חומר למחשבה

עבודות מאוסף דורון סבג, או.אר.אס. בע"מ

אוסף דורון סבג
או.אר.אס. בע"מ
ORS
Sotheby's EST. 1744

חומר למחשבה

עבודות מאוסף דורון סבג, או.אר.אס. בע"מ

בבסיס פעילותם של רבים מן האספנים המתמקדים באמנות עכשווית עומד הרצון להתחקות אחר רוח הזמן ואחר המהלכים הדינמיים המשקפים את תרבות התקופה, לעמוד על ערכיה, לחשוף את מניעיה, ומבעד לאמנות ללכוד את תמציתה. זהו מהלך אספני, שאינו נובע מניסיון מחושב לבנות גוף עבודות לכיד או כרונולוגי, אלא מתוך תחושת התפעמות לנוכח מקוריות והערכה עזה ליכולת ליצור ולחדש. כזה הוא גם **אוסף דורון סבג, או.אר.אס. בע"מ**, שנבנה ברוחו ובדמותו של אספן האמנות ואיש העסקים, דורון סבג.

האוסף פעיל זה שלושה עשורים, ובמהלכם נרכשו עבודות אמנות במנעד נושאים רחב ובטכניקות שונות. הפעילות הענפה סביב האוסף כללה במרוצת השנים תמיכה באמנים, פרסום קטלוגים, אצירת תערוכות, חלקן מוזיאליות, השאלת עבודות לתערוכות בארץ ובעולם ופרויקטים אמנותיים שונים.[1]

הבחירה במקבץ העבודות הנוכחי לחלל רחב הידיים של בית המכירות סותבי׳ס בתל אביב היא תוצר של מבט־על על האוסף, תוך התייחסות לעושר החומרי המאפיין אותו ולגבול שבין דו־ממד לתלת־ממד באמנות. זהו מקבץ חוצה תקופות, אמנים, סגנונות וחומרים, המעיד על איכות, על חשיבה ביקורתית ועל תעוזה אספנית.

החיפוש החומרי באמנות, המאפיין את העשורים האחרונים, נובע מתחושות אפוקליפטיות הקשורות להרס התרבות, לאובדן הגבולות ולעודפות החומר.

< **אוהד מרומי**, עיוור בעזה, 2010, קלקר ועץ, 200x80x80

Ohad Meromi, Blind in Gaza, 2010, Styrofoam and wood, 200x80x80

בד בבד הוא משקף תרבות גלובלית בעלת מודעות לסוגיות של אקולוגיה ושל מִחזור. לאורך המילניום התרחש מעבר מפסלים ומאובייקטים מושלמים, שהיו מעוצבים ומסותתים לעילא, לעבודות שבהן ניכרים מהלכי פירוק ומודעות להתפוררות החומר. לצד עבודות שהפגינו ליטוש חומרי מוקפד, הופיעו אובייקטים שבבסיסם אסתטיקה מגובבת, מיצבים ועבודות פיסוליות, שנוצרו מחומרים מצויים שונים. הרחבת הקשת החומרית מעידה על רצונם התמידי של אמנים לתור אחר חומרים חדשים, שבעבר לא נכללו בקאנון האמנותי, ועל הצורך להעצים את תכונותיו של חומר נתון על מנת לבחון את התנהגויותיו ולאתגר את גבולותיו. מגמות אלה בולטות באוסף דורון סבג, שמאז ראשיתו היה המדיום הפיסולי (ה"אובייקט") חלק בלתי נפרד ממנו. הטווח החומרי, כפי שהוא בא לידי ביטוי בעבודות המוצגות, אכן נרחב: עץ, שיש, פלסטלינה, פוליאסטר, מראות, זכוכית, קלקר, עור, ספוג, מתכות כבדות (ברזל), חרוזים, פיברגלאס, אבן, חוטים, טקסטיל על גווניו, חומרים אורגניים ופלסטיים, טבעיים ומעובדים וכן תרכובות חדשות.

אף שהמקבץ הנוכחי אינו אלא חלק קטן יחסית מן האוסף, כוחו טמון במגוון החומרי הבלתי שגרתי. מעבר לחתך חומרי עשיר זה עוסקות העבודות בנושאים הנוגעים לתקופתנו. הן בוחנות, בין השאר, את המנגנונים שבבסיס עולם האמנות, מתכתבות עם תולדות האמנות, מציגות מחוות פנימיות, וחוזרות לאמניות שפעלו במקומותינו בעיקר בשנות ה־90 של המאה הקודמת, ועבודותיהן נרכשו לאוסף בראשיתו.

החלל הדינמי של סותבי׳ס תל אביב, המשמש ביומיום כזירה משרדית, נבדל מחלליו הקפואים של המוזיאון לאמנות. כניסה אליו מן הלב האורבני הבורגני של תל אביב ושיטוט בין העבודות הפיסוליות מעוררים מחשבה על מקומו של האדם בעולם החומרים הסובב אותו. בה בשעה, זהו לקט, המעיד על בחירה קפדנית וייחודית של אספן אמנות ומאפשר הצצה לעולמו.

דנה גולן מילר

[1] מלון הבוטיק ארטיסט (בן יהודה 35, תל אביב), שבבעלות משפחת סבג ובניהול רשת אטלס, עבר השנה שיפוץ מקיף, ועתה מוצגות בחלליו הציבוריים עבודות ייעודיות חדשות, שהוזמנו מאמנים ישראלים. פרויקטים נוספים ותערוכות מהאוסף ניתן לראות באתר www.orscollection.com.

שיר מורן, The Girlfriend Experience, 2017, אקריליק, טושים, עיפרון, דיו ולק על עור, 122x140

Shir Moran, The Girlfriend Experience, 2017, acrylic, markers, pencil, ink, and nail polish on leather, 122x140

לדבר מסביב

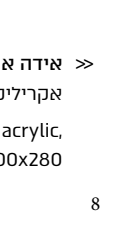
על תפיסות פרשניות של פיסול מן השנים האחרונות

לאה אביר

"לפיסול העכשווי אין גבולות", התלונן מבקר האמנות קן ג'ונסון (Johnson) בסקירת תערוכות שפרסם בניו־יורק טיימס בשנת 2004. אין חומר שהפיסול העכשווי אינו מוכן לנצלו למטרותיו, אין סגנון שמציב סטנדרטים או גבולות. מצד אחד, הוא טוען, הפיסול הפך ל"איזור של חופש יצירתי אדיר" ומצד שני, "אם פיסול יכול להיות הכול, אולי הוא בעצם שום דבר מיוחד... הוא מאבד תחושה של מסורת, זהות ומטרה".[1]

התערוכה הנוכחית מאוסף דורון סבג, או.אר.אס. בע"מ – מקבץ של עבודות אמנות שנבחר ומוצג תחת מושג החומריות – היא הזדמנות לחשוב שוב לא רק על החומר והשימוש בו, אלא גם על פיסול היום. רבות מן העבודות המוצגות בתערוכה הן פסלים או עבודות פיסוליות (הנה, כבר ההגדרה נסדקת), שנוצרו בין שנות התשעים של המאה הקודמת לבין השנים האחרונות ממש. הצגת עבודותיהם של אמנים כמו אידה אקבלד, איתן בן משה, קבוצת ג'ליטין, גדעון גכטמן, מת'יו מונהן, אוהד מרומי, אוגו רונדינונה, דמיאן הירסט, מוניקה דרוז'ינסקה, יעקב דורצ'ין, נייט לומן והילה לולו לינ פרח כפר בירעים מספקת אך טעימה מגופי העבודות העשירים של האמנים הללו, ומתוכם מתגבשות תפיסות והצעות פיסוליות שונות ומגוונות.

