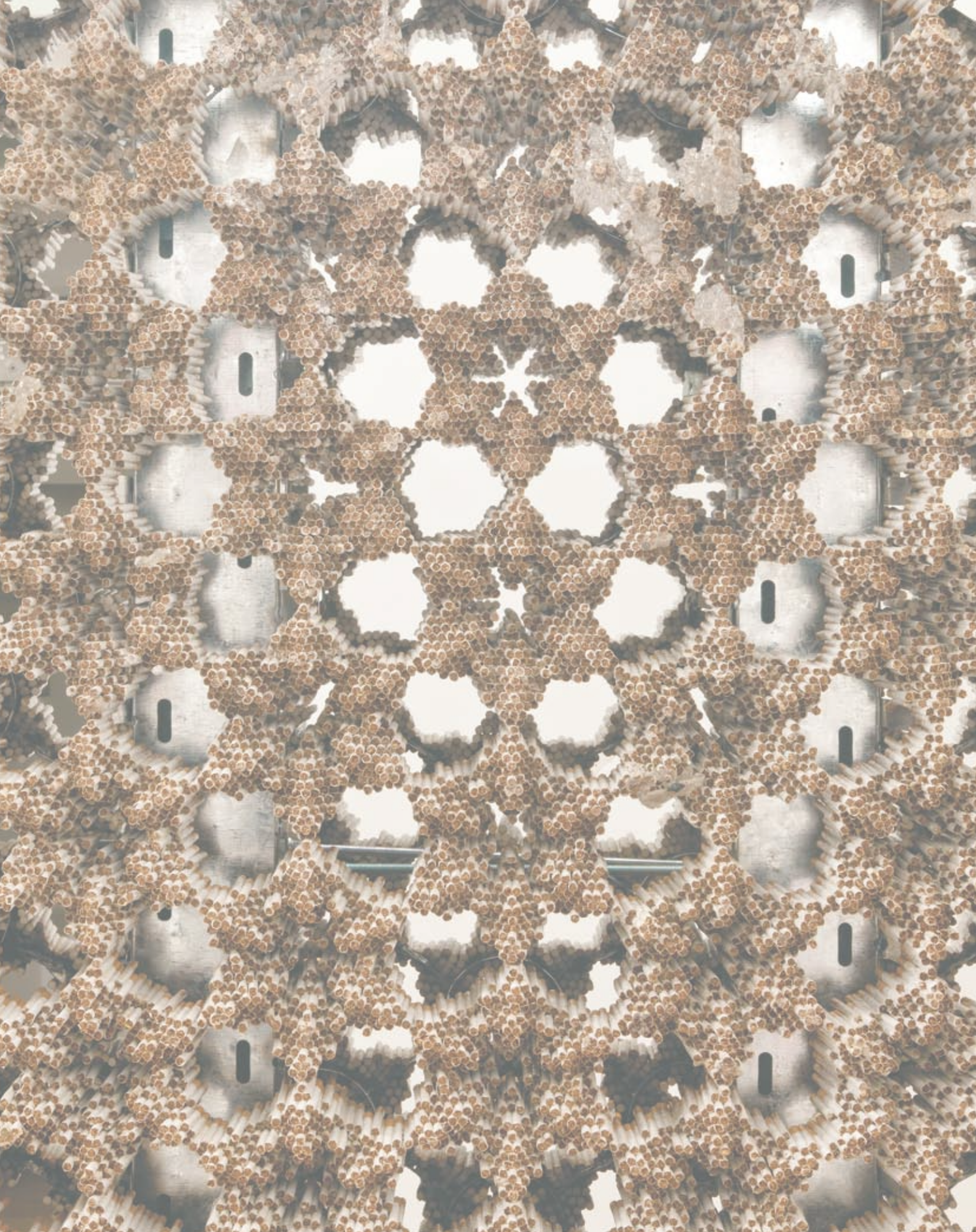
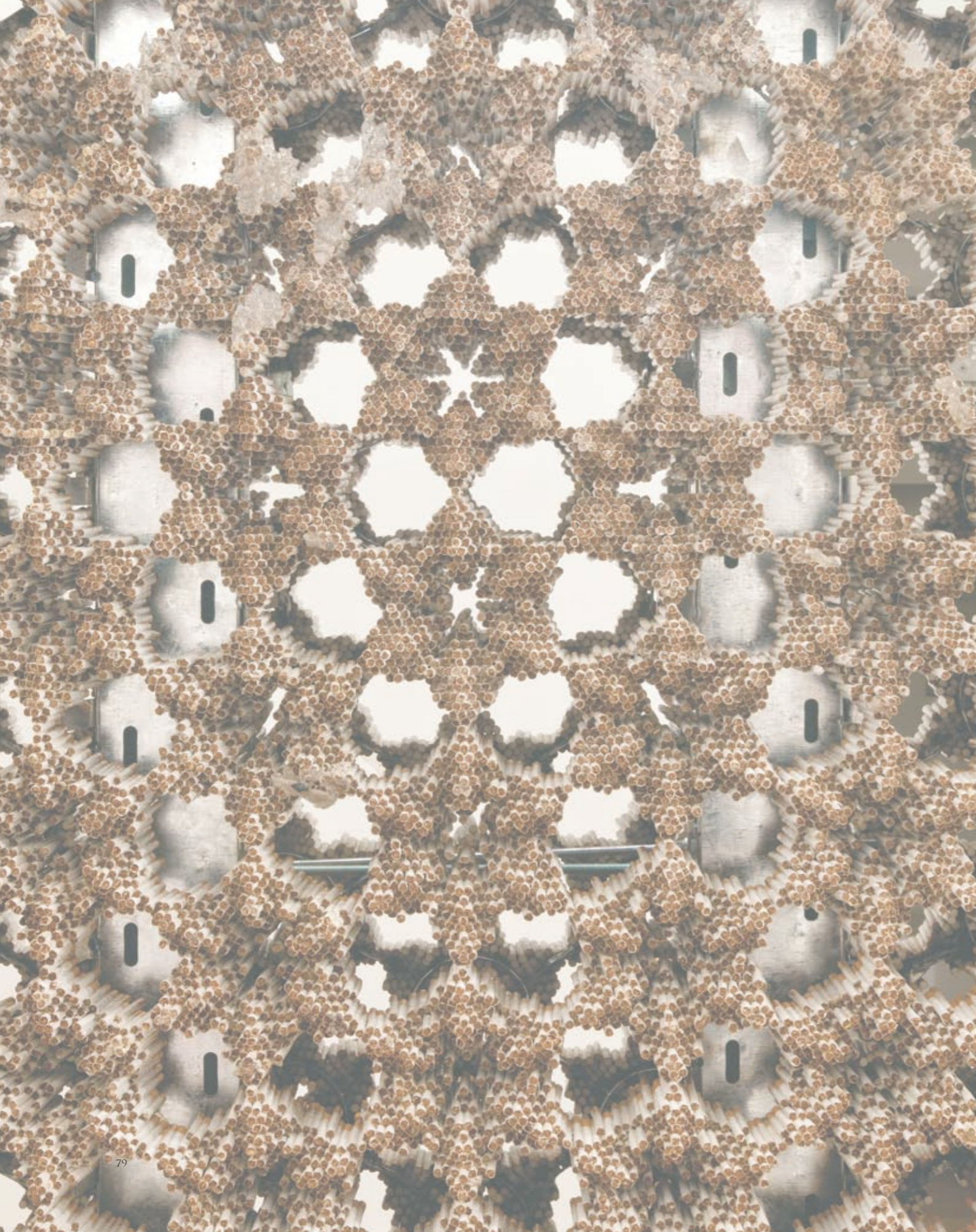


ACCELERATING
TOWARD
APOCALYPSE





ACCELERATING TOWARD APOCALYPSE

Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.



Accelerating Toward Apocalypse

Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.

