



# VideoZone—4

25.11—1.12.2008

## VideoZone4

### ביוזמת המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב

אוצר הביאנלה: סרגיי אדלשטיין  
הפקה: דיאנה שואף  
ע' הפקה: אפרת קדם, שי יחזקאלי  
אתר אינטרנט: אפרים סלע  
יחסי צי: מעין אמיר  
עריכת וידיאו: רותי סלע  
עזרה טכנית: פרוטק

עיצוב ועריכה גרפית: קובי ברחד | נועה שורץ  
עריכה לשונית ותרגום לעברית: איה ברורי  
עריכה לשונית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי  
קדם דפוס והדפסה: דפוס ער. בע"מ, תל אביב

## VideoZone4 נתמך על ידי:

משרד החוץ - האגף לקשרי תרבות ומדע  
עיריית חולון והחברה לבילוי ובידור (חולון) בע"מ  
קרן רבינוביץ  
מכון אדם מצקייביץ, ורשה; משרד התרבות והמורשת הלאומית ומשרד החוץ של  
הרפובליקה הפולנית במסגרת שנת פולין בישראל 2008-2009  
שגרירות צרפת והמכון הצרפתי, תל אביב;  
תרבות צרפת - מחלקת אפריקה והקרייביס  
קרן ז'אן-פול בלאשר, צרפת  
המכון האיטלקי לתרבות, תל אביב  
מכון גתה, תל אביב; סימנס ארסט, גרמניה  
שגרירות ארה"ב, תל אביב  
ארטיס  
קרן משפחת אוסטרובסקי  
ברודקאסט; פרוטק  
בית הספר לאמנויות ומטכנולוגיה של סמינר הקיבוצים

## המרכז לאמנות עכשווית נתמך על ידי:

עיריית תל אביב-יפו - אגף התרבות והאמנויות  
משרד המדע, התרבות והספורט, מינהל התרבות - המחלקה לאמנות פלסטית  
קרן מארק ריץ  
קרן הלנה רובינשטיין, ארה"ב  
קרן פיליפ ומיוריאל ברטן, ארה"ב  
קרן משפחת אוליון טול, ארה"ב  
אלן פלאס, ארה"ב  
קרן משפחת ויליאם ואוליון שלוש, ארה"ב  
קרן בנג'מין סלום, קנדה  
עוזי צוקר ורבקה סקר  
מארג' גולדווסר, ארה"ב



5	הקדמה	94	וידאו ארט מהודו
		98	וידאו ארט מאפריקה
		102	חלקיקים במרחב טרטים תעשייתיים, אמנות מחשב מוקדמת וקולנוע מופשט, 1930-1977
		110	סקירת העשור הראשון וידאו ארט וכלי תקשורת אלטרנטיביים בארצות הברית, 1980-1968 Decentralized Communication Projects (מיזמי תקשורת מבוזרים) (תוכנית מס' 6)
		119	ערוצים לקיום עבודות חדשות מאוסף Video Data Bank



### תערוכות

8	במהירות האור
15	אזריאן פאצי - נושאים במעבר
32	חזרה
38	NO NONSENSE



### הקרנות



### פרופילים

124	ואלרי מרז'ן
132	היטו סטיירל
140	קרן ציטר
145	וילהלם סטנאל
152	ג'אנלוקה ומסימיליאנו דה סריו
155	אכרס זאטארי

50	ברוכים הבאים לישראל
53	סיפורים מכאן ומשם
56	טקסים
60	חיים מושלמים
63	הקרן לעידוד וידאו ארט וקולנוע נסיוני יבול חדש
67	דימוי / סאונד



### הרצאות

158	להתבונן במוזיקה
164	אמנות וידאו רוסית השנים המוקדמות

71	וידאו ארט מפולין - עבודות מן העת האחרונה
76	כאן ושם או כמה רמזים על היצירה האורקולית באמריקה הלטינית
83	וידאו ארט עכשווי מצרפת
87	ככל שדברים משתנים יותר הפסטיבל ה-5 לקולנוע נסיוני בבנגוק (BEFF 5)



## הקדמה

משהגענו לביאנלה הבינלאומית הרביעית לווידיאו ארט, VideoZone4, אני מוצא עצמי שב ומהרהר בווידיאו ארט, בנושאים המעניינים ומטרידים אותו, ומעל לכול - ברלוונטיות האמנותית שלו. הווידיאו המצוי היום בכל מקום ככלי מתעד, היה בינתיים בצורתו האמנותית לכוח השולט בעולם האמנות ובשוק האמנות. מצלמת הווידיאו הייתה זה מכבר למכשיר ביתי שגור, והודות לשימוש הנפוץ בה, מסמן סרט הווידיאו את גבול האמנות בכל מובן אפשרי. למעשה, ככלי ליצירת סרטים ביתיים, סרטים תיעודיים, סרטים בידוריים ואמנות, זהותה של בימה זו קוראת תיגר על אופן הבנתנו ויכולתנו להגדיר את התחומים השונים ומטשטשת לא אחת את הגבולות, את ההגדרות ואת המוסכמות של כל אחד ואחד מהם.

הביאנלה הנוכחית מציעה דוגמאות מספר לטשטוש הסוגות הזה. אחת מהן היא המספר הגדל והולך של עבודות המעוגנות במציאות "מובהקת", דוגמת עבודותיה הכמרתיעודיות של **היטו סטיירל**. גבול נוסף הוא הרעיונות האמנותיים או הסרטים הטכניים המוקדמים, דוגמת הסרטים בתוכנית באצירתו של **פלוריאן ויסט**; עבודות העדות והעבודות הפרטיות הגובלות ב"סרט ביתי" של **ואלרי מרזן**; והפרשנות הפוליטית הישירה המעוגנת בכלי התקשורת ובתיעוד עצמי של מהפכה, הבאה לידי ביטוי במבחר העבודות מתאלנד. ברוח זו, אנו גאים להציג, לראשונה בארץ, עבודות של אמן הווידיאו הלבנוני הנודע, **אכרם זאטארי**, המזמנות לקהלים ישראלים הצצה מרתקת על החיים "בצד האחר".

בנוסף לנושאים אלה, המשקפים זרימה עם הזרם האמנותי ולאן דווקא החלטות אוצרותיות, ביקשנו לפנות לכיוונים חדשים שעדיין שקדנו על

הכנת התוכניות ל-VZ4 והרחבתן את היריעה באמצעות הקרנת עבודות קולנועיות היסטוריות, ארכיוניות וכלליות. בקטגוריה זו, יגלו הצופים כי רוח "ישנה" רעננה באופן מפתיע נושבת מן התוכניות שבחרה **אבינה מאנינג** מתוך אוסף ה-Video Bank. עבודות מוקדמות אחרות נכללות בתוכניות הפולניות באצירת **לוקש רונדודה** ובתוכניות שבחר **פלוריאן ויסט** מתוך ארכיון סימנס וארכיונים אחרים. בפנייתנו לכיוונים חדשים, אנחנו נותרים נאמנים להנחות היסוד שהנחו אותנו בפסטיבלים הקודמים - במיוחד בכל הנוגע לייצוג עבודות מאזורים פריפריאליים. בצד הצגת תוכניות, שכבר הייתה למסורת, של וידיאו מאפריקה ומדרום אמריקה, הפעם אנחנו מציעים מבחר מרשים של וידיאו ארט מהודו ומתאילנד. העבודות הללו הן, כאמור, פועל יוצא של התעניינות אמנותית במציאות ובפרשנותה, בכלי התקשורת ובהשתקפויותיהם הפופולריות. ההתמקדות במדינות אירופאיות בסיוע אוצרים מקומיים הייתה אף היא למאפיין קבוע של VZ. בהמשך לקו זה, מציע VZ4 תוכניות מייצגות מצרפת ופולין ודיוקנאות של אמנים בולטים בתחום יצירת הווידיאו ארט.

סימן נוסף להתרחבות תוכניתנו הוא מספרן הגדל והולך של תערוכות מיצבי וידיאו המלוות כל פסטיבל ופסטיבל. התערוכות במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית ובמרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בחולון היו חלק מרכזי מן התוכנית מלכתחילה. אולם השנה, הוספנו עוד נדבך: במשכנו שבמתחם קלישר, מציג המרכז לאמנות עכשווית תערוכת יחיד של אדריאן פאצי, אמן רבי-השפעה בזירה הבינלאומית, אשר כמהגר אלבני החי באיטליה משקף בעבודתו כמה מן העניינים אשר מעסיקים גם יוצרים ממקומות אחרים הנכללים בתוכנית הפסטיבל. תערוכה נוספת המתקיימת במרכז, "Repetition/חזרה", מתמודדת עם אחד ההבטים הייחודיים ביותר של הווידיאו האמנותי - הלופ. כרגיל, הפקה גדולת ממדים כעין זו לא הייתה מתאפשרת ללא עזרתם של שותפינו - דליה לוין, מנהלת מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, ואלון גרבוז, מנהל סינמטק תל אביב. ברצוני להודות לשותפתנו גלית אילת, מנהלת המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בחולון ואוצרת שותפה של תוכניות הליבה של VZ4, על שחלקה עימנו את הידע העצום שלה בתחום הווידיאו. מוסדות תרבות אחדים תרמו לעיצוב התוכנית. ברצוני להודות במיוחד לסימונטה דלה סֵטָה מן המכון האיטלקי על סיועה להבאת תערוכתו של אדריאן פאצי לתל אביב; לאלן מונטיי מן המכון הצרפתי בתל אביב ולוורוניק זו אייזנברג מן המחלקה האפריקנית והקאריבית ב-Culturefrance בפאריס; ולגיאורג מ' בלוקמן ממכון גתה בתל אביב. לתודות מיוחדות ראויה יואנה קילישק, סגנית מנהל מכון אדם מיצקייביץ' בוורשה, שעזרה לנו מקיימים שיתוף פעולה ייחודי ומתמשך בעבודה על פרויקטים שונים במסגרת העונה הפולנית-ישראלית, 2008-2009. כתמיד, אנו אסירי תודה יותר מכל לאמנים המשתתפים, לאוצרים האורחים ולמחברי המאמרים הגורשים את דפיו של קטלוג זה, על שהסכימו לחלוק עימנו בנדיבות את עבודותיהם, מחשבותיהם ונסיונם.

## תערוכות



אוצרים:

**גלית אילת ואייל דנון\*****במהירות האור**

המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון  
25 בנובמבר 2008 - 31 בינואר 2009

אנו מצהירים כי תפארת העולם מתעשרת ביופי חדש: יפי המהירות. מכונית מירוץ שמכסה המנוע שלה מעוטר בצינורות גדולים, כמו נחשים יורקי אוויר נפיץ - מכונית שואגת הדוהרת כמדומה על צרור פגזים יפה יותר מ"ניקה מסמותרקה".  
אנו ניצבים על הצוק האחרון של הדורות! ... מדוע עלינו להביט לאחור, כשמה שאנחנו מבקשים זה לנתץ את שערי המסתוריים של הבלתי־אפשרי? זמן ומרחב הלכו לעולמם אמתול. אנחנו כבר חיים במוחלט, מאחר שאנחנו יוצרים מהירות נצחית וכל־נוכחת.

— פיליפו תומסו מרינטי, "המניפסט הפוטוריסטי"

דבריו אלה של המשורר פיליפו תומסו מרינטי פורסמו בשנת 1909. מעבר לתחזית המדויקת המדברת על מות הזמן והמרחב, שעליה נרחיב בהמשך, קושר מרינטי את המהירות, וליתר דיוק את מהירות המכונית, לחווייתו של הפרט. חוויית ההאצה היא חווייה פרטית, שבה מתאחד הגוף עם המכונה בחוויית תאוצה חדשה. זוהי חווייה שאפשר לחוות במנותק מן הקולקטיב, הזמינה לבעלי האמצעים והיכולת להצטרף למהפכת ההאצה, מהפכה שהחלה כבר במאה השבע־עשרה עם המצאת הטלסקופ.

קדמה למהפכה זו תקופה ארוכה, שבה משלה בכיפה התיאוריה הגיאוצנטרית האריסטוטלית, ולפיה השמש, הירח, כוכבי הלכת ושאר הכוכבים סובבים את הארץ העומדת במקומה במרכז היקום. ואז בא ניקולאוס קופרניקוס והפך על פיה את התיאוריה הזאת במאה השש־עשרה. הוא פיתח את המודל ההליוצנטרי שלפיו כוכבי הלכת, והארץ בכללם, סובבים את השמש. המאבק המדעי דתי שהתנהל

\* גלית אילת - אוצרת ומנהלת המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון  
אייל דנון - אוצר במרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון



במאה השש-עשרה בין תומכי המודל ההליוצנטרי לבין תומכי המודל הגיאוצנטרי נסב על השאלה מי נמצא במרכז היקום.

עבודתו של גוויידו ון דר ורפה (Werve), *The Day I Didn't Turn with the World* (היום שבו לא הסתובבתי עם העולם), צולמה בקוטב הצפוני. ון דר ורפה עמד על אותה נקודה גיאוגרפית בכדור הארץ במשך עשרים וארבע שעות ונע בכיוון תנועת השעון כאשר האדמה שמתחתיו נעה בכיוון ההפוך. תנועתו של האמן במשך יממה לא הייתה מתואמת עם תנועת כדור הארץ. ון דר ורפה צילם את המופע כל שש שניות וצמצם את עשרים וארבע השעות של החומר המצולם לכלל סרט באורך תשע דקות, מה שיוצר תחושה של הקפאה בזמן שצופים בו. הרקע המונוטוני של הקוטב אינו משתנה ורק דמותו של האמן נראית כאילו היא נעה באופן מזור. ההאצה של תנועת האמן כנגד כיוון תנועת כדור הארץ יוצרת מתח בין שתי תנועות מנוגדות שאינן משלימות זו את זו.

עבודות רבות בתערוכה עוסקות בתמונה הנעה בזמן (Time-Based Art). אמנות הווידאו, יותר מכל מדיום אמנותי אחר, עוסקת ב"משך זמן" ומתעמתת איתו. עצם העובדה שהצופה חייב לצפות בעבודה מתחילתה ועד סופה, ובצדה העובדה שיצירת וידאו, בדומה ליצירת סאונד, היא בעלת משך, מכתובה לנו אופן צפייה אחר מאשר בעבודות שאינן מופעלות על-ידי מכשירים אנלוגיים, אלקטרוניים או דיגיטליים. אם ננסה לבחון את מדיום הציור ולשאל היכן נמצא מרכיב הזמן שלו, נוכל לומר שהוא נמצא במשך יצירת הדימוי, ואילו בצילום אנו יכולים לראות שמשך הזמן מתמצה ברגע פתיחת הצמצם. מאחר שעבודת וידאו עוברת עריכה ומניפולציה של זמן, לא ניתן למדוד את משכה על-פי זמן עריכתה, אלא על-פי זמן העבודה עצמה. הצילום הוא נקודת המפנה בכל הנוגע לזמן באמנות. רגע הצילום הינו הרגע שבו הזמן הופך לחלק חשוב מן העבודה האמנותית.

לפני המצאת הטלסקופ התקיים מתאם בין מה שראה האדם לבין מה שהיה בהישג ידו. עם המצאת הטלסקופ נוצר מצב שבו האדם צופה במשהו הנמצא מחוץ להישג ידו. מאות שנים נדרשו לאדם כדי להגיע לירח ויידרשו לו כנראה עוד שנים רבות כדי להתחיל לשייט לכוכבים רחוקים יותר. טכנולוגיית ימינו מאפשרת לנו לקבל טלמידע. מראות וקולות שאינם נמצאים בטווח ראייתנו או שמיעתנו מועברים אלינו בזמן אמת, מרחיבים את תחושת החוויה שלנו ומשנים את תפישת המציאות שלנו.

במיצב המדיה המקורי החדש של רומי אחיטוב, משקעי נוף, מעובד וידאו אווירי של ירושלים וסביבותיה באופן דיגיטלי בזמן אמת. בנוף משובצים בתים מגוונים להפליא; עתיקים ומודרניים, מיוחסים ומרוששים, פולחניים ועירוניים, ערביים ויהודיים. תוך כדי שימוש בתנועת המצלמה לעיצובו מחדש של הנוף, מפרקת ומשנה המניפולציה האלגוריתמית את תכונותיו הפיזיות של המראה שנלכד ומבצעת החפצה (reification) סימבולית של המבט הסובייקטיבי הנשלח לעבר ארץ ידועת תהפוכות זו. הנוף הנבנה באופן סובייקטיבי בזמן אמת נוצר על-ידי תנועה ואיתה, והצופה יכול לשנותו שוב ושוב כרצונו. הגיאוגרפיה שתכונותיה הפיזיות נשתנו עשויה להיתפש כמשקפת את התנודותה של הטופוגרפיה הישראלית

העכשווית בין האורבני לרוראלי - נוף שבו ההבחנות המבניות האופייניות בין ערים, פרוורים, כפרים והטבע מתמוססות כמדומה לעתים קרובות. (העבודה משקעי נוף היא אחת מסדרת עבודות שנוצרו באמצעות טכניקה צילומית של סריקת-חריץ [slit-scan] בשם Pixel Present שפיתח אחיטוב בשנת 1997-1998).

שתי צורות עיקריות של האצה קיימות היום, האחת משנעת אותנו פיזית למקום "אחר" (מטוס, חללית, רכבת, מכונית), האחרת לוקחת אותנו למקום אחר דרך חוש הראייה והשמיעה מבלי שנוזו ממקומנו (טלפון נייד, טלוויזיה, מציאות מדומה). מספר הוגים עכשוויים, בהם פול ויריליו (Virilio) והרטמוט רוזה (Rosa), רואים בהאצה ובמהירות את אושיות המודרניות. אנחנו נמצאים בתרבות המאיצה עצמה באופן עקבי כשלוש מאות שנה. מפרספקטיבה זו, ניתן לחלק את העולם לאוכלוסיות המשתלבות במגמות ההאצה הגלובלית ולכאלה הנשארות מאחור, פשוטו כמשמעו. האחרונות הן אוכלוסיות שאין להן המהירות וטכנולוגיות ההאצה הנחוצות כדי להשתלב במגמות הגלובליות, הנמצאות במה שמוגדר כעולם שלישי, בעיקר באפריקה ובאסיה, אבל גם שייכות לקהילות גדולות והולכות בעולם המערבי. יש היום אליטה ניידת, אשר אינה מכירה בגבולות גיאוגרפיים או נתונה לאילוצים כלכליים וחיה בתנאים המאפשרים את ההאצה.

על רקע זה מציעה עבודת המדע הבידיוני של ניל בלופה (Beloufa), קמפינסקי, נקודת מבט מעניינת. העבודה צולמה במאלי ובארצות-הברית ובודקת הן את העתיד והן את מסתורי ההווה. בלופה מעמת אותנו עם דעות קדומות על קדמה ונחשלות, הטכנולוגיה המתקדמת המוכרת לנו היום נראית נחשלת בהשוואה לזו המוצגת בסרט, הטכנולוגיה החדשה או החוצנית המוצגת לנו היא טכנולוגיית הטלפטיה, טלמחשבה או דימוי המועבר במחשבה ולא בטלוויזיה לדוגמה. בנוסף להבנה, שהבשילה כבר בראשית המאה העשרים, באשר למרכזיותה של המהירות, מעמידות הטכנולוגיות העכשוויות במרכז התרבות את הדימוי ואת היכולת לשמרו ולשררו. הדימוי המשודר החדיר אור מסוג חדש למרחב הפרטי שלנו, אור המפציע ממסכי המחשב והטלוויזיה. זהו אור שמוחזר מאובייקט ממשי אל מצלמה ומשם משודר כאור חדש הבוקע מן המקלט. זוהי מציאות שנבנית באמצעות אור ודימויים ומתרחשת בשני מקומות במקביל בחומר - במציאות האירוע עצמו, ובאור - במציאות החלופית המייצגת, שאותה מייצרת הטכנולוגיה ומפיצה בזמן מואץ. האור המלאכותי הזה מסייע לא פחות מטכנולוגיות ההאצה לביטול הזמן והמרחב שלו אנו עדים, ל"צמצום" העולם. המהירות והאור הם שאחראים לתרבות ולחברה המואצת שבהן אנו חיים. למרות השיוך השגור של הטכנולוגיות הללו לעולם הבידור, חשוב לזכור שאלה הן אותן טכנולוגיות בדיוק העומדות בבסיסן של מערכות מעקב ושליטה; טכנולוגיות של משבר, של מצב חירום; טכנולוגיות המבטלות את התהליכים הדמוקרטיים של הייצוג, של הדיון, של השקילה. אין יותר ייצוג יש החלפה. יש יסוד אסוני מובנה בתהליכי ההאצה וההעצמה האלה! ויריליו טוען בספרו War and Cinema (מלחמה וקולנוע), מלחמה וכליה נועדו ליצר את האימה, את אימת המלחמה, את הדימוי שנועד לשתק את האויב מרוב אימה. אין טעם באמצעי לחימה אם אינם מייצרים ספקטל של הרס ואימה.

יש גם חיים של אי-האצה, חיים של מי שנשאר מאחור ומסרב להצטרף למירוץ. בחלקים נרחבים מדובר במי שאינו יכול להצטרף אליו, במי שאינו נהנה מן הזכות להצטרף אליו. אולם יש מי שנשארים מאחור כתוצאה מהחלטה מודעת, מתוך סוג של התנגדות. תנועת "Slow" באוכל ובאמנות מדברת בדיוק מתוך אידיאלוגיה זו. חסידיה מייצרים אזורים של האטה. אזורים שיוכלו בעתיד להפוך לטריטוריות שיהיו מחוץ לתחום של טכנולוגיות ותרבות ההאצה, כמעין מקלט מפני הטכנולוגיות העכשוויות.

בעבודה של **לי אורפז** נראית נערה עומדת על רקע שקיעה, כאשר התנועה היחידה הניכרת בווידיאו אינה של גופה, אלא של שני לבבות מוארים המצויים על ראשה של הנערה, שני לבבות אדומים. בעבודת הווידאו, עבודה המתבססת על דימוי נע, משתמשת אורפז בטכניקה של צילום סטילס, של דימוי מוקפא בזמן. הדמות בצילום עומדת קפואה, מנסה לא לזוז. האור הבוקע משני הלבבות המוארים הוא האלמנט הנע היחיד בעבודה – האור בתוך העבודה, והאור העובר בין הדימוי המוקרן לעיני הצופים.

בעבודה *A Slow Walk for Longplayer*, חצה **אוהד פישוף** את גשר לונדון ביום הארוך ביותר בשנת 2005. הפעולה החלה בשעות הבוקר העמוסות וארכה תשע שעות, ארבעים ושלוש דקות ועשרים וחמש שניות. ההליכה יוצרת הנגדה קיצונית בין העיר והאלמנטים המואצים בה – מכוניות, אנשים, מטוסים, רכבות וכו' – לבין הגוף המאט. במקום טכניקות צילומיות המאפשרות האטה לצורך התבוננות בפרטים, כפי שמקובל בצילומי וידאו מדעיים, הגוף עצמו מבצע את ההאטה בתוך המרחב שבו הוא נמצא. הוא מאפשר התבוננות אחרת על החיים העירוניים המהירים ומדגיש כל פרט בסיסי של הקיום (צעד, נשימה, הפניית מבט) על-ידי פרישתו לאורך זמן ממושך. ההשתנות של הפרטים הקטנים והבסיסיים עוברת לקדמת הבמה ומודגשת על רקע קצב החיים המוגבר שמסביב.

**גיא בר אמוץ** עוסק גם הוא בעבודתו השעון – 9:06 במתח שבין האצה לעצירה. השעון נקדח בקיר על-ידי מקדחה חשמלית המסתובבת במהירות גבוהה וחוקקת בקיר שעון שהופך לאיקונה סטטית המציינת זמן מוקפא. הקידוח חושף את שכבות הצבע שעל הקיר ומציג לצופה זמן אחר, את הזמן הגיאולוגי של המבנה. בספרו *The Time that Remains*<sup>2</sup>, מדבר ג'ורג'ז אגמבן על הזמן המשיחי כעל זמן הפעולה, הזמן הנדרש לזמן כדי לעבור. הרעיון הזה, שלזמן יש זמן, יש משך, מקבל ייצוג ממשי בעבודה *Standard Time* (זמן תקני) של **דטנשטרודל** (Datenstrudel) ו**מרק פורמאנק** (Formanek). בעבודה נראים שבעים בנאים המרכיבים, בזמן אמת, ייצוג דיגיטלי של השעה בגודל ארבעה על שנים-עשר מטרים. העבודה מאפשרת ייצוג של הזמן דרך שימוש בזמן ולא במרחב. היא מציגה את הזמן שנדרש לזמן כדי לעבור באמצעות עבודת כפיים ומשך הפעולה.

בדומה, עבודתה של קבוצת **Sala-Manca**, קופסת דקה – שחזור של **מכונת הזמן של מריאן לופ**, מאפשרת לצופים לשחק בזמן. התיבה של מכונת הדקה מזמינה את הציבור לרכוש מוצר – במקרה זה, דקה אחת. שלשול מטבע של שקל לתוך התיבה מפעיל שעון המצוי בתוכה במשך 60 שניות. השעון מצולם בזמן אמת

באמצעות מצלמת מעקב, והחומר המצולם מוקרן מתוך התיבה על הקיר המרכזי בחלל הפתוח ומראה את הדקה האוזלת והולכת. כעבור 60 שניות, נגמר הזמן הקנייני ושעון נעצר. הזמן נעצר עד שמטבע נוספת משולשלת לתוך המכונה. הקרנת השעון במשך 60 שניות הופכת לייצוג של העסקה הכלכלית (רכישת הדקה), ובד בבד הופכת את הדקה הפרטית לציבורית. בר־בזמן, מאחר שהשעון אינו מופעל באופן רציף, נוצר פער בין זמן ה"אמת" לזמן השעון, מה שגורם לזמן המקומי "להשתבש" במקום שבו מוצבת התיבה. החלק האחורי של התיבה, שממנו מתבצעת ההקרנה, הוא שקוף ומציג את צידה האפל של הפקת הזמן לקהל הסקרני, אגב הסמכת מכוונת עץ מיושנת למראה להתקנים אלקטרוניים המעלים על הדעת פצצה מאולתרת. תיבת הדקה היא ניסיון לשחזר את המכונה של מריאן לופ (1920-1985), שנהרסה בזמן הצגתה הפומבית האחרונה ליד תעלת סואץ במלחמת ששת הימים.

הטכנולוגיות של ההאצה שנעשו שכיחות בתחומי המדע והאמנות כאחד מייצרות בנוסף להאצה גם נראות. הן מאפשרות ראייה של הכול בזמן אמת. החפיפה הזאת בין תחומי המדע, הצבא והאמנות מעלה שאלה לגבי תפקידה של האמנות מול הטכנולוגיות האלה. מה תפקידה של האמנות במציאות אשר מומרת בהדרגה במציאות טכנולוגית? מה מקומה החדש של האמנות? אולי היא צריכה לאפשר לנו עיוורון, איטיות ושקט?

הקרנה מיוחדת של הסרט חייג ה-י-ס-ט-ו-ר-י-ה של יוהאן גרימונפרז

תקיים במהלך התערוכה "במהירות האור". העבודה חייג ה-י-ס-ט-ו-ר-י-ה מזמינה אותנו לפגוש את חוטפי המטוסים "הרומנטיים" של שנות ה־60 וה־70 של המאה הקודמת שעד שנות ה־90 נעלמו והוחלפו בסיפורים על פצצות אנונימיות במוזודות. העבודה יכולה גם להקרא כחווה את ההתקפה של ה־11 בספטמבר. היא עוקבת אחרי הפוליטיקה העומדת מאחורי השינויים האלו בפרקטיקה של התקפות הטרור והכיסוי התקשורתי שלהם על ידי ערבוב של חומרי צילום ארכיוניים בהם נראות חטיפות יחד עם נושאים אחרים כמו מזון מהיר, דיסקו וסרטים ביתיים.

#### הערות

- 1 ויריליו מציג את התמוססות הבורסה של וול סטריט ב־1987 כדוגמה לאסון המובנה במערכות המידע המואצות. המחשבים האחרים על המסחר הגיבו זה לזה בזמן אמת, בקצב שהבווקריס לא היו מסוגלים להגיב לו. מכאן שהמערכת עצמה היא שיצרה את המפולח.
- 2 Giorgio Agamben, *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005

## רשימת העבודות בתערוכה <

קמפינסקי, 2007, וידיאו, 14:00 דק'

השעון - 9:06, 2008, קידוח בקיר



היום שבו לא הסתובבתי עם העולם, 2007, וידיאו, 8:40 דק'

מייצג 24 שעות / צילום בדילוגי זמן



A Slow Walk for Longplayer, 2005, וידיאו, 7:00 דק'

משקעי נוף, 2008, מיצב מדיה חדשה ג'נטרטיבי, לופ

צילום: בני מזר

### ניל בלופה

נ' 1965 בפריס  
חי ועובד בפריס

---

### גיא בר אמוץ

נ' 1967 בקיבוץ מעברות  
חי ועובד בלונדון

---

### גווידו ון דר ורפה

נ' 1977 בפנורכט, הולנד  
חי ועובד בהולנד

---

### אוהד פישוף

נ' 1970 בירושלים  
חי ועובד בישראל

---

### רומי אחיטוב

נ' 1958 ברומא  
חי ועובד בישראל

---

לבבות, 2007, וידיאו, 2:21 דק'

זמן סטנדרטי, 2007, וידיאו, 24 שעות



קופסת דקה - שחזור של מכונת הזמן של מריאן לופ, 2004-2005,

אובייקט אינטראקטיבי  
מנגנון אלקטרוני: עמיר מרקוביץ

חייג ה-י-ס-ט-ו-ר-י-ה, 1997, וידיאו, 68:00 דק'



## לי אורפז

נ' 1977 בניו יורק  
חיה ועובדת בישראל

---

## מארק פורמנק בשיתוף פעולה עם דטנשטרודל

חיים ועובדים בגרמניה

---

## קבוצת Sala-Manca

לאה מאאס: נ' 1974 בבואנוס איירס  
דייגו רוטמן: נ' 1972 בבואנוס איירס  
חיים ועובדים בירושלים

---

## יוהן גרימונפרז

נ' 1962 בנוזלב, בלגיה  
חי ועובד בבלגיה וניו יורק

---

## אדריאן פאצי - נושאים במעבר

המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב  
27 בנובמבר 2008 - 22 בינואר 2009

*Home to Go* (בית לקחת), 2001, היא מעבודותיו הידועות של אדריאן פאצי. זהו פסל שיש (בעצם, אבקת שיש ושרף), המציג את גופו המעורטל של האמן, פרט לאזור החלציים המכוסה, כשהוא נושא על גבו פיסת גג רעפים אדומים. הפסל הוצג בתערוכות יחיד רבות ונכלל במספר רב של תערוכות קבוצתיות. ב־2007, הוצג הפסל ב־PS1 - מחללי התצוגה המעניינים והמעודכנים ביותר בניו יורק - בתערוכה שכותרתה "*Senso Unico* - שמונה אמנים איטלקים עכשוויים". הדימוי שנבחר ללוות את רשימת הביקורת על התערוכה בעיתון רב־התפוצה "ניו יורק טיימס" היה בית לקחת. ברשימתה, השוותה הכותבת את העבודה לפסלו הידוע של האמן האיטלקי מיכלאנג'לו פיסטולטו (*Pistolletto*), ונוס של הסמרטוטים מ־1967, אחד הפסלים האינקוויים של תנועת "ארטה פובררה".<sup>1</sup> הרשימה הציגה את פסלו של פאצי כדימוי המייצג את האמנות האיטלקית העכשווית במיטבה ובהקשר של אחד הזרמים החשובים בתולדותיה. שני הפסלים הללו נותנים ביטוי לתקופת משבר. בצד מסורת פיסולית, הם מעמידים אובייקט מחיי היום־יום, המייצג עיסוק בנושא רלוונטי לזמן עשייתו: האחד מעמת פיסול קלאסי עם ערכי חברה צרכנית; והאחר מעמת פיסול במסורת הריאליזם הסוציאליסטי עם חברת הגירה. בהצגתו בתערוכות אחרות ובהקשרים שונים, היה הפסל לדימוי איקוני, ביטוי לנושאי השיח המרכזיים של התקופה: תנועה, ניידות, מעבר, שינוי מקום, שינוי זהות, זהות בהתהוות, עקירה, הגירה ומיזוג תרבויות.

\* אוצרת עצמאית. בעבר, אוצרת בכירה במוזיאון תל אביב לאמנות.

- התערוכה בשיתוף המכון האיטלקי לתרבות.  
- באדיבות גלריה פיסר בלוס, ניו יורק, גלריה פרנצ'סקה קאופמן, מילנו וגלריה פטר קילמן, ציריך

פיסת גג הרעפים בית לקחת, שהאמן "נושא עימו באשר ילך",<sup>2</sup> בפראפרוזה על שמה של תערוכה קבוצתית בנושא הגירה שלקח בה חלק לאחרונה,<sup>2</sup> היא מחסה, פיסת זיכרון, מטען מעט של היסטוריה, תרבות, מסורת, קשרי משפחה, אך גם משא כבד, אחריות ומחויבות. הבית שקוף, מואר, "מודרניסטי", אך גם פרוץ, חשוף, "בית לא ביתי", מאוים, במונחים פרוידיאניים.<sup>3</sup>



2001, *Home to Go*, בית לקחת, 2001

בסדרת תצלומים, שנעשתה במקביל תחת כותרת זוהה, נראה האמן כשהוא נושא את פיסת גג הבית על גבו כמו היה זה צלב בדרך הייסורים. בהקשר של הבלקן, גג הרעפים הוא שריד סמלי למה שהיה פעם בית במקום של הרס ומלחמה. בהקשר הביוגרפי של אדריאן פאצי, פיסת גג הרעפים היא פיסה של נוף מולדתו - העיר שקודר (Shkodra) בצפון אלבניה; שריד לימים שקדמו לאדריכלות השיכונים האנונימיים של העידן הקומוניסטי מחד גיסא, ופנטזיה בורגנית על עתיד טוב יותר, שיימצא לו במקום שאליו הוא מהגר מאידך גיסא. בית לקחת מציג יצור כלאיים: אדם-בית, המחבר בין צמדי מושגים כמו מקום ולא-מקום, ניידות ונייחות, תנועה ועצירת תנועה, זהות יציבה וזהות נוזלה, סובייקט ואובייקט, מושגים חיוניים להמשך הדיון ביצירתו של פאצי בכלל ובעבודות הווידאו שבמרכז התערוכה בפרט. אדריאן פאצי עזב את אלבניה ב-1997, בתקופה של אי-ודאות פוליטית, משבר כלכלי ואנרכיה גמורה, תולדת העידן הפוסט-קומוניסטי. הוא היגר לאיטליה עם משפחתו הצעירה ומתגורר ופועל מאז במילנו. התערוכה שלפנינו מתמקדת בעבודות הווידאו של אדריאן פאצי, מדיום שאימץ עם המעבר מאלבניה לאיטליה. המעבר לווידיאו היה בגדר זניחה, ולו זמנית, של מיומנויותיו האקדמיות כצייר וכפסל, מיומנויות שרכש באקדמיה לאמנות בטיראנה. העקירה ממקום הולדתו הייתה כרוכה בנטישת המסורת האמנותית שעליה



חונך, וההשתקעות במקום אחר הובילה לסיגול של שפה ואמצעי ביטוי חדשים. הכשרתו של אדריאן פאצי כצייר אקדמי, כהמשך של מסורת משפחתית, הייתה למעשה הברירה היחידה שעמדה בפניו בנסיבות הזמן והמקום; העובדה שבזמן לימודיו נמנע ממנו להיחשף לאמנות מודרנית ולקולנוע מערבי הגבירה בו את העניין במדיה חדשים ואת הדחף להתנסות בהם ולהתמקד, בראש ובראשונה, בחקירת האפשרויות הגלומות בווידיאו ובאמצעי המבע הקולנועיים. מכאן ואילך, המעברים הממשיים ממקום למקום, ההימצאות הפיזית והדומיינת במרחבים שבין לבין, מיתרגמים למעברים ממדיום למדיום ומז'אנר לז'אנר; מעברים מציור לווידיאו וחזרה לציור, מציור לצילום, מתמונת סטיל לתמונה נעה, מציור לקולנוע וחזרה לציור הופכים למוקד יצירתו ולאסטרטגיית ההישרדות שלו כאמן־מהגר.

העבודות הראשונות שיצר מייד בהגיעו לאיטליה הן כאמור עבודות וידיאו. סיפורים אלבניים, 1997, ומשחק אמיתי, 2000, מציגות את הלם הניתוק, ההגירה וההסתגלות למקום חדש מנקודת מבטה של בתו הצעירה, כאגדת ילדים תמימה.

העימות הראשון שלו כמהגר עם נוקשותה וחדשנותה של החברה כלפי מקצועו, ומאמציו לשכנע את סביבתו כי הוא אכן אמן, מוצגים באופן ישיר ותמציתי בעבודת הווידאו הָאָמֵן לִי אֲנִי אֲמֵן מ-2000.

במיצב הווידאו Apparizione (התגלות, חיזיון) מ-2001, בונה פאצי קשר באמצעות מצלמת הווידאו בין בתו הקטנה במילנו לבין בני משפחתו שנתרו באלבניה. על מסך אחד מופיעה בתו כשהיא שרה שיר אלבני מסורתי, סצינה שצולמה במילנו ומוקרנת לקרובי משפחתו באלבניה; אלה מופיעים על מסך אחר, צופים בה כפי שצולמו שם ומשלימים את שירתה. מסך מול מסך, מציג פאצי בתמונות תקריב דיוקן יחיד של ילדה תמה אל מול דיוקן קבוצתי של בני משפחה מזדקנים. פני האחרונים, על אף נסיבות החיים הקשות הניכרות בהן, קורנות מאושר נוכח קסם ההתגלות של הדימוי המוקרן.



Apparizione (התגלות, חיזיון), 2001

המעבר ממסך למסך הופך מטפורה לחיים במעבר, לקיום של בין לבין, של הימצאות ברזומנית בבית ובעולם.

מצלמת הווידאו נראתה לפאצי בשלב הזה כאמצעי היעיל ביותר ליצירה, משום שאפשרה לו קלות תנועה ושירתה את רצונו ליצור קשר בין מרחבי זמן וחלל ובין מקומות גיאוגרפיים ועולמות תרבותיים. כך בעבודה *PilgrIMAGE*, 2005, מצלמת הווידאו מחוללת את הנס שתושבי שקודר, עיר הולדתו של פאצי, מייחלים לו זה מאות בשנים ומשיבה איקונה של המדונה והילד לכנסייה העיר. אגדה מקומית מספרת כי בעת הכיבוש העות'מאני נעלמה תמונת המדונה ובאורח נס ניצלה בידי מלאכים, עד שנתגלתה בכנסייה קטנה בעיר גנאצאנו (Genazzano) שליד רומא, מעברו האחר של הים האדריאטי. מאז, ובמשך כל שנות השלטון הקומוניסטי, שדיכא כל פולחן דתי וגרם להדחקת הזהות הדתית, ייחלו תושבי העיר לשובה של תמונת המדונה והילד.



2005, *PilgrIMAGE*

עבודת הווידאו הדוקומנטרית כביכול של פאצי אכן מחזירה את תמונת המדונה והילד אל בני עירו, העולים לרגל אל דימויה המוקרן. בסרט שפאצי צילם בכנסייה באיטליה, סוקרת המצלמה את פנים הכנסייה ומתקרבת בהדרגה אל אזור המזבח המעוטר בפרחים בשפע בארוקי; וילון מוסט מגלה באופן דרמטי את תמונת המדונה והילד הנכספת. הסרט מוקרן על מסך גדול בכיכר שלפני הכנסייה בשקודר ומעורר התרגשות דתית בקהל הרב שנאסף בה כדי לצפות בחיזיון. בהמשך עבודת הווידאו, על מסך המוצב בכנסייה באיטליה נוכח תמונת המדונה והילד מוקרנות תמונות העיר שקודר, שאותות ההזנחה של העידן הקומוניסטי ניכרות בה ונחשף מראה פניהם היגעות והקורנות של תושבי העיר.

את החווייה הדתית שמעוררת חזרתה של תמונת המדונה לשקודר אפשר לתאר כשובו של המודחק, ואת "נוכחותם" של בני שקודר בכנסייה בגנאצאנו אפשר לפרש כביטוי לכמיהה כמוסה לחיים במקום אחר ולאלה ששם.

על ההבט האישי של עבודת הווידאו, יש להעיר כי אדריאן פאצי שייך למיעוט הקתולי באלבניה (המוסלמית ברובה), וכפי שהוא עצמו מעיד, על אף האתאיזם הקומוניסטי, משפחתו מעולם לא זנחה את אמונתה הדתית. הגירתו לאיטליה, שתוארה כהצלת משפחתו הצעירה, התאפשרה הודות למלגה שהכנסייה הקתולית העניקה לתושבי אלבניה הקתולים עם קריסת הקומוניזם.

מאז נע אדריאן פאצי בין שני המקומות ומחבר ביניהם באמצעות הדימויים המוקרנים.

הדגשת המילה אימאז' בכותרת העבודה *PilgrIMAGE* מאפשרת לפרשה כעלייה לרגל לדימויים, כלומר: כמסע צליינות שתכליתו אמנותית. אפשר לפרש את העבודה גם כמחווה לעולם האמנות, וכאזכור העלייה לרגל לאירועים אמנות גדולים - ביאנלות וירידי אמנות - שהם מעין פולחנים עכשוויים. מתחילת הקריירה שלו, אדריאן פאצי מוזמן להציג באירועים מעין אלה; ומי מבינינו שעלה אליהם לרגל בשנים האחרונות, מי שראה שם עבודות של פאצי, יודע כי דימויים מתוך עבודותיו מופיעים כהתגלות, נצרבים בזיכרון ואינם מרפים. שאלת האמינות או הממשות של הדימוי המוקרן או המשתקף, נושא המצוי במוקד העיסוק המעשי והדיון העיוני במדיום, מקבלת בעבודה זו ביטוי ויזואלי ישיר ורב-עצמה.

באלבניה, יש להזכיר, למצלמת הווידאו ולמכשיר הווידאו היה עדיין באותן שנים כוח מאגי רב, ולתמונה המוקרנת - קסם של גילוי, התגלות והארה. הפעלתם משתבשת לא אחת בשל אספקת חשמל לא סדירה, כשהשימוש בגנרטורים הוא נחלתם של בני מזל מעטים בלבד.

*Turn On* (להפעיל, להדליק) הייתה בין עבודות הווידאו הבולטות בביאנלה של ונציה, 2005. היא הופיעה כחזיון רב-רושם באחד מאולמות התערוכה והוצגה מאז במספר רב של תערוכות. בזה אחר זה, אנו צופים בפנים בתקריב, פנים קשות, חמורות, חרושות קמטים, צרובות שמש; קבוצת גברים דוממים, שמבטם מכונס אף כי הוא מופנה אל המצלמה. פאצי שכר לצורך ביצוע העבודה קבוצה של מחוסרי עבודה, היושבים דרך קבע על מדרגות הבטון החשוף של בניין האצטדיון המקומי בשקודר בהמתנה ליום עבודה, מראה שכיח בעיר מוכת האבטלה.



*Turn On* (להפעיל, להדליק), 2005

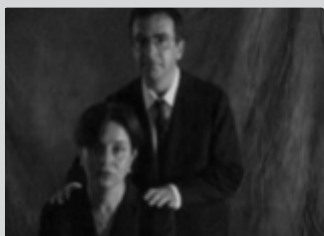


תנועת המצלמה מגלה בהמשך כי כל אחד מהם מחזיק נורת חשמל קרוב לפניו וכי בצידו ניצב גנרטור. השקט מופר כאשר כל אחד בתורו מפעיל את הגנרטור; קולות טרטור המנוע הולכים ומתגברים, ובזו אחר זו נדלקות הנורות שהם אוזחים בידיהם ומאירות את פניהם. זווית המצלמה נפתחת בהדרגה ומגלה את התמונה המוארת כולה באור נגוהות; "מחזה ראווה של פשטות [...] תיאור פואטי מדויק של מצב קיומי"<sup>4</sup>.

במאמר מוסגר, זה אולי המקום להזכיר את *Noise of Light* (קול האור), שהוצגה ב־2005 בביאנלה של טיראנה, אירוע בינלאומי אשר נועד לגשר בין אלבניה לבין עולם האמנות העכשווית. בעבודה זו, נברשת בדולח ענקית, מורכבת ממספר רב של נורות, הופעלה באמצעות עשרה גנרטורים בשאון מחריש אוזניים והאירה באור

יקרות, באירוניה מרה, את המצב הפוליטי והכלכלי של אלבניה דאו. הסצינה הקצרה והפואטית של *Turn On* ממחישה את העניין המיוחד של פאצי בדיוקן, בהתמקדות במראה פנים, בתקריב, ובעיקר בשאלות שהן מהותיות לז'אנר כגון תנוחה, הארה והצללה, מקור האור – נושאים הבאים לביטוי גם בעבודותיו במדיה אחרים.

על רקע זה, אני אוהב את הגלריסטים והם אוהבים אותי, עבודת וידיאו מוקדמת ופחות ידועה של אדריאן פאצי מ-2001, מתבררת בדיעבד כעבודת-מפתח להבנת התפתחותו האמנותית ומאפשרת קריאה חוזרת מורכבת יותר.



אני אוהב את הגלריסטים והם אוהבים אותי, 2001

עבודת הווידיאו הקצרה מציגה הכנות לציור או לצילום משופע בערכים ציוריים של דיוקן זוגי. בני הזוג עומדים מול האמן המחפש את התנוחה וההבעה הנכונות ביותר להנצחתם, המבקש למצוא את הרגע הנכון להקפאתו בצילום. משך הזמן של עבודת הווידיאו הוא גם הזמן שבו נרקמים יחסי האמון בין האמן והמודלים שלו, הקשר ויחסי האהבה ההדדיים בין האמן לבעלי הגלריה.<sup>5</sup>

התנוחה, לפי רולאן בארת, היא הקובעת את טיב התצלום. "משך הזמן הפיסי של התנוחה אינו חשוב כלל; [...] שעה שאני מתבונן בתצלום אני כולל בהכרח בהתבוננותי את המחשבה על אותו רגע, קצר ככל שיהיה, שבו הובא דבר ממשי למצב של קיפאון מול העין. אני מחזיר את הקיפאון הנוכחי של התצלום אל מעשה הצילום שקדם לו, ועצירה זו היא שעושה את התנוחה." לפי בארת, זהו ההסבר לפגימת ערך הנואָמָה<sup>6</sup> של הצילום משמפּיחים בו חיים והוא נהיה לקולנוע; שעה "בתצלום הוצב משהו מול החור הזעיר ונשאר שם לעד [...], בקולנוע עבר משהו מול אותו חור זעיר: התנוחה נגרפת הצידה ומוכחשת על ידי סדרת התמונות הנמשכת. ולפיכך כאן מתחילה אמנות שונה [...]. באמנות הצילום נוכחותו של הדבר (ברגע מסוים בעבר) לעולם אינה מטפורית [...]"<sup>7</sup>.

אדריאן פאצי משלב או מתלבט בעבודת הווידיאו שלפנינו בין תמונות סטיל לבין תמונות נעות בווידיאו (קולנוע), ומכאן שהעבודה מציגה ברזמנית מעבר ממצייאות ממשית למציאות מטפורית. המעבר ממדיום למדיום והמתח שבין התנועה לבין עצירתה, בין תנועה והקפאתה, הם עיקר עניינה של עבודה זו, וגם, כפי שיתברר בהמשך, נושא מרכזי ביצירתו בכלל; המעבר המתמיד מן הממשי אל המטפורי הוא העיקרון שעליו מושתתת עבודתו של פאצי.

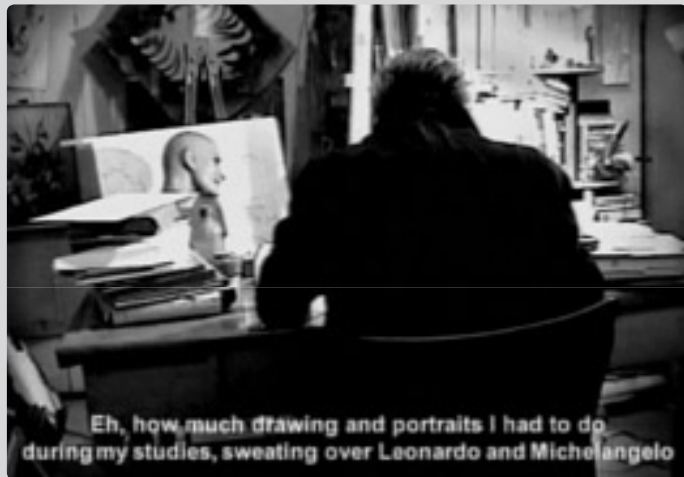
כותרת העבודה, אני אוהב את הגלריסטים והם אוהבים אותי, מאזכרת את כותרת עבודת הווידיאו הנודעת של יוזף בויס (Beuys), אני אוהב את אמריקה.

ואמריקה אוהבת אותי מ-1974. עבודתו של בויס היא תיעוד "פעולה", שבמהלכה שהה האמן ימים אחדים בגלריה בניו יורק בחברת זאב ערבות; הוא הגיע לשם באמבולנס היישר משדה התעופה, עטוף בלְבָה, וחזר לגרמניה בתום ה"פעולה". "פעולה" מעין זו, כמו גם פעולות אחרות, הקנו לבויס מעמד לא מעורר של שאמאן ופורשו כטקסי מעבר, תמורה, ריפוי, שינוי והשתנות.

הדהוד כותרת עבודתו של בויס בכותרת עבודת הווידיאו של פאצי מעניק לה ממד טקסי. על רקע זה, אפשר לראות בעבודתו של פאצי שלב ב"טקס המעבר", טקס של "שינוי במקום, במצב, במיקום חברתי...".<sup>8</sup>

אני אוהב את הגלריסטים והם אוהבים אותי מציינת מעבר מיחסי אמך חברה, המושתתים על אידיאולוגיה מוכתבת, ליחסי אמך-חברה-גלריה-גלריסטים, המושתתים על אמון הדדי, כלכלת שוק חופשי ואינטרסים משותפים; מעבר מחברה פוסט-קומוניסטית לחברה דמוקרטית בעלת כלכלה ליברלית; מעבר מעולם אמנות קופא על שמריו, מסוגר ושמרני, לעולם אמנות מודרני או פוסט-מודרני, דינמי ופתוח. בהקשר זה, אפשר לראות את המיצב ועבודת הווידיאו *Piktori* (הצייר) מ-2002. המיצב הוא קיוסק עץ מאולתר, מסוג המבנים המאולתרים שהיו חלק מהנוף האורבני של טיראנה הפוסט-קומוניסטית, המשמש כסטודיו לצייר.

*Piktori* (הצייר), 2002



Eh, how much drawing and portraits I had to do during my studies, sweating over Leonardo and Michelangelo

מראה הסטודיו והדיאלוג בעבודת הווידיאו שצולמה בו מעידים כי עבודתו של הצייר כוללת ציור שלטים, זיוף תעודות למיניהן, עבודה בשירות הכנסייה או הממסד הדתי המוסלמי; האמן האלבני מוצג כאמן לכל עת, כמי שאילוצים פוליטיים וכלכליים - תולדת המבוכה ואי-הביטחון של התקופה הפוסט-קומוניסטית - מכתיבים את אופן עבודתו. לא במקרה מדגיש האמן המופיע בעבודת הווידיאו כי בשעות הפנאי הוא מצייר דיוקנאות, סוגה מועדפת עליו כמו על פאצי עצמו, שבה הוא מוצא את ביטויו האישי.

השיחה של פאצי עם האמן האלבני בעבודת הווידאו מצביעה על הפער בין עולם האמנות האלבני לבין עולם האמנות המערבי, שאדריאן פאצי פועל מעתה בתיכו ושעל המרחק ביניהם הוא מבקש לגשר. כחלק מאותם נסיונות חיבור בין מקומות וגיבור על פער תרבותי, הוא "מעביר" אל הנוף של שקודר, עיר הולדתו, את הגלריות המייצגות אותו, פיטר קילכמן מציריך ופרנצ'סקה קאופמן ממילנו - שתי גלריות עכשוויות ועדכניות. הוא מטביע את הלוגו שלהן על אותם קיוסקים, על אותם מבני עץ מאולתרים, כמחווה אירונית.

ההתייחסות לעבודתו של פאצי במונחים של טקסי מעבר מתחזקת עם הצפייה בעבודת הווידאו *Vajtojca* (המקוננת) מ-2002, עבודה שזכתה להצלחה מיידית והוצגה במספר רב של תערוכות. בעבודה זו, מבצע האמן טקס מעבר ממשי, אם כי במהופך, ממוות לחיים. הוא שוכר מקוננת מקצועית, כמקובל בחברה האלבנית, לובש את החליפה השמורה לאירוע מעין זה, ובתום הקינה עליו משלם למקוננת, לוחץ את ידה ויוצא לחיים חדשים.



*Vajtojca* (המקוננת), 2002

ויקטור טרנר טוען, בעקבות ואן גנפ, כי טקסי מעבר או טקסי "תמורה" (transition) מתאפיינים בשלושה שלבים: שלב ההינתקות משטף הפעילויות היומיומי, "הכולל התנהגות סמלית המציינת את ניתוקם של הפרט או הקבוצה מן העמדה המוגדרת במבנה החברתי של חייהם בעבר"; השלב הלימינלי (סיפי), שהוא מעבר אל העולם הטקסי המרוחק ממושגים של זמן וחלל; ושלב ההתחברות מחדש והחזרה אל חיי היום-יום.<sup>9</sup> תרומתו החשובה של טרנר לענייננו היא התייחסותו ללימינליות לא רק כאל שלב אלא גם כאל מצב, ומכאן - האפשרות שנפתחה לפנינו ליישם גישה זו לחברות מודרניות.

בתערוכה שנערכה ב-2003, "*Blut & Honig*" (דם ודבש, העתיד הוא בבלקן) - אחת מיני תערוכות רבות שעסקו בשנים האחרונות באמנות הבלקן - הדגיש האוצר, הָרְלֵד זמאן, את חשיבותה של הטקסיות בחברה האלבנית ואת

ביטוייה באמנות העכשווית. במאמרו, הוא מצטט בהרחבה מתוך הקנון האלבני (Kanun) - ספר חוקים עתיק, המתאר טקסים שונים הנהוגים בחלקם עד ימינו.<sup>10</sup> הוא מרחיב את הדיבור על קינת הנשים בטקסי הקבורה, כחלק מן הזהות האלבנית הקתולית.

ישויות סיפיות, לפי טרנר, "אינן כאן ואינן שם; הן נמצאות בין לבין [...]". על כן לימינליות מושווית לעתים קרובות למוות, לשהייה ברחם, לבלתי נראות, לחושך [...]" (ראו, למשל, המקוננת Turn On). "הן עשויות להיות מיוצגות כמי שאין בבעלותן דבר [...], ללבוש לגופן אזור חלציים בלבד או אפילו להתהלך בעירום כדי להפגין שבתור ישויות לימינליות אין להן כל מעמד, רכוש [...]" (ראו הפסל בית לקחת, שתואר בהרחבה בפתח המאמר).<sup>11</sup>

בדומה לכמה מן העבודות שתוארו קודם, גם לעבודת הווידיאו המקוננת, שהיא, כאמור, בבחינת טקס מעבר ממשי, יש ממד מטפורי. אפשר לראות בעבודה זו התייחסות לתכונה המהותית ביותר של הקולנוע, דהיינו טשטוש הגבולות בין מוות לחיים. מעניין לציין בהקשר זה את ההתייחסות של בארת לצילום כתחליף לריטואלים דתיים, בתארו את אמנות הצילום כ"בת דורה של הפרידה מן הפולחן [...]"<sup>12</sup>. בספרה, Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image, דנה לאורה מלווי בפרדוקס, שהוא מטבעו של מדיום הקולנוע - עובדת היותו מורכב מרצף של 24 תמונות סטיל לשנייה, היוצרות יחד את אשליית התנועה; הנוכחות הברזמנית של תנועה והעדר תנועה, חיות ואי-חיות, קושרת את הדימוי הקולנועי למושג המוות.

הפרדוקס הזה היה למוחשי ביותר בסוף המאה העשרים, כאשר טכנולוגיות מודרניות של וידיאו ואמצעים דיגיטליים פתחו אפשרויות חדשות לצפייה בקולנוע. אופני הצפייה החדשים, שאפשרו לעצור את התנועה, לנוע קדימה ואחורה בזמן תוך שליטה (באמצעות שלט-רחוק) ברצף העלילה, הביאו, לדבריה, להתבוננות מעמיקה יותר "בעולם הפנימי של הקולנוע". זמינותם של סרטי הקולנוע של העבר הולידה תובנות חדשות ביחס להיסטוריה שלו.<sup>13</sup> אף שמלווי מתייחסת בכתבתה בעיקר לקולנוע העלילתי ולמשמעות הנגישות לסרטי הקולנוע של העבר מבחינת חקר ההיסטוריה שלו, דבריה ישימים גם לעשייה אמנותית נרחבת יותר.

לא מעט אמנים עכשוויים הפנימו את האפשרויות הטכניות האלה ואת התפישה האסתטית הנובעת מהן והשתמשו בהן ליצירת עבודות וידיאו מרתקות, בהסתייעם בחומר קולנועי ובאפשרויות המניפולציה שלו, ללא הפתוס הקולנועי ובמנותק, בכוונה תחילה, מהקשרו העלילתי או הבידורי.

כך, אם להסתפק בכמה דוגמאות מובהקות, האט דאגלס גורדון (Gordon) בפטיכו ב-24 שעות, 1993, את קצב ההקרנה של סרטו הנודע של אלפרד היצ'קוק ומתח אותו על פני יממה שלמה, ובעבודה אחרת, באמצעות ראוי מ-1999, הציג על שני מסכים, כשהצופה עומד בתווך, קטע מתוך סרטו של מרטין סקורסזה, נהג מונית, שבו נראה הגיבור (רוברט דה נירו), משתקף בראי, אוחו באקדח וחוזר בלי הרף על משפט קצר אחד, "You talkin' to me", באופן מעורר אימה.

גם היצירה המונומנטלית היסטוריות של הקולנוע *Histoire[s] du cinéma* (1998 של ז'אן לוק גודאר - מבט אישי, פואטי ומקוטע על סרטים שהוא אוהב, "היסטוריה של הקולנוע לא רק ככרונולוגיה" בניסוחו - עושה שימוש באפשרויות הטכנולוגיות של הווידיאו ובתפישה הוויזואלית והאסתטית של המדיום. אדריאן פאצי מנצל אף הוא את האפשרויות הללו, בדרכו המיוחדת וכמהלך הנראה טבעי ועקרוני להתפתחות יצירתו. פאצי חוזר אל ההיסטוריה המצולמת הפרטית שלו, לקלטות הווידיאו הביתי שתיעדו את טקס נישואיו שנערך באלבניה בשנות התשעים, כמו גם להיסטוריה של הקולנוע, לכמה מסרטיו של פייר פאולו פאוליני משנות השישים, ועושה שימוש בתמונות בודדות (פריימים) מתוכם כמקור לציורים רבים.

התבוננות בקלטות ובסרטים, תנועה קדימה ואחורה, עצירת רצף התמונות הנעות, בחירה של תמונות מסוימות מתוכם והקפאתן לתמונות סטיל הניבו מספר רב של ציורים, שכונסו לסדרות ונערכו ברצף חדש. תרגומם של הפריימים המוקפאים לציור, בצבעי אפור, לבן וגוני חום-ספיה, הניב ציורים המצויים מבחינה ויזואלית בין צילום לציור.

סדרות ציורי החתונה מציגות סצינות אינטימיות, תמונות משפחה, תמונות הווי, תמונות פנים בתקריב, באופן המדגיש את הממד האנושי ואת הריאליזם המשותף להן ולציורים שנעשו על-פי תמונות מסרטיו של פאוליני. הסדרות השונות, החל מ-2003 ועד היום, ציורו תחילה בגואש על נייר, אחר באקריליק על עץ ולאחרונה בטמפרה על טיח. בסדרות האחרונות מ-2007 ואילך הסצינות מוצגות כמעין מקטע מציור פרסקו, שריד של קיר לבנים מתוך מבנה אדריכלי, תחת הכותרת *Façade* (חזית); קטע של מה שהיה בית מזכיר את הפסל האיטלקי בית לקחת.

הציורים בהשראת סרטיו של פאוליני הוצגו במבנה עץ, תחת הכותרת קפּלָה פאוליני מ-2005. אופן הצגתם מעניק ממד דתי וטקסי לעבודה ומקשר אותה, ויזואלית ותכנית, לעבודת הווידיאו המקוננת. הבחירה המדויקת של פאצי בתמונות מתוך סרטיו של פאוליני - הבשורה לפי מתי, מאמא רומא ודקמרון - חושפת את המקורות הוויזואליים של פאוליני ואת היחס שבין הקולנוע שלו לבין הציור, בעיקר הציור האיטלקי מתקופת הרנסנס. עיבודן לציור מאיר את העניין של פאצי ביחסים המורכבים המתקיימים ביצירתו שלו בין ציור לקולנוע.

חזרה שוב ושוב אל אותו מאגר דימויים אינה רק עניין של נוחות וזמינות של טכנולוגיה. זוהי חזרה המחודדת את ההתבוננות, מטשטשת או מגלה פרטים ומאפשרת פיענוח ופרשנות.

מאופן ההתבוננות של פאצי בסרטי החתונה ובקולנוע של פאוליני, אפשר לראות בו "pensive spectator", כפי שכינה זאת ריימונד בלור (Bellour). לפי בלור - מחשובי התיאורטיקנים של הקולנוע, הווידיאו והמדיה החדשים - ברגע עצירת התנועה לתמונת סטיל, לתצלום, במהלך רצף קולנועי של דימויים נעים, "אתה מתחיל למצוא זמן להוסיף לדימוי. אתה מתחיל להתבונן באופן שונה על הסרט, על הקולנוע". התבוננות זו יוצרת, לדעתו, את הצופה המתבונן, המדיטטיבי והרפלקסיבי. צופה בעל תכונות כאלה, "מחלץ את אותם ההיבטים של הקולנוע", שלדעת רולאן בארת, היו חסרים בו בהשוואה למורכבותו של הצילום.<sup>14</sup>



החזרת הדימוי הקולנועי אל תחום הציור היא גם חזרה בעקיפין לציור. אף כי תמונת הסטיל מהדהדת בציור המעורר אסוציאציה בלתי נמנעת, מאז בארת, של המוות, יש בכל המהלך האמנותי, כפי שתואר לעיל, גם משום קריאת תיגר על כך. היחס האמביוולנטי העולה מתוך תהליך העבודה כלפי מדיום הציור משקף את התחושה הברזומנית של קרבה וריחוק, שייכות ואי־שייכות, זיכרון ושכחה, נוסטלגיה ואלגיה ביחס למציאות המתוארת, תחושה הניכרת גם בעבודות אחרות. התבוננות, עצירה, קיטוע ועריכה מעניקים משמעות מובחנת לרגעים נבחרים מתוך רצף של דימויים בתנועה ומאפשרים את הנוכחות המורכבת של ממד הזמן ביצירתו של פאצי.

"מכיוון שמהלך הסרט מושהה ומקוטע [...] הצופה יכול לתפוש רגעים נבחרים או סציונות נבחרות ולאחוז בדימוי 'החמקמק'."<sup>15</sup> חמקמקותו של הדימוי הקולנועי היא נושא סרטו של פאצי *Per Speculum* (באמצעות ראי) מ־2006. באחד הראיונות עימו, חיווה פאצי את דעתו כי "הציור הוא סוג פרימיטיבי של קולנוע אך זול יותר"<sup>16</sup>. נראה שדבריו אלה מצביעים על מקורותיו של הקדם־קולנוע בציור ומכוונים לאותה אשליית תנועה הנוצרת מרצף של תמונות, הנחשפות הודות לאמצעים הדיגיטליים של צפייה בקולנוע. תקציב נדיב שקיבל לשם יצירת עבודה חדשה אפשר לפאצי ליצור סרט קולנוע שצולם ב־35 מ"מ.<sup>17</sup> בסרט זה, הוא נתן ביטוי לעניין הרב שיש לו בחקר הפרדוקס העומד בשורש המתח שבין תנועה להעדר תנועה בקולנוע, כמקביל למתח שבין עיסוקו בציור ולעיסוקו בווידיאו.

הסרט פר ספקולום מוקרן בחדר חשוך ומכונת ההקרנה, שעליה מותקן גליל הצלולואיד, מהווה חלק מהתצוגה. נוכחותה הפיזית הבולטת בחלל התצוגה, הקרבה אל קרני האור הבוקעות ממנה, הטלת האור על המסך, הופעת הדימויים, בצד הטרטור המונוטוני שלה, קול המתערב בקולות העולים מן המסך, משבשים ומסבכים את האשליה הקולנועית. העוצמה הוויזואלית של העבודה מחזירה אותנו מייד אל האשליה המצופה. אולם די מהר מתברר שהדימויים המוקרנים על המסך הם דימויים משתקפים, המתנפצים מול עיננו. אור המקרנה נפגש עם אור מסנור המוקרן מן המסך. תעתוע מושלם.



*Per Speculum* (באמצעות ראי), 2006



מצילום נוף אנגלי כפרי טיפוס, ירוק, דשן, פסטורלי, דמוי ציור של הצייר הבריטי ג'ון קונסטבל (Constable), עוברת המצלמה במהירות לסדרה של תצלומי תקריב של פני ילדים. תצלומי התקריב מאטים את קצב העלילה ויוצרים

ציפייה רוויית מתח. המצלמה המתרחקת מגלה את מלוא התמונה של קבוצת הילדים. התמונה רוטטת ומאיימת ומתפענחת לאחר כמה שניות של צפייה כתמונה המשתקפת בראי המוצב בנוף. אחד הילדים יורה אבן ב"רוגטקה" וזו מנפצת את הראי, את אשליית המציאות הפסטורלית ואת האווירה המדיטיטיבית של תחילת העבודה. הילדים מתפזרים בהמולת משחק מהולה בבהלה; סדרת תמונות תקריב נוספת מתעכבת על דמויות הילדים האוחזים בשברי הראי ומחזירים אור נגוהות מסנוור מן המסך אל אולם ההקרנה, אל הצופה. מתוך תמונות התקריב נבנית שוב תמונה שלמה. בשוט מרחוק נראה עץ שקמה עבות, שעל ענפיו התפזרו הילדים, אשר הפכו לנקודות אור, הבהקות מתוכו באור יקרות.

המעברים מתנועת מצלמה פנורמית (Pan) לתצלומי תקריב, האטת הקצב כמעט עד להקפאת התנועה (freeze frame), וחזרה לצילום מרחוק ולתנועה, פירוק וקישור ובנייה מחדש של התמונה - כל אמצעי המבצע הקולנועיים האלה, שבאו לביטוי גם בעבודות קודמות, מגיעים כאן למיצויים.

אפשר לראות בסרט זה מחווה למדיום הולך ונעלם, שההכרזה על מותו, בשלהי המאה העשרים, עם המעבר לטכנולוגיות דיגיטליות, חפפה להיעלמותן של שיטות פוליטיות וחברתיות והחלפתן באחרות.

באופן פרדוקסלי לכאורה, העבודה פר ספקולום שצולמה במערב אירופה, במרחק רב מהבלקן, היא ביטוי חזק ביותר לטראומה של התפרקות הגוש הקומוניסטי, התנפצות של אידיאולוגיות ושיטות חברתיות ומעבר לעידן של גלובליזציה מואצת, נושאים שלא חדלו מלהיות ברקע היצירה של פאצי.

מקום ההתרחשות של עבודת הווידאו *Centro di permanenza*

*temporanea*, 2007, הוא מסלול המראה בשדה תעופה. שורה ארוכה של אנשים צועדת לעבר מטוס לקראת המראה. המצלמה, העוקבת אחר תנועתם והתכנסותם על כבש המטוס, מגלה כי כבש המטוס עומד במרכז שדה התעופה, מנותק. שום מטוס אינו ממתין להם. ממקום עמידתם כשהם מקורקים, מעוכבים, חסרי יכולת תנועה, דוממים, הם יכולים רק לצפות בתנועה ובשאון המטוסים הרוחשים סביבם.



2007, *Centro di permanenza temporanea*

כמו בפר ספקולום גם עבודה זו נפתחת במבט ממרחק ובמעבר חד ממנו עוברת לתמונות תקריב. המצלמה המלווה מרחוק בשוט רחב את קבוצת הנוסעים מתקרבת אליהם ומתמקדת בפניהם ובכך חושפת את זהותם. נראה שמדובר בלטינאמריקנים. ההשתהות על פניהם בתמונות התקריב מאפשרת לצופה לפענח

את המשמעות של הסצינה האבסורדית הזאת. הצופה יכול עכשיו להניח כי מדובר בקבוצה של "נוסעים במעבר", מהגרי עבודה, פליטים, עצורים, מועמדים לגירוש, מופקרים לגורלם.

כותרת העבודה (באיטלקית) מתייחסת למחנה מעבר למהגרים לא-חוקיים, מקום שהייה זמני. מחנה המעבר הוא מקום בעל מאפיינים של לא-מקום (non-place), לפי הגדרתו של מארק אוז'ה, בדומה לשדה התעופה שבו צולמה עבודת הווידאו.

אוז'ה טבע בספרו הנודע את מושג הלא-מקום כביטוי מובהק לסופר-מודרניות. לא-מקומות, שהם מקומות מעבר כמו כבישים מהירים, שדות תעופה, אתרי צריכה, חנויות כולבו וגם אמצעי תקשורת שונים, תופסים בעיניו יותר ויותר מקום בעולם הסופר-מודרני. לצד היקסמות-מה הוא מציג עולם שבו "נקודות מעבר (transit points) ומקומות מגורים זמניים משגשים בתנאי מותרות או בתנאים לא אנושיים (רשתות בתי מלון ומגורים שפולשים הסתננו אליהם, מועדוני נופש ומחנות פליטים...) [...], עולם הנכנע לבדידות של הפרט, לזורם, לזמני, לחולף [...]".<sup>18</sup>

הנאמנות לכותרת העבודה באיטלקית, *Centro di permanenza temporanea*, מייחדת את הסיטואציה המתוארת בעבודה, בעוד שמיקומה בשדה תעופה (הסרט צולם בשדה תעופה בקליפורניה) מעניק לה ממד אוניברסלי.

מיקום קבוצת האנשים, תהא זהותם אשר תהא, בשדה תעופה - אתר מובהק של תנועה, זרימה וניידות, מעורר ציפייה להמשך התנועה. ההתקדמות לעבר המטוס אמורה להסתיים בשיא התנועה, בהמראה. ציפייה זו נכזבת. פוטנציאל התנועה הגלום בסצינה אינו מתממש. המצלמה מתעכבת על הרגע המתמשך של עצירת התנועה. סצינה זו מזכירה את אחד הרגעים המרתקים בתולדות הקולנוע, אותו רגע של עצירת התמונה (freeze frame) בסרטו של דז'יגה ורטוב (Vertov), האיש עם מצלמת הקולנוע, ברית המועצות, 1929, מונטאז' המתאר חייל עיר תוססים בתנועה מתמדת כסמל למודרניות.

בסרטו של ורטוב, נראה הצלם בעת שהוא מצלם כרכרה הנושאת נוסעים מתחנת הרכבת אל העיר. הכרכרה רתומה לסוס לבן הדוהר במורד רחוב במוסקבה. בעודנו צופים בתנועה המתקדמת לעברנו ובעת שהסוס ממלא את הפריים, התנועה נעצרת, הופכת לתמונת סטיל, שקפאונה נוצר מרצף של פריימים בתנועה. התנועה המואצת מניעה את הסרט ואת מהלך הזמן כך שעם הקפאת התמונה מופיע ממד זמן נוסף.<sup>19</sup>

הסיטואציה שמציג אדריאן פאצי בעבודת הווידאו *Centro di permanenza temporanea* מציגה, זה בצד זה, שני מצבי קיום במרחב, שני ממדי זמן. אפשר לפרש את עבודת הווידאו של פאצי באמצעות קריאה בספריו של זיגמונט באומן, גלובליזציה, ההיבט האנושי ומודרניות נזילה. מצד אחד, מתוארת תנועתה של האליטה הכלל-עולמית של המודרניות הנזילה, שבה "הרוב המיושב נשלט בידי אליטה נוודית ואקסטרטוריאלי", ומהצד האחר, נמצאים אלה שהגלובליזציה ריתקה אותם למקומם או הפכה אותם לנוודים בעל כורחם. "אנשים הנעים ופועלים

מהר יותר, המגיעים קרוב יותר לרגעיותה של התנועה, הם המושלים עתה בכיפה, ואילו אלה שאינם יכולים לנוע במהירות רבה [...], אלה שאינם יכולים לעזוב כלל את מקום הימצאותם, הם הנשלטים. [...] קרב השליטה העכשווי ניטש בין כוחות שנשקם הוא, בהתאמה, האצה והשהייה.<sup>20</sup>

בעבודת הווידיאו הציג פאצי, בסיטואציה אחת ישירה ותמציתית, עמדה המטילה ספק בהיקסמות מעידן הגלובליזציה, תוך שימוש באמצעי המבע הקולנועיים האמונים עליו, דהיינו, מבט מרחוק בצד תמונות תקריב, התמקדות בתנועה מואצת במקביל להשתהות של המצלמה והשהיית התנועה.

שדות התעופה תוארו כסמל המובהק ביותר של עולם בתנועה. הם היו למקומות איקוניים המתממשים במושגים כמו מודרניות ופוסט-מודרניות, סופר-מודרניות ומודרניות נזילה. ההמשגה הרווחת בשנים האחרונות בכתובה התיאורטית מנקודות מבט של דיסציפלינות שונות מתארת את שדה התעופה כמקום מעבר, כלא-מקום, אי-מקום, אתר גבול; מקום שהוא בין גלובלי ללוקלי, גלוקלי ועוד.<sup>21</sup> השיח הנרחב, בין אם הוא דן במישרין בשדה התעופה או בנושאים המשיקים לו ומאירים אותו, נוגע ביחסי זמן-חלל, בפיקוח, בניידות, בגלובליזציה, בהיברידיות ועוד.



2007, *Centro di permanenza temporanea*

שדות תעופה, אולמות המתנה ותנועה אווירית היו לנושאים שגורים באמנות העכשווית הן מתוך היקסמות מהאצת הגלובליזציה והן כביטוי לכשלון האוטופיות המודרניות ופורקן לחרדות עכשוויות. עבודות צילום כגון אלו של פישלי/וייס (Fischli and Weiss) ושל אנדראס גורסקי (Gursky), אם למנות את הידועות שבהן, משלבות היקסמות מן הצבעוניות המדהימה והתנועה הרוחשת של הכוח הגלובלי של שדות התעופה עם התבוננות אדישה ומשוללת רטוריקה באחידות שלהם.

תומס הירשהורן (Hirschhorn) ריכז במיצב גדול ממדים שהוצג לראשונה בביאנלה של ונציה ב-1999, *World-Airport* (שדה תעופה עולמי), דגמי

מטוסים של חברות תעופה שונות בשדה תעופה עולמי אחד, שבו ניתן ייצוג לכל חברות התעופה הלאומיות, ייצוג הבא לידי ביטוי באמצעות שם החברה או הלוגו שלה. שדה התעופה מוצג כאתר גלוקלי, אתר שהוא גלובלי במובהק ובד בבד בעל סממנים לאומיים מודגשים.



2007, Centro di permanenza temporanea

פרויקט הצילום המתמשך של מרתה רוסלר (Rosler), בתוך המרחב

הציבורי: השגות של נוסע מתמיד, שהוצג ב-1998, מדגיש את התרוקנות המרחב הציבורי מהממד האנושי. במסדרונות הארוכים חסרי החלונות ובאלמות ההמתנה כמעט אין נוכחות אנושית. שדות התעופה והמסופים הרבים שרוסלר הוצג במסעותיה לתערוכות ולהרצאות ושאותם היא מתעדת כאמנית גלובלית, הם הלא-מקום המובהק, ביטוי לכלכלה ולפוליטיקה גלובליות.

בניגוד לכאורה לעבודות אלה ולעבודת הווידיאו של פאצי, עומדת עבודתו של מרק וולינגר (Wallinger), על סף הממלכה מ-2000, שבה במשך דקות ארוכות אנו צופים באנשים היוצאים דרך דלתות נפתחות אוטומטית של שער היציאה מטיסות בינלאומיות בשדה תעופה באנגליה. המוזיקה הכנסייתית של גרגוריו אלגרי (Allegri) (תהילים) המלווה את כניסתם/חזרתם אל הממלכה, מעין כניסה בשערי גן העדן, מוסיפה לעבודה נופך דתי של גאולה.

הסף הוא מקום מעבר מהאזור הבינלאומי, האנונימי, הגלובלי, כפי שתואר אצל רוסלר, אל הלאומי המוכר. מעבר מן הלא-מקום אל המקום. הדיון של אוז'ה בלא-מקום, באנתרופולוגיה של הסופר-מודרניות, מתחיל מנקודת המבט של נוסע מתמיד, הבא ויוצא בשדות תעופה שונים ונע בטבעיות בשערי הכניסה והיציאה שלהם; הוא מתנהל בקלות ובחופשיות בין מכוונת להנפקת כסף, בידוק כרטיסים או חנויות פטורות ממכס. הנוסע של אוז'ה, לאחר שחצה בפשטות ובלי היסוס את כל אתרי אולם הנוסעים, מתרווח במושב המטוס, מעלעל בעיתונים, משוטט במרחבים דמיוניים בעת התבוננותו במפת העולם, וממריא. הנוסע של אוז'ה שייך ל"אליטה הקינטית", בניסוחו של טים קרסול, המזכיר לנו כי בשדות תעופה עוברים גם נוסעים שזכויותיהם קופחו או שזכויות התנועה נשללו מהם לחלוטין; ככל שחופש התנועה גדל ואפשרויות התנועה זמינות ומהירות, כן גוברים האי-שוויוניות והחלוקה למחלקות, למעמדות. "שימת לב לפוליטיקה של הניידות מתחילה לערער את המשוואה המחברת בין ההתפעלות הכללית מן הניידות לבין מקומות כמו שדה התעופה".<sup>22</sup>

בשדה התעופה, שבו ממוקמת המצלמה של פאצי, יש הממריאים ויש הנוחתים, אך מבטו מופנה גם אל אלה המעוכבים, אלה שהתנועה והזרימה הגלובלית פוסחת עליהם. הוא מעמיד, זה מול זה, את אלה שהלא־מקום הוא מקומם הטבעי ואת חסרי המקום, שאין מקום שהוא מקומם.

היכן נמצא אדריאן פאצי עתה בתום המסע הארוך הזה? הוא גם כאן וגם שם, הוא בין לבין, נוסע מתמיד, סובייקט במעבר, אמן גלובלי, הנושא את נושאו על גבו לכל מקום שאליו הוא ממריא.

### עדנה מושנזון

#### הערות

- 1 Martha Schwendener, "Art Review | 'Senso Unico': Art History, Italian Style: Blessing or Burden?" *The New York Times*, November 9, 2007
- 2 Hou Hanru and Gabi Scardi (eds.), *Wherever We Go – Art, Identity, Cultures in Transit*, exhibition catalogue, Milan and San Francisco, 2007
- 3 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Ma., 1992.
- 4 Edi Muka, "Transposition," in: *Adrian Paci*, Galleria Civica di Modena, Milano, 2006, p. 89
- 5 מדובר באחים ריטה ורנו אורטו, בעלי גלריה ארטופיה, שבביתם במילנו, המעוצב במינימליזם, נערכה התערוכה הראשונה של פאצי בעיר. לצד עבודת הווידאו, הוא הציג קבוצת ציורי זוגות מחייכים על רקע דקורטיבי, במחווה אירונית.
- 6 דוד נוי, מתרגם ספרו של ברת לעברית, מעיר: "במקור Noème הוא מונח מתחום הפנומנולוגיה המתאר את המושא של ההכרה. בארת משתמש בו כדי להדגיש את המהותי למושא זה בהופעתו השונות". וולאן ברת, מחשבות על הצילום, ירושלים, 1992, עמ' 81.
- 7 שם.
- 8 ויקטור טרנר, התהליך הסקטי, מבנה ואנטי-מבנה, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 87.
- 9 שם, עמ' 88.
- 10 *Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan*, exhibition catalogue, Curator: Harald Szeemann, Vienna, 2003, pp. 26, 27, 31
- 11 טרנר, התהליך הסקטי, עמ' 88.
- 12 ברת, מחשבות על הצילום, עמ' 95.
- 13 Laura Mulvey, *Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image*, London, 2006, p.181
- 14 שם, עמ' 186, 196.
- 15 שם, עמ' 161.
- 16 Angela Vettese, "Adrian Paci: Conversation," in: *Adrian Paci: Milano*, Galleria civica di Modena, 2006, p.30
- 17 הסרט צולם במילטון קיינס ליד לונדון בחומנת הגלריה המקומית לאמנות, והוצג שם בתערוכה. ראו קטלוג התערוכה: *Adrian Paci: Per Speculum*, Milton Keynes Gallery, 2007
- 18 Marc Augé, *Non-Places: Introduction to Anthropology of Supermodernity*, London & New York, 1995, p. 78
- 19 Mulvey, *Death 24x a Second*, p. 13
- 20 ויגמונט באומן, מודרניות נויולה, ירושלים, תשס"ו, עמ' 107.
- 21 תמר ברגר, המקום הביניימי, בין כאן לשם: מקרה נמל התעופה לוד/ברגנריון (דיסרטציה), אוניברסיטת בר אילן, תשס"ו, עמ' 16. ראו במיוחד הפרקים העיוניים בעבודתה של ברגר, המכילים סקירה ממצה של הנושא.
- 22 Tim Cresswell, *On the Move, Mobility in the Modern Western World*, London, 2006, pp. 223, 257

**אדריאן פאצי**

נ' 1969 בשקודר, אלבניה  
חי ועובד במילנו

---

**רשימת העבודות בתערוכה**

&lt;

**I Love the Gallerists and They Love Me** (אני אוהב את הגלריסטים והם

אוהבים אותי), 2001, וידיאו, ללא קול, 4:20 דק'

**Piktori** (הצייר), 2002, וידיאו, קול, 3:20 דק'

(אלבנית עם כיתוביות באנגלית)

**Vajtojca** (המקוננת), 2002, וידיאו, קול, 14:00 דק'

**Turn On** (להדליק), 2005, וידיאו, קול, 3:30 דק'

**PilgrIMAGE**, 2005, וידיאו, קול, 13:40 דק'

**Centro di permanenza temporanea**, 2007, וידיאו, קול, 5:30 דק'

**Per Speculum** (באמצעות ראי'), 2006, הקרנת שקופיות

אוצר:

בועז ארד\*

## חזרה

המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב  
27 בנובמבר 2008 - 22 בינואר 2009

התערוכה מעלה לדיון את המושג חזרה. היא מציגה מגוון של עבודות וידיאו שהחזרתיות היא במהותן. האמצעי הקולנועי הקלאסי לחזרה הוא הלופ, שבו מתחבר הפריים האחרון של העבודה אל הראשון, והתחלת הסרט וסופו שזורים זה בזה. בעבודות אחרות, יש התעקשות שונה על חזרה שבה כל צפייה פותחת מחדש את העבודה למרחב חדש של משמעויות.

בתקרית אלימה, עבודת הווידיאו של ברוס נאומן משנת 1986, חוזרת על עצמה אותה סצינה בת 28 שניות במשך 30 דקות. נאומן מתאר את עבודתו זו באופן הבא:

1. הגבר מחזיק כיסא לאישה בזמן שהיא מתכוננת לשבת. הגבר מושך את הכיסא מתחתיה והיא נופלת על הרצפה. הגבר משונעשע, והאישה כועסת.
2. הגבר מסתובב ומתכוּפף להריס את הכיסא, וכשהאישה קמה היא נועצת אצבע באחוריו.
3. הגבר קם ופונה לעברה. גם הוא מרוגז עכשיו ומכנה אותה בשמות (חרא־חזרת־חתי־כלבה־זונה־מה־שיהיה).
4. האישה ניגשת לשולחן, לוקחת כוס משקה ומסיחה אותה בפניו.
5. הגבר סוטר לאישה על פניה.
6. האישה בועטת במפשעתו.

\* אמן, מורה ואוצר עצמאי  
חי ועובד בתל אביב



7. הגבר נפגע ומתכופף, לוקח סכין מהשולחן, הם נאבקים והיא דוקרת.

8 הוא נדקר.

(Robert C. Morgan, *Bruce Nauman*, Baltimore: John Hopkins University Press, 2002, p. 340)

נאומן מתעקש שנתעכב חצי שעה מול העבודה ונצפה בסצינה יותר משישים פעם. משהו מצטבר. דפוסים נוצרים. נקודות מבט משתנות.

“חזרה וזכירה הן אותה תנועה, אלא שכיווניהן מנוגדים, כי מה שזוכרים היה, וחוזרים אליו לאחור, ואילו בחזרה האמיתית נזכרים קדימה.”

(סרן קירקגור, חזרה, ירושלים: הוצאת כרמל, 2008, עמ' 91)

במרכזו של פרקט עומד שולחן ערוך. מפה כחולה. גבר ואישה משני צידי השולחן. החפצים והאנשים נראים שייכים למעמד בינוני גבוה. הוא מציע לה לשבת, בתנועה שיש בה חנופה. היא מחייכת לעברו חיוך מלא. מתרצה. הוא נע לעבר הכיסא שלה ומושרך אותו כדי לאפשר לה לשבת. כשהיא מנסה לשבת הוא מושרך מתחתיה את הכיסא, והיא נופלת. הוא רוכן אל הכיסא והיא נועצת אצבע בישבנו. צחוק פרוע. שופכת עליו את הקוקטייל. סוטר לה. בעיטה בביצים. הוא נוטל את הסכין מהשולחן. היא מבחינה בכך וצעקה נפלטת מגרונה. הוא נועץ בה את הסכין. היא שולפת את הסכין מבטנה ונועצת אותה בגופו. הוא מתיישב, אוחו בבטנו נאנק בכאב. היא כורעת על ברכיה בתנועה עוברית.

נראה כי השניים לא הכירו זה את זו קודם לכן או נפגשו אחרי תקופת נתק ארוכה. הגבר הוא זה שמזמין לשבת. חזזור? תנועת ההזמנה שוללת את האפשרות שזוהי מסעדה. זאת הטריטוריה שלו.

משהו מניע אותו להזמין ולהכשיל. מעין בדיחה פרטית. אין סיכוי שגם היא תהיה משועשעת. מה בהשתלשלות היחסים ביניהם מוביל לשם? גבר פוגש אישה. שיחה. מזמין אותה לארוחה. אולי הוא מתכנן מראש את המשחק הילדותי. אולי זוהי נקמה ששורשיה מחוץ לאתר הצילום. בזמן שמחוץ לסצינה.

“כל אימת שאנחנו מדברים על סיבה [...] תמיד יש משהו אנטי־מושגי, משהו לא־מוגדר. מופעי הירח הם סיבת הגאות והשפל - אנו יודעים זאת מנסיונו, אנו יודעים כי הוראת המלה סיבה נכונה כאן. או אילוץ הוא סיבת החוס - גם זה לא אומר כלום [...] יש סיבה רק למשהו שלא עובד [qui cloche].”

(Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1994, p. 22)

החזרה היא אחד העקרונות היסודיים של הפסיכואנליזה מבית

מדרשו של לאקאן.

הקטע נע בין הסיבה למסובב: אנחנו חשופים רק לסימפטום, לפני

השטח, למה שמגרה את העדשה.

משטח פרקט. שולחן ושני אנשים. המצלמה ממוקמת בגובה העיניים של אדם שלישי. הצלם. הוא מסתובב סביבם בכיוון תנועת השעון. המצלמה מונחת על כתפו. לתנועת הגוף יש נוכחות. יש סובייקט מתבונן. המרחב סביב הזוג הוא מרחב התנועה של הצלם. מסביב, באפילה שמחוץ למשטח הפרקט, אפשר לראות משטח מדורג. ברגע שמתחילה האלימות, הצלם עולה על המשטח וזווית הצילום הולכת ומוגבה בצורה לוליינית. הסרט מצולם בשוט אחד. זמן אמת. במהלך השוט נשבר החוק ולפיו אין לצלם מזווית העולה על מאה ושמונים מעלות. שמאל הופך לימין, וימין לשמאל. תפישת החלל משתבשת. רק לסדרת המחוות בין השניים יש משמעות. הסצינה מסתיימת בגובה, ואז בעקבות חיתוך חזרה אל המשטח, הסצינה מתחילה מחדש. משהו תקוע. גבר ואישה כלואים בתבנית שממנה אין הם יכולים להשתחרר. זוג ספציפי או כל זוג.

“דברי קהלת בן־דוד, מלך בירושלים. הבל הבלים אמר קהלת, הבל הבלים הכל הבל. מה יתרון לאדם בכל עמלו שיעמל תחת השמש. דור הולך ודור בא, והארץ לעולם עמדת. ורוח השמש ובא השמש; ואל מקומו שואף ורוח הוא שם. הולך אל דרום וסובב אל צפון סובב סבב הולך הרוח, ועל סביבותיו שב הרוח. כל הנחלים הולכים אל היס והים איננו מלא אל מקום שהנחלים הולכים שם הם שבים ללכת. כל הדברים יגעים, לא יוכל איש לדבר; לא תשבע עין לראות ולא תימלא אֵזן משמע. מה שהיה הוא שיהיה ומה שנעשה הוא שיעשה ואין כל חדש תחת השמש. יש דבר שיאמר ראה זה חדש הוא כבר היה לעלמים אשר היה מלפננו. אין זכרון לראשונים וגם לאחרונים שיהיו לא יהיה להם זכרון עם שיהיו לאחרונה.”

(קהלת פרק א: א-יא)

המשטח. ההזמנה. אקט ג'נטלמני - מציע למשוך את הכיסא שתחוב מתחת לשולחן כדי לאפשר לה להתיישב. היא נענית ברצון למחווה שלו, אם כי היא יכולה להיחשב שוביניסטית. כמחווה שתכליתה לשמר אותה פסיבית. מה שיכול היה להיראות כמחווה שמרנית הופך למופע ילדותי, לבדיחה פרטית שאחריה אין כל אפשרות של המשך ליחסים. היא תוקעת לו אצבע בתחת. היישר בפי הטבעת. רומזת לו שאולי זה מה שהוא באמת רוצה. כאילו היא מייצגת את כל הנשים לא רק את עצמה. חודר אליה עם הסכין. חודרת אליו בחזרה.

