עידן שאיבד את מחוותיו יהיה, מסיבה זו ממש, אובססיבי להן.
עבור בני-אדם שאיבדו כל תחושה של טבעיות, כל מחווה
יחידה נעשית לייעוד. וככל שהמחוות לובשות פנים מאולצות
יותר בהשפעתם של כוחות בלתי נראים, כך נעשים החיים
בלתי ניתנים לפענוח

ג׳ורג׳יו אגמבן [1]

סוטים
DEVIANTS
مُنْحَرِفون

Hollywood Strings

אמיר יציב, 2011, וידיאו
Amir Yaziv, 2011, video
أمير يتسيف، ٢٠١١، فيديو

סוטים

רן קסמי אילן

הנורמלי הוא התקין, זה שאינו יוצא דופן, הרגיל. יש גובה נורמלי, טמפרטורה נורמלית ותנאי חיים נורמליים. הסוטה זז מן הדרך המקובלת. חורג, גולש, אחר, לא מקובל. מקור המלה נורמלי הוא בלטינית (norma), ופירושה סרגל נגרים. הנורמלי הוא זה העומד בזווית ישרה - נורמליס (normalis), כפוף לחוק. הסוטה (deviant) מקורו בביטוי הלטיני דה-ויאה (de via), סר מהדרך. בעברית כתיב המשנה של סוטה הוא שטה ("שטה מעליו ועבר", משלי, ד', ט"ו), ומשמעו יציאה מהדרך, אך הוא מהדהד גם את השוטה, שאינו שפוי בדעתו. הסוטה מדרך הישר הוא השוטה (המשוגע), המודח לכך על-ידי השטן. השיטה היא השורה הישרה, הדרך הסדורה. השוטה הוא זה שיוצא מן השיטה.

הנורמלי בשדה השיח הפסיכולוגי מוגדר כבעל נתונים ממוצעים, חף מהפרעה. שפוי. בתחומי הביולוגיה הנורמלי מוגדר כזה החף מזיהום, מחלה או עיוות, שלא עבר טיפול ניסויי או מניפולציה. התגלמות הסוטה הביולוגי היא המוטציה - חריגה בהרכב הגנטי שעשויה לחולל שינוי בתכונות. המוטציה היא תופעה טבעית אך נדירה, העשויה להתרחש באופן ספונטני או בעקבות התערבות חיצונית. מוטציה ספונטנית היא תופעה המאפשרת אדפטציה של מינים עם סביבתם המשתנה, ולכן נחשבת במקרים מסוימים כיתרון אבולוציוני.

האמנים המציגים בתערוכה עוסקים, באופנים שונים, בהסטות ובהפרות קלות של הנורמה על-ידי פעולה חורגת או בלתי ראויה. אופי הפעולה שלהם שורט את פני השטח של הקיום הנורמטיבי, שריטה שמאפשרת מבט חודר עד ליסודותיה של השיטה. הנורמלי הוא ההגמוני, והוא מורגש רק כאשר הוא מופר. המצב הנורמלי אינו נתפס כאידיאולוגיה, אלא כחלק בלתי נפרד מהחיים, כעובדה. כאשר המצב הנורמלי מופר, מתערערת ההגמוניה, והפרדיגמה שמבנה אותה נחשפת והופכת לפגיעה. חריגה מהמצב הנורמלי היא מרידה בשיח ההגמוני.

כוחה של השפה בהיותה נורמטיבית, כלומר באופי החזרתי שלה, כך ששימוש חריג בנורמה מייצר חבלה. כל דבר יכול להיאמר באופן אחר; עצם ההגדרה של מלה במילון באמצעות מלה אחרת מלמדת על כך. מעבר לכך, השפה גם מאפשרת לנו לומר משהו שאינו קיים, כך שלדעת פירושו גם לדעת להסתיר ולשקר.[2]

משמעות המלה תחומה על-ידי השימוש שאנו עושים בה במשפט. ההקשר הוא שמכונן את המשמעות לפי הנסיבות הקיימות, אך יש גם הקשרים חבויים שאינם מבוססים על אינטלקט, אלא על רגש. כל דובר חייב להיות מודע להיסטוריה של הנאמר, להקשרים החברתיים שעיצבו את משמעות המבע ולמערך הכוח שהוא מפעיל כדי לייצר משמעות.

בבני-האדם מובנה מערך של ציפיות שנובע מהאשליה שיוצרות הנורמות, אשליה הגורמת לנו לחוות מאורעות כרצף ליניארי, על אף שבכל נקודה היו הדברים עשויים להתפתח באופן שונה. הנורמות מייצרות עבורנו משטח פעולה שמאשר את המשכיותה של האשליה, וכך זו מבנה בעצם את המציאות עצמה. במצב דברים זה, כל הפרה של הנורמה מייצרת איום. הסדר מוליך שולל, כי אסון עלול להתרחש בכל רגע.

"סוטים" היא קריאה של אוסף העבודות המוצגות דרך פעולה של החדרת ספק באמצעות שימוש לא נורמטיבי במדיה. אין הכוונה לפירוק וחשיפה של המוסתר, אלא בהטמנת מוקשים והסטות בתוך המערכת הנורמטיבית. כל יצירת אמנות מבוססת על הסטה של הנורמה. המחווה היא הצומת שבין החיים לאמנות, בין פעולה לכוח. הפרה, קטנה ככל שתהיה, הופכת את הנורמה לנראית ומאלצת אותנו לבחון את משמעותה ביחס למקום ולזמן.

העבודות בתערוכה נחלקות לשלוש קבוצות: עבודות בעלות אופי דוקומנטריסטי; עבודות העוסקות בדימוי ובהפצתו; ועבודות העוסקות בזיוף המרחב.

{ ציר ורשע }

בינואר 2002, כחמישה חודשים לאחר אירועי ה-11 בספטמבר, נשא הנשיא ג׳ורג׳ בוש הבן את נאום "מצב האומה" השנתי בפני שני בתי הקונגרס האמריקאי. במעמד זה הוא טבע את הביטוי "ציר הרשע" (Axis of Evil). הביטוי, שהגה דייוויד פרום, מצוות כותבי הנאומים של הנשיא,[3] הוא שילוב של שני ביטויים מההיסטוריה של המאה ה-20. האחד הוא "מדינות הציר" (Axis Powers), השם שנתן מוסוליני לשילוב של גרמניה הנאצית, האימפריה היפנית ואיטליה (ציר רומא-ברלין, הציר שסביבו יסובו שאר מדינות אירופה). הביטוי השני הוא "אימפריית הרשע", שטבע הנשיא רונלד רייגן במרץ 1983 בנאום בפני איגוד האוונגליסטים הלאומי באורלנדו, פלורידה (ומיוחס לכותב נאומיו אנתוני דולאן).

אם כן, "ציר הרשע" הוא קוד המכיל בתוכו את היסטוריית הפחדים של האומה האמריקאית והעולם המערבי בכלל. עבודת הווידיאו של לנקה קלייטון, *Qaeda Quality Question Quickly Quickly Quiet*, מארגנת מחדש את נאום "ציר הרשע" לפי סדר אלפביתי. קלייטון ביטלה את התשואות ואת ההפוגות הדרמטיות במהלך הנאום, וקיצרה אותו ל-18 דקות בלבד (אורך הנאום המקורי הוא כ-50 דקות). כך, באמצעים פשוטים ביותר, מספקת לנו קלייטון תצלום רנטגן לסגנון הרטורי שהתפתח בצל אירועי ה-11 בספטמבר. ארגון הנאום באופן אינדקסלי מייצר עבורנו קריאה החותרת תחת המשמעות המקורית באמצעות נטרול סדר המלים במשפטים וממילא את מה שמצוי בין המלים עצמן.

שימוש חריג בשפה תוקע טריז במנגנון החזרתי שלה ועשוי להפקיע מושגים ("שואה" או "נכבה" למשל) ולנפץ לרסיסים את תמונת האחדות שמייצרות הנורמות החברתיות. כישלון לייצר אחדות מציב במרכז הבמה את הקולות המושתקים (המודרים), ומביא בהכרח למצב של ריבוי עמדות וזהויות. המרידה בקול השולט חושפת בפנינו את האפשרויות השונות שהקול הזה מדיר מן השיח. אותה פעולה משמשת חרב פיפיות כאשר המושג המופקע (המסמן) הופך למצרך ומרוקן מתוכנו ("שואה" או "נכבה" למשל).

{"מי צריך אויבים כשיש ישראלים כמוך?"}

מטעי האומה הוא שם תערוכתו של דור גז, שהוצגה במהלך 2011 במוזיאון תל-אביב לאמנות. בדומה לפרויקטים אחרים של גז, גם גוף עבודות זה התמודד עם השלכותיו של הכיבוש הישראלי על התפתחותם של הזהות והאתוס הישראלי והפלסטיני כאחד. *מטעי האומה* הציגה נושאים אלו דרך בחינת השלכותיו התרבותיות והחברתיות של מפעל הייעור הציוני על נוף המקום ויושביו. היתה זו הפעם הראשונה שמוזיאון תל-אביב הנכיח את הנכבה, הן כמונח והן כביטוי לפרספקטיבה הפלסטינית על מלחמת 1948, כבסיס לתערוכת יחיד. קהל המבקרים הוזמן להגיב לתערוכה בפורמט אחיד של פתקים שנשאו את הכותרת *תגובה*, ומכאן לקוח שם הפרויקט. מבין מאות הפתקים שנכתבו על-ידי המבקרים במוזיאון, בעברית, בערבית ובאנגלית, ועוטרו במגיני דוד ובדגלי פלסטין כיד הדמיון הטובה, בחר האמן מאה תגובות, סרק אותן, תירגם אותן וערך אותן למקשה אחת. תוכני הפתקים נעים בין קריאות עידוד ותמיכה, דוגמת "חשבון נפש פוליטי, כנה והכרחי", או "מרגש ומעורר מחשבה" - לתרעומת אלימה: "הסתה אנטי-ציונית מבית התנועה האסלאמית", או "מי צריך אויבים כשיש ישראלים כמוך?" (תגובה שזוכה לתגובתו של מבקר אחר: "מי צריך אידיוטים כשיש ישראלים כמו זה שכתב את זה"). התגובות משרטטות מערך חברתי (ישראלי שגור) מרובד שמצביע על עוורונו של השיח הפוליטי יותר מאשר על היבטיו ה"אמנותיים" של פרויקט *מטעי האומה*. למעשה, כאשר אנו ניגשים אל העבודה *תגובה*, אין צורך בהיכרות מוקדמת עם עבודותיו של גז, מאחר שרוב התגובות לא עברו את המסננת הטרמינולוגית "נכבה" ונחסמו בפני הצעת עבודותיו של האמן להתייחס למהות המונח. העבודה *תגובה*, כמטא-תגובה של האמן אל הפונים אליו, מערערת על יחסי הכוחות שבין מוען לנמען ובתוך המשולש קהל-אמן-מוסד.[4]

מכתב ההתאבדות של חיה פלדמן, מורה בסמינר לבנות בית-יעקב בגטו קרקוב שבוורשה, שהתפרסם ב"ניו-יורק טיימס" בשנת 1943, הוא הבסיס למיתוס הצ"ג. המכתב פורש את השתלשלות העניינים עד להתאבדותן הקולקטיבית של 93 מורות ותלמידות הסמינר, שהעדיפו למות מאשר ליפול לידיהם של החיילים הנאצים. המכתב המקורי הוא זיוף, ומיתוס הגבורה וההקרבה של הנערות הופרך זה מכבר על-ידי חוקרי יד-ושם. ניר עברון, יוצר העבודה *Cover Version*, אינו מנסה לנפץ מחדש את מה שכבר נופץ, אלא להוסיף נדבך חדש לגנזך התרבותי של סיפור הצ"ג על-ידי הזמנה של ארבעה מכתבים נוספים מכותבים ישראלים עכשוויים. הטקסטים החדשים (והטקסט ה"מקורי") מוקראים על-ידי חמש שחקניות באולפן הקלטות. בצדו השני של המסך נמצאים דימויים מתחלפים משבעת הרחובות הקרויים של שמן של 93 הנשים. במסמך שמנפק עברון, הפוליטיקה אינה בנויה מן האמת, אלא מייצרת אותה.

