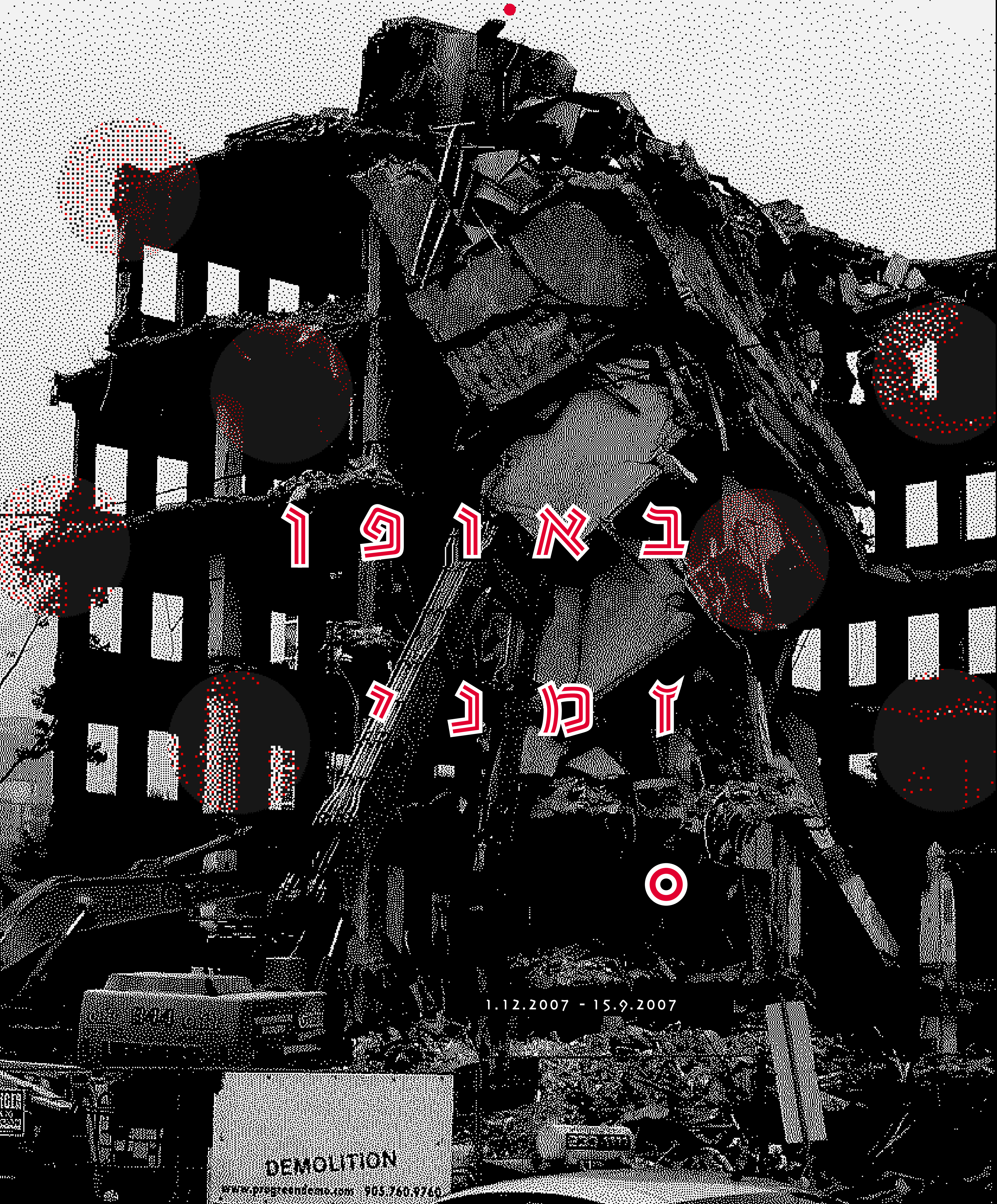
המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית
ARTLAB

» התערוכה **באופן זמני** מבקשת לבחון את האופן בו מהווה העיסוק באדריכלות - ממשית או מדומה, בחיים כמו גם באמנות - פריזמה לעיסוק עכשווי ומתמשך בנושאים של זהות ושל תרבות. בתוך כך מבקשת התערוכה לבחון את היחס שבין המציאות לבין ייצוגיה, בין הקיים לבין המטופל, בין מהלכים של פעולה, של התנגדות, של תיעוד, של בחינה ושל קבלה. האמנים המשתתפים בתערוכה - כל אחד בדרכו ובהקשריו - מייצרים סיטואציות הפודשות למבט ומעמידות למבחן את מה שבמידה רבה נתפש כמובן מאליו; את מציאות החיים הקונקרטית, ממנה הם פועלים ואשר ביחס אליה מתכוננת עבודתם. באופן זה נראות בעבודות פעולות שונות, לעתים אף משונות, המבוצעות ומתקיימות לעין המצלמה. בייצוגיות מודעת נוצרת כעין המחזה או העמדה מחודשת של המציאות עצמה, כל זאת לצורך תיעוד, טיפול, בחינה, קריאה וביקורת שלה. רבות מן העבודות בתערוכה מתנהלות בין »



באופן זמני

1.12.2007 - 15.9.2007

» מרחבי שיח ומרחבי משמעות שונים, ועושות שימוש מושכל בפערים המתקיימים ביניהם. מרחב שיח אחד הנו מרחב המציאות, מרחב ה'מקור' או ה'אמת' (המדומה) של דימויי העבודות או, לפחות, של נושאיהן. מרחב שיח אחר הוא זה של שדה האמנות, מרחב ה'שכפול' או ה'בדיה', המתממש בכל עבודה בפני עצמה. אולם לשני מרחבים אלו מקביל - ואולי אף קודם מבחינת חשיבותו - מרחב הצפייה, במסגרתו נבחנות העבודות, ובתוכו נוצקת בכל פעם משמעותן מחדש. במרחב זה, על הפער או המתח הקונספטואלי שהוא מאפשר בין ביצוע הפעולה במקור באופן ממשי - כמו במקרה פיצוץ מבנה השיכון בעבודתה של אילנה סלמה אורתר, לבין ביצועה באופן פרפורמטיבי - כמו בעבודתו של וונגווי, נפרשת התערוכה. במסגרת זו מקבלים מופעים שונים של אדריכלות וכן של תהליכי בנייה ופירוק, הנדמים כמופע וכנושא המרכזי של העבודות בתערוכה, משמעות החורגת מהקשר הדיון האדריכלי המיידי המסומן במסגרתן.
וכך, המושג המורכב הנקרא 'זהות', ובהטיה מסוימת אולי אפילו 'שייכות', מתפרק בתערוכה לפרגמנטים קטנים, משתנים, שלא ניתן לקבעם ולהגדירם. הקשרים שונים של זמן ושל מקום, של חוויה פרטית ושל שיוך לאומי, של מקריות ושל תודעה מטילים צללים, המרצדים על משמעות המושג, ומונעים מאתנו לאחוז בה באופן יציב או לקבע עליה את המבט; מניעה המאפשרת, ולו באורח פרדוקסלי, להעמיק את המחשבה על אודותיו.

עבודתה של **אילנה סלמה אורתר**, **תחנת שיכון שיקאגו**, 2006, נפתחת במראה בניין מגורים גדול, הנמצא בתהליך שהוא ספק תהליך בנייה, ספק תהליך פירוק והריסה. על רקע טקסט, הרץ על פני המסך, מתברר הקשר העבודה, ואז, ללא כל התרעה, מתפוצץ הבניין וקורס אל תוך עצמו. העבודה נמשכת בסדרה של ראיונות עם מי שהיו דיירי הבניין, קבוצה הטרוגנית של אנשים, המגיעים ממקומות שונים, מקבוצות גיל שונות ומהקשרים חברתיים שונים. העבודה צולמה ברובע La Duchère בליון, צרפת, שנבנה בשנת 1962 לצורך יישוב נתינים צרפתיים, שנאלצו לעזוב את אלג'יר ולחזור לצרפת עת קיבלה אלג'יר את עצמאותה. ההחלטה ההיסטורית הכתיבה את בנייתם של מבני שיכון גדולי-ממדים, שיוכלו לקלוט ולהכיל כמות רבה של אנשים. תחילה קלט הרובע את התושבים החוזרים, ובהמשך - טווח רחב של אוכלוסייה, בכלל זה תושבים מקומיים, מהגרים, פליטים, משפחות חד-הוריות, אנשים נטולי מסמכים ועוד. עם השנים שחלפו, ובשל הזנחה מתמשכת מצד השלטונות, עלו והצטברו במקום בעיות חברתיות קשות, בין היתר אבטלה, אלימות, סמים וכדומה. לפני מספר שנים נפלה בעיריית ליון ההחלטה להרוס את הרובע במטרה - כך נטען - לשקם את האזור ואת האוכלוסייה המתגוררת בו.
בפועל, מאחר שתוכניות הבנייה העתידיות מתייחסות לבנייה של מבנים בני 3-4 קומות, ומאחר שהאוכלוסייה הוותיקה פונתה ופוזרה בעל-כורחה, דומה כי עיריית ליון מבקשת, למעשה, לשנות את ייעודו של השטח, ובתוך כך "להשביח" את ערכו הנדל"ני כמו גם האנושי.
למעט בתחילת העבודה, מבנה השיכון עצמו אינו נראה לעין; העיסוק אינו באדריכלות עצמה. אולם יחד עם זאת ולמרות הכול, הבנת מעמד האדריכלות ומקורה האידיאולוגי והפוליטי מהווה חלק מכריע מצבירת המשמעות המורכבת, אותה נושאת העבודה. האוטופיה האדריכלית, שהציע לה קורבוזיה במחצית המאה העשרים, דיברה על תנאי מגורים של רווחה ושל שוויון לכול. במסגרת זו טבע לה קורבוזיה את המונח "מכונת מגורים" תוך התייחסות לאותה יחידת מגורים, שאמורה הייתה לתת מענה כולל לצרכיו של האדם האורבני, ולהוות כעין קומפלקס נפרד ואוטונומי, המקושר באמצעות רשת של כבישים מהירים לקומפלקסים דומים אחרים.
אין ספק, כי עבודתה של סלמה אורתר מתפקדת כעין מקרה מבחן לנושא השיכונים, האבטלה, ההגירה, העוני וכדומה. אולם מעבר לכך, בהריסת הבניין הנראית בעבודה יש משום הריסה של עצם האידאה המודרניסטית, הן האדריכלית והן המוסרית, כפי שטבע לה קורבוזיה. יש משום הודאה בטעות, אולי אפילו בכישלון. הבניין, הנבלע אל תוך עצמו, הדיירים הפוזרים בין בנייני שיכון אחרים אך למעשה דומים, היעדר תוכנית השיקום החברתית לאזור, הרמיזה בדבר תוכניות המסחר ביחס למקום - כל אלו מייצרים תחושה קשה של אזלת יד, של אדישות ושל שררה, תחושה מורבידית של סיום ושל כליה; של קריסת האוטופיה האדריכלית אל תוך עצמה.

בעבודתם של **דינה שהם וחנא פרח-כפר בירעים**, **בלוק**, 2002, מופיעים שני האמנים לבושים בחולצות טריקו לבנות ובסרבלי עבודה אדומים, מאחוריהם נראית ערימת בלוקים אפורים לבנייה. הם נעמדים באופן פרונטלי וללא אומר זה מול זה, ומיד מתחילים בתהליך העבודה. מרימים בלוק ועוד בלוק, ובונים - כל אחד סביב עצמו - כעין גדר או חומה רבועה המתגבהת ומתנשאת, בסיומו של התהליך, אל מעבר לראשיהם. שתי החומות הבצורות הופכות לשני בניינים, ואלו בתורם הופכים לשני קברים ניצבים, הכולאים בתוכם את האמנים. בפסקול, הנלווה לעבודה בטכניקה של voice over, נשמעת שיחה חברתית נינוחה המתקיימת בין שני האמנים, ובה הם מנסים להרהר בקול רם בשאלה היהודית/ערבית, ישראלית/פלסטינית, ובעיקר - הקיומית. חרף השיחה הנינוחה ומבעד לה הולכים ומתרוממים הקירות החוצצים, ומייצרים סיטואציה שבה האמנים קוברים את עצמם חיים.
אחת השאלות העולות בשיחה היא מדוע בתי התושבים במחנות הפליטים אינם מטויחים. האם מדובר בכורח קיומי או אולי בנקיטת עמדה אסתטית חתרנית. מעניין, כי דווקא שאלה נוקבת זו מעלה לתודעה את העובדה כי שני האמנים רק מניחים את לבני הבנייה אלו על גבי אלו, אמנם בדיוק רב, אך ללא כל חומר מקשר או מקבע, עובדה המרמזת כי, למעשה, קצת כמו במשחק ילדים, ניתן גם לפרק את החומות ולבנות במקומן מבנים אחרים, משותפים.