החזרה היא תוצאה של צלקת. צלקת שמייצרת קצר המונע מן העלילה להמשיך. ההתעקשות של נאומן על חזרה הופכת כל אחד מן השחקנים לסדרתי. החזרה צריכה להתנגד לכוח ההתמדה אבל היא גם כוח ההתמדה עצמו. משהו מוליד את עצמו כל פעם מחדש.

זיכרון ושכחה בריזמניים. אתה זוכר בדיוק מה לעשות אבל שוכח שכבר עשית זאת. הלא־מודע נתפש כמקום שבו נשמרת התבנית. המקום שמסרב לשכוח. החזרה יכולה להיראות כחוסר יכולת להתקדם או להתחבר להווה.

אך גם כהתעקשות לגעת באמת, ללטש ולעשות משהו מושלם.  
 החזרה - הטקס - המצווה הם הבסיס של כל דת. היכולת לחזור על ניסוי היא הבסיס  
 של כל מדע.

"לפני כל התנסות, לפני כל מסקנה אישית, אפילו לפני שההתנסויות הקיבוציות  
 שאולי אפשר לשייכן רק לצרכים חברתיים נחקקות בו, משהו מארגן את השדה, צורב  
 את קווי המתאר של הכוח. זה התפקוד שקלוד לוי שטראוס מכנה האמת של התפקוד  
 הטוטמי, ואשר מצמצם את הופעתו לתפקוד הממין הראשוני."

(Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p. 20)

השולחן ערוך. הסכין כבר שם.  
אלוהים האמיתי (מתוך: דת - מחזה תיאולוגי לשישה גברים ומוזה)

המשפחה יושבת סביב לשולחן

ואוכלת.

השולחן ניצב במרכז,

מדגים את אטימותו.

אלמלא השולחן,

המשפחה הייתה יושבת לפתחו של בור

והבור היה מדובב

את העומד להתרחש.

אבל המשפחה תמיד יושבת

סביב למזורה,

והשולחן בוער

תמיד.

לכן דבר לא יתרחש ודבר לא יאמר.

ורק לפי צורת הבור שלא נפער,

אצליח,

אולי,

יום אחד,

לשחזר את צורת הפה של אלוהים

בשעה שביטא לראשונה את המילה: "שולחן",

או את צורת פי הטבעת של אלוהים

בשעה שילד

את המשפחה: אם, אב, ילד.

(חזי לסקלי, העכברים ולאח גולדברג: שירים 1987-1989, תל אביב: ביתן, 1992)

## רשימת העבודות בתערוכה

&lt;

**Nothing Will Go Wrong** (דבר לא ישתבש), 2000, 1:03 דק'  
באדיבות האמן וכריסטינה גווארה אמונות עכשוויות, לייסבון

### ג'ואו אונופרה

נ' 1976 בליסבון  
חי ועובד בליסבון

---

**Porzellan Isoschizo Küchentat der neurodermitischen Brocken falls**

**im Kaffeestrudel** (פורצלן פעולת מטבח איזוֹטְכִיזוֹאִידית של נשירת פירור  
ניאורודרמטיטי למערבולת הקפה), 2001 (גרמניה), 1:47 דק'  
צילום ועריכה: קנוט קלאסן; עריכה: מארק אשנברנר  
באדיבות קלוסטרפלדה, ברלין; אנטון קרן, ניו יורק

### ג'ון בוק

נ' 1965 בשופלד, גרמניה  
חי ועובד בברלין

---



**Halcion Sleep** (שנת האלסיון), 1994 (קנדה), 26:00 דק'  
באדיבות האמן וגלריה 303, ניו יורק

### רודני גרהאם

נ' 1949 בוואנקובר, קנדה  
חי ועובד בוואנקובר

---



הקץ לדמענות, 1994 (ישראל), לופ

### הילה לול לין

נ' 1964 בישראל  
חיה ועובדת בתל אביב

---

**Stuttgart (for H.H.)** [שטוטגארט (לה"ה)], 2006, 9:11 דק'  
באדיבות האמן וגלריה מואיסט פרז דה אלבניז, פמפלונה, ספרד

**Violent Incident - Man, Woman, Segment** (תקרית אלימה - איש, אישה,  
קטע), 1986 (ארה"ב), 30:00 דק' (כל יחידה: 0:28 דק')  
באדיבות הוצאת פרקט, ציריך



**Déjeuner sur l'herbe** (ארוחה על הדשא), 2000, 9:00 דק'

**טנגו**, 1980 (פולין), פורמט ראשון 35 מ"מ, 8:10 דק'  
(זוכה פרס האוסקר לסרט האנימציה הטוב ביותר, 1983)  
באדיבות האמן

**Mutaflor**, 1996, מיצב וידיאו, 10:51 דק'  
בימוי, עריכה, ליהוק: פיפילוטי ריסט; צילום: אנדרס גוגיסברג  
באדיבות האמנית והאזור את וירת, ציריך ולונדון



## אנטוני מונטאדס

נ' 1942 בברצלונה, ספרד  
חי ועובד בניו יורק

---

## ברוס נאמן

נ' בפורט ויין, אינדיאנה  
חי ועובד בניו מקסיקו

---

## דורון סלומונס

נ' 1969 בלונדון  
חי ועובד בתל אביב

---

## זביגנייב ריבצינסקי

נ' 1949 בלודז'  
חי ועובד בלוס אנג'לס

---

## פיפילוטי ריסט

נ' 1962 בגראבט, שווייץ  
חיה ועובדת בציריך

---

אוצרים:

דליה לויך ואנטוניו ג'אוסה\*

## No Nonsense

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
6 בדצמבר 2008 - 14 בפברואר 2009

כבר ברמה הפורמלית הטהורה, מבהירה ההלקאה העצמית את העובדה הפשוטה  
כי האדון איננו נחוץ: "מי צריך אותך כדי שתטיל עלי אימה? אני יכול לעשות זאת  
בעצמי!"

— סלבו ז'יז'ק

עמדה זו, שאותה מתאר התיאורטיקן סלבו ז'יז'ק (Žižek) בפרשנותו  
לסרט מועדון קרב, חוזרת ברוב עבודות הווידיאו המשתתפות בתערוכה. על-פי ז'יז'ק,  
במאזן הכוחות הלא-סימטרי של היחיד הניצב מול כוח ממשטר - מדיני, כלכלי,  
מגדרי - פעולת המחאה האפקטיבית ביותר היא הפניית ההתקפה כנגד עצמך.  
התנהלות כזו, הפועלת בניגוד למה שמוזהה כ"היגיון בריא", משתקת ומנטרלת  
כל אמצעי הפחדה היצוני המפגין חוסר-אונים מול התנהגות שאותה הוא מזהה  
כלא-רציונלית. האמנים המשתתפים בתערוכה מאמצים טקטיקה דומה להתמודדות  
עם נושאים כבדים וכואבים, כשהם מאמצים לעצמם מבחירה את דמות האידיוט,  
שוטה הכפר או ליצן החצר, התמהוני המשוגע או "פריק" הקרקס. דמויות שוליים  
אלה הפועלות מחוץ לכללי המשחק נתפשות כלא מאימות, מבדרות או מגוחכות  
ודווקא משום כך הן חופשיות לעסוק במקומות כואבים, מדממים, אסורים. העיסוק  
הזה מתקיים הרבה פעמים ברובד לא מילולי, תוך שימוש בהומור פיזי ובמחווות  
גופניות סתמיות, אהירויות, מיותרות ובנאליות הקולעות את המציג או את המייצג  
שלו למצבי סכנה, אלימות, השפלה והגחכה.

\* דליה לויך - מנהלת מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
אנטוניו ג'אוסה - אוצר עצמאי ומבקר אמנות. עובד במוסקבה.

- התערוכה התאפשרה באדיבות גלריה גלמן, מוסקבה.  
- תודות לגלריה רונפלד, תל אביב

× × ×

בתערוכה במוזיאון הרצל ליה לאמנות עכשווית, מציגים אמנים צעירים, רוסיים וישראליים. התערוכה היא מחוות זיכרון לאמן הרוסי-ישראלי איגור גלמן-זק. גלמן-זק נולד במולדובה בשנת 1983, עלה לארץ בשנת 1990 וסיים את לימודיו במדרשה לאמנות בית ברל בשנת 2005. איגור נפטר בלונדון בשנת 2007.

× × ×

### ארי ליבסקר מציג ארבעה נאומים פוליטיים, שבהם הוא יוצא "לדבר

אל העם" בסיטואציות שונות כמו יום הבחירות או טיול באפריקה. בנאומים הללו, הבנויים מטקסטים חסרי משמעות שזורים במליצות נבובות, הוא מופיע במרחב הציבורי תוך שהוא מתעקש להפוך את יושבי בית הקפה או את נוסעי האוטובוס לקהל שומעים. הסיטואציה האבסורדית, על גבול ההטרדה, מעוררת תגובות של מבוכה, שתיקה והתחמקות של הקהל, בסאטירה מבריקה על דמוגוגיה פוליטית.

### יוסי ואיתמר מתחזים לכתבי חדשות מערוץ נידח וחסר תקציב,

הרוצים להכין מבעוד מועד כתבה על נפילת טילים ברמת גן, כהיערכות לקראת הסלמה אפשרית במצב הבטחוני. הם מבקשים מן התושבים לשתף איתם פעולה ולהתחזות לעדים. האנשים המזועזעים בתחילה, ממהרים לשתף פעולה בשיחזור תגובות "אותנטיות", מוכרות ושחוקות, למצב, ויוצרים פארודיה הבוחנת את תפקיד התקשורת בהבניית המציאות ובפרשנותה.

### בסרטו של תום פניני, אנו עוקבים אחר תושבי בניין מגורים פרוורי

טיפוסי, אשר חיים מבלי דעת למרגלות הר געש שכמו נחת על גג הבניין. החיבור המפתיע והאבסורדי של הבניין האפור והר הגעש יורק הלבנה נראה כמו תפאורה של סרט מדע בדיוני גרוע, תפאורה שבה חוברות תיאטרליות ופנטזיה אקזוטית לאיום מטפורי וממשי.

### רועי מנחם מרקוביץ שואב גם הוא מאסתטיקה של אפקטים מיוחדים

בסרטי B בשלוש עבודות הממחזות סיטואציה, אשר הקרקע נשמטת בה מתחת לעולם הפסטורלי שהוא בונה. שלוש הסצינות שכמו נלקחו מסרטי אסונות - סלעים מידרדרים במפולת סלעים, אופניים קשורים שנופלים מעצמם, קרקע נפערת ברעידת אדמה - חושפות את אופני יצירת אפקט הקריסה ומצליחות לנטרל את האימה תוך הגחכת המניפולציה שיוצרת אותה.

### ברמבו של ירון אתר וישי גרוס, אנו פוגשים שני צעירים ישובים על

ספה וצופים יחד בסרט רמבו. באחד מרגעי השיא של הסרט, כאשר סילבסטר סטאלון שולף כדור מגופו השרירי, קמים שני הצופים ומחקים את פעולותיו בתנועות אוטומטיות חסרות הבעה. שני שחקני הכורסה מאמצים מודל של גבריות מוקצנת ומוגזמת כמודל הזדהות, שאותו הם מחקים במעין טקס התבגרות מגוחך ואבסורדי בסלון הביתי.

**נבט יצחק** יוצרת "קונצרט" של כמה מסכים, קונצרט שהיא בונה ממצבור רעשים וצלילים יומיומיים. העקרונות האנימים והמתקדמים של מוזיקה מחוץ למיין סטריים נמצאים בדיסוננס עם הופעת הדימויים החושפים את מקורם היומיומי של הרעשים, בעיקר צעצועי ילדים וערוצי טלוויזיה, שטוענים את הפסקול הרציני בהומור, חיים ומשחקיות.

**גילי אבישר** יוצר קולאז' וידיאו הבונה בין כמה מסכים סיפור תיאטרלי

שכוכביו הם קאובוי, סוס וליצן. השימוש בדמויות הירואיות השאובות מרומנסות מקבל אפקט מגוחך הודות לאמצעים הדלים והיצירתיים שבהם הוא בונה את הסיפור הפרגמנטרי והסתום, בתחביר שהוא בין תיאטרון אבסורד לבין משחק ילדים.

**חיים אלמוזנינו** מטשטש את הגבול בין תעלולי נער מתבגר וחובב סכנה

לבין עקרונות יצירה והרס, בנייה ופירוק השגורים בתולדות האמנות. כך בעבודה אחת, הוא מצולם כשהוא רוכב "בלי ידיים" על אופנוע בכביש תל אביב-ירושלים, בודק את גבולות הסכנה באקט של מרד, ואילו בעבודה האחרת אנו חוזים בהרס של עבודת אמנות המוצגת בגלריה - מגדל הבנוי על שיווי משקל - במחי בעיטה קלילה. שתי העבודות המוצגות של **איגור גלמן-זק** בוחנות את יחסי הגומלין בין הדימוי לבין הגוף האנושי. בעבודה אחת הוא בודק את חוסר התוחלת של אי-הנחת המאפיינת את הדור הנוכחי, שכמו נפתרת דרך שינויים קוסמיים זניחים ומגוחכים, שעה שהוא מחליף בין פטמתו הימנית לזו השמאלית. גם בעבודה האחרת, הוא הופך על פיו את סדר הדברים, הפעם בין הצופה למופיע, כאשר הצופה מוזמן לדגדג ווג רגליים המופיע על מסך, וכך במקום שהמופיע יבדר ויצחק את הצופה, הצופה מוזמן להצחק את השחקן.

**ליאור וטרמן** מציג ארבעה סרטים קצרים המותחים את גבולות הטעם

הטוב תוך המרת הגוף האנושי ב"תחליפים" נמוכים. אם כי למעשה האברים הפיזיים בסרט אינם "אותנטיים", אלא תחליפים וולגריים כמו ירקות ובשר, הגוף האנושי נוכח כדימוי וכמטפורה לווריליות גברית. דרך השימוש באבזירים ובהומור, נוגע וטרמן בנושאים שנחשבים טאבו דרך הגחכה ושימוש בהומור פיזי נמוך.

**תמר אטון** בודקת את גבולות הסכנה והכאב של הגוף, כאשר הגוף

מתפקד כחפץ דומם בסיטואציות יומיומיות, מעין פסל אבסורדי שעונה לחוקים פיזיקליים שונים. היא מציבה לעצמה מטרת חסרות היגיון או תכלית לכאורה: מעוותת את גופה למבנה דמוי שבשבת המסתובבת על גג בניין, נתלית על עמוד חשמל, מטפסת על תמרורים בניסיון נואל להוריד זוגות נעליים התולים מן העצים ומתפקדת כלולינינית שפועלת בלי רשת ביטחון (וללא קהל).

העבודה שמציגה קבוצת **AES+F**, מי רוצה לחיות לנצח משנת 1998,

מתייחסת למות הנסיכה דיאנה בשנה שקדמה לכך ולעיסק האובססיבי של התקשורת בנסיכות המוות הסנסציוני. כפילה של דיאנה, ניצבת מול המצלמות בסדרת תנוחות המחקות את שפת הגוף של הנסיכה, כשהיא מציגה את פצעייה המדממים בתנוחות שמזכירות, בעת ובעונה אחת, דוגמניות קטלוגים ומרטיריות נוצריות. העבודה המקאברית בוחנת את היחסים הסימביוטיים בין הסלבריטאות לציבור, בין זוהר למוות, בין פרסום לסנסציה ובין הבידור והאסון.



שלוש העבודות שמציגה קבוצת **Blue Noses**: לו הייתי הארי פוטר, 25

מיצגים קצרים על גלובליזציה וכותרות מאוירות, בנויות כסדרת בדיחות ויזואליות קצרות. חברי הקבוצה עושים שימוש במגוון אמצעים שהם ספק מינימליסטיים ספק חובבניים, להצגת אילוסטרציות מילוליות, שנונות, ליצניות ואבסורדיות למושגים אקטואליים הנוגעים בחברה הרוסית אחרי נפילת הגוש הקומוניסטי וביחסי רוסיה עם המערב, כפי שהם משתקפים בתקשורת.

**אנה ירמוליבה** מציגה מספר עבודות וידיאו קצרות הבנויות כמעין

תצפיות - סוציולוגיות, פיזיקליות, אנתרופולוגיות, ביולוגיות. המצלמה הסטטית לוכדת ומתעדת תופעות והתנהגויות של האינדיווידואל ושל קבוצות שונות. אלא שהקבוצות הללו מורכבות ברוב המקרים מחפצים שנלקחו מארגו הצעצועים כמו בובות, כלבים מכניים ומכוניות צעצוע. מתוך התמקדות תיעודית כמעט באובייקטים הדוממים מפיחה בהם ירמוליבה חיים ודרמה.

בעבודה **ההר החלקלק של קבוצת פרובמיצה**, המצלמה עוקבת אחר

דמויות אנושיות הנראות ממרחק, כשהן מנסות לטפס על הר אניגמטי אשר פסגתו אינה נראית. פעם אחר פעם בטיפוס הסיזיפי, מאבדות הדמויות את אחיזתן, ומחלקות במורד ההר התלול. כאשר בדרכן למטה הן מכשילות את המטפסים האחרים ולוקחות אותם למטה איתן, נעים נסיונות הטיפוס וההחלקה בין חלום לסיט אינסופי.

העבודה **הפשרה של דמיטרי גוטוב** מתרחשת בשולי יער מושלג

ומתבססת על ציור מהמאה ה-19 של פדור וסילייב (Vasiliev). אלא שהנושא הרומנטי של דמות בשלג הרוסי המפשיר, שינה את אופיו ומשמעותו בעקבות השינויים הגיאופוליטיים שהתחוללו ברוסיה. הדמות מתגלה כגבר בגיל העמידה מבוסס בבוץ ומנסה ללא הצלחה להתרומם כאשר שוב ושוב הוא ספק מחליק ספק מפיל עצמו, למרות שאין כל סיבה נראית לעין המחזיקה אותו שם. המוזיקה הדרמתית המלווה את ההחלקות והנפילות, נכתבה בשנות השישים עלידי דמיטרי שוסטקוביץ' (Shostakovich). העבודה מצטטת מתוך המגזין **קרוקודיל**, סאטירה פוליטית מאושרת עלידי המשטר בשנות ה-20 של המאה, ומציעה מבט שהוא בין נוסטלגיה לביקורת אמיתית על ההומור תחת השלטון הסובייטי.

בעבודה **אפיזודה של ולדימיר לוגטוב**, אנו עדים למפגש בין שלוש

דמויות, הנראות כצלליות כהות על רקע העיר המכוסה שלג לבן. הצופה נעשה עד לסצינה שהופכת עד מהרה ממשחק לאלימות, ובה שתי הדמויות האנונימיות מכות את השלישית, הסופגת הלקאות, בעיטות ומכות. הרקע לסצינה, כמו גם זהות הדמויות, אינו ידוע, והצופה נותר כעד פאסיבי לאלימות שרירותית, חסרת סיבה ותוצאה. הולכי הרגל המקיפים את החבורה ממשיכים בדרכם מבלי להתערב, להגיב או אף להכיר בסיטואציה זו, והחיים נמשכים כסדרם.

**ארבול מלדיבקוב** מציג את העבודה **פאסטן ברחוב**. פאסטן היא מדינה

פיקטיבית שהמציא האמן, מעין פרודיה על קבוצת המדינות ששמן מסתיים ב-סטן, הנמצאות במרכז אסיה ונתפשות בעיני המערב כמקשה אחת. הווידאו, המהווה חלק מפרויקט רחב העוסק בדימוי וסטריאוטיפים של מרכז אסיה, מתרחש ברחוב: שני גברים מופיעים בלבוש שנראה כוואריאציה על לבוש מסורתי, המשתנה כשהם

עוברים מאתר ציבורי אחד למשנהו. הגבר הצעיר יותר סופג מטר סטירות מצלצלות וגידופים מהמבוגר יותר בצמד, ללא ניסיון להתנגד או להגן על עצמו, באדישות סטואית ופרצוף חסר הבעה. תגובות העוברים ושבים נעה בין הלם, גיחוך והתעלמות מהמחזה שנדמה כמעט כתיאטרון רחוב, ומעמת את הצופה עם שורת קלישאות אודות האלימות והכניעות האינהרנטיות בתרבות מרכז אסיה.

שתי העבודות שמציג **ויקטור אלימפייב** עוסקות באופנים שונים ביחס בין האינדיווידואל לקולקטיב. מחוות ספונטניות, פרוזאיות ויומיומיות, הופכות לתיאטרליות ורבות פאתוס כשהן מבוצעות על-ידי קבוצות אנשים גדולות, המבוימות בידי האמן. כך למשל תנועות שמקובל לראותן כמסגירות לא רצוניות של מבוכה או תסכול כמו גירוד בפדחת והשלכת שקית ניילון, הופכות למחווה תיאטרלית מלאת דרמה של מקהלה יוונית, ואילו תיפוף חסר מנוחה על שולחן כיתה מרמז לקשר סיבתי עם כוחות טבע. העבודות בוחנות את המתח בין האישי לציבורי, בין המחווה האותנטית, למחווה מזויפת ובין ספונטניות לחיקוי.

**דליה לוין ומאיה שמעוני**

## מאחורי ומעבר לאבסורד: כמה הערות היסטוריות

כפרקטיקה אמנותית, הווידיאו חדר לראשונה אל קהילת האמנות הרוסית באמצע שנות ה־80 של המאה שעברה, עשרים שנים אחרי שהמערב התוודע לטכנולוגיה זו. הסיבה העיקרית להשתרות זו הייתה האיסור שהטילו הרשויות הסובייטיות על השימוש באמצעי שיעתוק טכנולוגי. אולם כאשר הופיעו מצלמות ומכשירי הווידיאו הראשונים בשוק הרוסי, מנעו מחיריהם הגבוהים את הפצתם המהירה. במשך כשש שנים, אמנות וידיאו הייתה נחלתם של יוצרים מעטים שנתקלו בהתעלמות מצד הביקורת ואף לא היו מוכרים לציבור בכלל. קריסתה הפתאומית של ברית־המועצות ב־1981 הובילה לשינוי קיצוני. פתיחתם של חללי האמנות העכשווית העצמאיים הראשונים וירידת מחירי הציוד עודדו את תפוצת הווידיאו. בתוך חודשים ספורים, הווידיאו היה לפרקטיקה מבוססת.

הווידיאו, יותר מכל מדיום אמנותי אחר, מציע לנו תמונה בלתי־מתפשרת על האופן שבו השינויים המתמידים שהתחוללו במבנים החברתיים, הפוליטיים והכלכליים של הארץ כולה השפיעו על יצירת האמנות ועל הבשלתה. במילים אחרות, באמצעות הווידיאו אנו יכולים לעמוד על רבים ממאפייניו המגדירים של האמן הפוסט־סובייטי. האמנים אימצו לעצמם את הווידיאו כדי להגדיר (מחדש) הן את זהותם והן את הקשר בינם לבין קהל מסוג חדש שהחל מתגבש - "האיש ברחוב" יהא אשר יהא, טיפולוגיה שנעדרה לחלוטין מאוצר המילים של העידן הסובייטי כאשר החשאיות הייתה תנאי הכרחי כדי להימנע מהגליה לגולאג.

הווידיאו היה חדש, ממש כמו הנגישות הציבורית לאמנות בת־זמננו ברוסיה. הוא היה חף ממסורת שאליה יכול היה להצטרף או שנגדה יכול היה למרוד. הווידיאו סיפק הזדמנות לאמנים להשמיע את חששותיהם, את אזהרותיהם ואת מסריהם המנחמים לא רק באוזני רוסיה, אלא באוזני העולם כולו. לאמיתו של דבר, אמנים רוסיים הצטרפו לכפר הגלובלי באמצעות הווידיאו.

הווידיאו היה אזור של ניסויים חופשיים, ששיקף את הדחפים והערכים האמנותיים החדשים ללא התניה כלשהי של שוק האמנות הקורם עור וגידים. המחותרת - בהקשר זה, הכוונה לאמנות שלא התיישרה על־פי הקאנונים המוכתבים

מלמעלה של הריאליזם הסוציאליסטי - איבדה את סיבת קיומה. צריך היה לנסח כללים חדשים יש מאין. היו אלה שנים שבהן חברי קהילת האמנות הרוסית לימדו את עצמם צורות חדשות של האמנות בתזמננו. לראשונה, אחרי עשרות שנים של חשאיות כפויה, אמנים יכולים היו לדבר בגלוי. הם עשו כן באמצעות מצלמות וידיאו. יתר על כן, מאז המחצית השנייה של שנות ה־90, בשל נוחות ההפצה, סייע הווידאו לאמנים רבים שחיו מחוץ לשתי בירותיה התרבותיות של רוסיה - במקומות שבהם לא נהנתה האמנות מתמיכה כלשהי - להגיע לקהלים במוסקבה ובסנקט פטרבורג ומשם לקהלים מחוץ לגבולות רוסיה.

התוכנית מתמקדת ברובד אחד של הזהות העולה מניתוח הווידאו הרוסי בשנים האחרונות: זהות/ה של ה"אידיוט/ית". ה"אידיוט/ית", בשום אופן לא כשם גנאי, הוא/היא אולי האדם/האישה השפויה ביותר בעולם; האדם או האישה דוברי האמת היחידים. מחוותיו/ה המזוורות - לעתים קומיות, לעתים גרוטסקיות, ולעתים כמעט מרגיזות אפילו - משקפות את האבסורדיות הטבועה באורח חייו. מאחורי ומעבר להתנהגותם הלא־רציונלית - החורגת מעבר לכל תפישה של לאומיות גיאוגרפית - מסתירים האמנים האלה גילוי עמוק, גילוי של הוויה שלמרות הכול איננה מרוסנת על־ידי תכתיבים פוליטיים כלשהם ויוצאת חוצץ נגד גסותה של ההסכרה (קומודיפיקציה). והם אומרים לנו זאת כשחיוך שטותי נסוך על פניהם.

**אנטוניו ג'אוסה**

## רשימת העבודות בתערוכה

&lt;

1. 25 מיצגים קצרים על הגלובליזציה, 2003, וידיאו, 10:05 דק'
2. **If I Were Harry Potter** (אילו הייתי הארי פוטר), 2003, וידיאו, 7:40 דק'
3. **Illustrated Headlines** (כותרות מאוירות), 2004, וידיאו, 2:22 דק'

1. **Überlebensversuche** (נסייונות לשרוד), 2000, וידיאו, לופ
2. **Kurvenreich** (חמוקיים), 2002, וידיאו, 3:00 דק'
3. **Murka** (חזתולה), 2002, וידיאו, 1:00 דק'
4. **ללא כותרת**, 2004, וידיאו, 1:00 דק'
5. **Ass Peeping** (ישבנים), 2003, וידיאו, 1:00 דק'
6. **Regenschirmdemo** (הדגמות מטרייה), 2004-2006, וידיאו, 7:00 דק'
7. **go...go...go...go...** (לכו...לכו...לכו...), 2005, וידיאו, 1:00 דק'

**The Slippery Mountain** (ההר החלקלק), 2006, וידיאו, 7:00 דק'

1. **Sweet Nightingale** (זמיר מתוק), 2005, וידיאו, 6:44 דק'
2. **Summer Lightning** (ברק קיצי), 2004, וידיאו, 2:17 דק'



**Episode** (אפיוזדה), 2005, וידיאו, 1:00 דק'

## Blue Noses Group

נוסדה בנובוסיבירסק, רוסיה, 1999.  
חברים ראשונים: דימיטרי בולניגין, מקסים זונוב, ויאשטלב מיצין, קונסטנטין טקוטניקוב.  
חברים עכשוויים: ויאשטלב מיצין (Mizin; יליד 1962) ואלכסנדר שאבורוב (Shaburov; יליד 1965).  
מיצין עובד במוסקבה וחי במוסקבה ובנובוסיבירסק. שאבורוב עובד במוסקבה וחי במוסקבה ובייקטרינבורג

---

## אנה ירמולייה

נ' 1970  
חיה בווינה; עובדת בקולטורה, גרמניה

---

## פרובמיצה

(גאלינה מיצניקובה, סרגיי פרוכורוב)  
נוסדה ב' 1995  
חיים ועובדים בניני נובורוד, רוסיה

---

## ויקטור אלימפייה

נ' 1973  
חי ועובד במוסקבה

---

## ולדימיר לוגוטוב

נ' 1980  
חי ועובד בסמרה, רוסיה

---

**Thaw** (הפשרה), 2006, וידיאו, 3:40 דק'

### דמיטרי גוטוב

נ' 1960  
חי ועובד במוסקבה

---

**Pastan on the Street** (פאסטן ברחוב), 2005, וידיאו, 2:53 דק'

### ארבול מלדיבקוב

נ' 1964  
חי ועובד באלמטי, קזחסטן

---

**Who Wants to Live Forever** (מי רוצה לחיות לנצח), 1998, וידיאו, 6:25 דק'

### AES+F

סטיאנה ארצמוצה נ' 1955; לב אוזוביץ'  
נ' 1958; ייבגני סוויאטסקי נ' 1957;  
ולדימיר פרידקס נ' 1956  
חיים ועובדים במוסקבה

---

1. **Left to Right** (משמאל לימין), 2007, וידיאו, 1:22 דק'

2. ללא כותרת, 2007, וידיאו אינטראקטיבי

### איגור גלמן־זק

נ' 1983  
נפטר 2007

---



**Playground** (מגרש משחקים), 2005, קונצרט וידיאו 8'ערוצי, לופ

### נבט יצחק

נ' 1975  
חיה ועובדת בתל אביב

---



**Horse House Hat** (טוט, בית, כובע), 2008, מיצב וידיאו רב־ערוצי, לופ

## גילי אבישר

נ' 1980  
חי ועובד בתל אביב

---

## ליאור וטרמן

נ' 1975  
חי ועובד בתל אביב

---

1. **Boudin**, 2002, וידיאו, 12:00 דק'

2. **Sweet Potato Man**, 2007, וידיאו, 1:00 דק'

3. **Presentation**, 2002, וידיאו, 2:00 דק'

4. **Bababa**, 2006, וידיאו, 1:00 דק'

5. **Caruota**, 2002, וידיאו, 1:00 דק'

1. **ללא כותרת**, 2008, וידיאו

2. **אופניים בפארק**, 2007, וידיאו, 0:15 דק'

3. **אבנים מתגלגלות**, 2007, וידיאו, 0:50 דק'

## רועי מנחם מרקוביץ

נ' 1979  
חי ועובד בתל אביב

---

**Volcano Demo**, 2008, וידיאו, 2:46 דק'

## תום פניני

נ' 1981  
חי ועובד בתל אביב

---



1. **Free Will** (רצון חופשי), 2008, וידיאו, 1:43 דק'

2. **Poetics of Destruction** (פואטיקה של הרס), 2008, וידיאו, 0:59 דק'

## חיים אלמוזנינו

נ' 1979  
חי ועובד בתל אביב

---

1. **יום בחירות, תל אביב, 28 בינואר 2003**, וידיאו, 4:00 דק'

2. **The International Court of Justice in The Hague ruled that the**

**Separation Wall is illegal, London, 23 February 2004** (בית הדין

הבינלאומי לצדק בהאג פסק כי גדר ההפרדה היא בלתי חוקית, לונדון, 23

בפברואר 2004), וידיאו, 2:29 דק'

3. **One month and one day after the end of the Second Lebanon War,**

**Accra, Ghana, 15 November 2006** (חודש ויום אחרי תום מלחמת לבנון

השנייה, אקרה, גאנה, 15 בנובמבר 2006), וידיאו, 3:29 דק'

4. **מצעד צה"ל, תל אביב ובית אלפא, ישראל, 8 במאי 2008**, וידיאו, 4:48 דק'

## ארי ליבסקר

נ' 1972  
חי ועובד בתל אביב

---

**תמר אטון**

נ' 1983

---

1. תפילת שמונה-עשרה, 2008, וידיאו, 5:59 דק'
2. Shoot, 2007, וידיאו, 0:28 דק'
3. הקומה ה-24, 2007, וידיאו, 04:00 דק'
4. נסיונות, 2007, וידיאו, 9:49 דק'
5. שבשבת תרנגול, 2007, וידיאו, 12:53 דק'

רמבו, 2007, וידיאו, 2:51 דק'

**ירון אתר וישי גרוס**

ילידי 1979

חיים ועובדים בתל אביב

---

טילים על רמת גן, 2006, וידיאו, 3:04 דק'

**יוסי עטיה ואיתמר רוז**

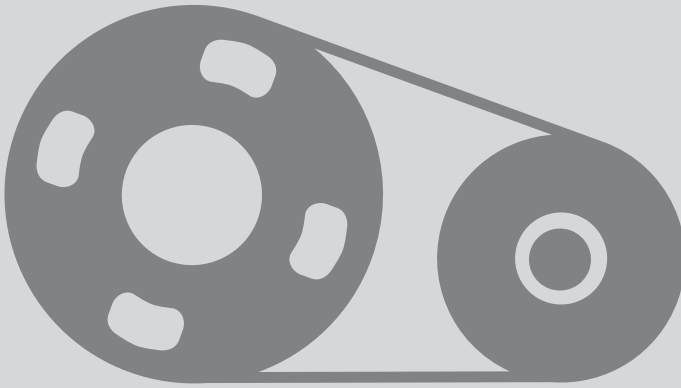
ילידי 1980

חיים ועובדים בתל אביב

---





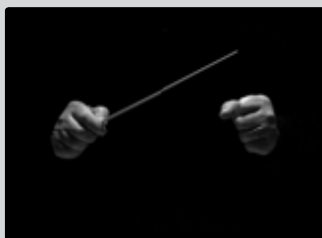
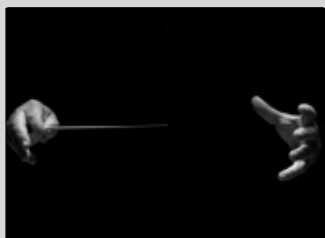


אוצרים:

גלית אילת וסרג'יו אדלשטיין\*

## ברוכים הבאים לישראל

המציאות הישראלית הייתה, מאז ומעולם, קרקע פורייה לתיעוד חזותי. תוכנית זו מציעה דוגמאות מעטות בלבד של ייצוגי מציאות - מראיון עם חיילים "מתים" בעבודתו של אמיר יציב ועד הגחכות טלוויזיוניות של קהל ישראלי אקראי בעבודתם של יוסי ואיתמר ובתיעוד האישי של הפגנה נגד גדר ההפרדה שמגיש דייוויד ריב. יוצא דופן בתוכנית זו, הוא קטע מצולם שבו תיעדה נערה פלסטינית תושבת חברון בת ארבע עשרה, פידאה אבו עיישה, התקפה של מתנחלת על בית משפחה. האיורע המקומם והמביש הזה צולם במסגרת פרויקט "חמושים במצלמות" של ארגון בצלם ([http://www.btselem.org/english/Video/Shooting\\_Back\\_Index.asp](http://www.btselem.org/english/Video/Shooting_Back_Index.asp)), המעודד עדים פלסטינים לצלם את התקפות המתנחלים. הקטע המוצג כאן עטה משמעות איקונית בישראל בשל הקרנתו החוזרת ונשנית בטלוויזיה והפרודיה שנעשתה עליו בתוכנית "ארץ נהדרת".



דנה פיל, שתי ידיים ומקל, 2001

\* גלית אילת - אוצרת ומנהלת המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון  
סרג'יו אדלשטיין - מנהל המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב

**התוכנית**

(זמן הקרנה כולל: 58:00 דק')

**אבקת קרמיקה דחוסה (קרב במטע),** 2007 (ישראל), 5:50 דק'

קבוצה של חיילים ישראלים מתארת את רגעי הקרב האחרונים שלהם, רגע לפני מותם. זוהי הפנטזיה האולטימטיבית של החייל: למות בקרב, להפוך לגיבור ולהתראיין על כך בסופו של דבר.

**השירותורום,** 2006 (ישראל), 8:00 דק'

מדי שנה מתקיים השירותורום, גיוס תרומות לחיילי צה"ל, בשיתוף ערוץ 2. יוסי ואיתמר יוצאים לאור יהודה, מחפשים לחיילים, כדי להתרים מדלת לדלת מצרכים לחיילים; במטרה להראות את האבסורד של השירותורום, שבו הגוף העשיר במדינה מתרים כספים ומקבץ נדבות.

**"שארמוטה/מתנחלים בדלת",** 2006 (פלסטיין), 7:00 דק'

ארגון בצלם יזם את פרויקט "חמושים במצלמות", שבמסגרתו חולקו מצלמות וידיאו לפלסטינים תושבי השטחים הכבושים כדי שיתעדו את התנכלויות המתנחלים. **"שארמוטה"**, אחד הסרטים המפורסמים ביותר שנוצרו בהקשר זה, צולם בידי פידאה אבו עיישה בת ה-14. בסרט נראית מתנחלת העומדת לפני שער ביתה של משפחת אבו עיישה בחברון ומונעת את יציאת אחת מבנות המשפחה מהבית. המתנחלת עומדת לפני הדלת ומקללת את הבחורה, כשמאחוריה ניצב חייל שאינו עושה דבר כדי לעצור את המתנחלת.

**עוצר בנעלין,** 2008 (ישראל), 6:00 דק'

תרגום: יוסף עספור

חלק נכבד מן הכפר נעלין נותק משאר אדמות הכפר בגלל גדר ההפרדה הנבנית שם. הווידיאו הקצר מתעד ביקור בכפר שארגנו אנרכיסטים נגד הגדר ביולי 2008, בזמן שהוטל על הכפר עוצר ונציגי העתונות לא הורשו להיכנס אליו. הסרט מציג משהו משגרת היום-יום של תושבי הכפר בתקופה זו.

**מגרש משחקים,** 2008 (ישראל), 8:00 דק'

בעבודה **מגרש משחקים**, כובשת מלכי, יוצרת הסרט, מגלשה במגרש משחקים של ילדים. היא מתיישבת עליה ומסרבת לזוז.

**אמיר יציב**נ' 1972 בישראל  
חי ועובד בירושלים**יוסי עטיה ואיתמר רוז**ילידי 1979, ישראל  
חיים ועובדים בתל אביב**פידאה אבו עיישה**

ילדה בת 14, חברון, פלסטיין

**דוד ריב**נ' 1952 בישראל  
חי ועובד בתל אביב**מלכי טסלר**נ' 1984 בישראל  
חיה ועובדת בתל אביב

הסרט מתפתח בעיקר סביב תגובותיהם של הורי הילדים שמשחקם הופרע. התגובות, המגיעות עד לסף האלימות, חושפות את הרצינות התהומית ואת האופן הנלעג שבהם הורים מגינים על זכויותיהם המקודשות של ילדיהם.

איציק, 2003 (פולין), 5:05 דק'

איציק הוא אחד מאותם טיפוסים שכולנו מכירים. הוא יודע הכול יותר טוב, הוא חושב שזו זכותו ללמד אותך ולשכנע אותך. הוא מחונן בחוכמת רחוב ומתבונן על המציאות מנקודת מבט של אנאלפבית.

מדינת ערב־היהודית, 2007 (ישראל), 4:30 דק'

יוסי ואיתמר נוסעים לטייבה ולטירה ומנסים להקים יחד עם תושביהן מדינה דו־לאומית, פלסטינית־ישראלית, בשם ערב־היהודית. הם עורכים אודישנים לרמטכ"ל הערבי הראשון, מציירים דגל חדש עם תושבי טייבה וטירה ובוחרים אייב חדש למדינת ערב־היהודית.

שבת 2008, 2008 (ישראל), 7:12 דק'

העבודה שבת 2008 מתעדת את סגירת השכונות החרדיות בירושלים וסביבותיה עם כניסת השבת. ברוב המקרים מדובר במחסומים זמניים, הנותרים על עומדם 24 שעות בלבד ובכך יוצרים גבול מלאכותי בין האזורים החרדיים לבין שאר חלקי העיר. המחסומים מוצבים על־ידי התושבים עצמם באישורן ובתמיכתן של עיריית ירושלים והמשטרה המקומית. ברגע שהוצבו המחסומים במקומם, מכוניות אינן מורשות להיכנס לתחומי השכונות החרדיות, וירושלים הופכת, מבחינה טופולוגית, לשתי ערים: האחת עם מכוניות, והאחרת בלעדיתהן. בהמשך לריטואל זה, שבת 2008 היא ריטואל צילומי המתבצע בזמנים ובמקומות ייעודיים. המחסומים הללו עשויים להיראות סמליים ורעועים למדי, אך כתוצאה מהצבתם נוצרות נקודות חיכוך ומסתמנים גבולות ברורים בין חול לקודש, בין הווה לעבר.

פרט 4, 2004 (ישראל), 5:00 דק'

צילום: פיליפ בלאַש

חגיגות לרגל חנוכת המכללה התורנית ע"ש הרב מאיר כהנא (מייסד תנועת כ"ך) בהתנחלות תפוח.

שתי ידיים ומקל, 2008 (ישראל), 1:15 דק'

מבט על ההמנון במפגש בין שתי ידיים ומקל.

## ארטור זמייבסקי

נ' 1966 בפולין  
חי ועובד בוורשה

---

## יוסי עטיה ואיתמר רוז

## נירה פרג

נ' 1969 בישראל  
חיה ועובדת בישראל ובגרמניה

---



## אבי מוגרבי

נ' 1956 בישראל  
חי ועובד בתל אביב

---

## דנה טל

נ' 1980 בישראל  
חיה ועובדת בתל אביב

---

## סיפורים מכאן ומשם

נסיעות, מעברים, נדודים והגירה מאפיינים יותר מכל את תחילת המאה ה-21. התמודדות עם תופעה זו דורשת סוגי התמחות חדשים ושונים הן מצד אוכפי חוקי ההגירה והן מצד מפירי החוק, התמחויות הקשורות באסטרטגיות הישרדות, לימוד שפות, התחפשות ועוד. במקביל, מייצרת תופעה זו סיפורים הנודדים ועוברים ממקום למקום, כאשר לא פעם האמנים הם נשאי הסיפורים, חלק מן התופעה או גיבוריה.

---

\* גלית אילת - אוצרת ומנהלת המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון  
סרג'יו אדלשטיין - מנהל המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב

**התוכנית**

(זמן הקרנה כולל: 64:00 דק')

**מנחם רוט**נ' 1975 בישראל  
חי ועובד בברלין

שלג בירושלים, 2002 (ישראל), 8:00 דק'

כשירושלים לובשת לבן, הדרכים חסומות, והילדים לא הולכים לבית ספר. אפשר לטייל בשכונות החרדיות ולשמוע יידיש; והיידיש, יחד עם השלג, מציפה לרגע קל איזה זיכרון רחוק, זיכרון של הווה יהודית אחרת, שם בשעטעל.

**מתאי בז'ראנו**נ' 1963 בסיצבה, רומניה  
חי ועובד ביאש, רומניה

Maersk Dubai, 2007 (רומניה), 8:00 דק'

רומנית עם כיתוביות באנגלית

הסרט מנתח את רציחתם של שלושה נוסעים סמויים רומנים שנתגלו באוניה הטייוונית מרסק דובאי ב־1996. כמו כן, הוא מנתח את מצבה הכלכלי, החברתי והפוליטי הקשה של רומניה אחרי נפילת הקומוניזם ב־1989.

**אוליבר רסלר**נ' 1970 באוסטריה  
חי ועובד בווינה

The Fittest Survive (הכשיר ביותר שורד), 2006 (אוסטריה), 23:00 דק'

The Fittest Survive מתבסס על צילומי קורס בן חמישה ימים, "הישרדות באזורים עוינים", שהעבירה קבוצת AKE בינואר 2006 בוויילס. מדריכי הקורס הם יוצאי כוח המשימה המיוחד הבריטי. המשתתפים הם אנשי עסקים הנערכים לקראת עבודה בעירק ובאזורים מסוכנים אחרים, פקידי ממשלה וכתבים של העתונות הממוסדת, אשר בשיחם הכוזב על דמוקרטיה וזכויות אדם מסייעים להכשיר ולהבטיח את הפצת האידיאולוגיה של כלכלות השוק.

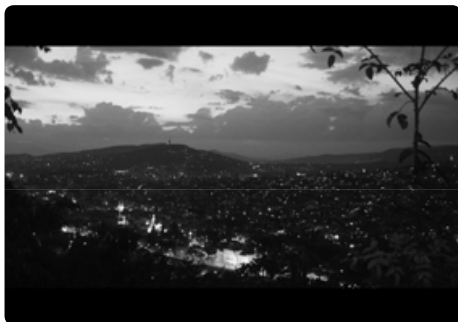
**שטפני בוש**נ' 1977 ברודן, מורח גרמניה  
חיה ועובדת ברודן

In Between (בתווך), 2007 (גרמניה), 9:22 דק'

העבודה מורכבת מ־7,000 תמונות נפרדות, ששטפני בוש צילמה ב־2006 במסגרת "מסע בכביש האבוד", פרויקט מחקר אורבני בינתחומי שהתחקה אחר רשת הכבישים שנטללה בין המדינות הקומוניסטיות לשעבר לבירות ארצות הבלקן המערביות. היא מתמקדת

בשאלה כיצד יכלה לגווע מדינה עצמאית כה גאה כיוגוסלביה, לשעבר התגלמות החזון האוטופי של איחוד עמים שונים.

In Between הוא דיוקן של ארצות הבלקן המערביות וחיפוש אחר זהויות שבורות ואשליות נכזבות.



זה היה ביתי, 2008-2005 (ישראל), 15:55 דק'

שני פרקים על בני משפחתי החוזרים לבית ילדותם בגולה אחרי 60 שנה: בפרק הראשון, סבא שלי חוזר, ביומתי, לסוסנוביץ שבפולין, ומוצא את ביתו. הגם שלא ביקר בפולין 60 שנה, לא ניכרים אצלו סנטימנטים למקום או למקומיים, הוא מעדיף לאכול גלידה או להריח בשמים מזויפים שמוכרים ברחוב ונשאר אדיש גם כשהדיירת החיה היום בביתו טורקת בפניו את הדלת; בפרק השני, חוזר אבי לביתו בקהיר אחרי 55 שנה. הווילה הרוסה ונטושה, וגרים בה שמונה מחוסרי דיור. אבי מצלם את הבית במצלמה נסתרת תוך כדי דיאלוג עם הדיירים.



## דנה לוי

נ' 1973 בישראל  
חיה ועובדת בתל אביב

---

אוצרים:

גלית אילת וסרג'יו אדלשטיין\*

## טקסים

התוכנית מורכבת ממבחר עבודות העוסקות בטקסים שונים - צבאיים, צרכניים וספורטיביים. המכנה המשותף שלהם הוא הגאולה הדתית כביכול של הפרט והתרוממות הרוח הקיבוצית שהם מציעים. מרבית הטקסים מבוססים על עקרון החזרה - חזרה שוב ושוב על אותם טקסים הקשורה באירועים פרטיים או ציבוריים. החזרה השנתית הקבועה מולידה תחושה של יציבות. באופן דומה, לובשות פעולותינו היום-יומיות השגרתיות צורה של טקס בעל כללים קבועים שלא אחת אנחנו מציבים אותם לעצמנו. ככל שאנחנו מתבגרים, כן אנחנו נאחזים יותר בטקסינו הפרטיים בתחושה שהם שלנו ורק שלנו ומבטאים את ערכינו ואת השקפת עולמנו.

---

\* גלית אילת - אוצרת ומנהלת המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון  
סרג'יו אדלשטיין - מנהל המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב



## התוכנית

(זמן הקרנה כולל: 57:00 דק')

**I, Soldier**, (אני, חייל), 2005 (טורקיה), 6:43 דק'

**I, Soldier** הוא החלק הראשון בסדרת סרטי וידיאו שבהם עוסק קוקן ארגון בטקסים ממלכתיים ברפובליקה הטורקית. התכונות הלאומיות שמשווים לטקסים רחבי-ההקף הללו מודגשות מנקודת מבט לא-תיאורית וכמעט מצינית. הסרט צולם ביום הנוער והספורט הלאומי, המציין את תחילת אירועי הנצחה של מלחמת העצמאות שניהלו הטורקים בהנהגת מוסטפה כמאל אטאטורק נגד כוחות בעלות-הברית ב-1919. הסקס השנתי, הנערך באצטדיון הגדול ביותר בכל עיר, מורכב מריקודים עתירי-דימויים שמבצעים תלמידי תיכון לכוריאוגרפיה סוציאלי-ריאליסטית בלתי-משתנה. בעשור האחרון, מחליפים שירים פופולריים את המצעדים הצבאיים הישנים, שליוו את הריקודים. בסרט, שיר היפה-הופ לאומני מתנגן בזמן מפגני ההתעמלות בביצוע תלמידי בית הספר הצבאי, בגיבוי שיר קשוח על מעלות "החייל" פרי עטו של קצין גבוה.

**Pulad Zurkhaneh**, 2007 (אירן/גרמניה), 22:34 דק'

הסרט מציג גברים אירנים מתעמלים בחדר כושר (Zurkhaneh) בבאזאר של שיראז. הפולחן מוצג ללא הסבר נוסף ומתמקד בסדר האירועים המסורתי. אחד ממאפייני הסרט הוא התמקדותו בחפצים שסימלו לפני כלי נשק מצורות שונות - חרב, קשת, מגן וכו'. הדימויים עתירי-האווירה מרמזים לנרטיב פתוח ולאו דווקא לתיעוד ומחברים אגב כך רבדי משמעות היסטוריים ועכשוויים.



**Radio Shaman** (שאמאן בראדיו), 2006 (בריטניה), 9:35 דק'

אנחנו רואים את מרקוס קוטס עוטה עור שהופשט מצבי, כולל הקרניים, שנה שהוא עונה על שאלות באולפן ראדיו כחלק מראיון בשידור חי. קוטס מסביר שהוא שאמאן הנמצא שם כדי לפתור בעיה - התפשטות הזנות העירונית שבה מעורבות נשים ממערב אפריקה. הוא ערך טקסים ברחבי העיר וביקש מרוחות של בעלי חיים להנחות אותו לפתרון. פתרונו הוא פראגמטי וברור, שיטתו בשום אופן לא, אם כי אי-אפשר לומר

## קוקן ארגון

נ' 1976 באיסטנבול, טורקיה  
חי ועובד בברלין



## סימון וכסמות

נ' 1964  
חי ועובד בברלין

## מרקוס קוטס

נ' 1968  
חי ועובד בלונדון

שהיא איננה יעילה. קוטס מעמיד במבחן את תפקיד האמן ואת כוח הדמיון להתמודד עם בעיות עכשוויות באמצעות טכניקות עתיקות.

המקום שבו עתידיים רחוקים פוגשים עבריים רחוקים, 2008 (ישראל), 3:45 דק'

העבודה שצולמה במנהרת הכותל מציגה את האמנית זוחלת לאורך רשת המנהרות. בעיניים קשורות, היא חופרת בטופרי מתכת חדים. החומר המצולם שמציג את האישה דמויית החפרפרת המזורה הזאת מוסמך לצילומים מזווית ראייה של חפרפרת אמיתית שצולמו במצלמה מיוחדת אשר הוצמדה לראש החפרפרת. כעבור דקות אחדות, אנו מבחינים באישה דמויית חפרפרת נוספת מתקרבת. ברגע שהשתיים מבחינות זו בזו, הן פותחות במאבק אליים. מנהרת הכותל מאפשרת להולכי רגל לצעוד באחד השבילים התת־קרקעיים העתיקים ביותר בירושלים, שביל המוביל מרחבת הכותל ועד ליציאה אל הוויה דולורוזה.

המנהרה מצויה באחד המקומות הקדושים ביותר בירושלים. פתיחתה לציבור ב־1996 הציתה את אחד מגלי ההתפרעויות האלימים ביותר שידעה ישראל זה שנים, כשהפלסטינים טענו כי המנהרה עוברת מחת להר הבית, אחד המקומות הקדושים ביותר באסלאם. האירועים העקובים מדם הסתיימו במותם של 70 פלסטינים ו־16 חיילים ישראלים. אזור זה בירושלים, מושאן של אמונות ותיאוריות אפוקליפטיות רבות, שמטפחים יהודים, נוצרים ומוסלמים כאחד, נותר אחד המקומות הנפיצים והשמורים ביותר בעיר העתיקה.

מצעד הגאווה, 2005 (ישראל), 3:00 דק'

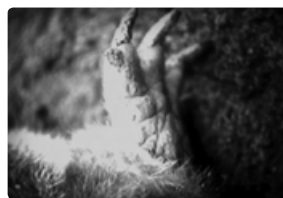
מצעד גאווה נגד מצעד הגאווה שהתקיים ברחובות ירושלים בשנת 2005.



The World Cup in Me'eliya (המונדיאל במעליה), 2006 (פלסטיין), 6:56 דק'  
צלם: יוסף חמייש; עורך: ריאד דייס; הפקה: לימינל ספייסט; במאי: סוליימן מנסור  
זודות מיוחדות: עמותת סברין לפיתוח אמנותי וסטאר פוטו אנד וידיאו, נצרת

## קרן רוט

נ' 1974 בישראל  
חיה ועובדת בלונדון



## רותי סלע

נ' 1974 בירושלים  
חיה ועובדת בתל אביב

## סוליימן מנסור

נ' 1947 בביר זית, פלסטין  
חי ועובד בירושלים

כל 2,000 תושבי הכפר מעליה, השוכן בצפון הארץ, הם נוצרים קתוליים. מוסלמים, יהודים או אפילו נוצרים אורתודוקסים או פרוטסטנטים אינם מתקבלים כאן בברכה. תושבי מעליה מביטים בהתנשאות על הכפרים המוסלמיים והדרוזיים השכנים וסולדים מן היהודים בשל גישתם הפטרונית ובשל בעיות עם רשויות המס ומוסדות ממשלתיים אחרים. כתוצאה מכך, תושבי מעליה אינם מזדהים עם העם הפלסטיני או עם יהודי ישראל. זהו כפר אמיד, המורכב מבעלי עסקים קטנים וקבלנים העובדים עבור מוסדות ישראלים. זהו ביתה של קהילה עשירה ואבודה התרה, כמו כל קהילה, אחר משהו שאליה תוכל להשתייך.

בזמן אליפות העולם בכדורגל, הכמיהה הזאת להשתייך נעשית ברורה לעין כל. מעל לכל בית בכפר מתנוסס לפחות דגל אחד - ולעתים ארבעה, חמישה ואפילו שמונה דגלים. ברזיל, איטליה, גרמניה, ארגנטינה, קוסטה ריקה וצרפת מיוצגות באמצעות דגלים המתוחזים גבוה מעל לרחובות. בולטים בהעדרם דגלי ארצות מרוח תיכוניות, צפון אפריקניות או מרוח אסיאתיות... בחודש של אליפות העולם, אין חתונות במעליה. מצב דמוי-נוצר מושלט על הרחובות, במיוחד בזמן משחקים חשובים. הסרט מתעד את השבוע האחרון של המונדיאל בכפר בניסיון לחשוף את המציאות הסוריאליסטית הזאת, את תחושת ההשתייכות.

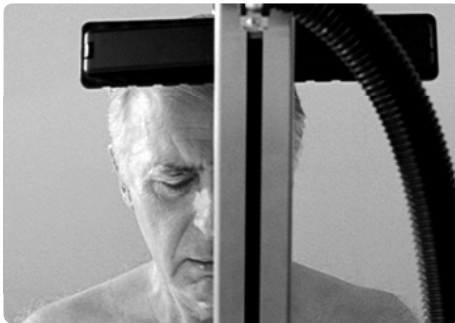
ניהול תשוקות, 2005-2006 (ישראל), 11:20 דק'

## נועם תורן

נ' 1975 בישראל  
חי ועובד בלונדון

---

ניהול תשוקות מורכב מחמישה רציפים שבהם נעשה שימוש בחפצים כאמצעים להתנהגות דיסידנטית. המרחב הביתי מוגדר בסרט כחזית הפרטית האחרונה, כמקום שבו כלי בית מספקים חוויות בלתי שגרתיות לאנשים מנוכרים: דיילת אוויר בעלת יחס ייחודי למערבולות אוויר, בעלים של קופסה מסתורית שאנשים עולים לרגל כדי לראות את תכולתה, איש זקן הנהנה מכך שמנקים אותו בשואב אבק, זוג השקוע בפנטזיות על כדור-בסיס, איש שבן-זוגו מכריח אותו לצעוק לתוך מתקן מוזר.



אוצרים:

גלית אילת וסרג'יו אדלשטיין\*

## חיים מושלמים

האפשרות לבצע מניפולציה במצלמה מאפשרת ליצור מניפולציה של המציאות. תעשיית הקולנוע מנסה ליצור לרגע מציאות חלופית - פנטסטית לא אחת - במחיר שווה לכל נפש. המציאות שמנסים ליצור האמנים המשתתפים בתוכנית זו אינה פנטסטית, ואם היא עוסקת באשליה, הרי שזוהי אשליה פרומה. מה שמבקשים בעצם אמנים אלה זה להציג את המעבר בין העולם "האמיתי" המצולם לבין העולם המדומיין ובעיקר את הגבול בין ההסכמה המושגית להיכנס לתוך האשליה לבין ההחלטה להישאר בחוץ ולחשוף את מנגנוניה.



זמיר שץ, הסיפור של קוקה, 2001

\* גלית אילת - אוצרת ומנהלת המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון  
סרג'יו אדלשטיין - מנהל המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב

## התוכנית

(זמן הקרנה כולל: 49:00 דק')

### עפרי כנעני

נ' 1975 בישראל  
חיה ועובדת בתל אביב וניו יורק

**אואזיס**, 2008 (ישראל), 10:30 דק'

החלק השלישי ב"טריילוגיה היוונית" של כנעני, **אואזיס**, בוחן את המושגים בית, געגועים וגלות תרבותית. ממקומו על גג מבנה תעשייתי, משרטט **אואזיס** טקס שבו קבוצה של בעלי מקצועות חופשיים צעירים מתכנסת כדי לחגוג מסורת בדיונית.

### זויד קיפנדורף

נ' 1967 בבבלין  
חי ועובד בבבלין

**Altered States** (מצבים משתנים), 2008 (גרמניה), 2:18 דק' (לופ)

משתתפים: יסמין אבישר, אובמה זאטר

גבר ואישה על מסכים הניצבים זה מול זה. השניים מקריאים שני משפטים, אחד של אהבה מוחלטת; האחר של שנאה יוקדת. הסאונד נערך כך שלמרות ההפרדה הנשמרת בין השניים קולותיהם מתערבבים זה בזה, הקול הגברי והקול הנשי עוברים ממלה למלה, כשהקולות בוקעים לסירוגין מפיותיהם של המיצגנים. שני המיצגנים הם גבר פלסטיני ואישה ישראלית. שני המשפטים העוסקים באהבה ובשנאה נלקחו מתוך הסרט **סיפור הפרברים**, עיבוד מוזיקלי לרומיא ויוליה שהועתק לניו יורק הגזענית ומציג עימות בין אמריקנים למהגרים פורטוריקנים. העבודה בוחנת את רגשותינו העמוקים ביותר, אגב מיקומם במסגרת הרגשות המפוברקים של מלודרמה מוזיקלית הוליוודית והעברתם להקשר של מתחים פוליטיים ואידאולוגיים עכשוויים. המיצב מבקש אפוא להתחבר לרגשותינו האישיים ביותר - **אהבה ושנאה**, הרגשות הראשוניים - על רקע מתחים עכשוויים של הגלובליזציה ואי-הסובלנות הגזענית.



**הסיפור של קוקה**, 2008 (ישראל), 16:00 דק'

### זמיר שץ

נ' 1969 בישראל  
חי ועובד בתל אביב

סיפורה של כלבה בשם קוקה הננסשת שוב ושוב על ידי בעליה.

**Handled** (טופל), 2007 (ארה"ב), 4:00 דק'

### ליז מאג'יק לייזר

נ' בניו יורק  
חיה ועובדת בניו יורק

העימות בין רגש מופרז לאיפוק רגשי מגולם לעתים קרובות בעבודת הווידיאו של ליז מאג'יק לייזר באמצעות דינמיקת כוחות מגדרית. עמדות של פגיעות ושליטה מוקצות בצורה מפורשת בפרויקט **Handled**. הווידיאו מציג מרחב לאמילולי שבו מתפתחות פעולות גומלין לאמוגדרות בין גברים, נשים ובעלי-חיים. ארבעה אנשים יושבים במכונית חונה ומלטפים לובסטרים חיים ומשתעשעים בהם באלימות, לחלופין. טבעם של יחסים אלה נע טווח שמן המיני לשובבני לקורבני. הרושם שהאנשים האלה נוהגים בלובסטרים בגסות מתוך אי-מודעות ילדותית לכוחם מתערבב בתחושה שהם מפיקים הנאה אדישה ממעשי אלימות ואכזריות. פנים המכונית המהודרת וחזותם הצעירה



והמושכת של האנשים היושבים בה מדגישים את המתח של ייצוג זה של דקדנטיות מרקיבה.

פשוט שיר אהבה, 2006 (ישראל), 5:00 דק'

פשוט שיר אהבה צולם באוגוסט 2006, בשיאה של מלחמת לבנון השנייה. במהלך הפגנה נגד המלחמה שנערכה בתל אביב, החלו הרוחות להתלהט, עוברי אורח איבדו את עשתונותיהם. למרות החזות הדוקומנטרית של העבודה, המבט שלה הוא סובייקטיבי לחלוטין ואינו מתכוון להיות אובייקטיבי.



ערוץ אלדווארה, 2007 (ישראל), 10:02 דק'

הסרט מבוסס על ההיסטוריה של הכפר אלדווארה, כפר פלסטיני שנהרס במאי 1948. בדומה לכפרים פלסטיניים רבים אחרים, זכרו נמחק מן ההיסטוריה הרשמית בעקבות הקמתה של מדינת ישראל. על אדמתו שוכן היום קיבוץ עמיר. בסרט נוצר תהליך של פירוק והרכבה מחדש המבוסס על סרטים ישראלים רשמיים משנות ה-50 בשילוב אנימציה אישית ומוזיקה מקורית. ערוץ אלדווארה הוצג לראשונה בתערוכתה של שלומית באומן ערוץ אלדווארה בגלריה זוכרות, תל אביב, ובפסטיבל הסרטים הפלסטיניים בלונדון.

## שרון הורודי וצ'ב קמרר

### הורודי

הורודי: נ' 1970 בישראל  
 חייה ועבודת בתל אביב  
 קמרר: נ' 1963 בגרמניה  
 חי ועובד בתל אביב

---

## אריאל מיודוסר

נ' 1960 בארגנטינה  
 חי ועובד ב'פופ'

---

## הקרן לעידוד ווידאו ארט וקולנוע נסיוני

יבול חדש

הקרן לעידוד ווידאו ארט וקולנוע נסיוני של המרכז לאמנות עכשווית שמה לה למטרה לסייע ליוצרי ווידאו ארט וקולנוע נסיוני בישראל לממש את רעיונותיהם בתחום, לספק להם במה ולקדם את יצירותיהם במסגרות שונות בארץ ובעולם.

מאז היווסדה בשנת 2002, בסיוע המועצה הישראלית לקולנוע, תמכה הקרן ביותר מ-50 הפקות של מיטב אמני הווידאו בארץ והוכיחה את יעילותה בכל הנוגע להעלאת רמת ההפקות בתחום.

השנה, כבכל שנה, אנו מקדישים הקרנה חגיגית ליבול היצירות אשר הופקו בתמיכת הקרן ויוקרנו הפעם במסגרת VideoZone.

(זמן הקרנה כולל: 84:00 דק')

**תוכנית 1**

SUBARUMAN, 2008, 4:30 דק'

הרפתקאותיו של סובארומן. תחילתו של מסע, יום בחייו של הקאובי הבודד, שריח הצמיגים מחליף מבחינתו את הבל גללי הבקר. הוא רוכב על גבי אותם צמיגים כמו על מכונת רודיאו אוטומטית. לבסוף, הוא שורף אותם עם שקיעת החמה. הצמיג הנוער הוא הלב, הסובארו היא האישה, הסוסה הלבנה, השיר הוא שיר־לכת יפני לפי מיטב המסורת הרומנטית ההוליוודית. אבל מאחורי גיבורנו מסתתר כישלון, כשלונו של גבר להיות גיבור עכשווי. סובארומן מכיל בתוכו סמלים ומיתוסים שהקולנוע נטע בהכרה שלנו, אך הוא גם לועג למיתוס שהוא מבקש להיות. כמו הרכיבה על ארגז הסובארו, דמותו היא עגולה, פועלת בתוך מרחב מצומצם, אבסורדי, יום רודף יום וסובארומן נשאר האידישט שמקיים את מעגלי חייו חסרי התועלת.

לבו של עמוס קליין, 2008, 14:40 דק'

תסריט, עיצוב, בימוי והנפשה: מיכל ואורי קרנות; מוזיקה: אורי קרנות; סאונד: תומס ריצרד כריסטנסן, ירואן ורונלד נדורף; אולפן קול: סטודיו בוב קומר, הולנד; הפקה: מיכל קרנות, טיין־דראם אנימציה

בזמן ניתוח השתלת לב, שעה שהוא נאבק על חייו, עמוס קליין חוזר לציוני דרך חשובים בחייו. ציוני דרך אלה מתכתבים עם רגעי־מפתח בהיסטוריה ובתרבות הישראליות. מסעו הוא בגדר הרהור על שחיתות מוסרית, מיליטריזם ואינדוקטרינציה. המסע בעברו של עמוס קליין נחשף מן הסוף להתחלה. דמותו הבדיונית של עמוס קליין היא בגדר אב־טיפוס של אדם שהכוח השחיתו. כילד, עמוס נאלץ להתאים עצמו לתכתיביה של סביבה מיליטריסטית, וככל שהוא מתבגר הוא נפטר מאי־התאמתו ובד בבד מחמתו. מעשיו של עמוס קליין מגדירים לא רק את אופיו אלא גם את החברה שעיצבה אותו.

הסרט הוא אלגוריה על אובדן התמימות והחמלה; הוא מעביר מסרים אוניברסליים חזקים העוסקים בסוגיות כגון פטריוטיזם ואינדיוידואליות.

כסרט הנפשה בעל יסודות תיעודיים, לבו של עמוס קליין עושה שימוש בטכניקות אופייניות למדיום.

כעבודת הנפשה בעלת יסודות תיעודיים, הסרט עושה שימוש בטכניקות ייחודיות למדיום זה. רוב הסרט מבוצע בהנפשה מצוירת מסוגנת המשלבת קטעי סרטים עם פעולה בשידור חי וקטעים ארכיוניים שעברו מניפולציה. שפה חזותית ייחודית זו מספקת הקשר היסטורי ותרבותי וגם תובנות על סוגיות מורכבות; סיפור־סיפורים מונפש חוצה גבולות, תרבויות ושפות.

**שרון זרגרי**נ' 1976 בישראל  
חי ועובד בתל אביב**מיכל ואורי קרנות**מיכל: נ' 1977 בישראל  
אורי: נ' 1975 בישראל  
חיים ועובדים בישראל ובדנמרק



הצדק, 2008, 24:00 דק'

תסריט: יוני רו פורטוגלי ושחר פרדי כסלו; שחקנים ראשיים: יוחנן סקורטולסקו, אסף קורמן; הפקה: אסף מן; עריכת סאונד: אלן גבריאל; עיצוב הפקה: הילה טוני נבוק, יסמין דוויס; מוזיקה מקורית: יניב רווח

סרט קצר על חרפה ועוול: מנחם גזיאל, שרת ותיק במתקן פיתוח של צה"ל, מקבל מכתב פיטורין. בימים הבאים הוא מתיידד בהדרגה עם קוף אדם מעורר אימה ומכיר את אט בגורלם המשותף. לאן ייפנו במסעם חיפושיהם אחר כבודם?

לופים של כיבוש (טריפטיכון), 2008, 6:55 דק'

בסגנון הנפשה נאיבי ופרימטיבי של "סטופ-מושן", מתוארים שלושה רגעי כיבוש בלוח בתוך לופ: א' צעיר משליך אבן על קצין, קצין מכה צעיר באלה; ב' לוח בטון המחובר ללוח בטון המחובר ללוח בטון יוצרים את חומת הפרדה; ג' גדרות על גבי גדרות, המתנה בלופ אינסופי של גבולות, מחסומים ושערים.

יומני כרמל, 2002-2008, 17:00 דק'

צילום: טליה גלאון; עריכה: ניר מטרסו  
תיעוד של סרט שלא היה.

פלסטף, וידאו ארט בהשראת האופרה מאת ורדי, 2008, כ-15:00 דק'

תסריט, עיצוב ובימוי: שרית רוזן; צלם: בנימין חירם; הפקה: אלונה פלדמן  
שחקנים: מתן קליגר, קים גורדון, מריה קבלסקי

הדמות שבמרכז העלילה, פלסטף, שחקן תיאטרון, המחזר אחר נשים באמצעות קולו האופראי.

הוא מנסה להתחיל עם שתי נשים בו־זמנית - האחת זמרת אופרה, והאחרת רקדנית. פלסטף שכח שקבע עם שתיהן באותו מועד, כשהן מגלות את מזימתו הן מחליטות להערים עליו.

הסרט מבוים בהשפעה משולבת של עולם התיאטרון, האופרה, המחול והאמנות הפלסטית.

#### פלסטף

פלסטף, שחקן המתיימר להיות זמר אופרה, שמגלם דמות מאוד תיאטרלית ומוחצנת. הוא "תחמן", רומנטיקן ושרמנטי. הוא ליצן שאוהב לצחוק ולהצחיק. גופני, סקסי ומתנהג לעתים כמו בהמה. הוא מלא בהכרת ערך עצמו.

כדי להרשים את הנשים שעמן קבע פגישה באותו מועד, הוא מעמיד פנים שהוא זמר אופרה ומנסה להפיק קול אופראי ולפעול באמצעות מחוות אופריות.

#### שחר פרדי כסלו

נ' 1982 בישראל  
חי ועובד בתל אביב



#### דוד אופנהיים

נ' 1965 בארה"ב  
חי ועובד בתל אביב

#### רעם דון

נ' 1970 בישראל  
חי בפרדס חנה ועובד כפועל בניין

#### שרית רוזן

נ' 1972 בישראל  
חי ועובדת בתל אביב



**מג פייג'**

מג, זמרת אופרה המחוננת ביכולות תיאטרליות קומיות, היא צעירה, סקסית, רצוי גבוהה, בעלת כושר הבעה ומראה גרוטסקי.

**אליס פורד**

אליצ'ה, רקדנית שיוזעת לשחק ורוצה לשיר אופרה, היא צעירה בעלת מראה עדין וקלאסי כשל פיה.

הפנאופטיקוניסטים (או: סרט בלשי אילם ואיטי), 2008, 66:00 דק'

צילום: שחר מינגוב; עריכה: אריאל פלאטו; סאונד: יוסף סימנטוב; מוסיקה: י"ס באדן; דיבוב: רותי סלע, דורון רבינא; בימוי והפקה: סופר דימונה שירותים ואחזקה/איתן בוגנים עבור משטרת באר־שבעא החדשה

בשנת 2062, בעיר באר־שבעא החדשה שבדרום האי הארצי־ישראלי, זרים ומהגרים הפכו להיות מטרד רשמי. הזר באי הארצי־ישראלי נתון לחסדיו המוחלטים של הממסד, ואילו לאזרח קול ייחודי משלו. בעקבות מותה המסתורי של זרה בת 24, פותחת משטרת באר־שבעא בחקירה במטרה לחשוף את הרוצח ולהעמיד לדין חבורה של גנבי קולות, שאליה השתייכה הנרצחת.

**איתן בוגנים**

נ' 1974 בדימונה  
חי ועובד בתל אביב

---

## דימוי / סאונד



יוזף רובקובסקי, *Moskwa: More Air!*,  
(להקת) מוסקבה: עוד אורירי, 1986

\* אוצר במרכז לאמנות עכשווית אוז'דובסקי קסל, ורשה

- בשיתוף עם מכון אדם מצקייביץ', ורשה, ובתמיכת משרד התרבות והמורשת הלאומית ומשרד החוץ של הרפובליקה הפולנית במסגרת שנת פולין בישראל, 2008-2009

(זמן הקרנה כולל: 86:00 דק')

**התוכנית****Eye and Ear** (עין ואוזן), 1945, 10:15 דק'

ב־*Eye and Ear*, עבודתם הקולנועית האחרונה של צמד האמנים, הם חוזרים במידה מסוימת לניסוייהם המוקדמים בשילוב מדיית. הסרט בוחן את סוגיית התרגום הכה אופיינית ליצירתם של התמרסונים, הנעים כל העת ממדיום אחד למשנהו, מתחום לתחום, מצורת הבעה אחת לאחרת ומעולם אמנותי לרעהו. בסרט זה, שוב מנסים התמרסונים (כמו ב־*Life of a Decent Man*) לאזן את שפת האוונגרד באמצעות סיפור סיפורים מרשים, לירי, רגשי ומלנכולי. הסרט שומר על תבנית פשוטה. הוא מורכב מארבע המחשות ויזואליות של יצירות מוזיקליות מאת קארול שימנובסקי (Szymanowski). כל חלק מתאפיין בשינוי משקל בין היסודות המטא־אמנותיים לבין היסודות האמנותיים. ברצף הפותח כל חלק, מתארים האמנים בבירור, כמעט כעקרונות מנחה, באמצעות טקסט ודימוי, את השיטה להכפפת הדימוי לסאונד הנקוטה בקטע הנתון (בתארום את היסודות החזותיים שעתידיים להיות מוכפפים לצלילים מסוימים). בקטע השני של כל אפיזודה, עצם הבנייה תופסת את מקומו של סיפור הצליל־דימוי הלינארי בעל הנרטיב המוגדר. מצד אחד, יש לנו כאן סוג של בסיס נתונים, תיאורו של הכלי המוזיקלי המשמש להמחשה הוויזואלית של הצליל; ומצד אחר, מוצגת פעולתו באמצעות דוגמה קונקרטית. מדובר בפתיחות, האופיינית לאמנות האוונגרד, ובד בבד בהכפפה נוקשה ומוגדרת בקפידה של הדימוי לצליל. ב־*Eye and Ear*, עורכים התמרסונים הבחנה (שנוסחה בידי פרדינן דה סוסי ושימשה את רולן בארת) בין תפקידיה הפרדיגמטיים (בסיס הנתונים) של העבודה לבין תפקידיה הסינגמטיים (הנרטיב), תוך כדי ניתוח יחסיהם ההדדיים.

**Kwadrat** (ריבוע), 1972, 4:00 דק'

בסרטו של ריבצינסקי, מפורקת צורתו הפשוטה של ריבוע לריבועים מונפשים קטנים יותר. כאשר הצבע מחלחל לפיקסלים המתנועעים האלה, צצות מהם דמויות אנושיות המרקדות מריבוע צבע אחד למשנהו. בסופו של דבר, הצורות האנושיות מתפוגגות וחוזרות לריבוע שממנו באו. הסרט מייצג את התעניינותו של ריבצינסקי בהצלבת מחול, קולנוע ומוזיקה. לדבריו, "זו הייתה תערובת של צילום והנפשה, והקדשתי לכך את חופשתי כולה - שש עשרה שעות ביממה. ניתחתי באמצעות מצלמת קולנוע לופ של שלושים ושישה תצלומי שחור־לבן רבועים המייצגים אדם הנע במעגל. מה היה ההיגיון מאחורי הניתוח הזה? החלטתי לצלם לופ בסרט קולנוע ולחזור עליו 36 פעמים. בכל חזרה, חילקתי את חלון הסרט, שאותו יצרתי בצורת מרובע, כך שבכל מחזור יהיו חלוקות משנה רבות יותר; היום הייתי פותר זאת אחרת. אני מניח דף לבן מרובע בחלוקות המשנה במקום שבו חלק מן הדמות היה בתצלום; על המקום ללא הדמות, אני מניח ריבוע שחור. נדרשתי לארגן מחדש את הריבועים הלבנים והשחורים לפחות מאה אלף פעמים. על העדשה אני שם פילטר צבעוני ואז מסובב אותה - אבל אינני רוצה לשעמם אתכם. הדבר הכי חשוב בעיניי זה הוא, שמבלי להיות מודע לקיומו של דימות (imaging) ממוחשב - זה היה ב־1970, בפולין - יצרתי עיבוד דיגיטלי משלי על־גבי סרט. משונה, אבל נדרשו לי 26 שנות עבודה - כולל עבודתי בכל 25 החופשות הבאות שלי - כדי לחזור ל־*Square* במודעות מלאה ולהבין מדוע."

**פרנציסקה תמרסון****סטפן תמרסון**

פרנציסקה: נ' 1907 בוורשה  
נפטרה 1988 בלונדון  
סטפן: נ' 1910 בפלוצק, פולין  
נפטר 1988 בלונדון

**זביגנייב ריבצינסקי**

נ' 1949 בלודז', פולין  
חי ועובד בלוס אנג'לס, קליפורניה



**Układ I—VI** (הסדר VI-I), 1974, 3:00 דק'

בהרהורו על טבעו של הסרט, לא התמקד ואשקו (בניגוד לרובקובסקי בכמה מעבודותיו, למשל) בממד הפיזי שלו, אלא בניסיון להגיע, באמצעות "מנגנון" מתמטי, לידע אובייקטי עליו. בניסיון לתפוש את מהותו המושגית, כתב ואשקו: "ניסיתי להבין את מהותו של הסרט, את החומר המבנה אותו - חומר במשמעות הלוגית, לא בזו שמשמשת את פיטר גידאל (Gidal) בספרו *Structural Film Anthology*". נאמן לעקרונ יסוד זה של התרחקות מן ה"מציאות" החומרית, הקונקרטי, של הסרט, מסיט האמן את הרהוריו ב-"Układ I—VI" אל פעולות מעבדתיות, אל בניית מודלים מופשטים ובדיקתם.

**Moskwa: More Air!** (להקת) מוסקבה: עוד אוויר!), 1986, 2:21 דק'

כשתיים וחצי דקות של תמונה אקספרסיבית של ריקוד פוגו שצולמה בפסטיבל הרוק של יארוצין. העבודה מממשת את האסטרטגיה האמנותית של רובקובסקי: אמנות כשדה של תמסורות אנרגיה, תיעודים ביולוגיים-מכניים, שבהם הוא התמקד באיכויות שרק לעתים נדירות נוכחות בשדה האמנות, כגון אינטנסיביות או ויטליות.

**Concert (excerpts)** (קונצרט [קטעים]), 1982, 8:28 דק'

סרט באורך מלא זה מציע זרם של דימויים מוזיקליים וקולאזיים, שבתוכו נשזרים צילומים של ביצועים חיים, קטעי הנפשה, רצפים מופשטים ואפקטים חזותיים. בצד להקות רוק, מטאל ובלוז, מציג הסרט גם הרכבי פאנק וגל חדש, דוגמת בריגאדה קריזיס, דורטר או רפובליקה. הסרט הוא מקור השראה ותיק לא רק למעריצי מוזיקה, אלא גם, אם כי לא תמיד באופן מודע לחלוטין, לאמנים, דוגמת וילהלם ססנאל, שיצר עבודה חדשה במיוחד לתערוכה זו בהשראתו הישירה של הסרט.

**30 Sound Situations** (30 מצבי סאונד), 1975, 9:15 דק'

המיצג *30 Sound Situations* ממפה את הערכים האקוסטיים של אקולוגיות רבות ושונות. בכל מצב, האמן עומד לפני המצלמה (במרחקים משתנים), וחובט שתי חתיכות

**רישארד ואשקו**

נ' 1949 בניסה, פולין

---

**יוזף רובקובסקי**נ' 1939 בפוזנן, פולין  
חי ועובד בלוז'ן, פולין

---

**מיכל טארקובסקי**

נ' 1946 בוורשה

---

**רישארד ואשקו**

עץ זו בוז בתנועה רחבה. הצלילים המופקים כתוצאה מכך מתייחסים במישרין לטביבות השונות, הכוללות כיתת בית ספר, ספרייה, חדר מדרגות, נגרייה, חצר ופארק. ואשקו משתמש בתוצאות צליליות משתנות כבשיטה לפירוק המדיום הקולנועי ולבחינת יכולתו של סרט להעביר ייצוג חדש של המציאות.

**I Could Live in Africa** (הייתי יכול לחיות באפריקה), 1983, 18:16 דק'

סרט תעודה על להקת רוק נסיוני בשם "ישראל", שיצר במאי ותסריטאי הולנדי אשר נקלע למציאות של תקופת המשטר הצבאי בפולין והוקסם ממחלת הפאנג הפולנית. הסרט הוא משחק גרוטסקי, עתיר הומור אבסורדי והזדהות יתר מודעת עם תפקידים: זה של יוצר סרטים נבער מ"המערב העשיר" וזה של חברי להקת פאנג מפולין "הקומוניסטית".

**Kamienica** (אחוזה), 2006, 3:00 דק'

**Uklad** (מערכת סולארית), 2006, 2:00 דק'

**Untitled (Elvis)** (ללא כותרת | אלביס), 2007, 7:00 דק'

באחד הראיונות שנתן, אמר ססנאל, "לפעמים נדמה לי שהציור יתקיים כל עוד יהיו שירים". בהזדמנויות שונות, הדגיש האמן כי האסתטיקה של תת-התרבות המוזיקלית, ההבט החזותי של וידיאו קליפים עצמאיים, היא שעיצבה אותו ולא דווקא מסורת אמנותית כלשהי. המוזיקה המחתרנית מציאה לססנאל אנרגיה, חיוניות ועוצמה - תכונות שנוכחותן החזקה מורגשת בחיי בני אדם, אך כבר מזמן נפקדת משדה האמנות. ססנאל תופש כמדומה את סרטי הווידיאו שלו כמרחב של "תקשורת אנרגטית", כפי שמכנה זאת אנדזיי פאוולובסקי, מרחב שלא מיועד להעביר משמעויות מסוימות, אלא לשדר קשר "ישיר", עוצמתי ומרתק - קשר שקשה להעבירו (מבלי ליצור ריחוק) באמצעות שפה או דימוי.

## ז'אק דה קונינג

חי ועובד באמסטרדם

---

## וילהלם ססנאל

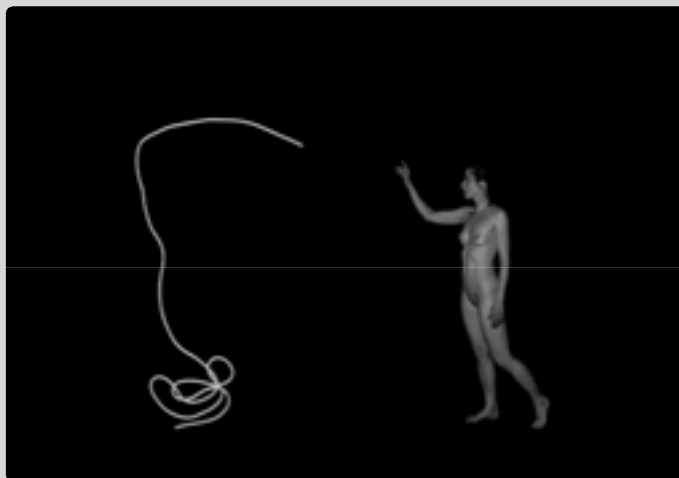
נ' 1972 בטרנוב, פולין  
חי ועובד בקרקוב, פולין

---



## וידיאו ארט מפולין - עבודות מן העת האחרונה

אנטה גז'שיקובסקה, *Black*  
 (שחור), 2007



\* אוצר במרכז לאמנות עכשווית אוז'דובסקי קסל, ורשה

- בשיתוף עם מכון אדם מצקייביץ', ורשה, ובתמיכת משרד התרבות והמורשת הלאומית ומשרד החוץ של הרפובליקה הפולנית במסגרת שנת פולין בישראל, 2008-2009

(זמן הקרנה כולל: 62:00 דק')

**התוכנית****פאוול אלטהאמר**נ' 1967 בוורשה  
חי ועובד בוורשה**Realtime Movie** (סרט בזמן אמיתי), 2007, 3:20 דק'

ה"בקרוב" של **Realtime Movie**, סרטו של פאוול אלטהאמר, הוצג ב־2007 בבתי קולנוע בלונדון, באתר של מוזיאון הטייט וביו טיוב. הוא צולם ובוים בשוק בורו בלונדון בהשתתפותם של ניצבים ושל השחקן הבריטי ג'וד לאו. הסרט מראה את לאו הולך בשוק וקונה דג, וכולל פעולות "יום-יומיות" מתוסרטות שמבצעים הניצבים: איש עסקים מדבר בטלפון סלולרי; תייר מביט במפה. הסרט הופק ברמה גבוהה - הוא נראה כמו בקרוב אמיתי - אבל החלקקות של ההפקה מתנגשת עם דברי הקריינות הפיזיים והרומנטיים המופרזים שמקריא ג'וד לאו: "ענן להבות הקיף אותי, אבל עד מהרה הבנתי שהאש בוערת בתוכי ... וחזויתי הארה שלא תתואר". הבקרוב הוא בדיוני, בקרוב של סרט שאינו קיים. הוא ממשש הן כפרסומת והן כתבנית לחזויותם הבאה של הצופים באירוע החי.

**אוסקר דאוויצקי**נ' 1971  
חי ועובד בוורשה**Budget Story** (סיפור תקציב), 2007, 9:26 דק'

סרט, שאורכו הוכתב על-ידי תקציב ההפקה הזמין, בכיכובו של השחקן הפולני הידוע יאן נוביצקי.

**איגור קרנץ**נ' 1959 בקטוביץ', פולין  
חי ועובד בוורשה**Palace / Jackass Performance** (ארמון / מופע של ג'קאס), 2006, 3:40 דק'

בכובת **Jackass** (חמור) היא עוד תופעה של אמנות עממית, נאיבית, מרדנית וחובבנית. למעשה, אנחנו יכולים לכנות את הפרקטיקות של חבריה "מיצגים נאיביים". פעולותיהם המטופשות והמביכות לעתים קרובות חפופות מאופי או כוונה אמנותיים, אך תמיד מונעות על-ידי מנה גדושה של התלהבות, צורך להתבטא ולהפגין רוח ואנרגיה יצירתית. ערכים אלה מצדיקים את ההשקעה מבלי להתחשב בהקשר. ראוי להדגיש כי כל מסורת האפנינג, המיצג ואמנות הפעולה וההתערבות האונגרדיים, אך גם "האמנות המביכה", "האמנות הבזויה" (object art) וכו' מגיעות לסופן בתופעת ג'קאס, גוועות ונתקלות ביחס מזלזל (היום, קשה יותר ויותר לבצע פעולה אמנותית "מפרקת התניות", "מעוררת" ומשנה תפישות בחלל ציבורי או סימבולי). מכאן שג'קאס מציב בעיה בפני האמנות. בפרויקט האוצרותי שלנו, ברצוננו לנתח את הרווח בין האמנות לג'קאס ולהביא לשיתוף פעולה בין "מיצגנים נאיביים" לבין אמנים פולנים מבוססים הנוקטים אסטרטגיות מיצגניות מתערבות.

איגור קרנץ הציע מיצג שבו ייצפו חברי ג'קאס במשך שמונה שעות בסרטו **The Palace**, שנעשה במיוחד לכבוד אירוע זה (סרט באורך שמונה שעות על ארמון התרבות והמדע הסוציאלי-ריאליסטי של ורשה, עיבוד מחדש לסרטו המפורסם של אנדי וורהול **Empire**).





(reconstruction) "S" TV (טלוויזיה "S" [שחזור]), 2006, 3:30 דק'

ב-1985, קבוצה של אסטרונומים מאוניברסיטת טורון הפולנית הרכיבה ציוד שידור טלוויזיוני משלה והחזירה סממאות של תנועת סולידריות לשידורי הטלוויזיה הממלכתית. נסיונות לבדוק את טווח השידור נתבצעו באמצעות שידורן של צורות גיאומטריות קטנות בפינתו של מסך הטלוויזיה. בספטמבר 1985, בעת שידור החדשות הרשמיות ובזמן שידורה של הסדרה הבלשית הפופולרית 07 רות עבור, הופיעו שתי הסממאות הבאות על מסך הטלוויזיה: "סולידריות טורון, די לעליית המחירים, לשקרים ולדיכוי" ו"סולידריות טורון, מחובתנו להחרים את הבחירות".



Your Kung Fu Very Low (הקונג פו שלך מאוד נמוך), 2008, 2:00 דק'

אנה נייסטרוביץ' מעוניינת במה ש"הולך לאיבוד בתרגום" ובמה שאינו ניתן להסבר ושייך לתחום האסוציאציות הלא-רציונליות, נמצא "מחוץ לתרבות", נובע מאסוציאציות לא-רציונליות, נובע מסעות, מאי-הבנה, ובמיוחד היא מתעניינת במה שמשפיע על המציאות ונוגע בה במישרין.