Hollywood Strings של אמיר יציב משתמשת בתבנית של ראיונות פרונטליים תחת הערך הדוקומנטרי הקלאסי "עדות", צורה שמעניקה תוקף ו"אמת" בלי שום קשר לתוכן הספציפי שהיא מכילה. נותני העדות כאן הם שלושה מפיקים ישראלים שנטלו חלק בהפקות הוליוודיות שצולמו בישראל בשנות ה-80. קסמה של ישראל עולה ביצירה כאתר צילום, על נופיה המדבריים (תנ"כיים) ועל שיתוף הפעולה שניתן לקיים עם צבאה. ה"עדות" הניתנת כאן היא של הדרך שבה הצליחו השלושה להביא לכך שהצבא נידב חיילים וכלי מלחמה של צבאות ערב שנפלו שלל במלחמות השונות לשירות האשליה ההוליוודית. במהלך העדות משבץ יציב תמונות סטילס מאלבומים של לוחמים ותיקים שליקט ברשת. התצלומים נעשו במקומות שבהם התרחשו האירועים שאליהם מתייחסים הסרטים שצולמו בישראל - רוסיה באפגניסטן, ארה"ב בנורמנדי והמוג'אהדין באפגניסטן. האשליה וה"אמיתי" מתאחדים בתוך סיפור המעשה תחת הספֵרה של הבניית דימויים.

והיינו עובדים... של רועי מנחם מרקוביץ' משתמשת גם היא בתבנית של עדות. בחלקה הראשון נראית אשה מבוגרת המנסה לספר את זכרונותיה כיהודייה במחנה ריכוז, פעולה המופרעת פעם אחר פעם על-ידי קולות בני משפחה המדברים סמוך לה, הנכד שמגיע לביקור או השליח של הפיצה. המצלמה ממשיכה לצלם גם ברגעים אלו, שוברת את השקר הדוקומנטרי המוסכם, שקר שבסיסו הוא המרחק המוטמע של הפעולה הדוקומנטרית מסדר המציאות לפני הגעת המצלמה, מרחק שאנו מתעלמים ממנו כצופים; המרחק בין הטבעי למיוצג. בחלקה השני של העבודה אנו נחשפים לסידור הדירה לפני הצילום כך שתתאים לתבנית של סרט עדות, לתהיות של המאפרת בנוגע להחזרי נסיעות, למכניקה המייצרת את האמת הדוקומנטרית.

{מעין משאבים אחר}

הפרויקט *Image Tracer* של missdata נוצר מתוך עניין בדימויי מדיה, חשיבותם ונוכחותם, דימויים הנעים בתוך אקולוגיית הרשת, בעידן שבו עיקר כלכלת הייצוג הוא הסימן הנייד. ה"Tracer" הוא כלי מחקרי היוצר ארכיון מדימויים שנמצאו דרך מנוע החיפוש של גוגל (google), מתחקה אחר כתובתם (url), הופעתם (או היעלמותם) ודירוגם.

אנו תלויים היום באופן מכריע בזיכרון הדיגיטלי, שעירער על כושר השכחה הביולוגי שלנו והפך את הזיכרון לברירת מחדל. ההתקדמות ביכולות האחסון (זכרונות דיגיטליים) הביאה איתה הטבות בדמות דיוק ויעילות המשלים אותנו כי נוכל להתעלות אל מעבר לתמותה. לגוגל מערכת גלובלית של חוות שרתים המארכבת כל חיפוש שהתבצע אי-פעם באמצעות מנוע החיפוש. גוגל יודע עלינו יותר ממה שאנו מסוגלים לזכור. זיכרון מקיף שכזה דוחף אותנו להיאבד בין הפרטים בלי כל יכולת הכללה והתפתחות, משאיר אותנו עם האפשרות לראות את העצים, אך חסרים את היכולת לראות את היער. הזיכרון הוא הדרך שלנו להבנות מחדש את העבר. דומה כי מול יכולות האחסון, הזיכרון האנושי נראה פגום, אולם היכולת הפיזיולוגית שלנו לשכוח מאפשרת לנו להיפטר מזיכרון עודף, מניחה למה שעבר מזמן לדהות, ולנו להעריך פחות את מה שאינו קשור להווה. במצב החדש של הזיכרון התמידי, איננו יכולים לשכוח (או לסלוח).

תלותנו בזיכרון הדיגיטלי מעניקה לגוגל את האפשרות לשנות את ההיסטוריה. זה כמובן אינו דבר חדש - שליטה על אינפורמציה מיתרגמת לשליטה על האינדיבידואל; כך היה במאות השנים שבהן שלטה הכנסייה הקתולית על מקורות הידע ומוסדות הזיכרון, עד להופעת הדפוס של גוטנברג.

כאשר חיפוש אחר דימוי מתבצע דרך מנוע החיפוש של גוגל, ה-*Image Tracer* מריץ קוד השומר את התוצאות בקובץ שמועלה למאגר מידע (database) ומומר לדף הניתן לצפייה. דפי html אלו משמשים תצלומים לרגע נתון. כאשר מתבצע חיפוש נוסף, תצלום חדש נוסף על הקודם וכך הלאה, במעין הצטברות ארכיאולוגית של מידע. דחיסותו של הדימוי נבנית ונגרעת לאורך הזמן, ומשקפת את אורך חייו ודירוגו בכל פורמט שהוא לאורך זמן. אטימות הדימוי מציינת את נוכחותו העקבית ומיקומו דרך חיפושים מרובים, בעוד ששקיפות ועמעום שלו מלמדים על דירוגו המשתנה והזמן הקצר של הופעתו ברשת. ה-Image Tracer חורג מנורמת השימוש ברשת על-ידי קִטלוג והצגה מחדש של מידע הנאסף במנוע חיפוש התמונות של גוגל. סקירה של השינויים שחלים בדימוי על ציר הזמן מאפשרת ניתוח ומחשבה, קרי "לראות את היער".

הסטה נוספת של המערכת הנורמטיבית שדרכה נע הדימוי ברשת מייצרים מושון זר-אביב וגליה עופרי דרך ה *Wikipedia Illustrated*. בתהליך מתועד יוצרים השניים 26 איורים ל-26 ערכים בוויקיפדיה (לפי ה-abc), החל מהסקיצות הראשוניות ועד להעלאת הדימוי הגמור לאנציקלופדיה השיתופית. אמנות חזותית אינה מעורבת לרוב בחגיגת חברת הקוד הפתוח, ומסרבת להפנים את אובדנה של ההילה הפולחנית, החד-פעמית. אין מודלים לשיתוף פעולה המבוססים על תרבות חזותית וקוד פתוח. הדימויים שנמצא לצד הערכים בוויקיפדיה מנסים להיות אובייקטים תיאוריים מרוחקים כדי להתאים לקווי היסוד של האנציקלופדיה. פרויקט מתמשך זה בא לבחון אם ויקיפדיה אכן מזמינה אמנים לתרום את עבודתם לציבור ואם אופי הפעולה של האמן החזותי מאפשר שיתוף שכזה, או שמא העבודה החזותית היא פחות שיתופית מטבעה. זר-אביב ועופרי מוותרים על כמה מזכויותיהם על האיורים הנזרעים בערכי הוויקיפדיה, ובה בעת שומרים על זכויות אחרות. הבחירה במספר ערכים כמספר האותיות מבין כ-4,000,000 הערכים הקיימים משרטטת מסע אישי, חקרני וביקורתי, ובה בעת מנסה למצוא מקום בתחום חוקי המשחק של השיתופיות.

האות היא המרכיב הבסיסי של המלה, סוג של נוסחה כימית המנסחת מציאות. היא נתפסת לרוב כחסרת פניות, על אף שהיא מאפשרת העברה של מידע חזותי רב, הקודם למשמעות המלה. גיא שגיא משתמש בכלי העבודה שלו כמעצב במרחב השדה האמנותי על-ידי ציור לתוך האלף-בית הלטיני. כל אחת מהאותיות נטענת במרחב, הופכת בעצמה לסצינה, וכך הופך מה שנחשב פסיבי - לפעיל. כל אות היא טיפוגרפית-נארטיבית. האות כסליל דנ"א - המכיל את כל המידע התורשתי הדרוש, הקוד והמרשם המכילים בתוכם את הוראות הבנייה - היא מרחב אישי שהצופה מוזמן לשוטט בו. הפער בין הטכנולוגיה הדקדקנית של הטיפוגרפיה לאיור האישי משבש את המבט שלנו והופך אותו לרגיש יותר, בין אם נרצה ובין אם לאו. ב *Fight\Flight* מייצר שגיא שורה של פוסטרים, בכל אחד אות אחת (מרחב אחד), וכולם יחד מייצרים את המלים Fight ו-Flight, כרמז למנגנון ההישרדותי הדוחף אותנו לפעולה בעת דחק.

{זיוף}

דרך נוספת לעקוף את אשליית הרצף הליניארי ולהפר את חוקיותה היא חריגה ממנה על-ידי יצירת אשליה אחרת. החלל בעבודת הווידיאו *Gateways* של אורית אדר-בכר הוא מבוך ריק, זירת אסון נטושה. זהו חלל מעשה ידי אדם, מרחב ארכיטקטוני מנותק מן הטבע. לעומת הריקנות, שדווקא מנכיחה את האדם, המצלמה דינמית, שרויה בתנועה מתמדת ומייצרת קצב וחיים. הפער בין החלל לתנועה מייצר מתח כמעט בלתי נסבל. ברקע מערכת כריזה שממנה בוקע קול מעוות, המנסה למסור הודעת חירום שוב ושוב.

החלל הזה הוא שקרי; מיניאטורת ענק מניפולטיבית ומלאכותית המפעילה זיכרון היסטורי נטול הקשר מוגדר. הדמיון שלנו משלים במהירות את תמונת האימה, וכך הופך לחלק הכרחי ממנה, חרף העובדה שמדובר במצלמה הנעה בתוך מיניאטורה. החיים הם תהליך מתמשך שבו הסובייקט מנסה לאשרר את מקומו בחלל, להסיק אותו ממערכת היחסים עם הסדר הסימבולי סביבו, להסתגל. ההבנה המלאה בנוגע למיקומנו לעולם לא תגיע, והאופציה היחידה היא חיפוש מתמשך המונע על-ידי חרדה.

בעבודה *Heavy Metal* הגיטרות של אלישבע לוי הן קליפה ריקה, חפץ מרוקן מתוכן שנותר כקרום עדין ושברירי. הן נראות חדשות ומשומשות בו בזמן, מסנוורות ביופיין,

אך עם זאת מרושלות. שואפות לספק את פנטזיית הגיטרה המושלמת, בעלת האיכויות האיקוניות, כמו בדגמים הקלאסיים של גיטרות פנדר וגיבסון או כאלו שהואנשו על-ידי בעליהן, דוגמת לוסיל של בי.בי קינג. זו שאיפה שמתרסקת ברגע שהאשליה נשברת, עם זיהוי הפגמים והפריכות של הגיטרות והחומרים הזולים (נייר, פורמייקה) שמהם נוצרו. אנו מודדים כל אובייקט מבחינה חברתית לפי הנראות שלו, המורכבת מתכונותיו וידיעותינו ההיסטורית. ברגעים הראשונים מול החפצים (stuff) שלוי מייצרת אנו מוצפים בזוהר חושני, פיתוי נרקיסיסטי מוגזם, מסמן של אובייקט מעולמם של החפצים השימושיים. פסלים אלו משמשים ניירות עטיפה מבריקים ומכילים בתוכם הבטחה שלא תמומש. הם משוללי תוכן ואינם שימושיים במפגיע, אובייקטים של תשוקה בלבד. הם נראים כמו סחורה שמבקשת ממך לצרוך אותה רק בגלל פני השטח שלה. מפתים, דקיקים ופגיעים, הם מציעים את המציאות כפי שהיא לעולם לא תהיה וכפי שלעולם נהיה כמהים אליה.