עבודתו של **חנא פרח-כפר בירעים** מצליבה בין מה שנמצא במקרה לבין מה שמיוצר בכוונה תחילה. כך למשל, בעבודה **המקלט 1-5**, 2007, בה התבקש פרח לפנות מקלט בבניין ולהכשירו לשימוש יומיומי רגיל. לאחר פינוי המקום, עת החל לשטוף ולנקות את החלל, התגלתה על אחד הקירות הכתובת 'פלסטין' שכתב, ככל הנראה, אחד הפועלים הפלסטינים ששהו במקום.
במסגרת נסיבות הזמנת העבודה הראשונה, עבודת הניקוי והבנייה, טייח פרח את הקיר וצבע אותו בלבן, ובמקביל - צילם את תהליך העשייה על כל שלביו. במסגרת נסיבות הזמנת העבודה לתערוכה, כמו התחלפו היוצרות, והוא התבקש לחזור ולחשוף את הכתובת שהייתה על הקיר. בעצם היות העבודה מוצגת לצד עבודתו המשותפת עם דינה שוהם, **בלוק**, 2002, מקבלת העבודה משמעות מודגשת ומוקצנת, השבה ומעלה לדיון את סוגיית כוח העבודה, המאפיין את הבנייה בישראל, ואת העובדה שלא ניתן לנתק, לעקר ולהדחיק את הפוליטי מן המרחב הציבורי.

עבודתם של **ניקול סיקס ופול פטריץ'**, **חלל**, 2004, נפתחת במראה חלל רבוע ריק. אל תוך החלל חודרת דמות, המבצעת סדרה של פעולות שכמו מבקשות לבחון את חוקיות ההתנהלות הפנימית בחלל ואת גבולות אפשרות התנועה והשהות בו. הדמות נכנסת, צועדת צעדים מספר, מעט בהיסוס, מטה את גופה לכאן ולכאן, ואז במפתיע, קופצת ועוברת אל הקיר הניצב. צעד לכאן, שניים לשם, קפיצה נוספת. נדמה כאילו הדמות בוחנת, מתגרה ונאבקת בכוחות השונים המניעים או מונעים את תנועתה. מנסה, בודקת את יכולת השליטה בתנועתה שלה. העבודה כמו מותחת את גבול סיבולת ההיגיון הלוגי המערבי, שכן המתרחש במסגרתה אינו נענה, בשום צורה ואופן, לחוקי הכבידה המוכרים. אמנם קיימת הצללה קבועה, המלווה את הדמות ועוברת עמה מקיר לקיר, מממד לממד, אך גם זו אינה חושפת את מקור המניפולציה שנערכה. שילוב שדות שיח ופעולה שונים, בהם אדריכלות

» يحاول معرض **بشكل مؤقت** فحص الطريقة التي يشكل بها الاشتغال بالهندسة المعمارية- بشكل عملي أو خيالي، في الحياة كما في الفن- وسيلة للاشتغال الآني والمتواصل بمواضيع مثل الهوية والثقافة. من خلال ذلك، يحاول المعرض فحص العلاقة بين الواقع وتجلياته، بين ما هو موجود وما هو قيد المعالجة، بين خطوات العمل، التناقض، التوثيق، الفحص والقبول. ينتج الفنانون المشاركون في المعرض- كل بطريقته ومجاله- أوضاعا تظهر للعين وتختبر ما هو مفهوم ضمنا: مفهوم الحياة المحددة التي ينطلقون منها وإليها يخططون أعمالهم. هكذا، تُبرز الأعمال أشياء مختلفة، أحيانا غريبة، تتشكل أمام عدسة الكاميرا. بتمثيلٍ مفهومٍ تتجلى الأعمال انعكاسا للمشهد أو الموقف المتجدد للواقع نفسه، كل ذلك بهدف التوثيق، المعالجة، الفحص القراءة والنقد.
تدور الكثير من أعمال المعرض بين مجالات الحوار ومجالات المغزى المختلفة، وتستخدم بطريقة ذكية الفوارق بينهما. أحد مجالات الحوار هو الواقع، مجال "الأصل" أو "الحقيقة" (التشبيهية) للأعمال أو على الأقل مواضيعها. مجال حوار آخر هو المجال "الفني"، مجال "التزييف" الذي يتم في كل عمل من هذه الأعمال. ربما يوازي هذين

« ופסיכולוגיה, פיזיקה ופילוסופיה, במסגרת עבודה אחת, מייצר תחושה של דיס-אוריינטציה מנטלית ופיזית בה בשעה, דיס-אוריינטציה המעלה גם את השאלה האם על הצופה להתנהל רגשית תוך תיאום מלא עם הדמות בעבודה או מתוך עמדה חיצונית המנטרלת את ממד הפחד או הסכנה.

עבודתו של **ג׳ורדי קולומר**, אנארכיטקטון, 2002-2004, מכניסה את הצופה לחלל הרמטי צבוע כולו באדום, שמתוכו קורנים ארבעה מסכים אלכסוניים, הקוטמים את פינות החלל ומציגים ארבע עבודות וידיאו שונות. בכל אחת מן העבודות נראית דמות הצועדת על רקע אורבני כזה או אחר, נושאת בידיה דגם של מבנה (הדגמים הם של מבנים בברצלונה, בבוקרשט, בברזיליה ובאוסקה, והעבודות צולמו במקומות אלו בהתאמה). הדגם עשוי מקרטון לא מהוקצע, והוא נישא ומוצג לראווה אל מול המקור האדריכלי, שאותו הוא מייצג. בשל זוויות הצילום המשתנות, משתנה באופן רציף גם קנה המידה לצפייה, ועמו היחס שבין הדגם לבין המבנה, עד כי במצבים מסוימים נראה הדגם גדול מן המבנה שאותו הוא מייצג. הדמות, הנושאת את הדגם, צועדת, מאיצה, רצה, נעצרת, מציגה את עצמה ואת הדגם שבידה, זאת ללא תכלית נהירה או נראית לעין.
בתהליכי בנייה נורמטיביים קודמת בניית הדגם לבניית המבנה הממשי. בסיטואציות העולות בעבודתו של קולומר לא ברור מה קדם למה, מה מייצג את מה: הדגם או המבנה? המציאות או מעשה האמנות? האם מדובר בקדימות הסימולקרה? האם זו הפגנת יחיד תמוהה כנגד דבר מה? מהו בכלל הקשר הפעולה?
הפעילות הפרפורמטיבית, הנראית בכל אחת מן העבודות, כמוה כהתרסה על נורמות ההתנהלות המקובלות בחברה. דבר זה בא לידי ביטוי החל מן העובדה, שחלק מן הדגמים מתארים מצבי ביניים של בנייה, כאלו התואמים את מצבם הבלתי מוכרע של המבנים במציאות הנתונה, וכלה בעובדת התנהלותה ההזויה של הדמות בעבודה, ספק מרצדת בינה לבין עצמה, ספק מנסה לומר דבר מה. שם העבודה ממשיך מהלך זה תוך שהוא משלב בין המושגים ׳אנרכיה׳ ו׳ארכיטקטורה׳ באופן המשרשר את קריאת התיגר שמציעה העבודה.
עבודתו של קולומר כמו מוחקת את אותם הבדלים עקרוניים שבין מבנה ייצוגי, כמו זה שבנה ריצ׳רד נימאייר בברזיליה (העיר הראשונה בעולם שנבנתה כולה על פי תכנון אדריכלי מוקדם), לבין מבנה של שיכון טיפוסי כמו זה המופיע חדשות לבקרים בשוליים האורבניים של העיר (של כל עיר), ושואלת שאלת יסוד לגבי עצם היחס בין מבנים, באשר הם מבנים, לבין האנשים המקיפים/מאכלסים אותם.
מעבר לכך, בחינת היחס בין המציאות לבין ייצוגה, אחד מן הצירים הנושאיים של התערוכה, באה לידי ביטוי בעבודה זו הן במובן הצורני והן במובן הרעיוני-תוכני. במסגרת העבודה, האדריכלות הופכת לסוג של פיסול, וזה בתורו הופך לעבודת וידיאו, ההופכת לחלק ממיצב, שבו מתבקשים הצופים להנמיך את עצמם לתוך כיסאות ילדים, ולצפות בעבודה המאתגרת ובמידת מה מערערת את חוקי הפרספקטיבה, ההיגיון וההתנהלות הכללית המוכרים.

עבודתו של **ירי סרניקי**, ABS וידיאו, בלוק מגדל, 2007, נפתחת במראה חזיתי של בניין דירות צפוף ואפרורי הנמתח חלונות-חלונות לרוחב הפריים, ללא כל אפיון קישוטי או אישי. אט-אט מתחילים לבצבץ ולבקוע מחלונות הדירות טקסטים שונים, בזה אחר זה, במהירות הולכת וגוברת, תלושים, מקוטעים, בלתי ניתנים לקריאה של ממש, צורניים, חיים ונושמים.
העבודה נעשתה באמצעות הצבת מיקרופונים מאחורי דלתות הדירות בבניין המגורים הנראה בעבודה, והקלטת שיחות אקראיות שחלחלו מבעד לדלתות. כשם שהמרחב האדריכלי/ממשי נפרש לעין הצופה באמצעות חזית בניין הדירות, גם המרחבים האנושיים השונים המאכלסים אותו, נפרשים באמצעות המילים והשורות הפורצים מתוכו. אלא שהטקסטים, המתפקדים כמו כתוביות מנטליות, המתארות את הבנאליה הקשה של חיי היומיום, הנם כה חסרי חשיבות, עד כי יש בהם משהו מפתיע, מאכזב ומרתק בעת ובעונה אחת. לאט לאט מתברר כי המרחב המנטלי הנחשף בעבודה אינו מרחב פרטי, אלא מרחב ההופך להיות סוג של מרחב דיאלוגי, ציבורי. מרחב מרובה משתתפים, נטול אפיון אישי. במציאות היומיום הנגלית בעבודה אין תכנים פרטיקולריים, אין ממש פרטים מזוהים, ישנה מכונת המגורים נוסח לה קורבוזיה וחריקת המכניזמים המסועפים המקיימים אותה.

עבודתם של **ציבי גבע**, **מיקי קרצמן** ו**בועז ארד**, סבכה, 2002, היא תוצר של תהליך ארוך ומרובה שלבים. בראש ובראשונה מציגה העבודה את תיעוד המיצב סבכה, שבנה גבע בגלריה הגר ביפו בשנת 2002 (אוצרת: טל בן צבי). במסגרת מיצב זה התקין גבע סבכות סורגים בתצורות משתנות, הן על קירות החלל הפנימי

/ 1 אילנה סלמה אורתר (ישראל), תחנת שיכון שיקאגו, וידיאו

إيلانه سلمه أورتر، إسرائيل، محطة إسكان شيكاغو، فيديو

Ilana Salma Ortar (Israel), chicago Bar, Video

2006, 39'

/ 2 דינה שהם וחנא פרח-כפר בירעים (ישראל, פלסטין/ישראל), בלוק, וידיאו

دينا شوهم وحنا فرح- كفر برعم، إسرائيل، فلسطين/إسرائيل، بلوك، فيديو

Dina Shoham and Hanna Farah-Kufer Birim

(Israel, Palestine/Israel), Block, Video

2002, 6'

« المجالين- وربما يسبقهما من حيث أهميته- مجال المشاهدة، الذي تفحص الأعمال من خلاله، وفي داخله تتم صياغة معانيها من جديد. في هذا المجال، على الفرق أو التوتر بين المفاهيم الذي يتيح الفرصة لتنفيذ العمل الأصلي بشكل حقيقي- كما هو الحال في تفجير المبنى السكني في عمل إيلانه سلمه أورتر، وتنفيذه بشكل ما قبل تشكيلي- كما هو الحال في عمل وونغ وي، يقوم المعرض. في هذا الإطار يتم استقبال عروض مختلفة من الهندسة المعمارية وعمليات البناء والتفكيك، التي تبدو وكأنها العمل المركزي في المعرض، وهو فهم يخرج من إطار النقاش حول الهندسة المعمارية الذي تشير إليه. هكذا فإن المصطلح المعقد الذي يدعى "هوية"، وبتحريف معين يمكن أن يدعى "انتماء"، يتمزق في المعرض إلى أجزاء صغيرة، متناثرة ومختلفة لا يمكن جمعها وتعريفها. أطر مختلفة للزمن والمكان، تجربة شخصية وانتماء قومي، صدفة ووعي تترك ظلها وأثرها على معنى المصطلح، وتمنعنا من الإمساك به بشكل ثابت أو إمعان النظر فيه، هذا المنع، بصورة متناقضة، يمنحنا الفرصة للتفكير جديا في الأمر.

