، إحياء الأحداث، إعادة بناء تسلسل الأحداث، البحث في الماضي وتمثيلاته، وهكذا دواليك. هذه الطرق التي لا تعد ولا تحصى، والتي تختلف عن بعضها كثيراً، تُثير علاقة مختلفة بين ماضي وحاضر العمل الفنيّ. لم يتطرق هؤلاء الفنانون إلى التاريخ كمصدر منفصل وبعيد، وإنما كمادة ملموسة للإبداع - تماما كما تستخدم الطين أو الرخام لبناء تمثال. بيئة العمل هذه حجبت الفجوة بين العمل والتاريخ وفتحت مجالا لخلق معان جديدة في التاريخ والفن وإدراك الحاضر. هذا هو الفنّ الذي يتدخل في التاريخ. فنّ يعود إلى التاريخ ويضيئ المعاني والآثار المخفيّة. فن حاضر بشكل واع في التاريخ - ويُدخل المشاهد إلى هناك.

2

عمليّة الخلق في الفنّ الذي يتدخل في صيرورة التاريخ تثير تساؤلات حول أسلوب المؤرِّخ، وكذلك حول إمكانية البحث في الفنّ (البحوث الفنيّة-artistic research). الفنانون الذين يتعاملون مع التاريخ كمادةٍ كثيرا ما يستخدمون أساليب تعلم وبحث لا تختلف جوهريا عن وسائل المحقق المؤرخ - سواء أكان هذا بالتنقيب السيزيفيّ في مواد الأرشيف، المقابلات أو بقراءة واسعةٍ وشاملة للنصوص. الفرق الرئيسيّ بين الفنان والمؤرخ، إذا، يتجلى في مرحلة ما بعد الخطوة المنهجيّة: في طريقة ربط الإدعاءات، إستخدام المجازات وإنتاجها، وإعادة بناء قصة. الفنان-المؤرخ مُحرّر من قيود المنهج العلميّ كما يفهمها العديد من المؤرخين المعاصرين. لا يعني هذا أن الفوضى تُسيطر على عالم الفنان، ولكن يتم تحديد النسّق من خلال الحركة. فلا تمليه عليه هيمنة منهج أكاديميّ، وإنما يأتيه بشكل عشوائي ويُرتب له إدراك التاريخ. في رحلة بحث الفنان، لا يتم حسم الحركة بين مصدر معلومات واحد وآخر بواسطة نفوذ أطروحة معينة أو سؤال سائد، الذي يحدد مسارا وفقا لحركة مرور منظمة عموما. بدلا من ذلك، فإنه يتحرك هائم على وجهه، بحكم ما يشد العين والعقل، يُسرِّع، يُأخِّر أو يعوِّق التقدم في اتجاه معين. بحث الفنان في هذا الإتجاه هو علم متجوِّل.[2]

زوهر غوتسمان، آفي ميلجروم ° مومونومات

خلال عمليّات حفريّة عام ١٩٦٤-١٩٦٥ في مدينة حولون وُجِدت أثار فيل قديم: مستودون (حيوان بائد شبيه بالفيل) عاش في المنطقة قبل ما يقارب ال.١٢ ألف عام، في محيط مقرّ مركز الفنون الديجتاليّة اليوم. بقايا المستودون، والتي عليها مُخلّفات تقطيع وإستعمال بشريّ، تُشير إلى مجتمع صيادين عاش بمجموعات صغيرة في المنطقة، والتي إحتوت على إحتياطي مياه حلوة. جذبت هذه المياه أحصنة بريّة، برانقة، غزلان وفيّلة، والتي إصطادها الإنسان. يستعيد هذا العمل المستودون كحيوان يتم إصطياده وعرضه على الملأ بتباه – ولكنه يبدو للمشاهد كمصدر إشعاع لنبوءات سوداويّة وجمل حظ كتلك التي تظهر لنا في بعض الحلويات. القفز ما بين الماضي القديم والحاضر الديجيتالي يُثير خياليات ذات صلّة في الحياة البشريّة عن طريق نقاط متباعدة على محور الزمن، وتوّجِه المُشاهد إلى التاريخ المحليّ القديم الذي يسبق جدالات وصراعات الأحقيّة على هذه الأرض.

دانيئيل مان ° المسكن

هاجر عكيفا أرييه فايس وزوجته وأولاده، عام ١٩.٦ إلى فلسطين، حالِماً بإقامة مدينة تجاريّة مُزدهرّة يُطلق عليها إسم "المسكن". فايس، رجل أعمال ومصوّر هاو، فتح محلاً صغيراً للتصوير وباع فيه كاميرات لإنتاج أفلام سينمائيّة من صناعة شركة فاتا. وبعد أن إكتشف أن احداً لا يهتم في التكنولوجيا الحديثة هذه، خرج بنفسه للتصوير. في خريف ١٩.٩، صوّر أول شريط فيلم واحد له في تل ابيب. أرسل الشريط لتحميضه في أوروبا، ولكن السفينة التي حملتهُ، أُغرِقت في أعماق البحر المتوسط مع إندلاع الحرب العالميّة الأولى. الآن، وبعد مئة عام في قاع البحر، تم إخراج الفيلم وإستعادته من أجل العرض. في شروط السواد والبرد التي مرّت على الفيلم، إنطبع فيه أثر الأشياء التي عايشها في البحر: الثلاث دقائق والتي هي المدة الزمنيّة لفيلم فايس، تم سحبها على طول مئة عام من الإنتظار في قاع البحر.

طالي كيرن ° Palestine: A Realistic Film

في عام ١٩٣٢، أنتجت الشركة البريطانيّة التبشرية الفيلم "Palestine". هذه الشركة، التي تم نسيانُها، عملت في المُستعمرات البريطانيّة حتى نهاية سنوات الثلاثين وأنتجت أفلام دعاية دينيّة-تعليميّة. الفيلم، والذي بقي في الأراشيف غير محمّض حتى تم إعادة إكتشافه بيديّ طالي كيرن، هو عِبارة عن تجربة سينمائيّة مُبكرّة لإنتاج شكل من أشكال الملحميّة التوراتيّة التاريخيّة للبلاد المُقدسّة. مُنتج ومُخرج الفيلم، ط.ه بكستير، رأى بفلسطين بداية القرن العشرين "محميّة توراتيّة"، مكان توقف فيه الزمن. هذه النظرة، جعلته مدفوعاً بحاجة مُلحّة لتصوير وتوثيق المكان قبل حلول التقدّم الذي "سيمحق الماضي والحاضر". إلى جانب هذا، يعرِض الفيلم المؤسّسات التبشيريّة التي تعمل في "المحميّة". تُقدِّم طالي كيرن مجموعة إحالات مُعاصرة للأجزاء القليلة المُتبقيّة من الفيلم. تعود إلى المؤسّسات المعروضة فيه، تنضم إلى بعثة المستشفى البريطانيّ التبشيريّ لطبّ العيون "سانت-جون"، والذي يعمل به اليوم أطباء فلسطينييون، وتُعيد إحياء جولة بكستير وأصدقائه بينما تعرِض عليه واقعنا الآني. هكذا يُثير العمل أسئلة معقدّة حول إمكانيّة رؤيّة وتصوّر التاريخ، إضافة إلى الرؤيّة والمعرفة بحدّ ذاتها.