במבט ראשון הכל נראה טבעי בעבודה הדלתות של אלונה רודה. באחד הקירות קבועה דלת העשויה אלומיניום וזכוכית. מיקומה של הדלת, שכמותה יש בעיקר בפתחי חנויות, מפתיע כשהוא בחלל התצוגה, ואכן כשאנו מתקרבים אליה אנו מבחינים שמאחוריה מסדרון צר וקצר שבסופו דלת נוספת, עשויה ברזל, נעולה וחסומה במנעולים ושרשראות. מוזיקת ת׳ראש מטאל נשמעת מעבר למבנה ההיברידי, מרמזת על עוצמתה בחלל השוכן מעבר לדלתות. לפתע נשמעת דפיקה חזקה מעברה השני של הדלת הפנימית, מרעידה את השרשראות הנועלות אותה, כאילו מישהו (או משהו) מנסה נואשות לצאת החוצה, זועק לעזרה. אנו נוכחים כי יותר משאנו רוצים לראות את המתרחש בפנים, מבקש מה ששם לצאת החוצה, מאיים לפרוץ את הדלת ולהציף את המרחב שבו אנו נמצאים. הדלתות של רודה היא המשך לחקירתה את ההדדיות שבין פיסול ותפיסת חלל למוזיקה ולסאונד קיים, שלעתים משלימים זה את זה ולעתים שואפים לפרק זה את זה.

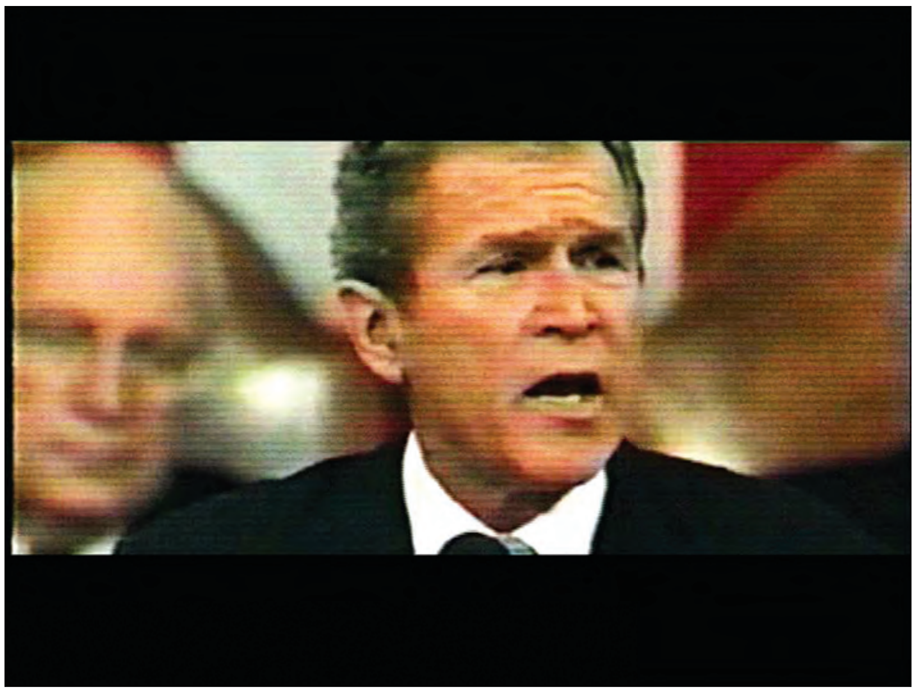
החיים אינם מופרדים מצורתם, וזו מציגה עצמה פעמים רבות כחופשית ועצמאית. עם זאת, אנו חיים בחברה המפוקחת על-ידי טכנולוגיה המוטבעת בהביטוס שלנו. עריצות הנורמלי כללית ונוחה; היא מרדימה אותנו ברשת של מראות כוזבות המבוססת זה מכבר על מצב חירום, משרטטת לנו גבולות וחובות חברתיות. כוחה בחזרתיות שלה. במצב זה, האופציה היחידה לחיים היא החריגה - הנשק שעומד לנו נגד הפסיביות וערכנו המועט. כל פעולה, דרך ותהליך אינם עובדות, אלא אפשרויות של חיים. לכן מה שמונח כאן על הכף הוא החיות עצמה.

1 Giorgio Agamben, Means without End, Notes on Politics, part II – Notes on Gesture, page 53

2 נוסף לכך, האדם יכול לשקר על-ידי אמירתה של אמת בציפייה שהיא תתקבל כשקר, כפי שטוען גראוצ׳ו מרקס ב״מרק ברווז״ של האחים מרקס: ״אדם זה נראה כמו אידיוט ומתנהג כמו אידיוט, אך בשום אופן אסור שזה יטעה אתכם: הוא באמת אידיוט!״.

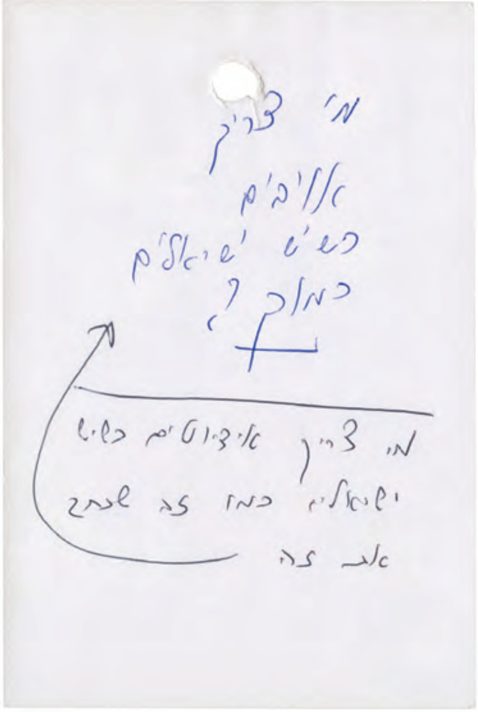
3 דייוויד פרום אולץ להתפטר כמה שבועות לאחר מכן, כיוון שאשתו התרברבה במייל קבוצתי ששלחה שהוא ההוגה של הביטוי ״ציר הרשע״.

4 כאן יש לציין שהמוען והנמען אחד הם, אפרופו אמרתו של לאקאן שלפיה ״מכתב תמיד מגיע ליעדו״. התגובות נושאות בחובן פוטנציאל רעיוני שסופו להתפרץ ולפעול; הסדר הסימבולי (ה״אחר״ הגדול) מקבל את המכתב ברגע יציאתו. הסדר הסימבולי הוא-הוא השפה והחוק, סמלי ומשתנה מאחד לאחד. הסדר הזה, שנמצא מחוץ לעצמנו, מספק את התשוקה הבלתי מודעת שלנו, זו שלעולם לא תבוא על סיפוקה וגם תחפש לנצח את ההכרה מאדם אחר. פתקי התגובה אינם ממוענים לדור גז או למוזיאון תל-אביב, אלא למוען עצמו. לקריאה נוספת בסוגיה מדוע מכתב תמיד מגיע ליעדו ר׳ סלבוי ז׳יז׳יק בקריאה מחודשת של ״סמינר על ‹המכתב הגנוב׳״ של לאקאן, ״תיהנו מהסימפטומים, הוליווד על ספת הפסיכולוג״, ספריית מעריב, עמ׳ 15-41.



Qaeda Quality Question Quickly Quickly Quiet

לנקה קלייטון, 2003, וידיאו
Lenka Clayton, 2003, video
لينكا كلايتون، ٢٠٠٣، فيديو



תגובה
דור גז, 2012, סדרה של רדי-מיידס מטופלים

Comment
Dor Guez, 2012, Series of manipulated readymades

ردّ فعل
دور غيز، ٢٠١٢، سلسلة من الردود المُعالجة

مُنْحَرِفون

ناري مساك-نلايا

العصرُ الذي فقد إيماءاته سيكون لهذا لسبب مهووسٌ بها. بالنسبة للبشر الذين فقدوا كل
إحساس بالطبيعيّة، تتحول كل إيماءة إلى مصير أبديّ. وكلما فَقدتْ الإيماءات سلاستِها،
ولبِستْ ثوباً من الإكراه تحت تأثير قوى غير مرئية، تعذّر حلّ رموز الحياة.

جورجيو اكامبن[1]

العصرُ الذي فقد إيماءاته سيكون لهذا لسبب مهووسٌ بها. بالنسبة للبشر الذين فقدوا كل إحساس بالطبيعيّة، تتحول كل إيماءة إلى مصير أبديّ. وكلما فَقدتْ الإيماءات سلاستِها، ولبِستْ ثوباً من الإكراه تحت تأثير قوى غير مرئية، تعذّر حلّ رموز الحياة. (جورجيو اكامبن)

الطبيعيّ هو السليم، هو الغير شاذّ، العاديّ. هناك إرتفاع طبيعيّ، درجة حرارة طبيعيّة وشروط حياة طبيعيّة. بالمقابل، يبتعد الشاذ عن المسار المقبول. يتجاوز، يتخطى، يفيض عن، وبالتالي فهوغير مقبول. مصدر الكلمة "طبيعيّ" يعود للغة اللاتينيّة (norma)، ومعناها هو "مسطرة النجّار". الطبيعيّ – أو المعياريّ في هذه الحالة كمرادفة - هو الذي يقف بزاوية مستقيمة – نورمليس (normalis)، خاضع للقانون. المُنحرِف (deviant) يعود أصلها إلى المصطلح اللاتيني دي-فيا (de via)، وتعني الخروج عن الطريق. العبارة المُستعملة في اللغة العربيّة في هذه الحالة هي "ضلّ طريقه" والإنحراف أو الشذوذ كما جاء في لسان العرب: شَذّ عنه يَشِذُّ ويَشُذُّ شذوذاً: إنفرد عن الجمهور وندر/فهو شاذٌّ. وشُذّانُ الناس: ما تفرّق منهم. وشُذّاذُ الناس: متفرقوهم. أي تفرق وإبتعد. وللطبيعيّ في اللغة العربيّة عدة مرادفات، سيأتي ذكر بعضها في هذا النص، ومنها: المعياريّ أو القياسيّ، وفيما يتعلق بقواعد السلوك، فهي تعني القاعدة المتفق عليها لأنها من الطِباع. أو كما جاء في لسان العرب في هذا الباب: طَبْعُ الإنسان، هو ما طُبِع عليه في مأكلهِ ومشربهِ وسهولة أخلاقهِ.

الشخصُ الطبيعيّ في حقل علم النفس يتم تعريفهُ على أنهُ صاحب المُعطيات المتوسطة، الخال من أية إضطرابات. وفي مجال البيولوجيا، الطبيعيّ يشيرُ إلى الخلو من التلوّث، المرض او التشوه، وهو الشيء الذي لم يمرّ مُعالجة تجريبية او تم التلاعب به. يتجسد المُنحرِف البيولوجيّ على شكل طفرة – شاذة في تركيبتها الوراثيّة والتي من الممكن أن تُبدِّل في صفاتها. الطفرة (كإسم، وكفعل فهي عملية التحوّل) هي ظاهرة طبيعية ولكنها نادرة، والتي من الممكن أن تحدث بشكل تلقائي او كنتيجة لتدخل خارجيّ. التحوّل التلقائيّ هي ظاهرة تمكّن من تكيُّف أنواع مع بيئتها المتغيّرة، ولهذا فهي تُعدُّ في حالاتٍ مُعيّنة كأفضليّة وميزة نشوئيّة.