Song of Sublime (שירת הנשגב), 2007, 11:30 דק'

בהתייחס לסרט זה, כותב האמן תומאש קוזאק: "דומה כי את המשמעות המקובלת הנוכחית של נשגבות קובעים בפולין שני סוגי שיח. מצד אחד, שפת הדיבור, ומצד אחר, רעיונותיהם של דרידה וליוטאר, שפותחו על בסיס פרשנויות מסוימות של הטיעון הקאנטיאני. אין כל קשר בין שני סוגי השיח הללו, למעט העובדה שהשימוש בהם מקפיא את המחשבה על הנשגבות בתוך נוסחאות סטריאוטיפיות שאינן מסבירות כלום. הראשונה בנוסחאות אלה - נוסחת שפת הדיבור - מזהה תדיר נשגבות עם פאתוס, בפרשה אותה כנטייה מיושנת להתרוממות רוח, הבאה לידי ביטוי בפואטיקה בומבסטית של רוממות ומליציות. הנוסחה השנייה, השיח הדרידאי-ליוטארי, מתמקדת בשאלת הייצוג. בהקשר זה, נקודות ההתייחסות העיקריות הן אותם חלקים בביקורת כוח השיפוט שבהם קאנט בוחן את אפשריותו של ייצוג חושי של רעיונות 'חוץ-חושיים'. קאנט סבור כי אין כל תוחלת בנסינותיה של המחשבה ליצור הלימה בין מושגים חושיים לרעיונות - אי-אפשר לייצג בצורה מובחנת את האינסוף ואת המוחלט. דרידה חושב בצורה דומה - לדבריו, האינסוף הוא בלתי-נגיש ובלתי-ניתן-להבעה, והנשגבות כולה היא חוויית אי-ההלימה בין ההצגה למוצג במצג. אי-היכולת להביע את האינסופי היא גם נושא מפתח בחשיבתו של ליוטאר, הסוען כי האוונגרד מקורו באסתטיקת הנשגב הקאנטיאנית. הודות לאסתטיקה זו, לדעתו, נפתחה הדלת להפשטה ולמינימליזם עוד לפני שהאמנות הרומנטית נפרדה מאמצעי הייצוג הקלאסיים והבארוקיים. האוונגרד פנה אף הוא לכיוון הזה בניסיון להציג את קיומו של הבלתי-ניתן-לייצוג ואגב כך להגשים את מטרתה האמיתית של האמנות - להציג את מה שהופך דברים לנראים ולא דווקא את מה שנראה כשלעצמו. באורח זה הנשגב הופך לסריוויאלי ובה בעת משותק. שפת הדיבור המתבססת על השכל הישר מעמידה אותו על התרוממות רוח מיושנת, בעוד שהפוסט-מודרניזם מגביל אותו לגטו מופשט של ניתוח הייצוג. הנוסחה האחרונה מרחיבה במידה ניכרת את השטח הצחיח ונטול כל המשאבים שהיה ביכולתם

**אנה נייסטרוביץ'**

נ' 1974 בוורשה  
זיה ועבודת בוורשה

---

**תומאש קוזאק**

נ' 1971 בפולין

---



לספק את צרכיה הבעריים של המודרניות המאוחרת. היכן שהמודרניות מתמקדת אך ורק במנגנון הראייה, היא מחטיאה משהו שבשום אופן אסור להחטיאו - את הגעגועים ה'בלתי־נשלטים' של רוח הזמן. במצב זה - מצב ששפת הדיבור והפוסטמודרני גרמו להתאבנותו - מגיח יסוד שלישי ומתחיל למלא תפקיד חשוב. המדובר בקולנוע המסחרי ההופך את תחושת הנשגבות ל'הקרנה', הן בהוראתה הפסיכולוגית והן בהוראתה הקולנועית. תעשיית הקולנוע, המייצרת דימויי נשגבות בהמוניהם, יוצרת סמלים של תשוקות הנסבים על אשליית אי־הסדר של תחושת הביטחון הקיבוצית, המוגדרת במסגרת הליברלית־דמוקרטית באמצעות ההנחה שביסוד אילופו הרווחי של ה'אחר' - של הבלתי ניתן לשליטה והבלתי־רווחי. בהקשר זה, מתעוררת השאלה האם הדימויים ההוליוודיים של יסודות טבעיים וזרמי אנרגיה בלתי־ניתנים לשליטה החודרים למעמקי היקום מסמלים את דחפי הביקורת (העצמית) של המודרניות המאוחרת? האם רעידת אדמה הנצפית במערכת קולנוע ביתית מקבילה לרגע הדיאלקטי של תרבות הביטחון - רגע שבו אותה תרבות, המשתעשעת במשחק אסתטי עם דימויי אסון והרפתקה, מתקנת את גבולותיה ומנסה להיפתח אל מה שלפי תחושתה הוא 'אחר' מסוכן, אבל גם מלהיב ונחשק? לשאלות האלה מתלווה שאלה חשובה נוספת: האם מקרנת הקולנוע היא כלי המאפשר תיקון אמיתי והיפתחות אל ה'אחר' או שמא היא תחליף חסר־טעם לשינוי ומקור של אנטי־תזות כוזבניות?"

**Tree of Knowledge** (עץ הדעת), 2008, 5:00 דק'

## אוסקר דאוויצקי

נ' 1971  
חי ועובד בורשה

אוסקר דאוויצקי מוכר הודות לפעולותיו, מיצגיו ומיצביו האירוניים, הביקורתיים והאנרכיסטיים במידת־מה, המטפלים בסוגיות של זהות המתייחסת לאישיותו של האמן, במבנים מוסדיים ובפרדוקסים של המציאות. בנקטו אסטרטגיות ניאו־דאדאיסטיות, הוא מבליט ומגזיף את הבלי החברה בעידן פוסט־צרכני זה של הקפיטליזם המאוחר. פוליטיקה, כלכלה וחיי יום־יום משתקפים במראה המעוותת שמציבה להם אמנות ההתנגדות של דאוויצקי. הוא מערער ושופט נורמות מבוססות של המוסר והסדר הרווחי והחברתי. עץ הדעת שלו מנסה להתמקד, באמצעות עדשת המיקרו שלו, ברגעים ראשיתיים של המוסר האנושי ושל יסודות הידע. האמן משחזר את הסצינה המקראית, שבה אדם וחווה טועמים את הפרי האסור ובשל חטאם זה ננעמת מהם הגישה לעץ החיים. נשף המסכות הגרוטסקי של דאוויצקי מלא אירוניה עד גדותיו. הוא מנסרל את הפאתוס כבמטה קוסמים ומגולל אפוס של תשוקה בסוף עידן התמימות. הפרי נאכל למחצה; השיפוט מושהה ואפשר אולי לצפות להיוולדותה של היסטוריה חדשה.



**Black** (שחור), 2007, 12:00 דק'

## אנטה גז'שיקובסקה

נ' 1974  
חיה ועובדת בורשה

שחור הוא פנטזיה קולנועית בת 12 דקות על נושא התהום המוחלטת. גופה העירום של האמנית משייט במרחב שחור בלתי־מוחש ובלתי־מוגדר, תוך שהוא נעלם בתוכו ומופיע מחדש לסירוגין. הסרט משלב פעלולי צילום אנלוגי ואנימציות מחשב.

Untitled (ללא כותרת), 2007, 7:07 דק'

ההפשטה היא שפת האמנות המודרנית וגם המצאתה הגדולה. היא ממחישה פנטזיות נרקיסטיות של אמנות המתמכרת לחלומות על אוטונומיה מוחלטת, על ריבונות לא־סמאנטית ואנטי־מימטית המבטיחה עמדה ביקורתית כלפי המציאות החברתית והפוליטית. ההפשטה הייתה אות לשתיקת האמנות ולאדישות שהייתה מונחת בבטיסה. זה היה נתון שביסס את הפטישיזציה של הראייה הטהורה, ביטוי של אמות המידה האתיות הנעלות שהנחו את האמן המודרניסטי והמימוש המושלם ביותר של האידיאלים האפיסטמולוגיים של האמנות (כלומר: של "תובנה מיידית ובלתי־מתוכנת"). היא הפכה למושא ביקורת מועדף של אמנים ומבקרים בעלי נטיות פוסט־מודרניסטיות, הנהנים לפרקה לגרמיה ולהצביע על הנחותיה התמימות, האוטופיות, האסקפיסטיות, הקונפורמיות, הלא־בוגרות, הלא מודעות לעצמן, המטאפיזיות וכו'. עם זאת, חרף ההתקפות האלה, ההפשטה נוכחת עדיין באמנות. ללא כותרת של איגור אומולצקי מתאפיין באיזכורים רבים מן הפואטיקה המודרניסטית ובשאיפה להחיותה. שני סוגי ההפשטה, הגיאומטרית והלא־גיאומטרית, זוכים להחייה ומתגשמים זה בזה ויוצרים מערכים מעניינים יחד עם "פואטיקת הריאליזם" (המשתמשת בייצוגי המציאות הפיזית). השאיפה הקודמת לשחזר את האמנות מעקרון המציאות, שהתגשמה בהפשטה המודרניסטית, מוחלפת בסרטי וידיאו מופשטים בני־זמננו בקשר של התערבות, אינטראקציה וחילופי השפעות הדדיים (או החלפת "מתנות") בין ספירת ההפשטה הטהורה והספירה של ייצוגי המציאות. ברם, הקשר ביניהן אינו קשר בין שתי ספריות שוות. ההפשטה בהקשר זה הופכת לאסטרטגיה המאפשרת סוג מיוחד של הכפפת המציאות לאמנות. היא הופכת לשיטה של שינוי צורה, של הוספת געגוע פויטי וממד אישי למציאות שפרט לכך היא רצינית מאוד.

Blue Movie (סרט כחול), 2008, 4:19 דק'

בדברה על סרטה, טוענת האמנית אגנישקה בז'אנסקה: "למעשה אנחנו שלוש: אני (עם המצלמה), אנטה מונה־היסה (Mona-Chisa) ולוציה טקאצובה (Tkacova), האמניות שמהן ביקשתי לשמש כדוגמניות. טורסואים נשיים או, ליתר דיוק, צלליותיהם, נראים רוקדים על רקע מואר בכחול, כחול כזה הבוקע ממכשיר הווידאו אחרי שמפעילים אותו ולפני שלוחצים על כפתור ההפעל. הרעיון העיקרי שלי בקשר לווידיאו הזה הוא שחרור ושמחה. כשמסתכלים על עבודותיהן של אנטה מונה־היסה ולוציה טקאצובה, העובדות יחד, מבינים את הסיבה. הן מוזות טהורות ומשחררות הצחקות משרידי הפראדיגמות הישנות; הן יוצרות עבודות מושגיות מבריקות, תוך שהן מנתחות את כוחותיהן הבלונדיניים המיניים ואת מעמדן באמנות".

## איגור אומולצקי

נ' 1973 בלודז', פולין  
חי ועובד בוורשה



## אגנישקה בז'אנסקה

נ' 1972 בגדאנסק, פולין  
חיה ועובדת בוורשה

אוצר:

חורחה לה פרלה\*

## כאן ושם או כמה רמזים על היצירה האורקולית באמריקה הלטינית

אירועי העשור הראשון של האלף החדש מתווים כמה נתיבים משמעותיים לאמריקה הלטינית, מאחר שמשולב בהם גורל היסטורי המצוי במעבר מייאוש לאופטימיות. שתי סדרות של עבודות וידיאו מציגות מסעות שונים בהיסטוריה של היצירה האורקולית מן העת האחרונה ומציעות פרשנויות שונות ליבשת הדרום אמריקנית. מבחר חטוף זה, שנערך במיוחד לכבוד VZ מס' 4 ואורגן בשתי תוכניות, איננו אנתולוגיה; הוא מציג פנורמה מעניינת מנקודת מבט מסוימת, פנורמה המבליטה כמה מן המגמות של השנים האחרונות.

העבודות שנבחרו מציעות תובנות דקות על האזור ועל המדיום האורקולי עצמו. אחדות המסרים האורקוליים בבידור, הקולנוע, הטלוויזיה והאינטרנט גורמת לנו לעיין מחדש בשאלות ישנות על אחריות בעבודה אמנותית עם כלי תקשורת אורקוליים. העבודות הללו מציגות פרשנויות שונות של נקודת התפר הכלכלית והפוליטית באופנים העשויים לחול על האזור כולו. המחשבה האופוזיציונית של התנגדות לרודנות ולמשלות סמכותניות או מושחתות במאה העשרים הופכת לרטוריקה ריקה משהיא מעומתת עם האידיאולוגיה העכשווית המוכתבת על-ידי קבוצות כלכליות ממורכזות בתאגידים זרים הקשורים לבורסות העולם ולהלבנת כספים. המצב משתנה אמנם ממקום למקום, אבל הוא התקבע באזור כולו ותורם לחלוקת עושר פחות ופחות הוגנת. הפנורמה הפוליטית המאכזבת הזאת מתחזקת באמצעות כלי התקשורת והאמנויות החזותיות הבידוריות, התומכים במערכת הכוח השלטת באזור פריפריאלי הנתון במשבר מתמיד. אירוע זה גם מתייחס להבט נוסף בהיסטוריה של העת האחרונה:

\* אמן ואוצר עצמאי  
חי ועובד בארגנטינה

ההיסטוריה של הווידיאו הנסיוני ביבשת זו, המציגה כלי בלתי-תלוי ומחונן ביצירתיות חיונית ומחויבות לשימושים האמנותיים במדיום האורקולי. וידיאו ארט ממשיך לתפוס עמדת מפתח בזירה האמנותית והתרבותית של אמריקה הלטינית, בכמה מן המדינות זה יותר משלושים שנה. שלטונו של הציוד הדיגיטלי בכל תהליכי ההפקה שינה את הדימוי האלקטרוני והפכו למשהו מושגי יותר, מאחר שהווידיאו כבר לא מיוצר באמצעות מצלמת וידיאו אנלוגית, אלא היה לתוצר של עיבוד נתונים ממחשב. אנחנו סבורים כי ההבט הטכנולוגי משווה הילה מושגית חשובה הן להיסטוריה הקולנועית והן לתולדות הווידיאו עצמו, למדע שכונה פעם קולנוע ווידיאו מורחבים והיום מכנים אותו "פוסט-קולנוע"/"פוסט-וידיאו", אם לנקוט מונחים שאינם מגדירים די הצורך את הסוגייה ואת ממדיה החומרי והמושגי האמיתיים. למעט יוצאים מן הכלל נדירים, השיח החדש לסוגיו המתלווה לטכנולוגיה חדשה זו ולחשיבה על הבטים אינטראקטיביים ווירטואליים אינו חוקר את תולדות הקולנוע והווידיאו הנסיוני באמריקה הלטינית ומפגין חוסר גמישות לגבי תולדות המדיה. הדבר נובע מההצטלבות הטכנולוגית והמושגית בין ההבטים הפוטרכימיים, האלקטרוניים והדיגיטליים של המכשיר.

העבודות שבחרנו מחזירות אותנו לנושא הציוד האורקולי, אגב עיון בבעייתיה היסודיות של היבשת שלנו; לכך מתוספות שלוש עבודות המציעות מבטים שונים על המזרח התיכון מנקודת השקפה של אמריקה הלטינית.

הפרתן של זכויות אדם נותרת נושא רווח ותקף. הוא מטופל בעומק ובשניות רבים יותר בהתייחס לאירועי המאה ה-20. סרטה של **פאטריסיה מוראן** *Clandestinos* (מחתרתיים) הוא יצירה רהוטה המשחזרת עבר אלים ובלתי-סובלני, שטרם עובד עד תום בברזיל. מוראן מחברת יחדיו במומחיות קטעים המראים גופות מוסתרות של אנשים שנרדפו בעבר בהקשרה האורבני של הדיקטטורה. (העבודה צולמה בחלקה על סרט, ומוראן השלימה לא מכבר את סרטה העלילתי הראשון באורך מלא.) קו עבודה תקף נוסף הוא המיצג העובר כחוט השני בקורות הווידיאו של אמריקה הלטינית כפי שהן באות לידי ביטוי בעבודות השונות של אוסף זה.

סרטו של **רודריגו קאסטרו ג'וסוס** *Narciso no mijo* (נרקיס בשתן). מראה את גופו של האמן בהתאם למסורת של הסוגה הזאת. הדיוקן העצמי בווידיאו חושף שאלות אישיות מן הספירה הפרטית, מחוץ להקשר הציבורי, ההיסטורי או הפוליטי. *Hamaca Paraguaya* (ערסל פראגוואי) מציג דיאלוג יצירתי בין הווידיאו לקולנוע ומציע את אחד המבטים המעמיקים ביותר על פראגוואי. סרט זה היה הזרו המושגי והאידיאולוגי שהוביל את **פאס אנסינה** ליצור את סרטו העלילתי באורך מלא הראשון באותו שם, אחד הסרטים הבודדים על תולדות הקולנוע הפראגוואי.

הנושאים החוזקים והקשים האלה, הכוללים פרשנויות של העבר ושל ההיסטוריה החדשה יותר, עומדים בניגוד חד להשקפות פרוזאיות ואירוניות יותר לכאורה. באמצעות עיצובו והגרפיקה שלו, מציע סרטה של **סילביה קאצ'טורי** *Mala Sangre* (דם רע), פרשנות לנקודת המבט של המוסדות, ההיסטוריה וכתבי הקודש

על הנשים כחוטאות. לעומת זאת, סרטו של **ראשל רוסלאן**, *Fluorescencias* (אור פלואורסנטי), בוחן את הפרשנות האורבנית של הפרסום שכבר אינו מוכר מוצרים באמצעות פיתוי העין, אלא מציג דימויים אינטימיים של ספירות פרטיות. אלה הם דימויים מחולנים של האינטימי והציבורי, שבהם המיניות שוב הופכת לסטיגמה חתרנית ואירונית בזירה הציבורית. סרטו של **ז'וסה ריקארדו ג'וניור אלמאידה אלואס**, *Material Bruto* (חומר גלם), הוא בגדר תיאור רהוט של חיוניות החיים בברזיל, ובמיוחד במחוז מינאס גראיס (Minas Gerais), אגב היפרדות מן הנושאים השולטים בדרך כלל בסרטי וידיאו. הסרט נוצר בעקבות עבודה עם חולים בבית חולים פסיכיאטרי. הוא נמנע מתיאור ריאליסטי ומעדיף לעיין במודל ביצוע, השם ללעג את תהליכי הייצוג של תיעוד אורקולי: *En mi menor* (במי מינור) של **ניירי אבאלוס** משלב את השקפות הבמאית בכל הנוגע לשאלות פוליטיות של מקסיקו הנשזרות בקורות חייה. הסמכה זו מיתרגמת באמצעות רבישיח אינטימי של גופים, קולות ורגשות אישיים למול ייצוג המצב הפוליטי בציאפס בכלי התקשורת. התוכנית השנייה מתבססת על שלושה מבטים על המזרח התיכון, המזכירים את אחת מעבודותיו הראשונות של גודאר - **כאן ושם** - ומשתמשים בטכנולוגיית וידיאו בשילוב עם סרט קולנוע. בנוסף להתמודדות עם המאבק הפלסטיני, בוחן סרטו של גודאר את תפקיד הבמאי הזר המצלם במחנות הפליטים של ירדן, אגב מתייחסת על המערכת הפוליטית של סביבתו הצרפתית. סרטו של **אדגר אנדרס**, *Pared de Concreto* (חומת בטון), הוא יותר מסתם יומן מסע; הנקודה המעניינת אותו מגולמת באי-האפשרות להתקדם באין מפריע במסלול ישיר מנקודת היציאה ועד היעד. סרט מסע זה עומד בסימן גבולות, חומה ומחסומים, המכשילים מעבר חופשי בין ישראל לפלסטין. **בפחד**, מנסחת גם **קלאודיה אראונה** מינשר העוסק באופני ייצוג של פחד ובקשרו האפשרי לשליטה ופיקוח חברתי ולאסטרטגיות של הפחד מפני האחר ולפיקוח על האוכלוסייה. אירועים שמשלו בכלי התקשורת מאז 11 בספטמבר 2001 משולבים במיתוסי טרור מבית היוצר של הקולנוע ההוליוודי ובדימויי האלימות המציפים את האינטרנט. *Valdez en Medio Oriente* (ואלדס במזרח התיכון) הוא פארודיה הנובעת מן הבלבול בין שתי הוויות - זו של ירושלים וזו של בואנוס איירס - בלבול בין שתי סביבות ושני הקשרים. מטרתם של התצוגה ושל פסטיבל דוגמת VideoZone היא להגדיל את האהדה לאמנויות האורקוליות ולהגן עליהן מפני מגמות של שוק הבידור. לנוכח אובדן הייחודיות של כלי התקשורת, אנו ממשיכים לתור אחר דרכים להגן על האחרות שהיא אֵם כל יצירה מקורית. מטעם זה, אנו סבורים כי האתגר הגדול ביותר טמון בניסיון לשמר את הרוח המושגית הרדיקלית שתמיד אפיינה את הווידאו הנסיוני למן ראשית ימיו.

גישה זו היא תולדת העימות עם ההסכמה הכללית השוררת בתעשיית

הבידור ועם הבנאליות הבלתי-נסבלת של כמה מן המושגים הסובבים את האמנויות והטכנולוגיות החדשות. סדרה זו של סרטי וידיאו מחזירה במפורש את הגיוון

האידיאולוגי לנוכח המגמות הללו ומציעה נקודות מבט אחרות באמצעות סרטי וידיאו על אזורים הנתונים בסכסוך - אמריקה הלטינית והמזרח התיכון.

### חורחה לה פרלה



קלאודיה אראונה אבוגוס, *Fear*  
(פוז), 2007

(זמן הקרנה כולל: 71:00 דק') &lt;

## וידיאו ארט מאמריקה הלטינית: תוכנית 1 - מבטים מפוזרים: על האני והאי

*En Mi Menor* (במי מינור), 2002 (מקסיקו), 12:40 דק'

במי מינור הוא דיוקן עצמי המשקף את עולמי הפנימי; זהו מבט מבחון ומבפנים על עולמי. המצב התרבותי והפוליטי של ההקשר החברתי שלי מעסיק אותי מאוד ומשפיע על חיי הרגש שלי. לכן חשוב לי להתמודד בצורה ביקורתית ואנאליטית עם הנושאים האלה, תמיד מזווית ראייה אישית מתוך כוונה לבטא את רגשותי ולחלק את נקודת מבטי עם אחרים - להציג את העולם מבעד לעיני. עבודתי משקפת את המציאות החברתית מאחר שהיא חלק מחיי, ומכאן - משפיעה עלי. הדימוי של ההקשר החברתי פוליטי והתרבותי שלי מקביל לרגשותי, ואני מציגה צורך חברתי שבד בבד הוא גם צורך אישי פנימי. השקפתי הפוליטית משקפת במהותו של דבר את פעילותי המנטלית ואת קיומי, מאחר שמטרתה היא לתאר את חיי. כלילתה של השקפה זו מעשירה את המבט האורקולי שלי, במתחה גשר של הזדהות וכוליות חברתיות. האתגר המונח בבטים עבודתי הוא לשמור על זהות אישית וחברתית. מטרתה היא לזכור את ההבדלים בין תרבויות, לכבדם ולשמרם; בהיבט, עבודתי גם מתמודדת עם השינויים המשפיעים על הזיכרון הקיבוצי. הגוף נראה בעבודתי כמספורה חזותית של פעילותי המנטלית ושל ההקשר החברתי שלי, ומצלמת הווידיאו משמשת אותי כשלושה של תפישתי החושית והשכלית.

*Clandestinos* (מחתרתיים), 2001 (ברזיל), 13:00 דק'

*Clandestinos* מתמקד במאבק המהפכני שהתנהל בברזיל בשלהי שנות ה-60 ותחילת שנות ה-70. זוהי מסה פיוטית על חיים מחתרתיים, על ארוח חיים הכופה עליך שתיקה והסתרות; חקר הפחד והשלכותיו על חיי אנשים. העדויות שאינן מוצגות מעבירות את תחושת "המחבואים" שאפיינה את התקופה ההיא. רעיון דומה הנחה את עבודת המצלמה שנועדה לתעד את זכרון הזמן, התקופה האפלה, בניסיון להעביר חווייה של חלום או היוכרות במשהו מרוחק, מעורפל ובלתי־מדויק.

*Hamaca Paraguaya* (ערסל פראגוואי), 2000 (פראגוואי/ארגנטינה), 8:00 דק'

שפה: גואראני

ראמון וקאנדידה, זוג איכרים פראגוואיים, מחכים לשוב בנס האובד.

*Fluorescências* (אור פלואורסצנטי), 2001 (ברזיל), 10:00 דק', פורטוגזית

*Fluorescências* חושף את העיר טאו פאולו כמו גוף, כסריטוריה של הצטלבויות, זרמים ותשוקות המתלכדים לכלל קליידסקופ חשוני וטבעי, אשר מלחמת האזרחים שברקעו מפוגגת בידי אמצעי התקשורת.

## ניירי אבאלוס

נ' 1976 במורליה, מקסיקו  
חיה ועובדת במקסיקו

## פאטריסיה מוראן פרנדס

נ' 1961 בבלו הוריונטה, מינאס גראיס, ברזיל

## פאס אַנסִינה

נ' 1971 באסונסיון, פראגוואי  
חי ועובד באסונסיון

## ראשל רוטאלן

נ' 1971 בסאו פאולו, ברזיל  
חיה ועובדת בסאו פאולו



סרט קצר זה מתמקד בסאו פאולו, אבל מתייחס למטרופוליס העכשווי. הדימויים צולמו במגוון אתרים שנבחרו בקפידה בעיר. כאמור, העבודה מטפלת בעיר כבגוף, אבל לא כל גוף נתון. אל גוף זה מפנים את כולנו; זהו עינוי שהאזרח אינו יכול לחמוק ממנו, המסתתר מאחורי קרום דק של פרטומת חוצות המובילה את התכנים החושניים אל סף הפורנוגרפיה. עיר זו של גורדי שחקים מכוסים במראות, הלוכשים ופושטים צורה באמצעות תנועה כבדה ואיטית, היא בגדר דימוי של גוף החשוף לתשוקתו של האזרח אך מוגבל על ידי אותו טאבו שמארגן את המרחבים הציבוריים. מותר להציג בה אלימות קיצונית או דימויים של נשים עירומות למחצה. ברס, אסור להציג בה זקפה גברית או אקט מיני, וזה מה שמגדיר, לדעתי, טאבו מבני. Fluorescências מבקש לסדוק, לנקב ולפצוע את המערכת הזאת ולהציג בדיוק את מה שלעולם אין להציג בפומבי בקנה מידה גדול. על כן, הוא מוביל את הסיטואציה עד גבולה, הופך על פיו את המשחק ומציג את הסטייה השולטת ביחסים מטרופוליטיים עכשוויים ואגב כך גורם לצופים לתהות ומציע להם להפליג למשמעות אחרת של החיים.



### סילביה קאצ'טורי פילוי

נ' 1962 במונטווידאו  
חיה ועובדת במונטווידאו

---

Mala Sangre (todo sobre la mujer inmunda) (דס רע |הכול על האישה המטונפת), 2001 (אורגוואי), 4:10 דק'  
מוזיקה: כה אמר זראטוסטרא, ריכארד שטראוס, ו'The Anchor Dream מאת מייקל ג'ג' דאנה; Hearts of Space; קולות: פיפר רגיס, חוליו קרדוסו וסילביה קאצ'טורי; תוכנות: פוטו־שופ, After Affects ו'Sound Forge

עבודת אמנות קדושה המבוססת על פסוקים מקראיים שמתייחסים למחזור הווסת.

Narcissus in the Piss (נרקיס בשתן), 2006 (ברזיל), 6:00 דק'

מיצג. האמן משתין על הרצפה ויוצר דיוקן עצמי מבבואתו בשלולית. בבורחו מגורלו המר של נרקיס המיתולוגי, מייבש האמן את השתן באמצעות מגהץ, ובבואתו מתאיידת.

### רודריגו קאסטרו דה ג'וסט

נ' 1983 בסאו פאולו, ברזיל  
חיה ועובד בסאו פאולו

---

Material Bruto (חומר גלם), 2007 (ברזיל), 17:00 דק'  
משתתפים: גרמאנה טילוה, לודמילה קונדזיולקובה, אילון רבין, רוג'ריו גומס; במאית שחקנים: ג'וליאנה בארטו; צילום: בירון אוניל; עריכה: גילהרמה ראיס וריקארדו אלואס ג'וניור; סאונד: גילהרמה ראיס; הפקה: Núcleo de Criação Sapos e Afogados

### ריקארדו אלואס ג'וניור

נ' 1982 בברזיל  
חיה ועובד בבלו הוריונסה, ברזיל

---

ארבעה אנשים משתוקקים לצאת מעורם. חומר גלם מציג מסופלים במוסד לחולי נפש בבלו הוריונסה, ברזיל.

## וידיאו ארט מאמריקה הלטינית: תוכנית 2 - מבטים מפוזרים: כאן ושם

**Concrete Wall** (חומת בטון), 2005 (גרמניה/ארה"ב), 14:20 דק'  
עברית עם כיתוביות באנגלית

סרט הווידיאו הזה הוא ניסיון להתמודד עם ייצוגים מוחשיים וחזותיים של גבולות. גדר ההפרדה הופכת לא רק למקום פיזי, תוצאת הסכסוך הפלסטיני-ישראלי, אלא גם לייצוג חברתי-פוליטי של סוף המערב ותחילת העולם המוסלמי. הגדר מעבירה משמעות נוספת כאנדרטה המנציחה את תולדות ההפרדה וההתכחשות. הסרט נוצר בזמן נסיעה בגדה המערבית. הרעיון העיקרי הוא לתאר את הצטברות הזמן המוביל לאירוע וממנו. בהקשר זה, אני מבין "אירוע" כתיאור חדשתי או תקשורתי, המתמצת את התהליכים לכלל אירועים סינכרוניים; לכלל היסודות המכונים את האירוע. הצטברות הזמן לפני האירוע ואחריו מייצגת את "ההשמטים" (ellipses) ההופכים בעצם לאירוע, לפי ז'יל דלו.

**Valdez en Medio Oriente** (ואלדס במזרח התיכון), 2005 (ארגנטינה), 27:00 דק'  
ספרדית/עברית

כרוניקת מסעו של ריצ'ארד קי ואלדס מבואנוס איירס לירושלים, דרך המזרח התיכון.

**Fear** (פחד), 2007 (צ'ילה/גרמניה), 14:30 דק'  
ספרדית עם כיתוביות באנגלית

וידיאו מצוא (found-footage video). באמצעות טיפול אסתטי ופורמלי, ניגש הווידיאו לחשוף את המבנה החזותי המונח בבסיס ייצורו החברתי של הפחד ואת המנגנון התומך בייצורו בחברות בנות-זמננו. תשומת הלב מתמקדת בפחדים קיבוציים - פחד מפני מגפות, דיכוי פוליטי, זרים ו"אחרים": פחד מפני כל מה שאינו ידוע או שאין לו שם. הרעיון הוא ליצור הקשר חדש לדימויים, להטביע זווית ראייה אישית בדימויים, זווית שתעבירם למישור סובייקטיבי, ואגב כך לתהות האם אפשר לקרוא אירועים מזווית ראייה אישית, ממקום אחר.

(הקרנה כולל: 55:00 דק')

### אדגר אנדרס

נ' 1970 בצ'ילה  
חי ועובד בארה"ב



### חורחה לה פרלה

נ' 1955 בבואנוס איירס  
חי ועובד בבואנוס איירס

### קלאודיה אראוונה אבוגוש

נ' 1968 בסאנטיאגו, צ'ילה  
חיה ועובדת בסאנטיאגו

## וידיאו ארט עכשווי מצרפת

בכחמש השנים האחרונות, מתחולל שינוי קיצוני בקרב אמני וידיאו בני־זמננו בצרפת. מטרתן של שתי התוכניות שנאצרו עבור VideoZone היא להדגים את הכיוונים החדשים שאליהם פונים אמנים אלה. הכרסום הגדל והולך בתקציבי הפקות וטבען המשתנה, בצד ניידות בינלאומית, מובילים אמנים צרפתים רבים לעיין בתשומת לב בשאלות פוליטיות וחברתיות ברחבי העולם, להפיגין לעגזעמי ולפתח צורות חדשות של כתיבה, מה שמניב שפע של *documentaires de création* - סרטי תעודה אישיים.

לא רק ארצות המצויות בשוליה של סצינת האמנות העכשווית נהנות מייתרונותיהן של תוכניות בינלאומיות של אמנים אורחים; זה גם נעשה מקור חשוב למימון הפקות של אמנים צרפתים רבים, ומספק לדור הצעיר הזדמנות לעבוד ללא דאגות כספיות ולפגוש קהלים לא מוכרים. **אנטואן בוטה** (Boutet) העביר יותר מחצי שנה במחקר בסין לפני שצמצם את חומריו והחל בעריכת *Zone of Initial Dilution* (אזור של מהילה ראשונית), אשר בעקבותיו עתידה לבוא עבודה נוספת על מקורות מים, שצולמה אף היא בסין. *Hear Me, Children-Yet-To-Be* (האזינו לאמרי פי, בנים ייוולדו) בבימויה של **סאנדי אמריו** (Amerio) הוא פועל יוצא של מלגת כתיבה ב־Laboratoires d'Aubervilliers (מעבדות אוֹבֶרְוִיֵה), אחד מן המרחבים החדשים המרובים שהוקמו בצרפת ושביכולתם לטפח אמנים בראשית דרכם.

הבט חשוב נוסף של סצינת האמנות הנעשית יותר ויותר בינלאומית בצרפת הוא מספרם הגדול של אמנים הרוכשים את השכלתם מעבר לים, מה שלא רק תורם לשיפור כשריהם הלשוניים אלא גם גורם לכך שרבים מן האמנים במבחר

\* מנהל טרנסאט וידאו, צרפת

הנוכחי מוצגים או מוקרנים לעתים קרובות בארצות אחרות ולאוו דווקא במולדתם. הגם שזוכה בשלושה פרסים בפסטיבלים שונים, סרטו של **ניל בלופה** (Beloufa), **Kempinski**, טרם הוקרן בצרפת. גם לבית-הספר לתארים מתקדמים באמנות לה'פרנוא (Le Fresnoy) הממוקם בטורקון (Tourcoing) נודעת השפעה חיובית; כמחצית מ-24 הסטודנטים המתקבלים למוסד זה מדי שנה אינם צרפתים, ורבים מהם נשארים לעבוד בצרפת בתום לימודיהם. דוגמה מצוינת היא סרטו של **ארינקה רמירז**, **Brises** (רוחות קלות), שצולם ברצף אחד ומיטיב לאון בין זיכרון לפוליטיקה. מנגד, **פסקל ליוורה** (Lièvre) **ז'אן-גבריאל פֶּרְיוֹ** (Périot) הפכו למעשה לשגרירים של צרפת הודות לעבודותיהם המוקרנות מדי שבוע במקום זה או אחר ברחבי העולם. למרות הימנעותם מהצגת עמדה פוליטית גלויה כלשהי, הם מפתחים גוף עבודה שבו הם מציגים נקודות מבט ביקורתיות בעליל - פריו בכל הנוגע לארכיונאות והנפשה ולייוורה באשר לממד הבידורי של התרבות הפופולרית באמצעות מיצג.

אחד ההבטים המעניינים ביותר אולי של סצינת האמנות העכשווית בצרפת הוא מספרם הגדול של אמנים בני הדור השני והשלישי של מהגרים צפוף אפריקנים המנכסים לעצמם את זהותם התרבותית. סרטו של **קטיה כמלי** (Kameli), **Bledi, un scenario possible** (בלדי [ארצי], תרחיש אפשרי), הוא תוצר של מסעות בלתי-פוסקים אל שורשיה ושל חתירתה להבינם.

#### ברנט קלינקום



פסקל ליוורה, *Patriotic* (פטריוטי), 2005

## תוכנית 1

(זמן הקרנה כולל: 69:00 דק')

קמפינסקי, 2007, 14:58 דק'

ברוכים הבאים לקמפינסקי, מקום מיסטי ואנימיסטי, שיושביו הם שמציגים אותו בפנינו. לסרט תעודה מדע בדיוני זה אין תסריט, ותרזישו מתנהל עלי פי חזק משחק מסויס - המשתתפים המרואיינים מדמיינים לעצמם את העתיד ומדברים עליו בלשון הווה.

## ניל בלופה

נ' 1965 בפאריס  
זי ועובד בפאריס

Patriotic (פטריוטי), 2005, 4:05 דק'

פטריוטי נסוב על פסקאות מתוך "החוק הפטריוטי", שהועבר אחרי אירועי ה-11 בספטמבר, ועוסק במלחמה נגד האויב הראשי - הטרור - לצלילי המוזיקה של הטיטניק.

## פסקל לייורה

נ' 1963 בליטיה, צרפת  
זי ועובד בפאריס

Zone of Initial Dilution (אזור של מהילה ראשונית), 2006, 30:00 דק'

תעודה המטפלת בשינוי האורבני שהתחולל באזור שלושת הערוצים בסין לאחר שהוקם במקום הסכר ההידרואלקטרי הגדול בעולם. לפני שתושלם מלאכת הבנייה - לפי התכנון השנה - מעריך הווידיאו את מצבן של גדות נהר היאנגצה וערי הסביבה, למן הערים שנהרסו או נעלמו ועד לערים המשגשגות, בניסיון להבין את השלכות הפרויקט הן על הנוף והן על האוכלוסייה בהתחשב בעלייה הצפויה של מפלס המים.

## אנטואן בוטה

נ' 1968  
זי ועובד בפאריס

Ni juman no borei (200 000 fantômes) (200,000 רוחות רפאים), 2007,

10:00 דק'

הירושימה, 1914-2006. היסטוריית המאה העשרים מוצגת באמצעות 600 תצלומים של "כיפת הפצצה האטומית" בהירושימה. ב-1914, הכיפה הייתה המרכז המסחר של חיי עיר אלגנטיים ביפן. ב-6 באוגוסט 1945, פצצת אטום, ששם הקוד שלה היה "ילד קטן", שמה קץ מוחלט לכל זאת. בתוך שנייה אחת, 78,000 בני אדם קיפחו את חייהם, והעיר נחרסה עד היסוד. כולל הכיפה. אפילו אחרי אסון בקנה מידה כזה, החיים יכולים עדיין להימשך. הירושימה של שנת 2006 היא כרך ככל הכרכים - למעט הכיפה. היא משקיפה דומם, במרכז המסך, וממשיכה להציג את נזקי השריפה. מידות הכיפה זהות בכל התצלומים, אם כי נראה שהיא מתכווצת שעה שבנייני ענק צצים מסביבה.

## ז'אן-גבריאל פריו

נ' 1974  
זי ועובד בסור, צרפת



Brises (רוחות קלות), 2008 (צרפת/צ'ילה), 10:00 דק'

"נולדתי ב-1979, שש שנים אחרי ההפיכה הצבאית בצ'ילה. גדלתי תחת הדיקטטורה, בזרועות אמי. היא סיפרה לי כי, למרבה הפרדוקס, זו הייתה התקופה המאושרת בחייה. אני חלק מן ההיסטוריה הזאת, עתיר סתירות. בשוב הדמוקרטיה, צבעו מחדש את ארמון הנשיא בצבעו המקורי, צבע קרס, וכניסת הולכי הרגל נפתחה מחדש לציון יום השנה

## אנריקה רמירז

נ' 1979 בצ'ילה  
זי ועובד בסורקואה, צרפת

השלושים להפיכה הצבאית. בפעם הראשונה, הורשו אנשים להסתובב באולמותיו. זה היה האות הראשוני לשינויים הצפויים. מאז ואילך, במשך 19 שנות דמוקרטיה, האוכלוסייה יכולה להיכנס לארמון הנשיא בנתיב שכיוונו צפון־דרום, היינו מכיכר החוקה (Plaza de La Constitución) לכיכר האזרחים (Plaza de La Ciudadanía). התנועה בכיוון ההפוך אסורה. זה אכן בגדר סימן שזלתות ארמון הנשיא פתוחות; אך בו־בזמן מרמז הדבר באופן סמלי כי בהיסטוריה אסור לחזור לאחור ורק צריך להביט קדימה. - א' רמירז



## תוכנית 2

(זמן הקרנה כולל: 69:00 דק')

**Bledi, un scénario possible** (בלדי [ארצי], תרחיש אפשרי), 2005, 20:00 דק'

בלדי הוא סרט תיעודי פורס על רבדיה הרבים של המציאות האלג'יראית. העין מאזורי עינית המצלמה היא עינה של הבימאית הסוקרת את עברה בניסיון לאתר סיכוי לשינוי. המסע מתחיל במרסיי בהפלגתה של הספינה המיתית "Méditerranée" (הים התיכון) ומתנהל בליווי המחשבות, הזכרונות ותקוות העבר והעתיד של מהגרים אלג'יראים החוזרים למולדתם. בהגיעם, מתמקדת תשומת הלב בחיי היוס־יוס, במיוחד במצבם של הנשים ושל בני הדורות הצעירים.

## קטיה כמלי

נ' בקלומון־פרו, צרפת  
חיה ועובדת בפאריס, אלג'יריה וניו יורק

## פסקל לייורה

**Marie** (מריה), 2007, 03:56 דק'

ציור של ישו על הצלב משתנה כתוצאה מהנפשתו של פרט: פיו של הצלוב השר להיטו של ג'וני הולדי Marie.

## סאנדי אמרי

נ' 1973 בפאריס  
חי ועובד בפאריס ובניו יורק

**Hear Me, Children-Yet-To-Be** (הטו אוזנכם לאמרי פי, בניס ייוולדו), 2004,

45:00 דק'

העבודה שצולמה כולה בעמק המוות (קולורדו) שוזרת יחדיו נראטיב עכשווי מוזר בסביבה רבת הווד של המדבר האמריקני. במסע הקשה ובד בבד הקולנועי לאורך העמק, מתגלה לאיטה השממה הצחיחה לצלילי קולו של מפקח המספר לקהל בדיוני מעשה שקרה בזמן מסעו האחרון לים המלח. בעקבות פתיחה רצופת אנקדוטות, חושף הסיפור עד מהרה את כוונתו של המפקח לפטר את העובדים המאוינים לו. העבודה מגשרת בין הלא־מודע הקיבוצי האמריקני לבין אהבתו לנראטיבים בהסתמך על מקורות שונים לכאורה כגון עולם העסקים, התנ"ך ואירועי 11 בספטמבר 2001. היא בודקת במיוחד את פרקטיקת סיפור הסיפורים בסביבה תאגידית, שבה נוקטים מנהלים בחברות גדולות מסוימות דוגמת "נייק", "אדוב" או "דיסני", בספרם סיפורים לעובדים במטרה להשפיע על התנהגותם ועל רגשותיהם. לסיפור סיפורים עתיר מטאפורות והקבלות כעין זה יש כמה שימושים: החל מיישוב סכסוכים אישיים וכלה בהמצאת הסברים לפיטורים או להגברת התפוקה.



## ככל שדברים משתנים יותר

הפסטיבל ה-5 לקולנוע נסיוני בבנגקוק (BEFF 5)

תוכנית הליבה של BEFF5 משקפת חברה בעין הסערה, אבל אינו מתרגש מן הסערה הזאת. למרות עשרות שנים של צמיחה כלכלית ונכונות לפשרה, שרויים התאים בעיצומו של משבר מתמשך, פוליטי ותרבותי. הגם שהם גאים בארצם - ובכך שבניגוד לשכנותיה, היא לא הייתה נתונה מעולם לשלטון קולוניאלי - במציאות, זהותם הלאומית היא יציר כילאיים במסווה קל, זהות של מי ששימשו במשך מאות שנים כדור משחק בידי שווקים, רעיונות וסכסוכים גלובליים. המודרניזציה לא הניבה תרבות פוליטית יציבה. מאז הפלת המלוכה האבסולוטית ב-1932, קרטעה הדמוקרטיה דרך שורה אינסופית של התחלות סרק, שנשזרו בפרצי מהומות פוליטיות, רבות מהן עקובות מדם. היום, העתיד נראה לא-ברור כתמיד. כשבראשה המלך הנערץ על רבים פומיפון אדוניאדט בן השמונים ואחת - מוקד האמון האזרחי היחיד במדינה - נכנסת תאיילנד לתקופה של אי-ביטחון קשה. הגם שהנושא הוא בגדר טאבו, אי-הביטחון הזה מעורר, ממש כמו הנסיונות לדכאו, פחד בקרב רוב-רובה של האוכלוסייה שלא ידעה ואינה רוצה לדעת חיים תחת שליט אחר. המחזור השושלתי העתיק, שמשבר הירושה המאיים עליו הוא חלק ממנו, משתקף במחזור הפוליטי הקצר ממנו בהרבה. השגשוג הכלכלי ושברו בשנות ה-90 הותירו ארץ בעלת שאיפות חדשות, אך גם חשפו מדינה מנוונת - טרף קל לאיל התקשורת הפופוליסטי, תאקסין שינאוואטרה, שזכה בניצחון גורף בבחירות 2001. כמי שבסיסי הכוח שלו היו פרובינציות ולא דווקא בבנגקוק, במשטרה ולא דווקא בצבא, נראה תאקסין - לפחות על הנייר - כראש הממשלה הדמוקרטית ביותר בתולדות תאיילנד. אבל שחיקת חופש העתונות וזכויות האזרח והגבלת כוח

המדינה, כמו הצחנה שעלתה ממינויי מקורבים, דחקו לשוליים את מעמד הביניים העירוני, אשר הגיב ברובו בסלחנות להפיכה הצבאית שהתחוללה ללא שפיכות דמים והובילה להדחתו של תאקסין בספטמבר 2006. הדבר הוליד יותר משנתיים של אייציבות חוקתית, שאליה חברה בחירתו לראש ממשלה של עושה דברו הפלגני, הדמגוג הימני, מנהל הטלוויזיה ומושל בנגקוק לשעבר, סאמאק סונדאראווג. הגלות מרצון שכפה על עצמו לאחרונה תאקסין - שנמלט מפני העמדה לדין בגין שחיתות - לא סייעה למיתון הזעזועים שפקדו את מפלגתו "תאי ראק תאי" (תאים אוהבים תאים) ושיתקה את המערכת הפוליטית. ממש בשעה שאני כותב דברים אלה, חוסמים המוני מפגינים את הכניסות למשרדי ממשלתו הצולעת של סאמאק ותובעים את התפטרותו.

אולם הממשק בין תרבות פוליטית לכוח מוסט אולי מן הרחובות לערוצים אחרים. בעוד שאמנים מתקשים להעלות על דעתם התערבות פוליטית - מאחר שכמרבית התאים הם מנוכרים מן הזירה הפוליטית - סדר יום ברהשגה יותר (ואולי דוחק יותר) הוא לתעל את הסערה הזאת, שערוצי הזרם המרכזי, הנתונים עדיין ברובם לפיקוח הצבא, מקפידים לסננה. תוכניתנו הראשונה ל-VZ, תמצית תוכניות הליבה של BEFF5, מציעה זוויות ראייה חלופיות על המשבר ועל מעגל הקסמים ההיסטורי הרחב יותר שהמשבר הוא חלק ממנו. תגובות ישירות וביקורתיות מעין אלה למחדלי המדינה הן נדירות בתרבות הקולנועית התאית וחושפות לא מעט מן המחזורים הפסיכולוגיים והחברתיים המכניסים את החברה הזאת.

תוכניתנו השנייה - אוסף של אמנות מדיה והנפשה - היא פחות פוליטית אמנם, אך מדגימה את תפקידם המתווך של כלי התקשורת ובמיוחד של כלי התקשורת החדשים בכל הנוגע לחיים החברתיים. מאחר שהשידורים נתונים עדיין לפיקוח הצבא, הופכים כלי התקשורת החדשים (הגם שאינם חסיני צנזורה) לערוצים חשובים של שיח חברתי שורשי בדומה למקומות אחרים בדרום-מזרח אסיה. בהשתמשם באינטרנט, בווידיאו, באנימציה חיה ואפילו בווידיאו קליפים, גם יצרו לעצמם אמני מדיה נישות בשולי התרבות המסחרית, נישות התומכות בתכנים חדשניים ולעתים ביקורתיים.

בתאילנד, ההיסטוריה המתועדת היא באופן מסורתי נחלתן של אליטות קטנות מאוד. תולדות הדימוי הנע אינן יוצאות דופן מבחינה זו. אבל כתוצאה מהתגברות זמינותם של כלי תקשורת, כגון וידיאו דיגיטלי, נעשה אפשרי סוג חדש של היסטוריה חברתית. התוכניות האלה חושפות את הופעתן של צורות חדשות להתמודדות עם מציאות חברתית, על סביבות הכוח המקומיות והגלובליות שלה. אולם מעל לכול, הן מדגימות את הקשיים להעיד על ההווה הפוליטי כאשר אין מדברים על העבר וכאשר אי-אפשר לדבר על העתיד.



## על אודות BEFF 5

&lt;

פסטיבל הסרטים הנסיוניים של בנגקוק (BEFF) נערך לראשונה ב־1997 בניסיון להתמודד עם העדר חלופות מקומיות לחווייה הקולנועית של הזרם המרכזי. זוהי קופרודוקציה של ארגון האמנות הבלתי־תלוי פרוג'קט 304, חברת ההפקה Kick the Machine וקרן הקולנוע התאיתי. במשך חמשת הפסטיבלים שהתקיימו עד כה, הלך וגדל תפקיד המפתח שממלא BEFF בכל הנוגע לשינוי פניה והמרצתה של קהילת יוצרי הסרטים העצמאיים המתפתחת של בנגקוק.

BEFF אינו פסטיבל סרטים נסיוניים בלתי־מתפשר, אלא במה מכילה לתרבות קולנועית חלופית רחבת־טווח - לרבות סרטי אמנים, אמנות וידיאו ומדיה, וידיאו קליפים ואנימציה, סרטים קצרים עצמאיים וסרטי תעודה נסיוניים - מתאיילנד ומרחבי העולם.

BEFF5 התגבש כתוצאה מקריאה גלויה להגשת עבודות, שהניבה קרוב ל־400 עבודות מכל העולם, כמעט מחציתן מתאיילנד. 19 התוכניות שלנו הוקרנו במארס 2008 בארבעה מקומות במרכז בנגקוק. לאחר מכן, יצאנו עם תוכניות נבחרות לסיור באוניברסיטאות אזוריות ובאתרי אמנות עצמאיים בשבע פרובינציות תאיות והגענו לקהלים עם גישה מאוד מוגבלת לערוצים תרבותיים חלופיים. בנוסף לישראל, מסענו הבינלאומי כולל את מאלזיה, גרמניה, ספרד, בריטניה, אוסטרליה ופרו.

(זמן הקרנה כולל: 80:00 דק')

**תוכנית 1****בופיטר ויסנוי**

נ' 1988

חי ועובד בבנגקוק

19.09.2549, 2008, 4:10 דק'

עד כמה הצליחה ההפיכה הצבאית בבנגקוק, תאיילנד, ב־19 בספטמבר 2006? מה למד העם התאי מן "הלקח החשוב הזה"? הסרט מחזיר אותנו ל־19 בספטמבר 2006. נסו להתבונן, להאזין ולזהות את הדברים שאומר הקריין. עלינו לשאול את עצמנו: האם הם אכן עשו את מה שהבטיחו?

**נאוּפול תאמרוּנגאטאנריט**

נ' 1984

חי ועובד בבנגקוק

Bangkok Tanks (טנקים בבנגקוק), 2007, 5:50 דק'

שיחה במסנג'ר MSN 7.0 בזמן ההפיכה של 19 בספטמבר 2006.

**נוטרון קאנוואנקלאי**

נ' 1980

חי ועובד בבנגקוק

The Duck Empire Strikes Back (אימפריית הברווז מכה חזרה), 2007, 2:30 דק'

נפילתם מן השלטון של ברווזי הגומי.

**אנוצ'ה סוביצ'אקורנפונג**

נ' 1976

חיה ועובדת בבנגקוק

0-3, 2007, 8:00 דק'

נולדתי ב־2519 (1976), שנתה של מהפכת אוקטובר. הייתי בת חמש עשרה בזמן התרחשותה של תקרית חודש מאי השחור. הייתי בת שלושים ב־19 בספטמבר 2549 (2006).

**מנאטסאק דורקמאי**

נ' 1974

חי ועובד בבנגקוק

Sports News (חדשות הספורט), 2007, 3:00 דק'

הסרט נעשה לכבוד חגיגות השנה החדשה של שנת 2008, והוא מחווה לבמאי ג'ון קרפנטר. הוא לא עוסק בסוגיות פוליטיות כלשהן.

**Escape from Popraya 2526** (בריחה מפופראיה 1983), 2007, 9:00 דק'

סופו של הסיפור המגולל בווידיאו הראשון. חלק זה מתאר את מצוקת נכדו של טאנג סייב צ'ונג. ואן לא מוכנה לומר דבר על עצמה או מאין הגיעה; היא כועסת על מה שקרה לפונג. הסיפור שקרה שלושה ימים קודם לכן מוסבר ופונג יודע עכשיו שהמבוגרים סלחו לכל מי שפעל לא כשורה. שאר הילדים יוצאים לרחוב ומתפרעים.

**Krasob**, 2007, 8:00 דק'

משחק הילדים התמים מזכיר לנו את ילדותנו.

**The Love Culprit** (אשם באהבה), 2007, 6:30 דק'

ככל שזכרוני מגיע, צפיתי באופרת הסבון **The Love Culprit** שלוש פעמים, כלומר פעם אחת פחות ממספר הפעמים שהייתי עד להפיכה צבאית. (שמעתי לא מזמן על הפיכה קרובה נוספת.)

**Observation of the Monument** (תצפית של המונומנט), 2008, 5:00 דק'

**Observation of the Monk** (תצפית של הנוזר), 2008, 7:50 דק'

תצפית של נוזר העושה את דרכו אל עיר גדולה, כצורה של איסוף מצוות. הוא מגלה זהות הכרוכה ברכוש ואת הצורך שלו להסתגל לחברה ולציוויליזציה על סף קריסה לכאורה. יהא אשר יהא, בני אדם חייבים עדיין להמשיך לגלות את עצמם ללא הרף.

**Middle Earth** (הארץ התיכונה), 2007, 8:00 דק'

ייתכן שאין כל תוכן פוליטי ל'**Middle Earth**, ואני מודע לכך שמרבית האנשים לא יבינו זאת, אבל הסרט הוא הצהרה מבחינתי. אסור להציג גברים עירומים בתאילנד, ולכן העובדה שהצגנו אותם על מסך גדול היא בגדר הצהרה (הסרט הוצג במסגרת פסטיבל הסרט הקצר והווידיאו התאי, ועל-פי חוק לא עבר צנזורה). הוא אומר משהו. זהו ביטוי פוליטי שלי. עצם הצגתו, מבלי לומר דבר נוסף, היא כבר בעלת משמעות. הרשויות אוסרת על הקרנת סרטים מן הסיבות האוויליות ביותר, אז זהו זה.

## פאיטוט פונרוקסאצ'אט

נ' 1969 בסופאנבורי, תאילנד  
חי ועובד בבנגוק

---

## ניטיפונג תינתופתאי

נ' 1979 בסורין, תאילנד  
חי ועובד בבנגוק

---

## סאנצ'אי צ'וטירוסראני

נ' 1980  
חי ועובד בבנגוק

---

## מייקל שאובאנאסאי

נ' 1964 בפילדלפיה, ארה"ב  
חי ועובד בבנגוק

---

## פראמוטה סאנגסורן

נ' 1974  
חי ועובד בבנגוק

---

## תונסקה פאנסיטיוראקול

נ' 1973  
חי ועובד בבנגוק

---



**אורפונג ראקסאטאד**

נ' 1977  
חי ועובד בבנגקוק ובצ'יאנגראי, תאילנד

**Roy Tai Phrae**, 2008, 3:00 דק'

אינני יודע איך תראה שנת 2008, השנה שבה התמנה מר סאמאק סונדאראווג' לראש ממשלתה החדש של תאילנד.

**ג'אקראוואל נילטומרונג**

נ' 1977 בלופבורי, תאילנד  
חי ועובד באמסטרדם

**Man with a Video Camera** (גבר עם מצלמת וידאו), 2007, 9:00 דק'

הסרט מדמיין סוציאליזם בהקשר תאי עכשווי, שחילוקי הדעות מצויים בו בשפע. אפשר שדמוקרטיה ועתיד מזהיר יותר אינם אלא חלומות בהקיץ ומשאלות לב. הסרט נעשה בהשראת סרטו המהולל של דז'יגה ורטוב איש עם מצלמת קולנוע (1929), המעביר את יופיו של מעמד הפועלים ומשקף את הרעיון הסוציאליסטי, ששגשג בתקופה הלניניסטית, באמצעות צילום, עריכה ותכליל מעורר.

**תוכנית 2**

(זמן הקרנה כולל: 62:00 דק')

**Wat Tu Song Klom**, 2007, 2:07 דק'

קופצים עגולים בלתי מזהים קופצים וקופצים!

**צ'וליראנון סיריפול**

נ' 1986  
חי ועובד בבנגקוק

**Repeating Dramatic** (לחזור על הדרמטי), 2008, 8:08 דק'

אופרת הסבון הייתה תמיד הפורמט הטלוויזיוני הפופולרי ביותר בתאילנד. אחת הסדרות המפורסמות ביותר היא Baan Sai Tong. שיעורי הצפייה הגבוהים של אופרות הסבון הישנות האלה מרמזים לכך שהן יוקרנו לנצח בלופ אינסופי. צילמתי את הסדרה ממסך הטלוויזיה ואחר הזנתי חזרה את החומר המצולם לתוך הטלוויזיה. תהליך התפיסה והמשחק חזר על עצמו שוב ושוב.

**ארפאפון פלונגסיריסונטורן**

נ' 1986  
חיה ועובדת בבנגקוק

**Black Mirror** (מראה שחורה), 2008, 3:00 דק'

בזמן ליקוי חמה, חולם כלב חלום שופע חיים.

**אנוצ'ה סוביצ'אקורנפונג**

נ' 1976  
חיה ועובדת בבנגקוק

**Because (Version 1)** (מפני ש־ [גרסה 1]), 2008, 4:00 דק'

וידיאו קליפ של פֶּטֶץ' אסאתאנוגראה.

**אפיצ'אטפונג ויראסטאקול**

נ' 1970  
חי ועובד בצ'יאנג מאי, תאילנד

**Circle** (מעגל), 2007, 4:00 דק'

וידיאו קליפ של ניפאן/קלינגן.

**צ'אטצ'אי****נגאמסירימונגקולצ'אי**

נ' 1985 בבנגקוק  
חי ועובד בבנגקוק

**The Time We Had** (הזמן שבלינו יחד), 2006, 4:00 דק'

ידיאו קליפ של גוז.

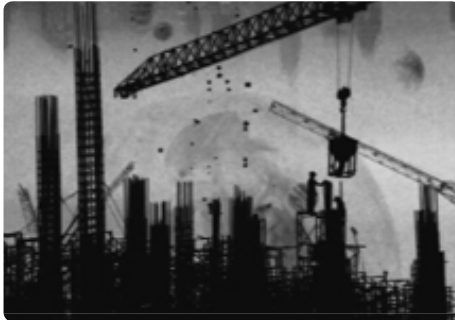
**Tassanajorn**, 2007, 4:00 דק'

ידיאו קליפ של Talkless.

**4 Feb 2006 Live @ Bangkok Code** (4 בפבר' 2006 מופע חי בבנגקוק קוד).

2006, 7:00 דק'

הסרט, שנוצר כפרשנות לאילתור מוזיקלי חי של קויצ'י שימיזו, מייצג את הבלבול הנוכחי השורר בתאילנד ואת כוחותיה הנצחיים והבלתי־צפויים.



**Promethean Invention** (המצאה פרומתיאית), 2008, 4:26 דק'

מיתוס פרומתיאוס בגרסת החיים המודרניים; החשמל מסמן את ראשית העולם ומתנתן פרומתיאוס למין אנושי כוללות לא רק את הארכיטקטורה, האסטרונומיה והאש, אלא גם המצאות מודרניות כגון טלוויזיה, הליכה בחלל והאינטרנט.

**Hero Project** (פרויקט גיבור), 2008, 21:51 דק'

חתירה לקיום של גיבורים.

**D.I.E.**

נוסדה ב־2004  
חברים: אנופאס פרמאנובאט, רומסילפ  
סוקפראסרט, אנופ מוסיגאפורוק ופאטווס טוטן

**האוקוס (יוטירי באיטרי)**  
**ISE (ראטינון תאיז'ורון)**

באטירי: נ' 1984  
חי ועובד בבנגקוק  
תאיז'ורון: נ' 1986  
חיה ועובדת בבנגקוק

**פאתומפול טספראטיפ**

נ' 1978  
חי ועובד בבנגקוק

**טינטיין קופר**

נ' 1982 בבנגקוק  
חיה ועובדת בבנגקוק

**לולאי (תאוויסאק סריתונגדי)**

נ' 1970  
חי עובד בבנגקוק

אוצרת:

רותם רוף

## ידיאו ארט מהודו

העבודות בתוכנית זו הן בעיקר מתת-היבשת ההודית, והן נבחרו מאחר שהן מדגישות את מאפייניו של האזור ומציגות את המשמעות הייחודית לו. הגם שהן עוסקות בנושאים שונים, מאחדת אותן המחשבה על המקום ועל יושביו. הכרך ההודי המתרחב והולך כל העת מצוי ברקע העבודות הללו, באפשרו לצופים לבחון את ההבטים השונים של המציאות האורבנית בימינו ואת מגוון השלכותיה. הן מציעות מבט על ההשפעות על הפרט בהודו הנודעות לעיור המתעצם והולך. זווית הראייה של הפרט משמשת כנקודת מוצא והתייחסות של כל עבודה ועבודה ומציעה מבט אישי ושלם יותר על הסוגיות המונחות על כף המאזניים בחיים העכשוויים, ההודיים והגלובליים.

ב־*A Day with Sohail and Maryian* (יום עם סוהיל ומריאן) של ג'יג'י סקאריה (Scaria) ר־4/11 *Quarter no.* (רובע 4/11) של ראנו גוש (Ghosh), מתחקים האמנים אחר גיבוריהם שעה שהם מבררים את מקומם בעיר, אגב התייחסות למודרניזציה המהירה של הודו ולנטייתה להותיר מאחור את אלה המסרבים או אינם יכולים להסתגל. שאלות הנוגעות לפולחן, לזהות אישית ולמקומם במרחב הציבורי והפרטי עולות במרומז ב־*Mashk* של אטול באללה (Bhalla) וב־*Flower Carrier* (נושאת הפרח) של סוניה קהוראנה (Khurana), שכן שני האמנים עוסקים בפעולות שהן בגדר הבעת דעה על מתחים חברתיים מרכזיים; באללה על יחסי הינדו־מוסלמים, וקהוראנה על הפזורה ההודית ועל סוגיות הגירה והתבוללות. מן הראוי לציין כי הגם שמרבית העבודות מתייחסות במובלע לבוליוד - תעשיית הקולנוע הגדולה והפוררה ביותר בעולם - ההשפעה השולטת, מושגית

ואסתטית, היא ללא ספק זו של פרקטיקת הסרטים התיעודיים. מגמה זו מגינה על העבודות מפני פגיעתה של ההבחנה, שהייתה לקלישאה ביקורתית, בדבר השפעתה של מסורת סיפור הסיפורים על האמנות ההודית. הנגזרת החברתית של הז'אנר התיעודי, המבנה הנרטיבי ופעולת הגומלין בין קהל למספר/ת הסיפור מובילים כולם לתערובת בלתי-צפויה ומרתקת של דמיון ומציאות יום-יומית. דוגמה מובהקת של מבט משועשע על תערובת זו מציגה *So He Starts Singing* ... (אז הוא מתחיל לשיר) של **באני אבידי** (Abidi), עבודה שבה חושף האמן את המנגנון המסתתר מאחורי הפקת סרטים במחווה אירונית ברורה לבוליווד.

הצד המשותף לכל העבודות הוא הקושי שהן מציגות למנסה לשים את האצבע על המעבר המתמיד בין המציאות לדמיון, שכן יסודות דמיוניים הופכים למציאות והמציאות עצמה מתגלה לא אחת כמדהימה מדי מכדי להיות אמיתית. התוצאה היא אזור לא-מוכרע בשולי הדמיון והמציאות הקרה, מרחב לא-מוכר ומבודד, הדוחה את סיווגינו המקובלים ואת אופני הבנתנו.

**רותם רוף**

**התוכנית**

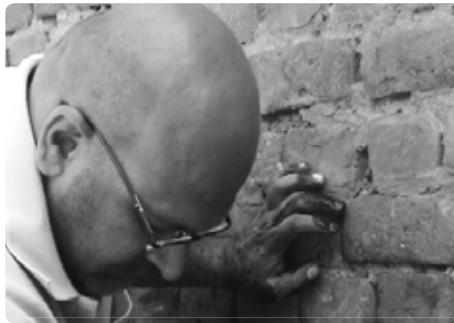
(זמן הקרנה כולל: 46:00 דק')

**אטול באללה**

נ' 1964  
חי ועובד בדלהי

Mashk, 2006, 5:45 דק'

בעבודה זו, האמן עוסק במלאכה העקובה מדם של שחיטת עז בהתאם לחוקי החלאל המוסלמיים, לשם הכנת מאשק - נאד מים מסורתי מעור. חילוקי דעות בנוגע לשחיטת חיות הגיעו לא אחת לנקודת רתיחה ביחסי ההינדים והמוסלמים בהודו והיו הסיבה להתפרעויות המוניים. באמצעות פולחן זה, ממחיש האמן, שמוצאו ממשפחה הינדית צמחונית, את העימות ואת פתרונו.



Quarter no. 4/11 (רובע 4/11), 2007, 13:00 דק'

**ראנו גוש**

נ' 1965 בכלכותה

בשנת 2004, נמכר בית חרושת בדרום כלכותה לקבוצה של יזמי נדל"ן. בן לילה כמעט, פונו כל העובדים ממגורייהם לאחר שקיבלו פיצויים זעומים, אם בכלל. כולם התפנו, להוציא את העובד לשעבר שאמכו פראסד סינג (Singh). למרות האיומים, הוא נשאר עם משפחתו בדירתו בזמן שבית החרושת הפך לעיי חורבות. מאחר שנאסר עליהם להיכנס לאתר הבנייה, הבריח יוצר הסרטים התייעודיים ראנו גוש מצלמה למר סינג, וסרט זה הוא תוצר של שיתוף הפעולה המיוחד ביניהם.





**...So He Starts Singing** (אז הוא מתחיל לשיר), 2001, 3:30 דק'

מנישה שארמה, "חולה" קולנוע הודי, התבקש על ידי האמן לספר את עלילתם של 26 סרטים הודים שונים (מ-1975 בקירוב ועד 2001). התוצאה הייתה סרט באורך שעה שמתוכו חילץ האמן מחזורים ודפוסים של סיפור בוליוודי סטריאוטיפי ויצר נרטיב אינסופי אבסורדי.

**Flower Carrier** (נושאת הפרח), 2003, 6:00 דק'

האמנית עורכת מסע מטפורי וממשי שעה שהיא עוברת בנופים עירוניים באירופה ובהודו כשעיניה נעוצות בפרח שהיא אוזחת בידה. בעוד שסביבותיה משתנות, היא נותרת בלא שינוי במסע שהוא בגדר הרהור על תפקיד היצירה האמנותית ומעמדה ועל סוליפיזם והתערות בסביבה.



**A Day with Sohail and Mariyan** (יום עם סוהיל ומריאן), 2004, 17:00 דק'

סרטו הבדיוני של ג'יג'י סקאריה מתאר יציאה לילית עם סוהיל ומריאן, שני אוספי זבל המוציאים את פרנסתם מערמות הפסולת בשכונותיה האמידות של דלהי. ככל שמסעם הלילי מתקדם, אנחנו נחשפים לקיום עירוני חלופי - לפניה האחרים של תרבות הצריכה העירונית.

## באני אבידי

נ' 1971 בקראצ'י, פקיסטן  
חי ועובד בקראצ'י ובדלהי

---

## סוניה קהוראנה

נ' 1968 בדלהי  
חיה ועובדת בדלהי

---

## ג'יג'י סקאריה

נ' 1973 בקותנאלור, קראלה, הודו  
חי ועובד בדלהי

---

## וידיאו ארט מאפריקה

מאז VideoZone מס' 1, נוכח דרך קבע הווידיאו ארט האפריקני בתוכניותינו. הפעם, הרכבנו תוכנית מעבודות שהוקרנו ב־VIIes Rencontres Africaines de la Photographie (מפגשי צילום אפריקניים מס' 7) בבאמאקו, מאלי, בחורף 2007. באירוע ההוא הוקרנו שתי קבוצות של עבודות וידיאו. עבודות הקבוצה האחת נבחרו בידי אוצר ה"מפגשים" סימון אנג'אמי (Njami), והאחרת הורכבה מעבודות שנוצרו בסדנאות השנתיות שמנהלת קרן ז'אן־פול בלאשר (Blachère) במאלי ובפרובנס.

ברצוננו להודות למחלקה האפריקנית והקאריבית ב־Culturesfrance, ובמיוחד לז'ורניק ז'ו אייזנברג (Aisenberg), על עידודה ועל העזרה שהושיטה לארגון התוכנית. לתודה ראויים גם קרן ז'אן־פול בלאשר ומנהלתה האמנותית סטפני הוג (Hugues) על תמיכתן.

## התוכנית

(זמן הקרנה כולל: 64:00 דק')

פאראפיין אַ נִי טוּבאַבּוּ (האישי השחור והאישי הלבן), 2007, 5:00 דק'

זרועותי הלבנות צבועות שחור באבקת פחם; זרועותי השחורות צבועות לבן בחימר ... ידיים לבנות על רקע שחור וידיים שחורות באזור הלבן: הפיכת הטריטוריות שלנו מערפלת את התנהגותנו ומבססת גורם של אי-הכרעה. ידינו מבוטות מסלולים של חילופים מהירים. בשקפם את המציאות, עוברים דרכונים, כלי נשק, מהגרים, מהגרים מגורשים, תרופות, תיירות צייד, סרטי מלחמה אמריקניים, כסף, מחצבים, פטישים מטריטוריה לטריטוריה ללא קשר לפיקוח, איזון או כללי הגינות כלשהם. כעבור שניות מספר, כבר איננו יודעים מי דוחה את מי, מי מנצל את מי, מי מתנהג כשחור ומי כלבן; מי אשם ומי חף מפשע. במשך מאות שנים הצפון נזקק למקורות האנרגיה של הדרום; עכשיו הדחייה, ההשפלה והדבקת אותות הקלון חוזרות - מהלכים מופרכים בעידן של חילופים רב-כיווניים בעיר העולמית. דימוי שנתלש מפרסומת בעתון לה מונד מזכיר לנו "מהגרים אינם פושעים"... כשותפים לאותה היסטוריה, אנחנו כבר לוקחים הרבה כל כך מאלה שחשבנו שנתנו להם הכול... יותר מאי-פעם יש להפוך את האחרות לזהות...

Being Bamako (להיות באמאקו), 2007, 16:50 דק'  
הופק בסיוע קרן ז'אן-פול בלאשר

ב'Being Bamako, משוטטת האמנית בעיניים עצומות ברחובותיה של שכונה בעיר בירתה של מאלִי. היא נתקלת בעוברי אורח ובסמטאות שממדיהן הצרים מחייבים אותה לראות דברים מבפנים, באמצעות ידיה וחשיה, כשהיא לובשת שמלה מעשה-ידיה, כמו מגישה עצמה כמתנה לאנשים שהיא פוגשת בדרכה. (ס' אנג'אמי)

"דגע שקט לבאמאקו: הדימויים, הפרצופים, הקולות.  
אני זוכרת נשים נושאות תינוקות קשורים במהודק לגביהן,  
סוחבות את משא הפירות ומגשי הבדים על ראשיהן.  
האם זו האפריקה שבה אמרו לי שעלי להאמין?  
מראה עיניים לא טוב ממשמע אוזניים; זהו מראה עיניים ותו לא.  
אני עדה לשום דבר במיוחד."

74 TU 2134, 2006, 10:00 דק'

הגם שזהותי היא זהות יס-תיכונית עמוקה, אני חש שייך לגמרי לאפריקה שעה שאני חוצה גבול סימבולי המחבר את הערים קֶבֶס וְנֶפְסָה. אנשים מרבים להשתמש בדרך הזאת הרצופה מקומות חנייה פולחניים מסוימים המתפקדים כמסננים הנדרשים לנו כדי לשכוח את חיי היום-יום הרעילים, שאינם מועילים למסע. כוח משיכתו של המדבר, אבל גם הרקע האנושי והמפגשים היחידים במינם הם מאופקים, מקטימים ומנומטים. אפילו אחרי שאני עובר אלפי קילומטרים ומצלם כמה מאות תצלומים, יש ואיני שומר על אף אחד מהם בסופו של דבר. התצלומים חשובים כמובן, אבל זכרונות המפגשים

## אדריין סינה וממארי דיאלו

סינה: נ' 1961 בסוורה, צרפת  
זי ועובד בפאריס ובלונדון  
דיאלו: נ' 1980 בבאמאקו, מאלִי



## איגרידאמוואנג'ורברטהאטר

נ' 1970 בניירובי/לודוויגסהפן  
חיים ועובדים בלודוויגסהפן, גרמניה  
ובניירובי, קניה

## זילל גסטלי

נ' 1958 בתוניס  
זי ועובדת בתוניס ובפאריס

בדרך נותרים חיוניים ומצטרפים זה לזה ממסע אחד למשנהו. בסופו של חשבון, המפגשים שומרים על ענוותנותך; בבחינת דימויים הנחרטים במוחך, נראה לך יומרני לנסות ללכוד אותם ולהכניסם לקופסה.

שורשי נעוצים ללא ספק בדרום תוניסיה. בואו לא ננסה להיות מדעיים ונאמר שרוח הארץ והאנשים היושבים בה (המעוררים לא אחת לעג מתוך בורות או יהירות) מיטיבים לבטא את מי שאני. השבילים, הדרכים והחניות הבלתי־בירות הם עלילתה של זהות הנבנית לאורך הציר הצפון־דרומי. לדידי, המסלול הזה הוא הקשר האינטימי ביותר עם תוניסיה ועם ההיסטוריה הפרטית שלי.



### תנדו מאמה

נ' 1977 באטרוורת', פרוניציית הכף המזרחית, דרום אפריקה  
חי ועובד בקייפטאון, דרום אפריקה

---

**The Revolution is...** (המהפכה היא...), 2007, 17:00 דק'

הטלוויזיה חוללה מהפכה בחייהן של חברות. אנחנו החיים באפריקה לוחצים על כפתור כדי לראות את העולם החיצוני; תרבויותינו מושפעות כל העת מדימויי אירועים המשודרים, בשידור חי או ערוך, בחדשות הטלוויזיה. מושגינו על מקומות ואנשים, על הזמן והמרחב, מאבדים את תוקפם; הטלוויזיה היא כלי חשוב העשוי להירתם למטרות טובות או לשרת כוחות שלייליים.

מיצבי הווידיאו הקרויים **The Revolution is**... משקפים בעצם שאיפה יסודית לשינוי הגישות וליחסי גומלין אמנותיים עם הטלוויזיה ככלי ביד אמנים באפריקה במטרה להביא אל פני השטח את קלסתריהם של אלה המדברים ושל אלה האנוסים לשמור על שתיקה, כדי שיוכלו לבטא את עצמם.



מבחינה היסטורית, תכנים וקקשרים טלוויזיוניים השפיעו על אמנות הווידיאו. העבודה היא בגדר מחווה לאותה היסטוריה ולטכנולוגיה שאבד עליה הכלח (וידאו אנלוגי, וידאו חד־ערוצי ומכשיר הווידיאו), אשר חוללה מהפכה באמנות המודרנית והעצימה את האמן.

### אכילקה קומוגם

נ' 1973 בדואלה  
חי ועובד בין דואלה ויאונדה, קמרון

---

**My Own Bamako** (באמאקו שלי), 2007, 7:17 דק'

הופק בתמיכת קרן ז'אן־פול בלאשר

הסרט מציג אלבוט תמונות המשקפות עיר שבה הכול נראה שברירי וייחודי. בעזרת מילים ודימויים מעטים ביותר, מעלה הסרט על נס את שירת החיוכים, הצבעים והמחוות, שירה המכניסה אותנו לעומק עולמם של האנשים היושבים בעיר, באמצעות פניהם, לשונותיהם והאובססיות שלהם.



צ

אכילקה קומונס

Maputo Utopia (אוטופיית מאפוטו), 2007, 8:09 דק'

אוטופיות חזומקות מהגדרה. במסורת הספרותית, "אוטופיה" משמעה שום או אף מקום. כדי שיחשב כאוטופיה, מקום דמיוני חייב לבטא שאיפה או פחד.

Maputo Utopia הוא טרילוגיה המורכבת מ־Secret Garden (גן סודי), Black Fire (אש שחורה) ו־Melancholia המתייחסים למקומות במאפוטו ולמקומה של האוטופיה בדמיון.

כמו בסוגה הספרותית, יש כאן מסע דמיוני ומעבר למקום אחר מרוחק במרחב ובזמן, המסנן את זכרון העיר עצמה ואת הגעגועים אליה.

המקומות מצויים במעגלים קונצנטריים של העיר: הגן הסודי מצוי בלב הרובע המסחרי, האש השחורה בפרוורים, והמלנכוליה בערוץ הנחל של סביבות מאפוטו, שבהן עובר גיבור הסרט, רקדן המוביל את הנרטיב באמצעות שלושה יסודות חומריים - פלסטיק, פחם וגדר תיל - שמגדירים את הבזבוז, האנרגיה וגבולות העיר. לכנות את מאפוטו אוטופיה משמע להבליט את העיר כמחוז תשוקות, פחדים וכמיהה אנושית אוניברסלית וגם את יכולתה להרוס או להגביל חיים אנושיים. זוהי הדילמה הנבחנת ב־Maputo Utopia.



**ברי ביקלה**

נ' 1959 בולאוואי, זימבבווה  
חי ועובד במאפוטו, מוזמביק

---

אוצר:

פלוריאן ויסט\*

## חלקיקים במרחב

סרטים תעשייתיים, אמנות מחשב מוקדמת וקולנוע מופשט, 1930-1977

עם הייצור ההמוני וחלוקת העבודה חסרי התקדים של המאה ה-20, הפך המיכון לכורח בליגונה של החיים המודרניים. בבד בבד, נעשה ניסיון למצוא צורות אמנות חדשות שישקפו את מציאותו של עולם העומד יותר ויותר בסימן של קדמה ותנועה מואצת ודבק ברציונליות מדעית, היגיינה חברתית ופיתוח טכנולוגיות חדשות לשם שליטה בטבע ובגוף האנושי. לטכנולוגיות החדשות הללו, בעיקר בתחומי האלקטרוניקה והמכניקה, האופטיקה וכלי התקשורת, האדריכלות והעיזוב, נודעה השפעה רבתי הן על הקולנוע האוונגרדי המוקדם והן על הפקת סרטים תעשייתיים. אולם הקשר בין יוצרי סרטים אוונגרדיים, אמני סאונד, מהנדסים ונציבי תעשייה היה הרבה יותר עמוק מאשר החזון המשותף בדבר עתיד טוב יותר וטכנולוגי יותר: בעוד שאמנים ויוצרי סרטים מפורסמים (כגון הנס ריכטר, לן ליי או נורמן מקלרן) הוזמנו להפיק פרסומות וסרטי תדמית, הפגינו חברות וסוכנויות ממלכתיות עניין אמיתי בנסיונות קולנועיים ובהבעה מופשטת כדרך לקדם את מוצריהם כמודרניים, חדשניים ומכוונים לעתיד. הסרטים הממוחשבים הראשונים במיוחד לא יכולים היו לקרום עור וגידים ללא הסיוע הכספי והמחקר המדעי של מחלקות אוניברסיטאיות או חברות כגון IBM או בֶּל. בֶּל, 1957, חברת סימנס, לדוגמה, הקימה סטודיו משלה למוזיקה אלקטרונית, סטודיו שבו הופקו צלילים אלקטרוניים אשר נועדו לשרת סרטים ומוזיקה קונקרטי.

על רקע זה של פריצות הדרך הטכניות והכלכליות, המאבקים החברתיים וההבלים הפוליטיים של תקופת המלחמה הקרה, משלבת תוכנית חלקיקים במרחב סרטים תעשייתיים, אמנות ממוחשבת מוקדמת וקולנוע מופשט,

\* אמן ואוצר קולנוע עצמאי  
חי ועובד בברלין

חלקיקים במרחב היא פועל יוצא של המחקר המקיף שערך פלוריאן ויסט בֶּל, 2007.

במיוחד מארצות־הברית וממערב גרמניה, אשר התבלטו באיכות החלוצית של הסאונד האלקטרוני וההנפשה שהפיקו. שתי תוכניות הסרטים הקצרים נועדו לזרות אור על תהליכים הדדיים של המצאה תעשייתית ונסיינות אמנותית, והן מציגות מגוון של עבודות קלאסיות בצד עבודות המוקרנות רק לעתים נדירות בימינו.

**פלוריאן ויסט**

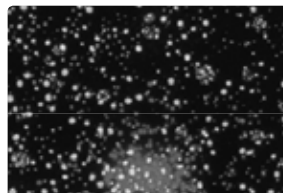
(זמן הקרנה כולל: 71:00 דק')

**תוכנית 1****לאסלו מוהול-נאג'**נ' 1895 בבאציבורשוד, הונגריה  
נפטר 1946 בשיקגו, אילינוי**Lichtspiel Schwartz-Weiss-Grau** (משחק אורות שחור-לבן-אפור), 1930גרמניה), 16 מ"מ, 5:00 דק'  
באדיבות לייט קון, פאריס

הסרט הקצר האילם **Lichtspiel Schwartz-Weiss-Grau** מציג את ה־**Light Space Modulator** (מאפנן אור-מרחב) של לאסלו מוהול-נאג' בפעולה. הפסל הקינטי, שנוצר בחסות AEG (יצרנית האלקטרוניקה והציוד החשמלי הגרמנית שנוסדה ב־1883), סובב סביב עצמו ויוצר אגב כך צלליות מגובבות של חפצי מתכת שונים, כדורים ורשתות בתנועה איטית, בהאצה ובתנועה הפוכה; מאסה של פרטים שורה על הכול. צורות מוצקות מתפוגגות ושבות ומופיעות. פואמה חזותית זו של אורות, צללים ודימויים חיוביים ושיליים משקפת את היקסמותו של נאג' מן הקונסטרוקטיביזם ואת סינגורו על שילוב הטכנולוגיה והתעשייה באמנויות של תחילת שנות ה־30.

**גי'מס ויטני**נ' 1921 בפסדינה, קליפורניה  
נפטר 1981**Yantra**, 1957-1950 (ארה"ב), 16 מ"מ, 8:00 דק'  
באדיבות לייט קון, פאריס

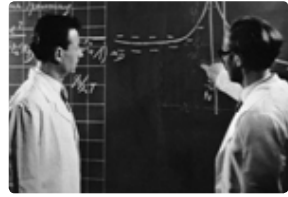
אחרי ששיתף פעולה עם אחיו ג'ון בשנות ה־40, פיתח גי'מס ויטני קריירה עצמאית. **יאנטרה** הוא סרט אשר הופק כליכולו בצורה ידנית בטכניקת הנפשה שפיתחו האחים לסרטם המוקדם **Film Exercises** (תרגילים קולנועיים). **יאנטרה** מורכב מנקודות המצוירות על נייר במערכים ורצפי תנועה שונים. ב־1959, צורפה לדימויים, האילמים עד אז, יצירתו האלקטרונית של המלחין ההולנדי הנק באדינגס (Badings), **קין והבל**. כותרת הסרט היא מלה בסנסקריט שמשמעה "כלי" או "מכשיר". היא עשויה להתייחס למערכות שונות, למן עזרי מדיציה פשוטים כגון פנדלות ועד לזרימת האנרגיה הקוסמית. אולם אין צורך להכיר את הפילוסופיות האזוטוריות הללו על־מנת להבין עד תום את גלגולי הצורה המופלאים המתחוללים בסרטו של ויטני - מריצודים והתחלפויות עדינים ועד מאסות תוססות של מאות נקודות אור, שכל אחת מסתובבת כמדומה במסלול מעגלי משלה. טווח זה של התפוצצויות פנימה והחוצה, בהירות וכחות, איקונים יציבים טהורים ומרקמים דמויי שמשות, לא־סימטריים ושופעים מעובדים ידנית, מדרבן מחשבה על יצירה ואנטרופיה.

**פאט אוניל**נ' 1939 בלוס אנג'לס, קליפורניה  
חי ועובד בלוס אנג'לס**Stromrichter** (ממירי מתח), 1960 (מערב גרמניה), סרט 16 מ"מ בווידיאו, 18:00 דק'  
גרמנית עם כיתוביות באנגלית  
הפקה: Siemens-Schuckert HWA Filmstelle, ארלנגן  
באדיבות ארכיון תאגיד סימנט, מינכן

באמצע שנות ה־50 של המאה שעברה, יעץ המלחין קרל אורף (Orff) לחברת סימנט להקים מעבדה מיוחדת לצורך הפקת הפסקול האלקטרוני לסרט התדמית התיעודי באורך מלא **Impuls der Zeit** (דחף הזמן, 1959). יוזף אנטון רידל (Riedl) נשכר לביצוע המשימה הזאת בסיוע מהנדסי קול וחשמל. בעקבות זאת, הפך רידל למנהלו



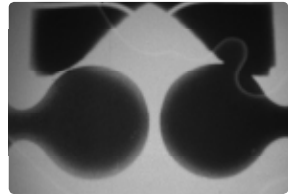
האמנותי של סטודיו סימנס כפי שהוא קרוי היום - אולפן למוזיקה אלקטרונית שהיה ממוקם בשטחה של החברה עד 1963. ג'ון קייג' (Cage), דייוויד טיודור (Tudor), מאוריסיו קאגל (Kagel), אנרי פוטר (Pousseur) ואחרים יצאו למינכן כדי להתנסות בסינטיסיזרים המודולריים ובמחוללי הרעשים והאימפולסים של האולפן, שהופעלו באמצעות כרטיסי ניקוב ומכשירי הקלטה. פטי-הקול של כמה סרטים תעשייתיים והפקות פרטיות הוכנו שם, לדוגמה Stormrichter. סרט זה של חברת סימנס, המדגים את פיתוחם הסכני של ממירי מתח ממחוללים חשמליים ועד לדור החדש של מוליכים למחצה המבוססים על צורן (סיליקון), לווה בציליילס ומוזיקה אלקטרוניים שחיבר רידל עצמו.



7362, 1965-1967 (ארה"ב), 16 מ"מ, 10:00 דק'

באדיבות LUX, לונדון

סרטו של פאט אוניל 7362, הקרוי על-שם סרט צילום קונטרסטי במיוחד, יוצר מיוזג לא-סימטרי בין צורות אנושיות, צורות ביומורפיות וצורות מכניות בתנועה. מעגלי אור מזנקים ממסכים שחורים בסינכרון לתכליל אלקטרוני (מאת ג'וזף בירד [Byrd] ומייקל מור [Moore]), המזכיר רעשים של מונה גייגר. הצורות הדינמיות הללו מכתיבות לא רק את קצב הסרט, אלא גם את האופן שבו יש לראות את הדימויים הצבעוניים והמרקמים החיוניים - הנובעים מהדפסה חוזרת ונשנית בקונטרסט גבוה של משאבות נפט ונערה רוקדת. ארבעת חלקי הסרט מסתיימים בכעין שיא מיני, אגב שימוש בסטרובוסקופ וריצוד. 7362 ואוצר הדימויים יוצא הדופן שלו הם בגדר הרהור מורכב על אכיפתן של תבניות מכניות על הטבע ועל גוף האדם - נושא שגור בעבודתו של פאט אוניל בתחומי הסרט הנסיוני, הצילום והמיצב.



פיקסילציה, 1970 (ארה"ב), 16 מ"מ, 4:00 דק'

באדיבות הספריות של אוניברסיטת אוהיו, קולומבוס, אוהיו

ליליאן שוורץ הייתה מראשוני האמנים שהתנסו בדימויים ממוחשבים בסרטים ובווידיאו. בסוף שנות ה'60, היא החלה עובדת עם מדענים במעבדות בל במארי היל, ניו ג'רזי, במיוחד עם קן נולטון, חלוץ הגרפיקה הממוחשבת, שחיבר כבר ב-1963 את שפת ההנפשה הממוחשבת הייעודית פֶּפְּליקס (Flicks + Bell = Beflix). שיתוף הפעולה הראשון ביניהם הוליד את הסרט פֶּיקְסִילְצִיָה שהופק בהזמנת חברת בל. הסרט משלב את הפלט הג'נרי של מפת הסיביות (bitmap) של בפליקס עם דימויים וחומרים אחרים כגון מבנים מיקרוסקופיים, צמיחת גבישים, שמן ומים. הסרט בן 4 הדקות מציג מקצב מהפנט באמת של צורות אורגניות ומופשטות המתחלפות זו בזו. פטי-הקול האלקטרוני של פֶּיקְסִילְצִיָה הופק בידי גרשון קינגסלי (Kingsley) על סינתטיזר מוג מודולרי, אחד מהסינטיזרים האנלוגיים הראשונים בעולם.

## ליליאן שוורץ וקן נולטון

שוורץ: נ' 1927 בסינסיני, אוהיו  
 חיה ועובדת בניו יורק  
 נולטון: נ' 1931 בספרינגוול, ניו יורק  
 חי ועובד בפבסיפני, ניו ג'רזי

---

## לה קורבוזייה, אדגר וארו ויאניס קסנאקיס

לה קורבוזייה: נ' 1887 בלה שוֹדֶה'פון, שווייץ  
נפטר 1966 בקאפ מדט, צרפת  
ארו: נ' 1988 בפאריס  
נפטר 1965 בניו יורק  
קסנאקיס: נ' 1922 בבריאלה, רומניה  
נפטר 2001 בפאריס

---



**Poème électronique** (פואמה אלקטרונית), 1958 (הולנד), סרט 35 מ"מ בווידיאו,

9:00 דק'

באדיבות ארכיון חברת פיליפס, איינדהובן

כאשר חברת האלקטרוניקה ההולנדית פיליפס פנתה ללה קורבוזייה וביקשה ממנו לעצב את ביתנה ליריד העולמי שנועד להתקיים בבריסל ב־1958, הוא ראה לנגד עיניו כלי שיט המעוצב בצורה אורגנית ומכיל "פואמה אלקטרונית": הסביבה המרחבית־אלקטרונית הראשונה לשלב אדריכלות, קולנוע, אור ומוזיקה לשם יצירת חוויה כולית. בהנחיית לה קורבוזייה, תרגם יאניס קסנאקיס את מושג חלל התצוגה לפונקציות מתמטיות. אדגר וארו הלחין מוזיקה קונקרטיבית ומוזיקה קולית והשתמש לשם כך ברעשי מכונות, מיתרי פסנתר, קולות שעברו סינון וצלילים סינתטיים. באמצעות הצבת מאות רמקולים בחלל, יכלה היצירה לרשמקול לנדוד במסלולים מורכבים ביותר ולהעצים את האור הדינמי והדימויים המוקרנים שהגה קורבוזייה בעצמו. "ביתן פיליפס הציג ליטורגיה קולאז'ית למין האנושי במאה ה־20, התלויה בחשמל במקום באור יום ובזוויות ראייה וירטואליות במקום במראות שמן העולם הזה." (מארק טרייב)

**Powers of Ten** (חזקות של עשר), 1977 (ארה"ב), סרט 35 מ"מ בווידיאו, 9:00 דק'

באדיבות משרד אימס בע"מ, סנסה מוניקה, קליפורניה

בשנת 1977, יצרו צ'רלס וריי אימס את סרטם האגדי **חזקות של עשר**, שמיליונים צפו בו מאז, והוא ממשיך להיות מוקרן בשיעורים שונים ברחבי העולם. הסרט שנוצר בחסות IBM בוחן את ממדיהם היחסיים של דברים בטווח שמהמיקרוסקופי ועד הקוסמי. הוא נפתח באדם ישן בפיקניק ליד אגם בשיקגו ומוביל את הצופה למסע אל גבולותיו החיצוניים של היקום ומשם אל אטום פחמן המצוי בידו של האיש שעל שפת האגם, הכול בשוט אחד כביכול. צ'רלס וריי אימס מוכרים בעיקר הודות לתרומותיהם פורצות הדרך לאדריכלות, עיצוב תערוכות, ריהוט וייצור. מורשתם גם כוללת יותר מ־75 סרטי תעודה, סרטים נסיוניים וסרטי הדרכה המציגים את התעניינותם רבת־הפנים בטכנולוגיה ובחפצי תרבות.