(1) مسودّة ديجتاليّة

(2)

(3)

3

قبل بضع سنوات، إذا ما كُنتُ محقّاً، سرد رجل مسنّ في مقابلة إذاعيّة أحداث التصويت في الأمم المتحدة في تشرين الثاني من عام ١٩٤٧، وما عاشه في تلك اللحظة التاريخيّة. لقد تحدّث عن إجتماعهم في مجموعات في ساحة ملوك إسرائيل، مجموعة متحمسة ومتطلعة، في انتظار صدور القرار. وتحدث أيضا عن كيف شاهدوا التصويت والإعلان التاريخي ببث حيّ مباشر على شاشات عملاقة. غني عن القول، أنه في ذلك الوقت لم يكن هناك التكنولوجيا التي من شأنها أن تسمح ببث من هذا النوع. في الواقع، الساحة لم تكن موجودة بعد. لكن الرجل تكلم بكل جديّة وصدق، وهكذا بالضبط هو تذكر هذه الأحداث.

إنها ليست حكاية غريبةٍ. تميلُ ذاكِرة الإنسان إلى إضفاء تفاصيل من شأنها أن توفر مدلولا متماسكا للقصة التي تنوي سردها، وهي تفعل هذا من خلال الخلط بين التجارب الشخصيّة، أطر القصة المألوفة التي تتناسب مع الوضع، والقصة التاريخيّة كما يتلوها وكلاء الذاكرة. اختلطت هذه بتلك في ذاكرة المتكلم على الراديو، الأصوات التي سمعها والصور التي رأها في السنوات التالية، وأضاف إليها نمط أحداث من فترة اخرى - جمهور كبير، منصّة، شاشات. لقد زودّت شهادته معنى الحدث كما ذوتهاَ على مرّ السنين؛ بشكل ما، كانت هناك شاشات عملاقة في الساحة، فحجم الحدث وأهميته تتخطى التجربة الشخصية واللحظة التي سعى لإستردادها. [3]

كذلك فإن الإنشغال الفنيّ بإنتاج او تفسير الصورة التاريخيّة يندمج في نفس تيار إنتاج الصور، في محاولة لصياغة محتوى ومعنى أو في محاولة لكشف الفجوة بين الذاكرة الشخصيّة والحقيقة التاريخيّة. حتى عندما تنشأ أسطورة، إذا، فإنها مُقنعة بحقيقتها: فالنظام الذي تصنعه ليس ببعيد عن النظام التاريخيّ والمعنى الذي يولدهُ. تلتحم الأسطورة بطرق تحددها اللحظة التاريخيّة وكأنها مفهومة ضمنا.

4

الخرافة والتزوير هي أشكال خاصة من التدخل في التاريخ، وهي أساليب قديمة كقدم التاريخ نفسه. ظهورها يرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة التاريخ كمنظم مؤسِّس لعلاقات القوة. تسعى كل من الخرافة والتزوير إلى إستغلال التاريخ لتحقيق مكاسب سياسيّة أو إقتصاديّة، سواء من خلال مراكز القوى او من خلال إستغلالها او ضدها. التزوير الأنجح والخرافة الأفضل هي تلك التي تندمج في سير التاريخ، أي أنها تظهر هي نفسها كحقيقة تاريخيّة. تزداد فرص النجاح لعملية الإندماج والاستيعاب كلما إرتبطت الخرافة بكوكبة من الحقائق التاريخية المعروفة - الناس والأماكن والأحداث – لتضاهي إختراع موثوق به وصحيح. عندما يتم الكشف عن عدم صحة الخرافة والتزوير، فإن الشرعيّة المنسوبة للحقائق التاريخية قد تتأذى هي ايضا.

الفنّ الذي يتدخل في التاريخ، يستخدم أحيانا هذه المقدرة بالضبط. استخدام الخرافة يسمح له بإعادة ربط سرديّة تاريخيّة ليكتشف فيها معان داخليّة متجددة؛ فعل إدخال الخرافة يجبر العوامل والأحداث على الإنكشاف من خلال موقفها من هذه الخرافة. [4] في نفس الوقت، ربط الحقائق التاريخيّة يجعل أحيانا من الصعب على المشاهد وضع الإصبع حيث تنتهي الحقيقة المتعارف عليها وتبدأ الخرافة. عامل الحرج هذا يُشجِّع المشاهد على أن ينخرط شعوريا أكثر بالأحداث ومعناها. تاريخ مزوّر من هذا النوع يُنتِّج نقيضاً للمعرفة العامة ونقيضا للمنطق السليم.

5

عن ماذا يُكتب التاريخ؟ أولا وقبل كل شيء عن الرابحين. كما هو واضح. حول الحروب، الدول والحكام. ومنذ تطوير المدرسة البنيويّة في النصف الثاني من القرن العشرين، يتناول التاريخ أيضا: المحرومون والحياة اليوميّة. نادرا ما يُكتب عن كل ما هو ليس جزءا من منظومة الحياة الاقتصاديّة - السياسيّة - الاجتماعية المألوفة. عما ليس له تفسير منطقي. وإذا ما كتب عنه يبدو الكاتب بعيون العامة كشخص غريب ومحل سخريّة. محاولة إدخال الخرافة، المعجزة والشعوذة إلى التاريخ كموضوعات بحث فعليّة، وليس كمسألة أنثروبولوجية، يطرح فورا أسئلة حول صحة التاريخ وغاياته الممكنة. ما الذي يستوجب ان يكتبه التاريخ؟ وأية تاريخ نصدِّق؟

6

بروز إمكانيّة الفنّ الذي يتدخل في التاريخ هو ليس بشيء عرضي لهذا الزمان والمكان. يمكن ملاحظة إشارات مُشابه في أفلام هوليوود وفي الأدب منذ ما لا يقل عن منتصف القرن العشرين. ومع ذلك، يمكننا أن نقول أنه في السينما والأدب، أدى الإنشغال بالتاريخيّ إلى روايات تاريخيّة بديلة، وإلى قصص خياليّة- وليس إلى تدخل محليّ أو إلى إرتباط مع التاريخ المعروف والقصة المألوفة. فارق آخر مهم هو في سياق ظهورهذه العمليّة. ويمكن القول أن ظهور تدخل الفن في التاريخ في السنوات الأخيرة مرتبط بشكل خاص في محاولة إنتاج فعل وعلاقة سياسية في أوسع معانيها - في محاولة لتصدير فعل ناجم عن الفنّ ولكنه يتعداه ويتجه نحو الحياة الإجتماعية وعلاقات القوة. مثل هذا التدخل في التاريخ هو دائما ما يعبِّر عن خطوة مزدوجة على أرض الواقع. تكشف مفهوما ممكنا للحظة التاريخيّة والعلاقة التي يقيمها التاريخ مع حاضر الفنان والمشاهد. فإنه يشير إلى منظومات الحياة ومنظومات القوى التي نتواجد فيها ومقابلها، ويعرض مكانها ومكاننا قصة مستمرة ومتواصلة. بهذا المعنى، دخول التاريخ ومغادرته يسمح بالتفكير وإعادة موقعهة أماكننا في مواجهة القصة وباطنها.