يتناول الفنانون المشاركون في المعرض، بأساليب مُختلفة، موضوعَ الإنحراف عن القاعدة أو الإختلاف من خلال فعل شاذ او غير مرئيّ. طبيعة عملهم تخدِشُ سطح الوجود المعياريّ، خدش يمكّن من إستقصاء أُسسّ النِظام. إن الطبيعيّ هو المُهيّمن، ممكن إدراكه فقط عندما يُنتهك. لا يتم التعامل مع الوضع الطبيعيّ على أنه أيديولوجيا، وإنما كجزء متلازم مع الحياة، كواقع. عندما يتم صدع الحالة الطبيعية، تتقوض الهيمنة، والنموذج الذي يختفي من ورائها ويساندُها ينكشِف للعلن ويتحوّل إلى غير حصين – مُعرّض للهجوم. إذاً، الإنحراف عن الوضع الطبيعيّ هو عبارة عن تمرّد على الخطاب المُسيطر.

تكمن قوة اللغة في كونِها معياريّة (طبيعيّة)، أي في قُدرتِها على التِكرار. هكذا فإن أي إستعمال شاذ للقاعدة ينتجُ عنه إتلاف لها. كل شيء من الممكن قوله بطريقه مختلفة؛ بِدلالة أن كُل كلِمة في القاموس يُمكن تعريفها من خلال كلمات أخرى مرادفة لها. وبالإضافة إلى هذا،فكما إن اللغة تمنحُنا قدرة تسمية الاشياء الغير موجودة، فإن المعرفة تعني القدرة على التموية والكذب[2].

معنى الكلمة يقتصر على إستعمالنا لها في الجملة. السياق هو ما يؤسس للمعنى وفقا للظروف الموجودة، ولكن يوجد هناك أيضا سياقات مخفيّة غير مبنيّة على الفِكر وإنما على المشاعِر. على كل مُتحدِث أن يكون على علم ومعرفة بتاريخ ما يُقال، بسياقاته الإجتماعية واللاتي أنشأت معناً للتعبير وأن يكون على علم بمنظومات القوة التي يُشغِّلُها هو كي يُنتج معنا.

يملُك بني البشر مجموعة من التوقعات تنبعُ عن الوهم الذي تُنتِجهُ قواعد السلوك، نسيجٌ كاذب ووهميّ يجعلنا نعيش كل حادثة على أنها جزء من سلسلة متعاقبة خطيّة، بالرغم من أنه في كل نقطة على طولها كان من الممكن للأشياء أن تتطور على شكل مختلف. تُنتِج أنساق السلوك مُستويات من الفعل تُمكِّن من إستمرارية الوهم، وبهذا فهي تُنتج الواقع ذاته. في وضع من هذا النوع، تُصبح كل مخالفة للقاعدة مُفزِعة. لا يستطيع أي نِظام أن يُغرر بنا، لأن وقوع ُمصيبة واردٌ في كُلِ لحظة.

"مُنحرِفون" هو قراءة لمجموعة من الأعمال المعروضة من خلال فعل التلميح والتعريض وإستعمال غير معيّاري للأدوات الإعلاميّة. لا توجد هناك نيّة لتفكيك وكشف المحجوب، وإنما لإخفاء ألغام وإنحرافات داخل المنظومة المعياريّة. كل عمل فنيّ من هذه الأعمال مؤسسٌ على إنحراف عن القاعدة. الإيماءة هي مفترق طرق بين الحياة والفن، بين الفعل والقوة. كل مُخالَفة، مهما كانت صغيرة، تجعل من القاعدة مرئية وتُرغِمُها على مُراجعة معناها فيما يتعلق بالزمان والمكان.

الأعمال في المعرِض تنقسم إلى ثلاث مجموعات: أعمال ذات طابَع وثائقيّ؛ أعمال تتناول الصورة – الإنطباع الذهني وتوزيعه؛ وأعمال تتناول الغش في تزييف الحيِّز.

והיינו עובדים...
רועי מנחם מרקוביץ׳, 2011, וידיאו

And We Worked…
Roy Menachem Markovich’s, 2011, video

وكُنا نعمل...
روعي مناحيم ماركوفيتش، ٢٠١١، فيديو

Cover Version

ניר עברון, 2010, וידיאו דו-ערוצי
Nir Evron, 2010, dual channel video
نير عفرون، ٢٠١٠، ثنائيّ القناة

محور وشرّ

في كانون الثاني من عام ٢٠٠٢، وبعد خمسة أشهر على أحداث ١١ أيلول، قدّمَ الرئيسُ جورج بوش الإبن الخطاب السنوي "حالة الأمة" أمام مجلسيّ الكونغرس الأمريكيّ. وفي هذه المناسبة صاغ الرئيس عبارة "محور الشرّ" (Axis of Evil). التعبير، والذي وضعهُ ديفيد فرام، من طاقم كاتبي خطابات الرئيس،٣ هو عبارة عن مزيج لتعبيريّن من تاريخ القرن العشرين. الأول هو "قوى المحور" (Axis Powers)، التسميّة التي منحها موسوليني لكلا من ألمانيا النازيّة، الإمبراطوريّة اليابانية وإيطاليا (محور روما-برلين، المحور الذي تدور حوله البلدان الأوروبية الأخرى). التعبير الثاني هو "إمبراطوريّة الشرّ"، والذي صيغَ من قِبَل الرئيس رونالد ريغان في آذار عام ١٩٨٣، في خطابه أمام الجمعيّة الوطنيّة للإنجيليين في أورلاندو، فلوريدا (ويُنسبُ المُصطلح لكاتب خطاباته أنطوني دولان).

إذاً، فإن "محور الشرّ" هو رمزٌ يحتوي على تاريخ مخاوف الشعب الأمريكيّ والعالم الغربي عموماً. عمل الفيديو للفنانة لينكا كلايتون، *Qaeda Quality Question Quickly Quickly Quiet*، يُعيدُ ترتيب الخِطاب "محور الشرّ" بحسب التسلسل الأبجديّ. قامت كلايتون بالتخلص من مقاطع الصخب والفسحات الدراميّة أثناء الخطاب واختزلتهُ في ١٨ دقيقة فقط (طول الخطاب الأصليّ حوالي ٥٠ دقيقة). وبالتالي، بوسائل بسيطة للغاية، تمنحنا كلايتون صورة بالأشعة السينيّة (الإكس-ري) للأسلوب المُنمّق والذي تطوّر كخيال لازم ال١١ من أيلول. تنظيم الخِطاب بشكل فهرستيّ يُنتِج قِراءة جديدة تقوّض المعنى الأصليّ له من خلال تحييد ترتيب الكلمات في الجملة وملأ ما يقع بينها.

إستخدامٌ إستثنائيٌّ للغة يدقُّ إسفين في منظومتِها المُرتكِزة على التِكرار، وربما ينجحُ كذلك بمُصادرة مفاهيم (مثلاً كال"المحرقة" أو "النكبة") ويُحطِّم لشظايا صورة الإنسجام التي تنسُجها الأعراف الإجتماعيّة. فشلٌ في إنتاج هذا الإنسجام يضعُ في مركز المِنصة الأصوات التي تم إسكاتُها (المُبعدة) ويؤدي حتماً إلى وضع من تعدد الهويات ووجهات النظر. التمرد على الصوت المُهيمن يكشِفُ من أمامِنا الأصوات الأخرى والتي تم إقصائها عن الخِطاب. هذه العمليّة تتحول إلى سيفٌ ذي حديّن عندما يتحوّل المُصطلح الذي تمت مُصادرته (الدال على) إلى سلعة ويتم افراغة من مضمونه ومعناه (مرة أخرى "المحرقة" او "النكبة" كمثال).

"لماذا هُم الأعداء إذا كان هُناك إسرائيليّ مِثلُكَ؟"

"كروم الأُمّة" هو إسم معرِض الفنان دور غيز، والذي تم عرضهُ عام ٢٠١١ في متحف تل ابيب للفنون. على غِرار مشاريع أُخرى لغيز، فإن مجموعة أعمالِه الحاليّة تتناولُ الآثار المُترتبة على هويّة وطبيعة كُل من الإسرائيليين والفلسطينيين بسبب الإحتلال الإسرائيلي. "كروم الأُمّة" يتعرض لهذه المواضيع من خلال دراسة الآثار الثقافيّة والإجتماعيّة لمشروع التحريش الصهيونيّ على المكان وسكانه. ولأول مرة يقوم متحف تل ابيب للفنون بإحياء النكبة، سواء كمُصطلح أو كتعبير عن المنظور الفلسطينيّ لحرب عام ١٩٤٨، على أساس معرض فرديّ. دُعِي زوار المعرض للقيام بكتابة ردود أفعالهم عند مشاهدتهم لهذه الأعمال، على شكل مذكرات حملت عُنوان "ردّ فعل"، ومن هنا إسم المشروع. من بين المئات من المُذكرات التي دوّنها زوار المتحف، بالعبريّة، العربيّة والإنجليزيّة، والتي تم تزينها بأعلام فلسطين او نجمة داوود، كما أتاح الخيال، قام الفنان بإختيار مائة من التعليقات، مسحَها، ترجمَها ونظمّها في مجموعة واحدة.

يتراوحُ مضمون الردود ما بين التشجيع والدعم، مثل "مُسائلة سياسيّة، صادقة وضروريّة"، أو "مُدهِش ومُحفِّز للتفكير" – وحتى إستياء عنيف: "تحريضٌ مناهضٌ للصهيونيّة من صِناعة الحركة الإسلاميّة"، أو "لماذا هُم الأعداء إذا كان هُناك إسرائيليّ مِثلُكَ؟" (تعليقٌ إستنطق رد فعل من زائر آخر، فكتب: "لماذا هُم الأغبياء إذا كان هُناك إسرائيليّ مثل من قام بكتابة هذه"). تخطُ هذه الردود بُنية إجتماعيّة (إسرائيليّة مألوفة) مُتراكمة، والتي تُشير إلى عمى الخِطاب السياسيّ أكثر منها إشارة إلى الجوانب "الفنيّة" لمشروع "كروم الأُمّة". في الواقع، على مقربة من العمل "ردّ فعل"، لا حاجة للإلمام المسبق بأعمال غيز، حيثُ أنّ مُعظم الردود فشلت من المرور بغربال مصطلح "النكبة"، وإنحجبت عن ما تقترحه أعمال الفنان من الإنتباه إلى جوهر المُصطلح. العمل "ردّ فعل" هو عبارة عن ردّ فعل أكبر وأشمل (ميتا-ردّ فعل) مِن قِبل الفنان ذاته. ولذلك فهو يُشكّل تحدياً للمُرسل والمُتلقي داخل المثلث جمهور-فنان-مؤسسة٤.

رسالة إنتحار حاية فيلدمان، المُعلِّمة في إحدى الحلقات الدراسية للبنات في غيتو كراكوف في وارسو، والذي نُشر في "نيو يروك تايمز" عام ١٩٤٣، هو الأسطورة المؤسِسة ثلاث وتسعين. الرسالة التي تسرُدْ تسلسُل الأحداث حتى لحظة الإنتحار الجماعيّ لثلاث وتسعين من مُعلمات وطالبات الحلقة الدراسية، واللاتي فضّلن الموت على الوقوع في أيدي الجنود النازيين. الرسالة الأصليّة عِبارة عن تزوير، أما أسطورة البطولة والتضحية التي قامت بها هذه الفتيات فقد تم ضحدُها منذ زمن طويل من قبل باحثين في "ياد وشيم". يقوم نير عفرون، بإنتاج العمل *Cover Version*، وفيه لا يُحاوِل أن يضحد من جديد ما تم ضحدهُ مُسبقاً، وإنما يُضيف رصيدٌ آخر للأرشيف الثقافيّ الخاص بقصة الثلاث وتسعين من خلال دعوة أربعة كُتّاب إسرائيليين مُعاصرين لكتابة رسائل جديدة. تتم قراءة النصوص الجديدة (والنص "الرسميّ") بأصوات خمس ممثلات في إستوديو تسجيل. على الجانب الآخر للشاشة نجد صور مُتغيرة من السبعة شوارع المسماة على إسم الثلاث وتسعين امراءة. في الوثيقة التي يُصدرُها عِفرون، لا تَنتُجْ السياسية عن الحقيقة وإنما تُنتِجُها.