**Kibernetik 5.3**, 1961-1965 (ארה"ב), סרט 16 מ"מ בווידיאו, 8:00 דק'

באדיבות המרכז למוזיקה חזותית, לוס אנג'לס

ג'ון סטהורה החל לעבוד על **קיברנטיקה 5.3** בזמן שלמד תכנות ב־UCLA. לכל אורך התקופה הזאת, הוא יצר רצפים מבודדים רבים של הנפשה ממוחשבת תוך שהוא משתמש במחשב IBM 7094 שאותו הזין בנתונים גרפיים ובתוכנת עיבוד אקראי. לאחר שהרצפים האלה של קווים ועיגולים המשתנים במהירות ודימויי החברים אשר צולמו בעדשת עין דג בגנים הבוטניים של UCLA עברו מגוון של סינוני צבע והדפסה מחדש, הם יוצרים תצוגה מובנית באופן רופף, מרהיבה ושופעת חיים. "קיברנטיקה 5.3 הוא ייחודי גם מאחר שנוצר בטכניקות אקראיות למחצה של הפקת דימויים. בעוד שמרבית הסרטים הממוחשבים המוקדמים מתאפיינים בדיוק מתמטי, סרטו של סטהורה מקרין תחושה עזה לבלתי־נשלט, לבלתי־ניתן־לשליטה, לבלתי־מתקבל־עלי־הדעת." (ג'ין יאנגבלוד)

## ג'ון סטהורה

נ' 1943  
חי בקליפורניה

---



## תוכנית 2

(זמן הקרנה כולל: 71:00 דק')

### מרי אלן ביוט

נ' 1906 ביוסטון, טקסס  
נפטרה 1983 בניו יורק

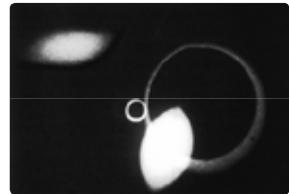


**New Sensations in Sound** (תחושות חדשות בצליל), 1959 (ארה"ב), 16 מ"מ, 3:00 דק'  
באדיבות ארסנל אקספרימנטל, ברלין

מרי אלן ביוט, יוצרת סרטי הנפשה חלוצית ואחת הנשים הראשונות שיצרו סרטים נסיוניים, התמחתה במוזיקה חזותית, צורת אמנות קינסית המתייחסת למערכות הממירות במישרין מוזיקה או סאונד בייצוגים חזותיים, כגון סרט או גרפיקה ממוחשבת. בעזרת צלם הקולנוע והמפיק טד נמת (Nemeth; לימים בעלה), יצרה ביוט ארבעה עשר סרטים מופשטים קצרים בשנים 1934 עד 1959. רבים מהם הוקרנו באולמות קולנוע רגילים, דוגמת רדיו סיטי מיוזיק הול בניו יורק, בדרך כלל כהקדמה לסרט עלילתי יוקרתי. כמה מסרטיה כונסו יחדיו בסדרת עבודותיה Seeing Sound (לראות צלילים). בשנות ה-50, שכרה ביוט את שירותיו של טכנאי ממעבדתיה של חברת הטלפונים בל לצורך עיצוב אוטצילוסקופ המבוסס על שפופרת קרן קתודית, מה שאפשר לה לעבוד באופן אלקטרוני, לצייר בקרן אור על המסך ולהפיק תבניות באופן אוטומטי. היא יצרה שני סרטים קצרים מסחריים, אחד מהם, פרסומת ל-New RCA Sensations in Sound, מ' 1959 מציג קולאז' מחוכם וערוך בקפידה של אפקטים שנלקחו מסרטיה הקודמים.

### ג'ון ג'יימס ויטני

ג'ון: נ' 1917 בפסדינה, קליפורניה  
נפטר 1995  
ג'יימס: נ' 1921 בפסדינה, קליפורניה  
נפטר 1981



**Film Exercise No. 4** (תרגיל קולנועי מס' 4), 1944 (ארה"ב), 16 מ"מ, 5:00 דק'  
באדיבות קואופרטיב הסרטים סינדוק'פאריס

"בתחילת שנות ה-40, כשעדיין היה נער, החל ג'יימס ויטני עובד עם אחיו המבוגר ממנו ג'ון על סרטים מופשטים. סדרתם Film Exercises, שהופקה בשנים 1943-1944, היא בגדר השג ראוי לציון המבוסס על תיאוריית הלחנה מודרניסטית בצד פרמוטציות מוקפדות שונות של צורות שנוצבו בעזרת מסכות גזרות אשר הפכו את הדימוי המצולם, המופק במישרין על ידי אור, לטהור. לזהר הניאוני החושני והמסתורי של הצורות האלה חוברים תכלילים אלקטרוניים שהלחנינו האחים אגב שימוש במטוטלת מורכבת שהמציאו כדי לרשום את הצלילים במישרין באזור של פסקול הסרט באמצעות כיוול מדוקדק. בזמן ההוא, לפני שכלול סרט ההקלטה, היו הצלילים הללו - בעלי האיכויות הטונליות ה'טהורות' האקזוטיות, הגלישות הכרומטיות השוות מבחינה מתמטית והפעמות המהדהדות - מהפכניים ומדהימים באמת." (ויליאם מוריץ)

### הארו זנפט

נ' 1928 בבדווייס (היום צ'סקה בודיוביצה),  
הרפובליקה הצ'כית  
חי ועובד במינכן, גרמניה

**Kahl**, 1961 (מערב גרמניה), סרט 16 מ"מ בווידיאו, 13:00 דק'

גרסה אנגלית

באדיבות קרן מוזיאון הטכנולוגיה הגרמני, הארכיון ההיסטורי, ברלין

הסרט שנוצר בהזמנת AEG (חברת החשמל הכללית) הוא דיווח תיעודי על תכנון ובניית תחנת הכוח הגרעינית המערב גרמנית הראשונה בקאהל שעל נהר המיין. קטעים מיומני חדשות משמשים להצגת הקשר בין הפוליטיקה הבינלאומית, שלוש שנות הבנייה

והפונקציות הטכניות של התחנה וכמו כן להצגת השימוש האזרחי באנרגיה אטומית. הפקת חשמל מעולם האטום החדש מתוארת כהשג משותף של מהנדסים, פיזיקאים ומכונאים. סרטו של זנפט מפגין שליטה יוצאת דופן בטכניקות קולנועיות בצד פסקול מוזיקלי מאת הנס פוזגה (Posegga) ומציג דוגמה נוספת לקשר הפורה בין הזמנת עבודה מצד תאגיד לבין נסיינות קולנועית בתחילת שנות ה־60, שבהן יצרו הרברט וזלי (Vesely), פרדיננד קיטל (Khittl), אלכסנדר קלוגה (Kluge) ואדגר רייץ (Reitz) סרטים תעשייתיים קודם לפריצתו של הקולנוע הגרמני החדש. Kahl היה מועמד לאוסקר ב־1961 וזכה בפרסים בפסטיבלי סרטים תעשייתיים שונים באותה שנה.

**Science Fiction** (מדע בדיוני), 1959 (ארה"ב), 16 מ"מ, 10:00 דק'

באדיבות לייט קון, פאריס

למן הנפשה הקולואזית שנוצרה ברוח עבודתו הסוריאליסטית והדאדאיסטית של מקס ארנסט, אבל באופן לא־פורמלי פרוע ומחוספס המוכיר יותר את האקספרסיוניזם של דור ה־יב"ט, ועד ההתנסויות האוטופיות בקולנוע מורחב, שהיו כרוכות בבניית בתי קולנוע סינרמיים וצידום בעשרות מקרנים או יצירת סרטי הנפשה ממוחשבים וביצוע נסיונות הולוגרפיים במעבדות בל, היה ואנדרייק איש־חזון שהקדיש בהרבה את זמנו. סרטו המוקדם Science Fiction הוא סאטירה חברתית ללא מילים על הקדמה המודרנית - סרט מאיים וקומי כאחד המשלב קטעי סרטים מצואים ותגזירים גרפיים. הסרט מפנה את חזיונו אל חברת ההמונים, הקונפורמיות והסירוף התחרותי של עידן המלחמה הקרה. מנהיגים ומדענים משרגים טילים ופצצות גדולים דיים כדי להעיף את מגדל אייפל או את האמפייר סטייט בילדינג אל החלל החיצון. בסוף, יד מסתורית עשוית כפפה מרימה את כדור הארץ המסתחרר ועושה ממנו חביתה.

**Kommunikation** (תקשורת), 1961 (מערב גרמניה), סרט 35 מ"מ בווידיאו, 10:00 דק'

באדיבות אדגר רייץ פילמפרודוקציון, מינכן

סרטו הקצר של אדגר רייץ Kommunikation—Technik der Verständigung (תקשורת - טכניקת הסכמה) מתחקה אחר התפתחות הניידות והתקשורת האנושיות מדיבור וכתובה לאמצעים אופטיים ואותות חשמליים המועברים באמצעות טלפונים ושידורי רדיו וטלוויזיה. המונטאז' הנסיוני בגלוי והמתחזמן היטב של דימויים תיעודיים בונה אחזות דינמית יחד עם פסקול הסרט המופשט, שהולחן בידי יוזף אנטון רידל (Riedl). הצגת הבכורה של Kommunikation נערכה בפסטיבל הבינלאומי לסרטים קצרים באובראהוזן ב־1962, השנה שבה רייץ וקבוצה של 25 קולנוענים צעירים פרסמו את מניפסט אוברהאוזן האגדתי: קריאה ליצור סרט עלילתי גרמני חף מאינטרסים מסחריים וממוסכמותיה של תעשיית הקולנוע הממוסדת.

## סטאן ואנדרייק

נ' 1927 בניו יורק  
נפטר 1984



## אדגר רייץ

נ' 1932 במורבאך, גרמניה  
חי ועובד במינכן, גרמניה



**Poemfield No. 5: Free Fall** (שדה־שיר מס' 5: צניחה חופשית), 1968 (ארה"ב),

16 מ"מ, 7:00 דק'

באדיבות לייט קון, פאריס

תשוקתו לחדש ולאוסופי הנחתה את סטאן ואנדרביק לעבוד עם חלוץ הגרפיקה הממוחשבת קן נולטון (Knowlton) ומעבדות בל, שבהן נוצרו בסוף שנות ה־60 עשרות סרטים אשר התבססו על מפות סיביות. בסיוע נולטון, יצר ואנדרביק סדרה בת שמונה סרטי הנפשה ממוחשבת בשם Poemfield. סרטים אלה בוחנים כולם ואריאציות רבות־רבים של צורות גיאומטריות מופשטות ומילים. תערובת הרצפים ב־Poemfield No. 5: Free Fall מציגים בהרחבה דימויים של צנחנים בצניחה חופשית ובהמשך יוצרים סדרה של הנפשות אלקטרוניות צבעוניות בתנועה מהירה.

**Antithese** (אנטיזה), 1965 (מערב גרמניה), 16 מ"מ, 19:00 דק'

באדיבות מכון גתה, מינכן

המלחין הארגנטינאי מאוריסיו קאגל, שגם יצר סרטים ולימד במשך שני עשורים באוניברסיטה למוזיקה של קלן, ידוע בעיקר בשל התעניינותו בפיתוח הצד התיאטראלי של הביצוע המוזיקלי. קאגל הגה את הרעיון ליצור את Antithese—Play for One Actor with Electronic and Public Sounds (אנטיזה - מחזה לשחקן וצלילים אלקטרוניים וציבוריים) ב־1962. הסרט הופק בחלקו באולפן סימנס למוזיקה אלקטרונית במינכן. לקול צלילים המושמעים מסרט הקלטה, מבצע השחקן היחיד (אלפרד פויסנר) - על הבמה ובסרט - שורה של פעולות שנקבעו מראש. הוא כותב מילות מפתח על לוח לפני שהוא מפנה את תשומת לבו לציוד מרקיב באולפן הדחוס והחשוך. הוא מחטט כה וכה, רוב הזמן בזחילה על ידיו וברכיו, ומסתבך בערמות של סרטי הקלטה. בסופו של דבר, הוא הורס את הציוד, מטה את המדפים והופך את עצמו לדימוי־תשליל לפני תמונה המוקרנת מאחוריו ומראה יער, גורד שחקים או ים עם ספינות קיטור.

**Random** (אקראי), 1963 (אוסטריה), 16 מ"מ, 4:00 דק'

באדיבות P.A.P סוכנות אמנות, מינכן

"Random" נעשה חלקו בווינה, וחלקו בברלין; ככל הידוע לי, זה הסרט הראשון שנוצר אי־פעם באופן אוטומטי על־ידי מערכת ממוחשבת שנקשרה אליו. הוא נעשה בהתערבות אישית מינימלית מצדי ומצד האחרים. רציתי לעשות סרט שיהיה, כתוצאה מכך, בלתי־צפוי לחלוטין. ידידי באוניברסיטה הטכנולוגית בברלין בנו מחולל אקראי שהתבסס על תנודות מתח במעגל החשמלי של רשת זרם החילופין של ברלין. המחולל שימש כיחידה קשיחה שיצרה תבנית מסך פגומה שהועברה במישרין לסרט 35 מ"מ. אותה מערכת פיקחה על שלושה מחוללי סינוס ביצירת הפסקול. לדעתי, סרט זה נוצר בצורה אקראית ככל שניתן; לכן קראתי לו "Random". (מארק אדריאן)

## סטאן ואנדרביק

נ' 1927 בניו יורק  
נפטר 1984

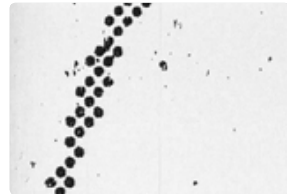
## מאוריסיו קאגל

נ' 1931 בבואנוס איירס, ארגנטינה  
נפטר 2008 בקלן, גרמניה



## מארק אדריאן

נ' 1931 בווינה, אוסטריה  
נפטר 2008 בווינה



## סקירת העשור הראשון

וידאו ארט וכלי תקשורת אלטרנטיביים בארצות-הברית, 1968-1980

מבט קדימה, מבט אחורה

קל לשכוח כי הווידיאו הוא צורת אמנות צעירה. היא הייתה צעירה יותר אפילו ב-1995, כאשר ה־Video Data Bank פרסם את *Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the U.S.* (סקירת העשור הראשון: וידאו ארט ומדיות אלטרנטיביות בארה"ב), אנתולוגיה מקיפה על עשר שנותיו הראשונות (פחות או יותר) של הווידיאו הנסיוני העצמאי. הארגון חש כבר אז כי השימוש האמנותי באות האלקטרוני עתיד להפוך לכוח משמעותי בשדות האמנות והתרבות. האנתולוגיה *Surveying the First Decade* (אוצר: כריס היל, לשעבר אוצר הווידיאו במרכז הולולס לאמנות בתזמננו בבאפלו, ניו יורק) ראויה לציון מאחר שהיא כוללת עבודה תיעודית אקטיביסטית, שורשית וקהילתית בצד סרטי וידאו נסיוני של אמנים מבוססים. האנתולוגיה כוללת 68 כותרים מעשי ידיהם של יותר מ־60 יוצרים, המוגשים בשמונה תוכניות בטווח שמעבודות מושגיות פמיניסטיות, המתבססות על מיצג ועל דימויים מעובדים, ועד אקטיביזם תיעודי ומקומי. במקורו של דבר, האנתולוגיה - שיצאה לאחריה מחדש בפורמט של ערכת DVD נגישה הרבה יותר לצופים בהשוואה לקלטות הווידיאו המקוריות - תוכננה ככלי חינוכי שנועד להסביר את התפתחותה של תנועת אמנויות המדיה. כאשר רק ראתה האנתולוגיה אור, תוכניות הלימודים של מרבית האוניברסיטאות ובתי-הספר לאמנות כללו לימודי קולנוע, ובכמה ממוסדות אלה יכלו התלמידים לרכוש מיומנויות בהפקת סרטי וידאו בצד סרטי קולנוע, אך חקר הווידיאו ארט וניתוחו ברמה אקדמאית היו עדיין בחיתוליהם. מאז עברו שנים, ובינתיים הדימוי האלקטרוני נוכח בכל מקום וחשיבות האנתולוגיה *Surveying the First Decade*

לדור חדש של יוצרי מדיה נעשתה גדולה לאין ערוך; עתה היא חלק מתוכניות הלימודים של יותר מ-500 מוסדות חינוך ברחבי העולם. היום אנו מוצאים עצמנו מביטים ארבעים שנה לאחור על שנת 1968, על תקופה בהיסטוריית המערב, שבה שום דבר לא נראה ודאי וכל דבר דבר (והכול) נראה אפשרי. הקריאות המהפכניות הדהדו עדיין ברחובות שעה שנוצרו העבודות של תוכנית זו והשפיעו על אמנים ויוצרי תרבות הן ברמה האישית והן בזו הפוליטית. יותר מכל ניכר הדבר בתוכנית שש, "Decentralized Communication Projects" (מיזמי תקשורת מבוזרים), של *Surveying the First Decade*. תערוכת של טלוויזיה בכבלים מוקדמת; תיעוד של פעולות פוליטיות, מפגשים, חוויונים (happenings) ומיצגים; ראינות עם בני אדם מן השורה המדברים אל המצלמה על חוויותיהם; ויומן/מסה אתנוגרפית - בחירה המדגימה את רוחב המבט ואת רמת ההתרגשות שהניבה הנגישות החדשה לציוד וידיאו נייד. בסרטים, שנוצרו לעתים קרובות עבור קהלים, קהילות ואתרי הקרנה מסוימים, תיעוד היוצרים פעולות שנחשבו רלוונטיות ו/או חשובות ובד בבד חתרו להמציא תיאור-נגד לתיאורי האנשים והמאורעות שהמציא הזרם המרכזי. בעשותם כן, הם עוררו דיונים בקרב הקהל וגשרו בין הקבוצות השונות.

הגם שהטרימו את אתוס "עשה/י זאת בעצמך" של YouTube (שססמתו, "שדרי את עצמך"), מטרתם הראשונה במעלה של יוצרים אלה לא הייתה בידור לשמו. אף-על-פי-כן, למרות הדימויים המגורענים, העגה ההיפית לעתים והעריכה הלאו דווקא מתוחכמת, הצפייה בעבודות אלה עכשיו, שנים כה רבות לאחר שנוצרו, היא בעיני בגדר חוויה מרתקת ורבתי-השראה כאחת.

#### אבינה מאינג

מנהלת Video Data Bank, שיקגו

יולי 2008

אוצר:

## כריס היל

## Decentralized Communication Projects (מיזמי תקשורת מבוזרים)

(תוכנית מס' 6)

מפיקה: קייט הרוספילד  
מתאמת פרויקט: מריה טרוי  
בהפקת ה־Video Data Bank בשיתוף עם Electronic Arts Intermix ו־Bay Area Video Coalition  
יועצי הפרויקט: דיידרה בויל, יוליסס ג'נקינס, ברברה לונדון, קן מארש, לין מלה, מרתה רוזלר,  
סטיינה ואסולקה, לורי זיפיי

"הווידיאו היה זול, קל לתפעול, כל אחד אחד יכול היה לעשות את זה, כולם הרגישו שהם חייבים לעשות את זה. זה היה המנדט שניתן להם, כמו זכות ההצבעה. הצביעו. קחו אחריות. ייצרו את זה וראו את זה."

— קן מארש, ראיון עם כריס היל, 1992

"הניסויים בנגישות ציבורית לטלוויזיה בכבלים מוסיפים להיות מן החשובים שמתבצעים בתקשורת בת־זמננו. בערוצים מסוימים, שמקצה חברת כבלים, ניתנת הזדמנות לקבוצות ולבודדים להציג את עצמם במישרין, חינם־אין־כסף, מבלי ש[מסריהם] ידוללו כתוצאה מהכוונתם או עכבותיהם של אנשי תקשורת מקצועיים. ההגבלות היחידות על תכנים מתייחסות כרגע לחוקי לשון הרע ולניבולי פה ... עם זאת, לרעיון הכולל, על מבנה המבוזר, נודעות השלכות מדהימות מבחינתם של כלי התקשורת האלקטרוניים ... בסופו של דבר, דומה כי המונוגומים של הטלוויזיה יצטרכו מן הסתם לפנות את מקומם לדיאלוג של הכבל־ויזיה (cable-vision)".

— ג'ון ג'י אוקונור, 1972

הקלטות הללו, שהופקו בידי אמנים, מפיקי טלוויזיה בכבלים נגישה לציבור וקולקטיבי וידיאו, מסמנות את מאמציהם של פעילי תרבות להגדיר מחדש את הקשר הלא־סימטרי בין שידור לקליטה, בין הפקת טלוויזיה אמריקנית לצריכתה. בהשראת כניסתה לשימוש של מצלמת וידיאו ניידת בשלהי שנות ה־60 הטעונות מבחינה פוליטית, הופיעו הצעות לכינונה של מערכת מידע מבוזרת בצורה קיצונית. "תרבות נוקקת למבני מידע חדשים, לא רק לתוכן משופר המוזרם באמצעות המבנים הקיימים" (Radical Software, 1970). מצבם של פעילים קהילתיים ואמנים גם השתפר כתוצאה מפקיטה של ועדת כלי התקשורת הפדרלית (FCC) שתבעה, ב־1972, נגישות ציבורית למערכות כבלים בעלות יותר מ־3,500 מנויים וכתוצאה מן המימון שגדל משמעותית שהחלו מעניקות סוכנויות ממשלתיות וקרנות פרטיות לאמנויות מדיה. באמצע העשור, התקיימה רשת תקשורת אלטרנטיבית עוברית של



ערוצי כבלים עם גישה לציבור, מרכזי אמנות מדיה, תחנות של טלוויזיה ציבורית ומגוון מקומות עצמאיים שהפעילו טלוויזיה פירטית, מעבדות תקשורת ותוכניות של ספריות וידיאו - רשת שהתרחבה והלכה עד סוף העשור.

רבים ממיזמי התקשורת הללו יועדו לקהילות וקהלים מסוימים והגדירו

את עצמם כ"מקומיים, קולניים ולא־מסחריים". אורחים יכולים היו לעבור הכשרה בהכנת קלטות, וסרטי וידיאו יכולים היו להשתלב בסדר־יום חברתיים ותרבותיים מקומיים. בהרי אפלצ'יה ועמקיה, הכשירו יוצרי וידיאו עצמאיים אורחים אשר תיעדו והפיצו בטלוויזיה בכבלים את התרבות המקומית שעד אז הייתה נחלתם הבלעדית של שידורים בעלי מסורת מילולית עשירה (Broadside TV). תיעוד בווידיאו של הדיבור הציבורי ושל הפגנות אורחים באזורים עירוניים הוביל להשתתפות יוצרי באירועים תרבותיים ופוליטיים חשובים שהקרנתם עשויה הייתה להוליד דיון נוסף או להשתלב בתהליך יישובן של מחלוקות קהילתיות (דייויד קורט וקרטיס רטקליף, People's Video Theater).

אורחים שיצרו וידיאו ניצלו רשת זו של חלופות להעברתם אל קדמת הבימה של קולות ודעות שלא זכו לייצוג הולם או נאמן בכלי התקשורת ההמוניים המונחים על־ידי שיקולי שיווק (גוסטפסון, ACTV, Portable Channel). מחשבות בדבר קהילת תרבות העמיקו שעה שיוצרי וידיאו החלו בודקים את מורשתם האתנית, מותחים גשרים בין טריטוריות תרבותיות מרוחקות זו מזו באמצעות בחינה מחדש היסטורית ו/או רוחנית של שורשיהם (People's Communications Network, דאוני). מאחר שמיזמים שונים של טלוויזיה בכבלים נסובו על סוגיות מקומיות והופקו עבור קהלים מקומיים ומעולם לא נועדו לקהלים כל־ארציים, רבות מן הקלטות האלה העלו אבק במרכזים קהילתיים, בבת־ספר ובמוזיאונים ברחבי הארץ.

(זמן הקרנה כולל כשעתיים)

## התוכנית

<

**Mayday Realtime** (אחד במאי בזמן אמת), 1971, 10:27 דק' (קטעים מתוך 60:00 דק'), שחור-לבן, סאונד

כתייעוד אמיתי של הפגנת 1 במאי 1971, שהתקיימה בווישינגטון במחאה נגד מלחמת וייטנאם, **Mayday Realtime** מציג זרם לא ערוך ברובו של אירועים מנקודת מבטם של המשתתפים בהפגנה. מצלמתו של קורט לוכדת את ההתרחשויות המבלבלות והאקראיות שאיפיינו את אותו יום - מפגינים עוצרים את תנועת המכוניות בגבעת הקפיטול, התכתשויות עם המשטרה, ראינות מאולתרים עם צופים מן הצד. המצלמה מגיבה באימפולסיביות לצעקות ולתנועה ברחוב. אין קריינות רקע; הדימויים בזמן אמת הם שאמורים להעביר את תחושת הדחיפות והבלבול של האירועים הבלתי־צפויים. המצלמה הניידת הוצגה ככלי של תרבות־הנגד, כמתעדת דימויי וידיאו שקראו תיגר על ייצוג האירועים בכלי התקשורת של הזרם המרכזי. כהיסטוריה חברתית, הקלטת קורעת צוהר אל המחלוקות האידיאולוגיות שטלטלו את החברה באותן שנים, בלוקדה מפגינים נסים מרימוני גז מדמיע ומסוקים מטיסים חיילים, לא לשדה הקרב בווייטנאם, אלא למדשאה המטופחת של גבעת הקפיטול.

**Women's Liberation March NYC, Gay Pride March NYC, Young Lords Occupy Manhattan Church, Native American Action at Plymouth Rock** (מצעד התנועה לשחרור האישה ניו יורק, מצעד הגאווה ניו יורק, "הלורדים הצעירים" משתלטים על כנסיית מנהטן, פעולה של ילידים אמריקנים בפלימות' רוק), 1970-1972, 28:22 דק' (קטעים), שחור-לבן, סאונד

"האנשים הם המידע; תהליכים תקשורתיים צריכים ויכולים להתחשב בצרכיהם", כתב קן מארש איש תיאטרון הווידיאו של העם (PVT) ב־1971. השימוש שעשה ה־PVT בווידיאו כבמשוב חברתי היה כרוך בדרך כלל בהסתובבות עם מצלמות ניידות ברחובות ניו יורק, שבהם ערכו חברי הקבוצה משאלי וידיאו ותיעדו פעולות ציבוריות. הם הזמינו את האנשים שהשתתפו בצילומי הרחוב ל"תיאטרון" הווידיאו שלהם כדי לצפות בקלטות ולדון בהן, בנצלם סוג של בלתי־אמצעיות שאיננה אפשרית בסרט צלולואיד. PVT תיעד מפגנים ציבוריים היסטוריים שערכו תנועות שחרור בשנים 1970-1972. המדגם הנוכחי כולל את המצעד הראשון של התנועה לשחרור האישה בניו יורק, את מצעד הגאווה הראשון, את השתלטות המחאה של "הלורדים הצעירים" (קבוצת שחרור פורטוריקנית) על כנסייה במנהטן ואת הפעולה שנקטו ילידים אמריקנים בפלימות' רוק ביום השנה ה־350 לירידתם של נוסעי המייפלאואר אל חוף אמריקה.

"הגדרה משמעת של סביבה חייבת לכלול הידברות אנושית שמסרתה להמציא פיתרון גריש ותגובתי לניכור, שהוא בגדר זיהום נפשי. אנשים חייבים להשתתף בעיצוב הסביבה באמצעות חשיפת אינטרסיהם, השקעותיהם, רגשותיהם, מחשבותיהם ומבוכותיהם באשר למצבם בחיים - בקיצור, עליהם לתקשר." (יאנגבלאד, 1971)

## דייוויד קורט וקרטיס רטקליף



## People's Video Art (Elliot Glass & Ken Marsh) (תיאטרון הווידיאו של העם [אליוט גלאס וקן מארש])

הערה:

הגרירות הדיגיטליות מתמונה לתמונה (wipes) ששימשו כמעברי עריכה בתיעוד התנועה לשחרור האישה התוספו בעת שהמפיקים ערכו מחדש את החומר בסוף שנות ה־80. בעת שהקלטות הללו הופקו לראשונה, העריכה נעשתה בסכין גילוח, מה שיצר "גליץ" ניכר בקלטת.

---

**Participation** (השתתפות), 1969-1971, 4:37 דק' (קטעים מתוך 30:00 דק'), שחור-לבן, סאונד

## סטיינה ו'וודי ואסולקה



זמן קצר אחרי שהגיעו מפראג לארצות הברית ב־1965, החלו סטיינה ו'וודי ואסולקה לתעד באמצעות מצלמה ניידת את התיאטרון המחתרתי ואת סצינות המוזיקה של ניו יורק. סטיינה ציינה שלמדה את מלאכת הצילום כיצרת סרטי תעודה של סצינות תרבות הנגד החגיגיות הללו של "האוונגרד המיני". הקטעים מתוך **Participation** מציגים מופע של להקת רית'ם־אנדי־בלוז אלמונית בעלת סולן צעיר וכריזמטי, הקרנה של מופע אור מפעים בפילמוס איסט וסצינה מהופעת דראג בתיאטרון אוף־ברודוויי. "אנחנו מוכרים בראש ובראשונה בתור דור הדימויים האלקטרוניים בלי מצלמה. אולם בזמנו (1969-1971) עבדנו בראש ובראשונה עם מצלמה אחת ומכשיר הקלטה נייד. **Participation** היא פרי עריכה של חלק מן החומר המוקדם ההוא; היא מדגימה את האופן המיוחד שבו אותו וידיאו השפיע עלינו." (סטיינה ו'וודי ואסולקה, **Global Village**, 1977)

**First Transmission of ACTV** (השידור הראשון של ACTV), 1972, 4:31 דק'; (קטעים מתוך 8:00 דק'), שחור-לבן, סאונד

## ג'ורג' סטוני והטלוויזיה הקהילתית של אוסטיין



קלטת זו מתעדת את השידור הראשון בטלוויזיה בכבלים של ACTV, שבו ג'ורג' סטוני וקבוצת תלמידים מאוניברסיטת אוסטיין, טקסס ארגנו ציוד שידור על ראש גבעה בתחנת הממסר של רשת הכבלים. תחנת הממסר היא האתר שבו מצויה האנטנה של חברת הכבלים הקולטת את אותות השידור ומגבירה ומפיצה אותם באמצעות רשת הכבלים. ג'ורג' סטוני, המוצג כאן כשהוא מגולל את סיפור נסיונו בכל הנוגע לנגישות לכבלים במכסיקו, היה מחלוצי הנגישות הקהילתית.

"אחרי שה־FCC קיבלה את החלטתה ב־1972, כמה מתלמידי אוניברסיטת טקסס ביקשו ממפעילת כבלים מקומית להקצות מרחב ערוצי לנגישות [ציבורית]; הטלוויזיה הקהילתית של אוסטיין [ACTV] נוצרה והחלה לשדר. נדרשה מסירות יוצאת מן הכלל כדי לממש את הנגישות [הציבורית] באותם ימים ראשוניים; ב־ACTV, צריכים היו המתנדבים לנסוע כקילומטר ומחצה מחוץ לעיר אל תחנת הממסר ולשדר בכבלים באמצעות מערכות שידור שמוקמו על מכה המנוע של המכונית. הדבר שיווה משמעות חדשה למונח 'הפקה מחוץ לסטודיו', שכן פנסי המכונית שמשו להארת שידורי הטלוויזיה בכבלים שנעשו מן האתר." (Community Television Review, 1996)

**Jonesboro Storytelling Festival: Kathryn Windham Telling Ghost Stories (The Jumbo Light)** (פסטיבל ג'ונסבורו למספרי סיפורים: קתרין וינדהאם מספרת סיפורי רפאים [האור העצום]), 1974, 5:22 דק', שחור-לבן, סאונד

## Broadside TV

טלוויזיית ברודסייד, שהוקמה בידי טד קרפנטר (Carpenter) כמרכז הכשרה והפקה בג'ונסון סיטי, טנסי, הפיקה קלטות לשידור בכבלים כחלק מלוח שידורים מקומי. בהסתמך על המסורת בעל־פה החזקה הקיימת בהרים, הציגו הקלטות את ההיסטוריה

המקומית וסוגיות בעלות חשיבות אזוּרית, כגון מסורות מקומיות של מלאכות יד, תולדות המאבקים של האיגודים המקצועיים באזור, התנגדות לפרקטיקות של כריית מחצבים, מוזיקה, מיילדות ועוד ועוד. בקלטת זו מככבת קתרין טאקר וינדהאט, סופרת ילדים ידועה וספרנית מסלמה, אלבמה, המספרת סיפור על רוח רפאים, "האור העצום", בפסטיבל ג'ונסבורו למספרי סיפורים ב'1974. ההתכנסות הזאת במרפסת הקדמית אופיינית למבען הלא־רשמי של רבות מן הקלטות של ברודסיד.

"קרפנטר החזיק את מצלמת הווידאו שלו על ברכיו והשתמש במוניטור במקום בעינית (viewfinder) המצלמה שלו כדי למסגר את התמונה, מה שאפשר לו ליצור קשר קרוב עם המדברים איתו. לאחר מכן, הוא תֶּלַק את הקלטות האלה עם שכנים רחוקים והזמינם ליצור קלטות משלהם. הניידות של וידיאו חצי־אינטֶי, ההפעלה הפשוטה והאופיי הלא־מאיים הקלו על אנשים לשפּוֹך את לבם לפני המצלמה."  
(בויל, 1990)

"לאנשי ההרים המבודדים על־ידי גבעות ועמקים יש רקע עשיר של לימוד ותרבות המונחלים בעל־פה, אך גישה זעומה בלבד לכלי תקשורת פורמליים ... הכבלים והשידור במעגל סגור מספקים קרבה וגישה לקהל סגור ומוכר - מערכת היכולה להרשות לעצמה לשרת קהלים קטנים וגדולים כאחד ... בשום פנים איננו מנסים להיות 'מורים', 'מיסיונרים' או 'יוצרי סרטים', המביאים תוכנית לימודים, מסר או צורה אחרת של 'נאורות' אל האנשים בהרים. אנחנו מניחים כי לאנשי האזור יש גישה נוחה לחוויה, לשפה ולרעיונות ככל שדברים אמורים באינטרסיהם החיוניים. אנחנו גם מניחים כי הם מוכנים לחלוק את החוויה הזאת עם מישהו כמותם באמצעות קלטת. לעולם איננו מצלמים מישהו שלא ראה קודם לכן קלטת של מישהו אחר."  
(קרפנטר וקלארק, 1973)

**'The Politics of Intimacy'** (מדיניות הקרבה), 1974, 9:26 דק' (קטעים מתוך 52:26 דק'), שחור־לבן, סאונד

הרקע של **The Politics of Intimacy** מזכיר קבוצות להגברת המודעות מן הסוג שנעשה נפוץ בסוף שנות ה־60 ותחילת שנות ה־70 של המאה שעברה בהשראת התנועה הפמיניסטית הצעירה. קבוצות כאלה סיפקו פורום לאישוש גלוי וקבוצי של חוויות נשיות, שפרט לכך היו פרטיות בתכלית. בקלטת, ד"ר מרי ג'יין שרפי (Sherfy), מן הרופאים הראשונים לכתוב על מיניות נשית, דנה עם תשע נשים בגילים שונים, בעלות העדפות מיניות שונות ומרקעים כלכליים וחברתיים שונים על חוויותיהן המיניות.

"בעוד שמבנה הקלטת הוא קליני בבסיסו - נושאים שונים כגון 'גירוי מיני' ו'אוננות' נידונים תחת כותרות משנה הולמות - חורגת **The Politics of Intimacy** מעבר למישור העובדתי בניסיון להעביר לקהל במה כרוכה חוויה מינית של נשים ... הפעולה מורכבת ממה שמעבירות הפנים, המילים ושפת הגוף [של הנשים]".  
(Global Village, 1975)

## ג'ולי גוסטפסון



**Attica Interviews** (ראיונות אטיקה), 1971, 8:44 דק' (קטע מתוך 30:00 דק'), שזור'לב, סאונד

פורטבל צ'אנל, קבוצת תיעוד קהילתית הפועלת ברוצ'סטר, ניו יורק, הייתה אחד ממרכזי הווידיאו בפורמט קטן שטיפחו קשר מתמשך עם חברת-בת (WXXI) של רשת הטלוויזיה הציבורית PBS. מפעילי מצלמות וידיאו ראינו את סינגלייר סקוט (Scott), אחד הנושאים ונותנים שיצאו לאטיקה בזמן ההתקוממות של אסירי הכלא הפדרלי בספטמבר 1971. באתו אירוע, נלקחו שלושים ושמונה סוהרים כבני-ערובה לאחד שתביעות האסירים לשפר את תנאי מאסרם לא נענו. אחרי שלושה ימים שבהם לא התנהל משא ומתן בין הכלואים לרשויות, הזמין המושל נלסון רוקפלר (Rockefeller) את המשמר הלאומי. שלושים ותשעה אסירים ובני-ערובה נהרגו בפעולה ההיא. אסירים ובני משפחות של כלואים שנהרגו בזמן ההשתלטות מחדש על הכלא תבעו את מדינת ניו יורק בגין הפרות של זכויות האזרח בידי כוחות אכיפת החוק בזמן ההשתלטות מחדש על אטיקה ואחריה. הדיון בשאלת האחרים להרג הוסיף להתנהל בבית-המשפט הפדרלי עוד 27 שנים אחרי הגשת התביעה, עד שלבסוף הסכימה מדינת ניו יורק להגיע לפשרה בשנת 2000. האירועים באטיקה הפנו את תשומת הלב הלאומית לתנאים השוררים בבתי-כלא אמריקניים ולמדיניות הנקוטה בכל הנוגע אליהם. פורטבל צ'אנל ניהל ראיונות עם עורכי-דין, מנהלי המשא ומתן וחברי הקהילה במשך ארבעה חודשים אחרי ההתקוממות. קטע זה לקוח מתוך אחד הראיונות הלא-ערוכים השמורים בארכיון מחוזי.

**Queen Mother Moore Speech at Greenhaven Prison** (נאום קווין מדר מור בכלא גרינהייבן), 1973, 17:41 דק' (קטע מתוך 60:03 דק'), שזור'לב, סאונד

שנתיים אחרי המהומות וההרג באטיקה, ניו יורק, נערך יום קהילתי בבית-הכלא הפדרלי גרינהייבן, קונטיקט. צוות חשיבה של אסירים תיאם עם הקהילה האפריקנית-אמריקנית שמחוץ לבית-הכלא את פעילות המאבק בגזענות ובעוני. האירוע תועד בידי הפיפ'ס קומיוניקשן נטוורק, קבוצת וידיאו קהילתי שהוקמה בידי ביל סטיבנס (Stephens) לצורך שידור בכבלים בעיר ניו יורק. הייתה זו הפעם הראשונה שקבוצה אלטרנטיבית של יוצרי וידיאו הורשתה לתעד אירוע בין כתלי בית-כלא. קווין מדר מור בת ה-75 מדברת על תמיכתה במרקוס גארווי (Garvey) בניו אורלינס ועל מעורבותה בחינוך אפריקני-אמריקני בברוקלין. השיעורים החזקים שהיא מעבירה על ההיסטוריה של השחורים, התיאורים בגוף ראשון שהיא מתארת את ההתנגדות בדרום ולבסוף ביצועה אקאפלה של השיר "This country 'tis to me, a land of misery" (ארץ זו היא לי ארץ אומללות) הם עדות לחשיבות השימוש שעושים אנשים בכלי תקשורת כדי לתעד את קהילתיהם ולגולל את ההיסטוריות שלהם. הקלטת נמצאה בספרייה החופשית של קולג' אנטיוך (ילו ספרינגס, אוהיו), פרויקט נגישות לכלי תקשורת שאורגן בסוף 1966 בידי סטודנטים אשר ביקשו להתרשט עם תנועות חברתיות ופעילי מדיה ברחבי הארץ. "אני רוצה כי אחינו אשר נכלאו כאן על שלקחו חזרה, מעט מזעיר אולי, ממה שלקחו מאיתנו [יידעו] ... אינכם פושעים. הרשו לי לשאול אתכם, האם גנבתם את מורשתו של מישהו? האם גנבתם ארצות שלמות?" (קווין מדר מור, קטע מתוך הקלטת, 1973)

**Portable Channel**  
(ערוץ נייד)



**People's Communication Network**  
(רשת תקשורת של העם)



## חואן דאוני

The Laughing Alligator (התנין הצוחק), 1979, 26:30 דק', צבע, טאונד

המסע האישי המפרך, המתועד ב־The Laughing Alligator, משלב מתודות של מחקר אנתרופולוגי במסה דמויית־יומן אגב עירוב ראייה אובייקטיבית בראייה סובייקטיבית. סדרה מרתקת זו של אנקדוטות שצולמה בזמן שדאוני ומשפחתו חיו בינות לחברי שבט היאנומאמי (Yanomami) בוונצואלה, מתחקה אחר נסיונותיו לגלות זהות תרבותית ילידית. הקלטת הזאת נוצרה אחרי הסדרה "Video Trans Americas" מן השנים 1973-1975. דאוני, אדריכל בהכשרתו, התעניין ב"אדריכלות הקבורה" של היאנומאמי, שאכלו בצורה טקסית את עצמותיהם המפוררות של מתיהם בתוך מרק בננה, מה שהוליד את טענתם של זרים כי מדובר בשבט אוכלי אדם. תקרית משונה מתחוללת בזמן הצעדה בג'ונגל. דאוני מביט בעיניו מצלמתו ופונה ורואה את מורי הדרך המקומיים שלו מכוונים אליו את כלי נשקם, בזהותם - ברצינות או בבדיחות הדעת? - את מצלמתו כנשק. דאוני משתף פעולה עם ההצגה בהמשיכו לצלם את סרט הווידאו. בתעודו את השימוש שעושה השבט בסמים פסיכדליים טבעיים לצרכי ריפוי, מערב דאוני בעריכה רמיזות לסצינות הפסיכדליות והמזחרתיות העירוניות בצפון אמריקה.

"בדומה לזרוז כימי, ציפיתי להישאר כפי שהייתי לפניו אחרי חילופי הווידאו שלי שנועדו להשכיל שבטים אמריקניים רבים באמצעות הצלבות של תרבויותיהם. התברר שאני זרוז כוזב; נבלעתי בתסיסת המיתוסים, בטבע ובמבנים הלשוניים. השמוק היומני התאייד! רק אז נעשיתי יצירתי ופניתי לכיוונים רבים ושונים. אני, סוכן השינוי, מפעיל מצלמת וידאו כדי לפענח את צופן שורשי־שלי, פוענחתי אחת ולתמיד והפכתי לצאצא אמיתי של אדמתי, פחות אינטלקטואלי ויותר פיוטי."

(חואן דאוני, 1976)



## ערוצים לקיום

### עבודות חדשות מאוסף Video Data Bank

אמנויות המדיה והיה למקור המוביל בארצות הברית בכל הנוגע לסרטי וידיאו של אמנים בני־זמננו ועליהם. מאז אותם ימים מוקדמים, כאשר הווידיאו ארט היה עדיין צורה אמנותית צעירה ומתפתחת, גדל ה־VDB והיה לארכיון חשוב המחזיק ביותר מ־5,000 כותרים - 2,000 מתוכם עומדים לרשות מוזיאונים, גלריות, מחנכים, פסטיבלים ומרכזים לאמנות מדיה בכל רחבי העולם באמצעות תוכנית הפצה פעילה. אוסף VDB מורכב מעבודת וידיאו חדשנית הנעשית בידי אמנים מנקודת מבט אסתטית, פוליטית או אישית. הוא כולל עבודות מקוריות אשר, בראייה כוללת, דומה שהן מתארות את התפתחות הווידיאו כצורה אמנותית מראשיתה, בסוף שנות ה־60, ועד היום; השימושים החדשניים בצורה וכתכנולוגיה ובצד הסגנון החזותי המקורי של הכותרים באוסף נרתמים להתמודדות עם נושאים מתחום האמנות והתרבות העכשוויות.

כארגון שלא למטרות רווח הפועל בחסות בית הספר של מכון האמנות של שיקגו, יוזם VDB תוכניות שונות במטרה לקדם את משימתו להרבות את הידע על צורה זו ואת הבנתה, בין היתר באמצעות פרויקט שימור שתכליתו להבטיח את אריכות ימיהן של עבודות אמנות (דבר שנעשה דוחק בשנים האחרונות משהתברר כי סרט הווידיאו מתכלה בקצב מהיר יותר אפילו מסרט הקולנוע); תוכנית דיגיטליזציה שבמסגרתה אנחנו חוקרים ומפתחים דרכים רבות להגברת זמינותו של האוסף למשתמשים, לדוגמה על־ידי הורדות מהאינטרנט; יוזמה אקדמאית המעודדת חוקרים, כותבים ואוצרים בינלאומיים לבלות בארכיון בשיקגו ולחקור את האוסף;

וסדרת פרסומים שבעזרתה אנחנו מסייעים לאצירת תוכניות ואנתולוגיות המיועדות לשימוש של מחנכים ואוצרים, בין שמדובר באוספים של אמנים יחידים (איבון ריינר, פגי אהוש, גיירמו גומדפניה, ג'ורג' קוצ'אר ועוד), ובין שמדובר באוספים המוקדשים לנושאים בעלי חשיבות היסטורית או תרבותית מיוחדת (כגון: *Betraying Amnesia*, *Latin American Video Portraiture*, האנתולוגיה המתייחסת לביצועיות *American Psycho(drama): Sigmund Freud vs. Henry Ford* או *Soft Science*, אוסף של מוזריות בווידיאו שקיבצו אמנים ומדענים).

כארבעים שנה אחרי הנסיונות הראשונים באות הווידיאו, ממשיכים אמנים עכשוויים לעסוק בווידיאו ובאמנויות מדיה, וה־VDB ממשיך להגדיל את אוספו באמצעות תהליך רכישה נמרץ. נעים למלא תפקיד בהתפתחות הקריירה של אמנים, לסייע להם להפיץ את אמנותם לקהלים חדשים ולהציע להם הזדמנויות להציגה וקשרים/הקשרים בעולם האמנות. התוכנית ערוצים לקיום: עבודות חדשות מאוסף ה־Video Data Bank מייצגת עבודה עדכנית של כמה אמנים מלהיבים - אמנים בראשית דרכם ובאמצע הקריירה שלהם או אמנים מבוססים - ומדגימה עד כמה רבות הדרכים שאליהן פונים המשתמשים בווידיאו בחתירתם ליצור אמנות. הסגנונות הם מרובים, מהפשטה, יומן וסרט תעודה נסיוני ועד סיפור סיפורים ומיצג. הגם שהסגנונות שונים מאוד; הם כולם מקוריים, נועזים ואנושיים עד מאוד.

#### אבינה מאינג



הסטר שירוטר, *Baby*, 2001



## התוכנית

(זמן הקרנה כולל: 80:00 דק')

---

**Ice/Fire** (קרח/אש), 2004 (ארה"ב), צבע, סאונד, 5:24 דק'

## פול קוט

נ' 1942 ברוק ספרינס, ויזמינג

---

זכוכית מגדלת מעוצבת מקרח משמשת להצתת אש.

**Spirit** (רוח), 2007 (ארה"ב), שחור-לבן, סאונד, 7:37 דק'

## ג'ים כהן

נ' 1962 בקאבול, אפגניסטן

---

"פאטי סמית ביקשה ממני להכין סרט קצר שילווה את יציאת גרסתה לשיר של להקת נירוונה **Smells Like Teen Spirit**. מאחר ששינוי לא ממש מחבבים את פורמט הווידיאו קליפ או את תעשיית המוזיקה, התייחסנו לפרויקט כאל סרט קצר, בלי ליפ סינק, סרט פשוט מנסה לחדור ללב גרסתה לשיר. צילמתי אותו בסרט סופר־8 ושלפתי כמה דברים מהארכיון שלי."

**Regarding the Pain of Susan Sontag (Notes on Camp)** (בעניין כאבה של

סוזן זונטג [הערות על קמפיית]), 2006 (ארה"ב), צבע, סאונד, 4:00 דק'

## סטיב ריינקה

נ' באונטריו, קנדה  
חי ועובד בשיקגו

---

אנחנו יוצאים מבית הקברות, נכנסים לחצר בית הספר, ניגשים לעץ הזקן והנכה מסתובבים ומתיישבים מתחתיו כדי לצייר קרטון קטן עבור ה"ניו יורקר", ואז - באמצעות התקה מסוימת בזמן - אנחנו מקבלים החלטות לגבי השנה החדשה.

**Five More Minutes** (עוד חמש דקות), 2005 (ארה"ב), צבע, סאונד, 17:23 דק'

## דנה דה־קולה וקארין וונדר

חיות בלוס אנג'לס

---

**Five More Minutes** תוהה על קנקנו של היגון. שתי נשים מעבירות אחר צהריים בהזיאת זמן אבוד. מה שמתחיל כמשחק תפקידים נפרץ לעולם שבו מושלים הרכות והעצב של הצורך להיפרד לשלום.

**Pas (de deux): A Sofa Piece** (צעד ריקוד [בשניים]: יצירה לספה), 2005

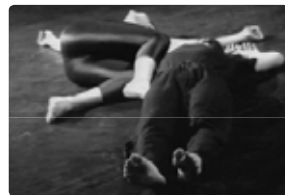
(רומניה/הולנד), צבע, סאונד, 5:00 דק'

## קאלין דן

נ' באראד, רומניה  
חי ועובד באמסטרדם

---

היצירה נחתה במקורה כווידיאו סקטי המדגיש את מעמדה של קהילת ההומואים ברומניה של סוף שנות ה־80. המצלמה עוקבת אחרי מערכת היחסים בין שני רקדנים כפי שהיא מתגלה במופע המאוחר וברגעי מנוחה בזמן החזרות.



**Magnetic Movie** (סרט מגנטי), 2007 (בריטניה), צבע, סאונד, 4:47 דק'

שדות מגנטיים טבעיים מתגלים כגיאומטריות כאוטיות המצויות בשינוי מתמיד, שעה שמדעני נאס"א מתארים בהתלהבות את תגליותיהם.

**Baby** (תינוק), 2006 (הולנד), צבע, סאונד, 2:00 דק'

אם אוחות בילדה. פניה חפופת כמעט מהבעה.

**Plot Point** (נקודת עלייה), 2007 (בלגיה), צבע, סאונד, 15:00 דק'

כל הפעולות והדמויות ב־Plot Point הם פעולות ואנשים אמיתיים בחיים האמיתיים, אשר צולמו במצלמה נסתרת ללא זוויות צילום או הנחיות של במאי הסרט. באמצעות השתעשעות בזכרוננו הקולנועי הקיבוצי ובקודים הקולנועיים ובשפה הנרטיבית שלו, מערער Plot Point את גבולות המציאות והבדיון.

**3 Parts for Today** (3 חלקים להיום), 2007 (ארה"ב), צבע, סאונד, 13:00 דק'

הסרט, שכותרות המשנה שלו הן "הסירובניק", "הקנאי הפנטי" ו"האב", לוקח אותנו למסע שבו גרמנים, טורקים, ישראלים, פלסטינאים, אבות, סבתות, בנות וחיות מבלים 13 דקות ביחד.

**Small Miracles** (נסים קטנים), 2006 (ארה"ב), צבע, סאונד, 5:30 דק'

סוויטה זו של שמונה סרטי הנפשה על שליטה בכוחות טבע בלתי־ניתנים־לאילוף במטרה להשיג עוצמה.

## Semiconductor

(מוליך למחצה)

## רות ג'רמן וג'ו גרהרדט

## הסטר שירוטר

נ' 1971 בהולנד  
חיה ועובדת בהאג

---

## ניקולס פרובוטס

חי ועובד בבריסל

---

## דני לוונטל

נ' 1972 בקולומבוס, אוהיו  
חיה ועובדת ברוזנדייל, ניו יורק

---

## ג'וליה הכטמן

נ' בניו יורק  
חיה ועובדת בבוסטון

---





## על פנים, מילים, זכרונות וסיפורים

מסע ביצירות הווידיאו של ואלרי מרזן

עבודותיה של ואלרי מרזן הן לתחום הווידיאו כמו סיפורים קצרים (או, ליתר דיוק, סיפורים "מאוד" קצרים) לתחום הספרות. דמויות בנות כל הגילים, קולות המספרים סיפורים ומבטים חוזרים על זכרונות מתחלפים בשחזור אירועים מינוריים ומצבים מן החיים הרגילים. בראיונות ישירים וגם בהעמדות, בחירותיה הבימתיות של המחברת הן ברורות ועקביות, בחירות הכוללות את עיצוב הסט והסינמטוגרפיה ובה במידה את הסגנון שבו מסופרים הסיפורים: חדרים כמעט ריקים עם פרטים בודדים ודמויות היושבות לעתים קרובות - ליד שולחן אולי - ומוצגות במדיום שוט או בקלוז אפ על רקע קיר לבן. נוכחות אנושית מסתכמת לעתים בקול נטול פנים ותו לא, המציג לצופה זרם מחשבות ולאוו דווקא סיפור. העריכה בלתי קיימת כמעט, ועל הפוסט-פרודקשן נוטה מרזן לדלג. הדמויות פותחות את הדלת לעולמן הפנימי בסצינות תמציתיות המציגות בפנינו זיכרון, רגש, פעולה. רגעים הנמשכים כהרף עין זורמים בין חווייה ממשית למה שהחיים עשויים להציע במונחים של אירועים ויחסים. אפשר להבין את עבודות הווידיאו כאבני פסיפס; בעוד שלכל אחת מהן יש צורה, קווים וצבעים משלה, הן אינן מושלמות בפני עצמן ומצביעות על משהו אחר, המתמוזג לכלל שלם מקיף ובעל-משמעות. נראה אפוא כי מה שמחזיק יחד את מצעד הסיפורים והאירועים הוא חוט מנחה הנשזר מרמיזות בלתי-מובחנות כמעט אשר מקנות להפקה כולה את לכידותה.

ואלרי מרזן נולדה בפאריס ב-1969 ולמדה אמנות. הן לימודיה והן עבודותיה עמדו בסימנן של שתי תשוקותיה - הקולנוע והכתיבה. שני הבטים אלה המגדירים את הפקותיה של מרזן ואת סגנון סרטיה מושתתים על מילים יותר מאשר על דימויים ובכך הופכים בעצם את הצופים למאזינים. ככאלה, הם יכולים לראות בעיני רוחם סצינות שונות ולהשתתף בחיבור הנרטיב, בהפעילם מנגנון פנימי המוליד תגובה דומה מאוד לזו המתעוררת בעת קריאת טקסט.

צופים פזורי דעת עשויים לחשוב שפשטותם של הסרטים האלה גובלת בטריטוריאלי, אבל למעשה מתנהלת האמנית במישור תקשורתי מרומו לחלוטין. אוזנה של מרזן כרויה למציאות, והיא מלקטת ודוחסת אותה לתוך מסגרות מתומצמות;

הצופים עשויים להחריף מצבים או להשאירם כמות שהם, אך הרשות תמיד נתונה להם להרהר עליהם ולפתחם. כמו אספנית סיפורים, האמנית מסתמכת על נסיונה העשיר ועל נסיונם של אחרים. היא מכליאה את היסודות, מערבלת את השפות ומפיקה חיים חדשים מחיים קודמים.

הצפייה בסרטים אלה מאלצת את הצופה להעלות שוב ושוב כמה שאלות: מי הוא הסובייקט המדבר? של מי הניסיון, הזיכרון, העובדה המוצגת? האם הדמויות בעולמה של מרזן מגולמות על-ידי שחקנים או שמא אלה אנשים רגילים המדברים על עצמם? ולשאלות האלה אין תשובה אחת. האמנית עצמה כותבת את הדיאלוגים והמונולוגים ברוב המקרים, אבל לעתים היא מבקשת מן הדמויות השונות לספר זיכרון משלהן או לדבר על נושא נתון; אולם הוראות הבימוי הנוקשות מובילות תמיד ללכידות הבעתית ומבנית כללית.

אפשר להגדיר את שדה החקירה הקוצני והעמום של מרזן במלה אחת, פרטיות. טריטוריה מיוחסת זו של הווידיאו שואלת נרטיבים בלתי-שגרתיים, המתבססים על אוטוביוגרפיות, היסטוריות משפחתיות ויומנים, מן התיאטרון והמחול הנסיוניים, בויקה לאמנות המיצג וההאפנינג, ומן הקולנוע הנסיוני והמחתרתי. אולם סרטיה של מרזן משתהים תמיד על גבולן של צורות לשוניות כאלה ומחוץ לנרטיבים האישיים, שפיליפ לֵ'זֵן (Lejeune) מתאר בספרו *L'écriture du JE au cinéma* (כתיבת ה"אני" בקולנוע). בנרטיבים שלה, פועל היסוד הביצועי כעילה לנרטיב דמויי-יומן והבדיון מאפיל לעתים קרובות על העובדות הממשיות. החווייה האוטוביוגרפית של האמנית, לדוגמה, מיוצגת באמצעות פניה וקולה של אישה אחרת. אם כי אפשר להיזכר בחוויותיהם הקולנועיות של ז'אן אוסטאש (Eustache) ושאנטל אקרמן (Akerman), מרזן רחוקה משניהם באותה מידה; תשומת הלב שהיא מקדישה ל"אחר" ולנרטיב והאופן שבו היא מפלסת את דרכה בספירה הפרטית השברירית משקפים מסלול פחות מהותני ויותר מקוטע, המתעצב כהצעה ולא דווקא כתיאור. היא מגישה לצופה קליידסקופ של צירופים הסביב סביב נקודה קבועה אחת - הנרטיב, הטקסט כשלעצמו - הן בסרטי הווידיאו הקצרים ביותר, בני דקה אחת, והן בעבודותיה המורכבות והמאוכלסות יותר.

כלל לא חשוב בסופו של דבר האם אלה עובדות ביוגרפיות או חוויות של אנשים אחרים. למילים, למשפטים ולביטויים, לעומת זאת, נודעת חשיבות יסודית. ללא קשר למקורם, מרזן משתמשת בהם כמו היו יסודות בקולאז' ומפחה בהם חיים חדשים. הגם שהרגש והרגשות מושמטים, אהדת הצופה מתעוררת כתוצאה מגילוי סיפורים ומחשבות העשויים להימצא בהיסטוריה הפרטית של כל אחד, סיפורים ומחשבות על מצבים ונחיים וקלישאיים הכרוכים בהשלכות מורכבות אינסופיות: נירוזות אישיות, דינמיקה של יחסים, זיכרון והאופן שבו זכרונות העבר מעובדים, יכולתה הבהירה של מחשבה לייצג את העצמי באמצעות דיבור על פחדים ותשוקות פנימיים.

בסרט בּוּנָה (1997, 1:35 דק'), הראשון בסרטיה של מרזן, מגיחים פניו של גבר מן החשכה ותוך שהוא מיישיר מבט למצלמה הוא מציג כמה שאלות ("מה נשמע? מה עבר עליך לאחרונה? מה את/ה יכול/ה לספר לי על עצמך?"), שאלות

ההופכות בהדרגה לתוכחות אלימות ("אין על מה לדבר. אין מה לומר. את/ה לא שווה הרבה. לא מעניין/ת בכלל. את/ה מאכזב/ת אותי באמת... " וכן הלאה). נימת הביקורת והתוכחה הקשות מהולה באכזבה, זדון ותרעומת; אבל כלפי מי? כנראה, כלפי בן/תשיח היפותטי/ת, אולי הצופה, המתפקד/ת כרכיב ביחסי on/off של המצלמה. אבל ייתכן שהמונולוג הוא סוג של תוכחה עצמית, היזכרות בשיחה אומללה כלשהי או אפילו חזרה לקראת מפגש עתידי. היסוד הרלוונטי בכל המקרים הללו הוא שהצופים יכולים לזהות אפיזודה דומה בחווייתם הישירה או העקיפה, כמפטירי העלבון או כמושא. רצף זה של שאלות, נזיפות והערות שייך לרפרטואר שגור המוכר לכולנו, למי יותר ולמי פחות; ברגע שמוציאים אותו מהקשרו ומבטאים אותו כמילים גרידא, הוא נשמע מגוחך ומופרז.

אגוז (1997, 1:43 דק'), זוסלין (1998, 2:10 דק'), אן ומנואל (1998, 2:15

דק') והפרויקט (1999, 1:54 דק') שייכים לקבוצת עבודות המורכבות ממונולוגים ודיאלוגים אשר מתנהלים במה שנראה כסביבות ביתיות, בחדרים כמעט ריקים עם מעט חפצים שבהם יושבים השחקנים ליד שולחן. שוב, נקודת המוצא של מרזן היא תצפית על נסיבות רגילות של חיי היומיום, שבאמצעותן היא מפיקה רגעים קריטיים וחריגים בחווייה האישית והבינ-אישית מתוך שיחות ותיאורים.

אגוז מציג אישה ונכדתה המתנצחות על הקלטת שיר שהילדה למדה בבית הספר. העובדה שאין שום נקודת מפגש בין שפותיהן השונות ללא ספק מעוררת מחשבה; חוסר הסבלנות הילדותי האופייני של הילדה, שאינה מבינה את תוכניתה של האישה, מתנגש בגישתה האדישה של האחרונה, שכלל איננה מתכוונת לרצות את נכדתה או לחלוק איתה את מטרת המעשה. שמחתה של הסבתא בסוף ההקלטה המוצלחת ומבטא המבולבל של הילדה מסמלים את פער התקשורת והדורות המונע הדדיות והתחלקות אותנטית בחווייה.

זוסלין הוא סיפור של מפגש מיני עם גבר. התיאור המפורט, הקליני כמעט, של האקט, ההעדר המוחלט של רגש כלשהו והפנים חסרות ההבעה של השחקנית גורמים לאובייקטיביקציה רבה ככל האפשר של העובדה האוטוביוגרפית. אירוע לא נעים בחיי האמנית מתגלגל בתיעוד חסר-רגש המסייע להמעיט את הכאב, להשלים עימו ולהפכו לעובדה שאי-אפשר לסלקה, אך אפשר לנטרלה באמצעות פארסה כדי לחיות איתה ביתר קלות.

אן ומנואל לוכד זוג צעיר השותה משקה ביחד. גמלוניותה של הנערה מתיזה שטף של תוכחות וביקורת על אופייה, עד שלבסוף מגיעים השניים להתפייסות. מרזן שוב מתמקדת בעימות רגשי ותקשורתי, מובילה את הדפוסים המגדריים לקיצוניות (גבר/תוקפני/שולט, אישה/כנועה/נשלטת) ומשתמשת באירוניה כדי לתאר את גישותיהם ואת אופני הדיבור שלהם.

הפרויקט מסמן מעבר אל סביבת עבודה, שבה שלוש חברות או חברות לעבודה יושבות סביב שולחן ודנות באי-סדר מוחלט בפרויקט מעורפל כלשהו. הגם שהן מזכירות שיטות, אסטרטגיות, תוכניות מופרכות ומטלות, ברור שהן מדברות על שום דבר. בסרט זה, היוצרת משתמשת בסינתזה ובהקצנה של גגישות אינסופיות והתייעצויות מייגעות במטרה לדהוס את השטויות של דינמיקות עבודה מתישות לתוך פחות משתי דקות.

סצינה מורכבת יותר ומבנה בדיוני מעובד יותר המתרחשים בתצוגת אמנות מופיעים כבר כחול (2000, 2:47 דק'). הקירות הלבנים הם החלק היחיד הנראה מן הגלריה שבה נפגשים ומשוחחים קצרות כמה אנשים המקיימים מערכות יחסים מסוגים שונים - ידידים, מכרים, חברים לעבודה, נאהבים ונאהבים לשעבר. קנאות, נירוזות קטנות וסכסוכים יוצרים מתחים המגיחים אט אט מתוך רשת היחסים הזאת. שוב, מרזן מנצלת אירוע חברתי כעילה כדי לנתח חתך-רוחב חברתי אחר ולעיין בהשלכות היחסים המתקיימים בו.

עם דיוקנאות מוסרטים (2002, 13:30 דק'), חונכת מרזן עבודה מקורית בתכלית על מושג הדיוקן. מבלי לחקור, להתעמק או לנסות להגדיר את אישיותיהם, מבקשת האמנית מחברים ומכרים לספר חווייה אישית משמעותית. היא מצלמת אותם בעת תיאוריהם התמציתיים בחצי גובה ובסביבתם האישית, המזמנת לצופה הצצה על חייהם ועל עברם. אלה הם זכרונות עזים לעתים, כגון צפייה בתליית אדם והריגת חיה בשוגג בילדות, או זכרונות משפחתיים פשוטים, דוגמת ויכוחים ודיבורים עם הורים או סתם התרחשויות מוזרות או אבסורדיות.

תיאור דומה תקף לדיוקנאות (2003, 4:00 דק'), סרט וידיאו שנעשה בזמן שהאמנית שהתה בוויילה מדיצי' ברומא ושבו שלושה אנשים מספרים חוויות אישיות אשר נושאן המשותף הוא המקרה או הגורל.

בחזרה לבדיון, אך בפרויקט שונה בתכלית, קאפרי (2008, 6:00 דק'), המציג זוג רב השרוי על סף פרידה. הריב המבלבל והמבדח כאחד, שמיליו ומשפטיו שאולים מאי־אלה סרטים אחרים, מסתיים בקרשנדו של האשמות ועלבונות, שבמהלכו הדמויות משנות כל העת את שמותיהן. טווח של דרכים שונות ומשונות להיפרד מוצג במערבולת רגשית שהיסוד הדרמתי ניטל ממנה במטרה לחשוף את אופייה האפל, האירוני והמגוחך.

העונה המתה (2008, 2:00 דק') היא הרהור נוסף על מערכת יחסים דועכת, אלא שכאן התהליך הוא מרומו וחמקמק יותר. גבר מקריין על רקע תצוגת שיקופיות של גלויות המראות תפנימי מלון שונים ומספר את סיפור חופשתו עם בת זוגו אחרי תקופה קשה. כאשר רוקמים השניים יחסי חברות עם זוג אחר, ובמיוחד עם הגבר האחר, נראה שהאישה שבה לפרוח. אבל האיזון החדש שהושג מצביע על מציאות אחרת, הכרוכה במחדלים ובבגידות. במקום להשתעשע עם הסיטואציה כדי להובילה לקצוות קומיים או מגוחכים, מעוררת כאן מרזן תוצאה מרה יותר, ברמזה לתחושת אי־ודאות ולכאב בסיסי שהורתו בהכחשה. הדובר - שאינו מסוגל לראות נכוחה מה שקורה (ושאינו נראה) - ומבט הצופה ההולך לאיבוד במצעד המסעדות ושולחנות המלון משקפים זה את זה. הפער בתודעתו של האחד משוכפל בפער התפישתי של האחר.

עם הם נושמים (2008, 4:00 דק'), מעמיקה יותר מרזן בחקר סוגיית הפרטיות באמצעות תצפית על שמונה אנשים בדירה. איננו יודעים דבר על האנשים, אפילו לא האם הם קשורים זה לזה באורח כלשהו. אנחנו פשוט רואים אותם עומדים, ברוב המקרים ליד חלון, בהבעה מהורהרת גלויה, כשברקע מציגה קריינות את מחשבותיהם - בדרך כלל שיקולים בנוגע ליחסייהם עם אנשים אחרים, רגשות חיבה,

יחסים בעייתיים וזכרונות. כמו מטפורה על מסע פנימי, הלילה רב־ההשראה האופף אותם מאמץ כמדומה לחיקו את הווידויים האילמים, החשאים. פחדים, תשוקות וזכרונות נוספים נאספים בראיונות עם קבוצה של בני עשרה בזהו זה (2008, 5:50 דק'). מבעד לעיניהם המבוישות, הרציניות והחקרניות, לוכדת מרזן רגשות ורטטים המסגירים את מהות האנשים הבוגרים שהם עתידים להיות.

אחרי צפייה בעבודותיה, נוצר הרושם שמרזן משקיפה על החיים שמסביבה ומאזינה להם כמו אדם היוצא לטיול שְׁלוֹ על שפת אגם. היא מוצאת חלוקי אבנים ואבני מרצפת רבי־פנים בכל הצבעים ושומרת עליהם בידיעה כי אגמים קטנים עשויים להפתיע באמצעות אורות, מעשי פלאים וסודות שהיו הולכים לאיבוד מן הסתם ברחבי הים הגדול.

**אלנה מארקסקי**



## התוכנית

(זמן הקרנה כולל: 51:00 דק')

---

### ואלרי מרז'ן

נ' 1969 בפאריס  
חיה ועובדת בפאריס

---

**Bouvet**, 1997, צבע, סאונד, 1:35 דק'  
בהשתתפות ז'אן־כריסטוף בּוֹנֶה

גבר שואל: "מה שלומך?"

**דיוקנאות מוסרטיים (14 מזכרות)**, 2002, צבע, 13:30 דק'

בהשתתפות אליזבת וילד, כריסטופר דין, אלינה לוונזון, קלאודיה דה בוניס, סוניה קרונלונד, ניקולס מולן, סטפן בוקה, שאנטל אוסטרייכר, אליס גרלויקורוקליס, ברנר מישל, פייר פרמטנס, קוויקו הרר

במסגרת הסדרה **דיוקנאות מוסרטיים**, ביקשתי מכמה חברים ומכרים לספר זיכרון: חדש או ישן, חשוב או סתמי, הראשון שיעלה בדעתם או זיכרון התובע חשיבה רצינית, אבל בעל משמעות מיוחדת. ביושבם לפני המצלמה, כל אחד ואחת מהם מספר/ת את סיפורו/ה.

**Une Noix** (אגוז), 1997, צבע, סאונד, 1:43 דק'  
בהשתתפות ג'ודית צינס: הילדה; דניס שרפפר: הסבתא

אישה מקליטה את נכדתה שרה שיר.

**ז'וסלין**, 1998, צבע, סאונד, 2:10 דק'  
בהשתתפות ז'וסלין דסורשר

צעירה מספרת על אחת מחוויותיה המיניות.

**אן ומנואל**, 1998, צבע, סאונד, 2:15 דק'  
בהשתתפות אן קונסיני ומנואל מצודייה

זוג צעיר שותה משקה ליד שולחן.

**פרויקט**, 1999, צבע, סאונד, 1:54 דק'  
בהשתתפות אן קונסיני, ז'וסלין דסורשר ולוסייה סאנש

שלוש חברות עובדות יחד על פרויקט חדש.

בר כחול, 2000, צבע, סאונד, 2:47 דק' בהשתתפות סקאלי דלפיירה, ז'וסלין דטורשר, ונסן דייטרה, פרנק גורלה, אדואר לווה, שאנטל אוסטרייכר, ואלרי מרז'ן, סופי פלנה, כריסטוף פרבוא, אריק סאוון, ורוניק וארלה

אנשים נפגשים בפתיחת תערוכה.



**Ritratti** (דיוקנאות), 2003, 4:00 דק' בהשתתפות גרציאלה ניוצי, אלסנדרו אורלנדי, מריה כריסטינה גאלמיני די רקאנטי

שלושה אנשים מספרים זיכרון.



**Hors saison** (העונה המתה), 2008, וידיאו, צבע, סאונד, 2:00 דק'

גלויות של בתי מלון שנאספו במשך הזמן הן הרקע לסיפורו של זוג בחופשה: בבדידותה של הסביבה המיושנת, מציג גבר בשקט את הדרך הערמומית שבה נישואיו מתפרקים.

**Ils respirent** (הם נושמים), 2008, צבע, סאונד, 7:00 דק' עם מרילינה קאנטו, ז'וסלין דטורשר, מישל מורטי, סרו' ראמון, דומיניק ריימון, לוסיה

סאנשט, ברטרן שפר, אדית סקוב

צילום: קארולין שמפטייה; סאונד: יולנד דקרסן; עריכה: קאמיי מורי; מיקס: מיקאל באר הופק על ידי ז'ה דה פוס

דירה לעת לילה. שמונה דמויות מוצגות בזו אחר זו. הן יכולות להיות זו בצד זו, מבודדות או מנוכרות זו לזו. אין ביניהן עימות. הן חסרות תנועה כמעט, כמו הפרצופים בדיוקנאות משפחתיים התולים במסדרון. עם זאת, קולן הפנימי המושמע בקריינות מעיד עליהן שהן חיות.

על מה את/ה חושב/ת? על שום דבר מיוחד. מהו קול פנימי? האם הוא קיים בכלל? אנחנו צפים ונוודים בשקט. האם ישנם שם דימויים הנסחפים דרכנו? או אולי אלה משפטים, קטעי סיפור או רשימה?

על מה את/ה חושב/ת? מדוע השאלה הפולשנית הזאת גורמת לנו להתכוּפף ולרוץ למצוא מחסה? שום דבר מיוחד. ממה אנחנו בורחים?

**קאפרי**, 2008, צבע, סאונד, 6:00 דק'

בהשתתפות ואלרי דונצלי וזירמי אלקיים

צילום: קארולין שמפטייה; סאונד: יולאנד דקרסן; עריכה: קמיי מורי; מיקס: מיקאל באר; הופק על ידי ז'ה דה פוס



זוג רב ומשתמש במשפטים שנשאלו מסרטי טלוויזיה. האם יש עדיין משמעות למשפטים מן המוכן האלה, לקלישאות הפסיכולוגיות האלה ולמילים שמנפיקים תסריטאים פזורי דעת בהסתמך על בסיס נתונים אוניברסלי של דיאלוגים קולנועיים?

אם משרשים אותם בזה אחר זה, האם הם מסוגלים עדיין ליצור סצנה? האם הם יכולים עדיין להישמע אמיתיים בכלל? על פניהם, הם נשמעים אירוניים. ובכל זאת, שחקנים מוכשרים מצליחים לשטש אותם. פעם הייתה למילים האלה משמעות מן הסתם, ממש כמו לאתו שיר מטופש שאנחנו שומעים במקרה ברדיו ושגורם לנו לבכות. בפראפרזה על אוסקר ויילד אפשר לומר, "אל תדברו בגנות האמירה החבוטה. לקח לה מאות שנים להגיע למצבה זה".



**Voilà c'est tout** (זהו זה), 2008, וידיאו, צבע, סאונד, 5:50 דק'

בהשתתפות שיילה קללנד, סרין דיוף, אוריאנה קסימי, אנדריאה מונטנו, בריאן 199, נטשה פלנקט, סנדרה רוסו

צילום: אלכסיס קווירשין; סאונד: יולאנד דקרסן; עריכה: קמיי מוקי; מיקס: מיקאל באר; הופק על ידי ז'ה דה פוס

שלושה ימים, שלושים בני עשרה, רשימת שאלות. העריכה של כל זה לחמש דקות מצמצמת את שדה השאלות (יש לך מודלים לחיקוי? מה מפחיד אותך? מהו זכרוןך הטוב ביותר?) ומתמקדת בכמה דמויות.

## אי־ודאות תיעודית\*

היטו סטיירל

אני זוכרת בבירור שידור טלוויזיה משונה מלפני כמה שנים. באחד הימים הראשונים אחרי פלישת ארה"ב לעירק ב־2003, נסע כתב בכיר של הסי אן אן ברכב משוריין והושיט בחדווה מצלמת טלפון סלולרי המשמשת לשידור חי דרך החלון. הוא הכריז כי מעולם לא נראה שידור חי מעין זה. זה היה נכון בהחלט, מאחר שבקושי היה מה לראות בתמונות האלה. בגלל הרזולוציה הנמוכה, הדבר היחיד שראו זה כתמים ירוקים וחומים נעים לאיטם על המסך. למעשה, התמונה נראתה כמו מדי הסוואה; כעין גרסה צבאית של אקספרסיוניזם מופשט. מה אומרת לנו תיעודיות מופשטת מעין זו על התיעודיות כשלעצמה? היא מצביעה על מאפיין עמוק יותר של רבות מן התמונות התיעודיות בנות־זמננו: ככל שהן מיידיות יותר, יש פחות מה לראות בהן. ככל שאנחנו מתקרבים למציאות, כן היא נעשית פחות מובנת. בואו נקרא לזה "עקרון אי־הודאות של התיעודיות המודרנית".

לאמיתו של דבר, עקרון זה חל לא רק על תמונות תיעודיות, אלא גם על התיאוריה הדנה בהן. חלק גדול מתיאוריית התיעוד מטושטש בה־במידה כמו התמונות ששידר הכתב מעירק. ככל שאנחנו מתאמצים להגדיר את מהות התיעוד, כן פוחתת הבנתנו. הסיבה לכך היא שהמושגים המשמשים לתיאורה של מהות זו מוגדרים באותה חדות מפוקפקת כמו התמונות. בואו נבדוק דוגמה מתבקשת: תפקיד התיעוד בשדה האמנות בת־זמננו. שני גורמים מסבכים את הדיון בסוגייה הזאת: העדר הגדרות ראויות לשמן הן ל"תיעוד" והן ל"אמנות" או אפילו ל"שדה האמנות בת־זמננו". אם בכל זאת אנחנו מבקשים לעיין בקשר בין השניים, עלינו להכיר בעובדה שאין לנו מושג על מה אנחנו מדברים. הוא הדיון ברוב המושגים המשמשים

באופן מסורתי להגדרת יצירה תיעודית. ממאפייניהם של מונחים כגון "אמת", "מציאות", "אובייקטיביות" וכד' זה שהם חסרים פרשנות המקובלת על הכול כתקפה והגדרה חד-משמעית כלשהי. וכך אנו נתקלים בפרדוקס הראשון: חקר הצורה התיעודית, האמורה להעביר ידע בבהירות ובשקיפות, מצריך כלים מושגיים, שאינם ברורים או שקופים לכשעצמם. ככל שסרט תיעודי נראה אמיתי יותר, כן גובר אובדן העצות המושגי שאליו אנו נקלעים. ככל שהידע שמציעים לכאורה ניסוחים תיעודיים ודאי יותר, כן פוחתת יכולתנו לומר עליהם משהו בוודאות - כל המונחים המשמשים לתיאורם מתבררים כמפוקפקים, שנויים במחלוקת ומסוכנים.

אינני רוצה לחזור, כמו במופע של תיאולוגיה שלילית, על כל ההגדרות שהצורה התיעודית אינה מסוגלת לעמוד בדרישותיהן. ברור יותר מכל שהיא איננה אובייקטיבית באופן עקבי, ותהא אשר תהא משמעותה של האובייקטיביות מלכתחילה; היא מכילה עובדות מבלי שתהייה מסוגלת אי פעם להיות עובדתית עד תום. בעוד שהיא מתכוונת אולי לייצג את האמת, היא חוטאת לה בדרך כלל, לפחות על פי אמות המידה שלה עצמה. הפוסט-סטרוקטורליזם לימד אותנו כי "מציאות", "אמת" ומושגים בסיסיים אחרים שעליהם נשענות הגדרות אפשריות של מעשה התיעוד הם, לכל היותר, מוצקים כמו השתקפויות בנות-חלוף על פני מים גועשים. אבל לפני שנטבע באיודאות ובערפול הנובעים מן הפרדיגמות האלה, בואו נערוך מהלך קרטזיאני ישן-נושן אחד. שכן, בלב כל הערפל הזה, הבלבול שלנו הוא הדבר היחיד שנותר ודאי ואפילו אמין. תמיד, אם כי לא דווקא באופן מודע, הוא מייצג את תגובתנו לחומרים תיעודיים. הספק הנצחי, אי-הביטחון הטורדני - האם מה שאנחנו רואים הוא "אמיתי", "מציאותי", "עובדתי" וכיוצא בזה - מלווה כצל את ההתייחסות בתזמננו לחומר תיעודי. הרשו לי לציין כי אי-הוודאות הזאת איננה חסרון מביש, שיש להסתירו, אלא איכות מרכזית של צורות תיעודיות בנות-זמננו. השאלות שהן מעוררות, החרדות המוכחשות, המסתתרות מאחורי ודאויות לכאורה, שונות במהותן מאלה הכרוכות בצורות בדיוניות. הדבר היחיד שאנחנו יכולים לומר בוודאות על הצורה התיעודית בתימינו זה שאנו תמיד מפקפקים באמיתותה.

### האמת, ורק האמת

הפקפוק בייצוג תיעודי אינו חדש כמובן. גילו כגיל הצורה התיעודית עצמה. טענותיה לאמיתותה עמדו תמיד בסימן שאלה, פורקו לגורמיהן או כונו שחצניות. הגישה הכללית לטענות התיעוד הייתה תמיד גישה של מבוי סתום מוכחש. היא נעה בין אמונה לאי-אמונה, בין אמון לאי-אמון, בין תקווה להתפכחות. מטעם זה, גם תמיד הציב החומר התיעודי בעיות פילוסופיות לקהליו. התשובות לשאלות האם וכיצד הוא מייצג את המציאות היו תמיד שנויות במחלוקת. המחלוקת העיקרית ניטשת בין מצדדי הריאליזם לבין הקונסטרוקטיביסטים. בעוד שהראשונים מאמינים כי צורות תיעודיות משעתקות עובדות טבעיות, רואים בהן האחרונים מבנים חברתיים. חסידי הריאליזם חושבים כי המציאות נמצאת אי-שם בחוץ וכי המצלמה מסוגלת ללכוד את מהותה. הקונסטרוקטיביסטים מדגישים את

תפקיד האידיאולוגיה או תופשים את האמת כפונקציה של כוח. מישל פוקו טבע את הביטוי "פוליטיקת האמת".<sup>2</sup> לדברי הקונסטרוקטיביסטים, הצורה התיעודית איננה מייצגת "מציאות" אלא את "שאיפת הכוח" של יוצריה.

אולם שתי העמדות הן בעייתיות. בעוד שחסידי הריאליזם מאמינים באובייקטיביות, שברוב המקרים מתבררת כסובייקטיבית ביותר וכמי שמעבירה כלאחר יד תעמולה מחרידה בתור אמת צרופה, סופם של הקונסטרוקטיביסטים שאינם מסוגלים להבחין בין עובדות להטעייה גסה או, בניסוח ישיר יותר, בין האמת לשקרים חד וחלק. בעוד שאפשר לכנות את עמדת חסידי הריאליזם תמימה, עמדת הקונסטרוקטיביסטים מסתכנת בגלישה לרלטיביזם אופורטוניסטי וציני. מה אנחנו מבינים מן המבוי הסתום הזה? הלקח הוא שעלינו להשלים עם עוצמתה של בעיית האמת, במיוחד בעידן שבו הספקות מכרסמים בכול. הספק המתמיד באשר לשאלה האם מה שאנחנו רואים עולה בקנה אחד עם המציאות אינו בגדר חסרון מביש, שיש להתכחש לו, להפך - הוא איכות מכריעה של צורות תיעודיות בנות־זמננו. הן מתאפיינות באי־ודאות, תת־מודעת לא אחת, אך טורדנית בה־במידה, ובשאלה: האם המציאות הזאת היא אמיתית?

עקרון אי־הודאות התיעודית הוא כמובן רק הגדרה זמנית של החומר התיעודי בן־זמננו; הוא מעוגן איתנות בהקשרו של הרגע ההיסטורי שבו אנו חיים. עם זאת, הוא מדויק עכשיו יותר מאי־פעם בהקשר העכשווי של רשתות תקשורת עולמיות. בעידן זה של חרדה נפוצה, תנאי מחייה לא בטוחים, אי־ודאות כלליות והיסטריה ופניקה מתוזמרות בידי כלי התקשורת, מתערערת אמונתנו באמיתות הטענות שמשמיע מישו, קל וחומר בטענות שמשמיעים כלי התקשורת בתפוקתם התיעודית. אבל ברוב־זמן, יותר מאי־פעם בעבר, תנאי מחייתנו תלויים באירועים מרוחקים ששליטתנו עליהם עזומה ביותר. הסיקור החדשותי הכול־נוכח של תאגיד תקשורת, שאותו אנו סובלים על בסיס יום־יומי, מפרנס את אשליית השליטה, ובד בבד מדגים את העובדה שהתפקיד המוקצה לנו הוא זה של צופים סבילים מן הצד. שעה שהם מתאמנים על הצגת תגובה רציונלית, הם משדרים פחד ברמה הרגשית הבסיסית ביותר. על כן, צורות תיעודיות מבטאות דילמה יסודית של חברות סיכון בנות־זמננו.<sup>3</sup> הצופים שסועים בין ודאויות כוחות ותחושות סבילות וחשיפה, בין חרדה לשעמום, בין תפקידם כאזרחים לתפקידם כצרכנים.

### תיעודיות בשדה האמנות

והנה מגיע שדה האמנות. בשנות ה־90 של המאה שעברה, בתום הפסקה בת עשרים שנה, הפכו בשנית צורות תיעודיות לפופולריות בהשראת הריגניזם והפשטנות האמנותית שבאה כרוכה בו. בתקופה זו, סבל שדה האמנות, די בדומה ליצירה התיעודית, ממתקפה בספירה הציבורית. מאחר שהצורה התיעודית נקשרה באופן אוטומטי בפומביות, במימון ממלכתי ובזירת ההגיון התקשורתית, היא זכתה תדיר לתמיכה אוטומטית מצד שדה האמנות. האמנות גם ניסתה לאמץ לעצמה באופן חלקי תפקיד של רשת תקשורת חלופית. סטיפן יונסון הצביע על ההבט הזה

בטענו כי שדה האמנות עשוי להפוך לכעין סי אן אן חלופית ולהאיר נקודות מתות של העתונות התאגידית ושל הגלובליזציה בכלל.<sup>4</sup>

אולם גם התרחשויות אחרות שהתחוללו בשדה האמנות בשנות ה־90 הפכו את הצורות התיעודיות לבחירה מתבקשת של אמנים: ראשית, פרקטיקת "האמנות ההקשרית", כפי שהיא קרויה, שבה ניסו יוצריה לעמוד על הנסיבות הכלכליות והפוליטיות של פעילויותיהם. מאחר שתעודות היו כרוכות בדרך כלל בהערכת הפרמטרים הללו, העבודה איתם או עליהם הייתה מובנת מאליה. כדי להוכיח את קיומם של מחקר ארכיוני, תחקירים חברתיים או הפקת ידע חלופית, השתמשו יוצרים בתעודות או פשוט התהדרו בהן. קרבה נוספת נתכוננה בשל השפעת לימודי התרבות על שדה האמנות, ובהמשך החל העיסוק הנמרץ בפוליטיקת הייצוג. המודעות ליחסי כוח לא רק בניסוחים תיעודיים אלא גם בכל צורות הייצוג גברה ובמקרים רבים גם השתנתה כתוצאה מאופנים חדשים של נְרְצִיה, ששקפו את עובדת היותם חלק מן הסמכות וההיררכיות של הפקת הידע ומהשפעותיהם על יחסי מגדר ויחסים חברתיים אחרים.

כל ההשפעות האלה, הקשורות והחופפות כמובן זו לזו, הפכו את התיעוד לאחד ממאפייניה החשובים ביותר של האמנות בשנות ה־90 ותחילת המאה העשרים ואחת. מה הייתה משמעותן של ההתפתחויות הללו? בלהט ההתלהבות מן השימוש בתיעודיות חברתית, התעלמו יוצרים רבים מהבטים חשובים ואופייניים של התעודות. מאחר שהתיעודיות נחשבה, מניה וביה, נאורה וביקורתית, לא נתנו דעתם יוצרים רבים לעובדה שתעודות הן בדרך כלל ביטויים של כוח מרוכז. צחנת הסמכות, האישור והמומחיות עולה מהן, כמו גם צחנת ההיררכיות האפיסטמולוגיות. העיסוק בתעודות הוא אפוא עסק לא פשוט; במיוחד אם שואפים לבצע דקונסטרוקציה של הכוח, חייבים לזכור כי תעודות קיימות - כפי שכתב פעם ולטר בנימיין - נתחברו ברובן ואושרו בידי מנצחים ושולטים.

כך נוצר מצב עמום בשדה האמנות. על פניו או ברמת התכנים, דומה כי מבעים תיעודיים רבים שוחקים או אפילו תוקפים מבני כוח בלתי־הוגנים. אבל ברמת הצורה, בשל הישענותם על הליכי אמת סמכותניים, מעצימים סרטי תעודה מקובלים את הילתם של בית־המשפט, מערכת הענישה או המעבדה בתחומי שדה האמנות, שכבר בלאו הכי רוויים במבנים כאלה. על המוסד הקרוי "קובייה לבנה" נמתחת ביקורת מאחר שהוא מספק מערך קליני של מבטים המושתתים על ערכים אסתטיים וחברתיים דומים למדי לאלה המשרתים צורות תיעודיות מקובלות. כידוע, ייצור תיעודי מילא תקופה ארוכה תפקידים פולמוסיים ופעל בשירות מפעל אפיסטמולוגי גדול־ממדים הקשור במהודק למפעל הקולוניאליזם המערבי. דיווח האמת כביכול על אנשים ומקומות מרוחקים קשור במהודק לשליטה בהם. לא רק הליכי אמת תיעודיים של הזרם המרכזי, אלא אפילו מאפייניה של הטכנולוגיה הצילומית, המבוססים על טכנולוגיה צבאית, מעידים על הזיקה ההיסטורית הזאת.

ז'אק רנסייר (Rancière) תיאר לא מכבר את חשיבותם של מבני ראייה

וידעה אלה כ"הפצת המוחשי". לדבריו, המרכיב הפוליטי של כל מאמץ אסתטי ממוקם בדיוק באופן שבו משטרים אסתטיים מסוימים מאפשרים נראויות או מבעים

מסוימים ומונעים אחרים. על כן, חשיבותן הפוליטית של צורות תיעודיות אינה טמונה בראש ובראשונה בנושא היצירות, אלא בדרכים שבהן הן מאורגנות. היא טמונה בהפצה המסוימת של המוחשי באמצעות מבעים תיעודיים. והוא הדין לא רק בתיעודיות תאגידית, אלא גם באותן יצירות תיעודיות המאמצות את אמות המידה, הליכי האמת, אוצר המילים הפורמלי והגישה המדעית והאובייקטיביסטית של הפצה מסוימת זו.