ההצעה לחשוב על פיסול היום נשמעת אולי מוזרה מעט, אפילו ריאקציונרית. כבר נפטרנו, אפשר לומר, מן הקורים של הקטגוריה הזו, "פיסול", ששורשיה



<< **אידה אקבלד**, עדיין ללא כותרת, 2017, פלסטיסול, צבעים רב־שכבתיים, אקריליק ודיו על פשתן, 200x280

Ida Ekblad, Not Yet Titled, 2017, Plastisol, puffy paint, acrylic, and ink on linen, 200x280

כטכניקה נעוצים בימי קדם (הפיסול כדבר שנוצר באמצעות פעולות של עיצוב, גריעה או הוספה בחומר), ואשר במאה ה־19 החלה להתנסח כקטגוריה מעט אחרת, כחלק מן הפרויקט המודרניסטי לשרטט את מאפייניהם, חוקיהם ומשמעויותיהם של סוגי מדיה אמנותיים שונים ולהבדיל ביניהם. במשך המאה ה־20, בניסיון להגדיר את המדיום ואת ייחודיותו, בעיקר לנוכח חפצי אמנות אחרים המוצגים בין קירותיה של גלריה, נפטרו אמנים ומבקרים מסרחים עודפים כביכול, שנראו כשייכים לדיסציפלינות אחרות. בהמשך לאותו תהליך הושם הפיסול בשדה מורחב,[2] כאשר הוא הולך ותופס את מקומו כחלק מן הסביבה והעולם שמחוץ לגלריה. השדה המורחב הזה עבר תהליכים נוספים של ביזור, אשר הולידו את הקטגוריה המדיומלית של ה"מיצב", אם כי נדמה כי זו התרחקה מאז ממקורותיה הפיסוליים. בעשורים האחרונים כבר ברור כי הפיסול יכול להיות סביבה, הוא יכול להיות מקום, הוא יכול להיות תוצר של אינטראקציה חברתית זמנית, וכפי שהוא יכול להיות דמות הוא יכול גם להיות רקע. ובכל זאת, הקטגוריה מתעקשת ונותרת עימנו. אנחנו עדיין אומרים 'פיסול' וחושבים שאנו מדברים על אותו הדבר.

"הדבר היחיד כמעט שפיסול לא יכול לסבול, לפחות בתיאוריה, הוא להיות מוגבל לשני ממדים",[3] כותב ג'ונסון באותו מאמר טרוניה משנת 2004. טענה זו אמנם נראית מופרכת לאור העשורים האחרונים של יצירות אמנות וירטואליות המשתמשות בטכנולוגיות הדמיה ותלת־ממד שונות,[4] ונדמה כי את טענת החופש המוגזם ניתן להפנות לקטגוריות אמנות אחרות בדיוק באותה המידה.[5] אולם האם ההתעקשות על פיסול כקטגוריה של יצירה אמנותית וכחוויה משותפת ומוסכמת של צפייה מבוססת על היאחזות בעבר, על לא יותר מאשר תשוקה אנושית לגבולות והגדרות? ומה טמון באותה הימנעות מההגבלה לשני ממדים? האם ישנו רווח מסוים או אפילו צורך, לאמן ולצופה כאחד, ב"פיסול" כהצעה, כבסיס להתנסות ייחודית שמלמדת אותנו על מרחבי התפישה של העולם העכשווי, שהם עצמם נדמים לעתים כהכול ולא כלום, אך מתעקשים למלא את חיינו ולשנות אותנו מדי רגע?

החיפוש אחר מאפייני הפיסול כיום ואופקיו האמנותיים והתיאורטיים נתקל בשני העשורים האחרונים בחיבורים, בספרים ובסימפוזיונים הנערכים חדשות

לבקרים, אשר נדרשים לשאלות אלו ממש: פורומים שונים בכנס השנתי של אגודת הקולג׳ים לאמנות (College Art Association) בארצות הברית, וסדרת ימי עיון בארגונה של האוניברסיטה לאמנות בלינץ שבאוסטריה[6] הם דוגמאות בולטות. בסבך הדיונים הללו מעניין להיתקל בסדרת המקראות שמפרסם המרכז לפיסול בניו יורק (SculptureCenter), הקרויה "חקירות אודות פיסול". ערכו אותה שתי אוצרות־לשעבר במרכז לפיסול: מארי סרוטי (Ceruti), כיום מנכ"לית מרכז ווקר לאמנות במינסוטה, ורובא קטריב (Katrib), כיום אוצרת ב־PS1 בניו יורק. כל אחד מן הכרכים מאגד טקסטים קצרים, מכתמים ודימויים מאת אמנים, כותבים, אוצרים, מבקרים והיסטוריונים של האמנות. העורכות מצהירות כי הכרכים בוחנים את "השאלות והסוגיות שעומדות לפתחם של אמנים ואחרים הפועלים וחושבים דרך פיסול כיום".[7]

כותרת המקראה הראשונה: "מהו ייצור?" (2013), מזוהה עדיין עם התחום המוכר של הפיסול כטכניקה. אולם היא מכוונת לא רק לפרקטיקת הסטודיו הכרוכה בפיסול, אלא גם לקשר בין האובייקט הפיסולי לאובייקט הצרכני, ומתמקמת בתחום של התיאוריה המרקסיסטית, המזוהה כל כך עם ביקורת האמנות באמריקה. החוברת הבאה מציגה שאלה אחרת, שנדמית רחוקה יותר מן ההגדרות הבסיסיות, המוסכמות, של הפיסול. "מה לגבי כוח?" (2015) היא שואלת ומכוונת ל"דינמיקות כוח שונות – פוליטיות, רוחניות, אירוטיות או אחרות" ולנושאים כמו רצון, שיעבוד ותשוקה. "היחסים בין פיסול לכוח הם ייחודיים", טוענות עורכות הכרך, "משום שהפיסול עוסק בשדות מרחביים ופיזיים מסוימים התלויים בשיקולים שקשורים בארכיטקטורה ובגוף".[8]

והנה, הכרך הבא, שפורסם בשנת 2016, נושא בכותרתו שאלה מאזורים רחוקים עוד יותר: "איך זה מרגיש?". כאן מציעות לנו העורכות לשים לב ל"אספקטים החושיים של פיסול עכשווי שהולכים מעבר לחזותי" ול"יחסים הגופניים בין עבודות אמנות וקולטיהן (their receivers)". הפיסול נבחן הפעם דרך רעיונות של מישושיות, ריח וקול, ודרך נקודות מבט ה"חוקרות את הפוטנציאל של הפיסול להשפיע עלינו באופן הוליסטי". אמנים העובדים עם פיסול היום, טוענות העורכות, "מסוגלים להרחיב באופן דרמטי את טווח החוויה של הקולט,

וחוויה רב־חושית של פיסול יוצרת הזדהות רגשית בלתי רגילה (uncanny). פסל אינו רק אובייקט שיש לסוב סביבו, אלא אירוע תפישתי שמסוגל לגייס את כל חושינו כדי לשנות את האופן שבו אנו מבינים את גופינו שלנו. מבין האמנויות השונות, הפיסול מוכשר במיוחד לעסוק ברעיון מורחב זה של המצב הגופני. אובייקטים ואנשים חולקים מרחב של חדר, ונוצרות ביניהן אינטראקציות שיכולות לעורר תחושות שונות מאלה שיכולה לעורר, לדוגמה, תפישה של דימוי תמונתי שטוח".[9]

החוברת האחרונה, "למי אכפת?", מכניסה אל השדה הפיסולי מושגים כמו דאגה, טיפול אחריות ומעורבות, והיא עושה זאת, באופן משמעותי, לא רק ביחס לתהליך יצירתו של הפסל אלא גם ביחס לתחום ההתקבלות שלו. בהתמקדותה ביחסים שבין יצירה וצופה (על שוליהם המורחבים של שני השדות הללו) השאלה "למי אכפת?" חותרת שוב להגדיר תכונות ייחודיות לפיסול, ומרחיבה משימה זו גם לתחומים של צופיו של הפיסול, אוצריו, משמריו, פרשניו ומבקריו. העורכות מתארות את הכרך כ"מצביע על טווח תחומי האחריות שאובייקטים מייצרים, מאגד נקודות מבט שונות ביחס לשאלות למה אכפת לנו? למה לא אכפת לנו? למי צריך להיות אכפת? ולמי לא צריך להיות אכפת?". "מרגע שאובייקטים מובאים לעולם," הן כותבות, "הם דורשים את תשומת הלב שלנו".[10]

המסע בין המושגים ונקודות המבט שמציעים הכרכים מספק התבוננות מחודשת לא רק על הפיסול ועל ערכיו, אלא גם על הכתיבה אודותיו. הכתיבה העכשווית על פיסול, ברובה, מבקשת באופן מוצהר לעסוק לא רק בתוכנם של הפסלים ובמה עומד מאחוריהם, מאחורי יצירתם, אלא במה שמתרחש מסביבם ואפילו לפניהם. במובן זה היא איננה אנימיסטית, אינה מבקשת להחיות דוממים, אלא דווקא מפנה את הזרקור לסובייקטים החיים הצופים בפיסול וחווים אותו. היא עוסקת במטענים שהצופים מביאים עמם למפגש עם הפיסול ובאלה שהם נושאים כשהם נפרדים ממנו. מרבית החושבים המרכזיים על פיסול היום מחשיבים גם את תפקיד הטקסט – מה הוא מייצר וכיצד הוא מתקשר עם התרבות הרחבה ברגע זה. אין זה מפליא, אם כן, שהקריאה המרכזית שמציעים החיבורים

העכשוויים אודות פיסול מגדירה אותו כהצעה ביקורתית או אלטרנטיבית לאופן שבו אובייקטים מתפקדים או פועלים בתנאים חברתיים דכאניים. ככל שיהיו ליריים ומהורהרים, גם חיבורים העוסקים בפיסול כאלגוריה לגוף או באספקטים פורמליסטיים או חומריים שלו אינם עושים זאת מנקודת מבט רומנטית אלא כמעט אקטיביסטית – הם מתעקשים להתמקם בתוך שיח פוליטי־חברתי ביקורתי המודע לתנאיו וחושב על הפעולה שהוא יכול להניע. ככל עמדה שמצליחה להתנסח ולקבל תוקף בשדה התיאורטי והביקורתי, נקודות המבט הללו אינן רלוונטיות רק לפיסול עכשווי, כמובן; הן אף מציידות אותנו בכלים לחשיבה על פיסול היסטורי כפי שהוא נקרא בהווה.