في العمل *Hollywood Strings* يستخدم أمير يتسيف نموذج المُقابلات المُباشرة تحت العنوان الوثائقي الكلاسيكي "شهادة"، وهو النموذج الذي يُعطي صلاحية ويمنح شرعيّة و"حقيقة" بغض النظر عن المحتوى العينيّ الذي تحتويه هذه الأفلام. مُقدموا الشهادة هُنا هُم ثلاثة مُنتجين إسرائيليين شاركوا في إنتاج هوليووديّ تم تصويره في ثمانينات القرن في إسرائيل. يبرُز سحر إسرائيل في العمل كموقع جيّد للتصوير، وكمكان يحتوي على مناظرطبيعيّة صحراويّة (من الكتاب المقدس)، كما يُميّزُها إمكانية التعاون مع جيشها. في "الشهادة"، يُدلي المنتجون الثلاثة بشهادتهم حول قصة نجاحهم في إقناع الجيش على تقديم جنود وآليات حربيّة خاصة بجيوش عربية والتي كانت غنيمة الحروب المختلفة وذلك خدمةً لصناعة الوهم الهوليووديّة. أثناء الشهادة يُقحم يتسيف صوراً فوتوغرافيّة من ألبومات لمقاتلين قدامى ومتمرسين، قام بجمعها على شبكة الإنترنت. لقد أُخِذتْ هذه الصور في الأماكن التي وقعت فيها الأحداث المسرودة في الأفلام المصورة في إسرائيل – روسيا في أفغانستان، الولايات المتحدة في نورماندي والمجاهدين في أفغانستان. الوهم و"الحقيقة" يتحدّانِ معا في رواية الأحداث في صدد بناء الصور الذهنيّة.

العمل الفنيّ بعنوان ""كُنا نعمل..." لروعي مناحيم ماركوفيتش يستخدم أيضا نموذج الشهادة. في الجزء الأول من العمل تظهر امرأة مُسنّة مُحاوِلة أن تقُصّ ذكرياتِها كيهوديّة في مُعسكرات التركيز. فعلٌ يتم إعاقته مرة تلو الأخرى بسبب أصوات أفراد الأسرة الذين يتحدثون بالقرب منها، مرة مع الإبن الذي يصل لتوه في زيارة ومرة أخرى مع الشخص الذي يُحضِر طلبية البيتسا. تواصل الكاميرا تصويرها في هذه اللحظات، لتكسِر الكذِبة المسكوت عنها حول ماهيّة الأعمال التوثيقية، كذبة مبنيّة على أن البُعد عن الواقع هو جزء لا يتجزأ من العمل الوثائقي قبل وصول الكاميرا، مسافة نتجاهلها نحن كمتفرجين؛ البعد بين الطبيعيّ وتمثيله. الجزء الثاني من العمل يعرِض علينا عمليّة ترتيب الشقة قبل التصوير لتُناسب نمط الأفلام الوثائقيّة، ونرى أسئلة مسؤولة التجميل تطرح أسئلة حول نفقات السفر وإذا ما كانت ستدفع لهم، كما ونرى التقنيّة التي تنتجها الحقيقة الوثائقيّة.

عنوان مصدر مختلف

تم إنشاء المشروع *Image Tracer* ل missdata من إهتمام بالصور المُنتشرة على صفحات شبكة الإنترنت، في زمن يدور فيه مُعظم إقتصاد التثميل حول الرمز المُتنقل. ال"Tracer" هي أداة بحثيّة تقوم بإنتاج أرشيفات من صور موجودة على محرك البحث غوغل (google)، تقوم بتقليد عنوانها الخاص على الشبكة (url)، وتقليد عملية ظهورها (او إختفائها) وتصنيفها.

نحن نعتمد اليوم عموما على الذاكرة الرقميّة (الديجتاليّة)، الشيء الذي يقوّض قُدرتنا البيولوجيّة ويحوّل الذاكرة لإختيار مفهوم ضمناً. جلب التقدُم في قُدرات التخزين (الذاكِرة الديجتاليّة) فوائد كالدقة والفاعلية والتي تُكمّل من نواقصِنا وتجعلُنا نتجاهل قَنائنا. تملك غوغل نظاماً عالميّاً من محطات التزويد والتي تقوم بتدوين كُل عمليّة بحث جرت في أي وقت كان بواسطة مُحرِك البحث التابع لها. تعرفُ غوغل عنا أشياءً أكثرَ مما بإستطاعتنا أن نتذكرَ. ذاكِرة شامِلة مثل هذه تدفعُنا إلى الضياع في التفاصيل من دون أية قُدرة على التعميم والتطوّر، وكأنها تعطينا إمكانية أن نرى الأشجار المُنفردة دون أن نستطيع من رؤية الغابة. الذاكِرة هي وسيلتُنا لإعادة بناء الماضي. يبدو أنه مع قدرات التخزين الديجتاليّة هذه، تظهر عيوب الذاكرة البشرية، ولكن قدراتنا الجسديّة على النسيان تسمحُ لنا بالتخلِص من الذِكريات الزائدة ، وتسنح لما مرّ الزمن عليه أن يتلاشى، وتمنحنا قُدرة أن نُقلّل من قيمة ما هو غير مرتبط بحاضرنا. في الوضع الجديد من التذكُّر الأبديّ لا يُمكِنُنا أن ننسى (او أن نغفر). إعتمادنا على الذاكرة الرقميّة يمنح غوغل فُرصة لتغيير التاريخ. هذا بطبيعة الحال ليس بالشيء الجديد – فالسيطرة على المعلومات تُترجم لسيطرةٍ على الأفراد؛ هذا ما حصل بمِئاتِ السنين التي هيمنت فيها الكنيسة الكاثوليكيّة على مصادر المعرفة ومؤسسات الذاكِرة، وحتى ظهور مطبعة غوتنبرغ.

عندما يتم البحث عن صورة من خلال مُحرِك البحث غوغل، يُشغِّل ال *Image Tracer* برنامج يقوم بدوره بحفظ النتائج في ملف يتم تحميلهُ في قاعدة بيانات (database) ويتم تحويله إلى صفحة مُمكن مشاهدتها. صفحات ال html هذه تُستعمل كصور للحظة مُعينة. عندما يتم إجراء بحث آخر، تضاف صورة جديدة على السابقة وهكذا دواليك، في نوع من تراكم أثريّ للمعلومات. تراكم الصور يُبنى على طول مدة زمنية، ويعكس مدى حياة وتصنيف كل شكل على مر الزمن. الصورة مُحكمة الإغلاق تدلُّ على وجودها الراسخ وموقعها من خلال عمليات البحث المُتعددة، في حين أن شفافيتها وغموضها يُشيران إلى ترتيبها المُتغيِّر والفترة الزمنية القصيرة من ظهورها على الشبكة. ال *Image Tracer* يشذُّ عن الإستعمال المعهود في الشبكة عن طريق فهرست وعرض المعلومات المجموعة من جديد في محرك بحث الصور التابع لغوغل. مسح للتغيرات التي تطرأ على الصورة خلال

وقت معين تسنح لنا بالتحليل والتفكير، مما وجب أن نراه ك "إمكانية للنظر في الغابة".

يقوم كلا من غاليا عوفري وموشون زِر-افيف بإنتاج إنحراف إضافيّ في المنظومة المعياريّة والتي من خلالها تتحرك الصورة في الشبكة، وينتجون عملا بعنوان *Wikipedia Illustrated*. في عمليّة موثقة، يقوم كلا الفنانان بإنتاج ٢٦ رسم توضيحيّ ل٢٦ من التدوينات في ويكيبيديا (بِحسب الأبجديّة الإنجليزيّة). بدءا من المسوّدة الأولى وحتى رفع الصور النهائية للموسوعة (الإنسكلوبيديا) الجماعيّة. لم تنضم الفنون البصرية إلى ثقافة المصدر المفتوح (open source community)، وهي أيضاً ترفُض أن تستوعب خسارة الهالة الطقسيّة، قصيرة العمر للعمل الفنيّ. لا توجد هناك نماذج للتعاون والتي تعتمد على الثقافة البصريّة والمصدر المفتوح. الصور التي نجدها إلى جانب التدوينات والمقالات في ويكيبيديا تُحاول أن تكون موضوعيّة ووصفيّة وحياديّة لتتناسب مع المبادئ التوجيهية للموسوعة. جاء هذا المشروع ليفحص إذا ما كانت ويكيبيديا تدعو الفنانين للتبرع بأعمالهم للجمهور وإذا ما كانت طبيعة عمل الفنان البصريّ تسمحُ لمثل هذه المُشاركة، او إذا ما كان العمل البصريّ أقل تعاونيّة في طبيعتِه.عوفري وزِر-افيف يتنازلان عن بعض حقوقهم على الرسوم التوضيحية والتي يتم إدخالها إلى ويكيبيديا، مع حِفاظهم على حقوق اخرى. إختيار عدد الإدخالات مثل عدد الحروف من بين الأربعة ملايين تدوينة القائمة، ترسُمْ رِحلة شخصيّة، باحِثة ونقديّة، وفي نفس الوقت تُحاوِل أن تجد مكاناً في قوانين النُظُم التعاونيّة.

الحرف هو المُركِّب الأساسيّ للكلمة، شكلٌ من صيغة كيميائية تقوم بصياغة الواقع. يتم التعامل مع الكلمات كغير مُتحيِّزة، على الرغم من أنها تسمح بنقلِ معلومات بصريّة كثيرة، تسبِق معنى الكلِمة بكثير. جاي ساجي يقوم بإستخدام أدواتِه كمُصمِم في المجال الفنيّ عن طريق الرسم في الأبجديّة اللاتينيّة. كُل حرف يتم إدخاله في الحيِّز، يتحوَّل إلى مشهد بحدِّ ذاتِه، وهكذا يتحوَّل ما كان يُعتبر سلبيا إلى نشط. كُل حرف عِبارة عن طِباعة-سرديّة. الحرف كحلقة في سلسلة الحمض النووي – والذي يحتوي على كافة المعلومات الوراثيّة اللازِمة، الشيفرة والوصفة والتي تحتوي في داخلها على تعليمات البناء – هي عبارة عن حيز شخصيّ، تدعو المُشاهد ليتجوّل فيهِ. الفجوة ما بين التكنولوجيا الدقيقة لفنّ الطِباعة وبين الرسم التوضيحيّ الشخصيّ يشوِّش نظرنا ويحوله إلى أكثر حساسيّة، شِئنا ذلك أم أبينا. يُنتِج ساجي في *Fight\Flight* سِلسلة من المُلصقات، في كل مُلصق حرف واحد (حيز واحد)، وكلها سويا تُنتج معا الكلمات Fight و Flight، كمركز لغريزة البقاء والتي تدفعُنا إلى العمل في ساعات الأزمة.

{ تزييف }

طريقةٌ أُخرى للإلتفافِ على وهم العيش في سِلسلة مُتعاقبة خطيّة من الأحداث، وإنتهاك قانونيتها هو بالخروج عنها بإبتداع وهم آخر. الحيِّز في عمل الفيديو Gateways لأوريت أدار-بِخار عِبارة عن متاهةٌ فارغةٌ، موقع كارثة مهجور. إنه حيِّز من صُنع الإنسان، حيِّز معماريٌّ في قطيعة مع الطبيعة. مُقابِل الفراغ، والذي في الواقع يُحيي الإنسان، نجدُ كاميرا ديناميكيّة، متموضعة في حالة من الحركة المُستمرة وتُنتج إيقاعاً للحياة. الفجوة ما بين الفضاء والحركة يولِّدُ توتراً لا يُطاق غالبا. وفي الخلفيّة مُكرات صوت يخرج عنها صوت مشوّه، والذي يحاول أن يُعلن مرة تلو الأخرى عن وقوع حالة طوارئ.