March – May 2012

Givon Art Forum, Tel Aviv

Exhibition

Exhibition curator: Tal Yahas

Curator of the ORS Art Collection: Dana Golan Miller

Hanging and mounting: Eyal Reuveni

Lighting: Hilla Mayer, RTLD

Public relations: Eila Eitan

Catalogue

Design and production: Dafna Graif

Hebrew text editing and English translation: Daria Kassovsky

Scanning: Artscan

Printing: A.R. Printing Ltd.

Photographs of works: Ilit Azoulay, Doron Rabina, Wolfgang Tillmans – courtesy of the artists; Avner Ben-Gal, Gideon Gechtman, Sigalit Landau, Hermann Nitsch – photographer: Avraham Hay; Dalia Amotz, Shosh Kormosh – courtesy of Gordon Gallery, Tel Aviv; Thomas Helbig, Andy Hope 1930 (*The Day is Ending*) – courtesy of the artists and Guido W. Baudach Gallery, Berlin; Ryan McGinley, Banks Violette – courtesy of the artists and team gallery, New York; Mahmoud Bakhshi – courtesy of the artist and Thaddaeus Ropac Gallery, Paris-Salzburg (photographer: Philippe Servent); Huma Bhabha – courtesy of the artist and Salon 94, New York; John Bock – courtesy of the artist and Anton Kern Gallery, New York; Peter Buggenhout – courtesy of the artist and Laurent Godin Gallery, Paris; Ofri Cnaani – courtesy of the artist and Braverman Gallery, Tel Aviv; Marlene Dumas – courtesy of the artist and Phillips de Pury, New York; Gelitin – courtesy of the artists and Perrotin Gallery, Paris; Ori Gersht – courtesy of the artist and Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv; Nan Goldin – courtesy of the artist and Matthew Marks Gallery, New York; Andy Hope 1930 (*We will Buy Your Dreams*) – courtesy of the artist and Metro Pictures, New York; Dash Snow – courtesy of Contemporary Fine Arts, Berlin; Amon Yariv – courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv

Special thanks to Noemi Givon who made possible the exhibition at **Givon Art Forum**

Inner cover: **Mahmoud Bakhshi**, *Wall*, 2009-2011 (detail)



© 2012, Doron Sebbag, ORS Art Collection Ltd.

ISBN 978-965-555-605-6

CONTENTS

Dana Golan Miller	A Collection's Evolution _____	73
Tal Yahas	Accelerating Toward Apocalypse	
	The Contemporary Art Collection in Present Continuous _____	68
	List of Works _____	60

Artists: **Dalia Amotz** [p. 21]; **Ilit Azoulay** [pp. 10-11];
Mahmoud Bakhshi [pp. 32-33]; **Avner Ben-Gal** [pp. 45, 53];
Huma Bhabha [pp. 22-23]; **John Bock** [pp. 70-71];
Peter Buggenhout [p. 12]; **Ofri Cnaani** [pp. 40-41];
Marlene Dumas [p. 48]; **Gideon Gechtman** [p. 29];
Ori Gersht [p. 35]; **Nan Goldin** [pp. 42-43, 46-47];
Thomas Helbig [p. 24]; **Andy Hope 1930** [pp. 6, 34];
Shosh Kormosh [pp. 26-27]; **Sigalit Landau** [p. 30];
Ryan McGinley [pp. 36-37, 51]; **Hermann Nitsch** [p. 31];
Doron Rabina [p. 49]; **Dash Snow** [pp. 38-39, 69];
Wolfgang Tillmans [pp. 44, 54-55]; **Banks Violette** [pp. 76-77];
Amon Yariv [p. 25]

Pagination of the catalogue runs from right to left, according to the Hebrew reading direction

A COLLECTION'S EVOLUTION

Dana Golan Miller

The collector... is so optimistic so compulsive! He never thinks of starting over from scratch. I think it's a defense against the fear of disintegration. Ah, that's how it is.

Louise Bourgeois¹

Two decades of art collecting are a time span which provides a perspective on the nature of the **Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.**, facilitating an attempt to map it along the temporal axis according to its metamorphoses. These are years of research, of reviewing the art field and putting a body of works together that unite into a collection, much like the development of a never-ending intricate plot recounted by its owner. As a collector, Doron Sebbag has been guided in the course of these decades by two major values: the decision to purchase and present, side by side, contemporary Israeli and international art, and the decision to expose the collection to the public at large via loans, exhibitions, and incorporation of the collection in public spaces.

The exhibition "Accelerating Toward Apocalypse," the fifth show to present works from Sebbag's art collection, is held as part of an extensive activity, which includes support of artists, catalogue production, and various artistic projects. It was preceded by two theme exhibitions which travelled in museums throughout the country: "Quotations in Art" and "Portraiture's Many Faces," and two large-scale exhibitions featured at the Tel Aviv Museum of Art, which exposed recent acquisitions to the collection: "Exposure" and "Depletion."²

Unlike the previous exhibitions, the current show is the result of collaboration with a guest curator: Tal Yahas. A "hosting" collection, which subjects itself to the points of view of other curators, grants itself a life outside its confines. An external curator asked to conceive of a thematic exhibition from a private collection is not versed in the internal dialogue and dynamics underpinning it, functioning as a researcher observing from the sidelines. This act inevitably sets in motion an attempt to map out the routes guiding the curator and his personal taste, and to present yet another layer from the collection. The exhibition features a body of works purchased for the collection in recent years, while combining earlier works from the collection, thereby striving to explore a sequence of taste and persistence in the temporal sphere.

Much has been said and written about art collecting: obsession, passion, and competitiveness are words often used in depicting the figure of the collector.³ Samuel Keller, who has worked closely with collectors throughout the world, attempted to chart distinctive features shared by collectors, maintaining: "The more art collectors I see, the more I am struck by their differences. ... Collecting works of art is an act of individual expression. ... Art collectors need to own art. It is a passion that can cause suffering. But in general it is a source of happiness."⁴

As a collector, Sebbag constantly follows the latest currents in galleries, museums, art fairs, and biennials the world over. He keeps up-to-date with professional periodicals and publications. His collecting does not stem from a calculated attempt to construct a cohesive or chronological body of work, but rather from a sense of awe vis-à-vis originality and the ability to create and renew. The collection expresses Sebbag's attempt to comprehend, identify, and decode – from a large selection of contemporary artworks – those which reflect the *zeitgeist* and the constantly evolving culture. Hence, the collection functions as an active organism in a never-ending process of becoming; it is an infinite pursuit of an object of desire by someone who enjoys the search and research, who vigorously follows new, dynamic approaches in art, always attentive, trying to pinpoint, in advance, the cultural heroes of the future.

By virtue of this attempt to secure a foothold on the temporal axis, the collection has assumed and shed form over the years. The exhibitions, which presented thematic clusters from the collection at various points in time, reflected – each in its own way – a critical gaze at our society and culture. At the outset, Sebbag was interested in works which examined the tension between painting and photography, some engaging in artistic quotation, and others in the link between figure/image and portrait. The exhibition "Exposure" staged at the beginning of the new millennium, attested to the establishment of the photographic medium in the field of contemporary art and the transition to video and more advanced technologies. It manifested an engagement with the human condition, with a language typified by a surplus of direct, provocative images in the spirit of the period, and the works included in it focused on the margins of society, the rejected, less represented loci or, at least, criticized the apparatus of creation of spectacular, canonical Hollywood-like images.⁵ One of the most outstanding artists in that exhibition was Nan Goldin (whose works are also included in the current exhibition, see pp. 42-43, 46-47), whose lens exposed moments of weakness and intimacy, as well as strata usually regarded as excluded, dark, and daring.