מספר חוקרים בוחנים את העיסוק של הפיסול העכשווי בחומריות, ואפילו בפורמליזם חומרי, ומנסים להבין את מהותו ביחס לתנאים של הזמן. ביניהם, הכותב והאוצר הגרמני קלאוס אוטמן (Ottman), שהצעתו משלבת שני עיסוקים תיאורטיים בפיסול שנראו בעבר כסותרים – חקירת הצורניות של הפיסול ובחינת ההקשרים שבתוכם הוא מיוצר.[11] במאמרו משנת 2002 הוא טובע את המושג "חומריות רוחנית", וטוען כי העיסוק הפיסולי בחומריות לוקח בחשבון את האידיאולוגיות והקודים שמוטבעים תרבותית בחומרים, אבל הוא מבוסס גם על "הומניזם השתתפותי – מעורבות מחודשת בשאלה של קיום, של התעלות (transcendence) ושל החברתי דרך החומריות [...]". גם חוקר האמנות הקנדי דן אדלר (Adler) מתמקד בספרו, שיצא לפני כשנה, בחומריות וצורניות פיסולית. הוא מציין את מה שהוא רואה כמאפיין מרכזי של פיסול עכשווי – עבודות שבנויות כאסמבלאז' ומערבות מה שהוא מכנה "חומרים מוכתמים" – "שלרוב נזרקו לצדי הדרך, לפי ההיגיון וההתקדמות של המכונה הקפיטליסטית". העבודות משלבות את הטכניקה והחומרים הללו באופן שמאפשר לכל אלמנט להיוותר בייחודיותו. את המאפיין האסתטי הזה מפרש אדלר ככזה שדרכו פועלות העבודות באופן ביקורתי, בין אם כ"הערות על כלכלות קפיטליסטיות, כאנתרופולוגיות של חיי היומיום, כביקורת של פרקטיקות מוזיאליות של איסוף ופרשנות, כעותקים מעוותים של אסטרטגיות מכירות מתחום הפרסום, המסחר, וערוצי קניות בטלוויזיה, ובין אם הן נובעות מעונג מפואר, התקה רגשית או אספנות כפייתית".[12]

דוגמה לפנייה עכשווית לקשר בין הפיסול לגוף היא הפורום שארגנו בשנת 2013 ג'וליאן המנדז (Hemandez) וסוזן ריצ'מונד (Richmond) במסגרת הכנס השנתי של אגודת הקולג'ים לאמנות. לפתחו עמדה השאלה: כיצד פרקטיקות פיסוליות מאששות או מקעקעות הגדרות קטגוריאליות של מגדר ומיניות גופנית? מארגנות הפורום מתייחסות לפיסול כמדיום שבמהותו עומדים היחסים שבין גוף לחפץ, ובוחנות כיצד אלה מתנסחים כפוליטיקה של מיניות. בתיאורן את הפורום, הן כותבות כי הן מונעות מן "האמונה ביכולת של הפיסול, ובייחוד של פיסול מופשט, לאפשר צורות אלטרנטיביות של ארוטיות וגופניות" (לדוגמה, כיצד צורתו של פסל מסוים יכולה לסמן גמישות גופנית וגם אלסטיות מגדרית, מינית וגזעית).[13] בשנה בה התקיים הפורום פורסם בכרך שבהוצאת SculptureCenter חיבורה של אחת משתי העורכות, האוצרת רובא קטריב, העוסק בבשר הגוף כאלמנט מרכזי בייצוג הגוף בפיסול עכשווי. לעומת דוגמאות היסטוריות של העיסוק בנושא, טוענת קטריב, הפיסול העכשווי כבר לא משתמש בסימנים ליטרליים של גוף או איבר גוף אלא הוא מקרב אותנו לחומר של הבשר ולתכונותיו החושיות. הוא מתייחס לתרבות העכשווית שבה מאפיינים מהותיים של הגוף (גבולותיו, צורתו וכדומה) מוטלים בספק. "הגוף מעכל חומרים וסופג אורגניזמים ומותיר את שיירו על חומרים אחרים. האורגני מתערבב בסינתטי". המצב העכשווי של הגוף מגולם בפיסול כיום, אשר "מדגיש את האספקטים המיקרוסקופים והחושיים של הגוף החי" ו"מתאר את הגוף כמשהו בלתי יציב, ניתן לעיצוב ומרוחק".[14]

בכל הרעיונות, השאלות והמחשבות הללו ניתן לראות כיצד החיפוש אחר המאפיין הייחודי לפיסול כבר אינו מתמקד בבלעדיותו וחד־פעמיותו של החפץ עצמו, אלא במיוחדות של המפגש בין הסובייקט לבין החפץ הפיסולי – מפגש שלעולם לא יתחיל ויסתיים בגבולות הגלריה או הכיכר. ההתמקדות במפגש כאירוע חברתי, פוליטי, שיש בו יחסי כוחות, אלגוריות והצעות חדשות לסדר יום, לא רק שאיננה מתעלמת אלא אף נבנית על מה שנראה כהתפוררות הפטליסטית של הקטגוריה הפיסולית. אל המשמעויות הנוצרות מתוך הריבוי ואי־הוודאות הללו ביחס לפיסול, חווייתו ותצוגתו כיוונה האוצרת אן

אליגוד (Ellegood) בתערוכה שאצרה במוזיאון הירשהורן בוושינגטון, תחת הכותרת "חוסר הוודאות של אובייקטים ורעיונות: פיסול מן העת האחרונה" (2006–2007). בביקורת על התערוכה שפורסמה ב־*ArtForum*, כותבת מישל קוו (Kuo) כי הפיסול המוצג בה חומק לא רק מתפישה מלאה של מהותו ברגע אחד אלא גם מהגדרה אוניברסלית שלו כתופעה או כחוויה קולקטיבית. התערוכה, לתפישתה, מציעה כי "על אף ההתרחבות של שדה הפעולה שלו, ניתן לחשוב כי 'פיסול' היום מתלכד סביב ערמומיותו של החומר הממשי – האינסופיות שלו, עמימותו ותחבולותיו". היטיבה לנסח זאת האוצרת ג'והנה ברטון (Burton) בטקסט שכתבה לקטלוג התערוכה: "כשם שאדם צריך ללכת מסביב לפסל כדי לראותו מכל צדדיו, נדמה שעלינו לדבר מסביב לפיסול – להגיע לאנשהו ולשומקום בה בעת".[16]

—

1 Ken Johnson, "Is Sculpture Too Free for Its Own Good?," *The New York Times*, 7 May, 2005, p. E36.

2 "פיסול בשדה המורחב" הוא מאמרה הידוע של רוזלינד קראוס (Krauss) משנת 1979, בו הציעה סכימה לוגית להבנת התרחבותו של הפיסול לפרקטיקות כמו אמנות אדמה ומבנים מסוגים שונים. כבר אז כתבה קראוס אודות הקטגוריה של הפיסול: "[...] עצם המונח "פיסול" שהיה רצון להצילו נעשה מעומעם קמעה. המחשבה היתה להשתמש בקטגוריה אוניברסלית כדי להעניק אותנטיות לקבוצה של מקרים פרטיקולריים, אך קטגוריה זו נאלצה לכסות הטרוגניות כזו, שהיא מצאה את עצמה בסכנת התמוטטות. וכך אנו לוטשים מבט בבור שבאדמה וחושבים שאנחנו יודעים, אך גם לא יודעים, מהו פיסול". רוזלינד קראוס, "פיסול בשדה המורחב", בתוך: **מוזות**, גיליון מס' 5-6, פברואר 1989, עמ' 50-55 (תרגום: מיכל נאמן).