هذا الفضاء زائف؛ مُحاكاةٌ عِملاقة، إصطناعيّة ومتلاعَب بها، تُشغِّلُ ذاكرة تاريخية تفتقِدُ لسياق مُحدد. يقوم خيالنا بإستكمال الصورة المُرعِبة بسرعة، وهكذا يتحول إلى جزء أساسيّ مِنها، على الرغم من حقيقة كون الكاميرا تتحرك في مبنى المُحاكاة المُصغَّر. الحياة هي عِبارة عن سيرورة مُستمرة يحاول فيها الإنسان أن يُأكِّد على مكانِهِ في الحيِّز، وأن يستدِّل عليهِ من منظومة العلاقات من خلال النظام المشفَّر الذي يُحيط به، إنها محاولة للتكيُّف. لن نحصُل أبداً على الإدراك الكامل لمكاننا في العالم، والخيار الوحيد المُتبقي هو إستمرار البحث المحثوث بالجزء.

قيثارات ايليشيفع ليفي في العملِ المعنون Heavy Metal هي عبارة عن قشور فارغة، أغراضٌ مُجردة من محتواها ككائن دقيق وهش. تبدو القيثارات جديدة ومستعملة في آن، ساحرة في جمالها، ولكن مع هذا مُهملة. تسعى جاهدة لتوفر لنا صورة طِبق الأصل للقيثارة المثاليّة، ذات الجودة التي لا تُضاهى. كما في النماذج الكلاسيكيّة لقيثارات فيندر وجيبسون او تلك المُتعلِقة بأصحابها أمثال بي بي كينج. هذا المسعى يتشظى في اللحظة التي يتحطم فيها الوهم، مع الكشف عن عيوب وهشاشة القيثارات والمواد الرخيصة التي تتركب منها (ورق، فورميكا). نحنُ نقيس الأشياء من ناحية إجتماعية بحسب مظهرِها، معرفة مُركبة من صفات الأشياء ومعرفتنا التاريخية بها. في اللحظات الأولى، وأمام الأغراض التي تُنتِجُها ليفي، يعترينا وهج حسيّ، إغراء نرجسيّ مبالغ فيه لغرض من عالم الأشياء المفيدة. هذه التماثيل تُستعمل كورق لف لامع وتحتوي في داخلها على وعد لن يتحقق. إنها أغراض محرومة من المحتوى وغير ذات إستعمال قطعياً، أغراض نشتهيها وفقط. إنها تبدو وكأنها سِلعة تُطالبُكَ بأن تستهلكها فقط بسبب شكلِها الخارجيّ. جذابة، رقيقة وضعيفة، إنها تمنحنا الواقع كما لن يكون عليه بتاتاً وكما سنتوق إليها أبداً ما دمنا أحياءا.

للوهلة الأولى يبدو كل شيء طبيعيّ في العمل "الأبواب" لألونا رودا. على إحدى الجدران تم تثّبيت باب مصنوع من الألومينيوم والزجاج. موقع الباب، والذي نجِد مثله في واجهات المحلات، يُفاجِؤُنا عندما يتواجد في حيِّز المعِرض، وبالفعل عندما نقترِب مِنهُ، نلحظُ من ورائهِ ممر ضيق وقصير في نهايته باب آخر، مصنوع من الحديد ومقفل بإحكام بواسطة أقفال عدة وسلاسل. تُسمعُ موسيقى ميتال رخيصة من خلف المبنى الهجين، تُشيرُ إلى إرتفاع نغماتِها في الفضاء الكائن ما وراء الأبواب. فجأة، يُسمع قرع قوي من الجانب الآخر للباب الداخليّ، قرع يُزلزِلُ السلاسِل التي تُحكم إغلاق الباب، وكأن هُناك شخص ما (شيء ما) يُحاوِل وبشكل يائس أن يخرج من هناك، إنه يطلب مساعدة. وبِأكثر من رغبتِنا لمعرفة ما يحصل هناك في الداخل، يتملكُنا شعور بالجزع أن ما يقبع هناك يبغى الخروج، ويُهدد أن يجتاح الباب وأن يملأ الحيِّز الذي نتواجد فيه. "الأبواب" لرودا هو عمل يستكمل بحثها في التفاعل ما بين النحت، وإدراك الحيز والموسيقى والصوت، والتي تكمِّل الواحدة مِنها الأُخرى في بعض الأحيان، وفي أحيان اخرى تُهدد في تفكيك بعضها بعضاً.

الحياة ليست مُستقِلة عن صورتِها، وهذه الصورة تعرِض نفسها، في كثير من الأحيان، على أنها حُرّة ومُستقلّة. ومع هذا، فنحن نعيش في مُجتمع خاضع لرقابة التكنولوجيا والتي هي جزء لا يتجزأ من حياتنا المُعتادة. إستبدادُ الطبيعيّ شامل ومُريح؛ تُخدِّر مشاعرنا بواسطة شبكة من المشاهد المُزيّفة المُرتكزة مسبقاً على حالة الطوارئ، تضع لنا حدود وواجبات إجتماعيّة. قوتها في تكرارها. في هذه الحالة، الإمكانية الوحيدة لممارسة الحياة هي الإنحراف – السلاح الذي يقف أمام الإِذعان وقيمتنا الواهنة. كل فعل، طريق وسيرورة هي ليست حقائق وإنما إمكانيات للعيش. ولهذا ما هو مطروح هنا هو الحياة ذاتها.

⁂

١ Giorgio Agamben, Means without End, Notes on Politics, part II – Notes on Gesture, page 53

٢ إضافة إلى ذلك، الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي بإستطاعته أن يكذِب مِن خِلال قول الحقيقة والتوقع أن يكون وقعها على الآخرين كالكذب، كما يدعيّ جراوتشو ماركس في " حساء البط" للأخوة ماركس: "يظهر الإنسان كالأبله ويتصرف كالأبله، ولكن مهما تكن الظروف، لا تتركوا هذه الحقيقة تغرر بكم: إنه بالفعل أبله!"

٣ إضطر ديفيد فرام على الإستقالة بعد أن قامت زوجته، بأسابيع بعد خطاب بوش، بالتفاخر أمام مجموعة كبيرة من الناس بواسطة البريد الإلكتروني، أن زوجها هو صاحب المصطلح "محور الشرّ".

٤ علينا أن نُشير هُنا إلى أن المُرسِل والمُرسَل له هما واحد، وعلى صلة بالموضوع جاك لاكان إعتاد أن يقول "دائما ما يصل المكتوب إلى عنوانه". تحمل ردود الأفعال في داخلها إحتمال مفهومي سيأتي يوما لينفجر فيه ويتحرك؛ النظام الرمزي (ال"الآخر" الكبير) يستلم المكتوب لحظة إرساله. النظام الرمزي هو-هو اللغة والقانون، رمزي ومتغيّر من واحد إلى آخر. هذا النظام، الموجود خارجنا، يزودُنا بشغف غير واع، ذلك الذي لا يُمكن إرضاءه وهو في بحث مستديم للإعتراف به من قبل شخص آخر. لا تُعنون ردرد الأفعال لدور غيز او لمتحف تل ابيب، وإنما للمُرسِل ذاته. للمزيد حول نقطة وصول المكتوب دائما لعنوانه، انظروا سلافوي جيجك في قراءة مُجددة ل "سمنار حول "المكتوب المسروق" للاكان، "إستمتعوا بالأعراض، هوليوود على أريكة المُعالج النفسيّ"، مكتبة معريف، صفحة ١٥-٤١.

Wikipedia Illustrated

גליה עופרי ומושון זר-אביב, 2012, מיצב
Galia Offri & Mushon Zer-Aviv, 2012, installation
غاليا عوفري وموشون زِر-افيف، ٢٠١٢، نصْب

הדלתות
אלונה רודה, 2012, מיצב

The Resurrection of Dead Masters
Alona Rodeh, 2012, installation

الأبواب
ألونا رودا، ٢٠١٢، نصْب

Heavy Metal

אלישבע לוי, 2012, טכניקה מעורבת
Elisheva Levy, 2012, mixed media
ايليشيفع ليفي، ٢٠١٢، تقنيّة مختلطة

Image Tracer

missdata, 2012, מיצב
missdata, 2012, installation
missdata، ٢٠١٢، نصْب

also grants Google the capacity to change history. This, of course, is nothing new: control of information translates into control of individuals. This was the case during the centuries in which the Catholic Church controlled the sources of knowledge and the institutes of memory, up until the advent of print.

When a search for an image takes place through Google's search engine, the *Image Tracer* runs a code that saves the results into a file, which is uploaded to a database and converted into a viewable page. These web pages serve as momentary snapshots. When another search is conducted, a new snapshot is added on top of the previous one, and so on, in a kind of archeological piling-up of information. The density of the image increases and decreases, reflecting its lifespan and ranking in any given format over time. An opaque image indicates constant presence and position across numerous searches, whereas a transparent and blurry image indicates changing ranks and a short internet-lifespan. The *Image Tracer* deviates from normal internet use by cataloguing and representing the information gathered in Google's image search engine. Reviewing the changes an image undergoes across a time scale allows for a kind of analysis and thinking that let us "see the forest."

Another shifting of the normative system of web images is offered by Mushon Zer-Aviv and Galia Offri's *Wikipedia Illustrated*. The two document a process of creating 26 drawings for 26 Wikipedia articles (one for each letter of the ABC), starting with their early sketches all the way to uploading the final images to the shared encyclopedia. Visual art, for the most part, keeps away from the celebration of open source society, refusing to come to terms with the loss of its ritualistic, singular aura. Thus we have no models for cooperation between the visual arts and open source enterprises. Images accompanying Wikipedia entries aspire to be objective descriptions taken at a distance, so as to live up to the editorial agenda of the encyclopedia. The ongoing *Wikipedia Illustrated* project wishes to examine whether Wikipedia might indeed appeal to artists to contribute their works to the public; and whether the mode of operation of visual artists allows for such cooperation, or is visual art non-cooperative by nature. Zer-Aviv and Offri waive some of their rights for the drawings scattered around Wikipedia entries while retaining certain others. Choosing 26 entries out of some 4,000,000 existing ones reflects a personal, inquisitive, and critical journey, which simultaneously tries to find a unique place within the cooperative rules of the game.

The letter is the basic component of the word; a kind of chemical formula that formulates reality. The letter is often regarded as impartial, although it allows for the transmission of significant visual information that is prior to the meaning of the word. Guy Saggee uses the tools of his work as a designer in the artistic field by drawing inside the Latin alphabet. Each letter of the alphabet is spatially charged, turning into a scene, thereby transforming what is considered passive into active. Each is both typographical and narratival. The letter as a DNA helix, containing all necessary genetic information, a code or recipe containing a construction blueprint, becomes a personal space the viewer is invited to wander in. The gap between the meticulous technology of typography and personal illustration disrupts our gaze and makes it more sensitive, whether we like it or not. In *Fight\Flight* Saggee produces a series of posters, each with a single letter (a single space), which come together to produce the words "fight" and "flight," hinting at the survival mechanism that drives us to act in times of stress.

{ Forgery }

Another way of bypassing the illusion of linear continuity and violating its regularity is by generating another illusion. The space of Orit Adar-Bechar's video artwork *Gateways* is man-made, an architectonic space detached from nature. In contrast to the emptiness, which makes man manifest, the camera is dynamic, in constant motion, generating rhythm and life. The gap between space and motion generates an almost unbearable tension. In the background, a distorted voice comes out of a public sound system, constantly trying to deliver an emergency announcement.