The intense quality of the art of that period has been replaced, in the course of time, by representations dominated by void and absence (architectural, physical, mental, and ethical), mainly in the wake of 9/11, and these were presented in the exhibition "Depletion" staged in early 2008, which concluded the "bubble" years of international art. Collectors from all over the world queued up to buy works, prices skyrocketed, auction houses set record prices for contemporary art, and new collectors from various economies, mainly from the Far East and the FSU, entered the game. Acquisition of art works, which has always been identified with consumerist culture and a lavish life style, as stemming from the fetishism of commodity, pushed the boundaries of common sense to the point of total dissolution. Many works related critically to the economy of the contemporary art market and to the complex mechanism of the field, as exemplified by the Gelitin Group, one of whose defiant works was included in the exhibition "Depletion" (see p. 8). The perplexed viewers were invited to taste strawberries from a chocolate fountain via tubes which passed through the body of a kneeling giant figure made of plasticine. The installation of the sculpture at the heart of the museum in such a blatant, grotesque manner, yet full of humor and pleasure, illustrated and enhanced the critical edge.⁶

The world economic crisis which broke out shortly after the exhibition was also felt in the field of contemporary art.

The feeling of void, in its ethical sense, expanded into an apocalyptic sense of a destruction of culture and loss of boundaries. In an era characterized by excessive materiality, and in reaction to a global eco-conscious culture, many artists throughout the world turned to create objects based on heaped aesthetics: installations and sculptures created from expendable, found materials, like relics of culture. The sculptural medium, which existed in the collection from the outset alongside photography and video, and their range of manifestations (new media on the one hand, early technologies on the other), changed its nature in keeping with that tendency. This change was manifested in the transition from perfect, meticulously modeled objects to works mirroring a process and consciousness of deconstruction and disintegration of the material. One of the key works in the current exhibition, illustrating this inclination, is Huma Bhabha's work (see pp. 22-23), which conveys a post-apocalyptic sense of destruction, decay, and desistance through crude, raw sculpting – encapsulating the spirit of the time in a work of art.

An exhibition culled from an art collection, held after two decades of continuous exhibitions, suggests itself as a temporal point for the conclusion of a period. Alongside Sebbag's constant need, as a collector of contemporary art, to maintain direct contact with the period and to preserve the ephemeral experience, he also feels the need, but not necessarily consciously, to stop from time to time, to watch from the wings, place and catalogue the act of collecting along the sequence of time. The current exhibition intertwines works from the collection's beginnings, and contains retrospective elements, while looking into the future. It enables examination of the metamorphoses of the collection as a life's work, a type of time travel into the depths of the evolving contemporary culture, on which Sebbag takes us, against the backdrop of an atmosphere of apocalypse, as if he were asking himself what he has formed thus far, but also – what is the essence that he takes with him, into the future.

Notes

¹ Louise Bourgeois, "The Collector," text recorded at the artist's New York home, 26 December 1997 by Brigitte Cornand, in Judith Benhamou-Huet, Global Collectors (Phebus, 2008), p. 19.

² "Quotations in Art, from Michelangelo to Hitchcock," curator: Aya Lurie, traveling exhibition, The Wilfrid Israel Museum of Asian Art and Studies, Kibbutz Hazoreah; Petach Tikva Museum of Art; Corine Maman Ashdod Museum, 1997-1998; "Portraiture's Many Faces," curator: Aya Lurie, Ben Ari Museum of Art, Bat Yam, Israel, 1996; "Exposure: Recent Acquisitions, the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.," curator: Aya Lurie, Tel Aviv Museum of Art, 2000-2001; "Depletion: Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.," curators: Aya Lurie and Nili Goren, Tel Aviv Museum of Art, 2008.

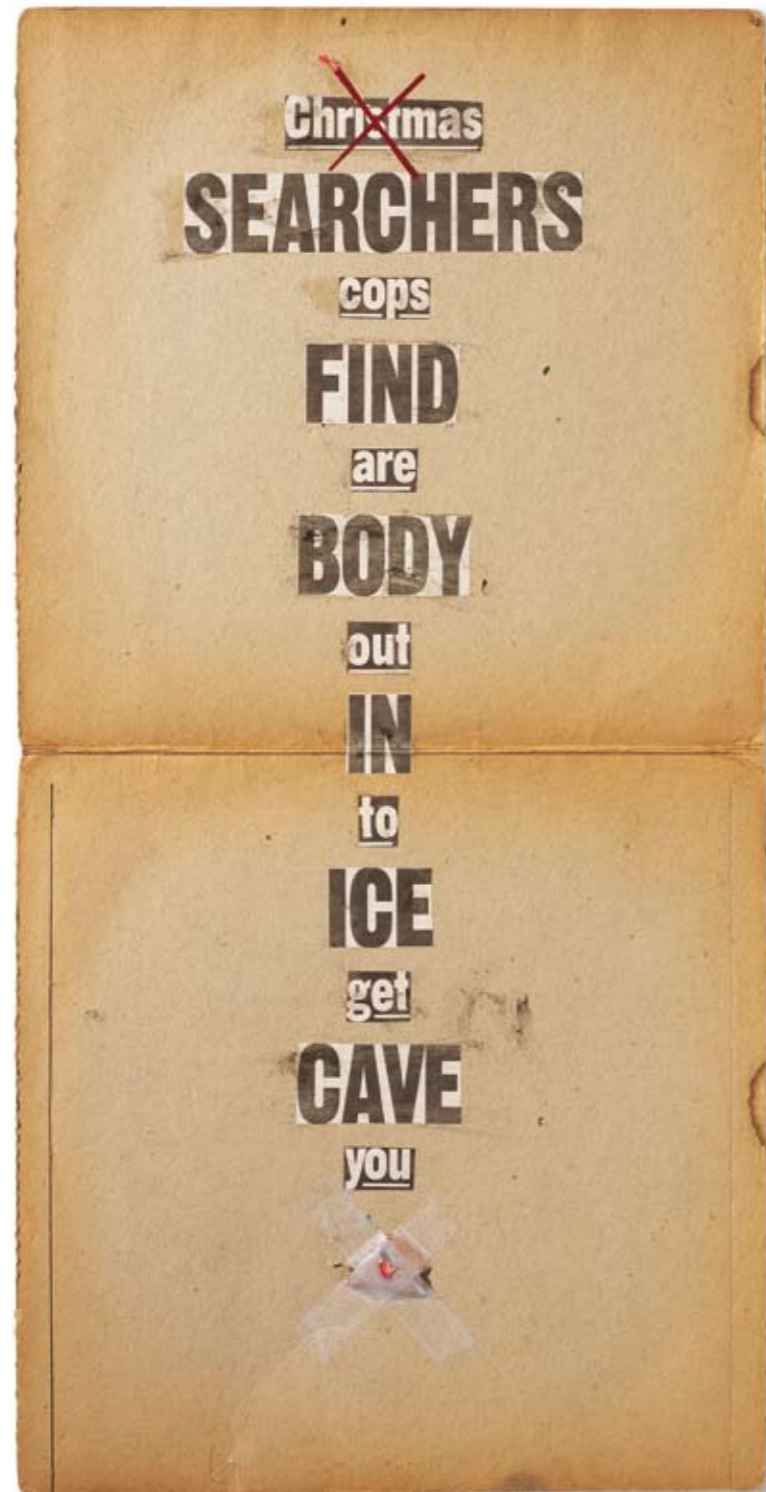


³ This theme has recently been studied at length in two essays, see: Galia Bar Or, "On Collecting and Collectors," cat. Israeli Art from the Collection of Gaby and Ami Brown (Ein Harod: Museum of Art, 2009); Tami Katz-Freiman, "Collecting is a Form of Uprooting: An Encounter between Self and Object," cat. Shelf Life (Haifa Museum of Art, 2010).

⁴ Samuel Keller, "Shipwrecks and True Wealth," in Global Collectors, op. cit. n. 1, p. 15.

⁵ For an extended interview unfolding Sebbag's motivations as a collector in that period, see: Aya Lurie, "To Freeze the Course of Time," cat. Exposure: Recent Acquisitions, the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd. (Tel Aviv Museum of Art, 2000), pp. 124-114.

⁶ The Gelitin Group numbers four members: Ali Janka (b. 1970), Wolfgang Gantner (b. 1968), Tobias Urban (b. 1971), and Florian Reiter (b. 1970), all of them born, live and work in Vienna.



ACCELERATING TOWARD APOCALYPSE

The Contemporary Art Collection in Present Continuous

Tal Yahas

who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed, and trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping with sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus to recreate the syntax and measure of poor human prose...