3 Johnson, ibid.

4 לדיון מעניין וקופצני בקשר שבין הגיון פיסולי לזה של האינטרנט, ראו:

Jennifer Chan, "Stacking and Leaning: The Seduction of The Found in <Postinternet> Contemporary Sculpture" in an exhibition book accompanying "Real Things," a solo exhibition by Rachel de Joode, Oliver Francis Gallery, Dallas, TX, 2012, 62-74.

5 למשל, המאמר של ג'ורג' בייקר (Baker) המאמץ את המושגים של קראוס ואת הסכימה שהציעה לתאר את התרחבותו של שדה הצילום: George Baker, "Photography's Expanded Field," *October* 114, Fall 2005, 120-140.

6 תחת הכותרת "פיסול בלתי מוגבל" (Sculpture Unlimited) התקיימו שני ימי עיון ביוזמת האוניברסיטה לאמנות של לינץ. הראשון התקיים בשנת 2010 ועסק בניסיון למצוא הגדרות לפיסול עכשווי והשני נערך בשנת 2014 וכונה "חומריות בזמנים א־חומריים". למידע נוסף: http://sculpture-unlimited.info.

7 Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2013-2019.

8 Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *Where is Production? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2013

Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *What about Power? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2015.

9 Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *How does It Feel? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2016.

10 Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *Who Cares? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2019.

11 Klaus Ottman, "Spiritual Materiality: Contemporary Sculpture and the Responsibility of Forms," *Sculpture*, Vol.21 No.3, April 2002, 36-41.
ראוי לציין כאן כתקדים משמעותי את חיבוריו משנות התשעים של בנג'מין בוכלו (Buchloh) אודות פיסול. בחיבורים אלה הוא משרטט, בין השאר, את הסתירה המהותית המצויה בין השדות השונים שבהם מתמקם הפיסול החל משנות הששים – מצד אחד, הפיסול ממוקם במוסדות של המרחב הציבורי הבורגני (כחפץ אמנות במוזיאון או כמונומנט ב"מרחב הציבורי") ומצד שני, הוא ממוקם בעולם האובייקטים התעשייתיים ותרבות הראווה. ראו, למשל, במאמרו על עבודותיו של גבריאל אורוסקו (Orozco): Benjamin H. D. Buchloh, "Gabriel Orozco: The Sculpture of Everyday Life," in Gabriel Orozco, exh. cat., Bernhard Burgi & Bettina Marbach (eds.), Zurich: Kunsthalle Zurich, 1996, 43-66.

12 Dan Adler, *Contemporary Sculpture and the Critique of Display Cultures*, New York: Routledge, 2018
כל אחד מן הפרקים בספר עוסק בעבודות של אמנית או אמן אחר: איסה גנסקן (Genzken), ג'פרי פרמר (Farmer), רייצ'ל הריסון (Harrison) וליז מגור (Magor).

13 Julian Hemandez and Susan Richmond, "Sexing Sculpture: New Approaches to Theorizing the Object," *Art Journal*, 72:4, 27-79.

14 Ruba Katrib, "It Feels Like…Flesh," in Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *How Does It Feel? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2016.

15 Michelle Kuo, “The UIncertainty of Objects and Ideas”, review in *ArtForum*, vol. 45, no. 6, February 2007.

16 בחיבורה זה, מגדירה ברטון את הפיסול העכשווי כמגלם חזרה אל המדיום ודחייה שלו באותה עת. היא מנסה לזקק את מאפייניו הייחודיים של הפיסול על אף התפוררותה של הקטגוריה לכאורה, ומציעה להגדירו בדרך השלילה, בדיוק כפי שעשתה רוזלינד קראוס בטקסט ה"שדה המורחב" המקורי. כאן, ברטון מציעה לראות את הפיסול כמה שהוא לא־מיצב. זאת בעיקר בשל היחס השונה של פיסול ומיצב למרחב – בעוד המיצב כובש מרחב ומתייחס אליו כמדיום, הפיסול מתמקם בו, מוצא בו את מיקומו הספציפי והייחודי, מתקרקע ומתבסס בעולם. הצופה הוא חלק אינטגרלי מן המרחב שלו, אך איננו מחויב ליחסי חליפין איתו, לפעמים אפילו מורחק ממנו. "זהו המתח היצרני במרחב שבין דבר תלת ממדי לצופה תלת ממדי".
Johanna Burton, “Sculpture: Not-Not-Not (Or, Pretty Air),” in Ann Ellegood & Johanna Burton (eds), *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*, Washington, DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2006, 10-16.

< **מת'יו מונהן**, Mixed Messenger, 2007, ספוג, שעווה, פיגמנט, עץ, פחם, נייר, לוחות גבס, 161.3x104x63.5

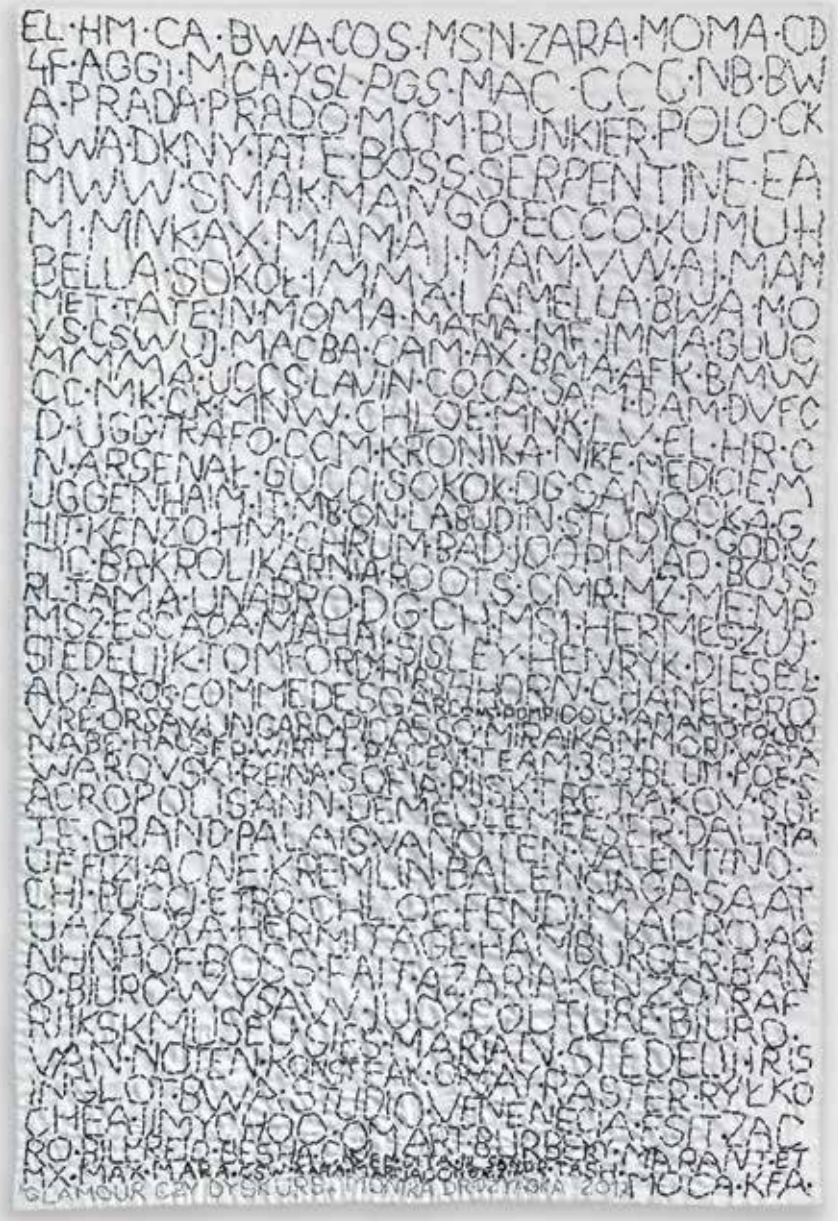
Matthew Monahan, Mixed Messenger, 2007, foam, wax, pigment, wood, charcoal, paper, drywall, 161.3x104x63.5