### מעבר לייצוג

אפילו הטענות של פוליטיקת ייצוג רדיקלית יותר אינן עומדות באתגר שמציג התיעוד בן-זמננו. הצורה התיעודית לכשעצמה חזקה היום יותר מאי-פעם, אם כי אנחנו מאמינים פחות מאי-פעם ביומרות האמת של התיעוד. דיווחים תיעודיים מסוגלים להוביל להתערבויות צבאיות, לפוגרומים, למאמצי סיוע בינלאומיים, לאופוריה ולפניקה המונית. וזאת בשל תפקידם בחרושות התרבות הגלובליות, אשר הופכות את המידע לסחורה עוברת לסוחר, וחשוב מכך - מתרגמות אותו לרגשות עזים ומרטיטים. אנחנו מזדהים עם קורבנות, גיבורים, ניצולים וזוכים בני-זמל, ורישומה של הזדהות זו גובר בשל הנחתנו כי החוויות, אשר נדמה לנו כי אנחנו שותפים להן, הן אותנטיות. תמונות, שנראות מיידיות יותר ויותר ושמה שרואים בהן הולך ופוחת, מעוררות מצב של ציפייה מתמדת, משבר קבוע, מצב של דריכות ומתח מוגברים. הצורה התיעודית הופכת אפוא לשחקנית ראשית בכלכלות רגש בנות-זמננו. היא מעמיקה את תחושת הפחד הכללית, המאפיינת את ההתמודדות הממשלית עם הרגע ההיסטורי הנוכחי. כפי שמדגים בריאן מאסומי, בהצביעו על ההתרעות בטכניקולור מפני התקפות טרור בארצות-הברית, פונה אלינו עכשיו הממשל גם במישור הרגשי. צבעים פשוטים מעוררים תגובות רגשיות מרובות. הטלוויזיה בעידן הטרור יוצרת "עצבנות מרושתת" באמצעות אפנון עוצמת הרגשות הקיבוציים.<sup>5</sup> למרבה האירוניה, הממשל מאמץ את מחוות ההפשטה האמנותית. הפוליטיקה כשלעצמה גולשת יותר ויותר לתחום התפישת החושית הטהורה. לא זו בלבד שהיא עוברת אסתטיזציה. היא עצמה הופכת לאסתטית, מאחר שהיא פועלת (באמצעות) החושים. הקשר בין הפוליטיקה לאמנות מתעצב אפוא מחדש במישור המצוי מעבר לייצוג.

התיעודיות האמנותית בת-זמננו המתמקדת בפוליטיקת ייצוג עדיין לא הקדישה די תשומת לב לשינוי הזה; הפוליטיקה עצמה נעה אל מעבר לייצוג. התפתחויות מוחשיות מאוד מבהירות כי עקרון הדמוקרטיה הייצוגית הולך ונעשה בעייתי יותר ויותר. הייצוג הפוליטי של האנשים מתערער במובנים רבים - החל באי-ייצוגם של מהגרים וכלה בבריאת יצירי כלאיים דמוקרטיים משונים כגון האיחוד האירופאי. אם אנשים אינם מיוצגים עוד מבחינה פוליטית, אז אולי גם צורות אחרות של ייצוג סימבולי נפגמות. אם ייצוג פוליטי נעשה מופשט ומעורפל, הרי שהדבר גם עלול לקרות לייצוג תיעודי. האם זו גם הדרך לפרש את התיעודיות המופשטת של הסייגן? תיעודיות החורגת מעבר לייצוג? לדימויים התיעודיים של סייגן



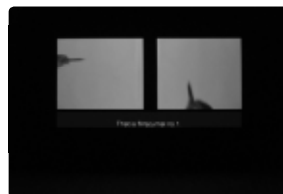
אן שהוזכרו בתחילת המאמר יש עוד הבט אחד. לא יכולה להיות תעודה פחות "אובייקטיבית" מן התמונות האלה, מאחר שהן מיוצרות מעמדה של עתונות מגויסת (embedded journalism). עמדה המותרת ביסודו של דבר על כמעט כל יומרה לאובייקטיביות ועל מרחק ביקורתי. כדי שיוכלו להצטרף לכוחות הלוחמים, נאלצו העתונאים להשלים עם מגבלות דרמטיות למדי על חופש העתונות. אבל מה אם נכיר בכך שבעולמנו זה כולנו מגויסים איכשהו לקפיטליזם הגלובלי? ובכך שהצעד אחורה, לעבר מרחק ביקורתי ואובייקטיביות, היה תמיד בניסיונות אלה בגדר אשליה אידיאולוגית? במובן מסוים, זה נכון כנראה. למרבה הפרדוקס, אפשר אפוא לומר כי אין יותר אמת וודאות מחוץ לתיעודיות. בואו נהפוך את נקודת המבט: מה אם ההפך הוא הנכון ודווקא תמונות מטושטשות ולא־ממוקדות אלה שצולמו במצלמת טלפון הן שמבטאות את האמת של הסיטואציה טוב יותר מכפי שיכול היה לעשות זאת דיווח אובייקטיביסטי כלשהו? מאחר שהתמונות האלה לא מייצגות בעצם דבר. הן פשוט פחות מדי ממוקדות. הן פוסטייזוגיות כמו חלק הארי של הפוליטיקה בתזמננו. אולם למרבה הפלא, אנחנו יכולים בכל זאת לדבר על האמת בהקשרן. דימויים אלה של הסיי אן אן עדיין מבטאים בחיוניות ובחריפות את אי־הוודאות המושלת לא רק בהפקת דימוי תיעודי בזמננו, אלא גם בעולם כְּזִמְנֵנו עצמו. הם תעודות אמיתיות בתכלית של אותה אי־ודאות כללית כביכול. הם משקפים את שברירותם של החיים העכשוויים וגם את אי־הנוחות הכרוכה בייצוג כלשהו. עמדה ביקורתית בהתייחס לדימויים הללו משמעה הרבה יותר מאשר התחשבות במצב זה או חשיפתו. משמעה החלפתה של מערכת התחושות הקשורות באי־הוודאות הזאת - היינו: מתח, חשיפה, איום ותחושה כללית של אובדן ובלבול - במערכת אחרת. ובמובן זה, התיעוד הביקורתי היחיד האפשרי היום הוא הצגת מערך רגשי ופוליטי שאפילו לא קיים עדיין ושיש להמתין להופעתו.

## היסו סטיירל

### הערות

- 1 Michel Foucault, *The Politics of Truth*, New York, 1997
- 2 A. Giddens, "Risk and Responsibility," *Modern Law* : חִבְרַת טִיכּוֹן טִבְעו ופִּיתּוּחַ: *Modern Law Review* 62(1) (1999): 1-10; U. Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, New Delhi: Sage, 1992.
- 3 S. Jonsson, "Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalization" [www.nordicom.gu.se/common/publ\\_pdf/157\\_057-068.pdf](http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_057-068.pdf). בתוך: "the Age of Globalization"
- 4 רִאָ: (2006) "Fear (The spectrum said)," B. Massumi, בתוך: <http://multitudes.samizdat.net/>: .Fear-The-spectrum-said.html

(זמן הקרנה כולל: 76:00 דק')

**התוכנית****היטו סטיירל**נ' 1966 במינכן  
חיה ועובדת בברלין**Journal no. 1—An Artist's Impression** (יומן מס' 1 - התרשמות האמנית),

2007, 21:00 דק'

שנתיים אחרי תום מלחמת העולם ה-II, הוקרן לראשונה יומן קולנועי מס' 1 בסרייבו, וארבע שנים אחרי קריסת הגוש הקומוניסטי, במהומת הלחימה ביוגוסלביה, אבד יומן החדשות הזה, ששרד רק על סרט צלולואיד. ביומן מס' 1 - התרשמות האמנית, מנסה היטו סטיירל להתחקות באולפני סוטג'סקה בסרייבו אחרי מה שהכיל המסמך הקולנועי הזה. היא מקשיבה לעדי ראייה, והאמן ארמאן קולסיץ' (Kulasic) רועם, על-פי הנחיותיה, כמה רישומים הנראים כמו "סטורי-בורדים" של סרט שאבד. בהקרנה הבו-זמנית של יומן מס' 1 - התרשמות האמנית, אי-היכולת להגיע לשנתת האפס ההיסטורית של זהות לאומית עושה צורה קונקרטי. זיכרון סובייקטיבי מגביל את מה שנראה במבט לאחור הזה כרגע של שינוי רבתי (היומן דיווח במהדורותיו המוקדמות על מערכה לביעור הבערות, על נשים מוסלמיות המסירות בבטחה את כיסויי הראש שלהן, על יוגוסלביה הקומוניסטית של טיטו המעלה על נס את המודרניזציה באמצעות חינוך). האמן שנועד לשמש כ"מתווך" גרידא של הקולות שמחוץ לאקרן, זוכה לקול משלו: הוא נפגע מן הטיהור האתני בזמן הקרבות. במקום שאין בו דימויים תיעודיים, סטיירל משתמשת בדימויים מסרטי עלילה שהופקו באולפני סוטג'סקה (הסרט האנטי-פאשיסטי Valter brani Sarajevo [אלטר מציל את סרייבו] וסרטו של אמיר קוסטוריצה, Do You Remember Dolly Bell? (זוכר את דולי בל?), מבלי לחתור לשחזור מלא. יוגוסלביה הרב-אתנית נותרת מקוטעת, הן במונחים של ההיסטוריה הכללית והן במונחים של תולדות הקולנוע. (ברט רבהנדל)

**Lovely Andrea** (אנדריאה המקסימה), 2007, 30:00 דק'

אם כל התמונות היו הופכות לזרם - זרם חולף, שמרכיביו מחוברים זה לזה, באופן אלגנטי או גס, באמצעות תרגום או אסוציאציות - איך אפשר היה לקשור תמונה? תרגומי התמונות העליונים של היטו סטיירל עוסקים בקשירת דברים בדרך אלגנטית-גסה. בטוקיו היא תרה אחר סדרת תצלומים שבהם היא מצולמת כדוגמנית "קשירות" סאדו-מאזו. בעודה מתעניינת אצל מומחים ובני-סמכא באמנויות הקשירה (המשווקות היום בעיקר באינטרנט), היא מוצאת את מה שהיא מחפשת בארכיון של כתב-עת. המתח הקולנועי גבוה מאוד כרגע, אומרת המתרגמת, בזמן שסטיירל עוברת על תצלומיה מתקופת לימודיה באוניברסיטה. משהו שקושר, אבל בלי חשיפה ביוגרפית סופית; תחת זאת, התצלומים שנתגלו נכנסים לקובצי ההורדה של ארכיון אינטרנט בלתי-פורמלי של חיים של שיעבוד כפי שהם מוצגים בכלי התקשורת - במובן זה שמשחקי אדון ועבד, כפי שהם קרויים נעשו נורמליים לחלוטין.

בלשים בסגנון הארוז קיין חוצים מפלים מחוכמים של דימויים שאליהם מתוספות חתיכות מסרטים מצוריים של סופהירו ובצדן דימויים של דפס מוד, אקס-ריי ספקט, בחזרות חוט ומחט ב"סוטשופ" הווידיאו קליפי. הצנזורה על תמונות שהוחלה בעבר על דוגמניות קשורות, מוחלת עכשיו על "בקרוב" של "ספיידרמן" שבו מוצגת רשת

מתוחזה בין מגדלי התאומים; סוגים מסוימים של שבי הס פשעי מלחמה, אחרים מתרחשים בעולם האמנות. הפרשנית, דוגמנית קשירות, סטודנטית (לעיצוב אתרי אינטרנט); וכמובן, מתורגמנית, מאמצת לעצמה את תפקיד יוצרת הסרט כאלטר אגו; היא מושהית בפעולת ההגדרה העצמית בבחינת השהייה עצמית. השהייה עצמית מתרחשת בהיסטוריה וגם, במהופך, במונטאז' של סטיירל: מפנים וזהות ל"גניטלי", לא כמשהו שיש להסתכל עליו, אלא כהגיון של המקורות (להיחשף), פירוק הקלישאות התקשורתיות לגבי סוגיות כוח, ובצילומי ההפקה המקנים לסרט את מסגרתו - גאולת הפעולה במקרה. (דרהלי רובניק)

נובמבר, 2004, 25:00 דק'

בשנות ה-80 של המאה שעברה, צילמה היסו סטיירל סרט על אמנויות לחימה נשיות על סרט סופר-8. חברתה הטובה ביותר אנדריאה וולף (Wolf) גילמה את התפקיד הראשי של אישה לוחמת בבגדי עור הרוכבת על אופנוע. המחויבות הבאה לידי ביטוי בדקדוק הפורמלי של סרטים נצלניים (exploitation films) הפכה מאוחר יותר לפרקטיקה הפוליטית של וולף. היא הצטרפה ללוחמי הפ.ק.ב. באזורים הכורדיים בגבול טורקיה וצפון עירק, ומצאה שם את מותה ב-1998. הכורדים המכבדים את זכרה כ"מהפכנית נצחית" נושאים את דיוקנה בהפגנות.

בנובמבר, בוחנת היסו סטיירל את טווח יחסי הגומלין בין פוליטיקת כוח טריטוריאלית (המופעלת בידי הטורקים בכורדיסטן בתמיכת גרמניה) לבין צורות אישיות של התנגדות. זכרונותיה מחייה של וולף והאופן שבה היא מתארת אותם מעוררים ביוצרת הסרט רעיון יסודי: היא מתחילה להבין כיצד עובדות ובדיון שזורים זה בזה בשיח הגלובלי. תמונתה של חברתה כנערת אמצע מהפכנית גם עשויה להיקשר לסרטי הווי אסיאתיים או לתעודת וידיאו פרטית. אם אוקטובר הוא שעת המהפכה, הרי שנובמבר הוא זמן השכל הישר המופיע בעקבותיה, אם כי הוא גם זמן הסירוף - היסו סטיירל בוחנת מנקודת מבט זו יחסים שראשיתם ב"פוזזה", שאנדריאה וולף התייחסה אליה ברצינות כה רבה עד שלא הייתה מסוגלת יותר להסתפק בפעולה סימבולית. וולף בחרה ב"אחר" של עשיית סרטים, מה שהפך אותה ל"אייקון" אמיתי. (ברט רבהאנדל)



אוצרת:

שרי גולן\*

## על עבודותיה של קרן ציטר

קרן ציטר יוצרת עבודות הנעות על התפר בין וידיאו ארט לקולנוע נסיוני. בעבודותיה, היא מתייחסת אל מדיום הווידיאו כאל כלי המאפשר לבחון את גבולות הדימוי הנע, תכנית וחזותית כאחת. עבודותיה מעלות שאלות על אופני הפעולה של הטלוויזיה, הקולנוע, והאמנות ובוחנות את המניפולציות שמבצעות המדיות הללו בייצוג המציאות.

סרטיה של ציטר עוסקים בחיי היום-יום ובהתנהלות האנושית בתוכם. ה"דרמה" במהלך העלילה מתקיימת תמיד כהקצנה מובהקת של המציאות. הנושאים העיקריים המאפיינים את עבודותיה הם החומרים שמהם עשויות מערכות יחסים, כלומר: אהבה, שנאה, אובדן, השתוקקות, ידידות. ההתמקדות באדם נעשית על-ידי בחינה של מערכות יחסים ואינטראקציות בינ-אישיות שונות. המורכבות של מערכות היחסים המתוארות גוברת בהדרגה, ולעתים הקשר בין הדמויות כלל אינו ברור.

ציטר כותבת בעצמה את הדיאלוגים והמונולוגים של עבודותיה. התסריט בכלל והדיאלוגים בפרט מתפקדים לעתים כטקסט עצמאי על גבול הפרוזה והשירה, והם החלק הדומיננטי ביותר ביצירה. בעוד שהשפה היא ספרותית ומליצית, הנושאים הם נמוכים במובהק ונראים כאילו נלקחו מאופרת סבון. המתח בין המילים הגבוהות לדימוי הנמוך יוצר את התחושה המלודרמטית בעבודותיה. בנוסף, השפה הגבוהה והפיוטית יתר-על-המידה מדגישה את המלאכותיות של תהליך עשיית הסרט ויוצרת ריחוק מן המציאות. דגש לשוני חשוב נוסף הוא עירוב השפות. סרטים שונים נעשים בשפות שונות כגון אנגלית, עברית, גרמנית, צרפתית ועוד; אולם גם בתוך אותו הסרט דמויות שונות יכולות לדבר זו אל זו בשפות שונות. לרוב, השימוש

\* אמנית ואוצרת עצמאית  
חיה ועובדת בתל אביב

בשפות שונות נועד להדגים מחלוקות ואי־הבנות, ולעתים קרובות, שורש הבעיות טמון במערכות יחסים בין־אישיות. בנוסף, העירוב מייצג חוסר זהות מובהקת וניזילות מתמשכת בכל האמור בתבנית מגדירה של האדם או של ההתנהגות האנושית.

יצירתה של ציטר נמצאת בתווך בין המציאות הקולנועית לסוגיה

לבין המציאות הממשית. לכאורה, נראה כי מציאות "מאחורי הקלעים" של יצירת הסרט יוצאת מכלל שליטה בזמן שהדמויות מתמידות בנסיון הנואש להתאים עצמן לתסריט או לצייט להגיון כלשהו אשר נקבע מראש. "מופע" זה של חוסר שליטה הוא מצג שווא מוחלט, מכיוון שכל "טעות" או "חוסר שליטה" מתוכננים ומוקפדים ביותר. לעתים דומה כי שחקניה של ציטר מפגינים במכוון "משחק רע" ואף נראים אבודים בהעדר אחיזה ברורה בדמות ובמאפייניה. מצב זה יוצר מהלך כפול המעמת את הצופה עם מלאכותיות היצירה מחד גיסא, ועם מציאות שבה אדם אבוד ללא צורה או תבנית אופיינית כלשהי מאידך גיסא.

הרפטיביות היא מרכיב חשוב נוסף בעבודותיה של ציטר. החזרה קיימת הן מבחינת הטקסט, והן מבחינת הדימוי. ביטויים מסוימים נאמרים יותר מפעם אחת, צילומי שוטים מסוימים מופיעים כמה פעמים, ואף על־פי־כן, נראה שהעלילה מתקדמת. החזרה מתקיימת באופנים שונים גם בעבודות אשר אינן מוגדרות כ"לופ". חזרה זו, מייצרת אשליה של חלום, שבו לא ניתן להבין אם הסצינה שלפנינו חוזרת על סצינה קודמת או שמא היא בעצם סצינת המשך.

טשטוש נוסף של גבולות העלילה מתקיים ביחס שבין המוען לנמען. לא ברור מי הדובר גם כאשר הדמות מדקלמת מונולוגים שנכתבו בגוף ראשון. כמו אדם הקורא רומן עם נרטיב שנכתב בגוף ראשון, מזומנות לנו הצעות אל תוך "ראשן" ומחשבותיהן של הדמויות שעה שאנחנו צופים בהן משחקות באופן מסוים, ובמקביל שומעים ב"וויס אוֹר" את מחשבותיהן הסותרות.

בלבול התפקידים ביצירתה של ציטר מתקיים גם בהתייחס לתפקיד הצופה. הסרטים מציגים באופן עקבי התייחסות שונה אל הצופה והגדרה מחדש של תפקידו/ה. כך, מאפשרת לעתים היצירה לצופים לשקוע באשליה הקולנועית שבה רק תודעתם מביטה מבעד לחלון אל מציאות אחרת; אולם לאחר מכן, הדמויות פונות באופן ישיר אל המצלמה ובכך מפרקות את האשליה הקולנועית הקלאסית. העדר האשליה מעלה, בין השאר, את השאלה האם זה אכן מעניינים של הצופים להיות שותפים לסצינה זו או שמא הם פולשים ומציצים אל תוך מציאות שאיננה שלהם. באופן זה, לא יכולים הצופים לחמוק מן השאלות העולות באשר לעצם מעשה הצילום ולמלאכותיות ייצוגה של המציאות באמנות ובקולנוע.

אחת מנקודות המבט הדומיננטיות, אשר דרכן מרבה ציטר לעסוק במערכות יחסים ובתקשורת בין־אישית, היא הפרקטיקה הפרפורמטיבית של המגדר. פרקטיקה זו מעלה שאלות על מהות התפקידים המגדריים הנגזרים מ"לשחק אישה" ו"לשחק גבר". בעבודות מוקדמות, ישנם תפקידי מגדר בסיסיים, כפי שניתן לראות בסדרת החברים (2001) המהווה מקבץ של סרטים קצרים שכל אחד מהם עוסק בזוג חברים אחר ובדינמיקות הבינ־אישיות של הזוגות. פרקטיקה זו משתכללת בסדרת התאריכים (2004), שהיא מעין יומן מצולם של תקופה בת כמה חודשים בשנת

2004. גם בסרטה משהו קרה (2007) המתאר מערכת יחסים סבוכה ומלאת חילופי תפקידים ניכר רישומה של פרקטיקה זו, המגיעה לשיאה בסרטה המראה (2007) הנראה כתיעוד של הצגה או מיצג רווי מיניות והקצנת תפקידי מגדר. ציטר בוחנת את הקלישאות הרווחות בהתייחס למגדר באמצעות בדיקת תקפותם של תפקידים "נשיים" ו"גבריים". פרפורמטיביות זו מופיעה באופנים שונים בעבודותיה, בין השאר, גם בתא המשפחתי, כמו בסרטה משפחה (2002) המותח ביקורת על תפקידי המגדר והמשפחה הנורמטיביים בחברה, אגב שימוש הומוריסטי בתיאוריות פרוידיאניות. במובנים מסוימים, ניתן לומר שעבודותיה של ציטר עוסקות ביחס בין הפרט לכלל ובקלישאות חברתיות ותרבותיות. ההרגשה העולה מן הסרטים היא שכל תבנית התנהגותית וחברתית מיוצגת משקפת הקצנה כלשהי של קלישאה שנשאלה מן המציאות. כבני אדם, אנו הופכים נתינים של הקלישאות הללו כאשר אנו באים במגע עימן; ומעמדתה של ציטר עולה במשתמע כי קלישאות אלו מתחילות אפילו לשלוט בהבנתנו את חיי היום-יום ואת המציאות הסובבת אותנו.

**שרי גולן**

## התוכנית

&lt;

(זמן הקרנה כולל: 51 דק')

---

### **Something Happened** (משהו קרה), 2007, 7:00 דק'

הסרט אינו מאמץ את סגנונו הספרותי הפשוט של הרומן מאת ג'וזף הלר וגם אינו עוקב אחר עלילתו ככתבה וכלשוונה. באמצעות היערכות למותם הוודאי לפני המצלמה, מערערים שני גיבוריו נטולי השם באופן דוחה את קו העלילה הבדיוני.



## קרן ציטר

נ' 1977 בתל אביב  
זיה ועובדת בברלין

---

### **Les Ruissellements du Diable** (הרוק של השטן), 2008, 10:30 דק'

וידיאו המבוסס על סיפור מאת חוליו קורטסר (Cortázar): גבר מצלם תמונה בפארק ומגלה כי היא חיונית יותר מחייו־שלו. המצב הבסיסי הזה מתפתח לכלל מעשייה פילוסופית ייחודית המשלבת דימויים מפורשים ומוזיקה מזרחית, אגב מתיחת גבולות הגבריות והנשיות.

### **The Victim** (הקורבן), 2006, 5:00 דק'

הקורבן עושה שימוש בז'אנרים קולנועיים בזה אחר זה. מלודרמה, סרט מתח, סדרה למשפחה ואופרת סבון מופיעים בסיפור המחבר בין חמש דמויות. מערכות היחסים נחשפות בקצב עוצר נשימה ומייד משתנות ומתחלפות. אופיין של הדמויות ותפקודן בתוך קטעי הנרטיב מצויים בזרימה מתמדת.



הן עוברות מרציטיטיב (Sprechgesang) מקהלתי לדואטיס, כניסות באות בעקבות יציאות, חשיפה באה בעקבות חזיון שווא ווידוי בא בעקבות מוסר השכל. לבסוף, הבלבול מושל עד כדי כך שאפילו הדמויות עצמן אינן יודעות כמדומה באיזה משחק הן משחקות: אולי בדומה של טירוף רגיל בתכלית בראי הבדיון.

**Dreamtalk**, 2005, 11:00 דק'

**Dreamtalk** מציג משולש אוהבים אירוני שבו מעורבים בני זוג וחברים. החבר חושק בנערה, אבל היא נאמנה לבן זוגה, הכרוך כמדומה אחרי סנדרה, דמות בתוכנית ריאליטי. הדמויות נאבקות ומתחרות זו בזו.



2/6/04 (מתוך "סדרת התאריכים"), 2004, 6:00 דק'

הגבר מדבר גרמנית במבטא צרפתי; האישה מדברת צרפתית במבטא גרמני. הרצפים (sequences) ערוכים באקראי, האווירה היא רומנטית.

הגבר נזכר באהובתו מהלכת בבית נטוש. בזכרו את רגעייהם המשותפים, הופכים זכרונותיו בהדרגה מרומנטיים לפורנוגרפיים, בעוד שסגנון הווידאו נשאר כשהיה.

**Der Spiegel** (המראה), 2007, 5:00 דק'

צילום אחד מתאר את סיפורה של אישה המחכה לגבר צעיר כדי שיגאל אותה מבדידותה. המצלמה נעה בתנועה אינסופית בצורת הספרה שמונה. המקהלה מלווה את תגליותיה והרפתקאותיה של האישה, המגיעה להתמוטטות מוסרית.

**Nightmare** (סיוט), 2007, 6:00 דק'

גבר חולם כי הוא ער ושומע את שותפתו לדירה מדברת עליו. הוא חולם שהוא רוצה אותה, אבל היא דוחה אותו. כשהוא מתעורר, הוא רוצח את שותפתו לדירה וחוזר לישון. בשנתו, הוא חולם שהיא עדיין חיה והורג אותה שוב.



## “את/ה מספר/ת לי דברים, אבל מה את/ה אומר/ת לי בעצם? למה את/ה מתכוון/ת?”

על סרטיו של וילהלם ססנאל

### סרט וציוור

בעוד שהסרטים והציוור מספקים את המרחב שבו מתפתחת אמנותו של ססנאל, מתכתב המרחב של שני כלים אלה עם תחום אשר נפרש בטווח שבין הסימבולי לדמיוני. בניסוחו של אדם שימצ'יק, ציוורו של ססנאל הוא "דרך להוכיח את מה שתצולם אינו יכול, מאחר שהוא תמיד חייב להתחיל ממהו קיים - הגם שהוא יכול לשנות ללא סוף את מושאו - אף כי אחרי הכול זוהי דרך לתעד דברים. הציוור הוא דרך להתבונן בהשתנות עמומה ודרמתית של תנאים".<sup>1</sup> באופן מסורתי, עשיית סרטים קשורה באופן הדוק יותר למציאות, לאובייקטיביות, לטכנולוגיה ולגישות רציונליות ואנליטיות לעולם, בעוד שהציוור כרוך בדרך כלל בדמיון, בסובייקטיביות, בתבונת כפיים וברוחניות. בציוורו וסרטיו של ססנאל קיימים חילופים הדדיים ופעולות גומלין בין הערכים הללו - הציוור שלו מפגין לעתים קרובות איכויות קולנועיות טיפוסיות (לדוגמה, תיעוד פשוט של מראיות-עין של המציאות), בעוד שסרטיו כמעט תמיד דומים לציוורים (בתוצאה מעריכה מסוימת של הסרט, מעבודת המצלמה, מתהליך הפיתוח, מהדגש המתמיד על החומריות).  
הקולנוע והציוור של ססנאל מושרשים עמוק בקיומו של האמן; הם דומים לגישות שהוא נוקט בתיעוד - דרך המסננת של דמיונו - של יחסיו עם העולם, עם מקום מגוריו הקבוע או עם מקום שבו הוא שוהה באופן זמני, עם משפחתו (בעיקר

עם אשתו אנקה), ועם ידידיו ומכרים אקראיים שאליהם הוא מתוודע במסעותיו. כמי שתמיד נושא עימו מצלמת 8 או 16 מ"מ (עדות נוספת למחויבותו לעבודה עם מה שנחשב לאמצעים "מיושנים" - כמו בציר), הוא ממחיש חזותית זה שנים את "החלוקה והחלוקה מחדש של המציאות" שלו בשוותו לה צורה פסיכדלית דמוית וידיאו קליפ. בסרטיו וציריו של ססנאל, הפנטזיות על חירות האמנות ועל חירות הסובייקט משתפות פעולה, מחזקות זו את זו, ובוחנות את עצמן באופן נרקיסיסטי במראה שהן מציבות זו לזו. היום, בעקבות הדקונסטרוקציות הפוסט-מודרניסטיות, נחשבות הקטגוריות חירות הסובייקט וחירות האמנות לבזויות בקטגוריות של לימודי ופילוסופיית התרבות המודרניים. אם כי דומה שהקטגוריות הללו חלפו מן העולם זה מכבר, הן מוסיפות לרדוף את מרחב קיומנו היום-יומי ואת תפישת האמנות שלנו. התופעות האלה והחוויה המתלווה אליהן - תחושת החירות והריבונות הסובייקטיבית, הדוחה את הטשטוש המוחלט שעוברת החוויה האינדיווידואלית (שעליו מדבר הפוסט-מודרניזם) ב"שטף ההשפעות של העולם החיצוני" ואינה מודעת לתהליך - מתקיימות עכשיו כפנטזיות כפייתיות "בלתי-חוקיות", שמהן איננו מסוגלים להתנער, אם כי אנו מודעים ל"בלתי-אפשריותן". הרעיונות המגונים האלה, שאותם אנחנו "משיקים" לעתים בצורה מודעת ולעתים מניחים להם שיסחפו אותנו, הם תגובה טבעית לשעמום, לריקנות ולעמידותם העיקשת של "המציאות המוחלטת" ו"סדר האמת", בצד כלי תקשורת המתאפיינים בפורמליזציה יתרה, אובייקטיביזציה יתרה ורציונליזציה יתרה שעליהן מתכוון הסדר הזה. העבודה הצירורית והקולנועית של ססנאל מדגימה את העברת הקטגוריות הללו, שהיו לפני "מציאותיות" מאוד ובעלות יסודות אונטולוגיים מוצקים, אל מה שנראה כממלכתה האורירית מאוד של הפנטזיה. כתוצאה מהעברה זו, הקטגוריות הללו עוטות עכשיו ערך אסטרטגי וטקטי בהתמודדותו של הסובייקט (כאן גם סובייקט אמנותי) עם המציאות: עכשיו, "עצם הדמיותך לאדם [...] אוטונומי וחזק חשובה יותר מהיותך כזה"; "לכן, אפילו אם רעיון החירות הטרנסצנדנטי [...] כוזב אולי במונחים של סדר האמת, כפנטזיה יש לו ערך סיבתי".<sup>2</sup> הזיוף הברור הזה - טעות, בגידה במציאות - הוא כמדומה מה שמשמר את חיוניותה של הפנטזיה בדבר סובייקט אוטונומי ואמנות אוטונומית ואת עוקצה האנרכי. לא אמונה אמיתית בהגשמת הבטחתם של יצירי הדמיון האלה היא שהופכת אותם היום להבעתיים ועוצמתיים, אלא תעוזתם האנרכית, נכונותם להתגרות בסטטוס קוו, לשנותו ולהתקומם נגדו; היינו לצאת חוצץ נגד הסטטוס קוו המתכחש למציאות שהבטחה זו - או אולי הגשמתה הדמיונית - יוצרת.

## מוזיקה

מקור הפרויקטים הקולנועיים של ססנאל הוא התנסות ביחסי התמונה-קול הפנימיים של הסרט, מסורת מרכזית ובת-קיימא באוונגרד והניאר-אוונגרד הפולנאים: החל בעבודות אנאליטיות מאוד שיצרו התמרסונים (Themersons) בשנות ה-40 (לדוגמה *Oko i ucho* [העין והאוזן]) או סדנת הפילם פורם בשנות ה-70 (*Klaskaxz* [רעשן], *Cwiczenie* [תרגיל], *Próba II* [ניסיון מס' II]) וכלה בווידיאו

קליפים הפאנקיסטיים המאוד הבעתיים של גאייבסקי (*Tilt Back ;Gajewski*) או רובקובסקי (וידיאו קליפים של להקת הפאנק־רוק מוסקבה). חשיבות מיוחדת מבחינת ססנאל נודעה על הרקע הנסיוני הזה לסרט *Koncert* (הקונצרט) מ-1982 בבימוי של מיכאל טרקובסקי (Tarkowski). השפעתה של העבודה יוצאת הדופן הזאת, דמויית הווידיאו קליפ, ניכרת במיוחד בסגנון סרטיו השונים.

בהקשר זה, יש להדגיש כי בעבודתו של ססנאל קיים למעשה מיזוג סימביוטי של הקולנוע והציור. הודות לפעולת הגומלין והחליפים בין השניים, אמנותו נותרת מרתקת ומשמרת את מרצה ורעננותה. האמן עצמו מדגיש בהזדמנויות שונות כי הוא נתעצב על-ידי האסתטיקה של תת-תרבויות מוזיקליות, על-ידי אופיים החזותי של וידיאו קליפים שאינם שייכים לזרם המרכזי, ולא דווקא על-ידי מסורת אמנותית מסוימת כלשהי. במוזיקה המחתרנית, מוצא ססנאל נמרצות, תעוזה ועוצמה - ערכים הנוכחים בעליל בחיים, אך כבר קשה למצאם באמנות. כדי להבליט את המשמעות שנודעת לכך מבחינתו, ארגן ססנאל קונצרט פאנק־רוק כחלק מתערוכת ציור וסרטים שהציג תחת השם "Wzorzec kilograma" (תקן הקילוגרם; גלריה קרן פוקסל, 2006). הוא עצמו השתתף בתערוכה באופן פעיל כרקדן פוגו וניצל את הקונצרט כהזדמנות ליצור מרחב לחווייה חוץ-חזותית, מרחב של "תקשורת נמרצת", כפי שמכנה אותו אנדז'י פבלובסקי (Pawlowski), שבו לא מועברת משמעות מסוימת אלא מפותחים קשרים אינטנסיביים ומעניינים "ישירים" - קשרים שקשה לתווך (ומכאן שקשה להבחין בהם מרחוק) באמצעות שפה או תמונה. דומה אפוא כי הקולנוע והציור של ססנאל - הנעים בטווח שבין העברת מידע לבין רגשות סותרניים (מבלי להגיע אף פעם לקצה האחד או האחר) - מיוצרים אגב התכתבות מתמדת עם המוזיקה. באחד מראיונותיו, הוא טען: "לפעמים נדמה לי שהציור ימשיך להתקיים כל עוד ישנם שירים". סרטו מארפה (*Marfa*), שהוקרן בתערוכה ההיא, הוא כעין וידיאו קליפ אלטרנטיבי של להקת פאנק־רוק, החוזר באופן דומה לשורשים המוזיקליים ולהשראה ששואב ססנאל מווידיאו קליפים. את צורתה הסופית של מארפה קובעים מאפיינים הנוכחים ברזמנית בכל סרטיו של ססנאל: אופיים הווידיאו קליפי ובצדו "קולנוע אישי" וקולנוע פוסט-סטרוקטורליסטי.

### קולנוע אישי

הקולנוע האישי שגשג בקרב אמנים פולנים בתקופת המשטר הקומוניסטי; הוא נוצר באופן פרטי בתגובה לקשיים שבהם נתקל כל מי שניסה לדבר בחופשיות בפומבי. מאז סרטיו הקצרים של מירון ביאלושבסקי (Bialoszewski), התפתח "הקולנוע הפרטי" במקביל לחיי האמן והתמקד בתיעוד זוטות היום-יום, בפנטזיות, בהתחזויות וכו'. הסרטים עצמם היו פחות חשובים מן ההשפעה ה"חברתית" שנודעה להם על האנשים שחברו יחדיו כדי ליצור סרט כזה, בחזקם את הקשרים, הקרבה והידידות ביניהם. את המונח "קולנוע אישי" טבע יוזף רובקובסקי (Robakowski). אמן שהגה נוסחה חדשה (נרטיבית, אינטימית וסובייקטיבית יותר) לקולנוע בתקופה שעמדה בסימן הסלידה מן הקולנוע הסטרקטורליסטי, אשר

התאפיין באובייקטיביזציה יתיר וברציונליזציה יתיר. במישור הטכנולוגי, התפתחה נוסחת "הקולנוע האישי" במקביל להופעתה של מצלמת קולנוע ניידת, קטנה ופרטית (או מצלמת וידאו), שאפשרה קרבה חסרת-תקדים של המדיום לחיי הצלם. קרבה זו הקנתה לו שליטה מלאה בתהליך הייצור. רובקובסקי אמר על "הקולנוע האישי" כי זוהי "דרך לזכור את עצמך, לתעד את הלך-נפשך, מחוותיך, [...] מתחיק הנפשיים המתלווים למציאות [...] אתה יוצר קולנוע אישי כשאתה נכשל בכול [...]". [זוהי] השלכה ישירה של מחשבותיו של יוצר הסרט. מאחר שהוא משוחרר מכל אופנה וחוק אסתטי או קידוד לשוני, הוא [הסרט] קרוב לחיי יוצרו.<sup>3</sup> בהקשר זה, ראוי לציין גם את "הקולנוע האישי" האוטריסטי (auteurist) הקיצוני, האנרכיסטי והגרוטסקי של אנטוניו אנטונישצ'ק (Antoniszczak) כמקור השראה חשוב במיוחד בכל הנוגע לסרטים שיוצר ססנאל.<sup>4</sup> במשך שנים, האמן לא נפרד ממצלמתו ופיתח מעין מחברת קולנועית, שבה תיעד את יחסו אל המציאות, אל מקומות שאליהם הוא קשור (*Przewodnik po Nowej Hucie* [מדריך לנובה הוטה, 1997/1998], טרנב [2000], *Ulica Worcella* [רחוב וורצל, 1999], [סרטים ממרכז אירופה ומזרחה, 1999]), את הזמן שהוא מבלה עם משפחתו, עם אשתו אנקה ועם בנו קצ'פר (למשל, *Mojave*, 2006). כך לדוגמה, מארפה הוא בגדר תיעוד שהותו בעיירה הטקסנית שזהו שמה: "הכנסתי לסרט הזה את כל מי שפגשתי במארפה, כמעט את כל מי שנמצא שם, 50 אנשים בערך. כמה מחליקים על גלגליות מקומיים. להקת הרוק היחידה הקיימת שם, [Satanic Punk] S.P.I.C., אגב, להקה מצוינת, וכו'", מספר האמן.

### קולנוע פוסט-סטרוקטורליסטי

מאפיין נוסף של סרטיו הוא השתעשעות רבת-מישורים במורשת הקולנוע הסטרוקטורליסטי.<sup>5</sup> במארפה, לדוגמה, בנוסף להתייחסויות חומריות ועריכתיות לקולנוע הסטרוקטורליסטי, הוא מאזכר בצורה מעוותת את העבודות המינימליסטיות באמצעות הפיכת הסרט כולו ל"תהליך של פירוק", לתיעוד של אנטרופיה חומרית מתוחכמת של מכונת (אפשר גם להבחין בהתייחסות אירונית לעבודתו של דונלד ג'אד [Judd]), שעה שדלתות המתכת של המכונת נערמות בערמה המזכירה את אחד מפסליו המפורסמים של האמן המינימליסטי). בהקשר של אזכורי האמנות המינימליסטית, מן הראוי להזכיר גם את המתחים שיוצר ססנאל בסרטיו בין התמונה לכיתוביות.<sup>6</sup> כדאי להזכיר עוד מסורת ניאראוונגרדית של אמנות מדיה מושגית פולנית משנות ה-70 שססנאל מאזכר – סרטים שיצרה נטליה LL כחלק מאסטרטגיית "הפורמליזציה המתמדת" שלה. אסטרטגיה זו (הניכרת ברבים מסרטיו של ססנאל, ובעיקר בפרויקטים האמריקניים שיצר לאחרונה) מושתתת על תיעוד פשוט של כמה פעולות הנחשבות בנאליות (מעבר ממקום למקום, צריכה, מילים מדוברות, שינה, התעלסות). בסרטים האלה, נטליה LL ניהלה "דיאלוג מוליד-משמעות עם מציאות", שקודם להתערבותה לא היתה מחוננת במשמעות כזאת, בניסיון להבליט את אי-אפשרותה של השקפה "קרה", מכנית ולא-אישית

(שאליה חתרה המושגיות המדעית בהתכוונותה). בסרטיו, ססנאל לא רק חולק עם נטליה LL את היקסמותה מתהליך הקניית משמעות לעולם באמצעות פעילות יצירתית של הסובייקט, אלא גם מפנה (כמו אמנים מושגיים רבים) את תשומת לבנו למסגרת התמונה. אף-על-פי-כן, ססנאל מעביר את הבעיות שבהן עוסקים ניתוחי אמנות המדיה המינימליסטית (שאפיינו, למשל, את סדנת הפילם פורם בשנות ה-70) לממד שונה לחלוטין, במודעתו לכך שהוא יוצר את אמנותו בעידן שתהליכי הייצור עוברים בו פטישיזציה ממש כמו תוצריהם המוגמרים. בסרטיו וציוריו, ססנאל מנתח כמדומה את אותו פוטנציאל הרפאים של מעשה "פשוט" של הוספת מסגרת (לסרט או לתמונה), מסגרת המבדילה בין מציאות דמיונית למציאות ממשית. נראה כי הוא מוטרד מאותה דילמה שהטרידה את ז'יז'ק שעה שתהה כיצד אירוע בלתי-גשמי מדומיין עולה ומופיע מתוך מגוון גופים, מתוך סיבות גשמיות.<sup>7</sup> יתר על כן, ססנאל שואל כמדומה מדוע הבנת המנגנון של הוספת מסגרת (שהפוסט-מודרניזם ניתח לכאורה מכל זווית אפשרית) לא רק נכשל בנסיונו להרוס את אשליית ה"תוצאה" שהוא מפיק, אלא אפילו מחזק אותה (די בדומה לאמן המותר בהפגנתיות את כל ה"רעשים", ה"שריטות" וה"פגמים" המדגישים את חומריותו של סרט הצילום, ומאן פעילות מן הסוג הזה באמצעות בניית הנרציה שלו, עולם-הסיפור הדמיוני שלו). באמצעות הוספתה הטקסטית של המסגרת, קביעת גבולות התמונה, מדגים ססנאל את דיאלקטיקת "הבפנים" ו"הבחוץ" (הכה חיונית לאמנים מודרניסטיים). הגבולות הללו יוצרים את ה"קצה" שבו דן קרפאנונו (Crapanzano), את הקו המפריד בין הדמיוני לסימבולי. בהקשר זה, מן הראוי להזכיר כי ססנאל הוא "אמן מדיה" מסוג מסוים רק אם משווים את יצירתו הקולנועית לפעילויות ה"קולנועיות" של פאוול אלטהאמר (Althamer) הממוסס את הקצה - את המסגרת - עלידי הכנסתו למציאות. באמצעות כמה מחוות, מילים או תנועות המכוונות את ההקשר (המסגרת) הסימבולי(ת) המתאים(ה) ב"סרטיו", הוא גורם לנו להביט על קטע מציאות נתון "מבעד לחלון הפנטזיה" שהוא עצמו מציע לנו. כמי שפועל ב"שטחה של מעבדת" האמנות, מביא ססנאל, בתורו, את הקצה הזה אל שדה החישה (הופך אותו למוחשי), הוא ממקם אותו בקיומנו היום-יומי ומעדכן אותו בהקשרים השונים של יחסינו עם המציאות.

### מה את/ה רוצה?

לסיכום, בהקשר אמנותו של ססנאל, אפשר לבחון הן את שיחי האמנות הפוסט-מודרניים הדכאניים והרציונליסטיים יתר על המידה (לרבות השקפותיהם על מה מיושן, מה איננו אפשרי, מה איננו יאה, מה כבר פורק וכו') והן את שיחי המרטירולוגיה הלאומית או התרבות הפופולרית מבעד לפריסמה של השאלה הקניאנית/ז'יז'קית Ché Vuoi (מה את/ה רוצה?): "את/ה אומר/ת לי דברים, אבל למה את/ה מתכוונת/ בעצם? מה הנקודה שלך? ... את/ה צריך/ה משהו, מצפה ממני למשהו, אבל מה את/ה רוצה באמת, מה את/ה מבקש/ת להשיג בדרישה הזאת?".<sup>8</sup> (או שמא את/ה רוצה, למעשה, משהו הפוך?) באמצעות הצגת שאלה כזאת, האמן

נראה כמי שמפגין עמדה שחצנית ואנרכיסטית. אנחנו עשויים להאמין כי הוא קורא תיגר על אמיתות מובנות מאליהן של הסדר הסימבולי, סדר שתשוקת הסובייקט והפנטזיה הכרוכה בה מתנגדות לו ("תשוקה לא־רציונלית ודמיונית להתנגד"). אולם מה שססנאל מציע הוא סוג אחר של דמיון, כזה שלא מסתיר פערים בסדר הסימבולי (כפי שעושה הדמיון בדרך כלל), אלא חושף אותם באופן פעיל ומדגיש את אי־האפשרות ליחס את הסובייקט עד תום לסדר אידיאולוגי כלשהו. על כן, הוא מדגים כי כל ניסיון להגדיר את הסובייקט ("המקוטע מבחינה מבנית") באמצעות סופו מלווה בהיעת בניסיון דמיוני לחמוק מהגדרה זו. מודל ה־Ché vuoi מועבר אפוא גם ליחסי הצופה עם עבודתו של ססנאל. לדוגמה, אדם שימציק מצוין כי הציור של ססנאל "דומה להתגרות ... מאחר שהוא מתייחס למשהו הגורם לך לחשוב 'בסדר, נדמה לי שאני יודע/ת/פחות או יותר מה אני רואה'. אלא שאז עליך לשאול את עצמך: האומנם?"<sup>9</sup> תיאור זה גם מתכתב עם המתח הנובע אצל ז'יז'ק מעצם טבעו של הסדר הסימבולי: "אז אנחנו יכולים לומר כי בעוד שמצד אחד הסובייקט האנושי נוטה באופן טבעי להסכים להשקפה מסוימת, להתמסר לחלוטין לרעיון מסוים וכו', הרי שמן הצד האחר, הוא מפגין נטייה נגדית לשלול או להעמיד בסימן שאלה הסכמה כזאת, הנובעת מעצם טבעה של ההתייחסות לסדר סימבולי".<sup>10</sup> ססנאל, במיוחד כפי שהוא מצטייר מסרטיו, מצדד בנחרצות בנטיית־הנגד האנרכיסטית, אם כי ביקורתו משהה את שפת המערכת הנתונה לביקורת במקום להפעילה; הוא משתמש - באופן "אבסורדי" במתכוון - בערכים חוץ־טקסטואליים וחוץ־סימבוליים הקשורים בדמיון, בקשרו אותם בצורה יוצאת דופן לחזותיות (התמונה ול"אילמותה") המשמרת את יכולתה לערער על כללי השפה הסימבולית והנחותיה. אין תמה אפוא שססנאל מכנה את אמנותו "פאנק דה־לוקס".

## לוקאש רונדודה

### הערות

- 1 Adam Szymczyk, Ulrich Loock, et al., *Wilhelm Sasnal, Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warsaw 2007
- 2 Agata Bielak Robson, *Duch Powierzchni*, Warsaw 2005, p. 151
- 3 Józef Robakowski, "Kino własne," in: idem (ed.), *Teczka 12*, Lublin 1992, p. 312
- 4 ססנאל משתמש לעתים קרובות בשיטות שאינן קשורות למצלמה, שיטות המוכרות, למשל, מעבודתו של אוטו־שיצ'ק מ־1997, שבה הונח צבע במישור על סרט הצילום.
- 5 הדבר המשותף לעבודותיו המוקדמות של ססנאל הוא ההיקטמות ממצלמת 8 מ"מ; הן אפילו נראות כהערה על אפשרויותיה המעשיות. בכמה מהן, הוא מתמקד, פשוטו כמשמעו, בסכניקה, בציוד ובתהליך התיעוד עצמו (*Film amatorski bez błędów* [סרט חובבים בלי טעויות], [שמונה *Osiem milimetrów* (שמונה מיילימטרים), *Kilkadziesiąt sekund zle wywołanej tasmey filmowej* [כמה עשרות שניות של סרט מפותח גרוט]); או, בהזדמנויות אחרות, בעודו מספר לכאורה סיפור, הוא גם מניח את המדיום באמצעות הפנמים והשגיאות הרבים הנראים על המסך.
- 6 לדוגמה, *טרנרב*, *Materac* (מזון), *Jej usta* (פה), *Samolot skrył sie w chmurach* (המטוס הסתתר בין העננים), *Młodzież* (נועורים), *פדרין לנובה הוסה* (שלושת האחורונים בנקודת מפגש בין סאונד, תמונה וכיתוביות). ססנאל מרבה מאוד להשתמש בכתיבה כדי להעביר מסר מילולי בסרטיו. הוא מציג את הכיתוביות במסגרות נפרדות, די בדומה לאופן שבו הוצגו הדיאלוגים בסרטים האילמים הראשונים, אם כי הוא נשאר צמוד מאוד לאסתטיקת הקומיקס המשמשת אותו גם בציוריו.
- 7 Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London 1989
- 8 שם, עמ' 11.
- 9 Adam Szymczyk, Ulrich Loock, et al., *op. cit.*
- 10 Slavoj Žižek, *op. cit.*

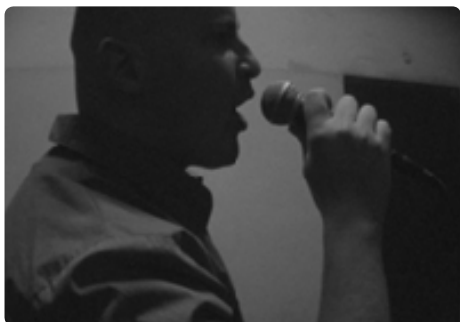
**התוכנית** <

(זמן הקרנה כולל: 57:00 דק")

---

.1 **Giant** (ענק), 2008, 16 מ"מ, 5:00 דק'**וילהלם סטנאל**נ' 1972 בסורנוב, פולין  
חי ועובד בקרקוב, פולין

---

.2 **וידליק**, 2007, 16 מ"מ, 10:00 דק'.3 **The Other Church** (הכנסייה האחרת), 2008, 16 מ"מ, 7:00 דק'.4 **מארפה**, 2005, 16 מ"מ, 35:00 דק"

אוצרת:

עדנה מושנזון\*

## ג'אנלוקה ומסימיליאנו דה סריו

אמנות וידיאו צעירה מאיטליה

האמנים ג'אנלוקה ומסימיליאנו דה סריו (de Serio) נמנים עם הטובים באמני הווידיאו/יוצרי הסרטים הצעירים באיטליה. השניים נולדו ב-1978 בטורינו ובה הם חיים ועובדים. מסימיליאנו כותב בימים אלה בפאריס את עבודת הדוקטורט שלו בתחום האסתטיקה. ג'אנלוקה הוא בעל תואר שני בתולדות וביקורת הקולנוע מאוניברסיטת טורינו. האחים העובדים יחד מאז 1999 הציגו מיצבי וידיאו במוזיאונים וגלריות רבים, השתתפו בפסטיבלי וידיאו וקולנוע שונים וזכו בפרסים ובציונים לשבח, בין היתר, בפסטיבלי הסרטים של טורינו, קאן, אוברהאוזן ואדינבורו. זה עתה, השתתפו במניפסטה 7 בטרנטו, איטליה.

---

\* אוצרת עצמאית. בעבר, אוצרת בכירה במוזיאון תל אביב לאמנות.

- התערוכה בשיתוף המכון האיטלקי לתרבות.



**התוכנית**

&lt;

(זמן הקרנה כולל: 63:00 דק')

---

**Zakaria** (זכריה), 2005, סרט 35 מ"מ מועבר ל-DVD, 15:00 דק'

זכריה הוא נער החי באיטליה ומנסה לכבוש לעצמו מחדש את זהותו הערבית והמוסלמית באמצעות לימוד השפה הערבית ועיקרי האמונה המוסלמית ופולחניה. המונסד' משקף את אישיותו המקוטעת.

**Mio Fratello Yang** (אחי יאנג), 2004, סרט 35 מ"מ מועבר ל-DVD,

15:00 דק'

בינג, נערה סינית, מגיעה לאיטליה בארוח לא־חוקי. היא פוגשת את "אחיה" החדש יאנג, המספק לה תעודות מזויפות. כדי לשרוד, חייבת בינג לאמץ זהות חדשה וללמוד כמה מילים באיטלקית.

**Maria Jesus** (מריה חסוס), 2003, סרט 35 מ"מ מועבר ל-DVD, 13:00 דק'

מריה חסוס, מהגרת מפרו, משחזרת את מהלך חייה.

**גיאנלוקה דה סריו**  
**מסימיליאנו דה סריו**

נ' 1978 בסורינו, איטליה  
 חיים ועובדים בסורינו

---

**Il Giorno del Santo** (יום הקדוש), 2002, סרט 35 מ"מ מועבר ל־DVD, 16:00 דק'

סיפורה של נערה עירקית־כורדית, עובדת זרה בבית חרושת בטורינו. זהו יומה האחרון בעבודה לפני יום חגו של הקדוש הפטרון של העיר. הסיפור מוצג בצורת מכתב לנמען אלמוני.

**A Star Love (Salvatore)** (אהבה כוכבית [סלווטורה]), 2008, וידיאו HD דו־ערוצי,

4:00 דק'

הופק עבור מניפסטו 7, טרנטו, איטליה

A Star Love, הראשונה בסדרה של עבודות, מציגה לנו את סלווטורה, גבר שכל חייו הם סיפור אהבה טרנסצנדנטלי. לדידו, כל הפעולות, היחסים בין בני אדם, אירועי היום־יום ואפילו היקום כולו מתמקדים אך ורק בדמותה של אהובתו מריה תרוזה. אהבתו היא עיוורת, מתחשבת ומוחלטת. כחובב כוכבים, גלקסיות ומערכות כוכבים המתקיימים בסדר אבסורדי בדמיונו, מתאר סלווטורה את רגשותיו באמצעות מתן שם לעולמו והמצאתו מחדש: שעה שהוא מנסה לתאר בפיוטיות את אהבתו, הוא משרטט את דיוקנו העצמי. הודות למבע הטהור ביותר של סיפור אהבה, שב וכובש לעצמו סלווטורה את זהותו ובאמצעות המצלמה מעבד מחדש את חוויית אהבתו בחלקו אותה עם הקהל בהקפה האנרכי והמשחרר, הסותרני והפרדוקסי כאחד, הכרוך באילתור, שירה, משחק חופשי, התוודות, תפילה ותפאורה.



**Tantologia, 14 maggio 1958** (טנטולוגיה, 14 במאי 1958), 2007, DV, 11:00 דק'

"ביקשנו ממריה, העובדת בכפר, לספר לנו על מות סבתנו בגוף ראשון (כאילו היה זה מותה־שלה). סבתנו הייתה פועלת בדרום איטליה. היא מתה ב־14 במאי 1958 בגיל 33 כתוצאה מהפלה טבעית. היא הייתה קומוניסטית, אבל גם נוצרייה, לכן רצתה המשפחה הלוויה דתית, שהכומר והבישוף סירבו לערכה. באמצעות דבריה של מריה, ניסינו לשוות רוחניות למות סבתנו."

## אכרס זאטארי- היום (אל יאוס)



**אכרס זאטארי**

נ' 1966 בלבנון  
חי ועובד בביירות

---

היום (אל יאום), 2003, 86:00 דק'

זוכה פרס הסאונד של FID Marseille (הפסטיבל הבינלאומי לסרטים תיעודיים של מרטיי), 2004

מסה זו, שצולמה בלבנון, סוריה וירדן, משתמשת במעברים ממקום למקום, בווידיאו ובצילום כדי לבחון דימויים נפוצים במרחב התיכון בעל ההיסטוריה הטעונה, שסוע הקרבות והמפולג. מדימויים של גמלים במדבר לדימויים של הסכסוך הערבי-ישראלי, הסרט בודק הלכי רוח בהתייחס לגיאוגרפיות ממשיות. זוהי מחווה לגישה תיעודית לאימפורמטית ופתוחה, המעיינת באופני גישה למידע כגון מסע, טלוויזיה ואינטרנט, אגב הצגה מוקפדת של האיכונוגרפיה הנגזרת מהם.

האמן אכרס זאטארי תושב ביירות חוקר את מצבה של לבנון אחרי המלחמה באמצעות איסוף עדויות ותעודות שונות, במיוחד על תפקיד הטלוויזיה ביישוב סכסוכים טריטוריאליים ומלחמות ועל הגיון ההתנגדות בהקשרו של הפיצול הגיאוגרפי הנוכחי במרחב התיכון.

כאחד ממייסדי ה־Arab Image Foundation (קרן הדימויים הערביים, ביירות), מתבססת עבודתו בעת האחרונה על איסוף, חקירה והכנת ארכיון מאוסף ייחודי של חומרים על המרחב התיכון ומתמקדת במיוחד בחקירת עבודתו של הצלם הלבנוני האשם אל־מדאני (יליד 1928), שהיא כעין יומן של יחסים חברתיים ופרקטיקות צילומיות.





## להתבונן במוזיקה

בשנות ה־60 של המאה שעברה, בזמן שעירוב המדיות נסק והמריא, ניצבה המוזיקה בחזית ההתנסות הרבת־חומית. מצלמות וידיאו ניידות, גיטרות חשמליות והילה של חידוש טכני דרבנו התנסות קיצונית. דומה היה כאילו כל אמן ואמנית היו חברים בלהקה זו או אחרת, וכמה מהם למדו מוזיקה באופן פורמלי לפני שהתבייתו על אחת מצורות האמנות החדשות. חזרה על מילים, שרשרות של צלילים רגילים ולחנים טעוני אסוציאציות ערבו לחיכם של אמני מולטי־מדיה. ההפריות ההדדיות הדינמיות שהתרחשו במוזיקה, בווידיאו, במיצגים ובמה שמכונה "טכניקה מעורבת" (mixed media) בעשור שאחרי 1965 השפיעו על פרקטיקת האמנות והולידו את הצורה הקצרה של הווידיאו קליפ.

אמנים רבים בעלי נטייה מוזיקלית התמודדו עם אתגרי הטכנולוגיות המתפתחות והתנסו בחירות שמצאו בשולי עולם האמנות. התפתחותה של אמנות המדיה בעשורים האחרונים התחוללה במקביל לשינוי שעברה סביבתנו המוזיקלית. לדידם של אמנים כגון נאם ג'ון פאיק (Paik), יוקו אונו (Ono), דייוויד בואי (Bowie) ולורי אנדרסון (Anderson), המוזיקה והאמנות אינן צורות נפרדות. באמנותם ובקריירות שלהם, איחו אמנים יחדיו את האמנות והמוזיקה והפכו אותן למקשה אחת. עבודתם מסגירה את התמימות הגולמית שאפיינה את אמנות הטכניקה המעורבת מאותה תקופה. כילד פלא שהיטיב לנגן בפסנתר, דורבן נאם ג'ון פאיק (1932-2006), יליד קוריאה, לטפח מגיל צעיר את כשרונו למוזיקה מערבית. בסוף שנות ה־50, הוא יצא ללמוד בגרמניה, שם פגש את ג'ון קייג' (Cage) ואת דייוויד טיודור (Tudor) והגיב למוזיקה הלירית שחיברו.

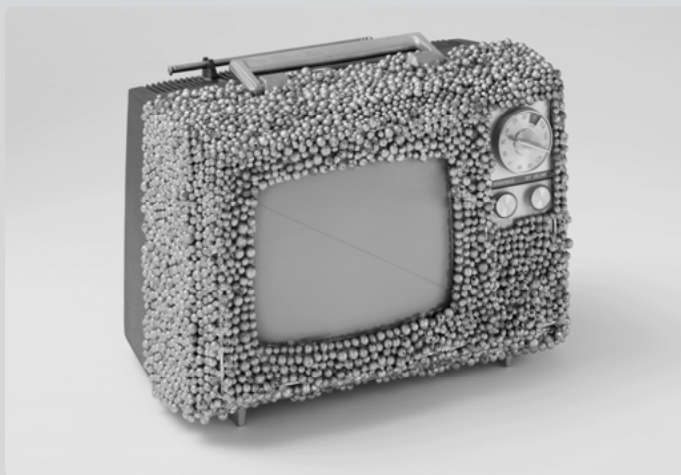
באותה עת, הלך וגבר עניינו של פאיק בנושאים טכניים, אבל הוא הסתמך על צלילים מצואים (musique concrète) ולא דווקא על צלילים המופקים באמצעים אלקטרוניים מן הסוג שהיה חביב על תחנת הטלוויזיה WDR, שפאיק היה אמן אורח בסדנת הקול שלה בניהול המלחין קרלהיינץ שטוקהאוזן (Stockhausen). מבלי לחשוש, כלל פאיק ביצירותיו קטעים של בטהובן וסטרווינסקי בצד צרחות, ניסויי קול וצלילים בלתי מוזהים אחרים. למרות ההסמכות האקראיות לכאורה וההסתמכות על גורם ההפתעה, משקף הקולאז' המוזיקלי שלו את חניכותו ב-WDR. פאיק חגג על הניסויים וההפתעות וליווה את הכול בקריצה שובבנית. ההסמכות הפתאומיות במיצגיו המוקדמים הובילו במישרין לסגנון העריכה האובדני של סרטי הווידאו המאוחרים יותר שלו. ערב אחד ב־1960, בסטודיו של האמנית מרי באוארמייסטר (Bauermeister) בקלן, בזמן שביצע ברוב כישרון את האטיוד לפסתנר של שופן, קם לפתע פאיק מן הפסנתר כשהוא ממרר בבכי. לאחר שנעמד על רגליו, הוא חיטט בקרביו של פסנתר מפורק שנחו מפוזרים על הרצפה. הוא נטל זוג מספריים ארוכים וזינק לעבר השורה הראשונה, שבה ישבו המלחינים קייג'ו, דייוויד טיודור ושטוקהאוזן. פאיק הסיר את מקטרון החליפה של קייג'ו והחל לחתוך את כותנתו. הוא הפסיק כשהבין שקייג'ו אינו לובש גופייה. מאחר שלא רצה להשפיל את האמן הנערץ, הוא פשוט חתך את עניבתו. קייג'ו נעים ההליכות ציין כי האירוע "היה ללא ספק אפל, תערוכת של עצב, זעם ופחד".

הגם שפאיק היה שותף להתעניינותו של קייג'ו בפעולות אקראיות, הוא התמסר בעיקר לגילוי אפשרויות חדשות. פאיק התענג על יחסי הגומלין עם תוכנות וחומרות הלחנה מודרניות, על העבודה עם סינתסיזרים ומעבדי אפקטים ועל תכונותיהם המאפשרות ל"אקראי" לבוא לידי ביטוי, הבט שיהפוך לימים למרכזי בתהליכי היצירתיים בתחום הווידאו. "הקוריאנים הם אנשים פרוצים... אני אוהב את הדם הסיבירי-מונגולי" הזורם בעורקי". הוא עמל על מצבים פתוחים מסוגים שונים וניצל בחדווה את השלכותיהם הבלתי-צפויות והלא-ממושמות. על "עבודתו המוזיקלית" של פאיק נהגו מאזיניה לומר כי הם רואים אותה, ולא דווקא שומעים אותה.

המיחזור הפך להבט יסודי בעבודתו של פאיק מטעמים מעשיים (כלכליים) ואסתטיים, ומכשיר הטלוויזיה נעשה לאבן הבנייה המרכזית שלו. פאיק והאמן תושב דיסלדורף ולף פוסטל (Vostell) - שעומו הוא שיתף פעולה זמן-מה - זיהו את הפוטנציאל הגלום במכשיר הטלוויזיה, שנעשה נפוץ יותר ויותר בגרמניה. אולם בשלב הזה, שידורי הטלוויזיה היו מוגבלים לערוץ ממלכתי אחד ששידר במשך שעות אחדות מדי ערב. זה היה חפץ מתוכנת מן המוכן שהפך למטרה קלה לשני החתרנים הפיקחים האלה, שלא יכלו לשים ידיהם על ציוד וידאו מקצועי. פאיק התמקד בצדדים הטכניים. הוא הסתגר, חזר לחיים הממוקדים שניהל לפני תקופת לימודיו בקולג' וקרא וניסה בחריצות רק דברים שהיו קשורים לפיזיקה ולאלקטרוניקה.

במבט לאחור, העיר פעם פאיק, "אני מאמין בתזמון. באופן כלשהו, עליך להימצא בנקודה מסוימת בזמן מסוים. אתה צריך 'לפגוש את הזמן' כמו שאומרים

בהיסטוריה הסינית". הוא התחיל ב־1960, כאשר מכשירי טלוויזיה זולים מיד שנייה הציפו את השוק כמו זבל. הוא קנה שלושה עשר מכשירים מיד שנייה ב־1962 מבלי לחשוב מראש מה יעשה בהם. הוא התחיל לעבוד על מנגנוניהם הפנימיים, בהסיטו לצד אחד את התדרים האופקיים והמאונכים, וכך נוצר משהו חדש בתכלית. "אני עושה שגיאה אחרי שגיאה, ומשהו חיובי יוצא מזה. זהו סיפור חיי כולו." פאיק הלחין באמצעות האלקטרונים שזרמו בשפופרות הטלוויזיה.



נאם ג'ון פאיק, ללא נושא, 1968, מניפולציית טלוויזיה ופניני פלסטיק כל הזכיות שמורות לעיזבון נאם ג'ון פאיק

"[קבוצת] פלוקסוס לימדה אותי סוג של פשטות נהדרת. המוזיקה שלהם הייתה פשוטה יותר אפילו מזו של ג'ון קייג' והעניקה לי את האומץ להיות פשוט." חברה ותיקה של פאיק, יוקו אונו, הייתה מקורבת לפלוקסוס, חבורת האמנים האוונגרדית שהתקבצה בתחילת שנות ה־60 סביב ג'ורג' מקיונאס (Maciunas). אל קייג', אחת הדמויות המשפיעות ביותר על פרקטיקת המיצג של אונו, היא הגיעה באמצעות קשריה עם המלחין טושי איצ'יאנאגי (Ichiyanagi). שלמד בשיעור האגדתי בהלחנה נסיונית שהעביר קייג' בניו סקול. כך התוודעה אונו לאוונגרד הלא־שגרתית של קייג' ולב־חסותו בניו יורק. אירועיה ועבודותיה הקולנועיות הדחוסים מזכירים שירה קונקרטיבית ואמנות מושגית. בהרצאה שנשאה בווסליאן יוניברסיטי בינואר 1966, תיארה אונו את מקור ההשראה של אמנותה המושגית:

"כל עבודתי בתחומים שאינם מוזיקליים נוטה לעבר האירוע ... אירוע מבחינתי אינו היסמעות בכל יתר האמנויות בדומה להאפנינג, אלא חילוץ דברים מתפישות חושיות שונות. הוא איננו 'מפגש חברתי' כמו מרבית ההאפנינגים, אלא התמודדות עם עצמך. כמו כן, אין לו תסריט כמו להאפנינגים, אם כי יש משהו שגורם לו לצאת לדרך - המלה הקרובה ביותר לכך היא אולי תקווה או משאלה ... אחרי שפותחים את הראש, באמצעות ויתור על תפישה חזותית, שמיעתית וקניטית, מה ייצא מאיתנו? יהיה שם משהו בכלל? אני בספק. ובאירועים שלי רוב הזמן עובר בהסתלת ספק."



דייוויד בואי, אינדיווידואליסט נוסף, ניגן בסקסופון מגיל שלוש עשרה. אחרי שהשלים את לימודיו בתיכון טכני עם מגמת אמנות חזקה, הוא עבד כמעצב גרפי לפני שלמד פנטומימה והחל לנגן עם להקות. ב־1969, הוא היה בין מייסדי מעבדת האמנויות בקנהאם (Beckenham Arts Lab) - כור ההיתוך להתנסות אמנותית שבו אמנים חזותיים יצרו עבודה מקורית, משוררים הקריאו את שיריהם ואירועים כגון תצוגות אור, תיאטרון, מחול ותיאטרון בובות התרחשו. את הווידאו קליפ הראשון שלו הוא יצר לרגל יציאת הסינגל *Space Oddity*. הסינגל הוקלט והופץ במקביל לנחיתת האדם הראשון על הירח, והוא מספר את סיפורו של מייג'ור טום, אסטרונאוט שאבד בחלל. בהפקת הקליפ, שיתף בואי פעולה עם מייק רוק (Rock), צלם/יוצר סרטים המוכר בעיקר בזכות צילומיו האיקוניים של כוכבי רוק משנות ה־70 דוגמת קווין, לו ריד, איגי פופ, הסקס פיסטולס והראמונס. אחרי חמישים שנה שבהן הוא חוזר וממציא כל העת מחדש את המוזיקה שלו ואת תדמיתו, ממשיך בואי להיחשב חדשן רבי־השפעה.



דייוויד בואי ומייק רוק, סטיל מתוך *Space Oddity*, 1972, וידיאו (צבע, טאונד), 5:05 דק'.  
הדימוי באדיבות האמן

ניו יורק נודעה בשעתו בזכות אמנות הרוק שלה. המגזין של אנדי וורהול, *Interview*, חשף תמונה של זוהר עכור בפניהם של האנשים שגדשו את מרכז מרסר לאמנויות ואת מועדון הלילה Max's Kansas City. מן ההקשר הזה קמה ועלתה אמנית המדיה האינדיווידואליסטית הצנועה לורי אנדרסון. עם שתי רגליים נטועות איתנות בעולם האמנות מחד גיסא ובעולם המוזיקה מאידך גיסא, משתמשת אנדרסון זה יותר משלושים שנה ברוב כשרון בשפה כדי לרתק ולמשוך את קהליה. כמי שגדלה והוכשרה כנגנית קלאסית וירטואוזית, הפך בהמשך הכינור ליותר מכלי או ליווי מוזיקלי מבחינתה, הוא נעשה לשותפה, לשלוחה טבעית של גופה. (באמצעות מיקרופון הטמון בתוכו, הכינור המנגן מעצמו שלה [*Self-Playing Violin*]. 1974] הוא אוטונומי ומשמיע צלילים ודברים משלו, באפשרו לאמנית לבצע דואטים עם מה שנראה כשיבוט שלה). באמצעות מיצגים וסרטי וידיאו שהתבררו כצורות אמנות אמיןות בחללי אמנות אלטרנטיביים ובקרב חוגים שנהנו מתמיכה ממלכתית, קָקָה אנדרסון את אישיותה הצנועה הטבעית. במקום דוגמת הקיטשן של ניו יורק, הגיבו קהלים להבט המשותף של חוויות היום־יום שלה ושלם, חוויות שאותן היא תזמרה בלא מאמץ כמדומה והוסיפה להן רבדי־רבדים אורקוליים. לדידה, טכנולוגיה זמינה ובת־שינוי רק הקלה על תהליך סיפור הסיפורים. לא מכבר היא הצביעה על ממד רוחני של השימוש באמצעים אלקטרוניים. כמו אמני מדיה אחרים משנות ה־70, דוגמת פיליפ גלאס (Glass) וביל ויולה (Viola), הפגינה אנדרסון זיקה חזקה לבודהיזם ולפרקטיקות נסיוניות ולאו דווקא תיאורטיות. התוכנה מפעילה מישור

שונה של יצירתיות. "היא אינה עוברת בידיים כמו כלי מוזיקלי. אני אוהבת את הכינור מאחר שהוא כלי שמחזיקים בידיים, הוא כלי מובהק של המאה התשע עשרה, משהו שאת מחזיקה, בניגוד למקלדת, שמוכירה לי נהיגה במכונית. אבל האלקטרוניקה קשורה מאוד, כמובן, במונחים של מהירות, למוחך. היא מאוד מאוד מהירה. אז יש לך סוג של חירות מיידית."

באמצע שנות ה־70, נעשה ביצועה, שגובה בכלי המדיה, לסיפור מאויר מלוטש יותר שעה ששוטטה לה ללא קושי בין שיקופיות, סרטים, נגינה בכינור וסיפורים מוקלטים מראש וסיפורים המסופרים בהופעה חיה. היא הפגינה פרפקציוניזם כמעט מוחלט בשליטתה באומנותה. לכל פסטיבלי האמנות שהוזמנה בקביעות להופיע בהם, יחד עם מונולוגיסטים עירוניים מובהקים אחרים כגון ספלדינג גריי (Grey), אריק בוגוסיאן (Bogossian) ואן מגנוסון (Magnuson), היא תמיד הגיעה באיחור. "בקושי גמרתי לערוך את הסרט, אז אף פעם לא הגעתי לפסקול. ברגע האחרון חטפתי את הכינור שלי ורצתי לפסטיבל. עמדתי לפני הסרט [המוקרן] וניגנתי בכינור וביצעתי את הדיאלוג בהופעה חיה."

בתוך שנים אחדות, היא פיתחה מופעים מורכבים יותר מבחינה טכנית, שכללו הקרנות מספר. לפני שיצאה למסע הופעות עם עבודתה החדשה *Americans on the Move* (אמריקנים בתנועה, 1979), היא הופיעה בניו יורק, בקיטשן ובקרנגי הול, בתוכנית מיוחדת בחסות סוכנתה האמנותית, הולי סולומון. מעורבותה בעולם המוזיקה העמיקה, בעת שהחלה משתמשת כעניין שבשגרה בהופעותיה בסינתטיזורים ובמקלדת אלקטרונית. במשך הזמן, היא התיידדה עם המוזיקאי/מפיק הבריטי בריאן אינו (Eno). לדעתה, "אינו גילה איך ליצור מוזיקה המתפתחת בדרכים שאינן מכוונות את מחשבתך. זה מה שאני אוהבת במוזיקה, במוזיקה המיינימלית של הזמן ההוא."

כאשר *O Superman*, הסינגל של *Americans on the Move*, שהופק על־ידי הלייבל הניו יורקי העצמאי תקליטי 110, הגיע לראש מצעדי הפזמונים באנגליה ב־1980, חתמה אנדרסון חוזה עם תקליטי וורנר. בוב רגר (Regehr), בזמנו סגן הנשיא האחראי על טיפוח אמנים בוורנר, תיאר את המוזיקה שלה כך:

"אני אוהב את השנינות שלה [של המוזיקה]. היא [אנדרסון] מאוד מוזיקלית. רוב אמני המיצג והאמנים המינימליסטיים, הקטגוריה שאליה היא שייכת, אינם מוזיקליים. יש לה תחושת זמן מצוינת; היא כותבת בכישרון רב לחזנים קטנים נחמדים בהקשרם של שאר הדברים שהיא עושה. אני חושב שהיא אחד הדברים המלהיבים ביותר ששמעתי זה שנים. באמת. מדובר פשוט בעוצמת הצליל, בהתרגשות ממשחה חדש באמת הנאמר בדרך ייחודית. אני אומר לך, הפעם האחרונה שהרגשתי כך היה עם הסקס פיסטולס."

המילים של *O Superman* קרמו עור וגידים אחרי שאנדרסון שמעה את צ'רלס הולנד (Holland): זמר אופרה אמריקני־אפריקני, שטעם בשנות ה־40 את טעמה של הגזענות שלוחת הרסן שהשתוללה בתחום המוזיקה הקלאסית) שר את האריה *O Souverain, o juge, o père* " (הו שליט, הו שופט, הו אב) מתוך האופרה אל

סיד (1885) מאת ז'יל מאסנה. בעוד שאפשר למצוא את הד האריה המקורית בשורה הראשונה שלה ("O Superman, O Judge, O Mom and Dad, Mom and Dad") [הו סופרמן, הו שופט, הו אמא ואבא, אמא ואבא]], היא גולשת לאודה על תרבות הפופ וחותרת כך:

So hold me, Mom, in your long arms.  
Your petrochemical arms. Your military arms.  
In your electronic arms.  
[אז חזויקי אותי, אמא, בזרועותיך הארוכות.  
זרועותיך הפטרוכימיות. זרועותיך הצבאיות.  
בזרועותיך האלקטרוניות.]

בחסות תקליטי וורנר היא הכינה את הווידאו קליפ הראשון שלה, *O Superman* (1981), בדיוק בזמן ש-MTV החל לשרד. MTV תמך באמנים והציג את הווידאו שלה במסגרת אתנחתות אמנותיות קצרות שהערוץ יום. אמן המולטי-מדיה וההנפשה פרי הוברמן (Hoberman) - שהסב טכנולוגיות מיושנות, כגון מערכות של שיקופיות תלת-ממדיות, למיצבים נרטיביים משעשעים - חבר לאנדרסון כמנהל האמנותי של הווידאו. בניסיון להתאים עצמם לממדיה הקטנים עדיין של הטלוויזיה הביתית, הם התמקדו בצילומי תקריב של אנדרסון, בגרסאות מוגזמות של פעולתה על הבמה - צלליות של ידיה הבובתיות ופניה הזוהרים שהוארו עלידי מיקרופון מיניאטורי אשר הוכנס לפיה, כוונן באמצעות שפתייה והפיק קטעי סולו לכינור שהוקלטו מראש. שנינותה ריככה את העוקץ הפוליטי המרומז של הקליפ. בשנות ה-70, כאשר אנדרסון הייתה בראשית דרכה, היה עולמה של האמנות בת-הזמן קטן יותר, ומשמעות המלה מדיה הייתה וידיאו וקולנוע. "היום כולם משתמשים באותן תוכנות Final Cut Pro ו-Pro Tools כמו בפוטו שופ, וקוראים לזה בינתחומיות... הכלים מעולם לא היו חשובים לי. זה תמיד היה, 'מה את עושה עם זה? אל מי את מדברת? למה את טורחת לעשות את זה? אלה היו השאלות הגדולות בכל האמור בעשיית אמנות מבחינתי. התשובה היתה, מתוך סקרנות." לגלובליזציה, המובילה כספים ותעשייה לציבורים נידחים והופכת את העולם ל"שטוח", יש תרבויות מדיה רבות ידע. המדיה, המוזיקה, המיצג, המיצב והאמנות מושגית התפתחו במקביל. מווידיאו קליפים ועד יו טיוב, פודקסטים ומשחקי אסטרטגיה, החידושים מצויים בשפע וצצים במקומות הכי פחות צפויים והכי מענגים. אל תרדמו בשמירה!

**ברברה לונדון**

ניו יורק, אוגוסט 2008

הרצאתו של האוצר:  
**אנטוניו ג'אוסה\***

## אמנות וידיאו רוסית

### השנים המוקדמות

כפרקטיקה אמנותית, הווידיאו החל ברוסיה באמצע שנות ה-80 של המאה שעברה. הוא הסתנן לקהילת האמנות הרוסית כמעט בגנבה - האיסור שהטילו הרשויות הסובייטיות על שימוש ללא אישור באמצעי שיעתוק טכנולוגיים היה עדיין בתוקף - ונשאר במחותרת עד לקריסתה של ברית-המועצות ב-1991. מי הם אפוא אנדריי מונסטירסקי (Monastyrsky), בוריס יוחננוב (Yukhananov), Collective Actions (פעולות קולקטיביות), Pirate Television (טלוויזיה פירטית) ו-Prometheus Institute (מכון פרומתיאוס), חלוצי אמנות הווידיאו הרוסית? כיצד הפעילו את הטכנולוגיה שעמדה לרשותם? מה אמרו בסרטי הווידיאו שלהם? מי היה קהלם? מה הייתה תרומתם לשיח הווידיאו ארט הבינלאומי? אלה הן כמה מן השאלות שיידונו בהרצאה.

### אנטוניו ג'אוסה



מימין לשמאל:  
**טלוויזיה פירטית, *Spartacus*** (ספרטקוס),  
 1989  
**אנדריי מונסטירסקי, *Conversation with a Lamp***  
 (שיחה עם מנורה), 1985

\* אוצר עצמאי ומבקר אמנות  
 עובד במוסקבה.

- בסיוע גלויה גלמן, מוסקבה

Lecture by curator:

**Antonio Geusa\***

## **RUSSIAN VIDEO ART**

### **The Early Years**

In Russia, video as an art practice started in the mid-1980s. It entered the Russian art community almost clandestinely—the unauthorized use of means of technological reproduction was still banned by the Soviet authorities—and it stayed underground until the Soviet Union collapsed in 1991. Who are, then, Andrey Monastyrsky, Boris Yukhananov, Collective Actions, Pirate Television, and Prometheus Institute, the pioneers of Russian video art? How did they employ the technology at their disposal? What were they saying in their videos? Who was their audience? What was their contribution to the international discourse of video art? These are some of the questions to be discussed in the lecture.

**Antonio Geusa**

---

\* Independent curator

- Sponsored by M&Y Guelman Gallery, Moscow

The *O Superman* lyrics took shape after Anderson heard Charles Holland (an African-American opera singer, who in the 1940s experienced the rampant racism that existed in the classical music field) sing the aria “O Souverain, o juge, o père” (O Sovereign, O Judge, O Father) from Jules Massenet’s opera *Le Cid* (1885). While her first line (“O Superman, O Judge, O Mom and Dad, Mom and Dad,”) echoes the original aria, she digresses into an ode about pop culture and concludes with:

So hold me, Mom, in your long arms.  
Your petrochemical arms. Your military arms.  
In your electronic arms.

Through Warner Records she made her first music video, *O Superman* (1981), just in time for the start of MTV. The station was pro-artist, and presented her video in the context of short art breaks they were commissioning. Multimedia artist and animator Perry Hoberman—who had been turning obsolete technologies, such as 3-D slide systems, into droll animated narrative installations—joined Anderson as the video’s artistic director. Accommodating the consumer television set’s still small scale, they concentrated on close-up shots of Anderson, exaggerated versions of her in action on stage—silhouettes of her shadow-puppet hands, and her glowing face illuminated by a tiny pillow speaker placed inside her mouth and emanated a prerecorded violin solo that she modulated with her lips. Her wit softened an underlying political edge.

When Anderson started out in the 1970s, the contemporary art world was smaller and media meant video and film. “Today everyone is using the same Final Cut Pro and Pro Tools like Photo Shop, calling it interdisciplinary.... It was never the tools that made the difference to me. It was always, ‘What are you doing with this?’ Who are you talking to? Why are you bothering to do this? These were the big questions for me with making art. The answer was, out of curiosity.”

The globalization that is carrying finance and industry to remote constituencies and has made for a “flat earth” has deeply informed media cultures. Media, music, performance, installation and conceptual art have unfolded together. From music videos, to YouTube, pod casts, and strategy games, innovations abound, and pop up in the most delightfully unexpected of places. Be on the look-out!

**Barbara London**

New York, August 2008

has had a strong connection with Buddhism and other experiential—rather than theoretical—practices. Software activates a different level of creativity. “It doesn’t go through the hands the way an instrument does. I love the violin because it’s a hand-held instrument, it’s a very nineteenth-century instrument, something that you hold, as opposed to a keyboard, which reminds me of driving a car. But electronics is very connected, of course, in terms of speed, to your brain. It’s very, very fast. So there’s a kind of immediate freedom you have.”

By the mid-1970s her primary art form, the media-enhanced performance of an illustrated story, became more polished as she smoothly segued between slides, film, violin playing, prerecorded and live stories. She became the penultimate perfectionist in control of her craft. Regularly invited to perform in art festivals along with other downtown monologists Spalding Grey, Eric Bogosian, and Ann Magnuson, she was always late. “I’d barely finish editing the film, so I never got to the soundtrack. At the last minute I’d grab my violin and run to the festival. I’d stand in front of the film, play the violin live, and do the dialogue live.”

Within a few years, she had developed technically more complex performances with multiple projections. Before taking her new work *Americans on the Move* (1979), she performed in New York at the Kitchen, and at Carnegie Hall as a special program sponsored by her art dealer, Holly Solomon. Her involvement with the music world expanded, as the synthesizers and electronic keyboard she now used became routine on stages. Over time she became good friends with the British musician/producer Brian Eno. To her, “Eno figured out how to make music that evolves in ways that do not direct your mind. That’s what I loved about music, minimal music, of that time.”

When *O Superman*, her *Americans on the Move* single produced by the independent New York label 110 Records, reached the top of the pop charts in England in 1980, Anderson signed with Warner Records. Bob Regehr, then a Warner VP in charge of artist development, described her music:

“I like the wit of it. She’s very musical. Most performance artists and minimalists, which is a category she falls into, aren’t musical. She’s got a great time-sense; she’s got a great talent for writing nice little tunes in the context of that other stuff that she does. I think she’s one of the most exciting things I’ve heard in years. Really. It’s just the strength of the sound, the excitement of something truly new being said in a unique way. I tell you, the last time I felt this way was the Sex Pistols.”

that starts it moving—the closest word for it may be a wish or hope ... After unblocking one's mind, by dispensing with visual, auditory and kinetic perception, what will come out of us? Would there be anything? I wonder. And my events are mostly spent in wonderment."

David Bowie, another individualist, played the saxophone from age thirteen. After graduating from a technical high school with a strong art department, he worked as a commercial artist before studying mime and later playing in bands. He co-founded Beckenham Arts Lab in 1969, a crucible for artistic experimentation where visual artists created original work, poets did readings, and events such as light shows, theater, dance, puppet shows were held. He made his first music video for his single *Space Oddity* working with Mick Rock.

Bowie's single *Space Oddity*, recorded and released to coincide with the first moon landing, tells the story of Major Tom, an astronaut who becomes lost in space. For the video he collaborated with Rock, a photographer/filmmaker best known for his iconic shots of 1970s glam rock icons such as Queen, Lou Reed, Iggy Pop, The Sex Pistols, and The Ramones. After five decades of reinventing his music and his image, Bowie remains widely regarded as an influential innovator.

New York was known then for its art rock. Andy Warhol's *Interview* revealed a vision of ravaged glamour in the faces of the crowds at the Mercer Arts Center and Max's Kansas City. Out of this context the unassuming media maverick Laurie Anderson emerged. With her feet planted firmly in the worlds of art and music, for more than thirty years she has adroitly used language to engage her audiences and draw them in. Growing up as a classically trained virtuoso, the violin later became more than a musical instrument or accompaniment—her partner, a natural extension of her body. (With a tiny speaker concealed inside, her *Self-Playing Violin* (1974) is autonomous and makes its own sounds and speech, enabling the artist to perform duets with what resembles her clone.)

With performance and video emerging as credible art forms within alternative gallery-space and federal and state funding circles, Anderson refined her naturally unassuming persona. At a place like New York's Kitchen, audiences responded to the commonality of her everyday experiences, which she seemed to orchestrate effortlessly with layers of audio-visually. For her, readily available and modifiable technology merely facilitates the process of story-telling. Recently she pointed out a spiritual dimension of using electronics. Like other media artists from the 1970s, such as Philip Glass and Bill Viola, Anderson



Germany. At that point, however, broadcast television consisted of just one government-funded channel, which aired several hours each evening. Here was a ready-made object with programming that was an easy target for these witty subversives, who were without access to professional video equipment. Paik focused on the technical. Isolating himself he returned to the focused life of his pre-college days, now studiously reading and practicing only physics and electronics.

Looking back to that moment, Paik once observed, “I believe in timing. Somehow, you have to be at a certain point at a certain time. You have to ‘meet the time,’ as they say in Chinese history.” He started in 1960, the first time television sets become inexpensive, secondhand, like junk. He bought thirteen secondhand sets in 1962, without any preconceived idea. He started to rework the inner mechanisms, putting horizontal and vertical frequencies into one place, so that something absolutely new came out. “I make mistake after mistake, and it comes out positive. That is the story of my whole life.”

Paik composed with electrons that streamed across TV tubes. He would rework the inner mechanisms of television sets—putting horizontal and vertical frequencies into one place—so that something absolutely new appeared.

“Fluxus taught me a kind of great simplicity. Their music was even simpler than John Cage’s. So, it gave me courage to be simple.” (Jason Weiss).

An old friend of Paik, Yoko Ono, was a tangential member of Fluxus, the loosely associated avant-garde group of artists that developed in the early 1960s around George Maciunas. Cage, one of the most important influences on Ono’s performance art practice, was the result of her relationship to composer Toshi Ichihyanagi, a student in Cage’s legendary class of Experimental Composition at the New School. This contact introduced her to the unconventional avant-garde of Cage and his protégés in New York. Her events and cinematic works are condensed, akin to concrete poetry and conceptual art.

She explained the inspiration behind her conceptual art in a lecture at Wesleyan University, January 1966:

“All of my work in fields other than music have an Event bent ... event, to me, is not an assimilation of all the other arts as Happening seems to be, but an extrication from various sensory perceptions. It is not a “get togetherness” as most happenings are, but a dealing with oneself. Also it has no script as Happenings do, though it has something

encountered John Cage and David Tudor and responded to their lyricism.

At the time Paik's interest in things technical was growing, but he relied on found sound (*musique concrète*) rather than the electronically generated sounds then in vogue at WDR, the television station with a sound workshop overseen by the composer Karlheinz Stockhausen, where Paik was artist-in-residence. Paik's irreverence led him to include bits of Beethoven and Stravinsky alongside shrieks, test tones, and other, unidentifiable sounds. Despite the seemingly random juxtapositions and reliance on surprise, his collaged music reflects the discipline of his WDR training.

With a mischievous side and twinkle in his eyes, Paik thrived on experimentation and surprise. The abrupt juxtapositions in his early performances led directly to his later kamikaze video editing style. One evening in 1960 at artist Mary Bauermeister's Cologne studio during his "Etude for Pianoforte," Paik adroitly played Chopin but suddenly turned away from the piano weeping loudly. Standing up, he threw himself onto the innards of an eviscerated piano that lay scattered about the floor. He picked up a long pair of scissors, and jumped down to where composers Cage, David Tudor, and Stockhausen were seated in the front row. Paik removed Cage's suit jacket and started to slash away at his shirt. He stopped when he realized Cage had no undershirt. Not wanting to humiliate the venerated artist, he simply cut his necktie at the knot. The gentle Cage commented that the event "was definitely black, a mixing of sorrow, anger, and fear."

While Paik shared Cage's interest in chance operations, Paik's concerns had more to do with discovering new possibilities. Paik relished the correlations to modern software and hardware music composition tools, synthesizers, and effects processors with their "randomization" features, which later were central to Paik's creative processes in video. "Koreans are wild people... I love the messy 'Siberian-Mongolian' element in my veins." He would plow through a variety of open-ended situations, cheerfully taking advantage of unexpected and unruly consequences. About Paik's "musical work" his audience was known to say that they saw it, rather than they heard it."

Recycling became a fundamental aspect of Paik's work for practical (economic) and aesthetic reasons, with the TV as a core building block. Paik and fellow Düsseldorf artist Wolf Vostell—with whom he briefly collaborated—both recognized the sculptural potentials of the TV set, which was becoming readily available in West

Lecture by curator:

**Barbara London\***

## LOOKING AT MUSIC

Music was at the forefront of interdisciplinary experimentation in the 1960s, when the mixing of mediums took off. Portable video cameras, electric guitars, and an aura of technical innovation all fostered radical experimentation. It seemed as though every artist was in a band, and some studied music formally before gravitating to one of the new art forms. Word repetition, strings of ordinary sounds, and evocative melodies materialized on the palates of multimedia artists. The dynamic cross-fertilizations that occurred in music, video, installation, and what was known as “mixed media” art in the decade after 1965 had an impact on art practice and spawned the short form of the music video.