Allen Ginsberg, *Howl*¹

A journey in the digital archive of a collection spanning many hundreds of works is like a dizzying tour in a symbolic stream of consciousness in which images of artworks are run in a sequence, leading to scores of potential narratives which are gradually spun and modeled, while concurrently unraveling to be re-assembled in a different signifying order. Every combination and juxtaposition generates a narrative which is not a full embodiment of the collection as a whole, but rather an accumulation of fragments, of dynamic splinters of taste and consciousness that have changed and evolved in the course of twenty years of collectorship.

As a tourist delving into the depths of the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., my quest began by browsing through the collection's digital catalogue. Image after image, artworks emerged which differed fundamentally from one another – in their language, style, and artistic content, their medium, technique, and size, the place in which they were conceived, created, and originally presented – all unified by the given digital picture format of the software. The sequence of images disintegrated like a jigsaw puzzle which one cannot reassemble in a single gesture to capture its totality, but only try and extract from it certain syntaxes, more distinctive

than others, which may contain a possibility of trapping the "archangel" of the collection's soul.

The one quality which may generally define the polyphony of the works in the collection is that most of them are dated from the mid-1980s and onward, and may be gathered under the broad and fluid category of "contemporary art."² Two comprehensive museum exhibitions were dedicated to the collection in the last decade – "Exposure" (2000) and "Depletion" (2008)³ – both formulated synchronous readings of recent acquisitions. The former focused on body representations, with emphasis on photography, and pointed to the return of the figurative in the art of the 1990s, whereas the latter addressed the notion of emptiness, alternating between abjection and the sublime in the art of the early 2000s.

While the current exhibition features some of the major acquisitions added to the collection in recent years, "Accelerating Toward Apocalypse" does not necessarily set out to define the "contemporary" tendencies of the collection, but rather to propose an associative web of paths pertaining to different manifestations of time in the "contemporary," through which one may examine the

simultaneous and juxtaposed intersections which may tie the different works in the collection together, without sorting them based on their time of acquisition.

The exhibition proposes to regard an active collection of contemporary art as a corpus occurring in present continuous. The collector strives to capture the "contemporary" as it happens; at the same time, he wishes to sustain a recurring act, which does not redundify the "contemporary" validity of the previous acquisition, while outlining the movement toward future preferences and acquisitions. Hence, the act of collecting, whose range is defined as contemporary, is underpinned by an oxymoron of simultaneous movement which pursues time and the *zeitgeist*, and suspension which regards the works in the collection as frozen in a perpetual "present." "Accelerating Toward Apocalypse" proposes to view the oxymoron of present continuous through the various manifestations of time in the collection: the contemporary embodied by imaginary archaeological time, the temporal multiplicity unified in the archive, the waste of time, the time of hallucination, the obsession with freezing the moment, as well as the simultaneity of time, as it is experienced in the works themselves and by virtue of their subjugating to an organizing sequence, an exhibition.

One may begin the exhibition journey with **The Keys** (2010), **Ilit Azoulay's** work, whose oeuvre addresses, among others, notions pertaining to collecting, archiving, and modes of representation and presentation, touching upon some of the issues on which the current exhibition strives to shed light. Azoulay's work involves a sequence of systematic, meticulous acts. It begins with collecting findings from structures intended

for demolition and from construction material factories; urban particles, often tiny, originating in different fields, which are taken out of their (often marginal) functional context in the world, transforming into archaeological relics of forlorn urbanity, and are studied anew. Following the gathering phase, the findings are brought to the studio, cleaned, and sorted according to subjective values (of location, shape, or material), and are subsequently placed on display surfaces drawn from different worlds (the domestic, museal, industrial, etc.). In the next phase, each item is photographed separately, bit by bit, usually in fixed daylight and from a fixed angle. Next, the hundreds of photographic fragments are transferred to the computer, stitched together via Photoshop, and assembled into a particular syntax, which never existed in reality. Finally, the work is printed at a scale which leaves some of the objects in their real dimensions, while others acquire enlarged or miniaturized proportions.

Azoulay's photography, with the collection of fragmentary, deliberately slow acts involved in its realization, operates in resistance to the photographic essence of capturing a decisive moment. This essence is brought into sharper focus in the conscious renunciation of a composition based on a vanishing point – a perspectival object around which the eye can focus the viewing order and hierarchy. Instead of the convergence of the gaze and viewing direction, the act of the eye observing the work constantly disperses in disorientation across the printed sheet in an attempt to survey the details into an organizing whole. The signified typological sorting generates an apparent order, but since the sorting principles are associative, fictive, or invisible to the viewer, the whole is denied any unique signifying possibility and remains insoluble, concealing a secret.

The work's poetic quality lies in the redemption of its details from their destiny to become extinct, forgotten; from the slow, virtually squanderous act to find a different essence in them, to write a new syntax for them; at the same time, it is also embodied in restraining the pathos of the process in recognition of multiplicity, excess, and fragmentariness, bound to be the objects' fate when they disperse back into the world.

Suspended Time: From the Imagined Contemporary in the Archaeological to the Always Pertinent Death

... one can say that the entry point to the present necessarily takes the form of an archeology; an archeology that does not, however, regress to a historical past, but returns to that part within the present that we are absolutely incapable of living. What remains un-lived therefore is incessantly sucked back toward the origin, without ever being able to reach it. The present is nothing other than this un-lived element in everything that is lived. That which impedes access to the present is precisely the mass of what for some reason (its traumatic character, its excessive nearness) we have not managed to live. The attention to this 'un-lived' is the life of the contemporary. And to be contemporary means in this sense to return to a present where we have never been.

Giorgio Agamben⁴

The aesthetics of the archaeological lie at the core of **Huma Bhabha's** sculptural work, but this is an imagined archaeology, which is not made of real relics taken from a given place, but rather produced from raw sculpture in found construction

materials and organic materials. Bhabha's sculptures hold a duality of creation and destruction. She creates an idiosyncratic world and language, yet these come to form a setting which signifies desistence and ravage, one which may, at the same time, be prehistoric or post-apocalyptic. The archetypal human images, standing within the work in the exhibition, resemble post-Cubist totems brought together in a crude material assemblage. The artist ties the figures' positioning on a slightly raised platform and the sense of suspended time with Samuel Beckett's play, *Waiting for Godot*,⁵ taking place in a continuous present which contains neither climax nor a dramatic resolution, but only a repeated, Existential contemplation about the absurdity of existence. The title of the work in the exhibition, "**... And in the track of a hundred thousand years, out of the heart of dust, hope sprang again, like greenness**" (2007), taken from 11th century Persian poet-philosopher-mathematician Omar Khayyam's *Ruba'iyat*,⁶ leaves at least a tiny spark of a possibility for change. Within the archaic, historical, stagnated time, one may or should capture a brief moment of movement, of hope.

Over the years, sculptures of human cocoons, embalmed with sugar or salt, appeared in **Sigalit Landau's** rich body of work, like mummies pulled out of their graves for the purpose of artistic-scientific research. Landau's human sculptures are living-dead, skinned to the flesh or bone, stripped of all signs of personal identity to become a human archetype. Albeit in a state of desistence, her sculptures are highly expressive and rife with emotion that seems to be innate to their "genetic code." The title of the work in the exhibition, **Alatlal** (2001) – the ruins in Arabic – is also the name of a poem by Ibrahim Nagi performed by Umm Kulthum, which became one of her hallmark songs. The ruins in the song are the ruins of love,

the remains of dependence and the debris of a break-up left by a former lover. In this context, Landau's sculptures may be deemed archaeological findings of the soul, traces of the intensity of human emotion, throughout its range of manifestations, which charge man with potency, while causing his annihilation at the same time.