קורי ניוקירק, Dodger, 2004, חרוזי פלסטיק על שיער מלאכותי, 118x183

Kori Newkirk, Dodger, 2004, plastic beads on artificial hair, 118x183

נורית דוד, ללא כותרת, 1992, תצלום וצבעי זכוכית על זכוכית, 43x28x6

Nurit David, Untitled, 1992, photograph and glass paints on glass, 43x28x6



מוניקה דרוז'ינסקה, Glamour or Discourse, 2017, מן הסדרה שחור על לבן,
חוט רקמה על בד כותנה, 81.3x55.3

Monika Drożyńska, Glamour or Discourse, 2017, from the series Black on White,
hand embroidery: thread on cotton fabric, 81.3x55.3

תומס הלביג, טבילה, 2007, עץ, לכה ופוליאוריתן מוקצף, 87x100x45

Thomas Helbig, Taufe (Baptism), 2007, wood, lacquer, and polyurethane foam, 87x100x45

שילפה גופטה, לפעמים אני צריכה לתפוס מרחק גדול מהמקום שבו אני נמצאת כדי לראות את עצמי, 2011, אותיות מראה מפרספקס, 77x80

Shilpa Gupta, Sometimes I Need to Walk Far Away from where I Am to See Myself, 2011, Perspex mirror letters, 77x80

יעקב דורצ'ין, Figurine and Boat, 2007, ברזל, 57x26x16

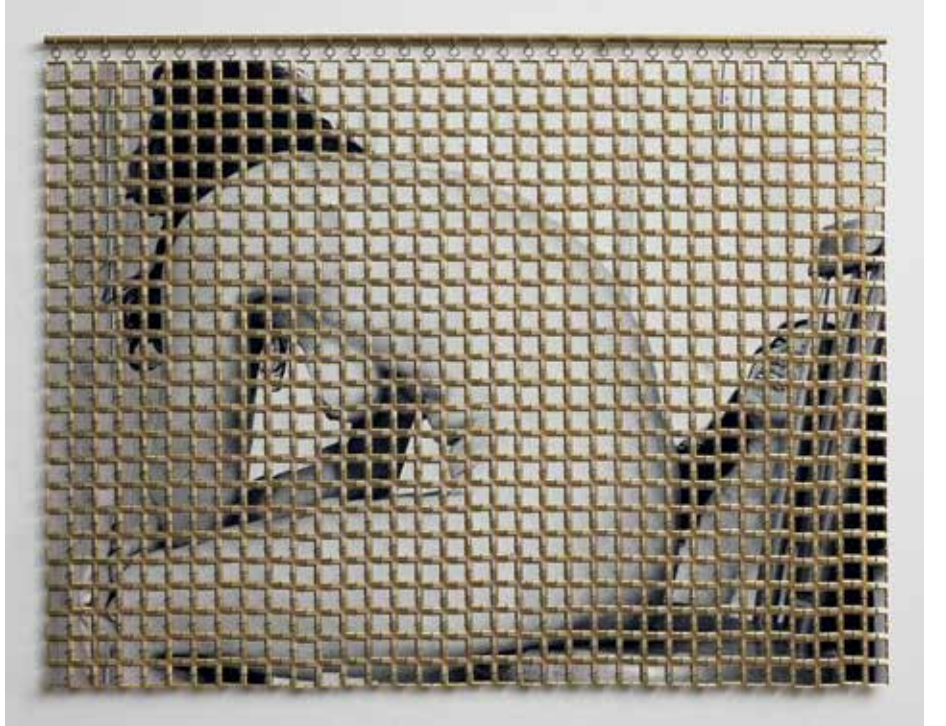
Yaacov Dorchin, Figurine and Boat, 2007, iron, 57x26x16

נייט לומן, ברצינות, 2011, אשנב כספרים ורסיסי זכוכית, 91.5x91.5

Nate Lowman, Seriously, 2011, bank teller window and bullet fragments, 91.5x91.5

קבוצת ג'ליטין, ללא כותרת, 2008, פלסטלינה ועץ, 125x207x4

Gelitin Group, Untitled, 2008, Plasticine and wood, 125x207x4



רעות פרסטר, ללא כותרת, 2003, תצלום ש/ל מודבק לדיסקיות, 74x100

Reut Ferster, Untitled, 2003, b/w photograph mounted on metal tags, 74x100

מיכל נאמן, הריקות הסודית שלי, 2000, צבע שמן ומסקינג טייפ, 124x85

Michal Na'aman, My Secret Emptiness, 2000, oil paint and masking tape, 124x85

סרווט קוצ'יגיט, לפעמים אני בודק את המקרר עשר פעמים כדי לוודא שהוא באמת סגור, 2005,
סריגה במסרגה אחת, חוטי פוליאסטר, חומר הקשחה, 11.5x673

Servet Koçyiğit, Sometimes I Check the Fridge Ten Times to See if it is Really Closed,
2005, crochet tapestry, polyester thread, textile hardener, 11.5x673

מרילו לוין, סוגר חזייה, 1993, צבע שמן על קרש חיתוך, 21.5x13.5

Marilou Levin, Bra Hook, 1993, oil paint on cutting board, 21.5x13.5

הילה לולו לין פרח כפר בירעים, ללא כותרת, 1993, טכניקה מעורבת, מידות משתנות

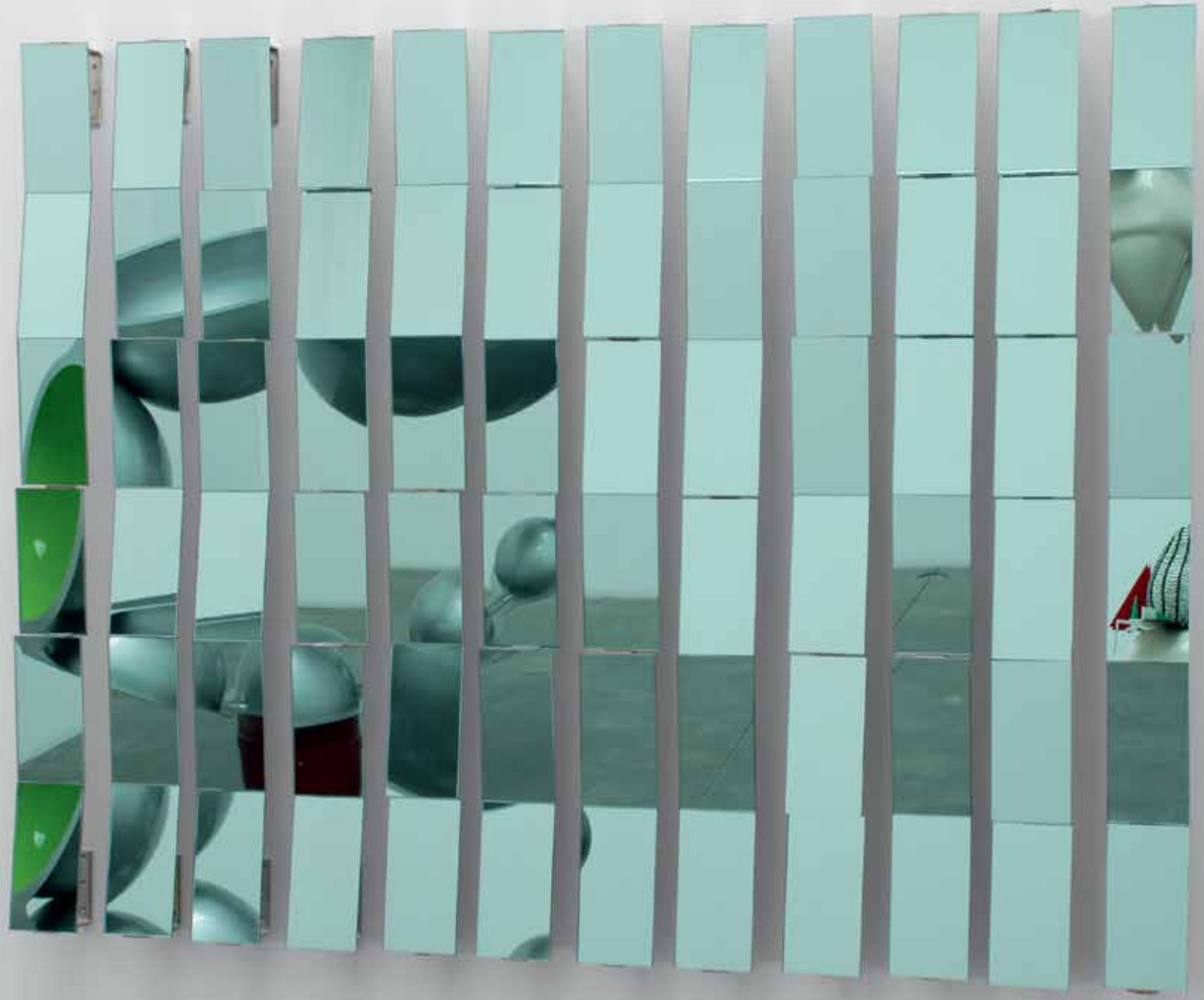
Hila Lulu Lin Farah Kufer Birim, Untitled, 1993, mixed media, dimensions variable