»

של הגלריה והן על חלונות המרפסות הפונים אל הרחוב. טווח תצורות הסורגים נע בין המודרניסטי לאוריינטליסטי, מבלי להתעכב על מיון או על חלוקה ספציפיים ביניהם, ונקשר קשר ישיר, הן מתודולוגי והן צורני, לסדרות הציור השונות והמצטברות של גבע לאורך השנים (כפייה, בלטות וכדומה). מעבר ומבעד לצורה ולחומריות הסורגים מאפשרת העבודה גם בנייה של נדבכי משמעות נוספים, כאלו הנגזרים מן הצפייה החוצה דרך חרכי הסורגים וההתבוננות אל שגרת היום של השכונה. ואכן, עבודת הווידיאו המשותפת של שלושת האמנים, מתעדת מבעד לדגמי הסבכות, את חיי היומיום של תושבי השכונה, החל בשעת בוקר מוקדמת ועד לאחר השקיעה. המבט המצלם מתאפיין בממד של היטפלות לשגרת היומיום, והמקצב הפנימי של העבודה הנו אטי וחדגוני. המצלמה נייחת, ורק זווית הצפייה משתנה אחת לזמן מה. התנועה היחידה המתקיימת היא תנועת חיי הרחוב והאנשים. המבט על בתי הדירות מבעד לחרכי הסורגים מטיל אור נוסף ושונה הן על עיצובם האדריכלי של הבתים בשכונה והן על התגלמות האידיאות שהם מייצגים. בבניין אחד חלונות מודרניסטיים רבועים, באחר - חלונות מקושתים. באחד עמודים קולוניאליסטיים, באחר - תריסי פלסטיק ודודי שמש כל כך מקומיים. נוסף על כך, העבודה ממזגת בין מרחב פרטי למרחב ציבורי, בין עמדת המביט לבין עמדת המובט, בין הגריד המודרניסטי לבין זה המרוכך, בין המבט המשוטט לבין זה המבוקר והמקובע. הצופה, המביט מבעד לסורגים, הוא הכלוא הלכה למעשה, בעוד לנצפה נותר חופש הפעולה והתנועה. בכך יש משום ערעור על קונבנציות הצילום והתצוגה, שהתקבעו לאורך השנים והניחו סובייקט אוטונומי, מודע ואקטיבי, הנמצא בעמדת הצופה, לעומת אובייקט בלתי מודע ופאסיבי, הנמצא בעמדת הנצפה. אפילו ביחס למטאפורה הפשוטה של גן החיות, שבה מתבונן הצופה מן החוץ לעבר החלל התחום שבו נתונה החיה הכלואה, מקיימת עבודה זו פעולה של הזרה ושל המרה.

עבודתם של **מיקי קרצמן** ו**בועז ארד**, ללא כותרת, 2003, צולמה במחסום ארז, והיא מתעדת את תנועת האנשים הזורמים בשעת בוקר מוקדמת מתוך המעבר אל שטח ישראל. המצלמה הנייחת מתעדת עוד ועוד גברים נוהרים, ממהרים, נשפכים מתוך המעבר לאחר שעות המתנה ארוכות בתנאים-לא-תנאים. באופן מפתיע ניתן לומר, שהם נדמים כמעט מאושרים. הדיסונאנס בין תחושת השמחה, העולה מפני האנשים, לבין הידיעה כי הם בסך הכול הולכים לקראת יום עבודה מפרך נוסף, יום שבסיומו יישארו באופן בלתי חוקי בשטח ישראל או יחזרו לעזה רק על מנת לעבור תהליך דומה ביום המחרת, הנו מתעתע וקשה.

אל מול עבודה זו מוצגת עבודתו של **מיקי קרצמן**, ללא כותרת, 2007, ובה נראה רצף דימויי סטילס, שצולמו במעבר פרוביזורי בחומת הפרדה באבו דיס. בנקודה בה מגיעה החומה לחצר מגורים פרטית של בית אשר לא נהרס או פונה, נוצרה אפשרות למעבר לא רשמי ובלתי מבוקר. בזה אחר זה, גברים, נשים וילדים, מטפסים על הגדר, מעבירים את משאם, עוברים אל העבר האחר. צורת התצוגה של העבודה מקצינה את ממד הגיחוך שבזוועה, בתנועה מקוטעת, שבורה, רצוצה. עזה מכאן ואבו דיס משם, מחסום ארז מול החומה - חוסר ההיגיון המובנה אל תוך הסיטואציה מתבהר והולך; תחושת הבושה ברורה.

עבודתו של **מירצ׳ה קנטור**, הנוף משתנה, 2003, נפתחת במראה רחוב שגרתי. אט-אט מתבהר כי במרחב הרחוב התאספה קבוצת אנשים צעירים, כל אחד מהם אוחז/ת בידיו סוג של לוח רפלקטיבי דמוי מראה, ואותו הוא מגביה לפני פניו. הם עומדים כולם כשפניהם פונות לכיוון אחד, כמו מפגינים כנגד או אל מול דבר מה, ואז כגוש אחד המורכב מפרטים-פרטים, הם מתחילים לצעוד במורד הרחוב. המכוניות ממשיכות בנסיעתן, העוברים והשבים - בהתנהלותם, וקבוצת המפגינים - בצעידתם או בעמידתם.
קול המחאה הנו דומם, ומראה המציאות הטבעית, האורבנית והאנושית, המשתקפת בלוחות המפגינים, הופך לתוכן הנוקב, הנוזל והמרצד של שלטי ההפגנה. השקט המלווה את התהלוכה והאקטיביות העצורה במהות הפעולה מקנים לעבודה ממד ספקטקולרי, הרה גורל. כמו בתהלוכת לוויה רשמית, שבה קול הצועדים אינו נשמע, ורק שאון הרחוב מדגיש את הכאב ואת הזוועה, די כאן בלוחות הרפלקטיביים על מנת לסמן את קול המחאה. די בהצבת ראי אל מול פני המציאות כדי לנקוט עמדה ברורה.
בדומה לעבודתו של קאדר עטייה, ארץ הקודש, 2007, גם כאן נוצר שיבוש ברור בין מציאות להשתקפות, בין ממשות לייצוג. התנועה הכפולה, תנועת האנשים מחד ותנועת המצלמה הבלתי פוסקת מאידך, מייצרות מצב של שינוי תמידי, וההיברידיות המובנית אל תוך היגיון העבודה, מקצינה ומעצימה את תחושת השיבוש שהוזכרה.
מעבודה זו ומעבודות נוספות בתערוכה עולה ומתבררת חשיבות הממד הפרפורמטיבי של מעשה האמנות, של עצם הפעולה לעין המצלמה, תוך שִכפול, תגובה והסטה של אלמנטים שונים מתוך המציאות הנתונה.

עבודתו של **וונג ווי**, חלל זמני, 2003, הנה עבודה רב-שלבית, המורכבת מטווח של דפוסי חשיבה ופעולה שונים ומשלימים. העבודה החלה כפעולה ממשית בחלל נתון. ווי הזמין כעשרה פועלי מינגונג (Mingong)*, העוסקים הן בבנייה והן במכירה של לבני בנייה משומשות. הם הוזמנו לאסוף לבני בנייה אדומות בנות עשרות שנים - לבנים שבאזורים העניים של בייג׳ין נעשה בהן שימוש לבנייה בסגנון הוטונג (Hutong) - ולהביאן לאתר הנבחר. הפועלים אספו 20,000 לבני

»

العمل المقدم من **إيلانه سلمه أورتر**، محطة إسكان شِيكاغو، ٢٠٠٦، يفتتح على مقربة من مبنى سكني ضخم، يمر في عملية من المشكوك فيه أنها عملية بناء ومن المشكوك فيه أنها عملية هدم وتفكيك. على خلفية نص يبدو على الشاشة، يأتي سياق العمل، ومن دون تحذير مسبق، ينفجر البناء ويتحطم إلى داخله. يستمر العمل من خلال سلسلة مقابلات مع ساكنين في المبنى، مجموعة غير متجانسة من الناس، آتين من مناطق مختلفة، من أعمار مختلفة وخلفيات اجتماعية مختلفة. صور العمل في حي لا دوتشير في ليون، فرنسا، هذا الحي الذي بني عام ١٩٦٢ للمساعدة في توطين فرنسيين اضطروا لمغادرة الجزائر عندما حصلت على استقلالها. كان لا مفر من بناء مثل هذه المباني الضخمة لإيواء أعداد كبيرة من الناس. في البداية سكن مواطنون عائدون الحي، ومن ثم أتى إليه سكان محليون، مهاجرون، لاجئون، أسر ذات معيل واحد، أناس دون وثائق إثبات شخصية، وغيرهم. بمرور الزمن، وبسبب إهمال السلطات، ازدادت وتراكمت المشاكل الاجتماعية الصعبة بما فيها البطالة، العنف، المخدرات وما إلى ذلك. قبل عدة سنوات، قررت بلدية ليون هدم الحي بادعاء أنها تريد تأهيل الحي والسكان الذين يعيشون فيه. في واقع الأمر، لأن خطط البناء المستقبلية تتحدث عن مبان من ٣- ٤ طبقات، ولأن السكان القدامى أجبروا على الرحيل رغما عنهم، يبدو أن بلدية ليون تحاول تغيير استخدام المكان وبهذا "تحسين" قيمته العقارية والإنسانية.
ما عدا في بدية العمل، لا يبدو المبنى السكني للعين؛ حيث أن الاهتمام لا يدور حول الهندسة المعمارية. رغم ذلك، فإن فهم دور الهندسة المعمارية ودورها الأيديولوجي والسياسي يشكل جزء هاما من تراكم المعنى المعقد للعمل. تحدثت الطوباوية المعمارية التي عرضها كوربوزيا في منتصف القرن العشرين عن ظروف سكن تضمن الرفاه والمساواة للجميع، وهكذا ابتكر كوربوزيا المصطلح "آلة السكن" للتعبير عن الوحدة السكنية التي تلبي احتياجات الإنسان المدني والتي تشكل وحدة منفصلة ومستقلة تتواصل مع وحدات شبيهة بها بشبكة من الطرق السريعة.
دون شك، فان عمل سلمه أورتر يتفحص موضوع الإسكان، البطالة، الهجرة، الفقر وما شابه، لكن عملية هدم المبنى تمثل هدم فكرة الحداثة المعمارية والأخلاقية كما صاغها كوربوزيا. هناك اعتراف بالخطأ وربما بالفشل. المبنى الذي انكفأ داخل نفسه، السكان الموزعون على مبان أخرى مشابهة، غياب الخطط لتأهيل المنطقة اجتماعيا، التلميح إلى وجود خطط تجارية للمنطقة- كل هذا يخلق شعورا بانعدام الحيلة، اللامبالاة والتسلط، شعور بالإنهاء والسجن، شعور بانهيار الطوباوية المعمارية وانكفائها داخل نفسها.