Peter Buggenhout's amorphous sculptures are likewise replete with expressive power. At first sight, they resemble pieces of soil or ruins taken at random from construction sites or archaeological excavations, which cannot be ascribed to a specific place or time; in effect, however, they were all sculpted in his studio. Buggenhout sculpts in organic (e.g. dust, hair, internal animal organs, and blood) and industrial (iron, polyester, plastic) materials, letting time mutate his sculptures, destroy and deform them in unpredictable ways. "Gorgo," his series of blood sculptures to which the work in the exhibition (Gorgo #08, 2007) belongs, is named after the Gorgons in Greek mythology,⁷ female monsters who guarded the entrance to the Underworld. The best known among them is the serpent-haired Medusa, who could transform onlookers to stone, to a sculpture, with her petrifying gaze. In the story of Medusa's defeat, Perseus is assisted by Athena who holds her shield as a mirror, so that he would observe Medusa only through her reflection, through her image, thus he manages to overcome and behead her. The works in the series "Gorgo" indeed resemble amputated organs, swarming with abjection and decay. Being partial forms from a nonexistent whole, they remain abstract, resisting the possibility of their unequivocal symbolic signification. They embed a dark, violent facet, but like the healing powers attributed to the blood of the dead Medusa in mythology, the destruction here may also be seen as containing a therapeutic energy.

The object is also fundamental to the transgressive view of art as ritual, central to the work of **Hermann Nitsch**, a member of the Vienna Actionists in the 1960s, who developed a genre of radical performance-theater, including acts of crucifixion and rituals based on slaughtered animals whose blood was let on the event participants. His paintings, sometimes the by-products of these performances, are relics of sorts that have absorbed the moments of ritual catharsis. In Relic of the 50th Action (1975) in the exhibition, the stain of blood spreading on the canvas also conjures up Nitsch's affinity with formalistic issues associated with American Abstract Expressionism and Action Painting, in a subversive variation which shifts the discussion from the sterile modernist purity of form to questions of physical-spiritual purification, through taboo breaking and undermining a bourgeois social dictate.

Thomas Helbig's sculpture erupts from a fusion of abstract modernism and commercial kitsch – abstract painting and a reproduced sculpture which lose their identity to one another, together metamorphosing into a deconstructed form of a relic, rife with movement and brilliance. Helbig works with plastic figurines and other synthetic materials, which he deconstructs and reconstructs into a new assemblage, seeking the momentum that will strip them of their reproduced, vulgar form and convert them into a new essence in which a yet unrealized spiritual potential may be embodied. The identical title of both sculptures in the collection, Taufe (Baptism) (2006, 2007), attests to the spiritual dimension which Helbig designates for his work – an almost religious redemption of the duplicated, reproduced object through the singular touch of the artist's hand.

Amon Yariv's works too bring two types of media together: photography and sculpture. The process commences with

the construction of a frame – not a photographic frame, not yet, but rather the construction of a space, a type of cell which delineates a work space, indicating a material presence with boundaries which later become the boundaries of the photograph as well. A three-dimensional composition is constructed inside the cell from found or sculpted objects, which is photographed and subsequently disassembled. In the work Man with Broken Face (2011) featured in the exhibition, a schematic head appears in the cell, crudely sculpted in plaster, like a death mask, pressed within the boundaries of the cell's front, its nose broken and its eyes hollowed. The photograph captures the sculpture in a single, close, frontal point of view. The crumbling sensual materiality of the sculpture is visible, but it is no longer present in the space itself; its material history now exists only in the materiality of the photographic paper.

Shosh Kormosh's photographs renounce realism, and the link between the photographic act and its instant quality is neutralized in favor of the construction of a private time, memory time. Kormosh's photographs are the outcome of a handmade collage, combining images of antique furniture taken from auction house magazines, removed from their original context, or alternatively – images originating in objects, which the artist photographed and printed in small format, and subsequently duplicated, cut, and attached in a new composition, painted the background to control the shadows, retouched and photographed again in large black-and-white format. The resulting image floats in a spectral space devoid of time and place, a space at once compressed and flat, which exists for the sole purpose of the photograph. Kormosh's accumulating body of work became an archive of sorted images which recurred in her works in different

variations, traces of memory from her parents' home, relics of a disappearing cultural identity that was assembled each time anew, with a surreal personal syntax of inner time.

Gideon Gechtman too explored values of collecting, archiving, and perpetuation, and organized his oeuvre as a conceptualization of death, his own death, and at the same time – that of the myth of the dead artist. A short while after the fictive death at the outset of his artistic career (obituaries announcing his death from 1974), Gechtman began gathering his works under the organizing pattern of the "Mausoleum" project – an archive of images centered on death, which accumulated to form his life's work. The singular quality of one's death, which is certain, but not-yet-present at the time of the works' creation – a suspended potential of something which one will not be able to report in retrospect – is conceptualized, emerging in the works as an echo, a multiple repetition of duplicated matrices, reporting, over and over again, the absent (yet potential) presence and an unattainable origin.

Intoxicated Time: From Time Wasted to the Traces of Lost Time

...practicing literal repetition can be seen as initiating a rupture in the continuity of life by creating a non-historical excess of time through art. And this is the point at which art can indeed become truly contemporary.

Boris Groys⁸

A strategy of repetition and waste of time is discernible in **Mahmoud Bakhshi's** Wall (2009-2011), made of thousands of Bahman cigarettes, incorporated to form a classical Islamic ornamental pattern.⁹ Inexpensive cigarettes popular among

nonconformist bohemians in present-day Iran, Bahman is also the 11th month in the Persian calendar, the month in which the Islamic Revolution broke out in Iran in 1979. The industrious effort involved in the work's creation is also evident in other works by the artist, such as *Solitary Show (Confinement)* (2007), in which he conceived of objects which prisoners in solitary confinement can produce from the materials available to them in their cells in order to "kill time." In his works, Bakhshi points at the futile state of Iranian citizens, but the insistence on waste of time, on excessive repetition which does not take part in the historical-purposeful time, may also offer a small gesture of resistance.

Repetition and wasted time are manifested in **John Bock's** work as compulsiveness and loop. Employing performance, installation, and video (often simultaneously), his work is rife with radical nonsense humor. Bock's video works are typified by raw low-tech aesthetics, and contain an improvised performative dimension. In *Trecker (Tractor)* (2003), the ecstatic artist is seen riding a tractor wildly and aimlessly. Screened in a loop, the work leaves the situation in a perpetual climax, infinitely mad and eccentric.

Obsessive repetition of freezing the moment can be seen as typical of photographers who document intimate and everyday life, **Nan Goldin** being, possibly, their most quintessential representative in the collection. Goldin's photographs are a visual diary documenting her life and the life of her close circle, between moments of party and moments of crisis: from her communal life in Boston in the early 1970s, through the clandestine drag clubs, the move to New York, the drug addiction, the rehab, the romantic affairs and sexual liaisons, and the documentation of the death throes and passing of many of her friends from AIDS. Goldin's

photographs are created with closeness and affinity with her subjects, herself among them; her gaze is not external, but rather one which lives the immediate time of the situation while photographing it and being photographed: "There is a popular notion that the photographer is a voyeur, but I wasn't crashing, this was my party. The photographs were my way of remembering what had happened the night before; taking pictures allowed me to be in control and out of control at the same time. They became my memory."¹⁰

Photography depicting young culture, albeit slightly staged, is typical of the early **Wolfgang Tillmans**, some of whose works are included in the collection (as well as of **Doron Rabina's** atypical photographic work in the exhibition), and mainly of **Ryan McGinley's**. McGinley, whose work alludes to that of Goldin and Tillmans, began obsessively documenting the everyday of his friends in the young art scene of Manhattan in the late 1990s, doing graffiti, sex, and drugs. Unlike Goldin, whose photographs depict a life of many predicaments, the image arising from McGinley's work is one of free hedonistic youth confidently undermining conformism and relishing in its self-made image of life-on-the-edge. As noted by curator Sylvia Wolf: "His subjects are performing for the camera and exploring themselves with an acute self-awareness that is decidedly contemporary. They are savvy about visual culture, acutely aware of how identity can be not only communicated but created. They are willing collaborators."¹¹

One of McGinley's close friends, who appears in many of his photographs (including the two in the collection), is artist **Dash Snow**, who also perpetuated his life on dozens of Polaroid snapshots, but with a more somber outlook. He began taking pictures at 16 in a desire to document the lost time of nocturnal occurrences engulfed by drugs, which

were erased from his memory.¹² Snow was a graffiti artist who, in his last years (before he died of a drug overdose in 2009) began creating collages, mainly textual, some of which are included in the collection. The urgency of Polaroid photography and graffiti painting is also conveyed in these works. The texts in the collages deconstruct and intertwine newspaper headlines, glued together with the artist's sperm, to create a short narrative in two simultaneous voices, explicitly depicting situations imbued with violence: murder, suicide, sex scandals, police chases, etc, portraying a dark world, full of paranoia.