סיגל פרימור, Am I Acting Wrong no. 1, 1991, MDF מצופה אפוקסי, זכוכית מודפסת, 72x104

Sigal Primor, Am I Acting Wrong no. 1, 1991, epoxy-coated MDF, printed glass, 72x104

גיל שחר, וילון, 1993, יציקת פיברגלס צבועה, 68x68

Gil Shachar, Curtain, 1993, painted fiberglass cast, 68x68



גארי וויב, Little Goolie Goolie Split, 2006, מראות על עץ מִילֶה לבנה וצירי ברזל, 180x237x26

Gary Webb, Little Goolie Goolie Split, 2006, tinted mirrors on American white ash wood and metal brackets, 180x237x26

דניאל ז"ק, ללא כותרת, 1989, יציקת פוליאסטר, 14.6x8.5x7 כ"א

Daniel Sack, Untitled, 1989, polyester cast, 14.6x8.5x7 each

איתן בן משה, נצים סיאמיים, 2013, פיירקס, בדולח, זכוכית, דבק אפוקסי, גבישי אלום, 45x95x80

Eitan Ben Moshe, Siamese Enemies, 2013, Pyrex glass, plain glass, epoxy, alum crystal, 45x95x80

גדעון גכטמן, השתקפות, 1993, תצלומי צבע וכני שיש, 44x34 כ"א

Gideon Gechtman, Reflection, 1993, color photographs and marble stands, 44x34 each

ציבי גבע, Blind, 1993, צבע תעשייתי על תריס, 106x55.5

Tsibi Geva, Blind, 1993, industrial paint on blind, 106x55.5

עילית אזולאי, The Keys, 2010, הדפסת דיו על נייר ארכיוני, 150x370

Ilit Azoulay, The Keys, 2010, archival inkjet print, 150x370

contradiction between the different realms in which sculpture has situated itself beginning in the 1960s – on the one hand, sculpture is placed in institutions of the bourgeois public sphere (as an art object in a museum or as a monument in public space), and on the other hand, it is positioned in the world of industrial objects and the culture of spectacle. See, for example, his essay about the works of Gabriel Orozco: Benjamin H. D. Buchloh, "Gabriel Orozco: The Sculpture of Everyday Life," in *Gabriel Orozco*, exh. cat., Bernhard Burgi & Bettina Marbach (eds.), Zurich: Kunsthalle Zurich, 1996, 43-66.

12 Dan Adler, *Contemporary Sculpture and the Critique of Display Cultures*, New York: Routledge, 2018

Each chapter in the book deals with the work of a single artist: Iza Genzken, Geoffrey Farmer, Rachael Harrison, and Liz Magor.

13 Julian Hemandez and Susan Richmond, "Sexing Sculpture: New Approaches to Theorizing the Object," *Art Journal*, 72:4, 27-79.

14 Ruba Katrib, "It Feels Like…Flesh," in Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *How does It Feel?: Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2016.

15 Michelle Kuo, "The Uncertainty of Objects and Ideas", review in *ArtForum*, vol. 45, no.6, February 2007

16 Johanna Burton, "Sculpture: Not-Not-Not (Or, Pretty Air)," in Ann Ellegood, & Johanna Burton (eds), *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*", Washington, DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2006, 10-16.

In this essay, Burton defines contemporary sculpture as seeming to embody a simultaneous return to a medium and a deferral of it. While still trying to distill the unique characteristics of sculpture, despite the alleged crumbling of the category, she proposes a strategy of negative definition, exactly as Rosalind Krauss had done in the original "expanded field" text. Here, Burton proposes to consider sculpture "as not installation." This is due mostly to the different relation of sculpture and installation to space – while installation occupies a space and treats it as a medium, sculpture settles in it, finds its specific and unique location, and becomes grounded in the world. The viewer is an integral part of its space, but it is not committed to an exchange, sometimes even distanced from the viewer. There is a "productive tension in the space between a three-dimensional thing [...] and a three-dimensional viewer."

< **אוגו רונדינונה**, העורג, 2017, אבן בלוסטון ופלדת אלחלד, 64.1x21.6x12.7 (פסל), 106.7x38.1x38.1 (כן בטון)

Ugo Rondinone, The Wistful, 2017, bluestone and stainless steel, 64.1x21.6x12.7 (sculpture), 106.7x38.1x38.1 (concrete pedestal)

essential characteristics of the body (its boundaries, shape, etc.) are uncertain: "bodies ingest materials and absorb organisms, and leave their residue on other materials [...] the organic blends with the synthetic." The current state of the body is manifested today in sculpture, which "emphasizes these microscopic and sensorial aspects of the living body," and "describes the body as unfixed, malleable, and remote." [14]

In all of these ideas, questions, and thoughts we can see how the search for the unique characteristics of sculpture no longer focuses on the exclusivity and singularity of the object, but rather on the uniqueness of the encounter between the subject and the sculptural object – an encounter that would never begin and end within the borders of the gallery or the public square. The focus on the encounter as a social and political event, with its power relations, allegories, and new agenda and propositions, does not ignore what seems to be a fatal crumbling of the category of sculpture, but rather feeds on it. The curator Anne Ellegood addressed the meanings generated by the multiplicity and uncertainty regarding sculpture, its experience, and its display in the exhibition she had curated at the Hirschhorn Museum in Washington, DC, titled "The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture" (2006-2007). In a critique of the exhibition, published in *ArtForum*, Michelle Kuo writes that the sculpture in it evades not only the full perception of its quintessence in a specific moment but also its universal definition as a phenomenon or a collective experience. The exhibition, in her view, proposes that "However expanded its field of activity has become, "sculpture" today might be seen to cohere around the deviousness of physical matter—its inexhaustibility, opacity, and guile." [15] As curator Johanna Burton put it in the text she had contributed to the exhibition catalog: "In the same way that one must walk around sculpture in order to see all sides, it seems that one must also talk around sculpture—getting somewhere and nowhere at once." [16]

1 Ken Johnson, "Is Sculpture Too Free for Its Own Good?," *The New York Times*, 7 May, 2005, E36

2 "Sculpture in Expanded Field" is Rosalind Krauss's well-known essay from 1979, in which she proposed a logical scheme for understanding the extention of sculpture into practices such as earth art and various kinds of structures. Already then she wrote: "[...]the very term we had thought we were saving – sculpture – has begun to be somewhat obscured. We had thought to use a universal category to authenticate a group of particulars, but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing. And so we stare at the pit in the earth and think we both do and don't know what sculpture is." See Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44.

3 Johnson, ibid.

4 For an interesting, bouncy discussion of the connection between sculptural logic and Internet logic, see: Jennifer Chan, "Stacking and Leaning: The Seduction of The Found in <Postinternet> Contemporary Sculpture" in an exhibition book accompanying "Real Things," a solo exhibition by Rachel de Joode, Oliver Francis Gallery, Dallas, TX, 2012, 62-74

5 For example, George Baker's essay that adopts Krauss's terminology and her proposed scheme for describing the expansion of the field of photography: George Baker, "Photography's Expanded Field," *October* 114, Fall 2005, 120-140

6 Under the title "Sculpture Unlimited," the Art and Design University of Linz had organized two symposia: the first, in 2010, attempted to find a definition – or definitions – to contemporary sculpture, and the other, in 2014, was titled "Materiality in Times of Immateriality." For more information see: http://sculpture-unlimited.info

7 Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2013-2019.

8 Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *Where is Production? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2013

Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *What about Power? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2015.

9 Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *How does It Feel? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2016.

10 Mary Ceruti & Ruba Katrib (eds.), *Who Cares? Inquiries into Contemporary Sculpture*, New York: SculptureCenter & London: Black Dog Publishing, 2019.