7

عندما نتناول العلاقة بين الفنّ والتاريخ، تظهر مسائل التمثيل والعرض كقضايا مركزيّة. كيف نتشبع بالمعرفة التاريخية وندار على يديها؟ الفنّ الذي يدرُس التاريخ يفحص آليات عرض التاريخ ومنظومات إنتاج الصور التاريخيّة كوسائل تستخدمها مراكز السلطة في الحفاظ على نفسها. عمليّة كهذه لا تكشف مضمون التاريخ فحسب، وإنما طرق التلاعب التي تُبذل لتحقيق وتعزيز مراكز القوى، بل وأحيانا لإخفاء عمليّة إسخدام القوّة. يُستخدم تمثيل التاريخ لإنتاج المعنى الذي بحسبه تعمل القوة بينما يتم ترويجها على أنها خيّار حرّ. كشف التمثيل كتمثيل، وكشف مهمة صناعة التاريخ كبنية منظمة ومأجورة هو فعل سياسي من الدرجة الاولى.

يُقدِّم المعرض "تاريخيّة" صيرورة كانت قد تشكّلت بيني وبين الفنانين المشاركين في العام الماضي، من خلال المحادثات، سلسلة المحاضرات والنقاشات المشتركة. والتي تعرضت إلى قضايا واسعة النطاق تتعلق بالتمثيل التاريخي والعلاقة ما بين الفنّ والتاريخ، الحقيقة والخيال. أشكر جميع من ساهم في هذا العصف الفكري الذي إمتد إلى فضاءات لم نتوقعها في بداية الطريق. تقترح الأعمال المختلفة مجموعة واسعة من الإجراءات ذات الصلة بالتاريخ، وتدعو المشاهد إلى العودة إلى ماض غير محدد سلفا. العديد من الأعمال تُشير إلى لحظات مميزة في التاريخ، وتُنتج في واقع الأمر نوعا من التأريخ الغير مُقيّد، الانتقائيّ والعارض، يبدأ ١٢٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد وينتهي في المستقبل عام ٢٠٤٨. لكن المعرض، كما التاريخ نفسه، لا يتحرك على محور زمنيّ بإتجاه واحد ووحيد. بدلا من ذلك، فهو يُنتج دوائر وسياقات محليّة، ويُنظم أحداثًا وأشكالا من تعامل مع الأحداث التاريخيّة، إنتقالها وتغلغلها. بينما لا يشمل جميع الإحتمالات، ولكنه يُذيع طيفٌ ممكن لإيماءات تتعلق بالتاريخ وتجلّيه.

اودي ايدلمان

1 في الفصل الأول من كتابه Futures Past (2004), يُقدِّم راينهارت كوزلاك (Koselleck) تحليلا مفصلا لعمل ألدورفير لتوضيح التغيير في فهم المحور الزمني ما بين عصر النهضة وحتى بداية الحداثة. 2 العمل "عوزي" ليوحاي ابراهيمي، والطريقة التي يصف فيها تقدّم السرد هو مثال مثير للاهتمام ومهم لبحث متجوِّل من هذا النوع. 3 حجج ذات صلة يُمكن إيجادها في إدعاءات دومينيك لا كابرا (LaCapra)، الواردة في الفصل الثالث من كتابه، كتابة التاريخ وكتابة الصدمة- Writing History, Writing Trauma (2001). حيث يناقش كابرا كيف يصف شاهداً على المحرقة حدثاً لا يمكن للخيال تصوره كتعبير عن الصدمة فيما يتعلق بالحقائق التاريخية، وكيف يتطلب على المؤرِّخ قراءة الأدلة المادية واللغوية هذه. 4 هكذا على سبيل المثال، في أعمال روعي روزين "العيش والموت كايفا براون" و "جستين فرانك" وكذلك في عمل مايكل بلوم عمل مايكل بلوم "A Tribute to Safiye Behar".

حلي مزراي ◦ العودة

تدور أحداث عمل الفيديو "العودة" في حافلة صغيرة، يستقِلُها ممثلون وأعضاء فريق تصوير في طريقهم إلى موقع العمل لتصوير مقطع من المسلسل التلفزيوني "إينديانا جونس الشاب". يشتمل المشهد على لقاء بين إنديانا جونس، لورنس العرب، المؤرخ ارنولد طوينيفي وغارترود بيل، وقع في مؤتمر السلام في باريس، عام ١٩١٩. تمتزج الرحلة بحدث آخر: نقاش تاريخي حصل عام ١٩٦١ بين ارتولد طوينيفي وبين يعقوب هيرتسوغ، سفير إسرائيل في كندا حينها، والذي جسّد لحظة تاريخيّة مؤسِّسة في الديبلوماسيّة الإسرائيليّة وفي النقاش حول الصهيونيّة والإحتلال. يفحص العمل الحدود بين الحدث التاريخيّ وإستعادتهِ. الفيلم بحدِّ ذاته، يبدو كنوع من ال- making of لمشهد إعادة تمثيل لواقعة تاريخيّة خياليّة.

(4)

روعي روزين ◦ مجموعة "المدفونون أحياء" – نكات تاريخيّة وشعوذة فاشلة

مجموعة "المدفونون أحياء"، والتي أقيمت على يد الكاتب والفنان مكسيم كومير-ميشكين (١٩٧٨-٢٠١١)، كانت عبارة عن مجلس خاص ومغلق لفنانين شباب، ممثلين، موسيقيين وكتاب من الذين هاجروا من الإتحاد السوفيتي-سابقاً، وعملوا في إسرائيل في العقد الأول للقرن الحالي. "المدفونون أحياء"، وكما يرمز الإسم، هو وصف دقيق لكيفية تعامل المجموعة مع نفسها: كزومبيين (جثث أعيدت إلى الحياة). لقد عملوا مدفوعين بهجران الثقافة الروسيّة وعلى خلفيّة شعور بالغربة جليّ من الثقافة الإسرائيليّة التي أحاطت بهم، والتي شعروا إتجاهها بتفوّق فطريّ. أضِّف على هذا أنهم عاشوا صعوبة جمّة وأنعدم شعورهم بالأمان بسبب عزلتهم الثقافيّة. لقد رأوا بأنفسهم كأتباع طريق الوجود المُستقِّل بذاته، الشخصيّ وعديم الإعتراف الجماهيريّ والذي ميّز مجموعات أفانجرد روسيّة من أمثال أوبريو في سنوات الثلاثين للقرن العشرين والمجلس الموسكي في الستينات والسبيعينات. أنتج "المدفونون أحياء" أعمال فيديو مُختلفة، والتي عُرِضت غالباً في أطر داخليّة ومغلقة فقط. مبدئياً، جسّدت هذه الأعمال القيّم الأساسيّة في المانفيست (البيان الرسميّ) الجمعي، وتناولت التاريخ والموت، الشعوذة وعلاقات المركز والهوامش. هذه المرة الأولى التي تُعرض هذه الأعمال على الجمهور الإسرائيليّ.