العمل المقدم من قبل **حنا فرح** يزاوج بين ما كان صدفة وما تم تشكيله بشكل

» בנייה, והביאו אותן לפתח הגלריה המרוקנת. מלבנים אלו בנו הפועלים מבנה פנימי מרובע, שמילא את כל שטח הגלריה, קירות בגובה 4 מטרים ושטח פנימי חלול בן 100 מטרים רבועים. מבנה זה חתר תחת מושג הקובייה הלבנה הן בכך שמילא את חלל הגלריה ולא אִפשר "מרחק צפייה", והן בכך ש"צבע" את הקובייה הלבנה בגריד חומרי של לבני בנייה אדומות. ימים אחדים לאחר סיום תהליך הבנייה הגיעו הפועלים ופירקו את המבנה שהקימו, אספו את הלבנים, ניקו את החלל ויצאו למכור את הלבנים. התהליך כולו ארך עשרים יום. עבודת הווידיאו ותצלומי הסטילס הנראים בתערוכה זו, מהווים הן תיעוד של התהליך והן עבודה בפני עצמה.

העבודה מעלה שאלות ומחשבות על חלל בכלל, על חללי תצוגה בפרט, על תכלית, על מטרה, על כוח עבודה זול, על מעגליות של בנייה ושל פירוק, על מציאות והדמיה. נוסף על כל אלו עולה, כמובן, גם השאלה האקוטית של ההקשר. בחינת העבודה אל מול עבודתם המשותפת של דינה שהם וחנא פרח-כפר בירעים, **בלוק**, ממחישה ביתר שאת את חשיבותה של שאלה זו. כאשר שני אמנים ממוצא ישראלי/פלסטיני נוגעים בסוגיית הבנייה, עולה באופן אינסטינקטיבי חריף ומיידי ההקשר הפוליטי המקומי ושאלת יחסי הכוחות המלווה אותו והמוקצנת מעצם השימוש בדימוי הלבנים ובפעולת הבנייה. צפייה ראשונה בעבודתו של ווי עשויה להישאר בתחום הפרשנות המודרניסטית, ולהניח את הפעולה, המבניות והצורה בקדמת הבמה. עם זאת, צפייה נוספת בעבודה, ובייחוד בישראל, מעלה דווקא את סוגיית העובדים הזרים ואת היעדר מעמדם האזרחי לא רק במדינות שאליהן הם מגיעים, אלא אף בערים המקומיות בארצות אליהן הן שייכים. והאין מדובר למעשה באותו סוג של שאלה? שאלה של הגדרת נורמה ואישורה, של לגיטימציה אנושית ומדינית, של תנאי האפשרות שמייצר מושג פשוט לכאורה ומובן מאליו של 'אזרחות'?

* Mingong - חקלאים סיניים, שבהיעדר פרנסה מקומית, נטשו את הכפרים, ועברו לערים הגדולות במטרה למצוא עבודה זמנית ופרנסה חלופית לכלכלת משפחותיהם כפועלי בנייה בלתי חוקיים. בתוך כך ובהיעדר אישורי עבודה ומסמכים מתאימים, הפכו לבעין אזרחים צפים, שאינם רשומים לא בכפר ולא בעיר. בשל כך הם אינם זוכים להטבות האזרחיות, המגיעות להם כחוק. המושג "מינגונג" עלה לתודעה הציבורית הגלובלית בשנת 2003, עם התפרצות מגפת ה-SARS, כשעלה החשש שללא יכולת פיקוח על פיזור האוכלוסייה יפיצו פועלי המינגונג את הנגיף באופן בלתי מבוקר.

/ 3 ניקול סיקס ופול פטריץ' (אוסטריה), ח ל ל, וידיאו

نيكول سيكس وبول باتريتش، النمسا، فضاء، فيديو

Nicole Six and Paul Petritsch (Austria), S p a c e, video

2004, 56'

עבודתו של **קאדר עטייה**, א ר ץ ה ק ו ד ש, 2007, נוצרה במקור כהצבה רחבת היקף בחלל הפתוח על שפת הים. באיים הקנריים, ובהמשך גם בסן טרופז, הציב עטייה על החוף כתשעים מראות בעלות מבנה גותי/אוריינטלי מקושת, פונות אל עבר הים. פרישת המראות בנוף המעט הררי נדמית כפרישת מצבות בבית עלמין ישן שבו לא הוסדרו מעברים ושבילים מוכרים, אלא רק הצטברו מצבות וסימנים באורח ספורדי עם חלוף השנים. השתקפות הים במראות יוצרת מראה מוזר ורב הוד, כזה המייצר תעתוע מרחבי בין ים לבין יבשה, בין פנים לגב, בין מציאות

/ 4 מיקי קרצמן, בועז ארד, ישראל, ל ל א כ ו ת ר ת, וידיאו

ميكي كراتسمان، بوعز أراد، إسرائيل، بلا عنوان، فيديو

Miki Kratsman and Boaz Arad, Israel, U n t i t l e d, Video

2003, 40'

» مقصود، منذ البداية. مثلا، في العمل الذي يحمل عنوان **الملجأ ١ ـ ٢٠٠٧،٥**، طلب من "فرح" إخلاء ملجأ في أحد المباني وإعداده للاستخدام اليومي العادي. بعد إخلاء ذلك المكان، وبينما كان ينظف المكان، اكتشف أنه توجد على أحد الجدران كلمة "فلسطين"، والتي على ما يبدو كتبها أحد العمال الفلسطينيين الذين مكثوا في ذلك المكان.

واستكمالا لظروف طلب العمل الأول، التنظيف والبناء، قام فرح بوضع الطين على الجدار وصبغه باللون الأبيض، كما قام بتصوير كل مراحل تلك العملية. وفي إطار دعوة ذلك العمل للمشاركة بالمعرض، تبدلت الأمور، حيث طلب منه أن يقوم بكشف ما قام بتغطيته، أي الكلمة التي كانت على الجدار. وكون هذا العمل كان معروضا بجانب العمل المشترك لـ"دينا شوهم" "بلوك ٢٠٠٢". نال العمل أهمية أكبر بكثير، الأمر الذي يعيد الى الأذهان الجدل المتعلق بمسألة قوة العمل، الشيء المميز للبناء في إسرائيل، والحقيقة التي لا يمكن أن ننكرها، أن نجتث ونقصي البعد السياسي من الحيز الجماهيري.

العمل المقدم من **نيكول سيكس وبول باتريتش**، فضاء ، ٢٠٠٤. يبدأ بمشهد فضاء مربع فارغ. من ثم تتسلل الى داخل ذلك الفراغ شخصية ما، تقوم بأداء بعض الأفعال، والتي بما معناه، تختبر قانونية التحرك الداخلي في ذلك الفضاء وحدود الحركة والبقاء فيه. تدخل الشخصية، تخطو بعض الخطوات، وبعضها بتردد، تميل بجسدها من هنا الى هناك، وإذ، فجأة، تقفز وتنتقل الى الجدار الماثل أمامها. خطوة الى هنا، خطوتان الى هناك، قفزة أخرى. وكأني بالشخصية تختبر، تتحدى، تصارع تلك القوة المحركة أو المعيقة لتقدمها. تجرب، تتحقق من واقع السيطرة بتحركها. ذلك العمل، وبما معناه، يستفز قدرة المنطق الرقمي الغربي على الاحتمال، حيث أن ما يحدث في نطاقها لا يستجيب أبدا، لقوانين الجاذبية المعروفة. ربما ظهور الظلال دائما مع الشخصية، حيث ترافقها من جدار لجدار، من بعد الى آخر، ولكن، حتى ذلك لا يكشف مصدر التلاعب القائم. دمج مجالات الفكر والعمل المختلفة، منها الهندسة المعمارية وعلم النفس، الفيزياء والفلسفة، في إطار عمل واحد، يخلق إحساسا من التخبط (عدم الاهتداء) الذهني والجسدي في آن واحد، ذلك التخبط الذي يحمل معه أيضا السؤال والذي يقول: هل على المشاهد أن يتفاعل حسيا من خلال اتساق تام مع الشخصية في العمل أم من خلال مشاهدة خارجية تعطل جانب الخوف أو الخطر.

يُدخِل العمل الفني المقدم من قبل **جوردي كولومر** "التصميم المعماري الفوضوي"، ٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٤ المشاهد إلى فضاء سحري محكم، صُبغ باللون الأحمر، والذي من خلاله تبرز أربع شاشات مائلة تقطع زوايا ذلك الفضاء

/ 4 מיקי קרצמן (ישראל), ל ל א כ ו ת ר ת, וידיאו

ميكي كراتسمان، إسرائيل، بلا عنوان (جدار)

Miki Kratsman (Israel), U n t i t l e d, Video

2007

» להדמיה. אלא שהתעתוע, שעליו מבקש עטייה לדבר, חורג מהקשר ראשוני וברור זה, ונוגע בצורה עמוקה ומפתיעה גם באחת הנקודות המרכזיות בחוויית ההגירה.
ארץ הקודש, הנרמזת בשם העבודה, היא הארץ הנכספת במובן הדתי, הארץ שאליה נערכו במהלך השנים מסעות שונים, של צלבנים, של קבוצות ושל יחידים. אולם, מבחינת המהגר העקור ממולדתו, הנמצא, אולי, בלב ים, ארץ היעד, תהא אשר תהא, מהווה סוג של ארץ קודש חדשה, סוג של הבטחה המקודשת לא מבחינה דתית, אלא מבחינה חברתית/תרבותית/כלכלית.
ניתן לדמיין כיצד, עבור המהגר הפוטנציאלי המתבונן אל החוף מרחוק, המראות שהציב עטייה מנצנצות ומסמנות,

» وتُعرض عليها أربعة أفلام فيديو مختلفة. في كل واحد من تلك الأعمال الأربعة نجد شخصية تخطو فوق خلفية محلية ما أو أخرى، تحمل بيديها نموذجا لمبنى ما (النماذج هي لعمارات في برشلونة، في بوخارست، البرازيل، أوساكا، وتم تصوير تلك الأعمال في تلك الأماكن، بشكل منسق). تلك النماذج مصنوعة من كرتون بسيط. وهو، أي ذلك النموذج الكرتوني، معروض مقابل المبنى الأصلي الذي يمثله. وبسبب زوايا التصوير المتغيرة، تتغير أيضا، وبشكل متتابع معايير المشاهدة، وأيضا العلاقة بين النموذج والمبنى الأصلي، حيث أنه في حالات ما، يبدو النموذج أكبر من المبنى الذي يمثله. الشخصية التي تحمل النموذج، تسير، تعجل الخطى، تركض، تتوقف، تقدم نفسها والنموذج الذي تحمله، وكل ذلك بدون هدف واضح للعيان.
عملية البناء المعيارية تسبق عملية بناء المبنى الحقيقي، لكن، مما يظهر من العمل المقدم من قبل كولومر ليس واضحا أي العمليتين بدأت أولا ولماذا، ما الذي يمثل ماذا، النموذج أم المبنى؟ الواقع أم العمل الفني؟ أم هل الحديث عن أقدمية السيمولكارا؟ هل تلك تظاهرة فردية ضد شيء ما؟ ما هو إطار هذا العمل؟
الفعل ما قبل التكويني، الظاهر في كل تلك الأعمال، يبدو بمثابة اعتراض على النمط السائد في المجتمع. ذلك الأمر بدا جليا، بدء من حقيقة أن جزء من تلك النماذج يصف حالات متوسطة للبناء، كتلك التي توائم حالة الأبنية، غير الواضحة في الواقع، ومن خلال حقيقة التصرفات الهاذية للشخصية خلال العمل. شك متقلب يحول بينها وبين نفسها، الشك مرافق لكل ما يمكن أن تقوله. اسم العمل يتابع بينما يتم الدمج بين مصطلحي "فوضوي" "وفن العمارة"، بالشكل الذي يسلسل التحدي الذي يعرضه هذا العمل.
العمل المقدم من قبل كولومر يلغي تلك الاختلافات الموجودة بين المبنى النموذج، كالذي بناه "نيامير" في البرازيل (المدينة الوحيدة التي تم بناؤها بأكملها وفق تصميم معماري) وبين مأوى سكني نموذجي كالذي نراه بين الحين والآخر على أطراف المدن، كل المدن، ويطرح سؤالا هاما حول العلاقة بين المباني وبين الأشخاص المحيطين بها، الأشخاص الذين يقطنونها. بعيدا عن ذلك، اختبار العلاقة بين الواقع وما يحاكيه واحد من المحاور الهامة في المعرض، وتم التعبير عنه من خلال هذا العمل من الناحية الشكلية ومن ناحية الفكرة. في اطار العمل، التصميم المعماري يتحول الى نوع من النحت، وذلك بدوره يتحول الى عمل فيديو، والذي يتحول إلى وضع يطلب فيه من المشاهدين تحجيم أنفسهم فوق كراسي للأطفال، ومشاهدة العمل الذي يحمل طابع التحدي لقوانين المنظور، المنطق والادارة العامة المعروفة.