11 Klaus Ottman, "Spiritual Materiality: Contemporary Sculpture and the Responsibility of Forms," *Sculpture*, Vol.21 No.3, April 2002, 36-41.
A major precedent worth mentioning is the 1990s essays about sculpture by Benjamin H. D. Buchloh. In these he outlines, among other issues, the crucial

sculpture and experience it. It speaks to what the viewers bring with them to the encounter with sculpture, and what they take away from it. The majority of the central thinkers about sculpture today ascribe importance to the role of text as well – what it produces and how it connects to the general culture at this moment. Unsurprisingly, the main reading offered by present essays about sculpture define it as a critical or alternate proposition to the manner in which objects function or operate under oppressive social conditions. As lyrical or contemplative as they might be, essays that focus on sculpture as an allegory of the body, or on its formalistic or material aspects, do it from an almost activist point of view rather than a romantic one – they insist on being a part of a critical, socio-political discourse that considers its own terms of production and the action it might engender. Like any other position that succeeds in framing itself and being validated in the critical and theoretical fields, these viewpoints are relevant not only to contemporary sculpture – they provide us with tools for thinking about historical sculpture as it is being perceived in the present.

A number of scholars are examining the preoccupation of sculpture with materiality, and even material formalism, in the attempt to understand its significance in relation to the terms of our times. Among them is the German writer and curator Klaus Ottman, whose proposition combines two theoretical approaches to sculpture that used to be viewed as contradictory – investigation of sculpture's formalism and an analysis of the contexts of its production. [11] He coined the term "spiritual materiality" in a 2002 essay, arguing that much of contemporary sculpture's dealing with materiality considers the codes and the ideological meanings that culture inscribes onto materials, but it is also based on "a participatory humanism—a renewed involvement in the question of being, transcendence, and the social by way of its materiality." The Canadian art scholar Dan Adler, in his book published about a year ago, has also focused on the formalism and materiality of sculpture. He identifies

"recent tendencies in contemporary sculpture toward assemblage sculpture and how these works incorporate "tainted materials – often things left on the side of the road, according to the logic and progress of the capitalist machine – and combine them in ways that allow each element to retain a degree of empirical specificity." Adler interprets this aesthetic property as one through which the works operate critically – be they "comments on capitalistic economies [...] anthropologies of everyday life... criticism of museum practices of collection and interpretation [...] twisted replications of sales strategies from advertising, stores, and television shopping networks, or [...] surrenders to the psychologies of accumulation, be they sumptuous pleasure, emotional displacement, or pathologized hoarding behavior[...]" [12]

An example of the current approach to the connection between sculpture and the body is the forum organized by Julian Hemandez and Susan Richmond at the annual conference of the American College Art Association in 2013. It addressed the question: "How do sculptural practices uphold or, conversely, equivocate the certainties of gendered and sexual embodiment?" The organizers view sculpture as a medium based on the relations between body and object, and investigate how these are framed as politics of sexuality. In their description of the forum they write that they are motivated by "a belief in the capacity for sculpture, and particularly abstract sculpture, to enable alternative modes of erotics and embodiment" (for instance, how the form of a certain sculpture might indicate physical flexibility as well as gender, sexual, or racial elasticity).[13] In the same year, SculptureCenter's volume included an essay by one of the two editors, the curator Ruba Katrib, about flesh as a central element in the representation of the body in contemporary sculpture. As opposed to historical precedents of dealing with the subject, Katrib argues, contemporary sculpture no longer uses literal signs of body or limb but brings us closer to flesh as matter and to its sensorial qualities. Contemporary sculpture refers to the current culture in which

papers, books, and innumerable symposia that ask these very questions: various forums in the annual meeting of the US College Art Association, and a series of conferences organized by the University of Art and Design in Linz, Austria,[6] are prominent examples. It is thrilling to bump, in this thicket of discussions, into the series of books published by New York's SculptureCenter, titled "Inquiries into Contemporary Sculpture." It is edited by two former SculptureCenter curators: Mary Ceruti, current Executive Director of the Walker Art Center in Minneapolis, and Ruba Katrib, now a curator at PS1, in New York. Each volume binds together short texts, epigrams, and images composed by artists, writers, curators, critics, and art historians. By the editors' statement, the volumes examine the "questions and issues and concerns of artists and others working and thinking through sculpture today."[7]

The first volume, titled *Where is Production?* (2013), is still situated within the familiar scope of sculpture as a technique. However, it addresses not just the studio practice related to sculpture, but also the link between the sculptural object and the consumerist one, and is positioned within the field of Marxist theory so closely identified with American art criticism. The next volume poses another question, which seems to be farther removed from the basic, consensual definitions of sculpture. "What about Power?", it wonders, pointing to the "various power dynamics – political, spiritual, erotic, or others," and to issues such as will, subjugation, and desire. "Sculpture's relationship to power is distinct, as it is engaged with particular spatial and physical realms hinged on considerations of architecture and the body," the editors argue.[8]

And *voilà*, the next volume, published in 2016, indeed poses in its title a question from even farther regions: "How Does It Feel?" Here the editors suggest that we pay attention to the "sensory aspects of contemporary sculpture that go beyond the visual," and to "the bodily relationship between works and their receivers." Sculpture is examined here through notions of tactility, smell, sound, and taste, as well as through theoretical

perspectives that "investigate the potential of sculpture to affect us holistically." Contemporary artists working with sculpture, the editors argue, "are able to dramatically increase the receiver's experiential range," and "a multi-sensorial experience of sculpture prompts an uncanny emotional identification. A sculpture is no longer simply an object to circle, but a perceptual event that might enlist many or all of our senses to change our understanding of our own bodies. Among the arts, sculpture is uniquely equipped to address this expanded notion of the bodily condition. Sharing the space of a room, objects and human beings engage in a series of interactions that can arouse sentiments that are quite different from those sparked by, say, the perception of a flat, pictorial image."[9]

The last volume, *Who Cares?*, introduces concepts such as care and responsibility into the sculptural field. It does that, significantly, not only in regard to the process of making the sculpture but also to the scope of its reception. In focusing on the association between the artwork and the viewer (and the extended margins of these two fields), the question "who cares?" once more strives to define sculpture's unique traits, and extends this task as well to other areas – the viewers, curators, conservators, commentators, and critics. The editors describe the volume as pointing to "the range of responsibilities that objects engender, collating perspectives about why we care, why we don't care, who should care, and who shouldn't care. Once brought into this world," they write, "objects demand our attention."[10]

Traversing the concepts and viewpoints suggested by the series provides a new outlook on sculpture and its values, as well as on writing about it. Current writing about sculpture, in most cases, clearly seeks to address not only the content of the works and what is behind them, their creation process, but also what goes on around and even in front of them. In this sense it is not animistic, does not attempt to bring inanimate objects to life, but rather shines a light on the living subjects that gaze at the

Talking Around Sculpture

On Recent Interpretive Perceptions of Sculpture

Leah Abir

"Contemporary sculpture knows no boundaries," the art critic Ken Johnson complained in a show review he published in the *New York Times* in 2004. There is no material that sculpture won't exploit, and no dominant style to set boundaries or standards. On the one hand, he claims, "this makes sculpture a zone of enormous creative freedom," while on the other hand, "if sculpture can be anything, then maybe it is not anything in particular. It loses a sense of tradition, identity and purpose." [1]

The current exhibition of the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd. – a group of works selected and displayed under the heading of materiality – is an opportunity to think again not only about material and the ways artists are using it, but also about sculpture today. Many works in the exhibition are sculptures or sculptural works (the definition is already cracking), created between the 1990s and recent years. The presentation of works by artists such as Ida Ekblad, Eitan Ben Moshe, Gelitin Group, Gideon Gechtman, Matthew Monahan, Ohad Meromi, Ugo Rondinone, Damien Hirst, Monika Drożyńska, Yaacov Dorchin, Nate Lowman, and Hila Lulu Lin provides but a taste of these artists' abundant bodies of work, representing a range of sculptural perceptions and propositions.

The invitation to think about sculpture today might seem odd, even reactionary. We may have swept away the cobwebs of this category – "sculpture" – which roots as a technique reach back to ancient times (sculpture as an object created by means of carving or modelling, through the subtraction or addition of matter), and has begun to be framed as a

slightly different category in the 19th century, as part of the Modernist project of delineating the characteristics, rules, and meanings of various artistic media, and distinguishing them from each other. Throughout the 20th century, and regarding other art objects on display within the gallery walls, artists and critics have been tossing out ostensible excess weight that seemed to belong in other disciplines, in an attempt to define the medium of sculpture. Following this process, sculpture has been positioned in an expanded field, [2] becoming a part of the environment and the world outside the gallery. This expanded field has undergone further processes of decentralization, which beget the medium of "installation," even if the latter has since moved away from its sculptural origins. In recent decades it has become clear that sculpture may be an environment, a place, a product of a temporary social interaction, a figure as well as a background. And yet, the category persists. We still say 'sculpture' and imagine we are talking about the same thing.