(5)

شاحار فريدي كيسلو ◦ زوج مكعبات

هذا العمل مُركّب من مكعبي حديد بسيطين، يتشابه المكعبان بحجمهما وشكلهما. ولكن التشابه هذا خارجيّ ليس إلاّ. حقيقة، إنها مكعبات مُتناقضة: في عمليّة تحضير العمل، تم شحنّ احداها بطاقة إيجابيّة فتحوّل إلى مركز خير – بينما تم العبث بالمكعّب الثاني، وشحنه بطاقة سلبيّة فتحوّل إلى مركز شرّ. شحن المكعبات بالطاقات الروحانيّة قامت به طوفا اتاس. تُعرض المكعبات، التي تحولّت لتجسِّد "الخير" و"الشرّ" في فضاء المعرض إلى جانب توثيق لعمليّة الشحنّ. الفرق بينها غير ظاهر للعيّن المُجرّدة. يحتوي التمثالان في داخلهما على ما يُمثلاه. العمل عبارة عن محاولة سبي مفاهيم أكثر في المكعبين- أكثر مما بإمكانها ان تحتوي عليه– شحنها بذاتيّة إنسانيّة؛ محاولة الإمساك بكل شيء؛ ونفخ معناً عام ومفهوم شموليّ. في خضم هذا يظهر سؤالا حول إنعكاس التاريخ الشخصيّ لشيء ما وإنعكاسه عليه، وتساءل حول قوة الشيء في إستدامة القيّم، الأفكار والأعمال التي يعدّ وجودها غير ماديّ.

(6) رسم تحضيريّ

ياعيل فرانك ◦ Sing Along

"المسيرة الجنائزيّة" هي المقطوعة المعروفة من سنواتة البيانو رقم ٢ لفريدريخ شوبان، من عام ١٨٣٠. إنها التعبير الموسيقي الأكثر شهراً للإشارة للموت والأكثر انتشارا في الثقافّة الغربيّة المُعاصرة. هناك خرافة تقول بان اعادة عزف المقطوعة هو لعنة يأتي بعدها موت سريع. في مرحلة معيّنة ازال شوبان نفسه الكلمة "جنازة" من عنوان العمل واكتفى بالعنون ب"المسيرة"، قد يكون هذا خوفا من عواقب تناول الموت. تم عزف المقطوعة لاول مرة بجنازة شوبان نفسه، في باريس. تحاول فرانك في عملها الوصول إلى سلسلة الاحداث التاريخيّة التي ساهمت في نشر هذه الخرافة حول المسيرة الجنائزيّة – وتحاول ايضا تحدّيها بواسطة آلة. تعزفُ الآلة المقطوعة الموسيقيّة بشكل متواصل بحسب قالب Sing Along (كرة بيضاء تقفز بين كلمات الاغنيّة بحسب الإيقاع، إنها بدايات الكريوكي) والتي اخترعها ماكس فليشر عام ١٩٢٩، وتم استعمالها في افلام متحركة قديمة في استودية فليشر، مثل "بباي". يُنتج ال Sing Along أمر من الصعب رفضه.

(7)

أوري ليفين ◦ بروفة

تُقدِّم أعمال أوري ليفين سلسلة من لحظات الموت والكوراث الشخصيّة والجماهيريّة. في البدء تظهر للعين جثث مسجّاة وهامدة، ضحايا حادث وقع تواً. نعرف المناظر جيداً: ساحات القتال، حالات القتل والحوادث كما تأتينا بها الصور الصحفيّة، او إعادة التمثيل البوليصيّة والسينما الهوليوديّة. المغزى معروف مُسبقاً. للوهلة الأولى، تبدو الصور ساكنة تماماً. فيما عدا دخان متصاعد من بعيد، عصفور يطير في الافق ولهيب ينطفأ على مهل. في اللحظة التاليّة تشتعل الأضواء. فتظهر أمام أعيننا عمليّة بناء المنظر والصورة وكيفيّة تصميم المشهد. تتحرك الصورة من لحظة الموت إلى الوراء، عكس وجهة الزمن، كإمكانيّة موجودة في السينما وفي الصورة التي تتحرك بعكس الحياة – العودة إلى لحظة مرّت، إلى الموت والنهايّة. هكذا ايضا ينجلي البناء الوهميّ، وتتعرض كل صورة معروفة إلى الشكّ والنقد. إلى جانب كل هذا، فالصور شخصيّة جدا: القتيلة هي دائماً أم الفنانة، وتحت رادار الصورة الجماهيريّة يتواجد الموت كحادثة فُراق متواصل إلى اللا-ما-لا-نهاية: لحظة تمتد وتنثني إلى الخلف، حادثة قهريّة لا تبيح عزاء او راحة. واللحظة المُستعادة لم تحدث بعد. مستقبل آت لا نعرف كيف ومتى.

(8)

يائير أغمون ◦ أبروشمي

يتقصى يائير أغمون عمليّة إلقاء القنبلة على مُظاهرة "سلام الآن" في شباط عام ١٩٨٣. القنبلة التي ألقاها يونا أبروشمي وقتلت اميل غرينسفيج، بقيت في ذاكرة الجمهور الإسرائيليّ كحدث يشير إلى ذروة الشرخ الإجتماعيّ. للوهلة الأولى، يأتمر العمل لأحكام بنيّة التوثيقيّ والتحقيق الإخباري. ومع هذا، فكلما تقدمت القصة كلما ظهرت تشققات في البنيّة أو في القصة ذاتها. تتصادم الذاكرة الذاتيّة للشخصيّات والحقائق التاريخيّة ولا يصل التحقيق إلى حلّ او لا يُستنزف، بحسب المتوقع في هذا الجانر. حتى المشاهد المحليّ، يكتشف أن ذاكرته هو مكسّوة بالأخطاء التي سادت في الخيال الجماهيري حول الحدث. هكذا يتساءل العمل حول قوة التمثيل التاريخي وأخلاق التقرير حوله.

(9)

7

In our examination of the relation between history and art, the question of representation and display arise as central factors. How are we fed historical information and directed by it? Historically interventional art also investigates the ways in which history is portrayed and the apparatuses for producing historical imagery as a means for self-preservation in the hands of power. This reveals not only history's meaning, but also the methods to manipulate it to establish and strengthen power, and often also use it to hide the actual use of power. Historical representations serve to create the contextual arena in which great powers function, and where obedience to force is considered to be free choice. Exposure of such representations for what they are, meaning unveiling the mechanism by which history is constructed as an organizing and beneficial system, is an unequivocally political act.