يبدأ العمل المقدم من **ييري سارنيكي**، ABS فيديو، "برج بلوك". ٢٠٠٧، بمشهد أمامي مباشر لمبنى سكني مكتظ، رمادي، تغطي النوافذ واجهته على طول الشاشة، بدون أي تصوير جمالي أو شخصي، رويدا، رويدا، تبدأ بالانبجاس من نوافذ المبنى نصوص مختلفة، الواحد تلو الأخر، وبسرعة تأخذ بالازدياد، وتظهر ممزقة، متقطعة، لا يمكن قراءتها تماما، صورية، تعيش وتتنفس.
تم إنجاز ذلك العمل من خلال وضع مكبرات صوت خلف أبواب شقق ذلك المبنى الظاهر في العمل، ومن خلال تسجيل صوت الأحاديث التي كانت تدور خلف تلك الأبواب صدفة، حيث أن المبنى المعماري الواقعي يظهر جليا أمام المشاهد من خلال رؤية المشهد العام للمبنى السكني، وكذلك المساحات البشرية المختلفة التي تقطن ذلك المبنى، تمتد وتنبسط من

» destination – whatever it might be – appears as a new, secular holly land holding a sacred promise of social, cultural or economic – rather than religious – salvation.
One may imagine such an immigrant looking from the sea at this landscape of scintillating mirrors, which – like a lighthouse – seems to guide the traveler towards his destination. Yet one may also imagine the immigrant arriving on shore and approaching the mirror-studded field – only in order to discover in it the reflection of the open sea from which he just arrived.
Attia's work thus confronts the immigrant with the reflection of the place he came from – with his own reflection and with himself. Indeed, it seems that no matter where and when we arrive, we never really feel like we have reached the promised land. Even our longest journeys finally lead us back to ourselves; to the places we have come from, to the places we thought we had deserted; to our past, our memories, our hopes and our desires.
As far as we journey, we can go no further than our point of departure and than our own selves. And so, perhaps, one may end up concluding – and this is a politically radical conclusion – that the true holly land is actually within us; that this internal land is the true land we must strive to inhabit, the one we must struggle to protect.
■ X

5 / וונג ווי (סין), ח ל ל ז מ נ י, מיצב וידיאו ותיבות תאורה

وونغ وي، الصين، فضاء مؤقت، فيديو

Wang Wei (China), T e m p o r a r y S p a c e, Video instalation & light boxes

2003, 12', 80 x 120

6 / ג'ורדי קולומר (ספרד), א נ א ר כ י ט ק ט ו ן, מיצב וידיאו 4 ערוצים

جوردي كولومر، اسبانيا، تصميم معماري فوضوي، فيديو 4 قنوات

Jordi Colomer (Spain), A n a r c h i t e k t o n, 4 channel Video Instalation

2002-4, loop

» כמו מגדלור, לא רק את כיוון ההפלגה, אלא, בעיקר, את יעדו הסופי של המסע. ניתן גם לדמיין את חוויית המהגר המגיע אל החוף, אל השדה זרוע המראות, רק על מנת לגלות בהן שוב את השתקפות הים הפתוח שממנו הגיע זה עתה. עבודתו של עטייה מייצרת סיטואציה, שבה עם הגיע המהגר לחוף מבטחים, הוא ניצב, בראש וראשונה, בפני השתקפות המקום שממנו בא, ויותר מכך - בפני השתקפותו שלו, בפני עצמו. למעשה, נראה כי אין זה משנה היכן ומתי, לעולם אין אנו מרגישים שאכן הגענו אל הארץ הנכספת, אל חוף מבטחים. גם במסעותינו הארוכים ביותר אנו פוגשים, בסופו של דבר, את עצמנו, שוב. את המקומות מהם באנו, את המקומות אותם חשבנו שנטשנו. את העבר, את הזיכרונות, את התקוות, את התשוקות. למעשה, רחוק ככל שנלך, לעולם נגיע רק למקום ממנו לכאורה יצאנו; רק אל עצמנו. ואולי, רק אולי, ניתן לגזור מכך את המסקנה, הרדיקלית מבחינה פוליטית, שארץ הקודש האמיתית נמצאת, למעשה, בתוכנו. שהארץ הפנימית היא הארץ האמיתית אליה עלינו לשאוף, עליה עלינו להגן.

■X

» خلال الكلمات والأسطر التي تنبلج من داخله. إلا أن تلك النصوص، والتي تؤدي عمل الجمل العقلية، التي تصف الحالة الصعبة للحياة اليومية، لا أهمية لها، رغم وجود شيء مفاجئ بها، محزن وممتع في ذات الوقت. شيئا فشيئا يتضح أن الحيز الذهني الذي يبدو من خلال العمل، ليس حيزا شخصيا، بل حيز جماهيري، حواري. حيز يشغله كثيرون، لا يحمل طابعا شخصيا، في الواقع اليومي المعاش والواضح من خلال هذا العمل، لا يوجد ميزات خاصة بفرد ما، أو بشيء ما، لا توجد تفاصيل معرفة، بل هنالك آلية السكن حسب النموذج الذي عرضه "لو كوربوزييه" وصرير الأجزاء المكونة لتلك الآلية والمتشعبة منها.

العمل المقدم من **تسيبي جيفع وميكي كراتسمان وبوعز آراد** ، **شبكية نافذة**، ٢٠٠٢ استغرق وقتا طويلا وتضمن مراحل عديدة. بداية يعرض العمل توثيقا لنصب "شبكية النافذة"، التي أنشأها "جيفع" في صالة "هاجر" في يافا عام ٢٠٠٢ (تنسيق: تال بن تسفي). في اطار ذلك النصب قام جيفع بوضع شبكيات نوافذ بأشكال مختلفة سواء على جدران الفضاء الداخلي في الصالة أو نوافذ الشرفات المطلة على الشارع. الشكل العام لشبكيات تلك النوافذ بين العصري وبين الشرقي، دون التوقف عند تصنيف أو توزيع معين بينها، ويرتبط ارتباطا وطيدا، من ناحية منهجية وشكلية، بمجموعة الرسومات المختلفة والمتراكمة الخاصة بـ"جيفع" طوال سنوات عديدة (كوفية، بلاط، إلخ).

بعيدا عن الشكل والمادة المكونة لشبكية النافذة، يحمل هذا العمل أيضا مدلولات هامة أخرى، كتلك المأخوذة من النظر باتجاه الخارج من خلال شقوق شبكية النافذة ومتابعة سير الحياة اليومية في الحي. وفعلا، هذا العمل المصور المشترك بين الفنانين الثلاثة، يوثق، ما عدا أنماط شبكيات النوافذ، الحياة اليومية لسكان الحي، بدءا من ساعات الصباح الباكرة إلى ما بعد الغروب. تتميز العين خلف عدسة التصوير ببعد الاهتمام بالأحداث اليومية، والإيقاع الداخلي للعمل بطيء جدا ورتيب. الكاميرا ثابتة، فقط زاوية المشاهدة تتغير من وقت لآخر. الحركة الوحيدة الموجودة هي حركة الشارع والناس.

إلقاء نظرة على الشقق السكنية في ذلك المبنى من بين شقوق شبكية النافذة يلقي بضوء آخر على التصميم المعماري لبيوت الحي تلك والأفكار التي تجسدها. إحدى الشقق نوافذها عصرية مربعة الشكل، وشقة أخرى نوافذها مزركشة، وشقة أخرى فيها أعمدة كولنيالية، وفي أخرى، مصراع نافذة بلاستيكي وحمام شمسي محلي للغاية. بالإضافة الى ذلك، هذا العمل يمزج بين الحيز الخاص والحيز العام، بين موقف الناظر وموقف المنظور اليه، بين العصري وبين الواهي، بين النظرة الهائمة وتلك الثابتة. المشاهد، الذي ينظر من وراء النافذة، هو المحتجز في الواقع، بينما من تتم مراقبته تبقى لديه امكانية الحركة بحرية. ومن هنا يوجد اعتراض على أعراف التصوير والعرض، التي تم تحديدها على مر السنوات وحددت استقلالية، مدركة وفعالة، الموجودة في موقع المشاهد، مقابل الشيء غير المدرك وغير الفعال، الموجود في موقف من تتم مراقبته. حتى بما يتعلق بالاستعارة البسيطة لحديقة الحيوان، والتي ينظر فيها الشاهد من الخارج الى الفضاء الموجود فيه الحيوان المحتجز، يفرض ذلك الوضع نوع من التزهيد والاستبدال.

العمل المقدم من قبل **ميكي كراتسمان وبوعز أراد**، **بلا عنوان**، ٢٠٠٣، تم تصويره عند حاجز ايريز، وهو تصوير يوثق حركة الأشخاص الذين يتدفقون في ساعات الصباح الباكر باتجاه الأراضي الإسرائيلية. الكاميرا الثابتة تصور المزيد والمزيد من الرجال المتدفقين، المسرعين، المندفعين من خلال المعبر، بعد ساعات الانتظار الطويلة في ظل ظروف سيئة للغاية. ويمكن القول، بشكل مفاجئ، يبدون مسرورين. التباين القائم بين الإحساس بالفرح، الذي تظهره وجوه الناس، وبين الإدراك بأنهم، على الأغلب، ذاهبون لقضاء يوم عمل متعب آخر، يوم سيبقون في نهايته داخل الأراضي الإسرائيلية بشكل غير قانوني، وإما سيعودون الى غزة ليعاودوا خوض التجربة ذاتها في اليوم التالي، يبدو خادعا وصعبا.

مقابل هذا العمل الفني نجد عمل **ميكي كراتسمان**، **بلا عنوان**، ٢٠٠٧، والذي هو عبارة عن سلسلة من الصور الفوتوغرافية التي التقطت عند حاجز مؤقت عند جدار الفصل في "أبو ديس". في النقطة التي يصل فيها الجدار الى باحة بيت خاص لم يتم هدمه أو إخلاؤه من قاطنيه، تتاح هناك الإمكانية لعبور غير رسمي وغير مراقب. الواحد تلو الآخر، الرجال، النساء والأطفال، يتسلقون الجدار، ينقلون حمولتهم، ينتقلون الى الجانب الآخر. شكل العرض يبرز البعد الفكاهي للرعب، بحركة متقطعة، متكسرة، متحطمة. غزة من هنا وأبو ديس من هناك، حاجز ايريز مقابل الجدار - انعدام المنطق المترسخ في هذه الحالة يتضح أكثر فأكثر، الشعور بالخجل واضح للغاية.

العمل الفني المقدم من قبل **ميرتشا كانتور**، **المنظر يتغير**، ٢٠٠٣، يبدأ بمشهد شارع عادي. وشيئا فشيئا يتضح المشهد، حيث تجمعت مجموعة من الشبان

» issue concerns the definition and legitimization of norms on both a human and a political level – and the conditions of possibility produced by the seemingly simple and taken-for-granted concept of 'citizenship.'

* The mingong are Chinese farmers who left their villages in search of alternative ways of supporting their families, and who work as illegal construction workers in large cities. Lacking work permits and other necessary documents, they have become floating citizens that are registered neither in the city nor in the countryside; as such, they receive none of the civilian benefits they are legally entitled too. The term "mingong" surfaced in global awareness in 2003, with the outbreak of the SARS epidemic – when it was feared that these unsurveyed migrant workers would cause the virus to spread uncontrollably.