"About the only thing sculpture cannot tolerate, at least in theory, is being restricted to two dimensions," [3] Johnson writes in that griping article from 2004. The argument may seem unfounded in light of the last decades of virtual artworks that employ various imaging and 3-D technologies, [4] and his claim of excessive freedom can be similarly directed at other art categories. [5] Is the insistence on sculpture as an art category and as a common, consensual viewing experience based on clinging to the past, on nothing more than a psychological desire for boundaries and definitions? And what does the avoidance of the two-dimension restriction entail? Is there a certain gain, or even a need – for artist and viewer alike – in "sculpture" as a proposition, as a basis for a unique experience that teaches us about the realms of perception in today's world, which themselves seem sometimes to be both everything and nothing, but insist on pervading our lives and changing us every moment?

The search for the characteristics of contemporary sculpture and its artistic and theoretical horizons has discovered in the last two decades

artists, styles, and materials, attesting to quality, critical thinking, and a collector's daring.

The material search in art in recent decades stems from an apocalyptic sense regarding the destruction of culture, loss of boundaries, and material excess. At the same time, it also reflects a global culture highly conscious of ecological issues and recycling concerns. During the millennium, a shift has taken place from perfect sculptures and meticulously designed and hewn objects to works that show processes of deconstruction and awareness of the disintegration of matter. Alongside works typified by strict material polishing, objects have emerged which were founded on cluttered aesthetics, installations and sculptural works created from diversified, found materials. Expansion of the material range attests to the artists' constant desire to seek new materials, previously not included in the artistic canon, and their need to enhance the qualities of a given substance to explore its behavior and challenge its limits. These tendencies are clearly discernible in the Doron Sebbag Art Collection, of which the sculptural medium (the "object") has been an inseparable part from the outset. The material diversity, as manifested in the exhibited works, is indeed great: wood, marble, plasticine, polyester, mirrors, glass, styrofoam, leather, sponge, heavy metals (iron), beads, fiberglass, stone, threads, various textiles, organic and plastic substances, natural and processed ones, as well as new compounds.

While the featured selection is only a small fraction of the collection, its power lies in the unusually broad material range. Beyond this rich material cross section, the works address themes relevant to our times. They explore, among other things, the mechanism underlying the art world, correspond with art history, introduce internal tributes, and revisit female artists active in Israel mainly in the 1990s, whose works were purchased for the collection in its early days.

The dynamic space of Sotheby's Tel Aviv, which ordinarily functions as office space, differs from the cold halls of the art museum. Entered

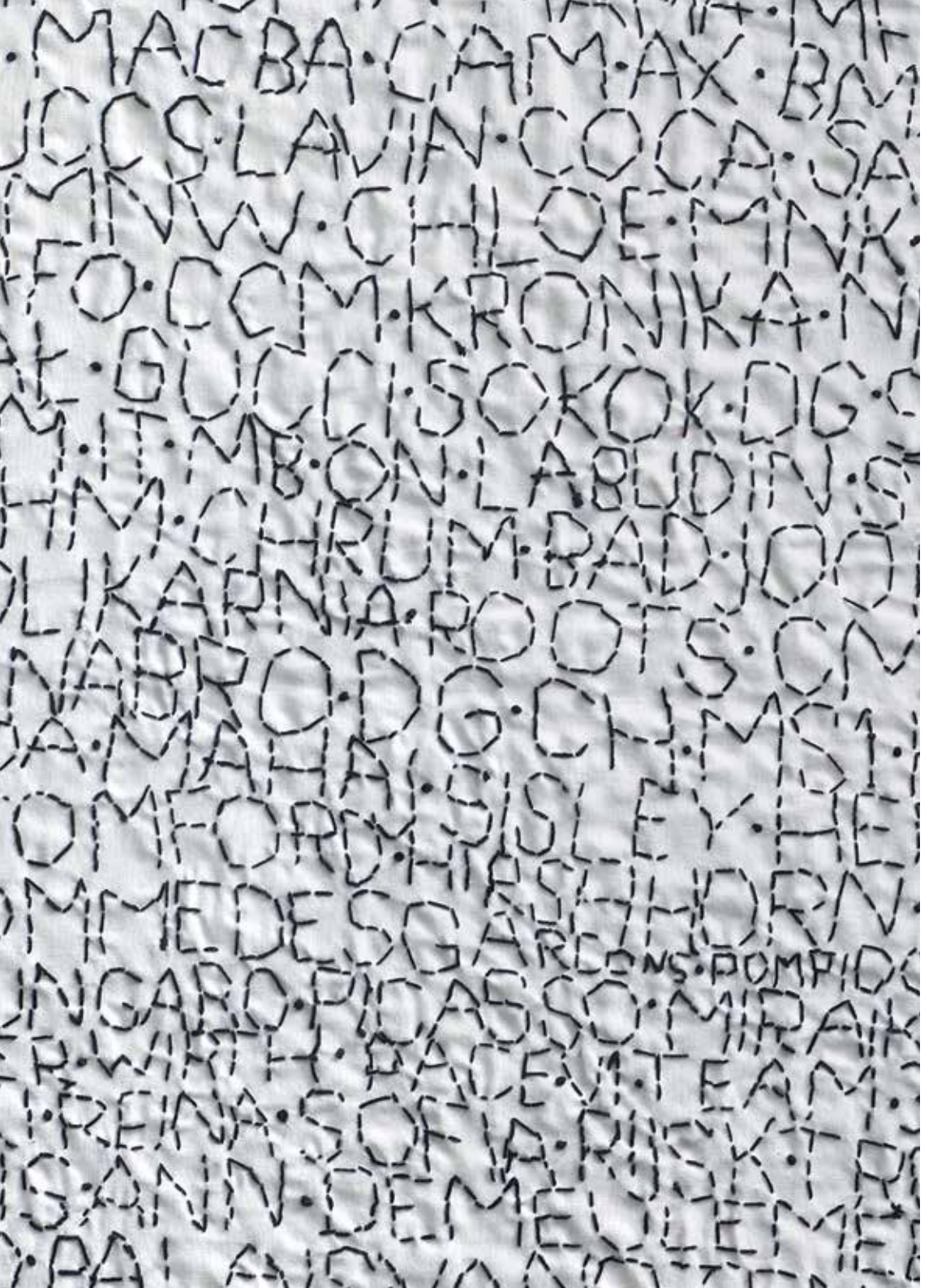
from the bourgeois urban heart of Tel Aviv, wandering amidst the sculptural works elicits thoughts about man's place in the material world surrounding us. Concurrently, it is an assortment of works attesting to a unique, thoughtful process of selection by an art collector, offering a glimpse into his world.

Dana Golan Miller

[1] The Artist boutique hotel (35 Ben Yehuda St., Tel Aviv), owned by the Sebbag family and managed by the Atlas hotel chain, was renovated extensively this year, and its public spaces now feature new site-specific works commissioned from Israeli artists. Other projects and exhibitions from the collection may be seen at www.orscollection.com.

≪ **דמיאן הירסט**, לא סולח, 2006, זבובים ושרף על בד, 101.5x137x10

Damien Hirst, Unforgiving, 2006, flies and resin on canvas, 101.5x137x10



What's the Matter

Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd

Many of the collectors focusing on contemporary art are driven by the desire to capture the *zeitgeist* and the dynamic processes reflecting the period's culture, to fathom its values, reveal its motivations, and encapsulate its essence through art. It is a collecting practice which does not stem from a calculated attempt to build a cohesive or chronological body of work, but rather from a sense of awe vis-à-vis originality and a profound appreciation of the ability to create and innovate. Such is also the **Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd**, headed by art collector and businessman, Doron Sebbag, which has crystallized in his spirit and image.

The collection has been in existence for three decades, during which works spanning a broad range of themes and techniques were acquired. Its extensive activity over the years has included support for artists, and the publication of catalogues, as well as curating exhibitions, some of them of museum scale, lending works to exhibitions in and outside of Israel, and initiating various art projects.[1]

The selection of this cluster of works for the large space of Sotheby's Tel Aviv resulted from an "overview" of the collection, while relating to its broad material spectrum and the line between the two-dimensional and the three-dimensional in art. It is a selection that crosses periods,

< מוניקה דרוז'ינסקה, Glamour or Discourse, 2017 [פרט; ראו עמ' 21]

Monika Drożyńska, Glamour or Discourse, 2017 [detail; see p. 21]

What's the Matter

Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd

Sotheby's EST. 1744

ORS Doron Sebbag Art Collection ORS Ltd.