The exhibition "Histories" presents a collaborative process I and the participating artists underwent in the recent year, in conversations and a series of lectures and joint discussions. During this time several central issues were raised regarding historical representation and the link binding art and history, truth and fiction. I wish to extend my thanks to all those who contributed to the evolution of this idea, and to expanding it to limits never initially foreseen. The various artworks present a wide range of acts conducted in relation to history, and invite viewers to retreat back in time to destinations yet determined. Many of the works address specific moments from the past, and actively craft a chronicled account that is uninhibited, eclectic and random, beginning some 120,000 years B.C. and ending with the history of the future to come, in 2048. However, this exhibition, much like history itself, does not move along a single and unified axis of time. Instead it creates circular orbits and local ties, organizing genres of events and approaches to the historical event, its depictions and its reception. It does not seek to cover all possibilities, but does demonstrate a possible spectrum of gestures regarding history and its manifestation.

Udi Edelman

1 In the first chapter of his book "Futures Past: On the Semantics of Historical Time", Reinhart Koselleck presents a detailed analysis of the works of Albrecht Altdorfer, included his examination of the shift in time perception that occurred between the Renaissance and the age of modernity. 2 Yochai Avrahami's work - "Uzi" and the way in which he describes the advancement of narrative is an important and interesting example of this type of nomadic research. 3 Most relevant to this discussion are the arguments maintained by Dominick LaCapra in the third chapter of his book – "Writing History, Writing Trauma" (2001). LaCapra examined the way in which personal testimonies reveal how events considered inconceivable, such as the Holocaust, have a traumatic effect on the perception of historical events, and the ways in which historians are required to read through verbal and physical accounts. 4 For example, Roee Rosen's work – "Live and Die as Eva Braun" and "Justine Frank", as well as Michael Blum – "A Tribute to Safiye Behar".

(2)

(11)

(10)

(4)

Michael Blum ° Exodus 2048

Michael Blum returns to a history of the future still ahead: The year is 2048, exactly a century after the establishment of the State of Israel, and the U.S. has withdrawn its support of Israel. The Palestinian population, having tripled in number, has forced the Jews to leave the country. Several dozen have found sanctuary in various public building in Holland, the U.S. and others places around the globe. The exhibition presents several news publications of the time, along with photographs of the refugees' temporary lodgings in the Van Abbe Museum and newspapers interviews conducted with one of the refugees 20 years after the event. Blum's work constitutes a kind of "pre-enactment"; it is both a vision of a future to come and an image of the past, capturing ancient emotions and fears still prevalent in local reality.

Yochai Avrahami ° Display

In recent years Yochai Avrahami has been studying the ways and methods in which artwork is displayed in visitor centers and museums of military history, Holocaust museums and other centers memorializing national disasters. In this exhibition he presents a series of images presented along the width and breadth of the Israeli Center for Digital Art hallways. The display is dense and crowded, experimenting with different methods of presentation, creating topical clusters that blur the origins of the original museum from which each piece came and subsequently exposing a language of national representation. The exhibit creates a form of alternative museum dedicated to historical museums, displaying not wars and catastrophes, winners and losers, but rather the methodologies of manipulation, technology, failures and the inadequacies of display.

مايكل بلوم ° نزوح ٢٠٤٨

يعود مايكل بلوم إلى تاريخ المُستقبل: إلى عام ٢٠٤٨، مئة عام بعد قيام دولة إسرائيل، تسحب الولايات المُتحدة دعمّها عن إسرائيل. الفلسطينييون، والذين إزداد عددهم بثلاثة أضعاف، يفرضون على اليهود مغادرة البلاد. عشرات من اللاجئين اليهود يجدون مأوى في بنايات جماهيريّة في هولندا، الولايات المتحدة، وأماكن أخرى. يعرض العمل مقاطع من الوكالات الصحفيّة من تلك الفترة، وإلى جانبها صور لمساكن اللاجئين الوقتيّة في متحف فان آبا (Van Abbe) ولقاء صحفي مع احدى اللاجئات، أجري عشرين عاماً من بعد وقوع الحدث. يظهر عمل بلوم كعمل ما بعد-إعادة التمثيل، فهو تنبأ بالمستقبل وصورة للماضي في ذات الوقت، كما أنه يأسر مشاعر وجوديّة ومخاوف قديمة مقيمة في الحاضر الآني.

يوحاي ابراهيمي ° عرض

يبحث يوحاي ابراهيمي في السنوات الأخيرة في طُرق ووسائل العرض المستخدمة في مراكز زوار ومتاحف الإرث العسكريّ، متاحف الكارثة والمصائب القوميّة الأخرى. في هذا المعرض يفرد ابراهيمي سلسلة الصور التي جمّعها على طول وعرض ممرات المركز للفنون الديجتاليّة. النصب مُركّز ومُكثّف، يعرض ويُجرِّب طرقاً في العرض، وينتج بقعاً موضوعيّة تُصعِّب التعرف على المتحف العينيّ، وأسفله تنكشف لغة التمثيل القوميّ. يقيم المعرض متحفا للمتاحف التاريخيّة، والذي لا يُقدِّم المزيد من الكوارث والحروب، للفائزين او الخاسرين، وإنما تلاعبلات، تكنولوجيا، إخفاقات وفقر بالعرض.

historians is apparent in what they do after completing the methodological stage: in the way they tie arguments together, use and create images, and in the way they construct a story anew. The artist-historian is liberated from the bonds of scientific research as it is understood by many contemporary historians. This does not mean the artist-historian's world is ruled by chaos, but that order is set in motion. Here, order is not dictated from on high, stemming from accepted academic methods, but emerges and arranges its own sense within history. In the artist's research journey, movement to and fro between various information sources is not decided by theses or key questions, which lay out clearly-defined highways and byways. For artists, movement is nomadic, moving hither and yon by what catches the eye, by what accelerates, detains or obstructs progress. Thus, artistic research is a nomadic science.[2]

3

If memory serves, several years ago there was an airing of a radio interview with an elderly gentleman about the November 29th 1947 UN resolution, and his personal experience of this historic moment. He described the way everyone had gathered in little clusters in the Kings of Israel Square, excited and eager, awaiting the announcement. He went on to describe how they had watched the UN vote, and viewed the historical declaration on huge screens. It should be noted that in 1947 the technology for such viewing did not exist. In fact, the square in which they had convened did not exist either. But the man spoke seriously and candidly, as this is how he recalled the event.

Nothing about this anecdote is unusual. Human memory tends to fill in details and flesh out the coherency of the stories we tell, and it does so by merging personal experiences, narrative storylines suitable to the occasion, and the perception of the historical event as it is represented by agents of memory. In the mind of that elderly gentleman on the radio, all these voices, taken from hearsay and photographs seen years later, coalesced and then fused to another, newer memory – that of a huge crowd, a stage, and screens. His testimony provided the significance of the event as he had processed it over time; in a certain respect, there were huge screens in the plaza that day, as the event's proportion and importance exceed the boundaries of personal experience and the particular moment being reconstructed.[3]

Artistic work focused on creating and decoding historical images is also incorporated into this flow of images production, in attempts to imbue them with new content or meaning, or in attempts to reveal the rift between personal memory and historical fact. Therefore, even when pure fiction is created it is persuasive in its authenticity: the order it establishes is not so far from the historical order and the sense it produces. Fiction slips into historical order in ways that are seemingly natural and innate.