Kader Attia's work *Holly Land*, 2007, was originally created as a large-scale installation for an open area by the sea. This work – which was first exhibited in the Canary Islands and later in St. Tropez – was composed of about 90 mirrors shaped like gothic or Oriental arches, which Attia installed along the coast. Facing in the direction of the sea, the mirrors situated throughout the somewhat mountainous landscape resembled a sporadic scattering of tombstones and signs in an old cemetery devoid of formal pathways. The reflection of the sea in the mirrors creates a strange and majestic image – while producing a spatial illusion that blurs the distinctions between sea and dry land, front and rear ends, reality and simulation. Yet the illusion Attia is concerned with exceeds this initial and clearly understood context, and touches in a profound and surprising manner upon one of the central experiences of immigration.
The Holly Land alluded to in the title of this work is the land to which the crusaders and various other groups and individuals journeyed over the centuries, motivated by religious longing. Yet from the perspective of the uprooted immigrant, the

« الصغار في الشارع. كل واحد/ة منهم/ن ممسك/ة بلوح عاكس يشبه المرآة، والمرفوع الى مستوى الوجه. يقفون جميعا بينما وجوههم في اتجاه واحد، كما لو أنهم متظاهرون يحتجون ضد أو أمام شيء ما، ومن ثم ككتلة واحدة مركبة من تفاصيل صغيرة، يبدأون بالسير في الشارع. السيارات تستمر بطريقها، والمارة كذلك، ومجموعة المتظاهرين ـ بتحركهم أو وقوفهم.

صوت الاحتجاج صامت، وشكل الواقع الحقيقي، المحلي والإنساني، الذي ينعكس على الألواح التي يحملها المتظاهرون، يصبح الموضوع الأهم، والمميز لشعارات التظاهرة. الهدوء المصاحب للمسيرة والحيوية المتوقفة في ماهية العمل تعطي للعمل بعدا دراماتيكيا مذهلا، مصيريا. كما هي الحال خلال جنازة رسمية ما، حيث لا يسمع صوت وقع خطى المشيعين، وفقط ضجيج الشارع هو من يبرز الألم والرعب. تكفي تلك الألواح العاكسة لتكون صوت تلك التظاهرة الاحتجاجية. يكفي وضع مرآة أمام الواقع من أجل اتخاذ تدابير واضحة.

وكما في عمل قادر عطية الفني، الأرض المقدسة، ٢٠٠٧. نتج هنا أيضا تشوش واضح بين الواقع وانعكاسه، بين الحقيقة والتقليد. الحركة المضاعفة، حركة الناس من جهة وحركة الكاميرا، التي لا تتوقف، من جهة أخرى، تخلق حالة من التغيير الدائم، وذلك التهجين البنيوي ضمن منطق العمل، يبرز ويكرس الاحساس المشوش الذي تم ذكره سابقا.

من خلال هذا العمل الفني وغيره من الأعمال المقدمة في هذا المعرض تتضح أهمية البعد ما قبل التكويني للعمل الفني، وواقع العمل أمام عدسة الكاميرا، من خلال الاستنساخ، ردة الفعل والتحريض من عوامل في الواقع.

العمل المقدم من قبل **وونغ وي**، فضاء مؤقت، ٢٠٠٣، هو عمل متعدد المراحل، ومركب من عدة أنماط تفكير وعمل مختلفة يكمل بعضها الآخر. بدأ العمل كنشاط حقيقي داخل ذلك الفضاء. قام وونغ بدعوة عشرة من عمال "مينغونغ"١ الذين يعملون بالبناء وبيع أحجار البناء المستعملة. تمت دعوتهم لجمع أحجار البناء الحمراء التي يعود عمرها لعشرات السنين ـ الأحجار التي في الأحياء الفقيرة من مدينة بكين تستخدم للبناء بأسلوب "هاتونغ" • وجلبها الى الموقع

7 / ציבי גבע, מיקי קרצמן, בועז ארד (ישראל), סבכה, וידיאו

تسيبي جيفع، ميكي كراتسمان، بوعز أراد، إسرائيل، شبكية نافذة، فيديو

Tsibi Geva, Miki Kratsman and Boaz Arad (Israel), *Lattice*, Video

2003, 50'

» or facing an invisible presence, they start marching down the street as a single block composed of numerous individuals. Cars keep driving by, the passersby go about their business, and the demonstrators continue to alternate between marching and standing still.

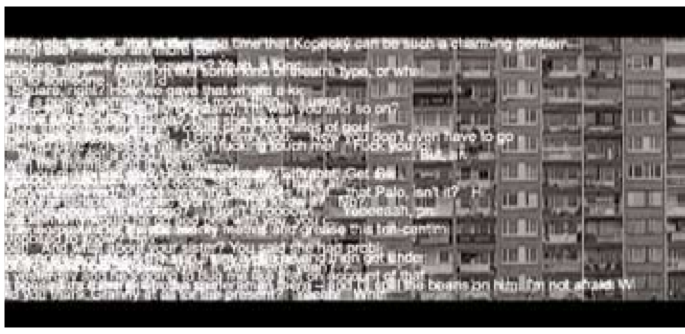
This is a silent protest, and the urban and human reality reflected in the demonstrator's mirror-like panels becomes the poignant, fluid and flickering content of their protest. The character of this procession – which is simultaneously active and subdued – endows the work with a spectacular, fateful dimension. Like the street noises underscoring the pain and horror in the course of a formal, silently advancing funeral procession, the reflective panels stand in for the absent sounds of protest; suffice it to put a mirror up to reality in order to clearly articulate one's position.

Similarly to Kader Attia's work *Holly Land*, 2007, this work clearly points to the dissonance between reality and its reflection, between the realm of the concrete and its representation. The demonstrators' movement and the camera's continuous motion create a dynamic situation of constant change, while the pervasive sense of dissonance is rendered both more powerful and more extreme by the work's hybrid logic.

Like other works in the exhibition, this work underlines the importance of the artistic act's performative dimension – of the actual action that takes place in front of the camera and which reproduces, responds to and diverts various elements of a given reality.

The creation of **Wang Wei**'s work *Temporary Space*, 2003, was composed of multiple stages. This work, which is characterized by a range of different and complementary patterns of thought and action, began as a concrete action in a given space: Wei began by engaging a dozen or so mingong* workers, who build and sell used bricks. They were asked to gather up red bricks that were produced several decades ago, and which are used in poor areas of Beijing for the construction of Hutong-style buildings. The workers gathered 20,000 bricks, and brought them to the entrance of an empty gallery. They then used these bricks to create a square structure inside the gallery; rising four meters high and measuring a total of 100 square meters, it filled up the entire gallery space. This structure undermined the concept of the white cube – both by precluding the possibility of "viewing from a distance" and by "painting" the white cube with the grid of red bricks. Several days after the construction process was completed, the workers returned to dismantle the structure they had built. They cleaned the space, gathered up the bricks and went off to sell them. The entire process lasted 20 days; the video work and still photographs included in this exhibition are both a documentation of this process, and a work in itself.

Temporary Space raises questions and thoughts about space in general, and about exhibition spaces in particular; about purposefulness and goals; about cheap labor; about cyclical processes of construction and destruction; and about reality and its simulation. Moreover, it requires us to consider the acute question of context. Examining this work alongside the joint work by Dina Shoham and Hanna Farah-Kufer Birim, *Block*, for instance, serves to underscore the importance of the following issue: when two Israeli/Palestinian artists touch upon the question of construction, it is associated in an instinctive, acute and immediate manner with the local political context, and with the power relations that shape it. The question of these power relations is rendered more extreme through the use of concrete imagery involving bricks and construction work. An initial examination of Wei's work may remain within the realm of modernist interpretation, and focus on the action and on the work's structure and form. Yet an additional viewing of this work, especially in Israel, raises the issue of illegal workers without any civil status – not only in the countries they immigrate to, but also in their countries of origin. In both cases, this



8 / ירי סרניקי (צ'כיה), ABS וידיאו, בלוק מגדל, וידיאו

ييري سارنيكي، تشيكوسلوفاكيا، ABS فيديو، برج بلوك، فيديو

Jiri Cernicky (Czech Rep.), ABS Video, *Tower Block*, video

2006, 17'30"

المحدد. قام العمال بجمع ٢٠٠٠٠ حجر بناء، وجلبوها الى باب الصالة التي تم إفراغها. بواسطة تلك الأحجار قام العمال ببناء مبنى داخلي مربع الشكل، ملأ كل مساحة الصالة، جدران بارتفاع ٤ أمتار، ومساحة داخلية فارغة بقدر ١٠٠ متر مربع. أطلق على ذلك المبنى مصطلح المكعب الأبيض، كونه ملأ حيز الصالة ولم يترك "مدى مشاهدة" وأيضا كونه صبغ المكعب الأبيض باللون الأحمر. بعد أيام من إنشاء ذلك المبنى عاد العمال وقاموا بتفكيك المبنى، جمعوا الأحجار، نظفوا الفضاء وخرجوا لبيع الأحجار. استمرت تلك العملية ٢٠ يوما. فيلم الفيديو والصور الفوتوغرافية الموجودة في هذا المعرض توثق سير العمل والعمل بحد ذاته.

هذا العمل يبرز أسئلة ويثير جدلا حول الفضاء عموما، وفضاءات العروض بشكل خاص، عن المضمون، الهدف، عن قوة العمل الرخيصة، جدلية البناء والتفكيك، الواقع والمحاكاة. وإضافة لكل ذلك، يبرز أيضا السؤال الهام حول العلاقة التي تربط كل ذلك. اختبار هذا العمل أمام العمل المشترك المقدم من قبل "دينا شوهم" و"حنا فرح" يؤكد هذا السؤال. حيث أن فنانين من أصل إسرائيلي/فلسطيني يتطرقان لموضوع البناء، مما يبرز بشكل فطري وحاد التأثير السياسي المحلي ومسألة نسبة القوى المصاحبة له والذي يبرز أكثر بفعل استخدام موضوع أحجار البناء وفعل البناء. بإلقاء نظرة أولى على عمل وي الفني يمكن أن تبقى في اطار التفسير الفني الحديث، وأن تضع الفعل، البنيوية والشكل في المقدمة. ولكن، نظرة أخرى الى ذلك العمل، وخاصة في اسرائيل، من شأنها أن تطرح موضوع العمال الأجانب وغياب أي قيمة اجتماعية لهم، ليس في الدول التي يصلون إليها وحسب، بل أيضا في بعض المدن المحلية التي ينتمون إليها. وألسنا نتطرق هنا لذات السؤال؟ سؤال تعريف المعيار/ النموذج وتعزيزه، أليست مسألة المشروعية الانسانية والسياسية، والشروط الممكنة التي تخلق مصطلحا بسيطا ومفهوما هو "المواطنة"؟

العمل المقدم من قبل **كادر عطية** *الأرض المقدسة*، ٢٠٠٧، أنجز أصلا كاستبدال واسع النطاق للفضاء المفتوح عند شاطئ البحر. في جزر الكناري، ولاحقا أيضا في "سان تروبيز". وضع عطية ما يقارب التسعين مرآة تأخذ شكلا قوطيا/ شرقيا مزينا موجهة صوب البحر. توزيع المرايا في الطبيعة الجبلية قليلا يشبه توزيع الشواهد في مقبرة عتيقة لم يتم تنسيق طرق ومسارات معروفة فيها، بل كانت وكأنها شواهد قبور تجمعت بشكل تراكمي مع مرور السنوات. انعكاس البحر في المرايا يخلق منظرا غريبا له أصداء كبيرة، منظر يخلق نسيجا فضائيا وهميا بين البحر واليابسة، بين الوجه والظهر، بين الواقع والمحاكاة. إلا أن ذلك الوهم، الذي يطلب عطية التحدث عنه، يتجاوز ذلك المفهوم المباشر الواضح، ويلامس بشكل عميق ومفاجئ المسألة المركزية، مسألة الهجرة.
الأرض المقدسة، التي تم ترميزها بعنوان العمل الفني، هي الأرض الموعودة دينيا، الأرض التي اليها تم، وخلال سنوات عديدة، تجريد الحملات، حملات الصليبيين، مجموعات وأفرادا. ربما، بالنسبة للمهاجر الذي تم اقتلاعه من وطنه، الموجود، ربما، في قاع البحر، الأرض الهدف، مهما كان تفكيره بها، ذلك شكل بالنسبة له أرضا مقدسة جديدة، نوع من الوعد المقدس ليس من ناحية دينية، إنما من ناحية اجتماعية/ ثقافية/

detached, fragmented and not truly legible, they seem to acquire a living, breathing presence.
This work was created by positioning microphones in front of different doors in the building, and recording the random conversations emanating from within the apartments. Just as the real/architectural sphere represented by the building façade is spread out before the viewer's gaze, so the various human spheres that inhabit it are spread out by means of the words and lines that erupt out of the apartments. Yet the texts – which function like mental subtitles that reveal the harsh banality of everyday life – are unimportant to the point of being simultaneously surprising, disappointing and fascinating. The seemingly private mental space exposed in this work is gradually revealed to be a public, dialogic sphere occupied by multiple participants, and devoid of any personal attributes. The everyday reality captured in this work is characterized by no particular contents or identifying details. Instead, it uncovers a Le Corbusier-style living machine, and makes audible the creaking of the complex mechanisms that sustain it.