Many musically inclined artists confronted the challenges of evolving technologies, experimenting with freedom on the periphery of the art world. The development of media art over the recent decades paralleled the transformation of our musical environment. For such artists as Nam June Paik, Yoko Ono, David Bowie, and Laurie Anderson, music and art are not separate forms. In their art and in their careers, the artists have merged art and music seamlessly. Their work reveals the raw innocence characteristic of the mixed media art of the era.

Korean-born Nam June Paik (1932-2006) was a child prodigy at the piano, and encouraged from a young age to develop his aptitude for Western music. In the late 1950s he went to study in Germany, where he

---

\* Associate curator, Media Department, Museum of Modern Art, New York

## Lectures



**Akram Zaatari**

B. 1966, Lebanon  
Lives and works in Beirut

---

**Al Yaoum** (This Day), 2003, 01:26:00

Sound Prize, FIDMarseille (International Documentary Film Festival of Marseilles), 2004

Shot in Lebanon, Syria and Jordan, this essay uses transportation, video, and photography to examine images circulating in a historically charged, presently war-torn and divided Middle East. From images of camels in the desert to images of the Arab-Israeli conflict, the video looks at states of mind in relation to actual geographies. It pays tribute to an unformatted and open-ended documentary approach, and examines modes of access to information such as travel, television, and the Internet, while carefully displaying the resulting iconography.

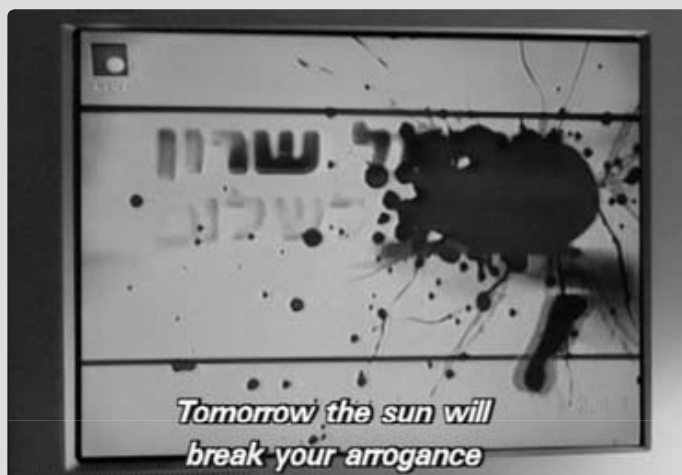
Beirut-based artist **Akram Zaatari** has been exploring Lebanon's postwar condition by collecting testimonies and various documents, notably on the mediation of territorial conflicts and wars through television, and the logic of resistance in the context of the current geographical division of the Middle East.

Co-founder of the Arab Image Foundation (Beirut), his recent work was based on collecting, studying, and archiving a particular collection on the Middle East, notably studying the work of Lebanese photographer Hashem el Madani (b. 1928) as a register of social relationships and photographic practices.



## AKRAM ZAATARI

Al Yaoum (This Day)



**A Star Love (Salvatore)**, 2008, 2-channel HD video, 4:00 min  
Produced for Manifesta7, Trento, Italy.

The first in a series of works, *A Star Love* introduces us to Salvatore, a man whose entire life is a transcendental love story. For him, all actions, human relationships, daily events, and even the entire universe are focused exclusively on the figure of his beloved Maria Teresa. His love is blind, thoughtful, and absolute. Fond of stars, galaxies, and constellations that exist in an absurd order in his imagination, Salvatore describes his feelings through the naming and reinvention of his universe: while trying to describe his love poetically, he outlines his own self-portrait. Thanks to the purest expression of a love story, Salvatore reclaims his own identity and, through the camera, re-elaborates his own experience of love by sharing it with the audience in its anarchic and liberating scope, both contradictory and paradoxical, involving improvisation, poetry, free play, confession, prayer, and setting.



**Tanatalogia, 14 maggio 1958**, 2007, DV, 11:00 min

"We asked Maria, who works in the country, to tell us about our grandmother's death in the first person (as if it was her own death). Our grandmother was a worker in southern Italy. She died at the age of 33, on May 14, 1958, following a miscarriage. She was a communist, but also a Christian, so the family wanted a religious funeral, denied by the priest and the Bishop. Through Maria's words, we tried to reinvest our grandmother's death with spirituality."

(Total running time: 63:00 min)

---

**Gianluca de Serio**

**Massimiliano de Serio**

B. 1978, Turin  
Live and work in Turin

---

> **The program**

**Zakaria**, 2005 (Italy), 35mm transferred to DVD, 15:00 min

Zakaria is a young boy living in Italy, trying to reclaim his Arabic and Muslim identity by studying the language and principles of the Islamic faith and its rituals. The montage reflects his fragmented identity.

**Mio Fratello Yang** (My Brother Yang), 2004 (Italy), 35mm transferred to DVD, 15:00 min

Bing, a Chinese girl, arrives in Italy illegally. She meets her new “brother” Yang, who supplies her with false documents. In order to survive, Bing must adopt a new identity and learn a few words in Italian.

**Maria Jesus**, 2003 (Italy), 35mm transferred to DVD, 13:00 min

Maria Jesus, a Peruvian immigrant, is reliving the course of her life.



**Il Giorno del santo** (The Day of the Saint), 2002 (Italy), 35mm transferred to DVD, 16:00 min

The story of a young Iraqi-Kurdish girl living in Turin as a foreign factory worker. It is her last day at work, the day before the city’s patron saint holiday. The story is presented in the form of a letter to an unknown recipient.



Curator:

**Edna Moshenson**

## **GIANLUCA AND MASSIMILIANO DE SERIO**

**Young Video Art from Italy**

Artists Gianluca and Massimiliano de Serio are among the best known young video artists/filmmakers in Italy. They were born in Turin in 1978, where they live and work. Massimiliano is currently writing his PhD in Aesthetics in Paris. Gianluca graduated in Cinema History and Criticism in Turin. Working together since 1999, they have exhibited video installations in many museums and galleries, participated in various video and film festivals, and won numerous prizes and awards, among them in the Turin, Cannes, Oberhausen, and Edinburgh film festivals. Presently they are participating in Manifesta 7, Trento, Italy.

---

\* Edna Moshenson is an independent curator  
Former senior curator at the Tel Aviv Museum of Art

- In cooperation with the Italian Institute of Culture, Tel Aviv

(Total running time: 57:00 min)

---

**Wilhelm Sasnal**

B. 1972, Tarnów, Poland  
Lives and works in Krakow

---

> **The program**

**Giant**, 2008, 16mm film, 5:00 min

**Widlik**, 2007, 16mm film, 10:00 min

**The Other Church**, 2008, 16mm film, 7:00 min



**Marfa**, 2005, 16mm film, 35:00 min

Wilhelm Sasnal, *Widlik*, 2007



#### Notes

- 1 Adam Szymczyk, Ulrich Loock, *Wilhelm Sasnal: Przewodnik Krytyki Politycznej* (Warsaw, 2007) [Polish].
- 2 Agata Bielik Robson, *Duch Powierzchni: rewizja romantyczna i filozofia* (Krakow: 2004), p. 151 [Polish].
- 3 Józef Robakowski, "Kino własne," in Józef Robakowski (ed.), *Teczka 12* (Lublin, 1992), p. 312 [Polish].
- 4 Sasnal often uses non-camera methods known, for instance, from Antoniszczak's 1997, in which paint was applied directly onto the film.
- 5 What Sasnal's early works have in common is fascination with an 8mm camera; they even appear as a comment on its practical possibilities. In some of them, he literally focuses on the technique, equipment, and the recording process itself (*Film amatorski bez błędów* [An Amateur Film without Errors], *Osiem milimetrów* [Eight Millimeters], *Kilkadziesiąt sekund źle wywołanej taśmy filmowej* [Several Dozen Seconds of a Badly Developed Film]); on other occasions, while ostensibly telling a story, he also explicitly exhibits a medium in the form of numerous defects and errors visible on screen.
- 6 For example, *Tarnów* (City of Tarnow), *Materac* (Mattress), *Jej usta* (Her Mouth), *Samolot skryt się w chmurach* (The Plane Hid in the Clouds), *Młodzież* (Youth), *Przewodnik po Nowej Hucie* (A Guide to Nowa Huta) (the last three at a meeting point of sound, picture, and subtitles). Sasnal unusually often employs writing as a carrier for a verbal message in his films. He introduces the subtitles in separate frames, in a manner which resembles the way dialogue parts were introduced in the first silent films, though at the same time staying very close to the comic book aesthetics also used in his painting.
- 7 Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London and New York: Verso, 1989).
- 8 *Ibid.*, p. 111.
- 9 Szymczyk and Loock (n. 1).
- 10 Žižek (n. 7).

*Chè vuoi?* (What do you want?)—"You're telling me that, but what do you want with it, what are you aiming at? ... you demand something of me, but what do you really want, what are you aiming at through this demand?"<sup>8</sup> (Or, perhaps, you want in fact something opposite?). By asking in such a way, the artist seems to demonstrate an arrogant and anarchist approach. One might believe that he defies obvious truths of the symbolic order, which is countered by the subject's desire and related fantasy ("irrational, phantasmal desire for resistance"). What Sasnal proposes, however, is a different kind of anarchist imagination, which does not cover up gaps in the symbolic order (as imagination usually did), but exposes them actively and stresses the impossibility to fully assign the subject to any ideological order whatsoever. Hence he shows that every attempt to define the subject ("structurally fractured") by means of language is synchronically accompanied by an imaginative attempt to escape from this definition. The *Chè vuoi?* model is subsequently transferred to the viewer's relationship with Sasnal's work as well. For instance, Adam Szymczyk comments on Sasnal's painting as being "like a tease ... because he relates to something which makes you think 'Okay, I think I know more or less what I see.' But then you have to ask yourself: is that *really* so?"<sup>9</sup> This description also corresponds with the tension which in Žižek results from the very nature of a symbolic order: "So we might say that while on the one hand it is a natural tendency of a human subject to accede to a specific outlook, to devote oneself completely to a specific idea etc., on the other hand, it shows a countertendency to negate or question such accession, which results from the very nature of a reference to a symbolic order."<sup>10</sup> Sasnal, as evident particularly in his films, sides decisively with the anarchist countertendency, though his critique suspends the language of the criticized system rather than operating it; he employs—in a deliberately "absurd" manner—imagination-related extra-textual and extra-symbolic values, linking them in an extraordinary manner with the visuality (the picture and its "muteness"), which preserves its power of questioning the rules of symbolic language and propositions decreed by it. It is thus no wonder that Sasnal describes his art as "deluxe punk."

picture's frame. Nonetheless, Sasnal brings the problems dealt with in minimalist media analyses (a characteristic of, say, the Workshop of the Film Form in the 1970s) into a completely different dimension, being conscious of the fact that he creates his art in an epoch when production processes have been subjected to an identical fetishization as complete products of such processes. In his films and painting, Sasnal seems to analyze the same phantasmal potential of a "simple" act of adding a frame (to a film or a picture) which distinguishes an imaginary reality from actuality. He seems to be bothered by the same quandary which bothered Žižek when he asked how does a phantasmal incorporeal event emerge out of a medley of bodies, corporeal causes.<sup>7</sup> Moreover, Sasnal seems to ask why the understanding of the mechanism of frame-adding (which post-modernity seems to have analyzed in every possible way) not only fails to destroy the illusion of "effect" it generates, but even reinforces it (much like the artist who demonstratively leaves all "noise," "scratches," and "defects" which underline the celluloid's materiality, and balances this type of activity by building his narration, a phantasmal story-world). Through his ceremonious adding of a frame, fixing of the picture's border, Sasnal shows the dialectics of within and without (so vital for modernist artists). This border forms an "edge" discussed by Crapanzano, a dividing line between the imaginary and the symbolic. In this context it is worth mentioning that Sasnal is a specific "medialist" only if we compare his film oeuvre to the "filmmaking" activities of Pawel Althamer, who dematerializes the edge—the frame—by bringing it to reality. With a couple of gestures, words or movements imposing the proper symbolic context (frame) in his "films," he makes us look at a given excerpt of reality "through a window of fantasy" offered to us by the artist himself. Sasnal, in turn, while operating in a "lab area" of art, brings this edge into the field of perception (making it tangible), he sets it deeply in our everyday existence and keeps it up to date in various contexts of our relations with reality.

### **Chè vuoi?**

Let us sum up: in the context of Sasnal's art, both repressive, over-rationalized postmodern artistic discourses (with their views of what is obsolete, what is impossible, what is unseemly, what is long deconstructed, etc) and national martyrology or pop culture discourses may be looked at through the prism of the Lacanian/Žižekian question

film notebook in which he has recorded his relations with reality, with the places to he feels attached [*Przewodnik po Nowej Hucie* (A Guide to Nowa Huta) (1997/98), *Tarnów* [City of Tarnow] (2000), *Ulica Worcella* (Worcell Street) (1999), *Filmy z Europy rodkowo-Wschodniej* (Films from Central and Eastern Europe (1999)), the time spent with his family, with his wife Anka, his son Kacper (e.g. *Mojave*, 2006). Similarly, *Marfa* generally seems to be Sasnal's record of his presence at the eponymous town in Texas, USA: "I got on this film everyone I met in Marfa, almost everyone around, which was 50 people or so. Some local skaters. The only music band there, called S.P.I.C. [Satanic Punk International Conspiracy], a very good one, by the way, etc.," the artist attested.

### Poststructuralist Cinema

Another characteristic feature of Sasnal's films is a multi-level toying with the legacy of structuralist cinema.<sup>5</sup> In *Marfa*, for instance, in addition to Sasnal's typical material and editorial references to structuralist cinema, he makes a perverse reference to the minimalists' works by turning the entire film into a specific "deconstruction in process," into a record of a sophisticated material entropy of a vehicle (one may also observe an ironic reference to Donald Judd's work as a metal stack is formed of ripped-off car doors, resembling one of the minimalist's famous sculptures). In the context of references to conceptual minimalist art, one should also mention the tensions which Sasnal builds in his films between picture and subtitles.<sup>6</sup> Another Polish conceptual media neo-avant-garde tradition of the 1970s worth reminding among Sasnal's references is Natalia LL's films made as a part of her "permanent formalization" strategy. The strategy (as in many of Sasnal's films, observable particularly in his recent American projects) consisted in simple recording of a number of activities regarded as banal (moving from place to place, consumption, speaking words, sleeping, making love). In these films, Natalia LL entered into a "meaning-generating dialogue with reality" which had no such meaning prior to her interference, trying to highlight the impossibility of a "cold," impersonal, machine-like view (for which the science-minded media conceptualism had strived). In his filmmaking, Sasnal not only shares with Natalia LL a fascination with this basic process of lending meaning to the world through the creative activity of a subject, but he also (like many conceptual artists) frequently draws our attention to the

reaching either extreme)—are produced in a constant correspondence with music. In one of his interviews, he asserted: “Sometimes I think that painting will be around as long as there are songs.” His film *Marfa* (screened during the exhibition under discussion), which evolves into an alternative music clip of a punk rock band, is likewise a kind of going back to the musical roots, as outlined above: an attempt to underline Sasnal’s original inspiration with music videos. The final shape of *Marfa* is determined by co-occurrence of a syndrome of characteristic features in all of Sasnal’s films. Alongside the music video-like nature, these include the so-called “personal cinema” and poststructuralist cinema.

### **Personal Cinema**

Personal cinema flourished among Polish artists during the communist regime; it was made in private, as a response to difficulties encountered while trying to speak freely in public. From the times of Miron Białoszewski’s short films, “personal cinema” developed alongside the artist’s life, and focused on recording life’s banalities, fantasies, masquerades, etc. The films themselves were less important than the “social” effect they generated, how they strengthened ties, intimacy, and friendship between people who came together to make such a film. The term “personal cinema” was coined by Józef Robakowski, an artist who conceived of a new (more narrative, intimate, subjective) formula for the cinema in a period marked by dislike of the over-objectified and over-rationalized structuralist cinema. On the technological level, the development of the “personal cinema” formula closely coincided with the emergence of a small, private and portable version of the film camera (or video camera), which enabled an unprecedented closeness of the medium to the cameraman’s life. This closeness put him in full control of the production process. Robakowski commented on the “personal cinema” as being “a way to remember oneself, to record your own mentality, gestures, ... mental tensions which turned up together with the reality... You make Personal Cinema when you fail on everything ..., [it is] a direct projection of the filmmaker’s thoughts. Relieved of all fashions and aesthetic rules or fixed language codifications, it stands close to the filmmaker’s life.”<sup>3</sup> In this context, Antoni Antoniszczak’s radical auteurist, anarchist and grotesque “personal cinema” is also worth a mention as particularly inspiring for Sasnal’s filmmaking.<sup>4</sup> For years, the artist has not parted with his camera, developing a kind of a

of their promise but rather their anarchical boldness, courage to provoke, change and transgress against the status quo of the reality which this promise—or perhaps its imaginary fulfillment—creates.

### Music

The source of Sasnal's film projects is experimentation with the film's internal picture-sound relations, an everlasting core tradition of the Polish avant-garde and neo-avant-garde: from very analytical works made by the Themersons in the 1940s (e.g. *Oko i ucho* [The Eye and the Ear]) or by the Workshop of the Film Form in the 1970s (*Klaskacz* [A Clapper], *Ćwiczenie* [Exercise], *Próba II* [An Attempt II]), to highly expressive punk music videos by Gajewski (*Tilt Back*) or Robakowski (video clips of the Moskwa punk rock band). A film particularly important for Sasnal in this experimental background was *Koncert* (*The Concert*) (1982, dir. Michał Tarkowski). The influence of this unusual music video-like work is particularly discernible in the style of his respective films.

In this context, it ought to be emphasized that there is in fact a symbiotic union of film and painting in Sasnal's work. With the interaction and interchange between the two, his art still pulsates with energy and keeps on intriguing one with its freshness. The artist himself stressed on more than one occasion that he was modeled by the aesthetics of musical subcultures, by the visuality of off-mainstream music videos rather than by a specific artistic tradition. It is in underground music that Sasnal finds energy, vigor, and intensity—values which are strongly present in life, although hardly found in art any more. In order to underscore the significance of this tradition for his art, Sasnal organized a punk rock concert as a part of his painting and film exhibition entitled “Wzorzec kilograma” [The Standard of the Kilogram] (Foksal Gallery Foundation, 2006), in which he actively participated himself (as a vigorous pogo dancer); he used the concert as an opportunity to create a space of extra-visual experience, a space of “energetic communication,” as postulated by Andrzej Pawłowski, where no specific sense is to be transferred but rather “direct” intensive and absorbing ties are to be developed—ties which are difficult to mediate (and thereby to observe from a distance) whether in language or picture. It seems, therefore, that Sasnal's film and painting—which stretch between a transfer of information and an aporia of sense (without ever



through the filter of his imagination—his relations with the world, with the place in which he resides permanently or stays temporarily, with his family (mostly his wife Anka), friends, and chance acquaintances which he makes on his journeys. Never parting with an 8mm or a 16mm film camera (another proof of his devotion to working with what is regarded as “obsolete” media—as in the case of painting), he has for years continuously visualized his “distribution and redistribution of reality” by giving it a psychedelic and music video-like form. In Sasnal’s films and painting, the fantasies of art’s autonomy and the subject’s autonomy collaborate, reinforce each other, and examine themselves narcissistically while using each other as a mirror. Today, in the wake of a period of postmodernist deconstructions, the categories of the subject’s autonomy and art’s autonomy seem to count among the most disgraced categories of modern cultural studies and philosophy. Although seemingly long dead and buried, these categories, much like ghosts, indefatigably keep on haunting the space of our everyday existence and perception of art. These phenomena and the related experience—feeling of subjective autonomy and sovereignty, which is impervious to complete blurring (as postulated by postmodernism) of the individual being in the “torrent of influences of the outer world” and unaware of the process—are now there as illegal obsessive fantasies of which we cannot rid ourselves, although being aware of their “impossibility.” These obscene ideas, which we sometimes “launch” consciously, or by which we sometimes let ourselves be carried away, are quite a natural reaction to boredom, vacuity, and stubborn durability of the “reality absolute,” “order of truth,” together with over-formalized, over-objectified, and over-rationalized means of communication which are constitutive for this order. Sasnal’s painting and film work illustrates a transfer of these categories, once very “real” and with solid ontological foundations, into what appears as a very ethereal realm of fantasy. As a result of the transfer, these categories now acquire strategic and tactical value in the subject’s (here also an artistic subject) struggle with reality: now, “it is the very imaging of oneself as an autonomous ... and powerful person that is more important than being one”; “so, even if the transcendental idea of autonomy ... may be false in terms of the order of truth, as a fantasy, it has a causative value.”<sup>2</sup> This evident falsification, error, lie vs. reality, seems to be what keeps the fantasy of an autonomous subject and an autonomous art lively and anarchically vigorous. What makes these imaginary creations expressive and powerful today is not an authentic faith in fulfillment

## "YOU'RE TELLING ME THAT, BUT WHAT DO YOU WANT WITH IT, WHAT ARE YOU AIMING AT?"

On Wilhelm Sasnal's Films

### Film and Painting

While film and painting provide the space in which Wilhelm Sasnal's art develops, the space of these two media corresponds with a realm stretching between the symbolic and the imaginary. In Adam Szymczyk's words, Sasnal's painting is "a way to prove what a photograph cannot, as it must always start from something existent—even if it is able to change its object endlessly—though after all it is a way to record things. Painting is a way to observe ambiguous and dramatic changing of conditions."<sup>1</sup> Traditionally, filmmaking is more closely connected with reality, objectivism, technology, rational and analytical approaches to the world, whereas painting usually entails imagination, subjectivism, handicraft, spirituality. In Sasnal's painting and films, these values interact and interchange—his painting is frequently subordinated to typical film-like qualities (e.g. simple recording of reality's appearances), whereas his films are almost always painting-like (through the film's specific editing, camerawork, development process, constant emphasis on its materiality).

Sasnal's film and painting are deeply embedded in the artist's existence; they are akin to approaches he employs in order to record—

---

<sup>1</sup> - Event co-organized in collaboration with Adam Mickiewicz Institute, Warsaw, and with the support of the Ministries of Culture and National Heritage and Foreign Affairs of the Republic of Poland as part of the Polish Year in Israel, 2008-2009.



**Dreamtalk**, 2005, 11:00 min

*Dreamtalk* presents an ironic love triangle involving a couple and their male friend. The friend desires the girl, but she is loyal to her boyfriend, who appears to be obsessed with Sandra, a character on a TV reality-show. The characters set themselves against each other, competing.

**2/6/04** (from "The Dates Series"), 2004, 6:00 min

The man speaks German with a French accent; the woman speaks French with a German accent. The sequences are randomly put, and the atmosphere is romantic.

The man recalls his beloved walking in a deserted house. Remembering their moments, his memories gradually turn from romantic to pornographic, while the video style remains unchanged.

**Der Spiegel**, 2007, 5:00 min

One shot describes the story of a woman waiting for a young man to save her from her loneliness. The camera moves endlessly in the figure eight. The choir follows the woman's discoveries and adventures, reaching moral collapse.

**Nightmare**, 2007, 6:00 min

A man dreams that he is awake, hearing his flatmate talking about him. He dreams that he wants her, but she rejects him. When he wakes up, he kills his flatmate and then goes back to sleep. In his sleep, he dreams that she is still alive, and kills her again.

(Total running time: 51:00 min)

---

### **Keren Cytter**

B. 1977, Tel Aviv  
Lives and works in Berlin

---

### > **The program**

#### **Something Happened**, 2007, 7:00 min

The film does not take up the plain literary style of Joseph Heller's novel, nor does it follow its plot literatim. By preparing their secure death in front of the camera, the two unnamed protagonists ghoulishly undermine the fictional plotline.

#### **Les Ruissellements du Diable**, 2008, 10:30 min

A video based on a story by Julio Cortázar: A man takes a photo in the park and discovers it is more vivid than his own life. This basic situation unfolds into a unique philosophical tale that combines explicit images with oriental music, stretching the boundaries of manhood and femininity.



#### **The Victim**, 2006, 5:00 min

*The Victim* exploits one film genre after another. Melodrama, thriller, family series, and soap opera all figure in a story that links five characters. Relationships are revealed at breathtaking speed, only to shift and change the next instant. The nature of the characters and their function within the narrative fragments are in constant flux. Alternating between choral *Sprechgesang* (spoken song) and duets, entrances follow exits, exposition follows *faux denouement*, and confession follows morality until such confusion reigns that not even the characters themselves seem to know what game they are playing: perhaps a drama of perfectly ordinary insanity in the mirror of fiction.

subsequently, however, the figures turn directly to the camera, thus deconstructing the classical cinematic illusion. The lack of illusion introduces, *inter alia*, the question, whether the viewers wish to take part in the scene, or whether they merely want to penetrate a reality not their own and function as voyeurs. Thus, the viewers cannot avoid the questions arising as to the act of photography and the artificial representation of reality in visual art and in the cinema.

One of the dominant points of view, through which Cytter often addresses relationships and interpersonal communication, is the performative practice of gender.<sup>1</sup> This practice raises questions about the essence of gender roles derived from “playing a woman” or “playing a man.” In earlier works the gender roles were basic, as in *The Friends Series* (2001) which is a collection of short films, each documenting a different pair and their interpersonal dynamics. This practice was elaborated in *The Dates Series* (2004) which is a type of video-diary covering a period of several months in 2004. Similarly, in *Something Happened* (2007), introducing an intricate relationship rife with role reversals, this practice is clearly discernible, culminating in *The Mirror* (2007) which appears as a documentation of a play or a performance saturated with sexuality and radicalized gender roles. Cytter explores prevalent gender clichés by perusing the validity of “female” and “male” roles. This performativity emerges in her works in various manners, among others also in the familial unit, as in *The Family* (2002) which criticizes the normative gender and family roles in society, while humorously employing Freudian theories.

In some respects one may say that Cytter’s works engage in the individual’s relationship with the public and with social and cultural clichés. They elicit the feeling that every represented social and cultural behavioral pattern reflects some radicalization of a cliché borrowed from reality. As human beings, we become the subjects of these clichés when we come in contact with them; Cytter seems to imply that these clichés begin to take over even our understanding of everyday life and the reality around us.

### Sari Golan

#### Notes

- 1 For an elaborate discussion on the affinity between gender and performativity, see: Judith Butler, “Critically Queer” in *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’* (New York: Routledge, 1993).

the film's making, generating a further distancing from reality. Another important linguistic emphasis is the language blend. Different films are made in different languages, such as English, Hebrew, German, French, etc. Even within a single film, different figures may speak to one another in different languages. The use of different languages is often intended to illustrate disputes and misunderstandings, which frequently originate in interpersonal relations. Furthermore, the blending signifies a quintessential lack of identity and ongoing fluidity in the defining mold of an individual or of human conduct.

Cytter's work oscillates between various manifestations of cinematic reality and actual reality. Ostensibly, the behind-the-scenes reality of the film's production appears to get out of control, as the figures continue in their desperate attempt to adapt themselves to the script or obey some predetermined logic. This "show" of lack of control is totally false, since every "error" or instance of "incontrol" is meticulously planned. At times it appears as though Cytter's actors intentionally display "bad acting" and even appear lost in the absence of a clear foothold in the figure and its characteristics. The result is a dual move confronting the viewer with the work's artificiality, on the one hand, and a reality where a person is lost with no typical shape or form, on the other.

Repetition is another key feature of Cytter's works. It occurs on the level of both text and image. Certain expressions are articulated more than once, certain shots recur, yet the plot seems to progress nevertheless. Repetition also occurs in various ways in works which are not "looped" by definition. The repetition generates the illusion of a dream where it is unclear whether the scene before us repeats or continues a previous scene.

Another blurring of the boundaries of the plot occurs in the relations between addresser and addressee. It is unclear who the speaker is even when the figure recites monologues written in first person. Like a man reading a novel with a first person narrative, we are offered glimpses into the figures' mind and thoughts as we watch them play in a certain way, while simultaneously hearing their contradictory thoughts in voice-over.

The confusion of roles in Cytter's work applies to the viewer's part as well. Persistently re-defining their role, the film sometimes enables viewers to slip into a cinematic illusion where only their consciousness looks through the window onto another reality;

Curator:

**Sari Golan\***

## ON KEREN CYTTER'S WORKS

Keren Cytter's works transpire on the borderline between video art and experimental cinema. She perceives video as a vehicle enabling exploration of the boundaries of the moving image in visual as well as contextual terms. Her works introduce questions about the *modi operandi* of television, cinema, and visual art, examining the manipulations performed by these media in the representation of reality.

Cytter's films delve into ordinary life and human conduct within the everyday. The "drama" in the plot always occurs as a distinctive radicalization of reality. The major themes addressed in her works are the materials from which relationships are made, namely love, hate, loss, desire, and friendship. She focuses on the human figure by perusing various relationships and interpersonal interactions whose complexity gradually increases; in some instances the connection between the figures is totally unclear.

Cytter writes all the monologues and dialogues in her works. The script as a whole, and the dialogues in particular, often function as an independent text verging on poetry or prose, forming the predominant part of the work. While their language is literary and florid, the themes are distinctively low, as if extracted from a soap opera. The tension between the higher register in text and the lower image generates a sense of melodrama characteristic to her works. Furthermore, the high, over-poetic language reinforces the artificiality of

---

\* Artist and independent curator  
Lives and works in Tel Aviv

fall into the slipstream of an informally networked archive of a life with bondage as conveyed by the media—in the sense that the master and slave games, as they are called, have become entirely normal. Citizen Kane-like detectives cross through clever cascades of images to which bits of superhero cartoons are added, along with Depeche Mode, X-Ray Spex, girls with needle and thread in the video clip sweatshop. Picture censorship once applied to tied-up models, now applies to the “Spiderman” teaser with the net stretched between the Twin Towers; some types of captivation are war crimes, others take their place in the art world. The interpreter, who is a bondage model, a student (of web design!), and, of course, a translator, assumes the role of filmmaker as an alter ego; she is suspended in the act of self-definition qua self-suspension. Self-suspension occurs in history and also, as reversed, in Steyerl’s montage: from face and identity to “genital,” not understood as looking at, but as the logic of the origins (to be bared), the dissolution of medial clichés in power issues and—in the production shots that frame the film—the redemption of the act in the accident. (Drehli Robnik)

**November**, 2004, 25:00 min

In the 1980s Hito Steyerl shot a feminist martial arts film on Super-8 stock. Her best friend Andrea Wolf played the lead role of a woman warrior dressed in leather and mounted on a motorcycle. The engagement expressed in the formal grammar of exploitation films later became Wolf’s political praxis. She went to fight alongside the PKK in the Kurdish regions between Turkey and northern Iraq where she was killed in 1998. Now honored by Kurds as an “immortal revolutionary,” her portrait is carried at demonstrations.

In *November* Steyerl examines the spectrum of interrelations between territorial power politics (as practiced by Turkey in Kurdistan with the support of Germany) and individual forms of resistance. Her memories and accounts of Wolf’s life provoke the filmmaker to engage in a fundamental reflection: She comes to understand how fact and fiction are intertwined in the global discourse. Her friend’s picture as a revolutionary pin-up would equally connect with either Asian genre cinema or a private video document. If October is the hour of revolution, November is the time of common sense afterward, though it is also the time of madness—Steyerl considers from this perspective a relationship which began with a pose, and Andrea Wolf took its implications so seriously that she was no longer satisfied with symbolic action. Wolf chose the Other of filmmaking, which was what made her into a true “icon.” (Bert Rebhandl)



Total running time: 76:00 min



## The program

### Hito Steyerl

B. 1966, Munich  
Lives and works in Berlin

---



**Journal no. 1—An Artist's Impression**, 2007, 21:00 min

Two years after the end of World War II, *Film Journal no. 1* was released in Sarajevo, and four years after the collapse of the Communist bloc this newsreel, which survived only on nitrate film, was lost in the confusion of the fighting in Yugoslavia. In *Journal no. 1—An Artist's Impression* Hito Steyerl attempts to find out what was on that film document from Sarajevo's Sutjeska studio. She listens to eyewitnesses, and according to her instructions, artist Arman Kulasic makes a number of drawings that resemble storyboards for some lost film. In the simultaneous projection of *Journal no. 1—An Artist's Impression* the unattainability of a historical zero hour of national identity takes concrete form. What appears to be a moment of great change in this look-back (the newsreel reported on a literacy campaign, Muslim women confidently removing their headscarves, Communist Yugoslavia under Tito celebrating modernization through education in its early films) remains limited by subjective memory. Instead, the artist, who was supposed to serve as a mere "medium" for the off-screen voices, is himself given a voice: He was affected by ethnic cleansing during the fighting. Where no documentary images are available, Steyerl employs images from fiction films produced at Sutjeska (the anti-Fascist *Valter brani Sarajevo* [Walter Saves Sarajevo] and Emir Kusturica's *Do You Remember Dolly Bell?*), without intending to make a complete reconstruction. Multi-ethnic Yugoslavia remains fragmentary, in terms of both general history and the history of film; a country between images. (Bert Rebhandl)



**Lovely Andrea**, 2007, 30:00 min

If all pictures became current—in that they pass by and are thus connectable with one another, whether elegantly or obscenely, through translation or association—how would it be possible to fasten down a picture? Hito Steyerl's light-hearted picture translations are about fastening things in an elegant-obscene way. In Tokyo she seeks a photo series for which she posed in 1987 as a "rope bondage" model. While making inquiries with experts and authorities in the bondage arts (which are mainly marketed online nowadays), she finds what she is looking for in a magazine archive. The cinematic tension is extremely high just now, says the translator, while Steyerl looks through photos of herself from her days as a film student. Something that fastens, but no biographical final revelation; instead, the discovered photographs

images implies much more than simply taking this into account or exposing it. It means replacing the set of affects which is connected to this uncertainty—namely stress, exposure, threat, and a general sense of loss and confusion—with another. And in this sense, the only possible critical documentary today is the presentation of an affective and political constellation which does not even exist, and which is yet to come.

### Hito Steyerl



Hito Steyerl, *November*, 2004

### Notes

- 1 Michel Foucault, "Wahrheit und Macht. Interview mit A. Fontana und P. Pasquino," in *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (Berlin: Merve Verlag, 1978).
- 2 The notion of "risk societies" is elaborated in the following (among others): A. Giddens, "Risk and Responsibility," *Modern Law Review* (1999) 62(1): 1-10; U. Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity* (New Delhi: Sage, 1992).
- 3 S. Jonsson, "Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalization," [www.nordicom.gu.se/common/publ\\_pdf/157\\_057-068.pdf](http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_057-068.pdf).
- 4 B. Massumi, "Fear (The spectrum said)" (2006), *Multitudes*, <http://multitudes.samizdat.net/Fear-The-spectrum-said.html>.

not only aestheticized. They have become aesthetical as such, as they work (through) the senses. The relationship between politics and art is thus being reconfigured on a level beyond representation.

Contemporary artistic documentarism, with its focus on a politics of representation, has not yet paid sufficient attention to this change; politics as such are moving beyond representation. Very tangible developments make clear that the principle of representative democracy is becoming increasingly problematic. The political representation of the people is undermined in many ways—from the non-representation of migrants to the creation of strange democratic hybrids like the European Union. If people are no longer represented politically, then maybe other forms of symbolic representation are undermined as well. If political representation becomes abstract and blurred, so might documentary representation. Is this also a way to interpret CNN's abstract documentarism? A documentarism which moves beyond representation?

There is still another aspect of the documentary images by CNN mentioned in the beginning. There could not be any less “objective document” (so to speak) than those pictures, since they are made from the position of so-called imbeddedness, which basically renounces most pretensions of objectivity and critical distance. In order to be able to join the troops, journalists had to endure quite dramatic restrictions on press freedom. But what if we had to realize that, in this world, we are all somehow embedded in global capitalism? And that the step back, towards critical distance and objectivity, was, under these circumstances, always already an ideological illusion? In one sense, this is probably true. Paradoxically, one may thus say that there is no more truth and certainly outside documentarism. Let us reverse the perspective: what if the contrary is the case and it is precisely those blurred and unfocused pictures from the cell phone camera that express the truth of the situation much better than any objectivist report could? Because these pictures do not really represent anything. They are just too unfocused. They are as post-representational as the majority of contemporary politics. Amazingly, however, we can still speak of truth in their regard.

Those CNN images still vividly and acutely *express* the uncertainty which governs not only contemporary documentary image production, but also the contemporary world as such. They are perfectly true documents of that general uncertainty, so to speak. They reflect the precarious nature of contemporary lives as well as the uneasiness of any representation. Finding a critical position with respect to these

Jacques Rancière has recently described the importance of these structures of seeing and knowing as the “distribution of the sensible.” According to him, the political component of any aesthetic endeavor is precisely located in the way in which certain aesthetic regimes enable certain visibilities or articulations and disable others. Thus, the political importance of documentary forms does not primarily reside in the subject matter, but in the ways in which they are organized. It resides in the specific distribution of the sensible implemented by documentary articulations. And this applies not only to corporate documentarism, but also to those documentary productions which take up their standards, their truth procedures, their formal vocabulary, and their scientific and objectivist attitude.

### **Beyond Representation**

Even the claims of a more radical politics of representation fail to live up to the challenge that contemporary documentary presents. The documentary form as such is now more potent than ever, even though we believe less than ever in documentary truth claims. Documentary reports are able to unleash military interventions, to provoke pogroms, international relief efforts, euphoria as well as mass panic. And this is due to their function within global cultural industries, which commodify information and, more importantly, transform it into powerful and moving affects. We identify with victims, heroes, survivors, lucky winners, and the impact of this identification is heightened by the presumed authenticity of the experiences we believe to be sharing. Pictures that appear ever more immediate, which offer increasingly less to see, evoke a situation of constant exception, a crisis in permanence, a state of heightened alert and tension. The documentary form thus becomes a major player within contemporary affective economies. It intensifies a general feeling of fear, which characterizes the governmental address of our historical moment. As Brian Massumi has demonstrated using the example of the color-based terror alerts in the United States, power now also addresses us on the level of affect. Plain colors trigger off multiple emotional reactions. Television in the age of terror creates a “networked jumpiness” by modulating the intensity of collective feelings.<sup>4</sup> Ironically, power takes on the artistic gesture of abstraction. Politics as such are increasingly shifting into the realm of pure perception. They are

A further affinity was created by the impact of Cultural Studies on the field of art and consequently, a preoccupation with the politics of representation emerged. The awareness of power relations within, not only documentary articulations, but all forms of representation, was heightened, and in many cases also transformed, by new modes of narration, which reflected their own implication in authority and in the hierarchies of knowledge production with their effects on gender and other social relations.

All of these influences, which are of course interconnected and overlapping, made documentary one of the most important features of 1990s and early twenty-first century art. What did these developments mean? Within the wave of excitement associated with the use of social documentarism, important aspects of the character of documents were neglected by many producers. Since documentarism was automatically assumed to be enlightened and critical, many producers paid little attention to the fact that, on the contrary, documents are usually condensations of power. They reek of authority, certification, and expertise, and concentrate epistemological hierarchies. Dealing with documents is thus a tricky business; especially if one aims to deconstruct power, one must bear in mind, that existing documents are—as Walter Benjamin once wrote—mainly made and authorized by victors and rulers.

Thus, an ambiguous situation has been created within the art field. Superficially, or on the content level, many documentary articulations seemed to erode or even attack unfair power structures. But on the level of form, by relying on authoritative truth procedures, the conventional documentaries have intensified the aura of the courtroom, the penitentiary or the laboratory within a field of art, which was already quite saturated with these mechanisms. The institution of the so-called “White Cube” has been criticized for providing a clinical constellation of gazes with aesthetics and social values, which are actually quite similar to the ones deployed within conventional documentary modes. As is well known, documentary production has taken on forensic duties for a long time, and has functioned in the service of a large-scale epistemological enterprise that is closely linked with the project of Western colonialism. Reporting the so-called truth about remote people and locations has been closely linked to their domination. Not only mainstream documentary truth procedures, but even the features of the photographic technology, based as they are on military technology, testify to this historical link.

just a provisional definition of modern documentary; it is highly contextualized within our historical moment. At no time in the contemporary context of globalized media circuits, however, has it been more accurate. In this age of widespread anxiety, precarious living conditions, general uncertainties, and media-provoked hysteria and panic, our belief in the truth claims articulated by anyone, let alone the media and their documentary output, is shaken. But at the same time, more than ever before, our living conditions depend on remote events over which we have very little control. The ubiquitous corporate news coverage which we endure on a daily basis sustains the illusion of control, while simultaneously demonstrating that we are reduced to the role of passive bystanders. While rehearsing attitudes of rational response, they transmit fear on a most basic, affective level. Thus, documentary forms articulate a fundamental dilemma of contemporary risk societies.<sup>2</sup> Viewers are torn between false certainties and feelings of passivity and exposure, between agitation and boredom, between their role as citizens and their role as consumers.

#### **Documentarism in the Field of Art**

In comes the field of art. In the 1990s, documentary forms became popular again after a twenty year hiatus induced by Reaganism and the artistic dumbing down which came with it. During this time, the field of art, much like documentary production, suffered onslaught in the public sphere. Since the documentary mode was automatically associated with publicness, state funding, and the arena of communicative rationality, it was often automatically supported in the art field. Art also partly tried to assume the role of an alternative media circuit. This aspect has been pointed out by Stefan Jonsson, who argued that the field of art could become some sort of alternative CNN, which would elucidate the blind spots of corporate journalism and of globalization in general.<sup>3</sup>

But there were also other developments within the art field in the 1990s, which made documentary modes an obvious choice for artists. First, the practice of so-called “contextual art,” in which producers tried to figure out the economic and political conditions of their own activities. Since documents were usually involved in assessing these parameters, working with or upon them was self-evident. Documents were used, or sometimes simply brandished, in order to evidence archival research, social inquiries or alternative knowledge production.

modes. The only thing we can say for sure about the documentary mode in our times is that we always already doubt its truth.

### **Nothing But the Truth**

Doubting documentary representation is of course nothing new. It is as old as the documentary form itself. Its truth claims have always been questioned, deconstructed or called arrogant. The general attitude toward documentary claims has always been one of a disavowed impasse. It oscillates between belief and incredulity, between trust and distrust, hope and disillusionment.

This is also why the documentary form has always presented its audiences with philosophical problems. Whether or how they represent reality has forever been contested. The main argument runs between proponents of realism and constructivists. While the former believe that documentary forms reproduce natural facts, the latter see them as social constructions. Realists think that reality is out there and that a camera can capture its essence. Constructivists stress the function of ideology or understand truth as a function of power. Michel Foucault once coined the expression of a politics of truth.<sup>1</sup> According to constructivists, the documentary form does not represent “reality” but the “will to power” of its producers.

Both positions are, however, problematic. While realists believe in an objectivity that, more often than not, turns out to be extremely subjective and which has nonchalantly passed off hideous propaganda as truth, constructivists end up not being able to distinguish between facts and blatant misinformation or, to phrase it more directly, between truth and plain lies. While the position of realists could be called naïve, the position of constructivists runs the danger of sliding into opportunistic and cynical relativism.

What do we make of this impasse? The lesson is that we should accept the intensity of the problem of truth, especially in an era in which doubts have become pervasive. The constant doubt about whether what we see is consistent with reality is not a shameful lack, which has to be disavowed, but on the contrary—it is the decisive quality of contemporary documentary forms. They are characterized by an often subliminal, but still nagging, uncertainty, as well as the question: Is this really true?

This principle of documentary uncertainty is obviously

used to describe them are just as ill-defined as the pictures. Let us take an obvious example: the role of the documentary in the field of contemporary art. Discussion of this issue is complicated by two factors: the lack of viable definitions of both “documentary” and “art” or even the “field of contemporary art.” If we still want to reflect on the connection between the two, we must face the fact that we barely know what we are talking about. The same applies to most of the notions traditionally used to define the documentary. Terms such as “truth,” “reality,” “objectivity,” etc. are characterized by the lack of any generally valid interpretation and any clear cut definition. Thus, we are faced with the first paradox: the documentary form, which is supposed to transmit knowledge clearly and transparently, has to be investigated using conceptual tools, which are neither clear nor transparent themselves. The more real documentary seems to get, the more we are at a loss conceptually. The more secured the knowledge that documentary articulations seem to offer, the less can be safely said about them—all the terms used to describe them turn out to be dubious, debatable, and risky.

I do not want to reiterate, as in an exercise of negative theology, all the definitions to which the documentary mode fails to live up. Most obviously, it is not consistently objective, whatever objectivity might mean in the first place; it contains facts without ever being able to be entirely factual. While it might aim to represent the truth, it usually misses it, at least according to its own standards. Post-structuralism has taught us how “reality,” “truth,” and other basic notions on which possible definitions of documentary rest are at best as solid as the fleeting reflections on a troubled surface of water. But before drowning in the uncertainty and ambiguity that these paradigms prescribe, let us perform one very old-fashioned Cartesian move. For, amidst all this ambivalence, our confusion is the one thing which remains certain and even reliable. It will invariably, if unconsciously, represent our reaction to documentary materials as such. The perpetual doubt, the nagging insecurity—whether what we see is “true,” “real,” “factual” and so on—accompanies contemporary documentary reception like a shadow. Let me suggest that this uncertainty is not some shameful lack, which has to be hidden, but instead constitutes the core quality of contemporary documentary modes as such. The questions which they invariably trigger, the disavowed anxieties hidden behind apparent certainties, differ substantially from those associated with fictional



## DOCUMENTARY UNCERTAINTY\*

Hito Steyerl

I vividly remember a strange broadcast a few years ago. On one of the first days after the US invasion of Iraq in 2003, a senior CNN correspondent was riding in an armored vehicle. He was jubilant as he stuck a direct broadcast cell phone camera out of the window. He exclaimed that never before had this type of live broadcast been seen. That was indeed true because there was hardly anything to see in those pictures. Due to the low resolution, the only things seen were green and brown blotches, slowly moving over the screen. Actually, the picture looked like the camouflage of combat fatigues; a military version of Abstract Expressionism. What does this type of abstract documentarism tell us about documentarism as such? It points at a deeper characteristic of many contemporary documentary pictures: the more immediate they become, the less there is to see. The closer to reality we get, the less intelligible it becomes. Let us call this “the uncertainty principle of modern documentarism.”

In fact, this principle applies not only to documentary pictures, but also to their theory. A great deal of documentary theory is just as blurred as the pictures that the correspondent transmitted from Iraq. The more we try to pinpoint the essence of the documentary, the less we are able to comprehend. The reason is that the notions

---

\* First published in *A Prior* #15 (2007)



They are almost motionless, like faces in family portraits hanging in the hallway. Still, their voices, in voiceover, provide proof that they are alive. What's on your mind? Nothing special. What is an inner voice? Does it even exist? We are silently floating, rambling. Are there images drifting through us? Or are they sentences, fragments of a story, or a list? What's on your mind? Why does this intrusive question make us duck and run for cover? Nothing special. What are we running from?

**Capri**, 2008, color, sound, 6:00 min

With Valérie Donzelli and Jérémie Elkaïm

Image: Caroline Champetier; sound: Yolande Decarsin; editing: Camille Maury; mix: Mikaël Barre

Produced by the Jeu de Paume

A couple is having an argument using borrowed lines from TV movies. Do these ready-made sentences, psychological clichés, and mindless screenwriters' words from the universal database of movie dialogue still mean anything?

Strung one after another, can they still create a scene? Can they still ring true at all? At face value, they seem tongue-in-cheek. Yet with skillful acting, the lines are blurred. These words certainly had meaning once, every bit as much as that silly song heard by chance on the radio that makes us cry. To paraphrase Oscar Wilde: "Do not speak evil of the commonplace. It takes centuries to get there."

**Voilà c'est tout** (That's All Folks), 2008, video, color, sound, 5:50 min

With Cheila Cleland, Serigne Diop, Oriana Kacimi, Andrea Montano, Bryan Pepin, Natacha Plunkett, Sandra Rousseau

Image: Alexis Kavyrchine; sound: Yolande Decarsin; editing: Camille Maury; mix: Mikaël Barre

Produced by the Jeu de Paume

Three days, thirty teenagers, a list of questions. Editing it all down to five minutes narrows the field of questions (Do you have role models? What scares you? What's your best memory?), focusing on a few individuals.

**Blue Bar**, 2000, color, sound, 2:47 min

With Scali Delpeyrat, Jocelyne Desverchère, Vincent Dieutre, Franck Gourlat, Edouard Levé, Chantal Osterreicher, Valérie Mréjen, Sophie Planet, Christophe Prébois, Éric Savin, Véronique Varlet

People meet each other at an exhibition opening.



**Ritratti**, 2003, 4:00 min

With Graziella Gnozzi, Alessandro Orlandi, Maria Cristina Galamini di Recanati

Three people recount a memory.

**Hors saison** (Vacancy), 2008, video, color, sound, 2:00 min

Hotel postcards collected over time serve as a background for the story of a couple on vacation: in the loneliness of outdated surroundings, a man quietly relates the insidious way in which his marriage is falling apart.

**Ils respirent** (They Breathe), 2008, color, sound, 7:00 min

With Marilynne Canto, Jocelyne Desverchère, Michèle Moretti, Serge Ramon, Dominique Reymond, Lucia Sanchez, Bertrand Schefer, Edith Scob

Image: Caroline Champetier; sound: Yolande Decarsin; editing: Camille Maury; mix: Mikaël Barre.

Produced by the Jeu de Paume

An apartment at night. Eight characters take turns. They may be side by side, isolated, strangers to one another. There is no confrontation.

(Total running time: 51:00 min)

---

## Valérie Mréjen

B. 1969, Paris  
Lives and works in Paris

---

### > The program

**Bouvet**, 1997, color, sound, 1:35 min

With Jean-Christophe Bouvet

A man asks "how are you?"

**Portraits filmés (14 souvenirs)**, 2002, color, 13:30 min

With Elizabeth Wild, Christopher Dean, Elina Löwensohn, Claudia De Bonis, Sonia Kronlund, Nicolas Moulin, Stéphane Bouquet, Chantal Osterreicher, Alice Guerlot-Kourouklis, Bernard Michel, Pierre Primetens, Quico Herrero

As part of the "Filmed Portraits" series, I asked some friends and acquaintances to relate a memory: either a recent or an old one, important or trivial, the first to come to mind or a memory which requires some serious thinking, but one with a special meaning. Sitting in front of the camera, each person tells his/her story.

**Une Noix** (A Walnut), 1997, color, sound, 1:43 min

With Judith Zins (the little girl) / Denise Schröpfer (the grandmother)

A woman records her granddaughter singing a song.

**Jocelyne**, 1998, color, sound, 2:10 min

With Jocelyne Desverchère.

A young woman recounts the story of one of her sexual experiences.

**Anne and Manuel**, 1998, color, sound, 2:15 min

With Anne Consigny and Manuel Mazaudier

A young couple has a drink at a table.

**Le projet** (The Project), 1999, color, sound, 1:54 min

With Anne Consigny, Jocelyne Desverchère and Lucia Sanchez

Three friends work together on a new project.

With *Ils respirent* (They Breathe) (2008), Mréjen delves deeper into privacy through observation of eight individuals in a flat. We know nothing about them, not even whether they are connected in any way. We simply see them standing, most often by a window, in a blankly pensive attitude, with their thoughts voiced-over—usually considerations on their relationships with other people, affectivity, troublesome relations, memories. Like a metaphor of an inner voyage, the inspiring and enveloping night seems to embrace these silent, secret confessions.

More fears, desires, and memories are collected in the interviews with a group of teenagers in *Voilà c'est tout* (That's All Folks) (2008). Through their shy, earnest, inquisitive eyes, Mréjen captures emotions and vibrations that reveal the essence of the adults they will become in the future.

After viewing her works, the impression remains that Mréjen observes and listens to life around her with the disposition of one taking a peaceful stroll on the beach. Multifarious pebbles and cobbles in every color are found and kept, in the knowledge that small seas can surprise with lights, wonders, and secrets that would become lost in the vastness of a great ocean.

**Elena Marcheschi**

tension that subtly emerges through this web of relationships. Once again, Mréjen uses a social event as a pretext in order to analyze another social cross-section and its relational implications.

With *Portraits filmés (14 souvenirs)* (2002), Mréjen begins her altogether original work on the concept of the portrait. Without investigating, delving, or attempting to define personalities, the artist asks friends and acquaintances to give an account of a meaningful personal experience. In their concise contributions, the characters are captured at mid-height and seen in their personal settings, giving the viewer small glimpses of their life and past. They can be forceful memories, such as seeing a man hanged, accidentally killing an animal as a child, or simple family recollections such as arguments and talks with parents, and just curious or absurd occurrences.

A similar description applies to *Ritratti* (2003), a video made during the artist's stay at Villa Medici in Rome, where three people recount personal experiences with chance and destiny as the common theme.

Returning to fiction, and at the same time undertaking a totally different project, *Capri* (2008) features an arguing couple on the verge of ending their relationship. Being fought with words and lines borrowed from various other films, the confrontation is both disorienting and amusing with its crescendo of accusations and insults, during which the two characters keep changing names. A range of the most diverse ways to break up is displayed in an emotional whirlwind emptied of its dramatic element, to reveal a darkly ironic and ridiculous nature.

*Hors saison* (Vacancy) (2008) is also a reflection on a dwindling relationship, but the process is more subtle and elusive. A slideshow of postcards depicting various hotel interiors is voiced over by a man telling the story of a holiday with his partner after a difficult spell. When a friendship develops with another couple, and particularly with the other man, the woman seems to blossom again. But the apparent regaining of balance implies a different reality, entailing omissions and betrayal. Instead of playing with the situation to take it to its comical or ridiculous extremes, here Mréjen provokes a bitterer outcome, suggesting a sense of uncertainty and the underlying pain generated by denial. The speaker—unable to see what is happening (and unseen) clearly, and the viewer—whose gaze becomes lost in the procession of hotel dining halls and tables, mirror each other just as the former's conscience lag is replicated in the latter's perceptive gap.

personal and interpersonal experience from conversations and accounts.

*Une Noix* shows a woman and her granddaughter bickering over the recording of a song the child learned in school. The lack of a meeting point between their different languages is positively thought-provoking; the typically childish impatience of the girl not understanding the woman's plan clashes with the unconcerned attitude of the latter, who has no intention to either appease her granddaughter or share the purpose of the enterprise with her. The grandmother's delight at the end of the successful recording and the nonplussed look of the girl become emblematic of the communication and generation gap that prevents reciprocity and authentically sharing an experience.

*Jocelyne* is the story of a sexual encounter with a man. The detailed, almost clinical description of the act, a complete lack of emotion, and the expressionless face of the actress concur to objectify the autobiographical fact as much as possible. An unpleasant event in the artist's life is transformed into a passionless recording that makes the past less painful and more acceptable as a fact that cannot be removed, but can be neutralized through farce in order to better live with it.

*Anne et Manuel* captures a young couple having a drink together. The girl's clumsiness sparks an outpour of rebukes and criticism on her character, until peace is finally made. Mréjen once again focuses on an emotional and communicative clash, taking the gender prototypes to the extreme (man/aggressive/dominant, woman/submissive/dominated) and using irony to portray their respective mode of approach and dialogue.

*Le Projet* marks a move into the work environment, where three girlfriends or co-workers sit around a table discussing some obscure work project in a totally chaotic manner. Despite mention of methods, implementation strategies, far-fetched plans, and task assignments, it is obvious that they are talking about nothing. In this video, the author operates a synthesis and an extremization of endless meetings and grueling brainstorming sessions to condense the nonsense of exhausting work dynamics in just under two minutes.

A more complex scene and elaborate fictional construction appear in *Blue Bar* (2000), set during a vernissage. White walls are the only visible part of the art gallery where a number of people with their different relationships—friends, acquaintances, co-workers, lovers, and ex-lovers—come across each other and enact short dialogues. Jealousies, little neuroses, and conflicts create a



a kaleidoscope of combinations revolving around a single fixed point—the narrative, the text in its own right—in the shortest, one-minute-long videos as in her more complex, populated works.

Whether they are autobiographical facts or other people's experiences is ultimately unimportant. The words, sentences and expressions, on the other hand, are fundamental. Regardless of their provenance, Mréjen uses them in much the same way as elements of a collage, infusing them with new breath and a second life. While emotion and sentimentality are dramatically cut down, the viewer's sympathy is triggered by the discovery of stories and thoughts that may find a place in anyone's history, of apparently trivial, clichéd situations involving endless complex implications: individual neuroses, relationship dynamics, memory and how it processes recollections of the past, the ability and clarity of thought to represent the self through speaking of inner fears and desires.

In *Bouvet* (1997), which opens Mréjen's filmography, the face of a man pops out of the darkness looking directly into the camera, and begins to ask a number of questions ("What's up? What have you been up to lately? What can you tell me about you?") that turn into increasingly violent reproaches ("Nothing to talk about. Nothing to say. You're not worth much. Not interesting at all. You really disappoint me..." and so on). The tone of harsh criticism and reprimand is streaked with disappointment, spite, and resentment; but at whom is all this directed? Apparently, at a hypothetical interlocutor, possibly the spectator, acting as a component of the on/off camera relation. The soliloquy may, however, be a sort of self-accusing monologue, the recollection of some unfortunate conversation, or even the rehearsal for a future encounter. The relevant element in all instances is that viewers will be able to recognize a similar episode in their own direct or indirect experience, at either the giving or receiving end of the invective. This sequence of questions, rebukes, and remarks belongs to a routinely used repertoire, more or less familiar to all of us; once taken out of context and uttered as mere words, it sounds ludicrous and exaggerated.

*Une Noix* (A Walnut), (1997), *Jocelyne* (1998), *Anne et Manuel* (1998), and *Le Projet* (1999) form a group of works consisting of monologues and dialogues taking place in seemingly household settings, near-empty rooms with few objects and the actors sitting around a table. Again, observing ordinary circumstances of everyday life is the starting point for Mréjen to distill critical instances and anomalies in

more than images, implicitly transforming the status of spectators. In the capacity of listeners, they can envision scenarios and participate in composing the narrative, activating an inner mechanism that generates a response very similar to what happens when reading a text.

A somewhat inattentive viewer may find the simplicity of these videos to verge on triviality, but the artist actually plays on an extremely subtle communicative level. Mréjen listens to life around attentively, collecting and condensing it in concise frames; situations can be exasperated or left as they are, but the viewer always has the freedom to reflect and elaborate. Like a collector of stories, the artist draws from her own wealth of experience as well as from others', crossbreeding the elements, blending languages together, generating new lives from past ones.

In viewing these videos, the spectator is bound to ask some recurring questions: Who is the speaking subject? Whose is the experience, the memory, the presented fact? Are the individuals in Mréjen's universe actors or common people talking about themselves? There is no single answer. Dialogues and monologues are most often scripted by the artist herself, but sometimes the different characters are called upon to recount a memory of their own or talk about a given topic; the rigorous directorial instructions, however, always result in a general expressive and structural coherence.

Mréjen's thorny and ambiguous field of exploration could be, in a word, privacy—a privileged territory in video which borrows from the experiences of experimental theater and dance, in connection with performance and happening art, as well as from experimental and underground cinema through unconventional narratives that make use of autobiography, family history, and diary writing. But Mréjen's videos always linger on the border of such language forms, and outside those personal narratives described by Philippe Lejeune in *L'écriture du JE au cinéma*: the performative element acts as a pretext for a diary-like narrative, and actualities are often overshadowed by fiction. The artist's autobiographical experience, for instance, is represented through the face and voice of another woman. Although the cinematic experiences of Jean Eustache and Chantal Akerman are recalled, Mréjen is equally distant from both; her attention for the other and for the narrative, her way through the fragile private sphere follow a more insubstantial, fragmentary route, shaped by suggestion rather than description. The viewer is presented with

## ON FACES, WORDS, MEMORIES, AND STORIES

### A Journey through Valérie Mréjen's Video Production

Valérie Mréjen's works are to video research as a collection of short stories (or rather "very" short stories) is to literature. Characters of every age, voices telling stories, gazes going back over memories alternate with the reconstruction of micro-events and ordinary life situations. In direct interviews as well as in stagings, the author's directorial choices are clear-cut and coherent, encompassing set design and cinematography as much as the storytelling style: near-empty rooms with sparse details, characters often seated—perhaps at a table, shown in mid-height or close-up shots against a white wall. Human presence sometimes comes down to just a faceless voice, presenting the viewer with a stream of thought rather than storytelling. Editing is almost non-existent, post-production bypassed. The characters open the door to their inner world in concise scenes to give us a memory, an emotion, an action. Instants spent in the flash of an eye, fluctuating between actual experience and what life can possibly deliver in terms of events and relationships.

The videos could be seen as mosaic tiles; while each has its own shape, lines, and colors, they are not complete in themselves and point to something else, merging into a comprehensively meaningful whole. The pageant of stories and events thus seems to be held together by a leading thread woven with near-imperceptible references, interlocked to give the whole production its coherence.

Born in Paris in 1969, Valerie Mréjen studied Fine Arts. Coming together in her studies and work, her two passions, cinema and writing, are the prevailing aspects in determining her productions and concur to define her style. Mréjen's videos are made of words

## Profiles



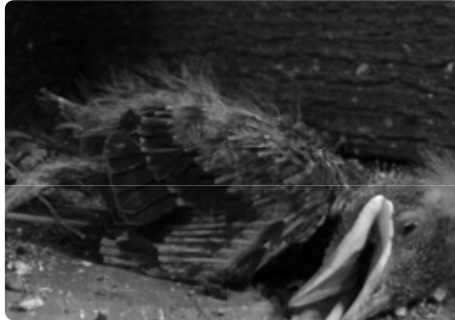
**Dani Leventhal**

B. 1972, Columbus, Ohio  
Lives and works in Rosendale,  
New York

---

**3 Parts for Today**, 2007 (USA), color, sound, 13:00 min

Subtitled "The Refusenik," "The Zealot," and "The Father," this video takes us on a journey where Germans, Turks, Israelis, Palestinians, fathers, grandmothers, daughters, and animals spend 13 minutes together.

**Julia Hechtman**

Born in NYC  
Lives and works in Boston

---

**Small Miracles**, 2006 (USA), color, sound, 5:30 min

This suite of eight video animations is about controlling the untamable forces of nature in order to attain power.

◀

**Dena DeCola and  
Karin Wandner**



### **Càlin Dan**

B. 1955, Arad, Romania  
Lives and works in Amsterdam

---

### **Semiconductor**

(Ruth Jarman and Joe Gerhardt)  
Founded in the UK, 1997

---

### **Hester Scheurwater**

B. 1971, The Netherlands  
Lives and works in Hague

---

### **Nicholas Provost**

Lives and works in Brussels

---

**Pas (de deux): A Sofa Piece**, 2005 (Romania/The Netherlands), color, sound, 5:00 min

Originally conceived as a tactical video highlighting the status of the gay community in late 1980s Romania. The camera follows the relationship between two male dancers as it appears in their improvised performance and in moments of relaxation during the rehearsals.

**Magnetic Movie**, 2007 (UK), color, sound, 4:47 min

Natural magnetic fields are revealed as chaotic ever-changing geometries as scientists from NASA's space sciences laboratory excitedly describe their discoveries.

**Baby**, 2006 (The Netherlands), color, sound, 2:00 min

A mother holds her child. Her face barely shows any expression.

**Plot Point**, 2007 (Belgium), color, sound, 15:00 min

In *Plot Point* all the actions and characters are real people in real life, filmed with a hidden camera through the cinematic eye of the filmmaker and without any set ups or instructions. By playing with our collective filmic memory, its cinematic codes and narrative language, *Plot Point* questions the boundaries of reality and fiction.

(Total running time: 80:00 min)

---

### Paul Kos

B. 1942, Rock Springs, Wyoming

---

### Jem Cohen

B. 1962, Kabul, Afghanistan

---

### Steve Reinke

B. in Ontario, Canada  
Lives and works in Chicago

---

## > The program

Ice/Fire, 2004 (USA), color, sound, 5:24 min

Ice is fashioned into a magnifying lens and it is used to start a fire.

Spirit, 2007 (USA), b&w, sound, 7:37 min

"Patti Smith asked if I would do a short film to accompany the release of her version of Nirvana's *Smells Like Teen Spirit*. As neither of us are fans of the music video format or industry, we approached the project as a short film, with no lip sync, that would simply try to get at the heart of her version of the song. I shot in Super-8 film and pulled a few things from my archive." (Jem Cohen)

Regarding the Pain of Susan Sontag (Notes on Camp), 2006 (USA), color, sound, 4:00 min

We turn away from the graveyard, enter the schoolyard, approach the old crippled tree spinning and sit under it to draw a little cartoon for the New Yorker, while—through some sort of temporal displacement—New Year's resolutions are being made.



### Dena DeCola and Karin Wandner

Live in Los Angeles

---

Five More Minutes, 2005 (USA), color, sound, 17:23 min

*Five More Minutes* is an exploration of grief. Two women spend an afternoon recreating lost time. What begins as play-acting breaks open into a world where the tenderness and sorrow of having to say goodbye exist untempered.

clear that video tape deteriorates at an even faster pace than film); a digitization program whereby we research and develop how to make the collection available to users in a multitude of ways, such as via internet downloads; an academic initiative that encourages international scholars, writers, and curators to spend time with the archive in Chicago researching the collection; and a publication series through which we facilitate the curation of programs and anthologies for use by educators and exhibitioners, be they single-artist compilations (Yvonne Rainer, Peggy Ahwesh, Guillermo Gómez-Peña, George Kuchar, etc.), or themed compilations around subjects of particular historical or cultural importance (such as *Betraying Amnesia: Latin American Video Portraiture*, the performance-related *American Psycho(drama): Sigmund Freud vs. Henry Ford*, or *Soft Science*, a collection of video-curiosities created by artists and scientists).

Some forty years after the first experiments with the video signal, contemporary artists continue to engage with video and media arts, and the Video Data Bank continues to add to its collection through a vibrant acquisition process. It is invigorating to play a role in the development of an artists' career, to help make their work available to new audiences, to provide them with exhibition opportunities and contacts/context within the art world. *Channeling Existence: Recent Works from the Video Data Bank*, represents new work from a number of exciting artists, be they emerging, mid-career, or well-established, and illustrates how many and varied are the ways that video is being used in pursuit of art-making. Many styles are present, from abstraction, diary, and experimental documentary, to storytelling and performance. While very different, all share a commonality: they are original, brave, and very human.

**Abina Manning**



Curator:

**Abina Manning\***

## **CHANNELING EXISTENCE**

### **Recent Works from Video Data Bank**

Founded in 1976 at the inception of the media arts movement, the Video Data Bank (VDB) is the leading resource in the United States for video by and about contemporary artists. Since those early days, when video art was still a young and burgeoning art form, the VDB has grown into an important archive housing over 5,000 titles, 2,000 of them made available to museums, galleries, educators, festivals, and media art centers worldwide through an active distribution program.

The VDB collection features innovative video work made by artists from an aesthetic, political or personal point of view. The collection includes seminal works that, seen as a whole, describe the development of video as an art form originating in the late 1960s and continuing to the present; the titles in the collection employ innovative uses of form and technology mixed with original visual style to address contemporary art and cultural themes.

Working as a not-for-profit organization under the umbrella of the School of the Art Institute of Chicago, VDB has initiated several programs in order to further its mission to expand knowledge and understanding of the form, amongst them: a preservation project that works to ensure the longevity of individual artworks (something which has become a pressing issue in recent years as it has become

---

\* Director of Video Data Bank, Chicago



series. Downey, trained as an architect, was interested in the “funerary architecture” of the Yanomami, who ritually consume the pulverized bones of their dead in a banana soup, giving rise to outsiders’ claim that they are cannibals. A curious incident occurs while hiking through the jungle. Downey looks through the viewfinder of his camera and turns to see his Yanomami guides pointing their weapons at him, acknowledging—seriously or playfully?—his camera as a weapon. Downey participates in the theater by continuing to shoot video. In his documentation of the tribe’s use of natural psychedelic drugs for healing, Downey mixes in image processed allusions to the North American urban psychedelic and underground scenes.

“Like a chemical catalyst I expected to remain as before after my video exchange which would enlighten many America peoples by the cross references of their cultures. I proved to be a false catalyst; I was devoured by the effervescence of myths, nature, and linguistic structures. The pretentious asshole leveled off! Only then did I grow creative and in manifold directions. Me, the agent of change, manipulating video to decode my own roots, I was forever deciphered and became a true offspring of my soil, less intellectual and more poetic.” (Juan Downey, 1976)

American prisons. Portable Channel conducted interviews with lawyers, negotiators, and community members over a four-month period following the rebellion. This excerpt was taken from one of the unedited interviews housed in a regional archive.

### People's Communication Network



**Queen Mother Moore Speech at Greenhaven Prison**, 1973 (USA), 17:41 (excerpted from 1:03:00), b&w, sound

Two years after the riots and deaths at Attica, New York, a community day was organized at Greenhaven, a federal prison in Connecticut. Think Tank, a prisoners' group, coordinated efforts with African-American community members outside the prison walls to fight racism and poverty. The event was documented by People's Communication Network, a community video group founded by Bill Stephens, for cablecast in New York City, marking the first time an alternative video collective was allowed to document an event inside prison walls. Seventy-five-year-old Queen Mother Moore speaks of her support of Marcus Garvey in New Orleans and her involvement with African-American education in Brooklyn. Her powerful delivery of lessons in black history, first-person accounts of resistance in the South, and finally her own *cappella* performance of "This country 'tis to me, a land of misery..." is a testament to the importance of people using media to document their own communities and tell their own histories. This tape was found in the Antioch College (Yellow Springs, Ohio) Free Library, a media access resource project organized in late 1966 by students interested in networking with social movements and media activists around the country.

"I want our young brothers who have been incarcerated here for, perhaps in a very small way, taking back that which has been taken from us... You are not the criminal. Let me ask you, have you stolen anybody's heritage? Have you stolen whole countries?" (Queen Mother Moore, excerpted from the tape, 1973)

### Juan Downey

**The Laughing Alligator**, 1979 (USA), 26:30, color, sound

The personal odyssey recorded in *The Laughing Alligator* combines methods of anthropological research with diaristic essay, mixing objective and subjective vision. Recorded while Downey and his family were living among the Yanomami people of Venezuela, this compelling series of anecdotes tracks his search for an indigenous cultural identity. This tape was made after the 1973-1975 "Video Trans Americas"

makers" taking a curriculum, message or other form of "enlightenment" to people in the mountains. We assume that people in the region have a ready access to experience, language and ideas when it comes to their own vital interests. We assume, too, that they are willing to share this experience through tape with someone like themselves. We never tape anyone who has not viewed a tape of someone else first." (Carpenter and Clark, 1973)

### Julie Gustafson



**The Politics of Intimacy**, 1974 (USA), 9:26 (excerpted from 52:20), b&w, sound

The setting for *The Politics of Intimacy* recalls the widespread consciousness-raising (CR) groups in the late '60s and early '70s inspired by the emerging feminist movement. CR groups provided a forum to openly and collectively validate women's otherwise private experiences. In the tape Dr. Sherfy, one of the first doctors to write about female sexuality, and nine women of different ages, sexual preferences, and economic and social situations discuss their sexual experiences. "While the structure of the tape is basically clinical—different subjects such as "Arousal" and "Masturbation" are discussed under appropriate sub-headings—*The Politics of Intimacy* transcends the factual to communicate to an audience what women's sexual experience involves... The action consists of what [the women's] faces, words, and body language convey." (*Global Village*, 1975)

### Portable Channel

**Attica Interviews**, 1971 (USA), 8:44 (excerpted from 30:00), b&w, sound

Portable Channel, a community documentary group in Rochester, New York, was one of the first small format video centers to have an ongoing relationship with a PBS affiliate (WXXI). Portapakers interviewed Sinclair Scott, a member of the negotiating team that went into Attica when the prisoners' rebelled at the federal prison in September 1971. Thirty-eight guards were taken hostage after prisoners' demands to improve their conditions were ignored. After a three-day stand-off between inmates and authorities, Governor Nelson Rockefeller called in the National Guard. During that action, 39 prisoners and hostages were killed. Inmates and families of inmates killed in the prison retaking sued the State of New York for civil rights violations by law enforcement officers during and after the retaking of Attica. Culpability surrounding the deaths was still being argued in federal court until 27 years after the case in 2000 when the State of New York agreed to settle. The events at Attica brought national attention to conditions in and policies regarding



distributed through the cable network. George Stoney, shown here telling of his experience with cable access in Mexico, was a community access pioneer.

"After the FCC's decision in 1972, several University of Texas students asked the local operator to make channel space available for access; Austin Community Television was formed and began cablecasting. It took extraordinary dedication to keep access going in these early days; at ACTV volunteers had to drive 12 miles out of town to the head-end and cablecast from borrowed playback decks perched on the car hood. This brought new meaning to the term "remote production," as car headlights were known to have been used for illumination of live cablecasts done from the site." (*Community Television Review*, 1986)

## Broadside TV

**Jonesboro Storytelling Festival: Kathryn Windham Telling Ghost Stories (The Jumbo Light)**, 1974 (USA), 5:22, b&w, sound

Founded by Ted Carpenter as a video training and production center in Johnson City, Tennessee, Broadside TV produced tapes cablecast as local origination programming. Drawing on the strong oral tradition in the mountains, tapes featured local history and issues of regional importance, such as local craft traditions, the history of union struggles in the area, resistance to strip mining practices, music, midwifery, and much more. This tape features Kathryn Tucker Windham, a noted children's author and librarian from Selma, Alabama, relating a ghost story about "The Jumbo Light" at the 1974 Jonesboro Storytelling Festival. This front porch gathering is typical of the casual nature of many of the Broadside tapes.

"Carpenter held his Portapak camera in his lap and used a monitor rather than his camera viewfinder to frame a picture, allowing him to establish an intimate rapport with his speakers. He then shared these tapes with remote neighbors, inviting them to make their own tapes. Half-inch video's portability, simple operation, and unthreatening nature made it easy for people to speak their peace before the camera." (Boyle, 1990)

"Long isolated by hills and hollers, mountain people have a rich background of oral learning and culture, but little access to formal media... What cable and closed systems provide is an intimacy and access to a closed and knowable audience—a system that can afford to serve a small group of its audience as well as a large group... Under no circumstances are we trying to be "teachers," "missionaries," or "film-



be invited to their video “theater” to watch and discuss the tapes, taking advantage of a kind of immediacy impossible with film. PVT documented historic public demonstrations by liberation movements in 1970-1971. Sampled here are: the first Women’s Liberation March in New York, the first Gay Pride March, the Young Lords’ (a Puerto Rican liberation group) protest occupation of a Manhattan church, and an action taken by Native Americans at Plymouth Rock on the 350th anniversary of the pilgrims’ landing.

“A meaningful definition of environment must include human interaction in determining a sensitive and responsive solution to alienation, which is psychic pollution. People must participate in shaping the environment by exposing their interests, their investments, their feelings, thoughts, and confusions regarding their life situations—in short, they must communicate.” (*Youngblood*, 1970)

**Steina and Woody  
Vasulka**

**Participation**, 1969-71 (USA), 4:37 (excerpted from 30:00), b&w, sound

Shortly after they arrived in the United States from Prague in 1965, Steina and Woody Vasulka began documenting New York City’s underground theater and music scenes with a Portapak. Steina has remarked that she learned the craft of camerawork as a documentarian of these celebratory, countercultural scenes of the “sexual avant-garde.” These excerpts from *Participation* feature a performance by an anonymous rhythm & blues group led by a young, charismatic singer, a pulsing light show projection at the Fillmore East, and a scene from off-Broadway drag theater.

“We are primarily known for the generation of electronic imagery with no camera. At one time, however, (1969-1971) we worked primarily with a single camera and a portable recorder. *Participation* is a new edit of some of that earlier material; it shows the particular way that video has affected us.” (Steina and Woody Vasulka, *Global Village*, 1977)

**George Stoney and  
Austin Community  
Television (ACTV)**

**First Transmission of ACTV**, 1972 (USA), 4:31 (excerpted from 8:00), b&w, sound

This tape documents the first cablecast of Austin Community Television (ACTV) in which George Stoney and a group of University of Texas students assembled playback equipment on a hilltop at the cable system’s head-end. The head-end is the site of the cable company’s antenna where broadcast signals are pulled down, amplified, and

(Total Running Time: 2hrs)

---

**David Cort and Curtis  
Ratcliff**

> **The Program**

**Mayday Realtime**, 1971 (USA), 10:27 min (excerpted from 60 min),  
b&w, sound

As a vérité documentation of the May 1, 1971 demonstration against the Vietnam War staged in Washington D.C., *Mayday Realtime* presents a largely unedited flow of events from the point of view of participants on the street. Cort's camera captures the random, disorienting incidents that marked the day—demonstrators holding up traffic in the Capitol, skirmishes with police, on-the-scene interviews with onlookers. The camera impulsively responds to shouting and movement on the street. Voice-over narration is absent, and the real time images are left to convey the urgency and confusion of unpredictable events. The Portapak was promoted as a tool of the counterculture, recording video images that challenged its representation by the mainstream media. As social history, the tape provides a window into the ideological divisions that rocked society during these years, capturing demonstrators fleeing tear gas and helicopters airlifting troops, not to a battlefield in Vietnam, but to a trimmed lawn in the nation's capitol.



**People's Video Theater  
(Elliot Glass and  
Ken Marsh)**

**People's Video Theater (Women's Liberation March NYC, Gay  
Pride March NYC, Young Lords Occupy Manhattan Church, Native  
American Action at Plymouth Rock)**, 1970-72 (USA), 28:22 (excerpts),  
b&w, sound

**Note:**

The digital wipes used as edit transitions in the women's liberation documentation were inserted when the material was re-edited by the producers in the late '80s. When these tapes were first produced, editing was done with a razor blade, creating a noticeable glitch in the tape.

---

People's Video Theater (PVT) wrote that "the people are the information; media processes can reach out to their needs"—Ken Marsh, 1971. PVT's use of video as social feedback typically involved carrying Portapaks in the streets of New York City where they conducted video polls and documented public actions. People participating in street tapings would

Federal Communications Commission (FCC) ruling requiring public access provisions in cable systems with over 3,500 subscribers, and by dramatically increased media arts funding from government agencies and private foundations. By mid-decade, there existed a burgeoning alternative media network of public access cable channels, media art centers, public television stations, and a range of independent venues that included pirate TV, media laboratories, and library video programs, which would continue to expand through the end of the decade.

Many of these communications projects were intended to appeal to specific communities and audiences, proclaiming themselves “local, vocal, and non-commercial.” Citizens could be trained to make tapes and video could become integrated with local social and cultural agendas. In the mountains and hollers of Appalachia independent videomakers trained citizens who recorded and distributed on cable a local culture that previously had been transmitted through a rich oral tradition (Broadside TV). Videomakers’ documentation of the public speech and demonstrations of citizens in urban areas led to their participation in significant cultural and political events that might be screened for further discussion or as part of a community mediation process (David Cort and Curtis Ratcliff, *People’s Video Theater*).

Citizen producers used this growing network of alternative venues to foreground voices and opinions that were unrepresented or misrepresented in the market-driven mass media (ACTV, Gustafson, Portable Channel). Notions of cultural community were also expanded as producers undertook explorations of their ethnic heritage, building bridges across otherwise distant cultural territories through historical and/or spiritual re-examination of their roots (*People’s Communications Network*, Downey). Because many cable TV projects were produced around local issues for local audiences and never intended for a national audience, many of these tapes remain virtually forgotten in community centers, schools, and museums across the country.



Curator:

**Chris Hill**

## **DECENTRALIZED COMMUNICATION PROJECTS**

### **(Program 6)**

Producer: Kate Horsfield

Project Coordinator: Maria Troy

Produced by the Video Data Bank in collaboration with Electronic Arts Intermix and Bay Area Video Coalition

Consultants to the project: Deirdre Boyle, Doug Hall, Ulysses Jenkins, Barbara London, Ken Marsh, Leann Mella, Martha Rosler, Steina Vasulka, Lori Zippay

"Video was inexpensive, easy to use, anybody could do it, everybody should do it. That was the mandate, like the power of the vote. Vote. Take responsibility. Make it and see it."

— Ken Marsh, interview with Chris Hill, 1992

"The experiments with public access on cable television continue to be among the more significant in contemporary communications. On specific channels set aside by a cable company, groups or individuals are afforded, without charge, an opportunity to present themselves directly, undiluted by the direction or inhibitions of media professionals. The only restrictions on content at present relate to laws on libel and profanity... The overall concept, however, carries in its highly decentralized structure staggering ramifications for the electronic media... Eventually, it seems, television's monologues may have to make room for cable-vision's dialogue."

— John J. O'Connor, 1972

Generated by artists, public access cable producers, and video collectives, these tapes mark the efforts of cultural activists to redefine the asymmetrical relationship between transmission and reception, the production and consumption of American television. The introduction of the Portapak in the politically charged late 1960s inspired proposals for a radically decentralized information system. "Culture needs new information structures, not just improved content pumped through existing ones." (*Radical Software*, 1970). Community activists and artists were further supported by a 1972

We currently find ourselves looking back some forty years to 1968, a time in Western history when nothing seemed certain and anything (and everything) seemed possible. The revolutionary cries were still echoing in the streets when the works in this program were created, affecting artists and cultural producers at both a personal and political level. This is nowhere more apparent than in “Decentralized Communications Projects,” program six from *Surveying the First Decade*. A mix of early cable television; documentation of political actions, meetings, happenings and performances; interviews with ordinary people talking to camera about their own experiences; and an ethnographic/diary essay, the selection shows the breadth of vision and the level of excitement that the recent access to portable video equipment bought about. Often made for particular audiences, communities and screening venues, the producers recorded actions that were considered relevant and/or important, while at the same time working to counter mainstream depictions of people and events, stimulating discussion amongst audience members, and building bridges between various groups.

While prefiguring the “do-it-yourself” ethos of *YouTube* (catchphrase, “Broadcast Yourself”), entertainment was not the ultimate goal of these makers. Nevertheless, despite the grainy images, sometimes hippy language, and less than sophisticated editing, I find that watching these works now, so many years after they were conceived and produced, is both a thrilling and inspirational experience.

**Abina Manning**

Director, Video Data Bank, Chicago

July 2008

## SURVEYING THE FIRST DECADE

**Video Art and Alternative Media in the United States,  
1968-1980**

### **Looking Forward, Looking Back**

It is easy to forget that video is a young art form. It was younger still in 1995 when the Video Data Bank published *Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the U.S.*, an extensive anthology of (roughly) the first ten years of experimental and independent video. The organization already sensed that artist's use of the electronic signal would become a significant force in the fields of art and culture. Curated by Chris Hill, former video curator at Hallwells Contemporary Art Center in Buffalo, New York, *Surveying the First Decade* is notable for its inclusion of grassroots activist and community-based documentary work alongside examples of video experimentation by established artists. The anthology includes 68 titles by more than 60 producers, presented in eight programs ranging from conceptual, performance-based, feminist, and image-processed works, to documentary and grassroots activism.

Recently re-launched as a DVD box set, allowing viewers immeasurably easier access than the original VHS tapes, the anthology was initially envisaged as an educational tool for understanding the development of the media arts movement. At the time of publication, most universities and art schools had a film stream as part of their curriculum, and a few taught video production skills alongside film, but the examination and analysis of video art at an academic level was still in its infancy. In the intervening years, the electronic image has become ubiquitous, and the relevance of *Surveying the First Decade* to a new generation of media makers and viewers has grown exponentially; the anthology is now part of the curricula of some 500-plus educational institutions worldwide.

### Mauricio Kagel

B. 1931, Buenos Aires, Argentina  
Died 2008 in Cologne, Germany

---



Antithese, 1965 (West Germany), 16mm, 19:00 min

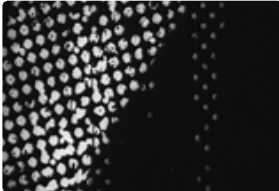
Courtesy of Goethe-Institut, Munich

Argentine composer Mauricio Kagel, who also made films and taught for two decades at the Cologne University of Music, is best known for his interest in developing the theatrical side of musical performance. Kagel's composition Antithese – Play for One Actor with Electronic and Public Sounds was conceived in 1962, and partly produced at the Siemens Studio for Electronic Music in Munich. While the sound is played from audio tape, the solitary actor (Alfred Feussner) performs—on stage as well as in the film—a number of preset actions. He writes key words on a blackboard before turning his attention to some rotting technical equipment in a dark, cramped studio. He rummages around, mostly on hands and knees, tangling himself up in piles of recording tape. Eventually, he destroys the equipment, tilts up the shelves, and transforms himself into a negative image in front of a rear projection showing a forest, a skyscraper or an ocean with steamers.

### Marc Adrian

B. 1931, Vienna, Austria  
Died 2008 in Vienna

---



Random, 1963 (Austria), 16mm, 4:00 min

Courtesy of P.A.P. Kunstagentur, Munich

"Random was made partly in Vienna, partly in Berlin; as far as I know, it is the first film ever to be automatically constructed by a computer system linked to it. It was done with minimum personal intervention on the part of both myself and others. I wanted to make a film that, as a result, could in no way be anticipated. Friends of mine at the Technical University in Berlin constructed a random generator based on the fluctuations of tension within the electric circuit of the alternating current net of the city of Berlin. This served as a rigorous unit to produce a defective screen pattern that was applied directly on 35mm film. The same system controlled three sinus generators for the soundtrack. In my opinion, this film is as extensively random generated as it can be; therefore I called it Random." (Marc Adrian)

**Edgar Reitz**

B. 1932, Morbach, Germany  
Lives and works in Munich

---

**Kommunikation** (Communication), 1961 (West Germany), 35mm on video, 10:00 min

Courtesy of Edgar Reitz Filmproduktion, Munich

Edgar Reitz's short film *Kommunikation – Technik der Verständigung* (Communication – Technology of Contact) traces the evolution of human mobility and communication from speech and writing to optical media and electric signals transmitted by telephone, radio, and broadcast television. The overtly experimental and well-timed montage of documentary images builds a dynamic unity with the film's abstract soundtrack, composed by Josef Anton Riedl. *Kommunikation* premiered at the International Short Film Festival Oberhausen in 1962, the same year that Reitz and a group of 25 young filmmakers announced the legendary Oberhausen Manifesto: a call to create the new German feature film, free from commercial interests and the conventions of the established film industry.

**Stan Vanderbeek**

**Poemfield No. 5: Free Fall**, 1968 (USA), 16mm, 7:00 min

Courtesy of Light Cone, Paris

His desire for the new and utopian led Stan Vanderbeek to work with computer graphics pioneer Ken Knowlton in cooperation at Bell Labs where dozens of bitmap-based movies and holographic experiments were created by the end of the 1960s. With the aid of Knowlton, Vanderbeek realized a series of eight computer-generated animations entitled *Poemfield*. All of these films explore multilayered variations of abstract geometric forms and words. The mixture of sequences in *Poemfield No. 5: Free Fall* expands on images of paratroopers in free fall, subsequently producing a series of colorful, fast moving electronic animations.

yet another example of the productive relationship between corporate commissioning and film experimentation in the early 1960s, when filmmakers such as Herbert Vesely, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, and Edgar Reitz produced industrial films prior to the breakthrough of New German Cinema. *Kahl* was nominated for an Oscar in 1961, and was awarded at several industrial film festivals in the same year.

### Stan Vanderbeek

B. 1927, New York  
Died 1984

---

**Science Friction**, 1959 (USA), 16mm, 10:00 min

Courtesy of Light Cone, Paris

From early collage animation created in the spirit of the Surreal and Dadaist work of Max Ernst, but with a wild, rough informality more akin to the expressionism of the Beat Generation, to utopian experiments in expanded cinema, building a dome theater with dozens of projectors, or creating computer-animated films and holographic experiments with Bell Labs, Vanderbeek was a visionary well ahead of his time. His early film *Science Friction* is a non-verbal social satire on modern progress, ominous and comic in its combination of found footage and graphic cut-outs. The film aims at mass society, conformism, and the competitive mania of the Cold War era. Political leaders and scientists launch rockets and bombs large enough to blast the Eiffel Tower or the Empire State Building into outer space. At the end, a mysterious gloved hand picks up the spinning earth and makes it into an omelet.

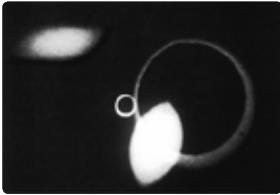


*Seeing Sound* series. In the 1950s, Bute commissioned a technician from Bell Telephone Laboratories (later Bell Labs) to design a cathode-ray oscilloscope that enabled her to work electronically, drawing on screen with a beam of light and generating patterns automatically. She made two commercial shorts, one of them a 1959 commercial for RCA, *New Sensations in Sound*, which presents a clever, sharply edited collage of effects from her previous films.

### John & James Whitney

John: b. 1917, Pasadena, USA  
Died 1995  
James: b. 1921, Pasadena, USA  
Died 1981

---



**Film Exercise No. 4**, 1944 (USA), 16mm, 5:00 min  
Courtesy of Cinédoc-Paris Films Coop, Paris

"In the early 1940s, while still in his teens, James Whitney began collaborating on abstract films with his older brother John. Their series *Film Exercises*, produced between 1943 and 1944, is a remarkable achievement—visually based on modernist composition theory with carefully varied permutations of forms manipulated with cut-out masks so that the image photographed is pure and direct light-shaped. The eerie, sensuous neon glow of these forms is paralleled by pioneer electronic music scores composed by the brothers using an elaborate pendulum device they invented to write out sounds directly onto the film's soundtrack area, with precisely controlled calibrations. At that time, before the perfection of recording tape, these sounds—with exotic "pure" tone qualities, mathematically even chromatic glissandos and reverberating pulsations—were truly revolutionary and shocking."  
(William Moritz)

### Haro Senft

B. 1928, Budweis (today Ceske Budejovice), Czech Republic  
Lives and works in Munich, Germany

---

**Kahl**, 1961 (West Germany), 16mm on video, 13:00 min, English version  
Courtesy of Stiftung Deutsches Technikmuseum, Historisches Archiv, Berlin

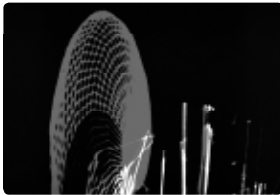
Commissioned by AEG (General Electricity Company), *Kahl* is a documentary report on the planning and building of the first West German nuclear power plant in Kahl, located on the Main River. Newsreel clips are used to show the connection between international politics, the three year construction period, and the technical functions of the plant as well as the civilian use of nuclear energy. The creation of electricity from the new world of the atom is described as a collective achievement of engineers, physicists, and mechanics. Senft's film displays remarkable mastery in the use of filmic techniques, accompanied by a musical soundtrack by Hans Posegga, and represents

explores the relative size of things from the microscopic to the cosmic. Starting with a sleeping man at a picnic by the lakeside in Chicago, the film takes the viewer on a journey to the outer limits of the universe and then back into a carbon atom in the hand of the picnicker, all in a single simulated shot. Charles and Ray Eames are best known for groundbreaking contributions to architecture, exhibition design, furniture, and manufacturing. Their legacy also includes more than 75 documentary, experimental, and instructional films that present their prolific interest in modern technology as well as in cultural artifacts.