4

Fiction and forgery are unique forms of historical intervention, and their roots are as ancient as those of history itself. Their appearance is inherently related to the basic nature of history as a system for organizing and entrenching power relations. Fiction and forgery seek to exploit history for economic or political gain, whether on behalf of the powers that be, or to stand against them, or to work through them. The most perfect dissimulations are those completely submerged into the sequence of history, appearing as historical truths in their own right. This integration is at its best when fiction and forgery are tied to a constellation of well-known historical facts – places, people, events – providing credibility and validity. When these elements are exposed as non-truths, the significance attributed to the "truth" is also damaged.

Art that chooses to intervene in history makes use of this very ploy. Use of fiction in art allows it to reform the historical narrative and reveal within it a renewed inner sense. The infiltration of fiction into history is the factor that drives the various elements and events to reemerge in relation to this fiction.[4] However, such close association to historical facts also makes it difficult for viewers to pinpoint the seam where accepted truth ends and fiction begins. This embarrassment motivates viewers to deepen their emotional involvement in the events and their meaning. Such fabricated history produces anti-common knowledge, and anti-common sense.

5

What does history document? Firstly, the winners. This is clear. It provides accounts of wars, countries, and rulers. And, since the development of structuralism during the latter half of the 20th century, is also tells of the marginalized, about daily life, and primarily about language. Very little, is anything, is written about matters outside the bounds of familiar economic-political-social dimensions. Of things for which there is no reasonable explanation. And if some is written, its literature is generally considered to be a bizarre end product, a laughable subject. Efforts to include in history miracles, superstitions and magic as factual research topics, and not merely issues of anthropological interest, immediately raise concerns regarding the validity of mainstream history and its chosen topics – what events are worthy of historical documentation? In what history do we believe?

6

The emergence of art that intrudes into history is not incidental, not in this time or in this place. Hollywood films and relevant literature have been utilizing similar gestures since the second half of the 20th century. Still, there is a claim to be made that efforts at historical delving in films and books has mostly led to the creation of alternative historical narratives, and subsequently to a form of complete fantasy – and not a local intervention or a merge with known history and accepted narratives. Another central difference lies in the context of this emergence. One could argue that this recent phenomenon of artistic intervention in art is uniquely linked to the attempt to implement political relations and create political acts in their broadest sense – in attempts to reach out from art and to touch social life and power relations. This kind of intervention is always a double play on reality. It exposes a possible sense of the historical moment, and along with it the relation of history to the present world of artists and their audience. It testifies on the constellation of life and power in which we live, and despite which we live, presenting their roles, and our own, in an ongoing story.

In this sense, entrance into the halls of history and stretching out its scope allows us to re-experience and rethink our stance regarding the story and our place in it.

Helly Mizrai ° The Rehearsal

The setting for this work is a minibus filled with actors and film crew on their way to shoot scenes reconstructing the TV series "Young Indiana Jones Chronicles". The scene includes a meeting held during the Paris Peace Conference of 1919 between Indiana Jones, Laurence of Arabia, the historian Arnold Toynbee, and Gertrude Bell. An additional event is also interwoven within the sequence: a historic argument in 1961 between Arnold Toynbee and Yaakov Herzog, then ambassador of Israel to Canada. This was a watershed moment in the chronicles of Israeli diplomacy and in the ongoing debate about Zionism and the occupation. The work examines the boundaries between historical events and their reconstruction. The film itself serves as a kind of "making of" documentary of reenactment scenes of made-up history.

(4)

Roee Rosen ° "Buried Alive" Collective – historical jokes and failed magic

The collective "Buried Alive", first established by the author and artist Maxim Komar-Myshkin (1978-2011), was an intimate and closed society of young artists, actors, musicians and authors from the former Soviet Union that were active in Israel during the first decade of the 21st century. "Buried Alive", as their name implies, considered themselves to be cultural zombies. Their position stemmed from their abandonment of the Russian culture they had left behind, and their complete alienation from the Israeli culture surrounding them, which they regarded as inherently inferior. They also struggled with enormous difficulties and undermining of their self-confidence due to this cultural isolation. They saw themselves as the next generation of autonomous living, the private and unacknowledged life that has always typified avant-garde groups, such as Oberiu of the 1930s and the Moscow scene of the '60s and '70s. "Buried Alive" created various video works that were primarily exhibited in private and inaccessible venues. These generally sought to depict the values stated in the collective's manifesto, and dealt with history and death, magic and the relations of mainstream and margins. Now, for the first time, these works will be presented in an open setting for the Israeli public.

(5)

Shachar Freddy Kislev ° Pair of Cubes

This work is comprised of two simple iron cubes, equal in size and shape. They appear to be exactly the same. In fact, these cubes are diametric opposites – during the work process one was charged with positive energies and was transformed into a vessel of goodness, while the other was cursed, charged negatively, becoming a hub for evil. This was done by a senior medium. The cubes personifying "good" and "evil" are exhibited alongside the documentation of the charging process. The difference is not obviously apparent. These two singular monuments contain the very things they are meant to convey. The work is an attempt to catch an absolute, to encapsulate in an object a meaning that is all-inclusive and comprehensive. This raises questions regarding the way in which objects' personal history is reflected from within, and questions of their ability to embody values, ideas and actions that are not material in nature.

(6) Preliminary drawing

Yael Frank ° Sing Along

The "Funeral March" is the best-known movement in Frédéric Chopin's Piano Sonata No. 2 from 1830, recognized worldwide as the emblematic musical piece signifying death in contemporary Western culture. Many maintain that any alteration to the piece is an invitation to a quick death. At a certain point even Chopin himself removed the word "funeral" from the title and called it simply "The March", perhaps for fear that death will occur. It was first performed in the composer's funeral in Paris. In this work, Frank taps into the sequence of events that inspired the ill-boding superstition and its dissemination, and challenges it with the use of a machine. The machine endlessly replays the piece in a sing-along format (a bouncing white ball indicating the lyrics, much as in the very early days of karaoke). It was originally designed by Max Fleischer in 1929 for animation classics, such as "Betty Boop" and "Popeye". The sing-along format establishes a regimen that cannot be resisted. In Frank's work the singing happens from the eyes inward.