Andreas Hofer, part of whose work is created under the pseudonym **Andy Hope 1930**, makes extensive use of text in his paintings and collage works. Hofer is influenced by the worlds of comics, German horror stories, Romanticism, and Expressionism. In his paintings, he creates a rhetoric of nightmares, struggle, and apocalypse, rife with fictive evil forces, scheming and death. Perdition also haunts **Avner Ben-Gal's** nightmarish paintings which expose a world of violence and blatant sexual desire blended together. His paintings are underpinned by the logic of a psychedelic dream: the spaces are distorted, smoky, boundless, and the figures hover in the space without a shadow, without ground, sexual objects in the hands of others or in their own hands. The sadistic or sadomasochistic sexual energy, oriented toward the pre-climactic moment, spawns a sense of urgency and intensity. Urgency is also conveyed by **Ofri Cnaani's** swift ink drawings, which likewise depict perverse sexual power relations, and by **Marlene Dumas's** watercolors inspired by an image bank she has culled from various sources, among them porn magazines, as in the case of the work in the collection, *Fingers* (1999).

The contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness... The contemporary is the one whose eyes are struck by the beam of darkness that comes from his own time.

Giorgio Agamben¹³

Ori Gersht's video work *A Breath of Air* (2004) features a dissolving vapor drawing of a dying Minotaur. As the image dissolves, a labyrinth of colorful city lights which gradually come into focus is revealed, performing their artificial dance of seduction. The vain time of the evaporating vapor is replaced by the vanity of the ever-flashing spectacle of the city of pleasures.

Light as a dark force appears in many of **Banks Violette's** works, whose sculptural world is nourished by the tension between his fascination with a sinister, eccentric neo-Gothic youth culture and his enchantment with post-minimalist sculpture. The work *Not Yet Titled (Bergen Chandelier)* (2007), constructed as a chandelier made of fluorescent tubes, calls to mind minimalistic light sculptures a-la Dan Flavin, but in a dark, theatrical version in which the minimalistic formal hermeticism loosens, and the apparatus at the core of the work is exposed by the tubes' wiring falling to the floor, chaotically tangled, thereby charging the formal sterility with chaos and coloring the bright light with a darkness which sizzles under the surface like the constant faint hum of the flickering fluorescent bulb.

And after the flicker of fluorescent, the somber lighting of night life, the darkness of an archaeological quest, and the

gloom of apocalyptic nightmares – one moment of daylight. A time of direct contact (via an image) with the sun, in **Dalia Amotz's** photograph. It is a sun that falls on a desolate field: dazzling, blinding, effacing in its intensity, but also elevating a captured mundane moment into a sublime primeval time. A moment in time, which sends one forward and back to the

beginning and to the end; a moment which can oscillate between termination and genesis.

...Dreaming back thru life, Your time – and mine accelerating toward Apocalypse...

Allen Ginsberg, [Kaddish](#)¹⁴

Notes

¹ Allen Ginsberg, [Howl and Other Poems](#) (San Francisco, CA: City Lights, 1956), p. 20. The poem [Howl](#), as well as several other poems by Ginsberg, inspired me in the early phases of the exhibition's development. While the direct affinity grew looser over time, Ginsberg's work continued to resonate in my mind throughout the writing process. The title of the exhibition was extracted from the poem [Kaddish](#). The cited excerpt from [Howl](#) is Ginsberg's tribute to Paul Cézanne. Ginsberg was fascinated with the latter's experiments in perception and the deconstruction and reconstruction of forms and spaces in Cézanne's works, and tried to apply them to his poetry. See: Paul Portugés, "Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus," in Lewis Hyde (ed.), [On the Poetry of Allen Ginsberg](#) (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984), pp. 141-157.

² The fluid definition (or lack of definition) of the term "contemporary art" as the epistemological category that replaced "modern art," has been discussed at length recently. The dating of contemporary art's starting point changes considerably according to context, ranging from the end of World War II, in the categorical division of some of the collections of the major museums in the West, to the early 1990s, the starting point most prevalent in current theory, associated with the disintegration of the Soviet bloc and the dominance of the post-colonial discourse. For an elaboration, see the anthology: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle (eds.), [What is Contemporary Art? \(e-flux Journal\)](#) (Berlin and New York: Sternberg Press, 2010).

³ Both exhibitions were staged by the curator of the collection at the time, Aya Lurie; "Depletion" was curated in collaboration with Nili Goren.

⁴ Giorgio Agamben, "What is the Contemporary" (2008), in [What is an Apparatus? and Other Essays](#) (California: Stanford UP, 2009), pp. 51-52.

⁵ Thomas McEvilley, "Huma Bhabha: The Future of the Past," in [Huma Bhabha](#) (New York: Salon 94 and Peter Blum, 2010), p. 64.

⁶ Zeev Jabotinsky, who translated many of Khayyam's poems to Hebrew, called him the "Ecclesiastes of Persia." See: Yaacov Orland, in his introduction to the Hebrew translation of [The Ruba'iyat of Omar Khayyam](#) (Tel Aviv: Akad, 1976), n.p. [Hebrew].

⁷ Peter Buggenhout, ['It's a strange, strange world, Sally'](#) (Belgium: Lannoo, 2010).

⁸ Boris Groys, "Comrades of Time," in [What is Contemporary Art?](#), op. cit. n. 2., p. 32.

⁹ The work in the collection is one wall unit of three originally presented side by side.

¹⁰ Goldin in a documentary about her work, [I'll Be Your Mirror](#), 1996.

¹¹ Wolf quoted in: Philip Gefter, "A Young Man with an Eye, and Friends Up a Tree," [The New York Times](#), 6 May 2007.

¹² Thomas Micchelli, "Dash Snow," [The Brooklyn Rail](#), October 2006.

¹³ Agamben, op. cit. n. 4, pp. 44-45.

¹⁴ Allen Ginsberg, [Kaddish and Other Poems, 1958-1960](#) (San Francisco: City Lights, 1961).

LIST OF WORKS

Measurements are given in centimeters, height x width x depth

Dalia Amotz

1938-1994, Kibbutz Gan Shmuel

[Valley of Ayalon](#), 1984

Silver print, 52x52

Ilit Azoulay

Born in Jaffa, 1972; lives and works in Jaffa

[The Keys](#), 2010

Inkjet print, 150x370

Mahmoud Bakhshi

Born in Teheran, 1977; lives and works in Teheran

[Wall](#), 2009-2011

Cigarettes and tinplate, 250x100x40

[Retrospective](#), 2011

Pen drawings on cigarette package and sponge, 40x35x4 (each)

Avner Ben-Gal

Born in Ashkelon, Israel, 1966; lives and works in Tel Aviv and New York

[Untitled](#), 2005

Oil on paper, 100x70

[Hang and Jerk Off](#), 2006

Oil on paper, 100x70

Huma Bhabha

Born in Karachi, Pakistan, 1962; lives and works in New York

["...And in the track of a hundred thousand years, out of the heart of dust, hope sprang again, like greenness"](#), 2007

Wood, acrylic paint, clay, Styrofoam, wire, leaves, petals, ashes, sand, iron, rust, and plastic, 185.4x426.7x365.8

John Bock

Born in Gribbohm, Germany, 1965; lives and works in Berlin

[Trecker \(Tractor\)](#), 2003

Single-channel video, 3:29 min, sound

Peter Buggenhout

Born in Dendermonde, Belgium, 1963; lives and works in Ghent

[Gorgo #08](#), 2007

Polyester, papier mâché, iron, wood, plastic, household dust, horsehair, and blood, 91x120x51