This space is a lie: a giant, manipulative, and artificial miniature, which generates a historic memory devoid of any clear context. Our imagination quickly complements this phantasmagoria, turning into an essential part of it, despite it all being about a camera moving inside a miniature. Life is an ongoing process in which the subject attempts to reaffirm his spatial location, to deduce it from his relationship with the surrounding symbolic order, to adapt to it. We will never reach a full understanding of our place in the world, and our only option is an ongoing search, driven by anxiety.

Elisheva Levy's guitars in *Heavy Metal* are empty shells, objects devoid of content, leaving behind only a thin, fragile shell. They appear simultaneously new and used, stunningly beautiful yet sloppy. They aspire to fulfill the fantasy of the perfect guitar imbued with iconic qualities, like the classic Fender and Gibson models, or those instruments personified by their owners, such as B. B. King's "Lucille." This aspiration crashes once the illusion breaks up, as soon as one sees the blemishes and the fragility of the cheap materials (paper, plastic) of which the guitars are made. We measure objects socially according to their visibility, which consists of their qualities and of our historic knowledge of them. During the first moments one spends in front of Levy's manufactured stuff, one is overflown with a sensual glow, an exaggerated narcissistic temptation, the signifier of an object taken from the world of utility. These statues function as shiny wrapping paper, containing unfulfilled promises. They are empty of content and defiantly useless, objects of mere desire. They look like merchandise that begs you to consume it solely for its surface appearance. Tempting, paper-thin, and precarious, they suggest reality the way it will never be, and the way we shall forever yearn for it.

At first glance, everything seems natural about Alona Rodeh's *The Resurrection of Dead Masters*. An aluminum and glass door is set into one of the walls. The kind of door we are used to seeing in storefronts, it appears surprising when placed at an exhibition hall. When we get close to it we realize it leads to a short, narrow corridor, at the end of which is another, iron door, kept shut with locks and chains. Thrash-metal music can be heard beyond this hybrid structure, suggesting that it is playing at an intense volume in the space the lies beyond the doors. Suddenly a strong knock comes from behind the inner door, shaking its chains as if someone (or something) is desperately trying to break out, crying for help. We realize that, more than we wish to see what is taking place inside, whatever is inside wishes to get out, threatening to break open the door, and flood the space in which we stand. Rodeh's *The Resurrection of Dead Masters* continues her investigation of the interrelations between sculpting and the perception of space on the one hand, and music and sound on the other—at times complementing each other, at other times seeking to break each other apart.

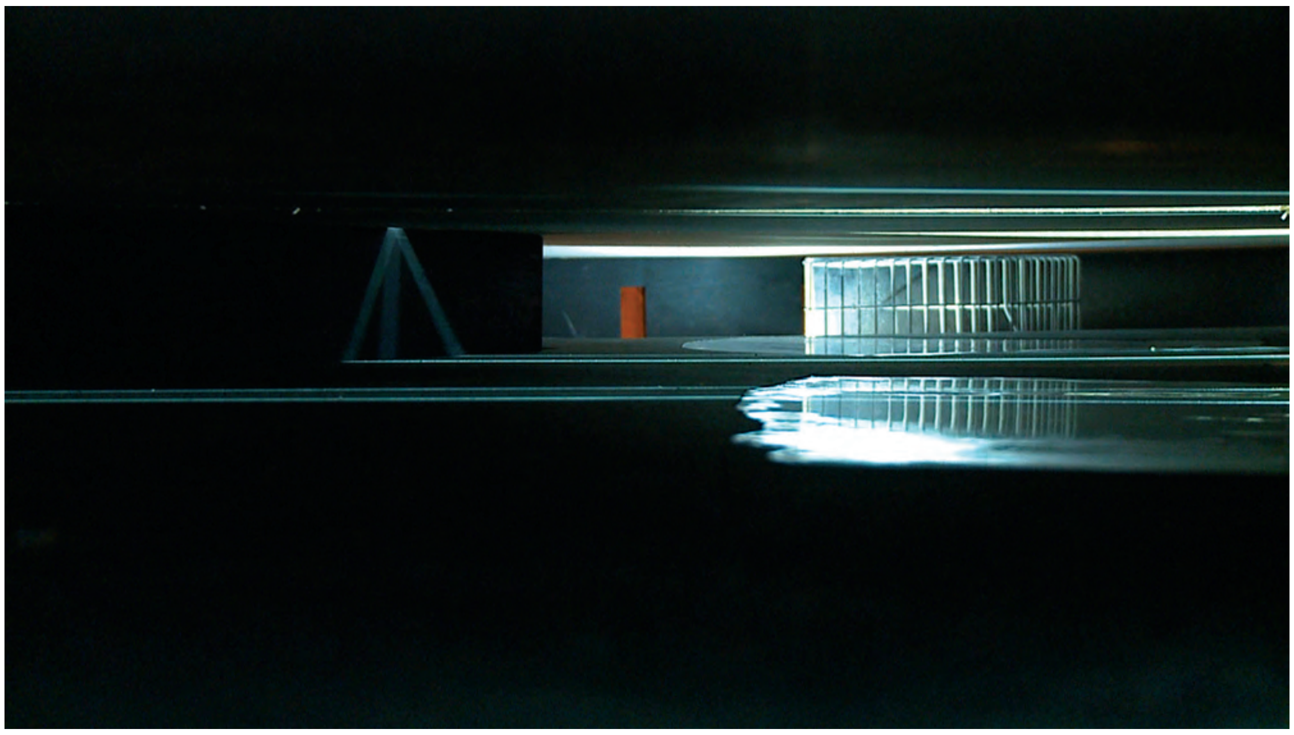
Life is not separate from its form, which often presents itself as free and independent. And yet we live in a society supervised by a technology that is ingrained in our habitus. The tyranny of the normal is both all-encompassing and convenient: it anesthetizes us in a network of false mirrors, long based on a state of emergency, drawing our social limits and duties. Its power lies in its repetitiveness. Under such conditions, the only option for living is transgression: the only weapon we have against passivity and our insignificance. Actions, methods, and processes are not facts but living possibilities. What is at stake is thus vitality itself.

1 Giorgio Agamben, Means without End, Notes on Politics (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), p. 53.

2 In addition, one can lie by stating a truth while expecting it to be taken as a lie. As Groucho Marx puts it in Duck Soup, "[this man] may talk like an idiot, and look like an idiot, but don't let that fool you: he really is an idiot."

3 David Frum was forced to resign several weeks later, after his wife sent a mass email, bragging about how he was the one who came up with the term.

4 Apropos Lacan's statement that a letter always arrives at its destination, we should note that the addressor and the addressee here are one and the same. The comments carry a potential idea that is bound to explode and be activated. The symbolic order (Lacan's "Big Other") receives the letter the moment it is delivered. The symbolic order is the very language and law, changing from one person to another. This order, which is outside ourselves, provides our unconscious desire, which will never reach its satisfaction, even if it will endlessly search for the recognition of another person. The comment notes are addressed neither to Dor Guez nor to the Tel Aviv Museum, but to the addressor himself. For more on why a letter always reaches its destination see Slavoj Žižek's re-reading of Lacan's "Seminar on The Purloined Letter" in his Enjoy Your Symptom! (New York: Routledge 1992), pp. 1–30.



Gateway

אורית אדר-בכר, 2012, וידיאו
Orit Hadar-Bechar, 2012, video
أوريت أدار-بخار، ٢٠١٢، فيديو

Fight/Flight

גיא שגיא, 2012, דפוס אופסט
Guy Saggee, 2012, offset print
جاي ساجي، ٢٠١٢، طباعة الأوفست

Axis and Evil

On January 2002, some five months after the 9/11 attacks, President George W. Bush delivered his annual State of the Union address in front of the US Congress and Senate, in which he coined the phrase "Axis of Evil." Brainchild of David Frum, member of the president's speechwriting team, the phrase combines two twentieth-century expressions.[3] "The Axis Powers,"—the name given by Mussolini to the alliance between Nazi Germany, the Japanese Empire, and Fascist Italy—and "evil empire"—used by President Reagan in his March 1983 speech to the National Association of Evangelicals in Orlando, Florida, to refer to the Soviet Union (the term is attributed to Reagan's speechwriter, Anthony Dolan).

"The Axis of Evil" thus serves as a code for an entire history of fear of the American nation in particular and the Western world in general. Lenka Clayton's video art, *Qaeda Quality Question Quickly Quickly Quiet*, rearranges the "Axis of Evil" speech alphabetically. Clayton removed the applause and dramatic pauses during the course of the speech, shortening it to a mere 18 minutes (instead of the original 50). Using very simple means, Clayton thereby provides us with an X-Ray of the kind of the rhetoric style that developed in the aftermath of 9/11. The indexical rearrangement of the speech generates a reading that undermines its original meaning, by neutralizing the order of words in a sentence, and hence also what is to be found between the words themselves.

The extraordinary use of language drives a wedge into its mechanisms of repetition. This has the potential for expropriating certain concepts (such as the Jewish *Shoah* or the Palestinian *Nakba*), shattering the image of uniformity produced by social norms. The failure to produce such uniformity brings to the fore silenced (excluded) voices, resulting in a condition of multiple standpoints and identities. The rebellion against the dominating voice exposes the various possibilities this voice excludes. The very same act could serve as a double-edged sword, however, when the expropriated concept or signifier turns into a commodity emptied of its content (such as, again, *Shoah* or *Nakba*).

"Who needs enemies when there are Israelis like you?"

The Nation's Groves is the name of a Dor Guez project exhibited during 2011 at the Tel Aviv Museum of Art. Like his other projects, this body of work dealt with the implications of the Israeli occupation on the development of both Israeli and Palestinian identity and ethos. *The Nation's Groves* presented these topics by examining the social and cultural consequences of the Zionist forestation enterprise on the local landscape and inhabitants. This was the first time the Tel Aviv Museum presented the Palestinian *Nakba*—both as a term and as an expression of the Palestinian perspective on the 1948 war—as a basis for a solo exhibition. The audience was asked to comment to the exhibition using a standard format of notes bearing the title *Comment*—from which derives the title of the current project. Visitors wrote hundreds of notes in Hebrew, Arabic, and English, occasionally decorated with Stars of David and Palestinian flags. The artist picked one hundred of these, scanned them, translated them, and turned them into a single block. Their content varies between supportive slogans— "an honest and necessary political soul-searching," "moving and thought-provoking"—to violent outcries—"Anti-Zionist propaganda courtesy of the Islamic Movement," "Who needs enemies when there are Israelis like you??" (to which another visitor responded: " Who needs idiots when there is an Israeli like the one who wrote this?"). Together, these reactions paint a tapestry of a stratified social array, which is more indicative of the blindness of the Israeli political discourse than of the "artistic" aspects of the original exhibition. In fact, one requires no former acquaintance with Guez's projects in order to approach the work *Comment*, since most of the responses did not go beyond the terminological filter "*Nakba*," stopping short of the proposal put forward by the artist to address the essence of that term. A meta-response of the artist to the audience addressing him, *Comment* challenges the relations of power between the couple addressor-addressee, and the triangle audience-artist-institute.[4]

The tale of "The Ninety-Three," as it became known, was based on the suicide note of Haya Feldman, a teacher in the *Beit-Ya'acov* girl seminary in the Krakow ghetto. The letter, published in 1943 in the *New York Times*, tells the story of the mass suicide of the seminary's 93 students and teachers, who chose to take their lives rather than fall into the hands of Nazi soldiers. The original letter was a fake, and the girls' heroic myth of sacrifice has long been disproved by researchers from the *Yad Vashem* Center for Holocaust Research. Nir Evron, creator of *Cover Version*, does not seek to shatter this tale that has already been shattered, but to add a new layer to its cultural archive, by inviting four additional letters from contemporary Israeli writers. The new texts, alongside the "original" one, are read by five actresses in a recording studio. On the other side of the screen, images of seven streets named after "The Ninety-Three" are displayed. Evron produces a document in which politics is not made of truth but rather produces it.