Tsibi Geva, **Miki Kratsman** and **Boaz Arad**'s video work *Lattice*, 2002, is the product of a long work process composed of numerous stages. To begin with, this work documents the installation *Lattice*, which Geva built at Hagar Gallery in Jaffa in 2002 (curator: Tal Ben Zvi). For this work, Geva installed a series of decorative grilles in the gallery's windows and on the terraces overlooking the street. The designs of these grilles ranged from modernist to Orientalist, without clearly distinguishing between them, and were directly related – both formally and methodologically – to the accumulating series of paintings that Geva has created over the years (such as *Kaffiyeh* and *Terrazzo*).
Beyond the formal and material qualities of the grilles, this work allowed for the construction of additional registers of meaning – which were related to the act of gazing through them and observing the neighborhood below. The joint video work created by these three artists thus documents the everyday routines of neighborhood residents as seen through the various grilles – beginning in the early morning and ending after sunset. This cinematic gaze is characterized by an insistent clinging to quotidian details, and the work's internal rhythm is slow and monotonous. The camera is stationary, and only the viewing angle changes from time to time; the only movement is provided by the life unfolding in the street below and by the movement of the passersby.
The act of gazing at the neighborhood buildings seen through the grilles sheds a different light on their architectural designs, and on the ideals they embody. One building has square modernist windows, while another's windows are arched. One features colonial-style columns, while another features typically Israeli plastic shutters and water tanks. Moreover, this work fuses the private and public spheres, the position of the viewer and of the one being observed, the modernist grid and the softened variations of it, the wandering gaze and the fixed and controlled one. The viewer looking through the grille is in fact the one who is imprisoned, while the person being gazed at retains his freedom of action and movement. This dynamic subverts historical conventions of photography and display that conceived of an autonomous, self-conscious and active subject in the position of the viewer, and of a passive unconscious object in the position of the one being viewed.
Lattice thus involves an act of estrangement and conversion that undermines even the simple analogy of the zoo, where a viewer positioned on the exterior observes a circumscribed space containing an imprisoned animal.

Miki Kratsman and **Boaz Arad**'s work *Untitled*, 2003, was photographed at the Erez crossing, and documents the flow of people streaming into Israel in the early morning hours. The static camera captures a growing number of men pouring out of the crossing after long hours of waiting in impossible conditions. Surprisingly, one might say that they look almost happy. The dissonance between their joyful expressions and the knowledge that they are headed towards another day of grueling work, at whose end they will remain illegally in Israel or return to Gaza only to repeat the same process the following day, is at once difficult and elusive.

This work faces **Miki Kratsman**'s *Untitled*, 2007, which features a continuum of still images photographed at Abu Dis – at a provisory point of passage created in the separation wall. The point of intersection between the wall and the yard of a private home that was not destroyed or evacuated has come to function as a nonofficial and unsurveyed passageway. Men, women and children climb over the fence one after the other, carrying their belongings with them. The fragmented and broken manner in which the work is displayed serves to highlight the ridiculous dimension of this horrible situation. Gaza and Abu Dis, the Erez crossing and the separation wall, are situated across from one another; the absurd nature of both scenes grows increasingly clearer, as does the feeling of shame they provoke.

Mircea Cantor's work *The Landscape is Changing*, 2003, opens with a routine street scene. Gradually, it becomes apparent that a group of young men and women has gathered on the street, each holding a reflective panel up to his or her face. Orientated in the same direction, as if demonstrating against

» اقتصادية.

يمكن التخيل، كيف أنه بالنسبة للمهاجر المحتمل الذي يحدق الى الشاطئ من البعيد، المرايا التي وضعها عطية تتلألأ وترسل إشارات، وكأنها منارة، ليس بما يخص اتجاه الإبحار وحسب، بل، بالتحديد، الهدف النهائي لتلك الرحلة. يمكننا أيضا من خلال ذلك تخيل رحلة المهاجر الذي يصل الى الشاطئ، الى الحيز المزروع بالمرايا، فقط لاكتشاف انعكاس البحر المفتوح فيها والذي جاء منه للتو. عمل عطية الفني ذاك يخلق حالة ما، حيث أنه مع وصول المهاجر الى بر الأمان، يقف، بادئ ذي بدء، أمام انعكاس المكان الذي أتى منه، وأكثر من ذلك ـ أمام انعكاسه الشخصي. في الواقع ـ يبدو لي انه لا يهم أين ومتى، لن نشعر يوما أننا وصلنا الى الأرض الموعودة، الى بر الأمان. أيضا، خلال رحلاتنا الطويلة نلتقي، في نهاية الأمر، بأنفسنا ثانية. الأماكن التي جئنا منها، الأماكن التي اعتقدنا أننا هجرناها. الماضي، الذكريات، الأمل، الرغبات. في الواقع.

9 / מירצ'ה קנטור (רומניה), *הנוף משתנה*, וידיאו

ميرتشا كانتور، رومانيا، المنظر يتغير، فيديو

Mircea Cantor (Romania), *The Landscape is Changing*, Video

2003, 22'

» In accordance with the task he was commissioned to carry out – that of cleaning out and renovating the shelter – Farah replastered and whitewashed the wall, while documenting this process step by step. In the context of preparing the work for this exhibition, the same work process was reversed, and Farah went back to re-expose the writing on the wall. The exhibition of *The Shelter 1-5* in proximity to Farah and Dina Shoham's joint work *Block, 2002* further underscores its meaning; it turns our attention once again to issues surrounding the labor force employed in Israeli construction projects, and to the fact that the political cannot be repressed or detached from the public sphere.

Nicole Six and **Paul Petritsch**'s work *Space*, 2004, opens with a view of an empty, square room. This space is entered by a figure that performs a series of actions that seem to examine the internal rules that govern it, and the limits imposed on whoever occupies it and moves through it. The figure enters, takes a couple of somewhat hesitant steps, tilts its body one way and the other, and then unexpectedly leaps onto the wall and stands perpendicular to it. A step in one direction, two steps in another direction, another leap; it seems as if the figure is examining, challenging and fighting the various forces that facilitate or obstruct its movement. The work appears to stretch the limits of Western logic, since the action it depicts does not comply in any way with the familiar laws of gravity. Even though a permanent shadow follows the figure from wall to wall and from one dimension to another, it does not reveal the source of the manipulation upon which this work is based. The combination of different discursive fields – including architecture and psychology, physics and philosophy – within the context of one work creates a sense of simultaneous mental and physical disorientation that raises the question of whether the viewer's emotional reactions should be compatible with the actions taken by the figure, or whether he should occupy an external position that would neutralize the dimension of fear or danger.

Jordi Colomer's work, *Anarchitekton*, 2002–2004, introduces the viewer into a hermetic space that is entirely painted red. The space is illuminated by four video works projected onto diagonally positioned screens, which cut off the four corners of the room. These works each feature a figure carrying an architectural model against a different urban landscape (the models are of buildings in Barcelona, Bucharest, Brasilia and Osaka, and the works were filmed, respectively, in these cities). Each model is composed of roughly hewn cardboard, and is displayed in relation to the architectural original it represents. Due to the changing camera angles, the relational scale between the building and the model changes continuously, so that at times the model appears larger than the building it represents. The figure carrying the model marches, speeds up, runs, stops, displays itself and the model it is holding – all of this without any clear or visible purpose.

In normative building processes, the building of a model precedes the construction of the actual building. In the situations captured in Colomer's work, by contrast, it is unclear what preceded what, and what represents what: the model or the building? Reality or the work of art? Is this a statement about the precedence of the simulacrum over the real? Or is this a strange one-person demonstration against something? What is the context of this action?

The performative action undertaken in each of these video works amounts to a protest against accepted social norms, which is given expression through the fact that some of the models depict intermediate construction states compatible with the incomplete state of the actual buildings. This act of protest is also expressed through the strange, senseless behavior of the figure – which seems to be darting back and forth according to an inner rhythm, possibly attempting to say something. The title of the work – which combines the terms 'anarchy' and 'architecture' – echoes its subversive quality.

Colmer's work seems to efface the fundamental difference between officially celebrated buildings of the kind created by Richard Niemeyer in Brasilia (the first city ever to be entirely built according to a preexisting architectural plan), and between project buildings of the kind that typically appear on the margins of cities. In doing so, it poses a fundamental question concerning the nature of the relations between buildings and the people that surround and inhabit them.

The examination of the relationship between reality and its representation – one of the central axes of this exhibition – is given expression in this work both formally and thematically: architecture is transformed into a kind of sculpture, which in turn becomes a video work integrated into an installation -- in which the viewers lower themselves into children's chairs. They view a work that challenges – and to a certain degree undermines – the laws of perspective, of logic and of generally accepted forms of behavior.

Jiri Cernicky's work *ABS Video, Tower Block*, 2006, opens with a frontal view of a gray, crowded apartment building; its multiple windows fill the entire frame, and are distinguished by no decorative or personal details. Gradually, different texts begin emerging with increasing speed from the windows of various apartments;

10 / קאדר עטייה (צרפת), *ארץ הקודש*, הדפס דיו, מראות

كادر عطية، فرنسا، الأرض المقدسة، طباعة حبر ومرايا

Kader Attia (France), *Holy*, Inkjet Print and mirrors installation

2006, 120 x 180

» مهما ابتعدنا، سنصل دائما الى المكان الذي خرجنا منه، الى أنفسنا وحسب. وربما، يمكننا فقط أن نأخذ من ذلك الخلاصة الجوهرية من ناحية سياسية أن الأرض المقدسة الآمنة الحقيقية موجودة، في الواقع، في داخلنا، وأن الأرض الداخلية هي الأرض الحقيقية التي علينا أن نتوق اليها، والتي علينا أن ندافع عنها.

• Mingong فلاحون صينيون، تركوا قراهم، حين لم يتبق من عمل يعتاشون منه، وسافروا الى المدن بحثا عن عمل مؤقت ومصدر رزق بديل لإعالة عائلاتهم، كعمال بناء غير قانونيين، ونظرا لذلك الأمر وبغياب تصاريح العمل والوثائق الملائمة، تحولوا الى مواطنين مهمشين، غير مسجلين لا في القرية ولا في المدينة. لذا فهم لا يحصلون على الامتيازات المخصصة للمواطنين، التي يستحقونها قانونيا. مصطلح "مينغونغ" ظهر على الساحة العالمية عام ٢٠٠٣ ، مع انتشار مرض السارس، حين برزت الخشية من أنه بسبب عدم القدرة على مراقبة التوزيع السكاني سيقوم عمال المينغونغ بنقل هذا الفيروس بشكل غير محدود.

X

» The exhibition **Temporally** seeks to explore how the preoccupation with real or imagined architecture – in life and in art – offers a prism through which to investigate the contemporary preoccupation with themes of identity and culture.
In doing so, this exhibition attempts to probe the relationship between reality and its representations; between concrete existence and its manipulation; and between strategies of action, resistance, documentation, examination and acceptance.
Operating in different manners and in different contexts, the artists participating in this exhibition create situations that investigate and challenge habitually unquestioned, concrete aspects of reality; these aspects are the platform upon which they operate, and in relation to which their works evolve. The works thus contain various and at times even strange actions, which are performed before the camera. These actions revolve around carefully constructed and reconstructed acts of representation, which dramatize or rearrange reality in order to document, manipulate, examine, read and criticize it.
Many of the works in this exhibition transcend circumscribed spheres of discourse and meaning, and make sophisticated use of the gaps between them.
The first sphere of discourse is that of reality – the sphere of the "origin" or of the (imagined) truth that is thematically – albeit not always visually – evoked in these works. A second sphere of discourse is the art field – the sphere of "reproduction" or of "fabrication," which assumes a different form in every work. Yet these two spheres are paralleled – and perhaps even superceded in terms of importance – by a third sphere, the sphere of reception, in which the works are examined and where their meanings are constantly renegotiated. This sphere – which allows for a conceptual gap, or tension, between the original and concrete performance of an action (such as the explosion of a project building in Ilana Salma Ortar's work) and between the performative reenactment of an action (such as in the work of Wang Wei) – is the sphere in which the exhibition unfolds. In this context, various forms of architecture and processes of construction and destruction – which appear to be a central theme in the works included in this exhibition – acquire a meaning that exceeds the context of the immediate architectural discourse they signify.
Indeed, the complex concept of "identity," which may perhaps even be replaced at times by the concept of "belonging," is broken down in this exhibition into small and constantly mutating fragments that cannot be fixed and defined. Different temporal contexts and places, personal experiences and national affinities, chance occurrences and states of consciousness all cast flickering shadows upon the meaning of this term, preventing us from grasping onto it in a definitive manner and from fixing our gaze upon it – and thus paradoxically enabling us to contemplate it in a more profound manner.