Ofri Cnaani

Born in Kibbutz Cabri, 1975; lives and works in New York

[Make-Up Sex after the Ceasefire](#), 2006

Ink on Mylar, 57x72

[Press Conference](#), 2006

Ink on Mylar, 57x72

Marlene Dumas

Born in Cape Town, 1953; lives and works in Amsterdam

[Fingers](#), 1999

Watercolor on paper, 100x55

Gideon Gechtman

1942, Alexandria – 2008, Rishon LeZion, Israel

[Echo no. 2](#), 1992

Wood, Formica, c-prints, brass, Hebron marble and synthetic marble casts, 242x86x20

Ori Gersht

Born in Tel Aviv, 1967; lives and works in London

[A Breath of Air](#), 2003-2004

Single-channel video, 4:52 min, silent

Nan Goldin

Born in Washington D.C., 1953; lives and works in New York and Paris

Self-Portrait in Bed, NYC, 1981
Cibachrome print, 76.8x102.4

Axelle on My Bed, Hôtel Lutetia, Paris, 1999
Cibachrome print, 102.4x76.8

Joey with Tear Drop (Breasts Revealed), NYC, 1999
Cibachrome print, 76.8x102.4

Jona with Valerie and Reine in the Mirror, L'Hôtel, Paris, 1999
Cibachrome print, 76.8x102.4

Valerie's Back, L'Hôtel, Paris, 1999
Cibachrome print, 102.4x76.8

Joana's Back in the Doorway, Châteauneuf de Gadagne, Avignon, 2000
Cibachrome print, 102.4x76.8

Thomas Helbig

Born in Rosenheim, Germany, 1967; lives and works in Berlin

Taufe (Baptism), 2007
Wood, lacquer, and polyurethane foam, 87x100x45

Andy Hope 1930 (Andreas Hofer)

Born in Munich, 1963; lives and works in Berlin

We will Buy Your Dreams, 2006
Oil on board, 56.5x43

The Day is Ending, 2007
Acrylic and lacquer on canvas, 120x90

Shosh Kormosh

1948, Regensburg, Germany – 2001, Tel Aviv

Untitled, 1994-1995
Silver print, 82x111

Untitled, 1994-1995
Silver print, 84x112

Sigalit Landau

Born in Jerusalem, 1969; lives and works in Tel Aviv

Alatlal, 2001
Fiberglass and sugar fiber, 183x45x46

Ryan McGinley

Born in Ramsey, New Jersey, 1977; lives and works in New York

Dash & Agathe (Black Leather Couch), 1999
C-print, 76.2x101.6

Dash (Stairs), 2002
C-print, 101.6x76.2

Hermann Nitsch

Born in Vienna, 1938; lives and works in Vienna and Prinzendorf

Relic of the 50th Action, 1975
Blood on canvas, 225x205

Doron Rabina

Born in Savyon, Israel, 1971; lives and works in Tel Aviv

Untitled, 2008
C-print, 27x36

Dash Snow

1981-2009, New York

Poster (all Polaroids), 2006
C-print, 186.2x122

White People are Going to Burn, 2006
Collage on paper, 62.5x62.5

High School, 2006-2007
Collage on wood, 40.2x13.6x2.4

Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006-2007
Collage on paper, 35x27.5

Untitled, 2006-2007
Collage on paper, 62.3x31.5

Wolfgang Tillmans

Born in Remscheid, Germany, 1968; lives and works in Berlin

Paul, Arm Right Angle on Floor, 1998
Cibachrome print, 40.6x 30.5

Rat Disappearing, 1998
C-print, 54.5x41.2

Silvio (U-Bahn), 1998
Cibachrome print, 30.5x40.6

Banks Violette

Born in Ithaca, New York, 1973; lives and works in New York

Not Yet Titled (Bergen Chandelier), 2007
Fluorescent tubes, fabricated steel, hardware, roadcase, and electrical wiring, dimensions variable

Amon Yariv

Born in Tel Aviv, 1975; lives and works in Tel Aviv

Man with Broken Face, 2011
C-print, 178x113.5

רשימת העבודות

כל המידות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה

עילית אזולאי	
נולדה ביפו, 1972; חיה ויוצרת ביפו	
	
The Keys , 2010 <p>הדפסת דיו, 150x370</p>	
דליה אמוץ	
1938–1994, קיבוץ גן שמואל	
	
עמק איילון , 1984 <p>הדפסת כסף, 52x52</p>	
הומה באבא	
נולדה בקארצ'י, פקיסטן, 1962; חיה ויוצרת בניו יורק	
	
<i>"...ובמרוצת מאה אלף שנים, מלב העפר, בצבצה שוב התקווה, כעלווה",</i> 2007 <p>עץ, צבע אקרילי, חימר, קלקר, חוט תיל, עלים, עלי כותרת, אפר, חול, ברזל, חלודה ופלסטיק, 185.4x426.7x365.8</p>	
מחמוד באקשי	
נולד בטהרן, 1977; חי ויוצר בטהרן	
	
קִיב , 2009–2011 <p>סיגריות ולוח פח, 250x100x40</p>	
רטרוספקטיבה , 2011 <p>רישום בעט על קופסאות סיגריות וספוג, 40x35x4 (כל יחידה)</p>	
פיטר בוגנהאוט	
נולד בדנורמונד, בלגיה, 1963; חי ויוצר בגנט	
	
גורגו #08 , 2007 <p>פוליאסטר, עיסת נייר, ברזל, עץ, פלסטיק, אבק, שיער סוס ודם, 91x120x51</p>	
	
ג'ון בוק	
נולד בגריבוהם, גרמניה, 1965; חי ויוצר בברלין	
	
טרקטור , 2003 <p>וידיאו, 3:29 דק', פסקול</p>	
	
אבנר בן־גל	
נולד באשקלון, 1966; חי ויוצר בתל אביב ובניו יורק	
	
ללא כותרת , 2005 <p>שמן על נייר, 100x70</p>	
	
תלה ואונן , 2006 <p>שמן על נייר, 100x70</p>	
	
נאן גולדין	
נולדה בושינגטון די סי, 1953; חיה ויוצרת בניו יורק ובפריס	
	
דיוקן עצמי במיטה , ניו יורק, 1981 <p>הדפס סיבכרום, 76.8x102.4</p>	
	
אקסל על המיטה שלי , מלון לוטיציה , פריס , 1999 <p>הדפס סיבכרום, 102.4x76.8</p>	
ג'ואי עם דמעה (בחזה חשוף), ניו יורק , 1999 <p>הדפס סיבכרום, 76.8x102.4</p>	
ג'ונה עם ואלרי וריינה במראה , L'Hôtel, פריס , 1999 <p>הדפס סיבכרום, 76.8x102.4</p>	
הגב של ואלרי , L'Hôtel, פריס , 1999 <p>הדפס סיבכרום, 102.4x76.8</p>	
	
הגב של ג'ואנה בפתח , Châteauneuf de Gadagne, אביניון , 2000 <p>הדפס סיבכרום, 102.4x76.8</p>	

גדעון גכטמן (1942, אלכסנדריה - 2008, ראשון לציון

אקו מס. 2, 1992

עץ, פורמייקה, תצלומי צבע, פליז, יציקות שיש חברון ושיש סינתטי, 242x86x20

אורי גרשט	
נולד בתל אביב, 1967; חי ויוצר בלונדון	
הבל, 2003–2004 וידיאו, 4:52 דק', ללא פסקול	
מרלן דומא	
נולדה בקייפטאון, 1953; חיה ויוצרת באמסטרדם	
אצבעות, 1999 צבע מים על נייר, 100x55	
אנדי הופ 1930 (אנדראס הופר)	
נולד במינכן, 1963; חי ויוצר בברלין	
יקנה את החלומות שלך, 2006 שמן על קרטון, 56.5x43	
היום מגיע לקצו, 2007 אקריליק ולכה על בד, 120x90	
תומאס הלביג	
נולד ברוזנהיים, גרמניה, 1967; חי ויוצר בברלין	
טבילה, 2007 עץ, לכה ופוליאורתן מוקצף, 87x100x45	