Amir Yaziv's *Hollywood Strings* uses the format of the face-to-face interview under the classic documentary value of "testimony"—a form that bestows validity and "truth" regardless of its specific content. The witnesses are three Israeli producers who took part in Hollywood productions that were filmed in Israel during the 1980s. Israel reveals its charm as a cinematic site that offers desert (Biblical) landscapes and the cooperation of its army. The "testimony" delivered here recounts how the three producers managed to get the Israeli army to place soldiers, as well as captured Arab weapons from its various wars, at the disposal of Hollywood illusion-making. Yaziv dots these testimonies with still photographs, taken from online albums of war veterans, which were shot at the original locations depicted in the movies filmed in Israel: photos of Russian and Mujahidin troops in Afghanistan, and of American troops in Normandy. The illusory and "the real" come together in this narrative, within the sphere of image-construction.

Roy Menachem Markovich's *"And we worked…"* also utilizes a form of testimony. Its first part shows an elderly Jewish woman trying to recount her memories of a concentration camp, constantly interrupted by the family members speaking nearby, the grandson coming for a visit, or the pizza delivery person. The camera continues filming during those moments, breaking the conventional lie of the documentary format—a lie founded upon the inherent distance between the documentary action and the order of reality prior to the arrival of the camera. This is a distance we ignore as viewers: the distance between the natural and the represented. The second part of the work exposes us to the way the apartment is being set up prior to the filming, as well as to the makeup artist's concerns regarding travel reimbursement—in other words, to the mechanics of manufacturing documentary truth.

Different Resource Locator

The project *Image Tracer* by missdata stems out of an interest in the importance and presence of media images, moving around the internet ecosystem at an age in which the heart of representational economy is the mobile signifier. *Image Tracer* is a research tool that generates an archive out of images found through Google's search engine, tracing their web address (URL), their appearance (or disappearance), and their ranking.

Today we are critically dependent upon digital memory, which has undermined our biological capacity to forget, turning remembrance into the default condition. Technological advances in digital storage capacities have resulted in a precision and efficiency that lead us to believe we can surpass our mortality. Google's global server farm archives any query ever conducted through its search engine. Google knows more about us than we ourselves can remember. Such a comprehensive memory makes us lost in details with no capacity to generalize and to develop, leaving us with the capacity to see a great many trees yet not the forest. Memory is our way of reconstructing the past. Faced with these storage capacities, human memory appears defective. And yet our physiological ability to forget allows us to get rid of excess memory: it lets bygones fade away, allowing us to appreciate as less important that which is irrelevant to the present. Under the new conditions of eternal memory, we cannot forget (nor forgive). Our dependence on digital memory

DEVIANTS

Ran Kasmy-Ilan

An age that has lost its gestures is, for this reason, obsessed by them.
For human beings who have lost every sense of naturalness, each single gesture becomes a destiny. And the more gestures lose their ease under the action of invisible powers, the more life becomes indecipherable.
Giorgio Agamben[1]

The normal is the standard, that which is not irregular, the ordinary. We speak of normal height, normal temperature, and normal living conditions. The deviant is that which is off the beaten path, transgressive, overflowing, other, unaccepted. "Normal" comes from the Latin *norma*, a carpenter's square. The normal is that which is at a right angle (*normalis*); that which is subject to a law. "Deviant" comes from the Latin *de via*, off the way, which the Hebrew word too indicates. In its spelling in ancient *Mishnaic* Hebrew the word "deviant" also echoes the word fool: he who is not in his right mind. Whoever deviates from the straight path is a fool, a madman, seduced to do so by the devil. The Hebrew word for "system" also has the same root: hence the system is the straight line, the regulated path, whereas the fool is he who is outside the system.

In psychological discourse, the normal is defined as having average qualities, suffering no disturbances, sane. In biology, the normal is that which is free of contamination, sickness, or deformation; that which has undergone no experimental treatment or manipulation. The epitome of the biological deviant is the mutation: an exceptional genetic makeup that could cause a change of qualities. Mutations are natural but rare. They could happen spontaneously or as a result of external interference. A spontaneous mutation allows for the adaptation of species to a changing environment, and hence at times can be regarded as an evolutionary advantage.

The artists exhibiting their works here deal in different manners with deviations and slight violations of the norm through extraordinary or inappropriate actions. These actions scratch the surface of normative existence: a scratch that allows our gaze to pierce through to the foundations of the system. The normal is hegemonic; it is felt only when it is violated. Normal conditions are never perceived as ideology, but as an indispensible part of life, as facts. When the normal is violated, hegemony is undermined; its underlying paradigm is exposed and turns vulnerable. Deviating from normal conditions means rebelling against the hegemonic discourse.

The power of language lies in its being normative, namely in its repetitive character. Thus, the extraordinary use of a norm amounts to sabotage. Everything can be said in a different manner: the very fact that a dictionary uses certain words to define others testifies to that. Moreover, language allows us to state something that does not exist. Hence knowing also means knowing how to hide and to lie.[2]

The meaning of a word is delimited by the use we put it to in a sentence. It is the context that constitutes meaning according to circumstances. Yet some contexts are latent, and are based not on intellect but on emotion. The speaker must be aware of the history of what is being said, of the social contexts that shape the meaning of the statement, and of the constellation of power mobilizes by it in order to produce meaning.

Humans have a build-in array of expectations that derives from the illusion produced by norms—an illusion that makes us experience events in a linear progression, even though at any given point things could have developed differently. Norms generate for us a surface of action that allows the illusion to go on, thereby constituting reality itself. In such a state of affairs, every violation of the norm generates a threat. The normal order is misleading, for a disaster might strike at any moment.

Deviants offers a reading of the exhibited collection through the activity of introducing doubt by means of a non-normative use of media. What is at stake is not breaking up the normative system in order to reveal what is hidden, but laying mines and creating diversions within that system. Every work of art is based on diverting the norm. Its gesture is the intersection between life and art, action and force. A disruption, small as it might be, makes the norm visible, forcing us to examine its meaning with respect to place and time.

The exhibited works consist of three categories: works of a documentary nature, works dealing with images and their dissemination, and works dealing with the fabrication of space.

אוצר: רן קסמי אילן
עוזרת אוצר: מאי עומר

עריכה לשונית: רחל פרץ
תרגום לערבית: יסמין דאהר
תרגום לאנגלית: נווה פרומר
תפישה גרפית ועיצוב:
גיא שגיא, אביחי מזרחי - shual.com

תודה למאיה פסטרנק ומור קסמי-אילן

Curator: Ran kasmy-Ilan
Assistant Curator: Mai Omer

Hebrew Editing: Rachel Perets
Arabic Translation: Yasmeen Daher
English Translation: Naveh Frumer
Graphic Design & Concept:
Guy Saggee, Avihai Mizrahi - Shual.com

Thanks: Maya Pasternak, Mor Kasmy-Ilan

أمين المعرض: ران كاسمي إيلان
مُساعدة أمين المعرض: مي عومر

تحرير لغوي للعبريّة: رحيل بيرتس
ترجمة للعربيّة: ياسمين ظاهر
ترجمة للإنجليزيّة: نافيه فرومير
فِكرة التصميم:
جاي ساجي, أفيحاي مزراحي - shual.com

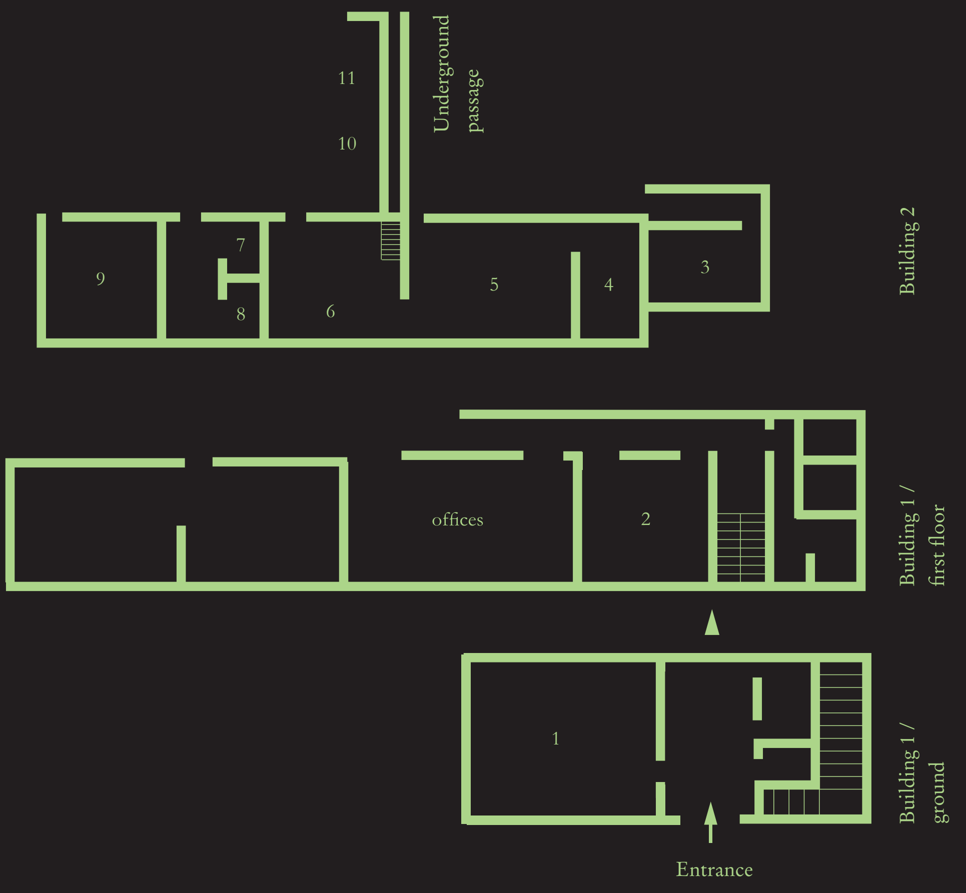
شكر خاص لمايا باسترناك ومور كاسمي إيلان

המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית
רחוב ירמיהו 16, חולון / 03-5568792
שעות פתיחה: ג׳, ד׳ 16:00-20:00
ה׳ 10:00-14:00 ו׳, ש׳ 10:00-15:00

The Israeli Center for Digital Art
16 Yirmiyahu St. Holon / 03-5568792
Gallery hours: Tue, Wed 16:00-20:00
Thu 10:00-14:00 Fri, Sat 10:00-15:00

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

المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية
شارع يرمياهو 16، حولون / 03-5568792
ساعات الافتتاح: الثلاثاء والأربعاء 16:00-20:00,
الخميس 10:00-14:00، الجمعة والسبت 10:00-15:00



1. Lenka Clayton	١. لينكا كلايتون	1. לנקה קלייטון
2. Dor Guez	٢. دور غيز	2. דור גז
3. Galia Offri & Mushon Zer-Aviv	٣. غاليا عوفري وموشون زِر-افيف	3. גליה עופרי ומושון זר-אביב
4. Roy Menachem Markovich	٤. روعي مِناحيم-ماركوفيتش	4. רועי מנחם-מרקוביץ׳
5. missdata	٥. missdata	5. missdata
6. Amir Yaziv	٦. أمير يتسيف	6. אמיר יציב
7. Elisheva Levy	٧. ايليشيفع ليفي	7. אלישבע לוי
8. Alona Rodeh	٨. ألونا رودا	8. אלונה רודה
9. Nir Evron	٩. نير عفرون	9. ניר עברון
10. Guy Saggee	١٠. جاي ساجي	10. גיא שגיא
11. Orit Adar-Bechar	١١. أوريت أدار-بِخار	11. אורית אדר-בכר