### John Stehura

B. 1943  
Lives in California, USA

---



(Total running time: 71:00 min)

---

### Mary Ellen Bute

B. 1906, Houston, USA  
Died 1983 in New York, USA

---



**Cybernetik 5.3**, 1961-65 (USA), 16mm on video, 8:00 min  
Courtesy of the Center for Visual Music, Los Angeles

John Stehura started working on *Cybernetic 5.3* during his study of programming at UCLA. Throughout this period he produced many isolated computer-animated sequences, using an IBM 7094 computer system which he had instructed in graphics and random processing. These sequences of rapidly changing lines and circles, together with photographic fisheye images of friends at UCLA's Botanical Gardens, subjected to various forms of color filtering and reprinting, create a spectacular, exuberant, loosely structured display. "*Cybernetic 5.3* is unique also in that it was constructed from semi-random image generation techniques. Whereas most of early computer films are characterized by mathematical precision, Stehura's film exudes a strong feeling for the uncontrolled, the uncontrollable, the unconceivable." (Gene Youngblood)

## Program 2

**New Sensations in Sound**, 1959 (USA), 16mm, 3:00 min  
Courtesy of arsenal experimental, Berlin

Mary Ellen Bute, a pioneer American film animator significant as one of the first female experimental filmmakers, specialized in visual music, a kinetic art form referring to systems that convert music or sound directly into visual presentations, such as film or computer graphics. Enlisting the help of cinematographer and film producer Ted Nemeth (later to become her husband), Bute made fourteen short abstract films between 1934 and 1959. Many of these were shown in regular movie theaters, such as Radio City Music Hall in New York, usually preceding a prestigious feature film. Several of her films were grouped as part of her



### Lillian Schwartz & Ken Knowlton

Schwartz: b. 1927, Cincinnati, USA  
Lives and works in New York

---

Pixillation, 1970 (USA), 16mm, 4:00 min

Courtesy of The Ohio State University Libraries, Columbus, OH

Lillian Schwartz was among the first artists to experiment with computer-generated images in film and video. At the end of the 1960s, she began working with scientists at Bell Labs in Murray Hill, New Jersey, in particular with Ken Knowlton, a pioneer of computer graphics, who already in 1963 had written a specified computer animation language called Beflix (deriving from Bell Flicks). Their first collaboration resulted in the film Pixillation, commissioned by Bell, which combines the generic bitmap output of Beflix with other images and materials like microscopic structures, crystal growth, oil, and water. The 4-minute film presents a truly mesmerizing rhythm of alternating organic and abstract shapes. The electronic soundtrack of Pixillation was produced by Gershon Kingsley on a Moog modular synthesizer, one of the first analog music synthesizers developed.

### Le Corbusier & Edgar Varèse & Yannis Xenakis

Le Corbusier: b. 1887 (as Charles Édouard Jeanneret) in La Chaux-de-Fonds, Switzerland  
Died 1965 in Cap Martin, France

---



Poème électronique, 1958 (The Netherlands), 35mm on video, 9:00 min  
Courtesy of Philips Company Archives, Eindhoven

When the Dutch electronics company Philips approached Le Corbusier to design its pavilion at the 1958 Brussels World Fair, he envisioned an organically shaped vessel containing an “electronic poem”: the first electronic-spatial environment to combine architecture, film, light, and music to form a total experience. Under Corbusier’s direction, Yannis Xenakis combined the concept of the exhibition space with mathematical functions. Edgard Varèse composed both concrete and vocal music, using machine noises, piano chords, and filtered voices, as well as synthetic tones. Through the placement of hundreds of speakers, the composition for tape recorder could wander throughout the space along highly complex routes, and enhanced the dynamic light and image projections conceived by Corbusier himself. “The Philips Pavilion presented a collage liturgy for 20th century humankind, dependent on electricity instead of daylight and on virtual perspectives in place of terrestrial views.” (Marc Treib)

### Charles & Ray Eames

Charles: b. 1907, St. Louis, USA  
Died 1978 in St. Louis, USA  
Ray: b. 1912, Sacramento, USA  
Died 1988 in Los Angeles, USA

---

Powers of Ten™, 1977 (USA), 35mm on video, 9:00 min  
Courtesy of Eames Office LLC, Santa Monica, California

In 1977, Charles and Ray Eames made their legendary short film Powers of Ten™, which has since been viewed by millions, and continues to be shown in classrooms around the world. Sponsored by IBM, it

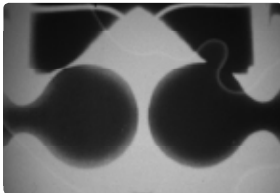
In the mid-1950s, German composer Carl Orff advised Siemens to install a special laboratory in order to create the electronic soundtrack for the feature-length documentary and corporate image film *Impuls der Zeit* (Impulse of Time, 1959). Josef Anton Riedl was commissioned to execute the task, with the help of acoustic and electrical engineers. Consequently, Riedl became the artistic director of the now called Siemens Studio for Electronic Music which was kept at the company's premises until 1963. John Cage, David Tudor, Mauricio Kagel, Henri Pousseur, amongst others, traveled to Munich to experiment with its modular synthesizers, noise, and impulse generators, operated through punch cards and tape. The soundtracks of a number of industrial films as well as independent productions were produced here, such as *Stromrichter*, a Siemens film that shows the technical development of power converters from electrical generators to the new generation of silicon-based semiconductor, underscored with electronic sounds and music by Riedl himself.



### Pat O'Neill

B. 1939, Los Angeles, USA  
Lives and works in Los Angeles

---



**7362**, 1965-67 (USA), 16mm, 10:00 min

Courtesy of LUX, London

Pat O'Neill's *7362*, named after a high-contrast film stock, creates a bilaterally symmetrical fusion of human, biomorphic, and mechanical shapes in motion. Circles of light bounce off black screens, synchronized to an electronic score (by Joseph Byrd and Michael Moore) reminiscent of the sounds of a Geiger counter. These dynamic shapes not only establish the rhythm of the film, but also the terms in which the subsequent color images and vibrant textures—derived through multiple and extreme high-contrast printing of oil pumps and a dancing girl—should be viewed. In four parts, the film leads to an almost sexual climax at the end, making subtle use of strobe and flickering. *7362* and its remarkable imagery offer a complex reflection on the imposition of mechanized patterns on nature and the human body—a recurrent theme in O'Neill's work in experimental film, photography, and installation.

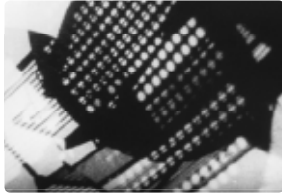
(Total running time: 71:00 min)

&gt;

**Program 1****László Moholy-Nagy**

B. 1895, Bácsborsód, Hungary  
 Died 1946 in Chicago, USA

---



**Lichtspiel Schwarz-Weiss-Gray** (Lightplay Black-White-Gray), 1930  
 (Germany), 16mm, 5:00 min  
 Courtesy of Light Cone, Paris

The short silent film *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Gray* presents László Moholy-Nagy's *Light Space Modulator* in action. The kinetic sculpture, sponsored by AEG (General Electric Company), a major German producer of electronics and electrical equipment founded in 1883, revolves around itself, creating superimposed shadows of various metal objects, balls, and grids in slow motion, accelerated, reversed; a permeating mass of detail. Solid shapes dissolve and reappear. The visual poem of lights, shadows, positive and negative images mirrors Moholy-Nagy's fascination with constructivism as well as his advocacy of the integration of technology and industry into the arts in the early 1930s.

**James Whitney**

B. 1921, Pasadena, USA  
 Died 1981

---

**Yantra**, 1950-57 (USA), 16mm, 8:00 min  
 Courtesy of Light Cone, Paris

After collaborating with his brother John in the 1940s, James Whitney continued his work independently, making *Yantra*, a film produced entirely by hand using the type of animation technique developed by the brothers for their earlier *Film Exercises*. *Yantra* consists of dots drawn on paper in various configurations and motion sequences. In 1959, the previously silent images were synchronized to Dutch electronic music composer Henk Badings's piece *Cain and Abel*. The title of the film is a Sanskrit word meaning "implement" or "machine." It may refer to a variety of systems, from simple meditational aids like mandalas to the flux of cosmic energy. One need not, however, know about these esoteric philosophies to fully appreciate the majestic visual transformations occurring in Whitney's film—from gentle flickers and alternations to seething masses of hundreds of dots of light, each seeming to revolve in its own circuit. This range of implosions and explosions, light and dark, hard-edged pure icons and thick, irregular, hand-wrought solarized textures induces meditation on creation and entropy.

**Stromrichter** (Power Converters), 1960 (West Germany), 16mm on video, 18:00 min, German with English subtitles  
 Production: Siemens-Schuckert HWA Filmstelle Erlangen  
 Courtesy of Siemens Corporate Archives, Munich

IBM or Bell. In 1957, Siemens, for instance, established an in-house Studio for Electronic Music in which electronically generated sounds were modulated for use in films as well as in concrete music.

Against this backdrop of the technical and economical advancements, social struggles, and political follies of the Cold War era, *Particles in Space* combines industrial films, early computer art and abstract cinema, mainly from the United States and West Germany, which stand out for their pioneering quality of electronic sound and image animation. The two short film programs intend to shed light on the reciprocal processes between industrial invention and artistic experimentation, presenting a variety of historical classics alongside works that are rarely shown nowadays.

*Particles in Space* follows up on an extensive study conducted in 2007 by Florian Wüst in the field of corporate and non-fictional film, as part of *The Vision Behind: Technical and Social Innovations in Corporate Films from 1950*; a project of the Siemens Arts Program, Munich, initiated by Anja Casser and Beate Hentschel, it comprised a book publication and a film series that has toured through cinemas and filmmuseums in Germany, Austria, and Switzerland.

**Florian Wüst**

Curator:

**Florian Wüst\***

## **PARTICLES IN SPACE**

**Industrial Films, Early Computer Art, and Abstract Cinema, 1930-1977**

In the early 20th century, with its unprecedented mass production and division of labor, mechanization became an inevitable fact of modern life. Along with it, new art forms were sought to reflect on the reality of a world increasingly marked by accelerated progress and mobility, and adhering to scientific reason, social hygiene, and the development of new technologies to master nature and the human body. These new technologies, mainly in the fields of electronics and mechanics, optical media and communication, architecture and design, greatly inspired early avant-garde cinema as well as the making of industrial films. But the relationship between avant-garde filmmakers, sound artists, engineers, and industrial commissioners reached much deeper than to share a common vision of a better and technically enhanced future: while renowned artists and filmmakers (like Hans Richter, Len Lye or Norman McLaren) were invited to produce advertisements and corporate films, companies and state agencies showed real interest in cinematic experimentation and abstract expression as a means to promote their products as modern, innovative, future-oriented. Especially the first computer films would not have been possible without the financial support and scientific research of university departments or companies such as

---

\* Artist and independent film curator  
B. 1970, Munich, Germany

- Kindly supported by Siemens AG and Goethe-Institut Tel Aviv



### Achilleka Komugem

B. 1973, Douala  
Lives and works between Douala and  
Yaounde, Cameroun

---

### Berry Bickle

B. 1959, Bulawayo, Zimbabwe  
Lives and works in Maputo,  
Mozambique

---



The video installations entitled *The Revolution is...* are essentially a fundamental desire for change in the attitudes and artistic interactions with television as a tool for artists in Africa, bringing to the surface the faces of those who speak and those who are forced to be silent, to express themselves.

Historically, television's content and context influenced video art. The work pays homage to that history and to an obsolete technology (analog video, single channel video, and the VCR) that revolutionized modern art and empowered the artist.

### My Own Bamako, 2007, 7:17 min

Produced with the support of the Jean-Paul Blachère Foundation

This video unfolds an album of images mirroring a city where everything seems fragile and unique. With minimum words and images, it celebrates the poetry of smiles, colors, and gestures that immerse us into the universe of those who inhabit it, their faces, dialectics, and obsessions.

### Maputo Utopia, 2007, 8:09 min

Utopias elude definition. In the literary tradition, "utopia" means nowhere or no place. To count as a utopia an imaginary place must be an expression of desire or an expression of fear.

*Maputo Utopia* is a trilogy comprising *Secret Garden*, *Black Fire*, and *Melancholia*, referring to the locations within Maputo and the Utopia within the imagination.

As with the literary genre of utopia, there is the imaginary voyage and the transit to some other place remote both spatially and temporally, filtering memory and longing in relation to the City itself.

The locations are concentric to the city: *Secret Garden* at the heart of the commercial city, *Black Fire* in the suburbs, and *Melancholia* in the river valley of Maputo environs, traveled or passed through by the protagonist, a dancer who carries the narrative with three material elements—plastic, charcoal, and barbed wire—that define the waste, energy, and boundaries of the city.

To call Maputo a utopia is to highlight the city as a place of desires, fears, and universal human longing, as well as its potential as a place for crushing or limiting human life. This is the dilemma explored by *Maputo Utopia*.

**Jellel Gasteli**

B. 1958, Tunis  
Lives and works in Tunis and Paris

---

**2134 TU 74**, 2006-07, 10:00 min

Even though my identity is profoundly Mediterranean, I totally feel that I belong to Africa when I cross the symbolic border that links the cities of Gabès and Gafsa. People use this road very often, and stop ritually in particular places that function as the filters we need in order to forget the toxic day-to-day life, which is not favorable for travel. The appeal of the desert, but also the human background and the singular encounters are reserved, charming, and polite. Even after having crossed thousands of kilometers and produced as much photographs, it could happen that I kept no one at the end. Of course, to produce images is important, but the encounters on the road remain lively trip after trip. Ultimately, encounters prompt one to be humble; becoming imprinted as multiple mental images, trying to capture them and put them into a box would be pretentious.

My roots are definitely in the south of Tunisia. Let us avoid scientific explanation and say that is the spirit of the land and the people who live in it (often mocked by ignorance or arrogance) that best express who I am. The paths, tracks, and the unlikely stops are the canvas of an identity built through a north-south road. For me, this road is the most intimate link with Tunisia and with my own history.

**Thando Mama**

B. 1977, Butterworth, Eastern Cape,  
South Africa  
Lives and works in Cape Town, South  
Africa

---

**The Revolution is...**, 2007, 17:00 min

Television revolutionized societies. For us living in Africa, we push a button to view the outside world; our own cultures are forever affected by the images that are broadcasted via television news, live and studio events. Concepts of place and people, time and space, as we know them, are no longer valid; television is a powerful tool for just causes and for negative forces.

(Total running time: 64:00 min)

&gt;

**The Program**

---

**Adrien Sina &  
Mamary Diallo**

Sina: B. 1961, Sèvres, France  
Lives and works in Paris and London  
Diallo: B. 1980, Bamako, Mali

---

**Farafin a ni Toubadou** (The Black Man and the White Man), 2007, 5:00 min  
Produced with the support of the Jean-Paul Blachère Foundation

My white arms are dyed in black with coal dust; his black arms are dyed in white with clay... white hands on a black background and black hands on a white zone: the inversion of our territories blurs our behavior and establishes a factor of indeterminacy. Our hands structure routes of fast exchange. Reflecting reality, passports, weapons, immigrants, deported immigrants, medicines, tourism of the hunt, American war movies, money, minerals, fetishes; pass from one territory to another regardless of any notion of control, balance, or equity. After a few seconds, we no longer know who is rejecting whom, who is exploiting whom, who behaves as black or who behaves as white; who is guilty or who is innocent. For centuries the North needed the energy of the South; now rejection, humiliation, and stigmatization have returned—an absurdity in the age of multidirectional exchanges within the city-world. A campaign image cut out from *Le Monde* offers the reminder: "Immigrants are not criminals"... Sharing a common history, we have already taken so much from those to whom we thought we had given all... Otherness should more than ever be reversed into sameness...

**IngridMwangiRober-  
Thutter**

B. 1970, Nairobi/Ludwigshafen  
Lives and works in Nairobi, Kenya and  
Ludwigshafen, Germany

---

**Being Bamako**, 2007, 16:50 min

Produced with the support of the Jean-Paul Blachère Foundation

In *Being Bamako*, the artist walks through the streets of a neighborhood of the Mali capital with her eyes closed. She comes across passersby and the alleyway whose narrowness forces her to see things from the inside, with her hands, her senses, wearing a dress she made herself, as if offering herself as a gift to those she will meet along the way. (S. Njami)

"A minute of silence for Bamako: the images, faces, the sounds. I remember women bearing babies bound tightly on their backs, carrying the weight of fruit and trays of cloth on their heads. Is this the Africa that I have been told to believe in? Seeing is not believing; it is simply seeing. I am witness to nothing in particular at all."



## VIDEO ART FROM AFRICA

Since the first edition of VideoZone, African video art has had a constant presence in our programming. For this edition, we compiled a program out of works shown at the *VII Rencontres Africaines de la Photographie* in Bamako, Mali in late 2007. This event featured two groups of video works. The first was selected by *Rencontres* curator Simon Njami, and the second was composed of works created in the annual workshops undertaken by the Jean-Paul Blachère Foundation in Mali and Provence.

We would like to extend out thanks to the African and Caribbean Department at Culturesfrance, and especially to Veronique Joo' Aisenberg for her encouragement and help in the logistics of the program. Thanks are also due to the Jean-Paul Blachère Foundation and its artistic director Stéphanie Hugues for their support.

**Sonia Khurana**

B. 1968, Delhi  
Lives and works in Delhi

---

**Flower Carrier**, 2003, 6:00 min

The artist goes through a metaphorical and an actual journey as she passes through urban landscapes in Europe and India, her eyes fixed on a flower she carries. While her surroundings fluctuate, she remains unchanged in a voyage that serves as a reflection on the role and status of artistic creation and of solipsism and assimilation.

**Gigi Scaria**

B. 1973, Kothanallor, Kerala, India  
Lives and works in Delhi

---

**A Day with Sohail and Mariyan**, 2004, 17:00 min

Gigi Scaria's fictional documentary depicts a night out with Sohail and Mariyan, two waste-pickers who make their livelihood from trash piles in the affluent neighborhoods of Delhi. As their nightly journey progresses, we are exposed to an alternative urban existence, the other face of the city's consumerism.



(Total running time: 46:00 min)



## **The Program**

### **Atul Bhalla**

B. 1964  
Lives and works in Delhi

---

#### **Mashk**, 2006, 5:45 min

In this work the artist engages in the bloody task of slaughtering a goat in accordance with the Muslim Halal laws, in order to make a Mashk—a traditional leather water container. Disagreements concerning the slaughtering of animals have often brought Hindu-Muslim relations in India to a boiling point, and have been the cause of mass riots. In this ritual, the artist, who comes from a vegetarian Hindu family, embodies this conflict and its resolution.

### **Ranu Ghosh**

B. 1965, Kolkata  
Lives and works in Kolkata

---

#### **Quarter no. 4/11**, 2007, 13:00 min

In 2004, a factory in South Kolkata was sold to a group of real estate developers. Almost overnight all the workers were evicted from their living quarters and received little or no compensation. All have left with the exception of Shambhu Prasad Singh, a former worker. Despite threats, he stayed with his family in his flat as the factory was turned into rubble. Because they were forbidden from entering the construction site, the artist and documentary film maker Ranu Ghosh smuggled a camera to Mr. Singh, and this video is their unique collaboration.

### **Bani Abidi**

B. 1971, Karachi, Pakistan  
Lives and works in Karachi and Delhi

---

#### **...So He Starts Singing**, 2001, 3:30 min

Manisha Sharma, an Indian film buff, was asked by the artist to narrate the plot of 26 different Indian films (ca. 1975 to 2001). What ensued was an hour of footage, from which the artist extracted cycles and patterns of the stereotypical Bollywood story, creating an absurd endless narrative.



tensions; Bhalla on the Hindu-Muslim relationship, and Khurana on the Indian Diaspora and issues of immigration and assimilation.

It is noteworthy that although most of the works have some implied reference to Bollywood—the world's largest and most prolific film industry—the dominant influence, conceptually and aesthetically, is undoubtedly documentary film-making practices. This tendency saves the works from being victimized by the observation, which has turned into a critic's cliché, concerning the influence of the storytelling tradition on Indian art. Taken together, the social derivation of the documentary genre, the narrative structure, and the audience-narrator interaction of the storytelling result in an unpredictable and captivating blend of fantasy and everyday reality. A distinct example of an amused gaze at this blend is presented in **Bani Abidi's** *...So He Starts Singing*, a work in which the artist exposes the mechanism behind filmmaking in an obvious ironic gesture to Bollywood.

Common to all the works is the difficulty in discerning the constant shift between reality and fantasy, as fantastic elements are made into reality and reality itself often proves to be too overwhelming to be true. The effect is of an undetermined zone, on the fringe of the imagination and cold reality, an unfamiliar and isolated space, which resists our familiar classifications and ways of knowing.

**Rotem Ruff**

Curator:

**Rotem Ruff\***

## VIDEO ART FROM INDIA

The works in this program are primarily from the Indian sub-continent and were chosen because they emphasize the specificities of the region and provide a cultural meaning unique to it. Their engagement with diverse themes is nonetheless unified by their contemplation of the place and its inhabitants.

The ever-expanding Indian megalopolis functions as the works' backdrop, allowing one to examine different aspects of present-day urban reality as well as the various consequences. This enables one to view the effects of India's growing urbanism on the individual, whose perspective serves as the starting point and a point of reference in each of the works, providing both a personal and a rounder view on issues that are at stake in current Indian and global life.

In **Gigi Scaria's** *A Day with Sohail and Mariyan* and **Ranu Ghosh's** *Quarter no. 4/11*, the artists follow their subjects as they negotiate their place within the city, commenting on the rapid modernization of India and its tendency to leave behind those who are unwilling or unable to adapt. Questions pertaining to ritual, personal identity, and their negotiation of the public and the private space subtly emerge in **Atul Bhalla's** *Mashk* and in **Sonia Khurana's** *Flower Carrier*, as both artists engage in acts that comment upon central social

---

\* Independent curator  
Lives and works in Delhi and New York

**D.I.E.**

D.I.E. was established in 2004.  
Members: Anups Premanuwat,  
Romesilp Sookprasert, Annop  
Musigapodok, and Patwut Tosen

---

**Huakom & ISE**

Yossiri Baisri (Huakom): b. 1984  
Lives and works in Bangkok  
Ratinun Thaijarun (ISE): b. 1986  
Lives and works in Bangkok

---

**Pathompon Tesprateep**

B. 1978  
Lives and works in Bangkok

---

**Tintin Cooper**

B. 1982, Bangkok  
Lives and works in Bangkok and  
London

---

**Thaweesak Srithongdee**

B. 1970  
Lives and works in Bangkok

---

**The Time We Had**, 2006, 4:00 min

Music video for Goose.

**Tassanajorn**, 2007, 4:00 min

Music video for Talkless.

**4 Feb 2006 live @ Bangkok Code**, 2006, 7:00 min

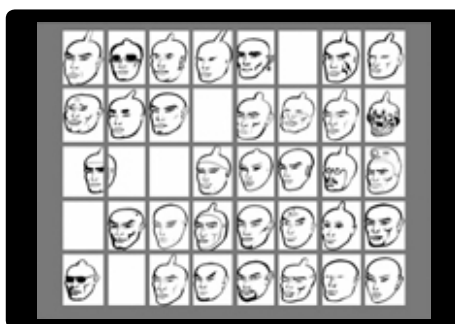
Interpreted from live sound improvisation by Koichi Shimizu, representing Thailand's present confusion and its unpredictable, never-ending forces.

**Promethean Invention**, 2008, 4:26 min

In *Promethean Invention*, the Promethean myth is recast for modern life: electricity signals the beginning of the world and Prometheus's gifts to mankind include not only architecture, astronomy and fire, but also modern inventions such as TV, space travel, and the Internet.

**Hero Project**, 2008, 21:51 min

A search for the existence of heroes.



(Total running time: 62:30 min)

&gt;

**Program 2****Chulayarnnon Siriphol**

B. 1986  
Lives and works in Bangkok

**Arpapun  
Plungsirisootorn**

B. 1986  
Lives and works in Bangkok

**Anocha  
Suwichakornpong**

B. 1976  
Lives and works in Bangkok

**Apichatpong  
Weerasethakul**

B. 1970  
Lives and works in Chiang Mai

**Chatchai  
Ngamsirimongkholchai**

B. 1985 in Bangkok  
Lives and works in Bangkok

**Wat Tu Song Klom**, 2007, 2:07 min**Repeating Dramatic**, 2008, 8:08 min

Soap opera has always been the most popular TV format for Thai people. One of the best known shows ever is *Baan Sai Tong*. The high ratings of these old, repeated soaps suggest that they may run forever on an endless loop. I filmed the show on a TV screen, and then fed the footage back into the TV. The process of capturing and playing was repeated over and over again.

**Black Mirror**, 2008, 3:00 min

During an eclipse, a dog dreams a vivid dream.

**Because (Version 1)**, 2008, 4:00 min

Music video for Petch Osathanugrah.

**Circle**, 2007, 4:00 min

Music video for Nypan/Klingen.

**Thunskas Pansittivorakul**

B. 1973

Lives and works in Bangkok

---

**Middle Earth**, 2007, 8:00 min

*Middle Earth* may not contain anything overtly political, and I am aware that most people won't get it, but I intend the movie as a statement. To show naked men is forbidden in Thailand, but the fact that we did show it on a big screen is a statement (The film was shown as part of the Thai Short Film and Video Festival, and by law wasn't subject to censorship). It says something. It is my political expression. To just show it, without saying anything more, already means something. The authorities ban films for the silliest reasons, so here it is.

**Uruphong Raksasad**

B. 1977

Lives and works in Bangkok and Chiangrai

---

**Roy Tai Phrae**, 2008, 3:00 min

I don't know how it's going to be in 2008, the year Mr. Samak Sundaravej became the new Prime Minister of Thailand.

**Jakrawal Nilthamrong**

B. 1977, Lopburi, Thailand

Lives and works in Amsterdam

---

**Man with a Video Camera**, 2007, 9:00 min

This movie imagines socialism in a present Thai context, where conflicts of opinion abound. Democracy and a brighter future might just be daydreams to fulfill everybody's desire. The movie is inspired by Dziga Vertov's acclaimed *Man with a Movie Camera* (1929), which conveys the beauty of the working class and reflects the socialist idea blossoming during the Leninist era, via cinematography, editing, and an arousing score.





**Nitipong Thinthupthai**

B. 1979, Surin, Thailand  
Lives and works in Bangkok

---

Krasob, 2007, 8:00 min

The innocent play of children reminds us of our childhood days.

**Sanchai Chotirosseranee**

B. 1980  
Lives and works in Bangkok

---

The Love Culprit, 2007, 6:30 min

For as long as I can remember, I have seen the soap opera The Love Culprit,—three times, that is, one time less than I have seen a coup take place. (I have recently heard rumors, though, of another upcoming coup).

**Michael Shaowanasai**

B. 1964, Philadelphia, USA  
Lives and works in Bangkok

---

Observation of the Monument, 2008, 5:00 min

**Pramote Sangsorn**

B. 1974  
Lives and works in Bangkok

---

Observation of the Monk, 2008, 7:50 min

An observation of a monk who has taken to the road, to a big city, as a form of merit-making. He discovers capital identity, as well as his self-construction within society and a civilization which is seemingly about to collapse. No matter what, human beings still have to keep discovering themselves, endlessly.



(Total running time: 80:00 min)

---

**Bopitr Visenoi**

B. 1988

Lives and works in Bangkok

---

**Nawapol****Thamrongrattanarit**

B. 1984

Lives and works in Bangkok

---

**Nuttorn Kangwanklai**

B. 1980

Lives and works in Bangkok

---

**Anocha****Suwichakornpong**

B. 1976

Lives and works in Bangkok

---

**Manatsak Dorkmai**

B. 1974

Lives and works in Bangkok

---

**Paisit Punpruksachat**

B. 1969, Supanburi

Lives and works in Bangkok

---

**> Program 1****19.09.2549**, 2008, 4:10 min

How successful was the military coup in Bangkok, Thailand, on September 19, 2006? What did the Thai people get from this "important lesson"? The film takes us back to September 19, 2006. Try to watch, listen, and recognize the words that the presenter says. We should ask ourselves: have they done what they promised?

**Bangkok Tanks**, 2007, 5:50 min

A conversation on MSN Messenger 7.0 during the coup of September 19, 2006.

**The Duck Empire Strikes Back**, 2007, 2:30 min

The fall from power of the rubber ducks.

**3-0**, 2007, 8:00 min

I was born in 2519 (1976), the year of the October revolution. I was fifteen years old when the Black May incident took place. I was thirty years old on September 19, 2549 (2006).

**Sports News**, 2007, 3:00 min

This film was made for the 2008 New Year's celebration, and is a tribute to the director John Carpenter. It is not really about any political issues.

**Escape from Popraya 2526**, 2007, 9:00 min

The conclusion of the story in Punpruksachat's first video. This part unfolds the misery of Tang Siew Chong's grandchild. Wan won't say anything about herself or where she is from; she is angry about what happened to Pong. The story from three days earlier is explained and Pong now knows that the grown-ups have forgiven all who did wrong. The rest of the children take to the streets and riot.

new kind of social history is becoming possible. These programs reveal the emergence of different forms of engagement with social reality, with its matrix of local and global forces. Above all, though, they show the difficulties of speaking to the political present when the past is unspoken and the future is unspeakable.

**David Teh**

Bangkok, August 2008

>

**About BEFF 5**

The Bangkok Experimental Film Festival (BEFF) was first held in 1997, to address a lack of local alternatives to the mainstream cinema experience. It is a co-production between independent art organization Project 304, film production house Kick the Machine, and the Thai Film Foundation. Over its five outings to date, BEFF has grown to play a pivotal role in the transformation and invigoration of Bangkok's burgeoning independent film community.

BEFF is not a hard-core experimental film festival, but rather an inclusive platform for a wide range of alternative screen culture—including artists' films, video and media art, music videos and animation, independent shorts and experimental documentaries—from Thailand and the world over.

BEFF 5 was the result of an open call for submissions that attracted nearly 400 works from around the world, almost half of them from Thailand. Our 19 programs were screened in March 2008, across four venues in central Bangkok. We then took selected programs on tour to regional universities and independent art venues in seven Thai provinces, reaching audiences with very limited access to alternative cultural channels. In addition to Israel, our International Tour will include Malaysia, Germany, Spain, the U.K., Australia, and Peru.

aspirations but revealed an atrophied state, easy game for populist telco magnate and national CEO, Thaksin Shinawatra, who swept to power in 2001. With his power bases in the provinces rather than Bangkok, in the police rather than the army, Thaksin seemed—on paper at least—the most *democratic* prime minister on record. But his erosion of press freedom, civil liberties and checks on state power, and the stench of cronyism, eventually put the urban middle class offside, and they largely condoned the bloodless coup d'état that ousted him in September 2006. This precipitated more than two years of constitutional flux, compounded by the election of his divisive proxy, right-wing demagogue, TV chef and former Bangkok Governor, Samak Sundaravej. Thaksin's recent self-imposed exile—fleeing prosecution for corruption—has done little to quell the political tremors that disintegrated his Thai Rak Thai party ('Thais Love Thais') and hobbled the political system. Even as I write, mobs of protestors are blockading the ministries of Samak's faltering government, demanding his resignation.

Yet the interface between political culture and power may be shifting from the streets to other channels. While for artists, political intervention is hard to imagine—alienated as they are, like most Thais, from the political theater—a more achievable (and perhaps more urgent) agenda is to document this turmoil that mainstream channels, most of them still controlled by the military, studiously filter out. Our first program for VideoZone, a distillation of BEFF 5's core programs, provides alternative perspectives on the crisis, and on the wider historical loop of which it is a part. Such direct and critical responses to the malfunctions of the state are rare in Thai screen culture, and reveal much about the psychological and social cycles that structure this society.

While less political, our second program—a compilation of media art and animation—underscores the role of media, and new media in particular, in mediating social life. With broadcasting still dominated by the military, new media (though not immune to censorship) have become important channels for ground-up social discourse, as they have elsewhere in Southeast Asia. Using the web, video, live animation and even music videos, media artists have also established niches on the fringes of commercial culture, sustaining innovative and sometimes critical content.

In Thailand, recorded history has traditionally been the preserve of very small elites. Moving image history is no exception. But with more accessible media, like digital video, a

Curator:

**David Teh\***

## **THE MORE THINGS CHANGE**

### **Introducing the 5th Bangkok Experimental Film Festival (BEFF 5)**

The BEFF 5 core program is a snapshot of a society in turmoil, but one taking turmoil in stride. Despite decades of economic growth and a genius for compromise, the Thais find themselves in the throes of ongoing crises, both political and cultural. While they are proud of their country—and the fact that unlike its neighbors, it was never colonized—in reality the national identity is a thinly veiled hybrid, buffeted for centuries by global markets, global ideas, and global conflicts. Modernization has not yielded a stable political culture. Since the overthrow of absolute monarchy in 1932, democracy has stumbled through an unending string of false starts, punctuated by frequent bouts of political upheaval, many of them bloody. Today, the future is as uncertain as ever. With the widely revered King Bhumipol—the only repository of civic trust—now in his eighty-first year, Thailand has entered a period of acute insecurity. Despite the subject being taboo, this insecurity is felt as widely and fearfully as it is repressed, by the great majority of a population that has never known, and would rather not think about, life under any other monarch.

The older dynastic cycle, of which the looming succession crisis is a part, is mirrored in the much shorter political cycle. The economic boom and bust of the 1990s left the country with new

---

\* Curator of the Bangkok Experimental Film Festival

## Sandy Amerio

B. 1973, Paris  
Lives and works in Paris and New York

---

### Hear Me, Children-Yet-To-Be, 2004, 45:00 min

Shot entirely in Death Valley, *Hear Me, Children-Yet-to-be-Born* splices a strange contemporary narrative and the majestic, timeless environment of the American desert. A journey through the Valley, at once harsh and cinematic, lets the arid wilderness unfold slowly to the voice of a manager telling a fictitious assembly a story that occurred during his last business trip to the Dead Sea. Following an anecdotal start, the tale soon reveals the manager's intent to lay off the employees who listen to him.

*Hear Me, Children-Yet-to-be-Born* bridges a notion of the American collective unconscious with a fascination for narrative, drawing from such seemingly diverse sources as the business world, the Bible, and the events of September 11, 2001. Particularly, it investigates storytelling in the corporate environment, a practice used by managers in some large companies such as Nike, Adobe or Disney, who tell tales to employees with the aim of generating or influencing their behavior and feelings. Such storytelling, heavy in metaphors and analogies, has multiple applications: from personnel conflict management to finding some explanation for downsizing, lay-offs, or increased production.



(Total running time: 69:00 min)

**Program 2****Katia Kameli**

B. 1973, Clermont-Ferrand, France  
Lives and works in Paris, Algeria, and  
New York

---

**Bledi, un scénario possible**, 2005, 20:00 min

*Bledi* is a documentary film played over the multiple strata of Algerian reality. The eye behind the viewfinder is the director's as she reviews her past, searching for a chance for change. The journey begins at Marseilles with the departure of the mythical ship *Méditerranée*, and unfolds along with the thoughts, memories, past and future expectations of Algerian émigrés coming back to their homeland. On arrival, attention is centered on everyday living, especially on the condition of women and the new generations.

**Pascal Lièvre**

**Marie**, 2007, 3:56 min

A painting representing Christ on the Cross is changed by animating a detail: the Messiah's mouth sings Johnny Hallyday's hit *Marie*.



**Jean-Gabriel Périot**

B. 1974

Lives and works in Tours, France

---

**Ni juman no borei (200 000 fantômes)**, 2007, 10:00 min

Hiroshima 1914-2006. Illustrated via 600 photographs of the Genbaku Dome in Hiroshima, the history of the twentieth century files past. In 1914, the Dome was a dazzling center of elegant urban life in Japan. On August 6, 1945, the atomic bomb called Little Boy brought all this to a definitive end. Within one second, 78,000 people perished, and the city was completely destroyed, the Dome included. Even after a disaster of this magnitude, life can still go on. Hiroshima 2006 is indistinguishable from any other metropolis—except for the Dome. It looks on in silence: in the center of the screen, still damaged by the fire. The Dome is the same size in every photograph, although it appears to shrink as colossal buildings sprout up around it.

**Enrique Ramirez**

B. 1979, Chile

Lives and works in Tourcoing, France

---

**Brises**, 2008, 10:00 min, France/Chile

“I was born in 1979, six years after the military coup in Chile. I grew up under the dictatorship, in my mother’s arms. She told me that, paradoxically, it was the happiest period of her life.

I am a piece of this history, full of contradictions. After democracy returned, the Presidential Palace building was repainted in its original color, an off-white, and the pedestrian entrance was reopened in time for the 30th anniversary of the coup d’état. For the very first time people could walk through its halls.

This was an initial symbol of the changes afoot. Henceforth, after 19 years of democracy, the population can only enter Government House by way of a route running north-south, that is, from the Plaza de La Constitución to the Plaza de La Ciudadanía. Going in the opposite direction is forbidden.

It is indeed a sign that the doors of the Presidential Palace have been opened; but at the same time it symbolically implies that one should not go back in history, that one should look only forward.” (E. Ramirez)





(Total running time: 69:00 min)

&gt;

**Program I****Neil Beloufa**

B. 1965, Paris  
Lives and works in Paris

---

**Kempinski**, 2007, 14:58 min

Welcome to Kempinski, a mystical and animist place introduced to us by its people. This science-fiction documentary has no script, and its scenario is set in motion by a specific game rule in which the interviewed participants imagine the future and speak of it in the present tense.

**Pascal Lièvre**

B. 1963, Lisieux, France  
Lives and works in Paris

---

**Patriotic**, 2005, 4:05 min

*Patriotic* revolves around passages from the Patriotic Act, which was ratified after 9/11, dealing with the struggle against the archenemy—terrorism—to the music of *Titanic*.

**Antoine Boutet**

B. 1968  
Lives and works in Paris

---

**Zone of Initial Dilution**, 2006, 30:00 min

A document addressing the urban transformation of China's Three Gorges region, being dramatically changed due to the construction of the world's largest hydro-electric dam. Before the end of the construction work, planned for 2008, this video appraises the state of the towns and banks of the Yangtze, from those which are in ruins or disappeared to ones that are booming, trying to make out the consequences on both the landscape and the population vis-à-vis the planned rise in the water level.



created in France, with the capacity to nurture emerging artists.

Another important aspect of the increasingly international art scene in France has its roots in the number of artists pursuing their education overseas, which besides improving language skills, has led many of the artists in this selection to be more frequently exhibited or screened outside rather than in their home country. Despite winning three prizes in different festivals, **Neil Beloufa's** *Kempinski* has not yet been screened in France. The establishment of Le Fresnoy, a post-graduation art school in Tourcoing, has also had a particularly healthy influence; approximately half of the 24 students admitted each year are non-French, with many of them staying on afterwards to pursue their careers. As a magnificent illustration, **Enrique Ramirez's** *Brisés* is a single sequence shot which effortlessly strikes a balance between memory and politics.

In a different register, **Pascal Lièvre** and **Jean-Gabriel Périot** both have virtually become French ambassadors with their works being screened every week somewhere around the world. Even though they would decline any overt political stance, they have developed a corpus of work in which archiving and animation for Périot and the diversion of popular culture through performance for Lièvre have distinct critical viewpoints.

Possibly one of the most interesting aspects of the present art scene in France is the number of second and third generation North African artists appropriating their cultural identity. **Katia Kameli's** *Bledi, un scénario possible* is the result of ceaseless voyages back to her roots and her quest to understand.

**Brent Klinkum**

Curator:

**Brent Klinkum\***

## VIDEO ART FROM FRANCE

Among contemporary artists using video in France, a radical transformation has taken place over the past five years or so. The two programs curated for VideoZone set out to illustrate these new directions. The increasing scarcity of production funding and its changing nature, along with international mobility, has led many French artists to regard political and social questions around the world attentively, to practice (self-)derision and develop new forms of writing, resulting in a proliferation of *documentaries de creation*—creative, personal documentaries.

It is not only countries on the periphery of the contemporary art scene that have benefited from international residencies; for many French artists it has also become a major source of production funding, and for the younger generation—a chance to work without financial worries and to confront unknown audiences. **Antoine Boutet** spent over six months researching in China before narrowing his material down to begin *Zone of Initial Dilution*, which will soon be followed by a second work, also shot in China, based on water resources. *Hear Me, Children-Yet-To-Be* directed by **Sandy Amerio** was the result of a writing residency with the Laboratoires d'Aubervilliers, one of the numerous new spaces to have been

---

\* Director of Transat Vidéo, France

\* Supported by the Embassy of France and the French Institute, Tel Aviv

(Total running time: 55:00 min)

---

> **Program II****Miradas Dispersas: Aquí y allá (Dispersed Gazes: Here and There)****Edgar Endress**B. 1970, Chile  
Lives and works in USA

---

**Concrete Wall**, 2005 (Germany/USA), 14:20 min, Hebrew with English subtitles

This video was an attempt to confront tangible and visual representations of borders. The dividing wall becomes not only the physical place resulting from the Palestine-Israel conflict, but also a socio-political representation of the end of the West, and the start of the Muslim world. The wall conveys additional meaning as a monument to the history of separation and denial.

The video was made while driving through the West Bank. The main idea is to portray the accumulation of time that leads to and from the event. In this context, I understand the “event” as the news or media portrayal, which essentializes the processes taking place into synchronic events; the constituent elements of the event. The accumulation of time prior to and after the event represents “the ellipses” that actually become the event, following Gilles Deleuze.

**Jorge La Ferla**B. 1955, Buenos Aires  
Lives and works in Buenos Aires

---

**Valdez en Medio Oriente** (Valdez in the Middle East), 2005 (Argentina), 27:00 min, Spanish/Hebrew

A chronicle on Richard Key Valdez’s trip from Buenos Aires to Jerusalem, through the Middle East.

**Claudia Aravena  
Abugosh**B. 1968, Santiago, Chile  
Lives and works in Santiago

---

**Fear**, 2007 (Chile/Germany), 14:30 min, Spanish with English subtitles

A found-footage video. Through aesthetic, formal treatment, the video sets out to disclose the visual construction that underlies the social production of fear and the apparatus supporting that production in contemporary societies. Collective fears are focalized—fear of epidemic diseases, of political repression, of foreigners and *Others*: fear of anything unknown or unnamed.

The idea is to build a new context for images, to stamp images with a personal perspective in which they may be transposed to a subjective level, and thereby ask whether events may be read from one’s own perspective, from a different place.



**Rodrigo Castro de Jesus**

B. 1983, São Paulo  
Lives and works in Belo Horizonte,  
Brazil

---

**Narcissus in the Piss**, 2006 (Brazil), 6:00 min

A performance. The artist urinates on the floor, creating a self-portrait from his reflection in the puddle. Escaping the tragic fate of the mythological Narcissus, the artist dries up the urine with an iron, and his reflection dissipates into vapor.

**Ricardo Alves Júnior**

B. 1982, Brazil  
Lives and works in Belo Horizonte,  
Brazil

---

**Material Bruto** (Raw Material), 2007 (Brazil), 17:00 min

Cast: Germana Silva, Ludmila Kondziolková, Elon Rabin, Rogério Gomes;  
direction of actors: Juliana Barreto; cinematography: Byron O'Neill;  
editing: Guilherme Reis e Ricardo Alves Júnior; sound: Guilherme Reis;  
production: Nucleo de Criação Sapos e Afogados

Four people wait for a moment to come out of themselves. Raw Material features patients of a mental health institution in Belo Horizonte, Brazil.

**Paz Encina**

B. 1971, Asunción, Paraguay  
Lives and works in Asunción

---

**Rachel Rosalen**

B. 1971, São Paulo, Brazil  
Lives and works in São Paulo

---

**Silvia Cacciatori Filloy**

B. 1962, Montevideo, Uruguay  
Lives and works in Montevideo

---

**Hamaca Paraguaya** (Paraguayan Hammock), 2000 (Paraguay/  
Argentina), 8:00 min, language: Guaraní

Ramón and Cándida, a couple of Paraguayan peasants, await their absent child.

**Fluorescências** (Fluorescence), 2001 (Brazil), 10:00 min, Portuguese

*Fluorescências* reveals the city of São Paulo as a body, a territory of crossings, streams, and desires that come together in a natural kaleidoscope, whose backdrop of a civil war is dissipated by the media. This short film focuses on São Paulo, but refers itself to the big contemporary metropolis situation. The images were filmed from a variety of carefully studied select locations in São Paulo. The work treats the city fundamentally as a body, but not any given body. It is the one to which we are all referred, a mortification from which the citizen cannot escape, behind a membrane of outdoor publicity that brings erotic content to the pornography latency limit; from a city of skyscrapers covered by mirrors, designed by a heavy and slow flow remains the image of a body exposed to the Other's desire and limited by the taboo that organizes spaces. One may display extreme violence or images of half-naked women. What may not be shown, however, is the image of a man's erection or a sexual act, defining what I believe to be a structural taboo. *Fluorescências* is proposed as a fissure in that system, a puncture in a blister, a cut that exhibits exactly what would never be shown in public on a gigantic scale, therefore it takes the situation to its own limit, inverts the game, shows the dominant perversity in big contemporary metropolitan relations, puts the spectator in question and suggests another sailing in the meaning of life.

**Mala Sangre (todo sobre la mujer inmunda)** [Bad Blood (All about the Dirty Woman)], 2001 (Uruguay), 4:10 min

Music: *Así habló Zaratustra*, Richard Strauss, and *The Anchor Dream* from *Celtic Romance* by Mychael and Jeff Danna; Hearts of Space; voices: Pipo Regis, Julio Cardozo and Silvia Cacciatori; software: Photoshop, After Effects, and Sound Forge

A work of sacred art, *Mala Sangre* (Bad Blood) is based on Biblical verses referring to menstruation.

(Total running time: 71:00 min)

&gt;

**Program I****Miradas Dispersas: sobre el yo y el ello (Dispersed Gazes: On the Ego and the Id)****Neyeri Ávalos**B. 1976, Morelia, Mexico  
Lives and works in Mexico

---

**En Mi Menor** (In E minor), 2002 (Mexico), 12:40 min

En Mi Menor (In E Minor) is a self-portrait reflecting my inner world; it is a glance at the inside and outside of my world. The cultural and political situation of my social context is one of my preoccupations and affects my emotional life, thus it is important for me to address these subjects critically and analytically, always from a personal perspective with the purpose of expressing my feelings and sharing my point of view with others; presenting the world through my eyes. My work mirrors the social reality because it is part of my life and therefore affects me. The image of my sociopolitical and cultural context is a visual analogy of my feelings, and I present a social necessity that is at the same time an inner personal necessity. My political vision essentially reflects my mental activity and my existence, since my objective is to portray my life. The inclusion of this vision enriches my audiovisual expression, creating a bridge of social identification and inclusively. The challenge underlying my work is to sustain an individual and social identity. My objective is to remember the differences between cultures, to respect and preserve them; at the same time, my work also addresses the modification that affects collective memory. The body appears in my work as a visual metaphor of my mental activity and my social context, using the video camera as an extension of my sensorial and intellectual perception.

**Patrícia Morán  
Fernandes**

B. 1961, Belo Horizonte, Minas Gerais

---

**Clandestinos** (Clandestine), 2001 (Brazil), 13:00 min

Clandestinos is centered on the revolutionary struggle during the late 1960s and early 1970s in Brazil. It is a poetic essay about clandestine life, a way of living forced by the necessity to survive in silence, in hiding; an investigation of fear and its consequences on people's lives. The images of the testimonies, which are not shown, as a way of sustaining the hide-and-seek lived at that time. The same idea was also applied to the camerawork intended to register a memory of a time, an obscure period, in an attempt to convey the sensation experienced while dreaming, or when remembering something distant, hazy, and imprecise.

criticizing the political system of his French environment. With *Pared de Concreto* (Concrete Wall), **Edgar Endress** not only presents a travel diary; his prime construction is the impossibility of following the path from departure point to destination. This road movie is marked by borders, the wall and checkpoints, which impede free circulation between Israel and Palestine. In *Fear*, **Claudia Aravena** also builds a complex manifesto around modes of representing fear and the possible connection with power and social control via strategies of fear of the other, and of population control. Events in the media which have dominated since September 11, 2001 are combined with myths of terror constructed by Hollywood cinema and images of violence which abound on the Internet. **Jorge La Ferla's** *Valdez en Medio Oriente* is a parody arising from the confusion of being caught between Jerusalem and Buenos Aires, confused between two environments and contexts.

The goal of a show and a festival such as VideoZone is to broaden support for the defense of the audiovisual arts, against the trends of the entertainment market. Faced with the loss of the singularity of the media, we continue to question the ways of building a defense of otherness which results in original works. For this reason, we believe that the greatest challenge is the attempt to maintain the radical, conceptual spirit, always seen in experimental video throughout its history.

This attitude is born of confrontation with the current consensus of entertainment and the unbearable banality of certain concepts surrounding the arts and new technologies. This series of videos explicitly returns the ideological diversity when confronted with these trends, offering other viewpoints through video of areas in conflict—Latin America and the Middle East.

**Jorge La Ferla**



works of the collection. **Rodrigo Castro de Jesus's** *Narciso no mijo* follows the tradition of the genre showing the artist's own body. The self-portrait in video exposes more personal questions in a private sphere, outside the public, historical or political context. It is in the productive dialogue between video and cinema that *Hamaca Paraguaya* is situated, offering one of the most profound visions of Paraguay. This video was the conceptual and ideological trigger for **Paz Encina's** first feature length film of the same name, one of the few films about the history of Paraguayan cinema. *Clandestinos* was partly shot on film, and Morán recently finished her first feature-length film.

These intense and difficult themes, with the interpretations of the past and of recent history, contrast sharply with views which would seem to be more prosaic and ironic. This often involves a different look at the parodied environment, which is no less critical. Such parody is absent in the production of video in the region. **Silvia Cacciatori's** *Mala Sangre* suggests, through design and graphics, an interpretation of the sinful viewpoint applied to women by institutions, by history, and by holy writings. On the other hand, **Rachel Rosalen's** *Fluorescencias* examines the urban interpretation of advertising which no longer sells products by seducing the eye, but rather shows intimate images in private spheres. These are secularized images, of the intimate and the public, in which the sexual once again becomes a subversive stigma, ironic within the public arena. **José Ricardo Junior Almeida Alves's** *Material Bruto* is an eloquent display of the permanent vitality of Brazilian life, and specifically of Minas Gerais, highlighting a break with the usual predominant themes in video. This video came from a work made with patients at a psychiatric hospital. It distances itself from realist appearance to consider a performance model which parodies the representation processes of the audiovisual documentary. **Neyeri Ávalos's** *En mi menor* combines the views of the director with political questions in Mexico, intertwined with her autobiography. This juxtaposition is translated via the intimate dialogue of bodies, voices, and personal feelings confronted by the media's representation of the political situation in the Chiapas.

The second program is based on three views of the Middle East, in an aspect which brings us to one of Godard's first works—*Ici et ailleurs*—using video technology, combined with cinema. In addition to dealing with the Palestinian conflict, it examines the role of the foreign director, filming in the refugee camps of Jordan,

laundering. The situation varies, but is consolidated in the whole region, supporting a distribution of wealth which is less and less just. This disappointing political panorama gains strength through the media and the visual arts of entertainment, which support the dominant power system within a periphery in permanent crisis.

This event also refers to another facet of recent history, the history of experimental video on the continent, introducing an independent medium, blessed with vital creativity and a commitment to the artistic uses of the audiovisual medium. Video Art continues to occupy a key position in the artistic and cultural arena of Latin America, in some countries with more than three decades of history. The predominance of digital equipment in all production processes has transformed the electronic image into something more conceptual, since video is no longer made with an analog video camera, but is the result of computer data processing. We believe that the technological aspect adds an important conceptual aura both to cinematographic history and to the history of video itself, to something which was once called expanded cinema and video, and is now referred to as “post cinema”/“post video,” using terms which do not sufficiently define the issue in its true material and conceptual dimension. Save for a few rare exceptions, the new concurrent discourses which accompany this new technology, and the thinking on interactive and virtual aspects, do not investigate the history of cinema and experimental video in Latin America, demonstrating inflexibility in media history. This derives from the technological and conceptual intersection between the photochemical, electronic, and digital *apparatus* aspects.

The selection of works returns us to the theme of audiovisual equipment, while looking at the fundamental problems of our continent; it is supplemented by three works which set out three different visions of the Middle East from the viewpoint of Latin America.

The violation of human rights continues to be a recurring theme, and a valid one. It is treated with more depth and subtlety with respect to the events of the 20th century. **Patrícia Morán's** *Clandestinos* is an eloquent piece which reconstructs a violent and intolerant past, still not resolved in Brazil. Morán expertly puts together the fragments of a vision of bodies hidden and hunted in the past, in the urban context of the dictatorship. The value of performance is another equally valid line of work which covers the entire history of video in Latin America as it emerges in different ways in various

Curator:

**Jorge La Ferla\***

## **HERE AND THERE, OR SEVERAL CLUES ON AUDIOVISUAL CREATION IN LATIN AMERICA**

The events of the first decade of the new millennium mark several significant paths for Latin America, as they combine the factors of a historical fate shifting from desperation to optimism. The two series of video works present various journeys in the recent history of audiovisual work, proposing diverse commentaries on the continent. This brief selection, produced especially for VideoZone4 and organized in two programs, is not designed as an anthological show; it offers an interesting panorama, from a certain viewpoint, which highlights some trends in production of recent years.

The selected works offer subtle insights into the region, and into the audiovisual medium itself. The uniformity of audiovisual messages in entertainment, via cinema, television, and online, makes us reconsider old questions about responsibility in artistic work with audiovisual media. These works bring different interpretations to the economic and political juncture, in ways which could apply to the whole region. The opposing thought of resistance against dictatorship and authoritative or corrupt governments in the twentieth century, becomes mere rhetoric when confronted with the current ideology determined by centralized economic groups in foreign corporations tied to the world stock exchanges and to money

---

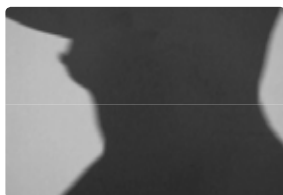
\* Artist and curator  
Lives and works in Argentina

in dreams of absolute autonomy, asemantic and antimimetic sovereignty which guarantees a critical position toward the social and political reality. Abstraction was a sign of the silence of art and of the disinterestedness it postulated. It was a figure which supported the fetishization of pure opticality, an expression of the highest ethical standards on which the ethos of the modernist artist was founded, and the most perfect realization of epistemological ideals of art (i.e. of “instantaneous and unmediated insight”). It has become a favorite point of criticism for artists and critics with postmodernist inclinations who took delight in deconstructing it and pointing out the naivety of its assumptions, its utopianism, escapism, conformism, immaturity, lack of consciousness, entanglement in metaphysics etc. Despite those attacks, abstraction is still present in the sphere of art. Igor Omulecki *Untitled* has as its characteristics numerous references to the modernist poetics and a desire to revitalize it. Both types of abstraction, geometric and nongeometric, are revitalized, interfere with each other, and create interesting configurations with the “poetics of realism” (which uses representations of physical reality). The earlier desire to free art from the reality principle, actualized in modernist abstraction, has been displaced in contemporary artists’ abstract videos by a relation of interference, of interaction and mutual exchange of influences (or, rather, “gifts”) between the sphere of pure abstraction and the sphere of representations of reality. The relation between the two spheres, however, is an uneven one. Abstraction in this context becomes a strategy which allows for a peculiar kind of subordination of reality to art. It becomes a method of transforming, of adding a touch of poetry and a personal dimension to the otherwise deadly serious reality.

### Agnieszka Brzezanska

B. 1972, Gdansk, Poland  
Lives and works in Warsaw

---



### Blue Movie, 2008, 4:19 min

Discussing her film, artist Agnieszka Brzezanska maintains: “Actually we are three: me (with a camera), and Anetta Mona-Chisa and Lucia Tkacova, the artists I asked to be my models. Female torsos, or rather their shadows, are seen dancing against a blue-lit background, the kind of blue that comes from a video projector when turned on before the play button is pressed. My main idea about this video is liberation and joy. When we look at the works of Mona-Chisa and Tkacova, who work together, we can understand the reason for that. They are pure, emancipated muses, now making fun of the remains of the old paradigms; they make brilliant conceptual works, analyzing their special sexual blond powers and their positions in art.”

**Oskar Dawicki****Tree of Knowledge**, 2008, 5:00 min

Oskar Dawicki is known for ironic, critical, and subtly anarchistic actions, performances, and installations that approach identity issues in relation to the persona of the artist, institutional structures, and paradoxes of reality. Utilizing neo-Dadaist strategies, he highlights and mocks the absurdities of society in this post-consumer phase of late capitalism. Politics, economics, and everyday life are reflected in the distorted mirror of Dawicki's art of resistance. Established norms of moral, spiritual, and social order are challenged and put on trial. His *Tree of Knowledge* attempts to zoom in, with the artist's micro-lens, on the primordial moments of human ethics and the foundation of knowledge. The artist re-enacts the scene from the Bible, where Adam and Eve consume forbidden fruit from the Tree of Knowledge, thus committing a sin and consequently being denied access to the Tree of Life. Dawicki's masquerade is grotesque and steeped in irony. Stripping away pathos with the magic of a sorcerer, he narrates an epic of desire in an age at the end of innocence. The fruit is half consumed; the judgment is suspended and, one might suppose, hope for a new history is reborn.

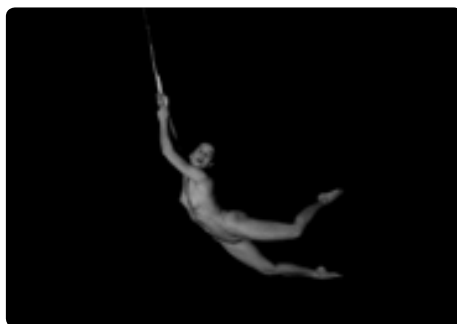
**Aneta Grzeszykowska**

B. 1974  
Lives and works in Warsaw

---

**Black**, 2007, 12:00 min

*Black* is a 12-minute film fantasy on the theme of a total abyss. The artist's naked body travels through an intangible and indefinable black space, disappearing in it only to reappear. The film combines analog trick filming and computer animation.

**Igor Omulecki**

B. 1973, Lodz, Poland  
Lives and works in Warsaw

---

**Untitled**, 2007, 7:07 min

Abstraction is the "language" of modernist art, as well as its greatest invention. It is a visualization of narcissistic fantasies of art indulging



the key points of reference are those parts of the *Critique of Judgment* where Kant considers the possibility of the sensual representation of “extrasensory” ideas. According to Kant, “the mind’s efforts to make sensory notions adequate to ideas” are pointless—infinity and the absolute cannot be “distinctly represented.” Derrida thinks along similar lines, holding that infinity is “inaccessible and inexpressible,” while sublimity is the experience of “inadequacy between the presenting and the presented in a presentation.” The inexpressibility of the infinite is also a key theme in the thought of Lyotard, who maintains that avant-gardism has “its source in the Kantian aesthetics of the sublime”—it is thanks to it that “even before Romantic art had been separated from the classic and Baroque means of representation, the door opened towards abstractionism and Minimal Art.” The avant-garde also headed in that direction, trying to “present that there exists the unrepresentable,” and thus to attain art’s true goal, which is to “show that which makes things visible, rather than the visible itself.” This is how the sublime is trivialized and immobilized at the same time. Common-sensical colloquiality reduces it to old-fashioned exaltation, while postmodernism confines it to the abstract ghetto of the analytics of representation. The latter formula considerably expands the barren area where there are no resources anymore able to satisfy the burning needs of late modernity. Where modernity focuses solely on the mechanisms of seeing, it misses that which under no circumstances should be missed, namely the “unruly” longings of the spirit of the time. In this situation—petrified by colloquiality and the postmodern—a third element emerges that starts to play a significantly important role. It is the element of commercial cinema. It turns the sense of sublimity into a “projection” both psychological and cinematographic. The movie industry—producing images of sublimity on a mass scale—creates symbols of desires revolving around the phantasm of the disorder of the collective sense of Security, which in the liberal-democratic framework is defined by the postulate of the profitable taming of the Other—the uncontrollable and unprofitable. In this context, the question arises whether the Hollywood-generated images of uncontrollable natural elements and streams of energy penetrating the cosmic depths symbolize (self-)critical impulses of late modernity? Is an earthquake viewed on home cinema an analogy of the dialectic moment of the culture of Security—the moment where that culture, playing an aesthetical game with the image of disaster and adventure, revises its boundaries and tries to open itself to that which it perceives as dangerously Other, but also exciting and desired? These questions are accompanied by one more—the last but certainly not the least. Can the cinematograph be an instrument of a genuine revision and opening towards the Other, or is it but a pointless ersatz of change and a projector of false antitheses?

Igor Krenz suggested a performance where Jackass would watch his movie *The Palace* for over eight hours, made specially for the occasion (eight hours of footage of Warsaw's social-realistic Palace of Culture and Science), a remake of Andy Warhol's famous *Empire*.

### Igor Krenz



#### TV "S" [reconstruction], 2006, 3:30 min

In 1985 a group of astronomers from the Polish University of Torun constructed their own TV transmission equipment and superimposed Solidarity slogans over official TV broadcasts. Tests to check the range and effectiveness of the transmitter were carried out by broadcasting small geometric shapes in the corner of the TV screen. In September 1985, during an official news broadcast and during an edition of the popular detective series *07 Over and Out*, the two following slogans appeared on the TV screen: "Solidarity Torun. Enough of price rises, lies and repression," and "Solidarity Torun. It is our duty to boycott the election."

### Anna Niesterowicz

B. 1974, Warsaw  
Lives and works in Warsaw

---

#### Your Kung Fu Very Low, 2008, 2:00 min

Anna Niesterowicz is interested in that which is "lost in translation" and cannot be explained, that which belongs to the field of irrational associations, that which is "outside culture," a result of irrational associations, a result of error, misunderstanding, and especially that which affects and directly touches upon reality.

### Tomasz Kozak

B. 1971, Poland

---

#### Song of Sublime, 2007, 11.30 min

Discussing his recent piece *Song of Sublime*, artist Tomasz Kozak writes: "It seems that the present conventional meaning of sublimity has been determined in Poland by two discourses. On the one hand, the colloquial language, and on the other, the conceptions of Derrida and Lyotard, both developed on the basis of specific interpretations of Kant's argumentation. The two discourses have nothing in common, except the fact that their usage causes the reflection on sublimity to freeze in stereotypical formulae that explain nothing. The first of those—the formula of colloquiality—often identifies sublimity with pathos, construing it as an old-fashioned tendency towards exaltation, manifesting itself in a bombastic poetics of loftiness and grandiloquence. The second formula, the Derridian-Lyotardian discourse, focuses on the question of representation. In this context,

(Total running time: 62 min)

---

### **Paweł Althamer**

B. 1967, Warsaw  
Lives and works in Warsaw

---

## > **The Program**

### **Realtime Movie**, 2007, 3:20 min

Paweł Althamer's trailer, *Realtime Movie*, was presented in 2007 in cinemas across London, on Tate's website, and on YouTube. It was shot and staged in London's Borough Market, featuring a cast of extras and the British actor Jude Law. The film depicts Law walking through the market and buying fish, and includes scripted, "everyday" performances from the extras: a businessman talking on a mobile phone; a tourist looking at a map. The film has high production values—it looks like a "real" trailer—but there is an odd collision between the slickness of the production and a wildly romantic, poetic voice-over, read by Law: "I was surrounded by a cloud of flames, but soon I realized that the fire burned within me ... experiencing illumination beyond description." The trailer is a fiction for a nonexistent film. It serves as both an advertisement and a template for the viewer's subsequent experience of the live event.

### **Oskar Dawicki**

B. 1971  
Lives and works in Warsaw

---

### **Budget Story**, 2007, 9:26 min

A film, the length of which is equal to the size of its production budget, starring well-known Polish actor Jan Nowicki.

### **Igor Krenz**

B. 1959, Katowice, Poland  
Lives and works in Warsaw

---

### **Palace / Jackass Performance**, 2006, 3:40 min

Jackass are yet another phenomenon of naïve, contesting, amateur, folksy art. In fact, we can safely dub their practices "naïve performance." Their often stupid and embarrassing actions lack an artistic nature or intention, but are always motivated with a huge dose of enthusiasm, a need for expression, for manifesting one's creative energy and spirit. Those are values worth the investment, irrespective of the context. It should be stressed that the whole tradition of avant-garde happening, performance, action art, intervention art, but also of "embarrassing art," "abject art" etc., finds its demise in the phenomenon of Jackass, is unconsciously alluded to and devalued (these days, it is increasingly difficult to perform a "de-conditioning," "awakening," perception-changing artistic action in a public or symbolic space). Therefore Jackass represents something of a problem for art. In our curatorial project we would like to analyze the space between art and Jackass, bringing the "naïve performers" and established Polish artists pursuing performance-interventionist strategies together to collaborate.



Curator:

**Łukasz Ronduda**

## **VIDEO ART FROM POLAND: RECENT WORKS**

**Igor Krenz**, *TV "S"*  
[reconstruction], 2006



---

\* Curator of the Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw

- Event co-organized in collaboration with Adam Mickiewicz Institute, Warsaw, and with the support of the Ministries of Culture and National Heritage and Foreign Affairs of the Republic of Poland as part of the Polish Year in Israel, 2008-2009.



### Ryszard Waśko



### Jacques de Koning

Lives and works in Amsterdam

---

### Wilhelm Sasnal

B. 1972, Tarnów, Poland  
Lives and works in Krakow

---

punk and new-wave ensembles, such as *Brygada Kryzys*, *Dezserter*, and *Republika*. The film has long served as a source of inspiration not only for music fans but also, though not always in a fully conscious way, for artists, such as Wilhelm Sasnal, who has prepared a new work especially inspired by it for the exhibition.

### 30 Sound Situations, 1975, 9:15 min

The performance *30 sound Situations* maps the acoustic values of numerous divergent ecologies. In each situation, the artist stands before the camera (at varying distances), and, with a broad gesture, claps two pieces of wood together. The resulting sounds relate directly to the disparate environments, including a classroom, library, stairwell, woodshop, courtyard, and park. Waśko uses variable sonic results as a method of deconstructing the film medium and examining the potential for film to convey a new representation of reality.

### I Could Live in Africa, 1983, 18:16 min

A documentary about the experimental rock band “Izrael” created by a Dutch filmmaker and scriptwriter thrown by fate into the reality of the Polish martial law era and fascinated with the Polish punk underground. The movie is a grotesque play, full of absurd humor and conscious over-identification with roles, of an ignorant filmmaker from the ‘wealthy West’ and the members of a punk band from ‘communist’ Poland.

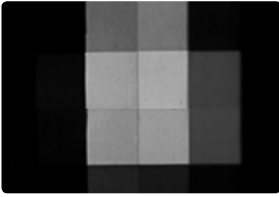
### Kamienica (Mansion), 2006, 3:00 min

### Układ (Solar System), 2006, 2:00 min

### Untitled (Elvis), 2007, 7:00 min

In an interview, Sasnal said, “Sometimes I think painting will exist as long as songs exist.” On numerous occasions, the artist stressed that he was shaped by the aesthetics of musical subculture, the visuality of independent music videos, rather than by any specific artistic tradition. It is in underground music that Sasnal finds energy, vitality, and intensity—qualities powerfully present in human life, but long missing from the field of art.

Sasnal seems to perceive his videos as what Andrzej Pawłowski calls the space of “energy communication,” not aimed at communicating any specific meanings, but rather meant to convey a “direct,” intense, and engaging bond—a bond difficult to mediate (without creating a distance) in language or image.



and repeat it 36 times. During each new repetition, I divided the film window, which I made in the shape of a square, so that in each circle there would be a greater number of subdivisions; today I would have different resolutions. I put a white square of paper in the subdivisions where a part of a figure was in the photograph; where there wasn't, I put a black square. I had to rearrange the white and black squares at least a hundred thousand times. On the lens I put a color filter, and then rotated it—but I don't want to bore you. What is most important about this is that, being unaware of computer imaging—it was 1970, in Poland—I manufactured my own 'digital' processing on film. Strange that I needed 26 years of work—including my work during all my next 25 vacations—to come back to *Square* with full awareness and an understanding of why."

### Ryszard Waśko

B. 1949, Nysa, Poland

---



### Układ I – VI (Arrangement I – VI), 1974, 3:00 min

In his reflection on the nature of film, Waśko (unlike Robakowski in some of his works, for example) did not focus on its physical dimension, but rather on an attempt to arrive, via a mathematical-logical "apparatus," at objective knowledge about it. In an attempt to grasp its conceptual essence, Waśko wrote: "I tried to understand the essence of that which constitutes film, its structural matter—matter in the logical sense, not in the sense used by Peter Gidal in his *Structural Film Anthology*." In keeping with this postulate of moving away from the concrete, material "reality" of film, in *Arrangement I – VI* the artist shifts his reflection into the sphere of lab-room operations, the construction of abstract models and their testing.

### Józef Robakowski

B. 1939, Poznan, Poland  
Lives and works in Lodz

---

### Moskwa: More Air!, 1986, 2:21 min

The film is a two-and-half minute expressive image of pogo dancing recorded at the Jarocin Rock Festival. The work is a fulfillment of Robakowski's artistic strategy: art as a field of energy transmissions, biological-mechanical records in which he focused on qualities seldom present in the field of art, such as intensity or vitality.

### Michał Tarkowski

B. 1946, Warsaw

---

### Concert (excerpts), 1982, 8:28 min

This full-length cinema movie is a stream of music and collage-composed images, filled with live performance footage and corresponding animations, abstract sequences and visual effects. Besides popular rock, metal, and blues bands, the movie also shows

(Total running time: 86:00 min)

&gt;

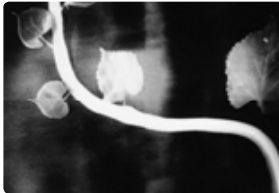
**The Program**

---

**Franciszka and Stefan Themerson**

Franciszka: b. 1907, Warsaw  
 Died 1988 in London  
 Stefan: b. 1910, Plock, Poland  
 Died 1988 in London

---

**Eye and Ear**, 1945, 10:15 min

Eye and Ear is the last of the artists' cinematic works, in which they revisit, to some extent, the beginnings of their intermedial experiments. The film explores the issue of translation so characteristic to the Themersons, constantly moving transversely between various media, disciplines, forms of expression, and artistic worlds. In Eye and Ear, the Themersons once again (almost like in Life of a Decent Man) attempt to balance the language of avant-garde art with impressive, lyrical, emotional, virtually melancholic storytelling. The film follows a simple pattern. It consists of four visualizations of musical pieces by Karol Szymanowski. Each part is characterized by equilibrium between the meta-artistic and the artistic elements. In the initial sequence of each section, the artists clearly, almost by rule of thumb, describe (with text and image) the method of subordinating image to sound employed in the given episode (describing the visual elements that will be subordinated to specific sounds). In the second segment of each episode, the proper construction takes the place of a linear sound-and-image story with a clearly defined narrative. On the one hand, we have a kind of database, the description of an instrument used to visualize music, and on the other, a presentation of its work on a concrete example; an openness, characteristic of avant-garde art, and at the same time, a rigorous, strictly defined subordination of image to sound. In Eye and Ear, the Themersons effectuate the distinction (introduced by Ferdinand de Saussure and used by Roland Barthes) between the work's paradigmatic (database) and syntagmatic (narration) functions, analyzing their mutual relation.

**Zbigniew Rybczyński**

B. 1949, Lodz  
 Lives and works in Los Angeles

---

**Kwadrat** (Square), 1972, 4:00 min

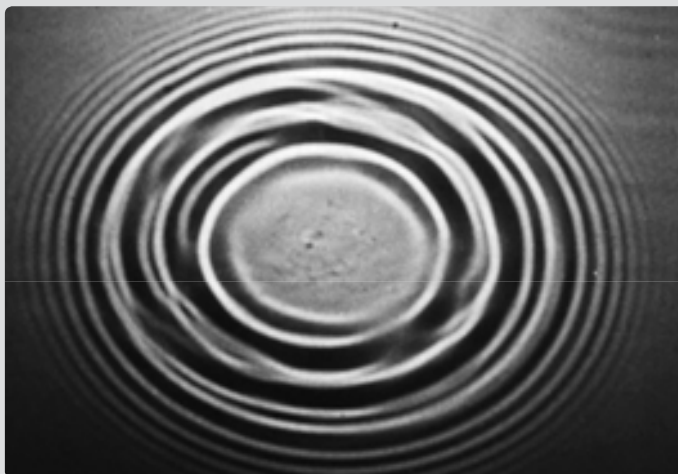
In Rybczyński's Square a simple shape is deconstructed into a series of smaller animated squares. As color infiltrates these pixels-in-motion, human figures emerge, dancing from one color quadrant to the next. Ultimately the human shapes degenerate, returning to the square from which they emerged. Square cohesively represents Rybczyński's interests in the intersection of dance, film, and music. According to Rybczyński, "it was a mix of photography and animation, and it took up my whole vacation—sixteen hours a day. I analyzed, through a film camera, a loop of thirty-six square-shaped black-and-white photographs representing a person moving in a circle. What was the logic of my analysis? I decided to photograph the loop on film

Curator:

**Łukasz Ronduda**

## IMAGE / SOUND

**Franciszka and Stefan Themerson.**  
*Eye and Ear*, 1945



---

\* Curator of the Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw

- Event co-organized in collaboration with Adam Mickiewicz Institute, Warsaw, and with the support of the Ministries of Culture and National Heritage and Foreign Affairs of the Republic of Poland as part of the Polish Year in Israel, 2008-2009.

The plot is centered on Falstaff, a theater actor, who wishes to woo women with his deep, operatic voice. Trying to hit on two women at the same time—an opera singer and a dancer—Falstaff forgets that he had made a date with both, and when the women discover his scheme, they decide to trick him.

A highly theatrical and extroverted figure as befitting a wannabe opera singer, Falstaff is a romantic, charming schemer, a clown who likes laughing and entertaining, a sexy-bodied young man who often acts like an arrogant pig.

The film's directing is conspicuously influenced by the worlds of theater, opera, dance, and visual art.

### **Meg Page**

An opera singer with comic theatrical skills. A sexy young woman, preferably tall, with expressive abilities and a grotesque look.

### **Alice Ford**

A dancer who can act and wants to sing opera. A young woman with a delicate sprite-like, classic appearance.

### **Eitan Buganim**

B. 1974, Dimona, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---



**The Panopticonists (or: A Slow, Silent Detective Movie)**, 2008, 66:00 min

Directed and produced by: Super Dimona Release / Eitan Buganim  
Photography: Shahar Minagub; editing: Ariel Platu; sound: Josef Simantov; music: J.S. Bach; voices: Ruti Sela, Doron Rabina  
For the New Beer Sheba Police Department

In the year 2062, in the city of New Beer Sheba on the southern part of the Israelite Island, hostilities against foreigners and immigrants are practiced by law. In order to become a recognizable citizen, one must be born as such or steal someone else's identity by thieving his unique voice. Following the mysterious death of a 24 year-old female foreigner, the New Beer Sheba Police Department embarks on an investigation to find the killer, and bring to justice a group of voice-stealers with which the young dead foreigner was affiliated.

**Shachar Freddy Kislev**

B. 1982, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Honor & Justice**, 2008, 24:00 min

Written by: Yoni Raz Portugali & Shachar Freddy Kislev; lead actors: Jon Skurtulesku, Assaf Korman; production: Assaf Mann; editor: Assaf Korman; sound editor: Elan Gabriel; art directors: Hilla Toony Navok & Jasmine Davies; musical score: Yaniv Raveh

A short film about dishonor and injustice: Menachem Gazieli, a veteran janitor in an IDF development facility, is given notice. In the days to come he gradually befriends a horrific ape-man and comes to realize their joint destinies. Where will they go in their quest for dignity?

**David Openheim**

B. 1965, USA  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Occupation Loops [Triptych]**, 2008, 6:55 min

A loop within a loop depiction of three Occupation moments in a naïve, primitive stop motion animation style: a young man throwing a stone at an officer, an officer hitting a young man with a baton; a slab of concrete attaches to another which attaches to another, to build the separation wall; fence after fence, waiting at an endless loop of borders, barricades, and gates.

**Raam Don**

B. 1970, Israel  
Lives in Pardes Hana, Israel  
works in construction.

---

**Carmel Diaries**, 2002-08, 17:00 min

Photographer: Talia Galon; editing: Nir Metteraso

A documentation of a film never made.

**Sarit Rozen**

B. 1972, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Falstaff**, video art inspired by Giuseppe Verdi's opera, 2008, approx. 15:00 min

Director, script, and design: Sarit Rozen; camera: Benjamin Chiram; production: Alina Feldman; actors: Matan Kilger, Kim Gordon, Maria Kabelsky

(Total running time: 84:00 min)

---

**Sharon Zargary**

B. 1976, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Michal & Uri Kranot**

Michal: b. 1977, Israel  
Uri: b. 1975, Israel  
Live and work in Israel and Denmark

---

**> Program I****Subaruman**, 2008, 4:30 min

The work follows the adventures of Subaruman—a day in the life of a lone cowboy for whom the smell of car tires is a substitute for cattle dung. He rides these tires as if they were an automatic rodeo machine, only to burn them at sunset. The consumed tire is the heart; the Subaru is the woman, the white mare; the song is a Japanese march a-la Hollywood's romantic tradition, but our protagonist carries a failure: a man's inability to become a contemporary hero. Subaruman embodies symbols and myths rooted in our consciousness by cinema, while mocking the very myth to which he strives, like riding the Subaru box. His figure is round, operating within a restricted, absurd sphere. One day follows another, and Subaruman remains the idiot who sustains the futile cycle of his life.

**The Heart of Amos Klein**, 2008, 14:40 min

Directors, script, design, and animation: Michal and Uri Kranot; music: Uri Kranot; sound: Thomas Richard Christensen, Jeroen and Ronald Nadorp; sound studio: Bob Kommer studio NL; production: Michal Kranot, TinDrum Animation

During a heart transplant operation, as he struggles between life and death, Amos Klein returns to significant landmarks over the course of his life. These correspond with key moments in Israeli history. His journey is a reflection on moral corruption, militarism, and indoctrination.

The journey through Amos Klein's past unfolds from end to beginning, stopping at historic junctures in Israel's lifetime. Although fictitious, Klein's character is an archetype of a person corrupted by power.

As a child Klein is forced to conform to the dictates of a militaristic environment; as he ages, he loses his inadequacy along with his compassion. Klein's actions and choices define not only his private character, but also the society which shaped him.

The film is an allegory for the loss of innocence and compassion; it carries a powerful universal message about such issues as patriotism and individuality.

As an animated film with documentary elements, it utilizes techniques unique to the medium. Most of the film is executed in stylized drawn animation, incorporating manipulated live-action and archive footage.

While providing a historic and cultural context, this distinct visual language allows for emotional insight into complex issues; animated storytelling transcends borders, cultures, and languages.



## **THE FUND FOR VIDEO-ART AND EXPERIMENTAL CINEMA**

### **The New Yield**

CCA's Fund for Video-Art and Experimental Cinema in Israel supports local artists in the fields of video-art and experimental cinema, providing them financial help to realize their works and a platform to present these works, and promoting their practice in various frames in Israel and abroad.

Since its establishment in 2002 with the support of the Israeli Film Council, the Fund financially supported the production of more than 50 works that spearhead video creation in Israel, thus reinforcing its significant contribution to the field's enhancement. As always, in this year's edition of VideoZone we dedicate a special screening to the new yield of works produced with the Fund's support.

**Sharon Horodi &  
Cheb Kammerer**

Horodi: b. 1970, Israel  
Lives and works in Tel Aviv  
Kammerer: b. 1963, Germany  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Simply a Love Song**, 2006 (Israel), 5:00 min

*Simply a Love Song* was filmed in August 2006, at the height of the Second Lebanon War. During a demonstration against the war held in Tel Aviv, things started to heat up, and passersby lost their tempers. Despite the documentary appearance of the work, it does not purport to be objective, offering an entirely subjective point of view.



**Ariel Mioduser**

B. 1960, Argentina  
Lives and works in Jaffa

---

**Channel AlDuwara**, 2007 (Israel), 10:02 min

The film is based on the history of the village of AlDuwara, a Palestinian village demolished in May 1948. Like many other Palestinian villages, its memory was erased from the official history following the establishment of the State of Israel. Kibbutz Amir now stands on its land. The film performs a process of deconstruction and reconstruction based on official Israeli footage from the 1950s, combined with personal animation and an original soundtrack. The film debuted in Shlomit Bauman's exhibition by the same name staged at Zochrot Gallery, Tel Aviv, and at the Palestine Film Festival, London.

**Zamir Shatz**

B. 1969, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**The Story of Kooka**, 2008 (Israel), 16:00 min

The story of a dog named Kooka who is repeatedly abandoned by its owner.

**Liz Magic Laser**

B. New York  
Lives and works in New York

---

**Handled**, 2007 (USA), 4:00 min

The conflict between excessive affect and emotional restraint is often played out through gendered power dynamics in Liz Magic Laser's video work. Positions of vulnerability and mastery are explicitly cast in the project *Handled*. The video presents a non-verbal space in which indeterminate interactions between men, women, and animals unfold. Four people sit in a motionless car alternately caressing and violently playing with live lobsters. The nature of these relations ranges from sexual to playful to sacrificial. The impression that these people are treating the lobsters roughly due to a child-like ignorance of one's own power commingles with the sense that they are taking a disinterested pleasure in acts of excess and cruelty. The upscale leather interior of the car and the attractive youthful appearance of the people within it accentuate the tension of this representation of decadence imbued with decay.



(Total running time: 49:00 min)

---

### Ofri Cnaani

B. 1975, Israel  
Lives and works in Tel Aviv and  
New York

---

### > The Program

Oasis, 2008 (Israel), 10:30 min

The third piece in Cnaani's "Greek Trilogy," Oasis explores the notions of home, longing, and cultural exile. Located on an industrial rooftop, it portrays an annual ritual whereby a group of young professionals gather to celebrate a fictive tradition.



### David Krippendorff

B. 1967, Berlin  
Lives and works in Berlin

---



Altered States, 2008 (Germany), 2:18 min (loop)

Performers: Jasmin Avissar, Obama Zatar

A man and a woman are seen on opposite screens. Each performer acts out two sentences: one of total love, the other of violent hatred. The audio has been edited so that, even if the couple remains separated, the voices blend together; the male and female voices shift from one word to the next, with both voices alternately coming out of the performers' lips. The performers are a Palestinian man and an Israeli woman. The two short sentences about love and hate are excerpts from the movie West Side Story, a musical remake of Romeo and Juliet set in New York's gang culture, presenting a conflict between Americans and Puerto Rican immigrants.

The work explores our deepest emotions, placing them within the frame of constructed feelings of Hollywood movie musical melodramas, recontextualizing them within current political and ideological tensions. Hence, the installation aims at our own most personal feelings and primal emotions—love and hate—placing them within current tensions of globalism and racial intolerance.

Curators:

**Galit Eilat** and **Sergio Edelsztein**\*

## **PERFECT LIFE**

The possibility of camera manipulation enables the manipulation of reality. The film industry sets out to create an alternative, often fantastic short-lived reality at popular prices. The reality which the artists featured in this program endeavor to create is not fantastic; if it addresses illusion, the latter is unraveled, presenting the transition between documentation of the real world and that of an imaginary world. The works mainly address the boundaries between the conceptual willingness to enter into the illusion and the decision to stay outside and expose the mechanisms of illusion.

---

\* Galit Eilat – Curator & Director of the Israeli Center for Digital Art, Holon  
Sergio Edelsztein – Director of the Center for Contemporary Art, Tel Aviv

in the village, exposing this surreal reality, this new alien-like sense of belonging, within its complex political region.



### Noam Toran

B. 1975, Israel  
Lives and works in London

---

***Desire Management***, 2005-06 (Israel), 11:20 min

*Desire Management* comprises five sequences in which objects are used as vehicles for dissident behavior. In the film, the domestic space is defined as the last private frontier, a place where bespoke appliances provide unorthodox experiences for alienated people: an airline hostess with a unique approach to air turbulence; the owner of a mysterious box which men ritually visit to look inside; an elderly man who enjoys being vacuumed; a couple who engage in baseball driven fantasies; a man who is forced by his partner to cry into a strange device.



**Ruti Sela**

B. 1974, Jerusalem  
Lives and works in Tel Aviv

---

**The Gay Pride Parade**, 2005 (Israel), 3:00 min

A pride parade against the Gay Pride Parade held in the streets of Jerusalem in 2005.

**Suleiman Mansour**

B. 1947, Birzeit, Palestine  
Lives and works in Jerusalem

---

**The World Cup in Me'eliya**, 2006 (Palestine), 6:56 min

Camera: Yousef Khmeiseh; editing: Riyadh Deis; produced by:

Liminal Spaces; Directed by: Suleiman Mansour

Special thanks: Sabreen Association for Artistic Development and Star Photo and Video Nazareth

Located in northern Israel, Me'eliya is a village whose 2,000 inhabitants are all Roman Catholics. No Muslims, Jews, or even Orthodox or Protestant Christians are welcome. The inhabitants of Me'eliya look down upon neighboring Muslim and Druze villages, and dislike Jews because of their condescending attitude and because of problems with the tax authorities and other governmental institutions. Hence, they identify themselves neither with the Palestinian people nor with Israeli Jews. The village, which is made up of small-business owners and contractors who work with Israeli institutions, is economically well-off. It is home to a wealthy and lost community searching, like any other community, for something to belong to.

During the World Cup, this yearning to belong becomes clearly evident. Every house in the village waves at least one—and in some cases four, five or as many as eight—national flags. Brazil, Italy, Germany, Argentina, Costa Rica, and France are all represented by flags flown high above the streets. Middle Eastern, North African or East Asian flags are noticeably absent... During the month of the World Cup, no marriages take place in Me'eliya. A curfew-like status is imposed in the streets, especially when there is an important game taking place. The film attempts to document the last week of the World Cup

### Marcus Coates

B. 1968  
Lives and works in London

---

#### Radio Shaman, 2006 (UK), 9:35 min

Marcus Coates, dressed in a stag's skin, including antlers, is being asked questions in a radio studio as part of a live interview. Coates explains that he is a shaman and that he is here to solve a problem—the increase in prostitution in the city involving women from West Africa. He has performed rituals around the city, asking animal spirits to guide him to an answer. His answer is pragmatic and straightforward, his method is certainly not, but nonetheless one cannot say it is ineffective. Coates tests the role of the artist and the power of the imagination in confronting contemporary problems by means of ancient techniques.



### Karen Russo

B. 1974, Israel  
Lives and works in London

---



#### The Place where Remote Futures Meet Remote Pasts, 2008 (Israel), 3:45 min

Filmed in the tunnel under the Western Wall in Jerusalem, the work features the artist crawling along a narrow tunnel. Blindfolded, she is digging in the ground using sharp claws made of metal. The footage of this strange mole-like woman is juxtaposed with Point of View shots of a real mole filmed by a special camera attached to the mole's head. A few minutes into the work, we notice another mole-like woman approaching. As the two detect each other, they begin a violent struggle.

The Western Wall Tunnel runs underneath the length of the Western Wall. It allows pedestrians to walk along one of the oldest subterranean paths in Jerusalem, leading from the Western Wall plaza to the exit on the Via Dolorosa. The tunnel is situated in one of the holiest places in the city. Its opening to the public in 1996 inflamed a violent riot in Israel after several years of calm, with Palestinians claiming the tunnel ran beneath the Temple Mount, the third holiest site in Islam. The bloody events ended with the deaths of 70 Palestinians and 16 Israeli soldiers. This area of Jerusalem is the subject of numerous apocalyptic theories and beliefs by Jews, Christians, and Muslims alike, and remains a highly volatile and heavily guarded place in the Old City.



(Total running time: 57:00 min)



## The Program

### **Köken Ergun**

B. 1976, Istanbul, Turkey  
Lives and works in Berlin



I, Soldier, 2005 (Turkey), 6:43 min

*I, Soldier* is the first part of Köken Ergun's video series addressing the state-controlled ceremonies for the national days of the Turkish Republic. The nationalistic attributes attached to these large-scale ceremonies are underscored by a non-descriptive, near-voyeuristic point of view. *I, Soldier* was shot on the National Day for Youth and Sports, the day marking the start of the independence war of the Turkish public under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk against the Allied Forces back in 1919. The annual ceremony held at the biggest stadium of each city consists of figurative dances performed by high school students, with timeless, socialist-realist choreography. In the past decade, popular songs have replaced the usual military march tunes which accompanied the choreography. In this video a nationalist hip-hop song is played during the gymnastic demonstrations of the military academy students, backed by a stern poem of a high-ranking serviceman about the virtues of "The Soldier."

### **Simon Wachsmuth**

B. 1964  
Lives and works in Berlin

Pulad Zurkhaneh, 2007 (Iran/Germany), 22:34 min

The film shows Iranian men at the Shiraz bazaar Zurkhaneh practicing traditional physical exercises. The ritual is shown without any additional commentary, concentrating on the traditional order of events. One of the film's main characteristics is the focus on objects once symbolizing different forms of weaponry, such as sword, bow, shield, etc. The atmospheric images suggest an open narrative instead of a documentary, thus bringing historic and contemporary layers of meaning together.



Curators:

**Galit Eilat** and **Sergio Edelsztein**\*

## RITUALS

The program consists of a collection of works addressing various rituals—martial, consumerist, and sporting—whose common denominator is a quasi-religious deliverance of the individual and an exultation of the collective. Most rites are based on the principle of recurrence—repeating the same rituals associated with private or public events over and over again. The steady annual repetition generates a sense of constancy and stability. Similarly, our daily, routine actions acquire the form of a ritual with fixed rules that we often set for ourselves. As we age, we cling to our private rituals, feeling that they are unique to us and express our values and worldview.