(7)

Ori Levin ° Against the Clock

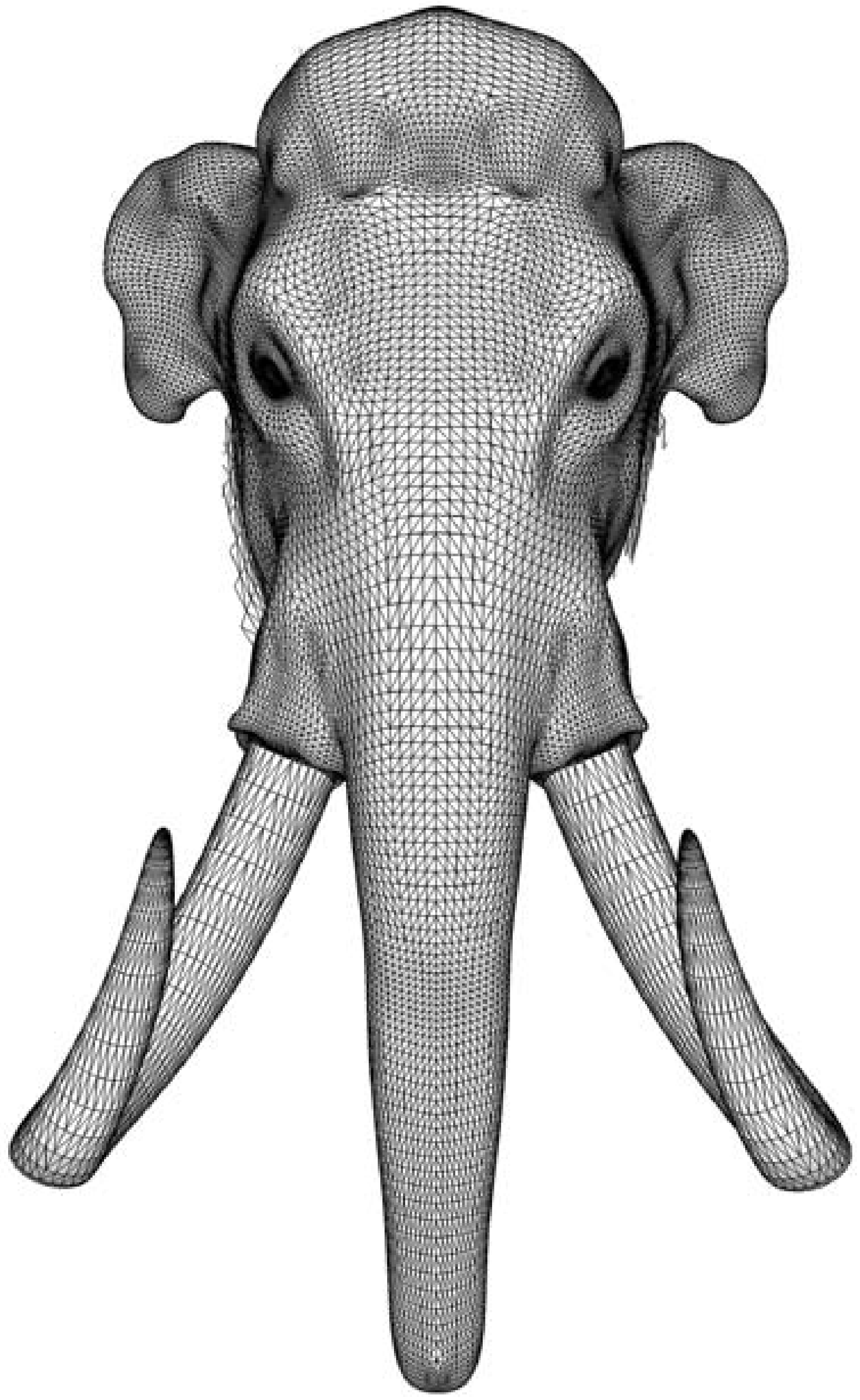
The series of works by Ori Levin presents private and public moments of death and disaster. First the viewer sees strewn bodies, victims of a recent catastrophe. The images are familiar to us all: fields of death, cases of homicide, accidents, all seen in newspaper photographs, police reenactments and Hollywood movies. The meaning is instantly clear. At first the images seem utterly static, perhaps just a column of smoke or a bird on the horizon, or a slow burning flame. Suddenly all is flooded with light and viewers see the emergence of the image's construction and the staging of the scene. It shifts from the moment of death backward in time, a possibility that can only exist in cinema and moving pictures, never in reality – the ability to move back to the moment of death and its ending. This reveals a fictitious construction, and makes suspect every similar image already witnessed. However, despite their universality the images are deeply personal: the victim is always the artist's mother, and beneath the public image the depicted moment seems like an endless goodbye. It is a moment bent back on itself, a compulsive repetition that cannot be escaped. And it appears again the moment it is concluded, always reappearing but without any way to know when or how.

(8)

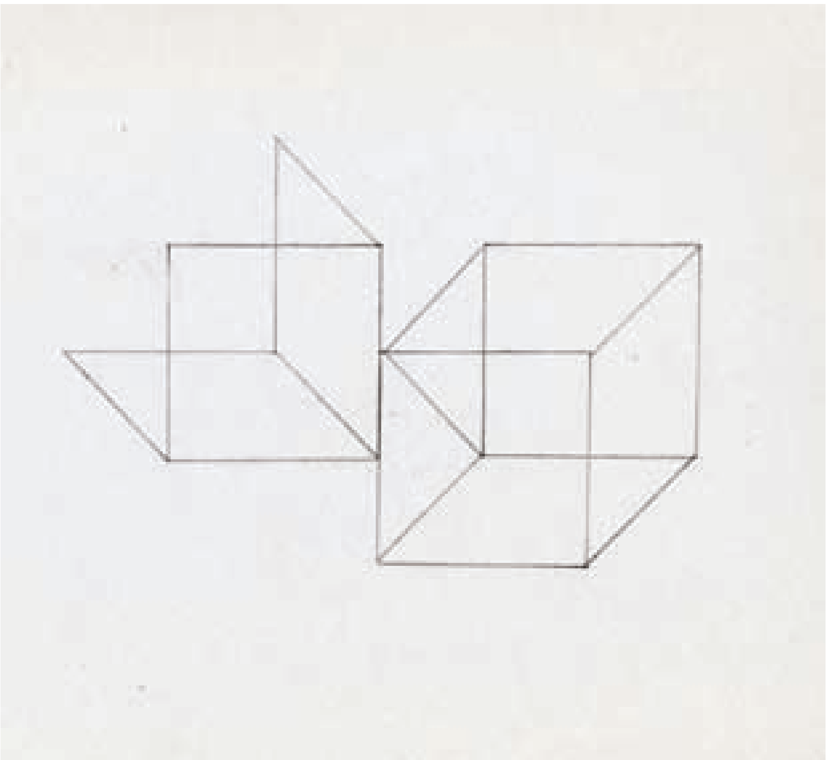
Yair Agmon ° Avrushmi

Yair Agmon deals with the incident in which a grenade was thrown during the peace rally of 1983. The grenade, thrown by Yona Avrushmi, killed Emil Grunzweig and was a moment that was burned into the Israeli public psyche as a seminal low point of the social rift in the country. At first glance the work seems to adhere to all the standard rules of documentary formats and journalistic investigations. However, as the story progresses cracks appear in both format and content. The personal memory of figures clashes with historical facts, and the investigation does not conclude with one definitive final solution, as required by the genre. Even the "local" viewers discover that their own memories are interspersed with fallacies stemming from the public recollection of the event. Thus, the work examines the power of historical representations and the morality of its reporting.