Ilana Salma Ortar's work Chicago Bar, 2006, opens with an image of a large project building that appears to be either under construction or in the process of being destroyed. The text moving across the screen clarifies the context of this image; and then, without any prior warning, the building suddenly explodes and collapses onto itself. The work continues with a series of interviews with the building's former residents – an eclectic group of individuals who hail from different origins and who belong to different age groups and cultural contexts.
The work was photographed in the La Duchère quarter in Lyon, France – which was built in 1962 in order to house French citizens who were forced to return to France following the declaration of Algerian independence. This building was one of a series of large-scale project buildings designed to house large numbers of people. Initially, the quarter absorbed repatriated Frenchmen; later on, the buildings came to be inhabited by a more heterogeneous group of residents – locals, immigrants, refugees, single-parent families and illegal aliens. Over time, due to continuous neglect on the part of the authorities, serious social problems developed in this area – including unemployment, violence and drug abuse.
Several years ago, the city of Lyon decided to destroy the quarter, allegedly in order to rehabilitate the area and its residents. In reality, the fact that future plans for this area focus on buildings that are no more than three or four stories high – and that the area's population was evicted and scattered against its will – seem to indicate that the city of Lyon is actually interested in rezoning and gentrifying the area.
Following its appearance in the opening scene of the video work, the project building itself remains invisible. Yet although the focus is not on the architecture itself, an understanding of modern architecture – and of the ideological and political forces that shape it – is decisive for interpreting this complex work. The architectural utopia presented by Le Corbusier in the first half of the 20th century was based on the notion of egalitarian living conditions that would supposedly cater to the needs of all urban residents. Le Corbusier coined the term "a machine for living" to describe these residential units – which would each function as a separate and autonomous complex connected to similar complexes by means of a network of highways.
There is no doubt that Salma Ortar's work functions as a kind of test case for examining housing projects, unemployment, immigration and poverty. Moreover, the destruction of the building featured in this work alludes to a destruction of the modernist ideal itself – of both its architectural and moral dimensions as defined by Le Corbusier; it amounts to an admission of modernism's mistakes, or even of its total failure. The building, which is swallowed into itself; the residents who have been scattered among other similar project buildings; the absence of a plan for socially rehabilitating this area; and the allusion to various commercial projects – all these create a harsh feeling of helplessness, indifference and arbitrary power, and a morbid feeling of destruction and annihilation – of the architectural utopia's collapse into itself.

In **Hanna Farah-Kufer Birim** and **Dina Shoham**'s work Block, 2002, the two artists – dressed in white t-shirts and red work overalls – stand in front of a pile of gray bricks. They face each other in silence, and immediately begin to work. Picking up one brick after the other, they each build a kind of fence or square wall around themselves. The two walls grow taller and taller, finally rising above their heads. These fortified structures seem to become two buildings, which in turn are transformed into two erect tombs that imprison the artists within them.
The voiceover accompanying the work features the two artists engaged in a relaxed social discussion about the existential Jewish/Arab and Israeli/Palestinian conflict. Despite the conversation's relaxed tone, the two separating walls rise further and further up, so that the artists seem to be burying themselves alive. One of the questions that arises in the course of their conversation is why the houses in refugee camps are not plastered. Is this, they wonder, the result of existential exigencies, or perhaps a subversive aesthetic stance? Interestingly, it is precisely this poignant question that brings our awareness to the fact that the two artists are laying the bricks one upon the other with great precision, yet are using no mortar to bind them together. This fact implies that, not unlike walls built in the course of a children's game, these walls may eventually be dismantled and give way to other, joint construction projects.

Hanna Farah-Kufer Birim's works bring together what is found at random with what was intentionally produced. In The Shelter 1-5, 2007, for instance, Farah was employed to clean out a bomb shelter that was being converted for another use. After clearing out the shelter, while he was cleaning and washing it, he discovered that the word "Palestine" had been inscribed on one of the walls – probably by one of the Palestinian workers who once slept clandestinely in the space.

באופן זמני
אוצרת: הדס מאור
1.12.2007 - 15.9.2007

המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון
רחוב ירמיהו 16, חולון
טל: 03-5568792

עריכה עברית: דריה קסובסקי
תרגום אנגלית: טליה הלקין
תרגום ערבית: פייסל סוואלחה
עיצוב: גיא שגיא - שועל | shual.com

האוצרת מבקשת להודות מקרב לב לגלית אילת, אור קדר, ניר שגיב, צוות המרכז לאמנות דיגיטלית, גיא שגיא, דריה קסובסקי, טליה הלקין, פייסל סוואלחה, גליה יהב, טל בן צבי, גלריה דביר, תל אביב, גלריה איבון למבר, פריז, גלריה טרייטו, ונציה ולאמנים המציגים בתערוכה על שיתוף הפעולה הפורה שאפשר את מימוש התערוכה.

* *

بشكل مؤقت
تنسيق: هدس مأور
1.12.2007 - 15.9.2007

المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية، حولون
شارع يرمياهو 16، حولون
هاتف: 03-5568792

مراجعة لغوية: داريا كاسوفسكي
الترجمة إلى الانكليزية: تاليا هالكين
الترجمة للعربية: فيصل صوالحة
تصميم غرافي: غاي ساغي- شوعال

تود منسقة المعرض أن تتقدم بالشكر الجزيل لكل من غاليت إيلات، أور كدار، نير سغيف، طاقم المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية، غاي ساغي، داريا كاسوفسكي، تاليا هالكين، فيصل صوالحة، غاليا ياهف، تال بن تسفي، معرض دفير- تل أبيب، معرض إيفون لمبر- باريس، معرض طريطو- فينيسيا، والفنانين الذين يعرضون أعمالهم في المعرض على التعاون المثمر من أجل إنجاز هذا العرض.

* *

Temporally
Curator: Hadas Maor
15.9.2007 - 1.12.2007

The Israeli Center for Digital Art, Holon
16 Yirmyahu St., Holon
tel: 03-5568792

Hebrew Editing: Daria Kassovsky
English Translation: Talya Halkin
Arabic Translation: Faisal Sawalha
Design: Guy Saggee - Shual.com

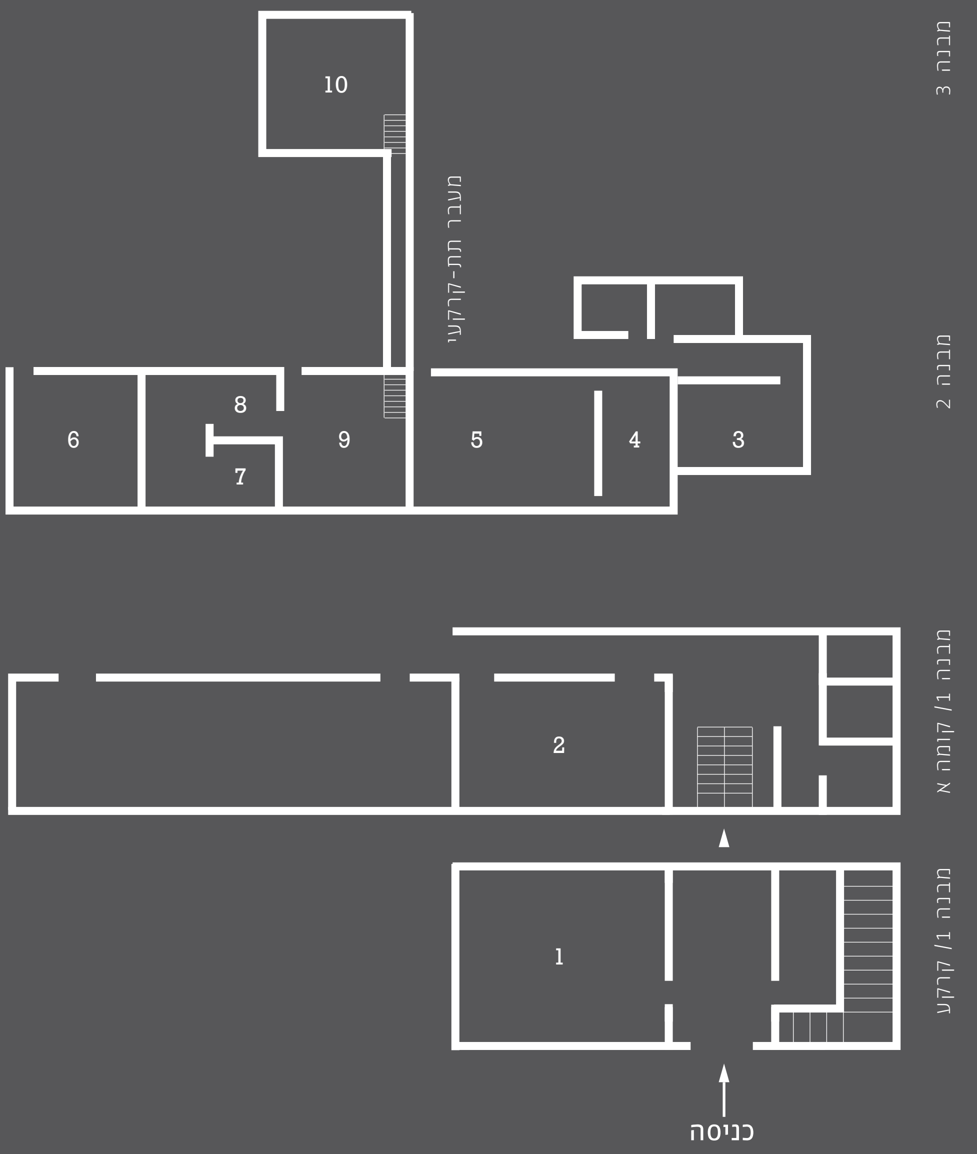
The curator wishes to extend her heartfelt thanks to Galit Eilat, Or Kadar, Nir Sagiv, The Israeli Center of Digital Art staff, Guy Saggee, Daria Kassovsky, Talya Halkin, Faisal Sawalha, Galia Yahav, Tal Ben Zvi, Dvir Gallery, Tel Aviv, Galery Yvon Lambert, Paris, Galleria Traghetto, Venice and to the exhibiting artists for the fruitful cooperation that enabled this exhibition to be realized

* *

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

עיריית חולון

החברה לבידור ובילוי (חולון) בע״מ



1. אילנה סלמה אורתר 2. דינה שהם, חנא פרח - כפר בירעים 3. ניקול סיקס ופול פטריץ׳ 4. מיקי קרצמן, בועז ארד 5. וונג ווי 6. ג׳ורדי קולומר 7. ציבי גבע, מיקי קרצמן, בועז ארד 8. ירי סרניקי 9. מירצ׳ה קנטור 10. קאדר עטייה

\+ + + + + + + + + + + + + + + +

١. إيلانه سلمه أورتر ٢. دينا شوهم, حنا فرح - كفر برعم ٣. نيكول سيكس وبول باتريتش ٤. ميكي كراتسمان, بوعز أراد ٥. ووغ وي ٦. جوردي كولومر ٧. تسيبي جيفع, ميكي كراتسمان, بوعز أراد ٨. ييري سارنيكي ٩. ميرتشا كنتور ١٠. كادر عطية

\+ + + + + + + + + + + + + + + +

1. Ilana Salma Ortar 2. Dina Shoham, Hanna Farah - Kufer Birim 3. Nicole Six and Paul Petritsch 4. Miki Kratsman, Boaz Arad 5. Wang Wei 6. Jordi Colomer 7. Tsibi Geva, Miki Kratsman, Boaz Arad 8. Jiri Cernicky 9. Mircea Cantor 10. Kader Attia