---

\* Galit Eilat – Curator & Director of the Israeli Center for Digital Art, Holon  
Sergio Edelsztein – Director of the Center for Contemporary Art, Tel Aviv

**Stefanie Busch**

B. 1977, Dresden, East Germany  
Lives and works in Dresden

---

***In Between***, 2007 (Germany), 9:22 min

The video work was assembled from 7,000 discrete pictures taken by Stefanie Busch in 2006 on the Lost Highway Expedition, an interdisciplinary urban research project following the path of the highway network built to connect the ex-communist states with capitals of the Western Balkans. She focuses on the reasons why such a proud, independent country as Yugoslavia, the onetime utopia in its unification of different peoples, could have perished. *In Between* is a personal portrait of the Western Balkans and a search for broken identities and lost illusions.

**Dana Levy**

B. 1973, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

***This Was Home***, 2005-08 (Israel), 15:55 min

Two chapters about my family members who revisit their childhood home in the Diaspora sixty years later. In the first chapter, my grandfather returns to Sosnowiec, Poland through my initiative, and finds his home. Although he has not been back to Poland in sixty years, he does not seem to have any sentiments for the place or the local inhabitants. He prefers to eat ice cream or smell cheap perfumes sold on the street. Even when the current inhabitant of the house slams the door in his face, he remains indifferent. In the second chapter, my father returns to his home in Cairo after 55 years. The house was deserted and in disrepair. It is now occupied by eight homeless people. My father films the house with a hidden camera, while talking with the squatters.

(Total running time: 64:00 min)

&gt;

**The Program****Menachem Roth**

B. 1975, Israel  
Lives and works in Berlin

---

**Snow in Jerusalem**, 2002 (Israel), 8:00 min

When Jerusalem becomes clad in white, the roads are blocked and the schools are closed. Meandering in the ultra-Orthodox neighborhoods, one can hear Yiddish, and the blend of Yiddish and snow momentarily conjures up a distant memory of a different Jewish life, back in the European *shtetl*.

**Matei Bejenaru**

B. 1963, Suceava, Romania  
Lives and works in Iași, Romania

---

**Maersk Dubai**, 2007 (Romania), 8:00 min

Romanian with English subtitles

The video explores the murder of three Romanian illegal immigrants from the Taiwanese ship *Maersk Dubai* in 1996, analyzing the difficult economical, social, and political situation of Romanians after the fall of communism in 1989.

**Oliver Ressler**

B. 1970, Austria  
Lives and works in Vienna

---

**The Fittest Survive**, 2006 (Austria), 23:00 min

The video *The Fittest Survive* is based on documentation of a five-day course, "Surviving Hostile Regions," held in January 2006 in Wales, UK by the AKE Group. The course instructors are British ex-special force soldiers. The participants are businessmen preparing to do business in Iraq and other dangerous regions, government officials, and mainstream journalists who, with their dishonest discourse of democracy and human rights, help to legitimize and secure the ideology of market-economy expansion.



Curators:

**Galit Eilat** and **Sergio Edelsztein**\*

## **TALES OF HERE AND THERE**

The early 21st century is most distinctively characterized by travels, transitions, wandering, and migration. Confrontation of this phenomenon requires new, different types of specialization on the part of both those enforcing the immigration laws and their violators; specialization involving survival strategies, acquisition of language skills, masquerade, etc. Concurrently, this phenomenon gives rise to stories which wander and shift from place to place. Artists are often the conductors of these stories, either as agents or as their protagonists.

---

\* Galit Eilat – Curator & Director of the Israeli Center for Digital Art, Holon  
Sergio Edelsztein – Director of the Center for Contemporary Art, Tel Aviv

with the authorization and support of the Jerusalem municipality and the local police. Once they are installed, cars are prevented entry into the ultra-Orthodox neighborhoods, and Jerusalem is thus topologically transformed into two cities: one with cars, and the other—car-free. In keeping with this custom, *Sabbath 2008* is a photographic ritual performed at designated times and places. While the barriers may appear symbolic and rickety, their installation is a source of conflict, marking clear-cut boundaries between secular and sacred, between present and past.

### Avi Mograbi

B. 1956, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Detail 4**, 2004 (Israel), 5:00 min

Camera: Philippe Bellaiche

A celebration of the inauguration of the Rabbi Meir Kahana (founder of the Jewish ultra-nationalist movement KACH) Bible College in Tapuach, a Jewish settlement in the Occupied Territories.



### Dana Tal

B. 1980, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Two Hands and a Stick**, 2008 (Israel), 1:15 min

A view of Israel's national anthem through the encounter between a pair of hands and a stick.

**Malki Tesler**

B. 1984, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Playground**, 2008 (Israel), 8:00 min

Malki Tesler conquers a slide in a children's playground. She sits on it and refuses to move. The film evolves mainly around the reactions of the parents whose children's play has been interrupted. The reactions develop into near-violence, exposing the absurd gravity by which parents protect their children's sacred rights.

**Artur Żmijewski**

B. 1966, Poland  
Lives and works in Warsaw

---

**Itzik**, 2003 (Poland), 5:05 min

Itzik is one of those guys we all know. He knows better; he thinks he has the right to preach and persuade. Street wise, he offers an illiterate view of reality.

**Yossi Atia & Itamar Rose**

**The State of Judeo-Arabia**, 2007 (Israel), 4:30 min

Yossi and Itamar go to the Arab-Israeli cities of Taybeh and Tira, trying to establish a bi-national, Palestinian-Israeli state by the name Judeo-Arabia with the local citizens. They hold auditions for the first Arab Chief of Staff, paint a new flag, and choose a new enemy for the state of Judeo-Arabia.

**Nira Pereg**

B. 1969, Israel  
Lives and works in Israel and Germany

---

**Sabbath 2008**, 2008 (Israel), 7:12 min

*Sabbath 2008* documents the barring of the ultra-Orthodox neighborhoods in and around Jerusalem as the Sabbath enters. In most cases, this involves temporary barriers which stay put for 24 hours, thus creating an artificial partition between ultra-Orthodox areas and the rest of the city. The barricades are installed by the residents themselves,

(Total running time: 58:00 min)

&gt;

**The Program**

---

**Amir Yatziv**

B. 1972, Jerusalem  
Lives and works in Jerusalem

---

**Compressed Ceramic Powder (Battle in the Orchard)**, 2007 (Israel),  
5:50 min

A group of Israeli soldiers describe their last moments in combat, just before their own deaths, thus enacting the ultimate soldier's fantasy: to die in battle, become a hero, and subsequently be interviewed about it.

**Yossi Atia & Itamar Rose**

Atia: b. 1980  
Lives and works in Tel Aviv  
Rose: b. 1980  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Shirutrom** (Telethon), 2006 (Israel), 8:00 min

The Shirutrom is held annually to raise funds for the benefit of IDF soldiers, in collaboration with Israeli Channel 2. Yossi and Itamar go to Or Yehuda dressed as soldiers to gather food donations for the troops by going door to door, thus reinforcing the absurdity of the event whereby the richest organization in the country begs for donations.

**Fida' Abu 'Ayesha**

14 year old girl, Hebron, Palestine

---



**Sharmuta/Settlers at the Door**, 2006 (Palestine), 7:00 min

The Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories, B'Tselem, launched the "Shooting Back" project, providing Palestinians living in the Occupied Territories with video cameras to document harassments and abuse by settlers. One of the better-known films created in this context, *Sharmuta* (a derogatory Arabic word meaning whore) was filmed by 14-year old Fida' Abu 'Ayesha. It shows a female Jewish settler standing in front of the lattice door of Abu 'Ayesha house, preventing her from leaving her home. The settler stands in front of the door, cursing the girl, while a soldier stands behind the settler, doing nothing to stop her.

**David Reeb**

B. 1952, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Curfew in Ni'ilin**, 2008 (Israel), 6:00 min

Translation: Yousef Asfour



The Palestinian village of Ni'ilin has had a significant part of its remaining land severed by the Separation Wall erected nearby. This short video piece documents a visit to the village organized by AATW (Anarchists Against the Wall) in July 2008, at a time when a total curfew was imposed on the village, and the press was prevented entry. It provides a glimpse into the villagers' everyday routine during this period.



Curators:

**Galit Eilat** and **Sergio Edelsztein**\*

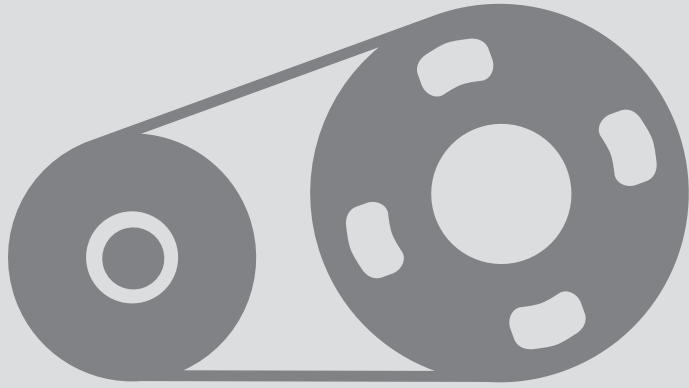
## WELCOME TO ISRAEL

Israeli reality has always been a fertile ground for visual documentation. The program introduces several representations of this reality: from an interview with “dead” soldiers in Amir Yatziv’s work, through a televised ridiculing of a common Israeli crowd by Yossi and Itamar, to David Reeb’s personal documentation of a demonstration against the Separation Wall. Outstanding in this program is the piece shot by 14-year old Palestinian Fida’ Abu ‘Ayesha, a resident of Hebron, depicting a settler’s attack on her family home. The outrageous, shameful event was documented as part of the project “Shooting Back” launched by B’tzelem—an organization monitoring abuse of human rights in the Occupied Territories ([http://www.btselem.org/english/Video/Shooting\\_Back\\_Index.asp](http://www.btselem.org/english/Video/Shooting_Back_Index.asp))—encouraging Palestinian witnesses to videotape instances of attack and abuse by Jewish settlers. The fragment shown here gained popularity in Israel and became iconic following its repeated enactment in a satirical TV program, thus transforming a private testimony into a public icon.

---

\* Galit Eilat – Curator & Director of the Israeli Center for Digital Art, Holon  
Sergio Edelsztein – Director of the Center for Contemporary Art, Tel Aviv

## Screenings



**Tamar Ettun**

B. 1983

Lives and works in New York

---

1. **Shemoneh Esreh Prayer** (Eighteen Benedictions), 2008, video, 5:59 min



2. **Shoot**, 2007, video, 00:28 min
3. **The 24th Floor**, 2007, video, 4:00 min
4. **Attempts**, 2007, video, 9:49 min
5. **Weathercock**, 2007, video, 12:53 min

**Yaron Atar & Ishay Gross**

Atar: b. 1979

Lives and works in Tel Aviv

Gross: b. 1979

Lives and works in Tel Aviv

---

- Rambo**, 2007, video , 2:51 min

**Yossi Atia & Itamar Rose**

Atia: b. 1980

Lives and works in Tel Aviv

Rose: b. 1980

Lives and works in Tel Aviv

---

- Missiles in Ramat Gan**, 2006, video, 3:04 min

**Lior Waterman**

B. 1975  
Lives and works in Tel Aviv

---

1. **Boudin**, 2002, 12:00 min
2. **Sweet Potato Man**, 2007, video, 1:00 min
3. **Presentation**, 2002, video 2:00 min
4. **Bababa**, 2006, video, 1:00 min
5. **Caruota**, 2002, video, 1:00 min

**Roy Menahem****Markovich**

B. 1979  
Lives and works in Tel Aviv

---

1. **Untitled**, 2008, video
2. **Bicycle at the Park**, 2007, video, 0:15 min
3. **Rolling Stones**, 2007, video, 0:50 min

**Tom Pnini**

B. 1981  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Volcano Demo**, 2008, video, 2:46 min

**Haim Almoznino**

B. 1979  
Lives and works in Tel Aviv

---

1. **Free Will**, 2008, video, 1:43 min



2. **Poetics of Destruction**, 2008, video, 00:59 min

**Ari Libsker**

B. 1972  
Lives and works in Tel Aviv

---

1. **Election Day, Tel Aviv, 28 January 2003**, video, 4:00 min
2. **The International Court of Justice in The Hague ruled that the Separation Wall is illegal, London, 23 February 2004**, video, 2:29 min
3. **One month and one day after the end of the Second Lebanon War, Accra, Ghana, 15 November 2006**, video, 3:29 min
4. **IDF Parade, Tel Aviv and Kibbutz Beit Alpha, Israel, 8 May 2008**, video, 4:48 min

**Dmitri Gutov**

B. 1960  
Lives and works in Moscow

---

**Thaw**, 2006, video, 3:40 min

**Erbol Meldibekov**

B. 1964  
Lives and works in Almaty, Kazakhstan

---

**Pastan on the Street**, 2005, video, 2:53 min

**AES+F**

Tatyana Arzamazova (b. 1955)  
Lev Evzovich (b. 1958)  
Evgeny Svyatsky (b. 1957)  
Vladimir Fridkes (b. 1956)  
Live and work in Moscow

---

**Who Wants to Live Forever**, video, 1998, 6:25 min

**Igor Guelman-Zak**

B. 1983  
Died 2007, London

---

1. **Left to Right**, 2007, video, 1:22 min

2. **Untitled**, 2007, interactive video

**Playground**, 2007, 8-channel video concert, loop

**Nevet Yitzhak**

B. 1975  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Horse House Hat**, 2008, multi-channel video installation, loop

**Gili Avissar**

B. 1980  
Lives and works in Tel Aviv

---



> **Works in the exhibition**

**Blue Noses Group**

Formed in Novosibirsk, Russia, 1999.  
Initial members: Dmitry Bulnygin,  
Maksim Zonov, Vyacheslav Mizin,  
Konstantin Skotnikov. Current members:  
Vyacheslav Mizin (b. 1962) and  
Aleksandr Shaburov (b. 1965).  
Mizin lives in Moscow and Novosibirsk  
and works in Moscow.  
Shaburov lives in Moscow and  
Yekaterinburg and works in Moscow.

---

**Anna Jermolaeva**

B. 1970  
Lives in Vienna; works in Karlsruhe,  
Germany

---

1. 25 Short Performances about Globalism, 2003, video, 10:05 min
2. If I Were Harry Potter, 2003, video, 7:40 min
3. Illustrated Headlines, video, 2004, 2:22 min

1. Überlebensversuch, 2000, video, loop
2. Kurvenreich (Curvaceous), 2002, video, 3:00 min
3. Murka, 2002, video, 1:00 min
4. Untitled, 2004, video, 1:00 min
5. Ass Peeping, 2003, video, 2:00 min
6. Regenschirmdemo, 2004-06, video, 7:00 min
7. go...go... go... go..., 2005, video, 1:00 min



**Provmyza**

(Galina Myznikova, Sergey Provorov)  
Formed in 1993  
Live and work in Nizhniy Novgorod,  
Russia

---

**Victor Alimpiev**

B. 1973  
Lives and works in Moscow

---

**Vladimir Logutov**

B. 1980  
Lives and works in Samara, Russia

---

The Slippery Mountain, 2006, video, 7:00 min

1. Sweet Nightingale, 2005, video, 6:44 min
2. Summer Lightning, 2004, video, 2:17 min

Episode, 2005, video, 1:00 min

addressed not only to Russia, but to the world. As a matter of fact, it is through video that Russian artists joined the global village.

Video was the territory of free experimentation, reflecting the new impulses and values experienced by art without being conditioned by the nascent art market. The underground—intended here as art nonconforming to state-imposed canons of Socialist Realism—had lost its reason to exist. New rules had to be written from scratch. Those were the years when the members of the Russian art community were teaching themselves new forms of contemporary art. For the first time, after decades of relegation into clandestinity, artists could speak out. They did so using video cameras. Moreover, from the second half of the 1990s, due to its ease in distribution, video helped many artists living outside Russia's two cultural capitals—in places where art did not get any support—become known in Moscow or St. Petersburg, and from there abroad.

The program singles out one layer in the identity arising from the analysis of Russian video in recent years: that of the “idiot.” Not intended in any pejorative sense, the “idiot” is probably the sanest person in the world; the only one who speaks the truth. His/her strange—at times comical, at times grotesque, at times near-irritating even—gestures reflect the absurdity inherent in our way of life. Behind and beyond their irrational behavior—which transcends any concept of geographical nationality—these artists conceal a profound revelation, that of being, despite everything, unrestrained by any political impositions and against the brutality of commodification. And they say this to us with a quirk smile on their faces.

**Antonio Geusa**

## **BEHIND AND BEYOND THE ABSURD: A FEW HISTORICAL NOTES**

Video entered the Russian art community as an artistic practice in the mid-1980s, twenty years after the technology had become available in the West. The main reason for the delay was the ban on all means of technical reproduction imposed by the Soviet authorities. When first video cameras and players appeared on the market, however, their high prices impeded their rapid diffusion. For about six years, video art was prerogative of a very few practitioners, ignored by the critics and unknown to the public at large. The sudden collapse of the Soviet Union in 1991 brought on a radical change. The opening of the first independent contemporary art spaces and the drop in prices of the equipment greatly favored the diffusion of video. In just a few months, video became a well-established practice.

It is at video, more than any other artistic medium, that we should look to get an uncompromised picture of how the permanent changes in the social, political, and economic structures of the whole country affected production and fruition of art. In other words, it is through video that we may perceive many of the defining traits of the post-Soviet artist. Artists appropriated video to (re)define both their identity and the relationship with the new type of public which was emerging, the unspecified “man on the street,” a typology which was completely absent in Soviet times when secrecy was a necessary condition to avoid the Gulag.

Video was new the same way public access to contemporary art was in Russia. It came without any tradition to revolt against or conform to. Video gave artists the chance to voice their worries, their warnings, their messages of consolation



a barrage of slaps and curses from the elder with stoic indifference and an expressionless face, neither objecting nor attempting to defend himself. The responses of the passersby range from shock to giggle to total disregard of the scene which resembles street theater, confronting the viewer with a set of clichés about the violence and submissiveness supposedly inherent to Central Asian culture.

**Victor Alimpiev's** two works address the relationship between the individual and the collective in different ways. Spontaneous, mundane, prosaic gestures become theatrical and pathos-filled when performed by large groups of people directed by the artist. Thus, for example, gestures customarily regarded as involuntarily surrendering embarrassment or frustration, such as scratching one's head and tossing away a plastic bag, become a dramatic theatrical gesture of a Greek choir, whereas restless drumming on a school desk carries an implicit causal link with the natural forces. The works explore the tension between the private and the public, between the authentic and false gesture, between spontaneity and mimicry.

**Dalia Levin and Maya Shimony**

and behaviors of individuals and of various groups. In most cases, however, these groups consist of playbox objects such as dolls, mechanical dogs, and toy cars. Through near-documentary focus on these inanimate objects, Jermolaeva breathes life and drama into them.

In *The Slippery Mountain* by the **Provmyza** group, the camera follows human figures seen from afar, trying to climb an enigmatic mountain whose top remains invisible. Time and again during the Sisyphean climb the figures lose their grip, sliding down the steep slope, tripping other climbers and taking them down with them. The climbing attempts and downhill sliding oscillate between dream and endless nightmare.

Taking place on the edge of a snow-clad forest, **Dmitri Gutov's** *Thaw* is based on a 19th century painting by Fedor Vasiliev. The romantic theme of a figure in the defrosting Russian snow, however, has transformed in nature as well as meaning in the wake of the geopolitical changes in Russia. The figure turns out to be that of a middle-aged man wading through slush, unavailingly trying to get out. Over and over he appears either to slip or make himself fall, even though there is no apparent reason to keep him there. The dramatic music accompanying these slips and slides was composed by Dmitri Shostakovich in the 1960s, quoting from the magazine *Krokodil*, a 1920s government-approved political satire, offering a gaze between nostalgia and real criticism about the humor underlying the Soviet regime.

In **Vladimir Logutov's** *Episode* we witness an encounter with three figures appearing like dark silhouettes against the backdrop of a city covered in snow. The viewer becomes a witness to a scene which soon transforms from playful to violent, as two of the figures whip, kick, and beat the third. The scene's background, as well as the figures' identity, is unknown, and the viewer remains a passive witness to random violence devoid of any cause or reason. The passersby walk on without intervening, responding, or even acknowledging the situation. Life goes on as usual.

**Erbol Meldibekov's** *Pastan on the Street* introduces Pastan, a fictive state conceived by the artist, a parody about a group of Central Asian countries whose names end with "stan," perceived by the West as a single bloc. The video, which is a part of a larger project addressing the image and stereotypes of Central Asia, takes place on the street: two men appear in attire looking like a variation of tradition garb, which changes as they move between public sites. The younger man absorbs

adjustments, as he switches between his right and left nipples. In his other work too, the order of things—this time between spectator and performer—is reversed, when the spectator is invited to tickle a pair of feet appearing on screen, thus, instead of the performer entertaining the viewer and making him laugh, the latter is invited to entertain the actor.

**Lior Waterman** presents four short films which push the limits of good taste while replacing the human body with inferior “substitutes.” Even though the physical organs in the film are not “authentic,” but rather vulgar substitutes such as vegetables and meat, the human body is present as an image and a metaphor for masculine virility. Employing props and humor, Waterman touches upon themes considered taboo by means of ridiculing and low-brow physical humor.

**Tamar Ettun** challenges the boundaries of bodily pain and danger, using the body as an inanimate object in everyday situations, a type of absurd sculpture obeying various physical laws. She sets ostensibly illogical or pointless goals for herself: distorting her body into a weather vane of sorts that spins on a rooftop; hanging from an electric pole; climbing up traffic signs in a hopeless attempt to remove pairs of shoes hanging from the trees; and performing as an acrobat without a safety net (and without audience).

**AES+F**'s 1998 work *Who Wants to Live Forever* addresses the death of Princess Diana in the previous year, and the obsessive media engagement in the circumstances of this sensational death. A Diana double takes her place before the cameras, performing a set of poses which imitate the Princess's body language, presenting her bleeding wounds with gestures reminiscent of catalogue models and Christian martyrs alike. The macabre work peruses the symbiotic relationship between celebrities and the public, between glamour and death, publicity and sensation, entertainment and disaster.

The three pieces of the **Blue Noses Group**—*If I Were Harry Potter*, *25 Short Performances about Globalism*, and *Illustrated Headlines*—are introduced as a sequence of short visual jokes. Group members employ diverse, possibly-minimalistic possibly-amateurish means to present poignant, comic, and absurd verbal illustrations for current concepts pertaining to post-Communist Russian society and to Russia's relations with the West, as reflected in the media.

**Anna Jermolaeva** presents several short video works constructed as observations—sociological, physical, anthropological, and biological. The static camera captures and documents phenomena

**Roy Menahem Markovich** too draws on the aesthetics of special effects in B-movies in three works which enact a situation, where the ground is pulled out from under the pastoral world he constructs. The three scenes, which appear to have been extracted from disaster movies—falling rocks in a landslide, chained bicycles falling by themselves, the ground breaking open in an earthquake—expose the ways in which the collapse effect was created, thereby neutralizing the horror while ridiculing the manipulation which generated it.

*Rambo* by **Yaron Atar** and **Ishay Gross** presents two young men seated on a sofa watching the film *Rambo*. In one of the film's climatic moments, when Sylvester Stallone pulls a bullet out of his muscular body, the two spectators get up and imitate his movements with blank automatic gestures. The two couch actors adopt a radicalized, exaggerated masculinity as a model of identification, which they imitate in a type of a grotesque coming-of-age ritual in the domestic living room.

**Nevet Yitzhak** creates a “concert” played across several screens, which she constructs from a myriad of everyday noises and sounds. The fastidious, advanced principles of non-mainstream music are dissonant with the images exposing the noises' mundane origins, mainly in children's toys and television channels, thus charging the high brow soundtrack with humor, vivacity, and playfulness.

**Gili Avissar** creates a video collage spinning a theatrical story between several screens whose protagonists are a cowboy, a horse, and a clown. The use of heroic figures drawn from romance assumes an absurd effect due to the creative and frugal means by which he constructs the obscure, fragmentary story with a syntax oscillating between the theater of the absurd and a children's game.

**Haim Almoznino** blurs the line between the pranks of a risk-seeking teenage boy and the principles of creation and destruction, construction and deconstruction prevalent in the field of art history. Thus, in one work, he is shot riding a motorcycle “no hands” on the Tel Aviv-Jerusalem highway, challenging the limits of danger in an act of rebellion, whereas in his other work we observe the destruction of an art work presented in a gallery—a carefully balanced tower—with a slight kick.

The two works by **Igor Guelman-Zak** address the interrelations between image and the human body. In one, he explores the futile discontent typical of the young generation today, which seems to be assuaged by means of ridiculously negligible cosmetic

level, while using physical humor and impersonal, non-heroic, superfluous, and banal bodily gestures which put the performer or his performance in states of danger, violence, degradation, and ridicule.

× × ×

Featuring young Russian and Israeli artists, the exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art pays homage to Russian-Israeli artist Igor Guelman-Zak. Guelman-Zak was born in Moldova in 1983. He immigrated to Israel in 1990 and graduated from the Midrasha School of Art at Beit Berl Academic College in 2005. Igor died in London in 2007.

× × ×

**Ari Libsker** presents four political speeches in which he “speaks to the people” on different occasions, such as on Election Day or during a trip to Africa. In these speeches, composed of meaningless texts interwoven with empty rhetoric of speech, he performs in the public sphere, insisting upon making café patrons or bus passengers an attentive audience. The absurd situation, on the verge of harassment, elicits responses of embarrassment, silence, and avoidance on the part of the audience, in a brilliant satire of political demagoguery.

**Yossi and Itamar** masquerade as news reporters from some marginal, low-budget channel, trying to prepare an advance report about missiles falling on the city of Ramat Gan, in anticipation of a possible escalation in the security situation in Israel. They ask citizens to collaborate with them and pose as eyewitnesses. Initially shocked, people soon cooperate, reconstructing “authentic,” familiar, and hackneyed reactions to the situation, thus creating a parody which examines the role of the media in structuring and interpreting reality.

**Tom Pnini’s** video follows the residents of a typical suburban apartment building who unknowingly live at the foot of a volcano which seems to have landed on their rooftop. The surprising, absurd juxtaposition of the gray building and the lava-spewing volcano resembles the décor for a B-sci-fi movie, a backdrop where theatricality and an exotic fantasy come together to introduce a threat both metaphorical and real.

Curators:

**Dalia Levin** and **Antonio Geusa**\*

## NO NONSENSE

Herzliya Museum of Contemporary Art  
6 December 2008 – 14 February 2009

"Already at a purely formal level, the fact of beating up oneself renders clear the simple fact that the master is superfluous: 'Who needs you for terrorizing me? I can do it myself!'"

— Slavoj Žižek

The position described by scholar Slavoj Žižek in his reading of the film *Fight Club* emerges in the majority of video works featured in the exhibition. According to Žižek, in the asymmetrical balance of power between the individual confronting a disciplining—whether political, economic, gender-related—power, the most effective protest is to turn the attack on oneself. Ostensibly defying all logic, such an act paralyzes and neutralizes any external means of intimidation which manifests powerlessness vis-à-vis a behavior identified as irrational. The artists participating in the exhibition adopt a similar tactic in addressing onerous, painful issues, by voluntarily assuming the figure of the idiot, the village fool, or the court jester, the nutty eccentric or the sideshow “freak.” These marginal figures, operating outside the pale, are perceived as non-threatening, amusing, or grotesque. Therefore they are free to engage with the painful, the bleeding, the forbidden. This engagement often occurs on a nonverbal

---

\* Dalia Levin – Director of the Herzliya Museum of Contemporary Art  
Antonio Geusa – Independent curator and art critic based in Moscow

- The exhibition was made possible with the support of M&Y Guelman Gallery, Moscow  
- Thanks to Rosenfeld Gallery, Tel Aviv

**Pipilotti Rist**

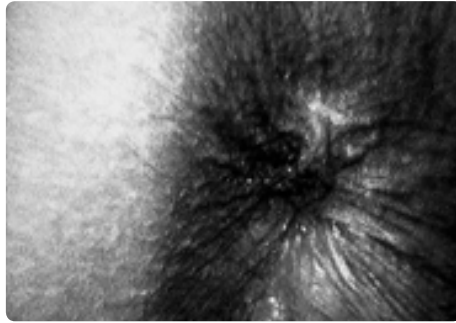
B. 1962, Grabs, Sankt Gallen,  
Switzerland  
Lives and works in Zurich

---

**Mutaflor**, 1996, video installation, 10:51 min

Directing, editing, cast: Pipilotti Rist; camera: Anders Guggisberg

Courtesy of the artist and Hauser & Wirth, Zurich & London

**Zbigniew Rybcynski**

B. 1949, Lodz  
Lives and works in Los Angeles

---

**Tango**, 1980 (Poland), original format 35 mm, 8:10 min

(Won the *Oscar for Best Animated Short Film*, Academy Awards® 1983)

Courtesy of the artist

**Doron Solomons**

B. 1969, London  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Déjeuner sur l'herbe**, 2000, 9:00 min



> **Works in the exhibition**

**John Bock**

B. 1965, Schenefeld, Germany  
Lives and work in Berlin

---

**Rodney Graham**

B. 1949, Vancouver, Canada  
Lives and works in Vancouver

---

**Hila Lulu Lin**

B. 1964, Israel  
Lives and works in Tel Aviv

---

**Antoni Muntadas**

B. 1942, Barcelona  
Lives and works in New York

---

**Porzellan Isoschizo Küchentat des neurodermitischen Brockenfalls im Kaffeestrudel**, 2001 (Germany), 1:47 min

Camera, editing: Knut Kläßen; editing: Marc Aschenbrenner  
Courtesy of Klosterfelde, Berlin; Anton Kern, NY

**Halcion Sleep**, 1994 (Canada), 26:00 min

Courtesy of the artist and 303 Gallery, New York

**No More Tears**, 1994, loop

**Stuttgart (for H.H.)**, 2006, 9:11 min

Courtesy of the artist and Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona, Spain



**Bruce Nauman**

B. 1942, Fort Wayne, Indiana  
Lives and works in New Mexico

---

**Violent Incident – Man, Woman, Segment**, 1986 (USA), 30 min  
(single sequence: 28 sec)

Courtesy of Parkett Publishers, Zurich

**João Onofre**

B. 1976, Lisbon  
Lives and works in Lisbon

---

**Nothing Will Go Wrong**, 2000, 1:03 min

Courtesy of the artist and Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon



The table is set. The knife is already there.

**The Real God** (From: *Religion: A Theological Play for Six Men and a Muse*)

"The family sits at the table  
eating.

The table stands in the center,  
displaying its imperviousness.

If it weren't for the table,  
the family would have been sitting by a pit  
and the hole would have dubbed  
the imminent.

But the family always sits  
around a bonfire,  
and the table  
is always on fire.

Therefore nothing will happen and nothing will be said.

And only by the shape of the hole ungaped,

I will perhaps

succeed,

one day,

to reconstruct the shape of God's mouth  
when he first articulated the word: 'table'

or the shape of God's anus

when he begot

the family: mother, father, child".

— Hezy Leskly, *The Mice and Leah Goldberg: Poems 1987-89* (Tel Aviv: Bitan, 1992) [Hebrew]

**Boaz Arad**

it: the eye is not satisfied with seeing, nor the ear filled with hearing. The thing that hath been, it is that which shall be; and that which is done is that which shall be done: and there is no new thing under the sun. Is there any thing whereof it may be said, See, this is new? it hath been already of old time, which was before us. There is no remembrance of former things; neither shall there be any remembrance of things that are to come with those that shall come after.”

— Ecclesiastes 1: 1-11

The surface. The invitation. A gentlemanly act—he offers to pull out the chair from under the table to allow her to sit down. She accepts his gesture gladly, although it might be considered chauvinistic as a gesture intended to keep her passive. What could have appeared as a conservative gesture turns into a childish prank, a private joke, after which the relationship cannot go on. She sticks a finger in his ass. Straight in the anus. Implying that this is what he really wants. As if she were representing not only herself, but the entire womankind. He penetrates her with a knife. She penetrates him back.

The repetition is the result of a scar. A scar which generates a short circuit which prevents the plot from progressing. Nauman’s insistence on repetition renders each actor serial. The repetition must forcefully resist perseverance; at the same time, it is an instance of perseverance in and of itself. Something begets itself each time anew.

Concurrent remembrance and oblivion. You remember exactly what to do, but forget that you have already done it. The unconscious is perceived as a place where the pattern is preserved. The place that refuses to forget. The repetition may appear as the inability to move on or to connect to the present.

But also as an insistence to touch upon the truth, to hone something and make it perfect. The repetition, the ritual, the commandment are at the root of every religion. The ability to repeat an experiment is at the root of scientific practice.

“Before any experience, before any individual deduction, even before those collective experiences that may be related only to social needs are inscribed in it, something organizes this field, inscribes its initial lines of force. This is the function that Claude Lévi-Strauss shows us to be the truth of the totemic function, and which reduces its appearance—the primary classificatory function.”

— Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, op. cit., p. 20.

“Whenever we speak of cause ... there is always something anti-conceptual, something indefinite. The phases of the moon are the cause of tides—we know this from experience, we know that the word cause is correctly used here. Or again, miasmas are the cause of fever—that doesn't mean anything either ... [T]here is a cause only in something that doesn't work [*qui cloche*].”

— Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1994), p. 22.

Repetition is one of the basic principles of Lacanian psychoanalysis.

The piece oscillates between cause and effect: we are exposed only to the symptom, to the surface, to that which stimulates the lens.

A hardwood surface. A table and two people. The camera is located at a third person's eye level. The photographer. He moves around them clockwise fashion. The camera is on his shoulder. The body's motion has presence. There is an observing subject. The space around the couple is the photographer's sphere of movement. Outside, in the darkness surrounding the parquet floor, one notices a gradated surface. Once the violence starts, the photographer climbs to the surface, and the shooting angle is gradually elevated, acrobatically. The film is shot in one take, in real time, while violating the rule forbidding shooting from an angle greater than 180 degrees. Left turns right, and right turns left. Spatial perception is distorted. The series of gestures between the two alone has meaning. The scene ends at a height, and is subsequently cut back to the surface and starts over again. Something is stuck. A man and a woman are imprisoned in a pattern from which they cannot break free. A specific couple, or every couple.

“The words of the Preacher, the son of David, king in Jerusalem. Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity. What profit hath a man of all his labour which he taketh under the sun? One generation passeth away, and another generation cometh: but the earth abideth for ever. The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to his place where he arose. The wind goeth toward the south, and turneth about unto the north; it whirleth about continually, and the wind returneth again according to his circuits. All the rivers run into the sea; yet the sea is not full; unto the place from whence the rivers come, thither they return again. All things are full of labour; man cannot utter

6. Woman knees or kicks man in the groin.
7. Man is hurt and bends over, takes knife from table, they struggle and she stabs.
8. He is stabbed."

— Robert C. Morgan, *Bruce Nauman* (Baltimore: John Hopkins UP, 2002), p. 340.

Nauman insists that we pause before his work for half-an-hour, and view the scene more than sixty times. Something cumulates. Patterns are created. Perspectives change.

"Repetition and recollection are the same movement, except in opposite directions; for what is recollected has been, is repeated backwards, whereas repetition properly so called is recollected forwards."

— Søren Kierkegaard, *Repetition, A Venture in Experimental Psychology*, trans. Howard V. and Edna H. Hong, in: *Kierkegaard's Writings*, vol. 6 (Princeton: Princeton UP, 1983), p. 131.

A set table stands at the center of a hardwood floor. A blue tablecloth. A man and a woman stand on either side of the table. The objects and people appear to belong to the upper middle class. He invites her to sit, with a somewhat fawning gesture. She gives him a full smile and consents. He moves towards her chair, and pulls it out to let her sit. As she lowers herself, he pulls the chair from under her body and she falls. He leans towards the chair, and she pokes him in the buttocks. Wild laughter. She throws a cocktail in his face. He slaps her. A kick in the balls. He takes a knife from the table. She notices this and a scream comes out of her throat. He stabs her with the knife. She pulls the knife from her belly and stabs him back. He sits down, holding his belly, moaning in pain. She kneels in a fetal position.

It seems that the two had not known each other beforehand, or have possible met after a long period apart. The man is the one inviting to sit down. Courtship? The invitation gesture negates the possibility that this is a restaurant. It is his territory.

Something motivates him to invite and then thwart. Some kind of a private joke. It can't possibly amuse her. What in the chronicles of their relationship led to this? Man meets woman. Conversation. He invites her to dinner. Perhaps he plans the childish prank in advance. Perhaps it is a revenge whose roots lie outside the shooting location. In a time outside the scene.

Curator:

**Boaz Arad\***

## REPETITION

The Center for Contemporary Art, Tel Aviv  
27 November 2008 – 22 January 2009

The exhibition explores the concept of repetition. It features a range of video works whose essence involves repetition. The classical cinematic means of repetition is the loop, where the last frame of a work connects to its first frame, and the film's ending and beginning are intertwined. Other works display a different insistence on repetition where every viewing reopens the work to a new sphere of meaning.

In *Violent Incident*, Bruce Nauman's 1986 video piece, the same 28-second scene is repeated for 30 minutes.

Nauman described the work as follows:

- “1. The man holds a chair for the woman as she starts to sit down.  
The man pulls the chair out from under her and she falls to the floor.  
Man is amused but woman is angry.
2. Man turns and bends over to retrieve the chair and as she gets up she gooses him.
3. Man stands up and turns and faces her now very angry also and calls her a name (shit-asshole-bitch-slut-whatever).
4. The woman reaches back to the table and takes a cocktail and throws it in the man's face.
5. Man slaps woman in the face.

---

\* Artist, teacher, and curator  
Lives and works in Tel Aviv



> **Work in the exhibition**

**Adrian Paci**

B. 1969, Shkodra, Albania  
Lives and works in Milan

---

**I Love the Gallerists and They Love Me**, 2001, video, no sound,  
4:20 min

**Piktori** (The Painter), 2002, video, sound (Albanian with English  
subtitles), 3:30 min.

**Vajtojca** (The Weeper), 2002, video, sound, 14:00 min.

**Turn On**, 2005, video, sound, 3:30 min.

**PilgrIMAGE**, 2005, video, sound, 13:40 min.

**Centro di permanenza temporanea**, 2007, video, sound, 5:30 min



**Per Speculum**, 2006, slide projection

directed at those who are detained, those who are skipped over by global movement and flux. He juxtaposes those for whom the non-place is a natural locus with those who are devoid of a place, whose place is the no-place.

Where does Adrian Paci stand at the end of this long journey? He is both here and there, he is in-between, a frequent flyer, a subject in transit, a global artist, carrying his subjects on his back wherever he goes.

### Edna Moshenson

#### Notes

- 1 Martha Schwendener, "Art History, Italian Style: Blessing or Burden?" *The New York Times*, 9 November 2007.
- 2 Hou Hanru and Gabi Scardi (eds.), *Wherever We Go: Art, Identity, Cultures in Transit*, exh. cat. (Milan and San Francisco, 2007).
- 3 See: Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Ma.: MIT Press, 1992).
- 4 Edi Muka, "Transposition," in: *Adrian Paci* (Milano: Galleria Civica di Modena, 2006), p. 89.
- 5 The gallerists in the video are Rita and Remo Urso, a brother and sister who own Artopia Gallery, in whose minimalist Milan apartment Paci held his first exhibition in the city. In addition to the video he also presented a group of paintings depicting couples smiling against a decorative backdrop, as an ironic gesture.
- 6 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans.: Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 78. In the Hebrew translation of the book (Jerusalem: Keter, 1992), David Niv notes that "the term *noème* is derived from the field of phenomenology. Barthes uses this term to emphasize Photography's ontology, its unique essence in its diverse manifestations" (p. 81).
- 7 Ibid.
- 8 Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (New York: Aldine, 1995), p. 94.
- 9 Ibid., *ibid.*
- 10 *Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan*, exh. cat., (Vienna, 2003), pp. 26, 27, 31.
- 11 Turner (n. 8), p. 95
- 12 Barthes (n. 6), p. 92.
- 13 Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (London: Reaktion Books, 2006), p. 181.
- 14 Ibid., pp. 186, 196.
- 15 Ibid., p. 161.
- 16 Angela Vettese, "Adrian Paci: Conversation," in: *Adrian Paci: Milano*, exh. cat. (Milan: Galleria civica di Modena, 2006), p. 30.
- 17 The film was shot in Milton Keynes near London. It was specially commissioned by a local art gallery, where it was subsequently exhibited, see: *Adrian Paci: Per Speculum*, exh. cat. (Milton Keynes Gallery, 2007).
- 18 Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans.: John Howe (London & New York: Verso, 1995), p. 78.
- 19 Mulvey (n. 13), p. 13.
- 20 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000), pp. 119-120.
- 21 Tamar Berger, "The In-between Place: Between Here and There, The Lydda/Ben Gurion Airport Case" (doctoral dissertation), Bar Ilan University, 1996, p. 16 [Hebrew]. See in particular the theoretical chapters in Berger's dissertation which contain a concise review of the subject.
- 22 Tim Cresswell, *On the Move: Mobility in the Modern Western World* (London: Routledge, 2006), pp. 223, 257.



at the same time—possesses distinctive national characteristics.

Martha Rosler's ongoing photographic project, *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer* exhibited in 1998, underscores the public sphere's emptying of the human element. There is virtually no human presence in the long, window-less corridors and passenger lounges. The many airports and terminals which Rosler traverses in her travels to exhibitions and lectures, which she documents as a global artist, are the quintessential non-place, an expression of global economy and politics.

In apparent contrast to these works and to Paci's video piece, Mark Wallinger's *Threshold to the Kingdom* (2000) lengthily features passengers passing through the automatic exits of the international arrival hall of a London airport. Gregorio Allegri's choral music (Psalms) accompanying their arrival/return to the kingdom, as if they were passing through the gates of heaven, instills the work with a spiritual dimension of redemption. The threshold is a transit place from the international, anonymous, global zone, as described by Rosler, to the national and familiar. A transition from non-place to place.

Augé's discussion of the non-place, of the anthropology of supermodernity, begins from the point of view of a frequent flyer who comes and goes in various airports, moving naturally through the entrance and exit gates; he progresses freely and easily amidst money machines, ticket counters, and duty free shops. Augé's passenger, having simply and unhesitatingly crossed all passenger lounge sites, sits comfortably in the passenger seat, leafs through the newspapers, wanders in imaginary spaces while observing a map of the world, and takes off.

Augé's passenger belongs to the "kinetic elite," as Tim Cresswell calls it, who reminds us that passengers whose rights have been deprived or ones denied passage rights altogether pass through airports as well; the greater the freedom of movement and the more accessible and rapid the possibility of movement, the greater the inequity and the division into classes. "Paying attention to the politics of mobility begins to undo the equation that links a generalized celebration of mobility to sites such as the airport."<sup>22</sup>

In the airport where Paci's camera is located, there are passengers who take off and others who land, but the camera is also

Bauman's books *Globalization: The Human Consequences* and *Liquid Modernity*. On the one hand, he describes the movement of the global elite of liquid modernity, where "the settled majority is ruled by the nomadic and exterritorial elite"; on the other, there are those who were fixed in place or compelled to become nomads by globalization. "People who move and act faster, who come nearest to the momentariness of movement, are now the people who rule. And it is the people who cannot move as quickly, and more conspicuously ... the people who cannot at will leave their place at all, who are ruled. ... [T]he contemporary battle of domination is waged between forces armed, respectively, with the weapons of acceleration and procrastination."<sup>20</sup>

In his video, Paci presented, via a single, direct, and concise situation, a position which questions the fascination with the era of globalization, while employing the cinematic expressive means in which he is versed, namely, long shots alongside close-ups, focus on delayed or accelerated movement.

Airports were deemed the most quintessential symbol of a world in motion. They became iconic places realized via notions such as modernity and postmodernity, supermodernity and liquid modernity. The conceptualization prevalent in theoretical writing in recent years from the perspective of various disciplines describes the airport as a place of transition, a non-place, a no-place, a liminal site; a place in-between the global and the local, glocal, etc. The extensive discourse, whether discussing the airport directly or along tangential lines spotlighting it, pertains to time-space relations, surveillance, mobility, globalization, hybridity, etc.<sup>21</sup>

Airports, passenger lounges, and air traffic have become prevalent themes in contemporary art, underlain by a fascination with the acceleration of globalization, and as an expression of the failure of modern utopias and an outlet for current anxieties. Photographic works such as those by Fischli and Weiss and Andreas Gursky, to name the better known among them, combine fascination with the exquisite coloration and bustling movement of the global power of airports with an indifferent observation devoid of rhetoric of their uniformity.

In a large-scale installation entitled *World Airport*, originally featured at the 1999 Venice Biennale, Thomas Hirschhorn gathered airplane models by different air lines in one international airport where all air lines were represented via their names and logos. The airport is presented as a glocal site, a site which is distinctively global, and

their fate. The title of the work (in Italian) refers to a detention or transit camp for illegal immigrants, a transient or temporary place of residence.

The transit camp has the characteristics of a non-place, as defined by Marc Augé, much like the airport in which the film was shot. Augé, in his renowned book, coined the concept of “non-place” as a distinctive expression of supermodernity. Non-places, which are transitory places such as highways, airports, consumer sites, department stores, as well as various communication media, assume a growing place in the supermodern world, as he asserts. Alongside a certain fascination he presents a world where “transit points and temporary abodes are proliferating under luxurious or inhuman conditions (hotel chains and squats, holiday clubs and refugee camps...) ...; a world thus surrendered to solitary individuality, to the fleeting, the temporary and ephemeral...”<sup>18</sup>

The clinging to the Italian title, *Centro di permanenza temporanea*, distinguishes the situation depicted in the work, whereas its location in an airport (the film was shot in an airport in California) lends it a universal dimension.

Situating a group of people, regardless of their identity, in an airport—a quintessential site of movement, flux, and mobility—raises expectation for continued movement. The progression towards the plane is supposed to end with the climax of movement, the takeoff, but this expectation is disappointed. The potential of movement inherent in the scene remains unrealized. The camera lingers on the ongoing moment of the movement’s arrest. This scene calls to mind one of the most fascinating moments in the history of cinema, the freeze frame in Dziga Vertov’s film *The Man with the Movie Camera* (USSR, 1929), a montage depicting bustling city life in constant motion as an emblem of modernity.

In Vertov’s film, the photographer is seen shooting a carriage transporting passengers from the train station to the city. The cab is tied to a white horse galloping down a Moscow road. While watching the movement progressing towards us, as the horse comes to fill the frame, the movement is arrested, becoming a still picture, whose freezing is generated by a sequence of frames in motion. The accelerated movement sets the film and the progression of time in motion, so that when the picture is frozen, another temporal dimension is introduced.<sup>19</sup>

The situation presented by Paci in *Centro di permanenza temporanea* juxtaposes two modes of existence in space, two temporal dimensions. One may interpret Paci’s video by reading Zygmunt

the boys casts a stone with a slingshot, which shatters the mirror as well as the illusion of pastoral reality and the meditative atmosphere of the beginning of the film. The children scatter in turmoil of play mixed with panic; another set of close-ups lingers on the figures of the children holding the mirror fragments, reflecting blinding luster from the screen onto the screening hall, onto the viewer. The entire picture is reconstructed from the children's close-ups. A robust sycamore tree is seen in long shot on whose branches the children are perched, becoming dots of light brightly shining from it.

From panning to close-up, things slow nearly to a freeze frame, and then return to long shot photography and motion, deconstruction, fragmentation, and reconstruction of the picture—all these cinematic means, which were also manifested in previous works, are fully realized here.

The film may be regarded as homage to a disappearing medium, the declaration of whose death, in the late 20th century, with the transition to digital media, coincided with the disappearance of political and social systems and their substitution by others. Paradoxically, as it were, *Per Speculum*, which was shot in Western Europe, far away from the Balkan, powerfully articulates the trauma of the dissolution of the Communist bloc, the shattering of social systems and ideologies, and the transition to an era of accelerated globalization—themes which have always been at the backdrop of Paci's work.

The video *Centro di permanenza temporanea* (2007) takes place on an airport runway. A long line of people is marching towards an airplane about to take off. The camera follows their movement, yet their gathering at the stairway reveals that it stands in the middle of an airfield, unattached to any airplane. No aircraft appears to be waiting for them. From where they stand—grounded, suspended, unable to move, still—all they can do is observe the motion and bustle of the airplanes swarming around them.

As in *Per Speculum*, here too the work commences with a long shot, followed by a sharp transition to close-up. The camera following the crowd of passengers from afar, with a wide-angled shot, approaches them, focusing on their faces, thus exposing their identity. Apparently they are Latin American. The lingering on their faces in the close-ups enables the viewer to interpret the meaning of this absurd scene. The viewer can now assume that this is a group of “passengers in transit,” migrant laborers, refugees, detainees, deportation candidates, left to

The ambivalent approach arising from the work process toward the medium of painting reflects the simultaneous sense of closeness and distance, belonging and nonbelonging, memory and oblivion, nostalgia and elegy with regard to the depicted reality, a sense also felt in other works. Viewing, stopping, fragmentation, and editing infuse select moments from a sequence of images in motion with a differentiated meaning, making for the intricate presence of the temporal dimension in Paci's work.

"As the film is delayed and thus fragmented from linear narrative into favourite moments or scenes, the spectator is able to hold on to, to possess, the previously elusive image."<sup>15</sup> The elusive quality of the cinematic image is the subject of Paci's 2006 film *Per Speculum*.

In an interview Paci asserted: "I see painting as a primitive form of cinema—but less costly,"<sup>16</sup> indicating the origins of pre-cinema in painting, pointing at the illusion of movement created by a sequence of images exposed on account of the digital means of cinema viewing.

A generous budget for the creation of a new work enabled Paci to make a 35mm film<sup>17</sup> in which he manifested his fascination with the paradox underlying the tension between movement and stillness in cinema, as corresponding with the tension between his preoccupations in painting and video. *Per Speculum* is screened in a dark room; the projector, fixed with a roll of celluloid, is an integral part of the presentation. Its conspicuous physical presence in the exhibition space, the proximity to the light beams emanating from it, the light cast on screen, the emergence of images, alongside its monotonous clicking sound, which interferes with the sounds arising from the screen—all these disrupt and complicate the cinematic illusion. The work's visual power forthwith returns us to the expected illusion. Soon, however, it turns out that the images projected on screen are reflected images which shatter before our eyes. The projector encounters a blinding light projected from the screen—a perfect illusion.

From a shot of a picturesque, lush, green, pastoral English landscape typical of British romantic painter John Constable, the camera swiftly shifts to a set of close-ups of children's faces. The close-up shots slow down the plot, generating suspense. The camera zooms out to reveal the entire picture of the group of children. After a few seconds of viewing, the threatening, vibrating picture is deciphered as a picture reflected in a mirror installed in the landscape. One of

the frozen frames into painting, in gray, white, and brown-sepia, has yielded paintings visually transpiring between photography and painting.

*The Wedding* series of paintings presents intimate scenes, family pictures, genre paintings, and interiors, emphasizing the human dimension and the realism they share with the paintings created after frames from Pasolini's films. The various series, from 2003 to the present, were initially executed in gouache on paper, subsequently in acrylic on wood, and recently—in tempera on plaster. In recent series from 2007 on, the scenes are presented as part of a fresco, the remnant of a brick wall from an architectural structure, under the title *Façade*; a section of what was once a house calls to mind the iconic sculpture *Home to Go*.

The paintings inspired by Pasolini's films were presented in a wooden hut-like structure under the title *Cappella Pasolini* (The Pasolini Chapel, 2005). Their mode of presentation lends the work a religious, ritual dimension, linking it, both visually and contextually, with *Vajtojca*. Paci's careful choice of frames from Pasolini's films—*The Gospel according to St. Matthew*, *Mamma Roma*, and *Decameron*—exposes Pasolini's visual sources and his cinema's affinities with painting, mainly Italian Renaissance painting. Their adaptation by Paci to painting sheds light on his interest in the intricate relations between painting and cinema in his own work.

A constant repetition of the same imagery is not only a matter of convenience and technological availability; it reinforces the observation, either blurring or revealing details, enabling deciphering and interpretation. In view of Paci's observation of the wedding films and Pasolini's cinema, he may be regarded as a "pensive spectator," according to Raymond Bellour's description. According to Bellour—a leading scholar of cinema, video, and new media—"as soon as you stop the film, you begin to find time to add to the image. You start to reflect differently on film, on cinema." This type of viewing, he maintains, generates the observing, meditative, reflexive spectator; an observer with such qualities, "rescues those aspects of the cinema that Roland Barthes felt were lacking in comparison to the complexity of the photograph."<sup>14</sup>

The return of the cinematic image to the field of painting is also an indirect return to painting. Although the still photograph reverberates in painting which, since Barthes, has invoked an inevitable association of death, the entire artistic process, as described above, challenges this at the same time.

up new possibilities for watching cinema. New modes of viewing, which enable freezing of movement, moving back and forth in time while (remote) controlling the narrative progression have, according to Mulvey, led to a more profound scrutiny of “the internal world of cinema.” The accessibility of past movies has spawned new insights into its history.<sup>13</sup> Although in her text Mulvey refers mainly to fiction cinema and to the implications of the access to the movies of the past on the study of the history of cinema, her assertions may also be applied to a broader artistic practice.

Many contemporary artists have internalized these technical possibilities and the resulting aesthetic perception, and have employed them to create fascinating video pieces, using cinematic materials and the manipulative potential of its digital options, yet without the cinematic pathos and consciously dissociated from its narratal or entertainment context.

Thus, to name but a few quintessential examples, Douglas Gordon in his *24 Hour Psycho* (1993) slowed down Alfred Hitchcock’s classic *Psycho*, and stretched it over 24 entire hours, and in another work, *Through a Looking Glass* (1999) he projects a scene from Martin Scorsese’s *Taxi Driver* on two screens, with the viewer standing in the middle—a scene where the protagonist (Robert De Niro), reflected in the mirror, holds a pistol, ceaselessly repeating the chilling phrase, “You talkin’ to me.”

By the same token, Jean-Luc Godard’s monumental piece of 1998, *Histoire(s) du cinéma*—a personal, poetic, fragmented gaze at his favorite films, a “history of cinema not only as chronology,” as he put it—employs video’s technological possibilities and the visual and aesthetic perception of the medium.

Paci too exploits these possibilities in his unique way, as an act which appears natural and fundamental to the development of his work. He revisits his own photographed history, the home videos documenting his wedding ceremony held in Albania in the 1990s, as well as the history of cinema, some of Pier Paolo Pasolini’s 1960s films, using discrete frames extracted from them as a source for many paintings.

The ability to view tapes and films, rewind and fast forward, arrest the sequence of moving pictures, select given frames to freeze as still photographs—all these have given rise to numerous paintings which were gathered in series re-edited in a new sequence. The translation of

symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group ... from an earlier fixed point in the social structure”; the liminal phase, which is a transition to the ritual world far-removed from notions of time and space; and the phase of reaggregation or reincorporation and the return to ordinary life.<sup>9</sup> Turner’s significant contribution in our context is his reference to liminality not merely as a phase but also as a state, hence the newly-introduced ability to apply this approach to modern societies.

In a 2003 exhibition, “Blut & Honig” (Blood & Honey: Future’s in the Balkans), one of numerous exhibitions in recent years to be centered on Balkan art—curator Harald Szeemann emphasized the significance of ritualism in Albanian society and its manifestations in contemporary art. In his essay he quotes extensively from the Albanian Kanun—an ancient codex describing various rituals still partially practiced.<sup>10</sup> He elaborates on women’s lamentations in burial rites, as part of the Catholic Albanian identity.

Liminal entities, according to Turner, “are neither here nor there; they are betwixt and between ... Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness...” (e.g., *Vajtojca* and *Turn On*). They “may be represented as possessing nothing. They may ... wear only a strip of clothing, or even go naked, to demonstrate that as liminal beings they have no status, property...”<sup>11</sup> (e.g. the sculpture *Home to Go* discussed at length in the beginning of this essay).

Like several of the previously discussed works, *Vajtojca* which is, as aforesaid, akin to a real rite of passage, has a metaphorical dimension. This video work may be regarded as an allusion to cinema’s most fundamental quality, namely—the blurring of boundaries between death and life. In this context it is interesting to note Barthes’s reference to photography as a substitute for religious rituals, when he describes the art of photography as “contemporary with the withdrawal of rites.”<sup>12</sup>

In her book *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Laura Mulvey discusses the paradox inherent to the cinematic medium—the fact that it consists of a succession of 24 still frames per second, which together create the illusion of movement; the simultaneous presence of mobility and immobility, animation and inanimation, link the cinematic image with the concept of death.

This paradox became ever more concrete in the late 20th century, when modern video and digital technologies opened



from artist-society relations based on dictated ideology, to artist-society-gallerists relations based on mutual trust, a free market economy, and shared interests; a transition from a post-Communist society to a democratic society with a liberal economy; a transition from a stagnating, closed and conservative art world to a modern or postmodern, dynamic and open art world.

In this context, one may discuss Paci's installation and video work *Piktori* (The Painter) from 2002. The installation is an improvised wooden kiosk—like the temporary hut-like structures which were a part of the urban landscape of post-Communist Tirana—serving as an artist's studio. The studio's appearance and the video dialogue shot therein indicate that the painter's work includes painting street signs, forging various certificates and documents, work in the service of the church or the Muslim religious establishment; the Albanian artist is presented as an "all-purpose" artist, as one whose work mode is dictated by political and economic constraints, the result of the perplexity and insecurity of the post-Communist era. It is not accidental that the artist appearing on video emphasizes that in his free time he paints portraits, his favorite genre (like Paci's) in which he finds his personal expression.

Paci's conversation with the Albanian artist on video indicates the chasm between the Albanian art world and the Western art world in which Paci now operates, a gap which he attempts to bridge. In an attempt to create a link between places and bridge a cultural gap, he "shifts" the galleries representing him—two contemporary art galleries: the Zurich-based Peter Kilchmann Gallery and Milan-based Francesca Kaufmann Gallery—into the landscape of Shkodra, his hometown. He imprints their logos on improvised wooden kiosks as an ironic tribute.

Reference to Paci's work in terms of a rite of passage is reinforced upon viewing *Vajtojca* (The Weeper, 2002), a video piece which scored immediate success and was featured in numerous exhibitions. Here the artist enacts a real rite of passage, although in reverse—from death to life. He hires a professional weeper as is customary in Albania, wears the suit reserved to such events, and at the end of his own dirge, pays the mourner, shakes her hand, and embarks on a new life.

Victor Turner, after Arnold Van Gennep, maintains that rites of passage or "transition" are marked by three phases: the phase of separation from the flow of everyday activities, which "comprises

frame. The duration of the video is also the duration in which the trust between the artist and his model is built, as well as the relationship and mutual liking between the artist and the gallery owners.<sup>5</sup>

According to Roland Barthes, it is the pose that founds the nature of Photography. “The physical duration of this pose is of little consequence; ... looking at a photograph, I inevitably include in my scrutiny the thought of that instant, however brief, in which a real thing happened to be motionless in front of the eye. I project the present photograph’s immobility upon the past shot, and it is this arrest which constitutes the pose.” For Barthes, “this explains why the Photograph’s *noème*<sup>6</sup> deteriorates when this Photograph is animated and becomes cinema: in the Photograph, something *has posed* in front of the tiny hole and has remained there forever ... but in cinema, something *has passed* in front of this same tiny hole: the pose is swept away and denied by the continuous series of images: it is a different phenomenology, and therefore a different art which begins here ... In Photography, the presence of the thing (at a certain past moment) is never metaphoric...”<sup>7</sup>

In his video, Paci combines—or deliberates between—still photographs and moving images on video (cinema), hence the work simultaneously presents a transition from a concrete to a metaphorical reality. The transition from one medium to another and the tension between motion and arrest, between movement and stillness, are the major concern of this work, and also, as will be revealed later, a key concern in his oeuvre as a whole. The constant transition from the real to the metaphorical is the underlying principle of Paci’s work.

The work’s title, *I Love the Gallerists and They Love Me*, alludes to the title of Joseph Beuys’s well-known 1974 video work *I Like America and America Likes Me*. Beuys’s piece is a documentation of an “action,” during which the artist spent several days in a New York gallery with a coyote; he was transported to the gallery directly from the airport in an ambulance, swathed in felt, and returned to Germany at the end of the Action. Such Action, like others, lent Beuys the uncontested status of a shaman, and was construed as a rite of passage, transformation, healing, change, and metamorphosis.

The echo of Beuys’s title in the title of Paci’s video infuses the latter with a ritual dimension. Hence Paci’s work may be regarded as a phase in a “rite of passage”—the type of rites “which accompany every change of place, state, social position...”<sup>8</sup>

*I Love the Gallerists and They Love Me* marks a transition

In Albania, it ought to be noted, the video camera and the VCR held a great magical power in those years, and the screened image possessed the magic of revelation, apparition, and enlightenment. Their operation was often interrupted due to irregular power supply, at a time when the use of generators was the lot of but a lucky few.

Among the most conspicuous video pieces at the 2005 Venice Biennale, *Turn On* emerged as a captivating vision in one of the exhibition halls, and has since been exhibited extensively. One by one we observe faces in close-up—rough, severe, wrinkled, sun-burnt faces; a group of silent men who gaze inward although their eyes are directed at the camera. For the production of the work Paci hired a group of jobless men who regularly hung out on the bare concrete steps of Shkodra's local stadium, waiting for a day's work, a common sight in this unemployment-stricken town. The camera subsequently reveals that each of them holds a light bulb close to his face, and a generator stands at his side. The silence is interrupted when one by one they switch on their generators; the engine's roar gradually grows louder, and the bulbs in their hands are lighted one by one, illuminating their faces. The camera angle gradually widens, revealing the picture all bright and lustrous; "a spectacle of simplicity ... a very accurate poetic depiction of a condition of existence."<sup>4</sup>

This may be the place to mention *Noise of Light* presented at the 2005 Tirana Biennale, an international event intended to serve as a bridge between Albania and the contemporary art world. A monumental crystal chandelier, consisting of multiple bulbs, was lit up by ten generators making earsplitting noise, shedding a bright ironic light on the political and economic situation in Albania at the time.

Back to *Turn On*, the short and poetic scene in this video illustrates Paci's special interest in the portrait, his focus on the face, the close-up, and mainly on questions fundamental to the genre such as pose, light and shade, source of light—issues also manifested in his work in other media.

Against this backdrop, Paci's earlier and lesser-known video *I Love the Gallerists and They Love Me* (2001) turns out, in retrospect, to be a key work for understanding his artistic development, making for a more complex reading. This short video presents preparations for a painting or a photograph of a double portrait rich in painterly values. The models stand before the artist who seeks the best pose and expression to eternalize them, awaiting the right moment to freeze the

religious ritual and repressed expression of religious identity, the city's inhabitants longed for the return of the Madonna and Child icon.

Paci's quasi-documentary video indeed reinstates the picture of the Madonna and Child to his townsfolk, who make a pilgrimage to its screened image. In the film shot in the Italian church, Paci's camera reviews the church interior, slowly drawing nearer to the high altar decorated with flowers in Baroque opulence; an open curtain dramatically reveals the long-awaited picture of the Madonna and Child. The film is projected on a large screen in the church square, invoking religious fervor in the large audience that gathered to observe the vision. Later in the video, on a screen mounted in the church in Italy, facing the picture of the Madonna and Child, images from the city of Shkodra are screened, attesting to the Communist neglect and exposing the exhausted yet glowing faces of the city residents.

The religious experience invoked by the Madonna's return to Shkodra may be described as the return of the repressed, and the "presence" of the people of Shkodra in the church in Genazzano may be read as an expression of a secret yearning for life elsewhere and for the people living there already. On the personal level, it ought to be noted that Paci belongs to the Catholic minority in (largely Muslim) Albania; despite Communist atheism, his family, as he attests, has never abandoned its religious faith. His immigration to Italy, which was described as rescue of his young family, was made possible thanks to a grant conferred by the Catholic Church upon the Catholic citizens of Albania following the collapse of Communism. Paci has since been wavering between these two places, linking them via projected images.

The emphasis on the word 'image' in the title of the work, *PilgrIMAGE*, makes it possible to construe it as pilgrimage to images, namely—a pilgrimage with an artistic goal. One may also interpret the work as a homage to the art world and as an allusion to the "pilgrimage" to large-scale international art events—biennials and art fairs—which are in themselves contemporary rituals. Paci himself has been invited to exhibit in such events from the very outset of his career. Those of us who have pilgrimaged to them in recent years, and have seen Paci's works there, know that images of his works emerge as apparitions which remain etched in one's memory. The credibility, truthfulness or concreteness of the projected/reflected image, a major concern of the medium's theory and practice, acquires a powerful direct visual expression in this work.

them and to explore, primarily, the possibilities inherent in video and the cinematic modes of expression. Thereafter, the concrete transitions from place to place, the physical as well as imaginary presence in-between spaces, would be translated into transitions between media and genres; transitions from painting to video and back to painting, from painting to photography, from a still image to the moving image, from painting to cinema and back to painting, would become the core of his artistic practice and his survival strategy as an immigrant-artist.

The first works created immediately upon Paci's arrival in Italy were, as aforesaid, video works. *Albanian Stories* (1997) and *A Real Game* (2000) present the shock of detachment, immigration, and adaptation to a new place from the perspective of his young daughter as a naïve fairytale. His first encounter as an immigrant facing a rigid society's suspicion toward his profession, and his attempts to persuade the authorities that he was indeed an artist, are presented directly, frankly, and concisely in the video *Believe Me I'm an Artist* (2000).

In his 2001 video installation *Apparizione* (Apparition), Paci uses the camera to link his young daughter in Milan and his family still in Albania. One screen features the daughter singing a traditional Albanian folksong—a scene taken in Milan, which is screened to his relatives in Albania; the latter are featured on the other screen, watching her and completing the verse. On opposite screens, Paci presents a close-up portrait of a naïve girl versus a group portrait of aging relatives. The faces of the latter, despite the harsh circumstances of life discernible in them, glow with happiness vis-à-vis the magical apparition of the projected image. The transition from one screen to the other becomes a metaphor for life in transition, an in-between existence, a concurrent presence at home and in the world.

At that stage, Paci regarded the video camera as the most effective artistic means since it provided him easy mobility and served his desire to link temporal with spatial spheres, geographic places with cultural worlds. Thus, in *PilgrIMAGE* (2005), the camerawork creates the miracle which the citizens of Shkodra, Paci's city of birth, have craved for centuries, reinstating an icon of the Madonna and Child to the city's cathedral. Local legend has it that during the Ottoman conquest the picture of the Madonna disappeared and was miraculously rescued by angels, until it was rediscovered in a small church in the city of Genazzano near Rome, on the other side of the Adriatic Sea. Ever since, and during the entire period of the Communist regime, which banned

discursive themes of the period: movement, mobility, transition, displacement, identity, uprooting, immigration, and cultural hybridity. The piece of tiled roof which the artist carries with him “wherever he goes,” to paraphrase the title of a group exhibition centered on the subject of immigration in which Paci participated recently,<sup>2</sup> is a shelter, a piece of memory, a load of history, culture, tradition, family, but also a burden, a responsibility and a commitment. The house is transparent, illuminated, “modernist,” but at the same time—it is also invaded, exposed; “unhomely” or uncanny in Freudian terms.<sup>3</sup>

In a series of photographs created concurrently under the same title, the artist carries the tiled-roof fragment on his back as if he were carrying the Cross along the Via Dolorosa. In the Balkan context, the tiled roof is a symbolical residue of what was once a house in a place of destruction and war. In the biographical context, the piece of roof is a piece of Paci’s native landscape—the city of Shkodra in northern Albania; a reminder of the days which preceded the nondescript, monotonous housing block architecture of the Communist era, on the one hand, and the bourgeois fantasy of a better future awaiting him in the new country to which he was about to immigrate, on the other.

*Home to Go* presents a hybrid: a man-house fusing conceptual pairs such as place and non-place, mobility and immobility, movement and stillness, solid identity and fluid identity, subject and object— notions essential for a discussion of Paci’s work as a whole, and the video works at the core of the exhibition, in particular.

Adrian Paci left Albania in 1997, in a period of political uncertainty, economic crisis and of a total anarchy, the result of the post-Communist era. He immigrated to Italy with his young family, and has since lived and worked in Milan.

The current exhibition focuses on Paci’s video works, a medium which he adopted following the move from Albania to Italy. The transition to video was abandonment, if only temporary, of his academic skills as a painter and sculptor acquired at the Art Academy in Tirana. Relocating from his hometown involved deserting of the artistic tradition on which he was brought up; settling elsewhere led to adoption of a new language and modes of expression.

Paci’s training as an academic painter, following family tradition, was, in fact, his only choice under the circumstances; the denial of exposure to modern art and Western cinema during his studies heightened his interest in the new media, the desire to experiment with

Curator:

**Edna Moshenson\***

## **ADRIAN PACI: SUBJECTS IN TRANSIT**

The Center for Contemporary Art, Tel Aviv  
27 November 2008 – 22 January 2009

*Home to Go* (2001) is one of Adrian Paci's best-known works. It is a marble (in fact, marble powder and resin) cast of the artist's naked body, with only a strip of clothing covering his loins, carrying a piece of red terra-cotta tiled roof on his back. Widely exhibited in numerous solo as well as group shows, in 2007 it was featured at P.S.1—one of New York's most intriguing and up-to-date venues—as part of the exhibition "Senso Unico: Eight Contemporary Italian Artists." The image selected to accompany the exhibition review in the leading newspaper *The New York Times* was *Home to Go*. In her review, the writer compared the work to Michelangelo Pistoletto's well-known sculpture *Venus of the Rags* (1967), an iconic Arte Povera sculpture.<sup>1</sup> The review described Paci's sculpture as a representative image of contemporary Italian art at its prime, associating it with one of the most important currents in its history. Both aforementioned sculptures articulate a time of crisis, confronting a sculptural tradition with a mundane object representing a theme pertinent to the time of its making: one juxtaposes classical sculpture with the values of consumerist society; the other juxtaposes a Social Realist sculpture with immigrant society.

Its presentation in different exhibitions and contexts has rendered *Home to Go* an iconic sculpture, an expression of the major

---

\* Edna Moshenson is an independent curator  
Former senior curator at the Tel Aviv Museum of Art

- In cooperation with the Italian Institute of Culture, Tel Aviv  
- Courtesy of Peter Blum Gallery, New York, Galleria Francesca Kaufmann, Milan,  
Galerie Peter Kilchmann, Zurich

> **Works in the exhibition**

**Neil Beloufa**

B. 1965, Paris  
Lives and works in Paris

---

**Guy Bar Amotz**

B. 1967, Kibbutz Ma'abarot, Israel  
Lives and works in London

---

**Guido van der Werve**

B. 1977, Parendrecht, The Netherlands  
Currently lives in The Netherlands

---

**Ohad Fishof**

B. 1970, Jerusalem  
Lives and works in Israel

---

**Romy Achituv**

B. 1958, Rome  
Lives and works in Israel

---

**Leigh Orpaz**

B. 1977, New York  
Lives and works in Israel

---

**Mark Formanek** in  
collaboration with

**Datenstrudel**

Live and work in Germany

---

**Sala-Manca Group**

Lea Mauas: b. 1974, Buenos Aires  
Diego Rotman: b. 1972, Buenos Aires  
Live and work in Jerusalem

---

**Johan Grimonprez**

B. 1962, Roeselaere, Belgium  
Lives and works in New York and  
Belgium

---

**Kempinski**, 2007, video, 14:00 min

**The Clock – 9:06**, 2008, drilling in wall

**The Day I Didn't Turn with the World**, 2007, 8:44 min  
24 hour performance / timelapse photography

**A Slow Walk for Longplayer**, 2005, video, 7:00 min

**Sediment** (Mishkaei Nof), 2008, generative new media installation, loop  
Camera: Beni Mor

**Hearts**, 2007, video, 2:21 min

**Standard Time**, 2007, video, 24 hrs

**Minute Box Machine: A Reconstruction of Marian Loop's Time**

**Machine**, 2004-05, interactive object  
Electronic system: Amir Marcovich

**Dial H-I-S-T-O-R-Y**, 1997, video, 68:00 min



Neil Beloufa, *Kempinski*, 2007



#### Notes

- 1 Virilio brings the Wall Street crash of 1987 as an example of a catastrophe built into accelerated information systems. The computers responsible for commerce reacted and interacted with one another in real time, at a speed which traders were unable to follow. Hence, it was the system itself that created the crash.
- 2 Giorgio Agamben, *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, trans. Patricia Dailey (Stanford, Calif.: Stanford UP, 2005).

time to pass via manual labor and the duration of the action.

Similarly, the **Sala-Manca** collective's *Minute Box Machine: A Reconstruction of Marian Loop's Time Machine* enables viewers to play with time. The Minute Box Machine invites the public to acquire a product—in this case, one minute. Inserting a one Shekel coin into the machine activates a clock inside the Box for 60 seconds. The clock is being filmed in real time by a surveillance camera, and the footage is projected from inside the Minute Box Machine onto a central wall at the open space, showing the minute running. After 60 seconds the purchased time is finished, and the clock stops. Time stops until another coin is inserted into the machine. The projection of the clock for 60 seconds becomes a visual representation of the economic transaction (the purchased minute), concurrently converting the private minute into a public one. At the same time, since the clock is not activated continuously, a gap is generated between the “real” time and the time of the clock, “degenerating” the local time where the Minute Box is installed. The backside of the box, from where the projection is screened, is transparent, showing the dark side of time generation to the curious public, juxtaposing the old-looking wooden machine with the electronic devices suggesting a homemade bomb. The Minute Box is an attempt to reconstruct Marian Loop's (1920-1985) machine destroyed during its last public display near the Suez Canal in the Six-Day War.

The technologies of acceleration which have become prevalent in the fields of science and art generate visibility, in addition to acceleration. They make it possible to see everything in real time. This correspondence between the fields of science, defense, and art raises a question about the role of art vis-à-vis these technologies. What is the role of art in a reality which is gradually replaced by a technological reality? What is art's new place? Perhaps it ought to offer us blindness, slowness, and silence?

A special screening during the exhibition “Speed of Light”, **Johan Grimont**'s *Dial H-I-S-T-O-R-Y* invites us to meet the romantic skyjackers of the 1960s and 1970s, who by the 1990s were gone and replaced by stories of anonymous bombs in suitcases. It can also be read as foreseeing the 9/11 attack. The film tracks the politics behind this change in the practice of terror attacks and their media coverage by blending archival footage of hijackings with other themes, including fast food, disco, and home movies.

Its adherents create zones of deceleration, which in the future may transform into territories out of bounds to acceleration technologies and culture, a type of refuge from current technologies.

**Leigh Orpaz's** work features a young girl standing against the sunset; the only movement discernible on video is not that of her body, but rather of two illuminated hearts painted on the girl's head, two red hearts. In the video work, which is based on a moving image, Orpaz uses a technique of still photography, of an image frozen in time. The depicted figure stands frozen, trying to keep still. The light emanating from the two illuminated hearts is the only moving element in the work—the light within the work, and the light passing from the projected image to the viewers' eyes.

In *A Slow Walk for Longplayer*, **Ohad Fishof** crossed the London Bridge on the longest day of 2005. The act began in the early morning rush hour and continued for 9 hours, 43 minutes and 25 seconds. The walk produced a radical contrast between the city and accelerated elements within it—cars, pedestrians, airplanes, trains, etc.—and the slow-moving body. Instead of photographic techniques which enable deceleration for the purpose of observing details, as customary in scientific video photography, in Fishof's work the body itself performs the slowing within the space it occupies. It allows for a different type of observation of high-speed urban life, accentuating every basic element of existence (step, breath, turning of the gaze) by stretching it over a long duration. The transformation of basic nuances takes the foreground and is further reinforced by the accelerated pace of life around.

**Guy Bar Amotz's** *The Clock – 9:06* explores the tension between acceleration and deceleration. The clock is drilled into the wall with an electric drill which rotates in high speed, engraving a clock in the wall that becomes a static icon of frozen time. The act of drilling exposes the paint layers on the wall, confronting the spectator with a different time, the geological time of the building.

In his book *The Time that Remains*,<sup>2</sup> Giorgio Agamben discusses messianic time as operational time, “the time it takes for time to come to an end, to accomplish itself.” The idea that time has time, duration, acquires actual representation in *Standard Time* by **Mark Formanek**, realized in collaboration with **Datenstrudel**. The work features seventy workers who, in real time, build a 4x12 m digital representation of the time display. The work represents time through the use of time rather than space. It presents the time required for

Against this backdrop, **Neil Beloufa's** science fiction piece, *Kempinski*, offers an interesting view. Filmed in Mali and the United States, it explores both the future and the mysteries of the present. Beloufa confronts us with prejudice about progress and backwardness; advanced technology as we know it today appears backward in comparison to the one presented in the video; the new or alien technology presented on film is one of telepathy or telethought—an image conveyed via thought, rather than through television, for example.

In addition to the understanding which already came to fruition in the early 20th century regarding the centrality of speed, the current technologies put the image and the ability to preserve and broadcast it at the core of culture. The broadcast image has introduced a new type of light into our private space, the light from computer and television screens. It is reflected from a real object to a camera, wherefrom it is transmitted as a new light emanating from the television set. It is a reality constructed via light and images, taking place in two loci concurrently: in matter—in the reality of the event itself, and in light—in the representative alternative reality which technology generates and disseminates in accelerated time. This artificial light promotes the elimination of time and space and the “contraction” of the world, just as the technology of acceleration does. Speed and light are responsible for the accelerated culture and society in which we live. Despite the prevalent ascription of these technologies to the world of entertainment, it is important to bear in mind that these are the very same technologies on which control and surveillance systems are based; technologies of crisis, of a state of emergency; technologies which eliminate the democratic processes of representation, of debate and deliberation. There is no longer representation; there is substitution. There is a catastrophic aspect built into these processes of acceleration and empowerment.<sup>1</sup> As Virilio maintains in his book *War and Cinema*, war and destruction are intended to generate terror, the horror of war, the image designed to terrorize and thus paralyze the enemy. There is no point in weaponry unless they produce a spectacle of destruction and horror.

There is also life of deceleration, the life of those who stay behind and refuse to join the race. For the most part, they are unable or lack the right to join in. But there are also those who stay behind by conscious choice, as a type of resistance. The “Slow Movement” in food and art is based on this very ideology.

something which is out of his reach. It took centuries for man to get to the moon, and it will probably take many more years for him to start cruising to the distant planets. Contemporary technology enables us to receive tele-information. Sights and sounds which are outside our scope of sight or hearing are conveyed to us in real-time, expanding our sense of experience and changing our perception of reality.

In **Romy Achituv's** generative new media installation *Sediment* an aerial video of Jerusalem and its surroundings is digitally processed in real-time. The landscape is interspersed with an exceptional diversity of habitats: ancient and modern, privileged and impoverished, rural and urban, Arab and Jewish. Using the camera's motion to reshape the landscape, the algorithmic manipulation deconstructs and morphs the captured view, symbolically reifying the subjective eye cast upon this turmoil-riddled land. The subjectively constructed, real-time landscape is created by and with motion, and can be modified continuously as the viewer desires. The morphed geography can be perceived as reflecting the oscillation of present-day Israeli topography between the urban and the rural—a landscape in which the characteristic structural distinctions between cities, suburbs, villages, and nature often seem to dissolve. (*Sediment* is one in a series of works created with a digital slit-scan photographic technique called Pixel Present developed by Achituv in 1997-98.)

Two major forms of acceleration exist today. One transports us physically to another place (airplane, spaceship, train, car); the other takes us elsewhere through our senses of sight or sound, without our having to move (mobile phone, television, virtual reality). Several contemporary thinkers, among them Paul Virilio and Hartmut Rosa, regard acceleration and speed as the foundation of modernity. We live in a culture that has been accelerating for three centuries. From this perspective, the world may be divided into populations which fit into the global speed trends and others that stay behind, literally. The latter populations lack the speed and acceleration technologies required in order to adopt the global tendencies; they are in the so-called "Third World," mainly in Africa and Asia, but also, increasingly, in growing communities in the Western world. Today there is a mobile elite which neither recognizes geographical borders nor is it subordinated to economic constraints, and lives under conditions which make acceleration possible.

This revolution was preceded by a long period in which Aristotle's geocentric theory of the universe reigned supreme, whereby the sun, moon, planets, and other stars orbit around the stationary Earth, perceived as the center of the universe. Then came Nicolaus Copernicus in the 16th century, and reversed this theory, developing the heliocentric model whereby the planets, Earth included, revolve around the sun. The religious/scientific dispute in the 16th century between the adherents of the heliocentric and the geocentric models concerned the question of the center of the universe.

**Guido van der Werve's** work *The Day I Didn't Turn with the World* (*Nummer negen*) was filmed at the North Pole. Van der Werve stood on the axis of the world for 24 hours, and moved clockwise while the earth under his feet turned in the opposite direction. The artist's movement for 24 hours was desynchronized with the movement of the earth. Van der Werve filmed the performance every six seconds, and contracted the 24-hour footage into a nine-minute film, thus generating a sense of stasis when viewed. The monotonous Arctic backdrop remains unchanged; only the artist's figure appears to make odd movements. The acceleration of the artist's counter-movement against the motion of the earth generates tension between two antithetical, noncomplementary movements.

Many works in the exhibition explore time-based art. Video, more than any other artistic medium, addresses and confronts "duration." The very fact that the viewer must observe the work from beginning to end, alongside the fact that a video work, much like a sound piece, has duration and dictates the viewing mode more so than in works which are not operated by either analog, electronic or digital devices. If we were to examine the medium of painting and inquire where its temporal dimension is found, we may say that it lies in the duration required to create the image, whereas in photography the duration clearly amounts to the moment when the shutter is opened. Since a video work undergoes editing and temporal manipulation, its duration cannot be measured by its editing time, but rather by the duration of the work itself. Photography is the turning point in terms of time in art. The moment of shooting time is the moment time becomes a significant part of the work of art.

Before the invention of the telescope there was a correlation between what was visible to the human eye and what was attainable. The invention of the telescope created a situation where a person observes

Curators:

**Galit Eilat** and **Eyal Danon\***

## **SPEED OF LIGHT**

The Israeli Center for Digital Art, Holon  
25 November 2008 – 31 January 2009

"We affirm that the world's magnificence has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of explosive breath—a roaring car that seems to ride on grapeshot is more beautiful than the Victory of Samothrace.

We stand on the last promontory of the centuries!... Why should we look back, when what we want is to break down the mysterious doors of the Impossible? Time and Space died yesterday. We already live in the absolute, because we have created eternal, omnipresent speed."

— F. T. Marinetti, *The Futurist Manifesto*

Poet Filippo Tommaso Marinetti's assertions were published in 1909. Beyond the accurate prediction regarding the death of time and space, elaborated below, Marinetti ties speed—the speed of a car, to be accurate—to the individual's experience. The experience of acceleration is a private experience that may be encountered while cut off from the collective, in which the body unites with the machine in a new experience of speed. It is available to the well-to-do, furnishing them with the ability to join the revolution of acceleration, which began in the 17th century, with the invention of the telescope.

---

\* Galit Eilat – Curator & Director of the Israeli Center for Digital Art, Holon  
Eyal Danon – Curator at the Israeli Center for Digital Art, Holon

## Exhibitions







for Digital Art, Holon, and co-curator of the core programs of VZ4—for the opportunity to share her vast experience in the filed of video.

Several cultural institutes were instrumental in shaping the VZ program. In particular, I would like to thank Simonetta della Seta of the Italian Institute for facilitating Adrian Paci's exhibition; Alain Monteil of the French Institute in Tel Aviv, and Veronique Joo Aisenberg from the African and Caribbean Department at Culturesfrance, Paris; Georg M. Blochmann of the Goethe-Institut Tel Aviv. Special thanks are due to Joanna Kiliszek, Deputy Director of the Adam Mickiewicz Institute, Warsaw, with whom we have had a special ongoing collaboration on several projects as part of the Polish-Israeli Season 2008-09.

As usual, we are most indebted to the participating artists, the guest curators, and the writers whose names fill the pages of this catalogue, who generously agreed to share their works, thoughts, and experience with us.

acclaimed Lebanese video artist, Akram Zaatari, which will give Israeli audiences a fascinating glimpse into life “on the other side.”

In addition to these themes, which are the product of flowing with the artistic current rather than curatorial decisions, we pursue new directions in the overall programming of VZ with the introduction of historical, archival, and film works in general. In this category viewers will find a surprisingly fresh “old” breeze blowing from the programs presented by Abina Manning from the Video Data Bank collection. Other early works are included in the Polish programs curated by Łukasz Ronduda, and once again, in Florian Wüst’s inclusion of works from the Siemens and other archives.

In this pursuit of new directions, we are still committed to some premises of the early festival editions—especially, the representation of works from peripheral areas. In addition to the already traditional programs of African and South American video, this time we have secured important representations of video art from India and Thailand. These works, as aforesaid, are the result of an artistic interest in reality and its interpretation, in media and its popular reflections. The focus on European countries through the assistance of local curators has also been a constant feature of former VZ editions. Continuing in this line, VZ<sub>4</sub> offers showcase programs from France and Poland, as well as profiles of artists whose work in video stands out in their respective countries.

Another sign of our expanding program is the increasing number of video installation exhibitions accompanying each edition. The shows at the Herzliya Museum of Contemporary Art and the Israeli Center for Digital Art, Holon have been a central part of the program from the outset. This year, however, since the CCA occupies the Kalisher Campus building, we have added another level: the CCA presents a solo exhibition of Adrian Paci, an internationally influential artist whose work, by virtue of his being an Albanian immigrant in Italy, reflects some of the concerns to be found elsewhere in the program. Another exhibition staged at CCA, “Repetition,” addresses one of the most idiomatic aspects of artistic video—the loop.

As usual, such a wide-scoped production would not have been made possible without the help of our partners, Dalia Levin, Director of the Herzliya Museum of Contemporary Art, and Alon Garbuz, Director of the Tel Aviv Cinematheque. I would like to thank Galit Eilat—a partner in our endeavors in her capacity as Director of the Israeli Center

Biennial Curator:

**Sergio Edelsztein\***

## FOREWORD

As VideoZone reaches its fourth edition, I ponder—once again—the state of video art, its interests, concerns, and above all, its artistic relevance. Today, video as a recording tool is ubiquitous; in its artistic form, it is the dominating force behind the art world and the art market. The video camera has long been a common household device, and due to this widespread use, video has become the frontier of art in every sense. In fact, the identity of this platform, as used for home movies, documentary films, entertainment movies and art, challenges our understanding of and ability to define the different fields, frequently blurring the boundaries, definitions, and conventions of each.

The current VZ edition offers several instances of this blurring of genres. One example is the increasing number of works rooted in an “unmistakable” reality, like pseudo-documentary works, such as those by Hito Steyerl. Another frontier is the artistic views or technical early films, like those included in the program curated by Florian Wüst; the testimonial and private works verging on the “home movie,” as seen in Valerie Mrejen’s works; and the directly political comment rooted in media and self-documentation of a revolution, as in the selection of works from Thailand. In the same vein, we are proud to present, for the first time, works by

---

\* Director of the Center for Contemporary Art, Tel Aviv





**348 FOREWORD**



**EXHIBITIONS**

**343 SPEED OF LIGHT**

**335 ADRIAN PACI: SUBJECTS IN TRANSIT**

**317 REPETITION**

**310 NO NONSENSE**



**SCREENINGS**

**297 WELCOME TO ISRAEL**

**293 TALES OF HERE AND THERE**

**290 RITUALS**

**285 PERFECT LIFE**

**281 THE FUND FOR VIDEO-ART AND EXPERIMENTAL CINEMA**  
The New Yield

**277 IMAGE / SOUND**

**273 VIDEO ART FROM POLAND:  
RECENT WORKS**

**267 HERE AND THERE, OR SEVERAL  
CLUES ON AUDIOVISUAL CREATION  
IN LATIN AMERICA**

**259 VIDEO ART FROM FRANCE**

**253 THE MORE THINGS CHANGE**  
Introducing the 5th Bangkok Experimental  
Film Festival (BEFF 5)

**245 VIDEO ART FROM INDIA**

**241 VIDEO ART FROM AFRICA**

**237 PARTICLES IN SPACE**  
Industrial Films, Early Computer Art,  
and Abstract Cinema, 1930-1977

**227 SURVEYING THE FIRST DECADE**  
Video Art and Alternative Media in the  
United States, 1968-1980  
Decentralized Communication Projects  
(Program 6)

**217 CHANNELING EXISTENCE**  
Recent Works from the Video Data Bank



**PROFILES**

**211 VALÉRIE MRÉJEN**

**201 HITO STEYERL**

**191 KEREN CYTTER**

**186 WILHELM SASNAL**

**177 GIANLUCA AND MASSIMILIANO  
DE SERIO**

**174 AKRAM ZAATARI**



**LECTURES**

**171 LOOKING AT MUSIC**

**165 RUSSIAN VIDEO ART**  
The Early Years

# VideoZone—4

25.11—1.12.2008

## VideoZone4 was initiated and produced by the Center for Contemporary Art, Tel Aviv

Curator: Sergio Edelsztein  
Production: Diana Shoef  
Production assistants: Efrat Kedem, Shai Yehezkelli  
Web development: Efraim Sela  
P.R.: Maayan Amir  
Video editing: Ruti Sela  
Technical assistance: Protech

Graphic editing & design:  
Koby Barchad | Noa Shwartz  
English editing and translation:  
Daria Kassovsky, Jonathan Spector  
Hebrew editing and translation: Aya Breuer  
Pre-press and printing: A.R. Ltd., Tel Aviv

## VideoZone4 was supported by

The Israeli Ministry of Foreign Affairs –  
Culture and Scientific Affairs Division  
Holon Municipality  
The Rabinowitch Foundation  
The Adam Mickiewicz Institute, Warsaw, with the support of the  
Ministries of Culture and National Heritage and Foreign Affairs of the  
Republic of Poland as part of the Polish Year in Israel 2008-2009  
The Embassy of France and the French Institute, Tel Aviv;  
Culture France: Department of African & Caribbean Art  
Jean-Paul Blachère Foundation  
The Italian Institute of Culture, Tel Aviv  
The Goethe Institute, Tel Aviv;  
Siemens Arts, Germany  
US Embassy, Tel Aviv  
Artis  
Ostrovsky Family Fund  
Broadcast; Protech  
The Arts & Technology School, Seminar Hakibbutzim College

## The Center for Contemporary Art is supported by

Tel Aviv Municipality – Culture and  
Arts Division  
The Ministry of Science, Culture and Sport – Visual Art Department  
The Marc Rich Foundation  
The Helena Rubinstein Foundation, USA  
The Philip & Muriel Berman Foundation, USA  
The Evelyn Toll Family Foundation, USA  
Ellen Flamm, USA  
The William & Jane Schloss Family Foundation, USA  
The Benjamin Slome Charitable Foundation, Canada  
Uzi Zucker and Rivka Saker  
Marge Goldwater, USA

# VideoZone—4

25.11—1.12.2008

The 4th International Video Art Biennial in Israel