(9)



(1)



(6)

Theses on Art and History in Current Time

1

Works of art have always been closely linked to history and historical events – whether as representations, references or reactions to a moment of the past, and when the artwork addressed the political, religious or artistic. Nevertheless, a cautious distance was maintained from historical events. Art, it seems, stood apart from the very event it sought to portray, even when aspiring to present a particular and very specific depiction. Thus a persistent line was drawn with two distinct and different points upon it, connecting between the event's past and art's present.
This is not to say there have been no cases in which art has sought to intervene in history, only that these attempts were never so explicitly intentioned, and for the most part were motivated by a temporal perception very different from contemporary approaches. The Renaissance artist Albrecht Altdorfer, for example, presented images of war and battles of the Hellenistic Age, combined with sets and costumes of his own period (early 16th century), in an attempt to justify and interpret the wars of his present day. Altdorfer joined past and present to provide a uniform representation of an endlessly recurring war, a kind of a non-historic event, time "out of joint".[1]
Yet for these past two decades artworks have appeared in the global contemporary art world, as in the Israeli art field, creating a far more complex, explicit, and self-aware handling of history and historiography. These constitute a new form of art intervention, an approach focused on actively intervening in the process of history production. The methods open to such artists are far ranging and varied: variations on the historical moment being portrayed, a combination of personal and public histories, the merge of truth with fiction, use of archival materials, reconstructions of singular events or event sequences, examination of the past and its representations, and many others. These myriad methods, so diverse one from the other, present an altogether different view of the relationship between the past and the artworks' present. These artists do not address history as a remote and discrete source, but as the actual tangible materials for the piece – much as a sculptor manipulates clay or marble to achieve the desired result. This new arena has blurred the boundaries delineating between art and history, and opened up headway to create new meanings in history, in art, and in the perception of the present. This is art that unhinges history, art that goes back in time and reveals new implications and hidden meanings. This is art that consciously makes its presence within history – and brings the viewer along with it.

2

The work process involved in producing historically interventional art raises questions regarding historians' methodologies, as well as the possibility of artistic research. Artists that use history as a material for their art often employ learning and research strategies essentially similar to those of research historians – whether by undergoing the sisyphean task of rummaging through archive materials, interviews, and comprehensive and wide-ranging reading of texts. Therefore, the key difference setting apart artists and

Zohar Gotesman & Avi Milgrom ° Mammoth-O-Matic

During archeological excavations conducted in the city of Holon (1964-65) the remains of a prehistoric elephant were found: a mastodon that inhabited the area roughly 120,000 years ago, in the vicinity of what is now the site of the Israeli Center for Digital Art. The mastodon skeleton showed signs of having been butchered by human hands. This was a clear indication that a hunter-gatherer group, usually small in member numbers, had lived in this region also abundant with fresh water. The fresh water reservoirs had drawn wild horses, hippopotamuses, deer and elephants to the region, and all these were hunted by humans. This work reconstructs the mastodon as wild game proudly exhibited – but also reveals it as an oracle of grim and bleak tidings. The jump from prehistoric past to digital future evokes fantastical images of human life through far-reaching moments of time, and directs viewers to a past that far precedes any conflict or dispute regarding rightful ownership of this strip of land.

Daniel Mann ° Ahuzat Bayit

In 1906 Akiva Arie Weiss immigrated to Palestine with his wife and children, to a land where he dreamt of building a thriving city of trade called "Ahuzat Bayit". Weiss, a businessman and photographer, opened a small photography shop and sold Pathé cinematography cameras. After realizing that customers had no interest in the new technology, he ventured forth to and made use of the cameras himself – and subsequently, in the fall of 1909, shot the first single-roll film ever made in the city of Tel Aviv. The film was sent by sea to Europe to be developed, but the ship carrying it was sunk in the Mediterranean in the early days of World War I. Recently, after over a century in which it lay on the seafloor, it was retrieved and restored for screening.
The unique conditions of murky cold darkness have allowed the faded images floating by to leave their mark; this is 3-minute film by Weiss stretches out to an image evoking 100 years of waiting in the depths of the sea.

Tali Keren ° Palestine: A Realistic Film

In 1932 the Missionary Film Committee produced the film "Palestine". This forgotten society worked throughout the British colonies up until the late 1930s, creating religious-educational propaganda. This film, its negatives left buried in the archive until its discovery by Tali Keren, is an early cinematographic attempt to create a kind of biblical historical epic of the Holy Land. Its creator and producer, T.H. Baxter, saw Palestine at the turn of the 20th century as a "biblical reserve", a place where time stood still. This view provided urgent motivation to film and document the region before progress could "exterminate its present past". The film also presents the missionary institutions active in the "reserve". Keren creates a series of contemporary references to the footage that still remains. She returns to the institutions it documents, joins the English Mission Hospital delegation to St. John Eye hospital Jerusalem, currently operated by Palestinian physicians, and revives the journey taken by Baxter and his associates while juxtaposing it with the reality of today. Thus, Keren's work raises complex questions regarding the possibilities of viewing and imagining history, as well as vision and knowledge in general.

(1) Digital sketch

(2)

(3)

(7)

Curator: Udi Edelman
Research Assistant: Noa Avron
Hebrew Editing: Asaf Schurr
Arabic Translation: Yasmeen Daher
English Translation: Mor Kasmy-Ilan
Graphic Design & Concept: Guy Saggee – Shual.com

أمين المعرض: اودي ايدلمان
مساعدة بحث: نوعا افرون
تحرير لغوي للعبريّة: اساف شور
ترجمة للعربيّة: ياسمين ظاهر
ترجمة للإنجليزيّة: مور كاسمي-ايلان
دعم جرافي وتصميم: غي سجي – Shual.com

אוצר: אודי אדלמן
סיוע מחקרי: נועה אברון
עריכת לשון עברית: אסף שור
תרגום לערבית: יסמין דאהר
תרגום לאנגלית: מור קסמי-אילן
תפיסה גרפית ועיצוב: גיא שגיא - shual.com

The Israeli Center for Digital Art
4 Ha'Amoraim Street, Jessy Cohen, Holon
Tel: 03-5568792 / Fax: 03-5580003
Opening Hours: Tue, Wed 4-8pm,
Thur 10am-2pm, Fri, Sat 10am-3pm

المركز الإسرائيليّ للفنون الديجتاليّة
شارع الأمورائيم ٤، جيسي كوهين، حولون
03-5568792 / 03-5580003
ساعات الدوام: أيام الثلاثاء والأربعاء: 16:00 - 20:00
الخميس 10:00 - 14:00 , الجمعة والسبت: 10:00 - 15:00

המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, ג׳סי כהן
רחוב האמוראים 4, ת.ד. 317 חולון 58102
טל׳: 03-5568792 / פקס: 03-5580003
שעות פתיחה: ג׳, ד׳ 16:00-20:00
ה׳ 10:00-14:00 ו׳, ש׳ 10:00-15:00

Along with the exhibition, the online magazine Maarav is coming out with a special issue. The journal is accessible in both English and Hebrew at: www.maarav.org.il

يُرافق إفتتاح المعرض صدور عدد خاص من مجلة "مأراف" . للإضطلاع على العدد بالإنجليزيّة والعبريّة: www.maarav.org.il

במקביל לתערוכה רואה אור גיליון מיוחד של כתב העת המקוון ״מארב״. את הגיליון בעברית ובאנגלית אפשר לקרוא כאן: www.maarav.org.il

www.digitalartlab.org.il
info@digitalartlab.org.il