בנקס ויולט

נולד באיתקה, ניו יורק, 1973; חי ויוצר בניו יורק

עדיין ללא כותרת (נברשת ברגן), 2007 נורות פלורוסנט, פלדה, כלי מתכת, תיבת ציוד וחוטי חשמל, מידות משתנות	
וולפגנג טילמנס	
נולד ברמשייד, גרמניה, 1968; חי ויוצר בברלין	
סילביו (רכבת תחתית), 1998 הדפס סיבכרום, 30.5x40.6	
עכברוש נעלם, 1998 תצלום צבע, 54.5x41.2	
פול, זרוע בזווית ישרה, **על הרצפה**, 1998 הדפס סיבכרום, 40.6x30.5	
אמון יריב	
נולד בתל אביב, 1975; חי ויוצר בתל אביב	
איש עם פנים שבורות, 2011 תצלום צבע, 178x113.5	
עפרי כנעני	
נולדה בקיבוץ כברי, 1975; חיה ויוצרת בניו יורק	
מסיבת עיתונאים, 2006 דיו על מיילר, 57x72	
סקס של פיוס אחרי שביתת הנשק, 2006 דיו על מיילר, 57x72	

סיגלית לנדאו

נולדה בירושלים, 1969; חיה ויוצרת בתל אביב

אלאטלאל, 2001 פיברגלס וסיבי סוכר, 183x45x46	
ריאן מקגינלי	
נולד ברמזי, ניו ג'רזי, 1977; חי ויוצר בניו יורק	
דאש ואגתה (ספת עור שחורה), 1999 תצלום צבע, 76.2x101.6	
דאש (מדרגות), 2002 תצלום צבע, 101.6x76.2	
הרמן ניטש	
נולד בווינה, 1938; חי ויוצר בווינה ובפרינצנדרף	
שריד מפעולה 50, 1975 דם על בד, 225x205	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת צבע, 186.2x122	
White People are Going to Burn, 2006 קולאז' על נייר, 62.5x62.5	
ללא כותרת, 2006–2007 קולאז' על נייר, 62.3x31.5	
תיכנון, 2006–2007 קולאז' על עץ, 40.2x13.6x2.4	
Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006–2007 קולאז' על נייר, 35x27.5	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת צבע, 186.2x122	
White People are Going to Burn, 2006 קולאז' על נייר, 62.5x62.5	
ללא כותרת, 2006–2007 קולאז' על נייר, 62.3x31.5	
תיכנון, 2006–2007 קולאז' על עץ, 40.2x13.6x2.4	
Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006–2007 קולאז' על נייר, 35x27.5	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת צבע, 186.2x122	
White People are Going to Burn, 2006 קולאז' על נייר, 62.5x62.5	
ללא כותרת, 2006–2007 קולאז' על נייר, 62.3x31.5	
תיכנון, 2006–2007 קולאז' על עץ, 40.2x13.6x2.4	
Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006–2007 קולאז' על נייר, 35x27.5	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת צבע, 186.2x122	
White People are Going to Burn, 2006 קולאז' על נייר, 62.5x62.5	
ללא כותרת, 2006–2007 קולאז' על נייר, 62.3x31.5	
תיכנון, 2006–2007 קולאז' על עץ, 40.2x13.6x2.4	
Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006–2007 קולאז' על נייר, 35x27.5	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת צבע, 186.2x122	
White People are Going to Burn, 2006 קולאז' על נייר, 62.5x62.5	
ללא כותרת, 2006–2007 קולאז' על נייר, 62.3x31.5	
תיכנון, 2006–2007 קולאז' על עץ, 40.2x13.6x2.4	
Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006–2007 קולאז' על נייר, 35x27.5	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת צבע, 186.2x122	
White People are Going to Burn, 2006 קולאז' על נייר, 62.5x62.5	
ללא כותרת, 2006–2007 קולאז' על נייר, 62.3x31.5	
תיכנון, 2006–2007 קולאז' על עץ, 40.2x13.6x2.4	
Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006–2007 קולאז' על נייר, 35x27.5	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת צבע, 186.2x122	
White People are Going to Burn, 2006 קולאז' על נייר, 62.5x62.5	
ללא כותרת, 2006–2007 קולאז' על נייר, 62.3x31.5	
תיכנון, 2006–2007 קולאז' על עץ, 40.2x13.6x2.4	
Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006–2007 קולאז' על נייר, 35x27.5	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 84x112	
ללא כותרת, 2008 תצלום צבע, 27x36	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 84x112	
ללא כותרת, 2008 תצלום צבע, 27x36	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 84x112	
ללא כותרת, 2008 תצלום צבע, 27x36	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 84x112	
ללא כותרת, 2008 תצלום צבע, 27x36	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 84x112	
ללא כותרת, 2008 תצלום צבע, 27x36	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 84x112	
ללא כותרת, 2008 תצלום צבע, 27x36	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 84x112	
ללא כותרת, 2008 תצלום צבע, 27x36	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק

פוסטר (פולרואידים), 2006 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 82x111	
ללא כותרת, 1994–1995 הדפסת כסף, 84x112	
ללא כותרת, 2008 תצלום צבע, 27x36	

דאש סנואו

1981–2009, ניו יורק



וולפגנג טילמנס, פול, זרוע בזווית ישרה, על הרצפה, 1998 | Wolfgang Tillmans, *Paul, Arm Right Angle on Floor*, 1998

וולפגנג טילמנס, עכברוש נעלם, 1998 | Wolfgang Tillmans, *Rat Disappearing*, 1998 >





אבנר בן גל, תלה ואונן, 2006 | Avner Ben-Gal, *Hang and Jerk Off*, 2006



ריאן מקינלי, דאש (מדרגות), 2002 | Ryan McGinley, Dash (Stairs), 2002







Wolfgang Tillmans, *Silvio (U-Bahn)*, 1998 | 1998, וולפגנג טילמנס, סילביו (רכבת תחתית), 1998
< Avner Ben-Gal, *Untitled*, 2005 | 2005, אבנר בן-גל, ללא כותרת, 2005

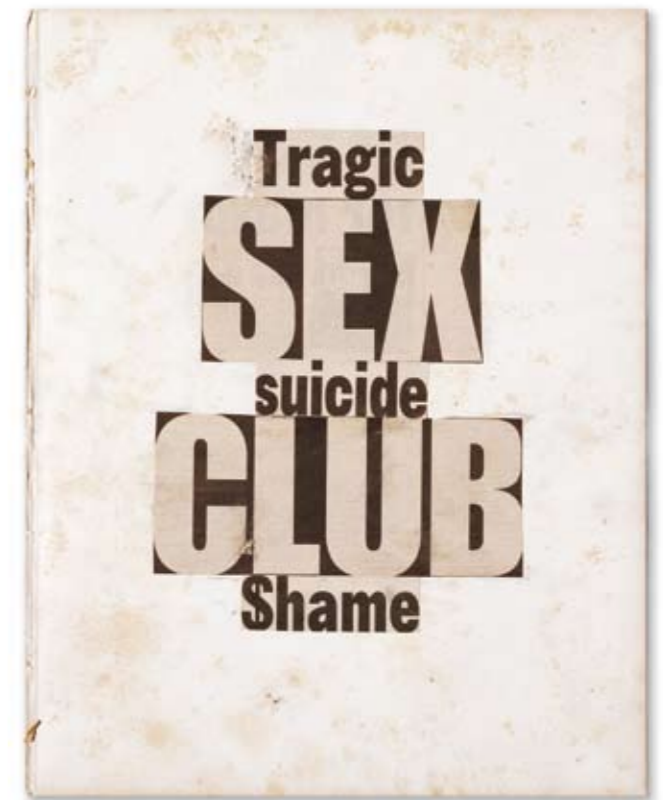
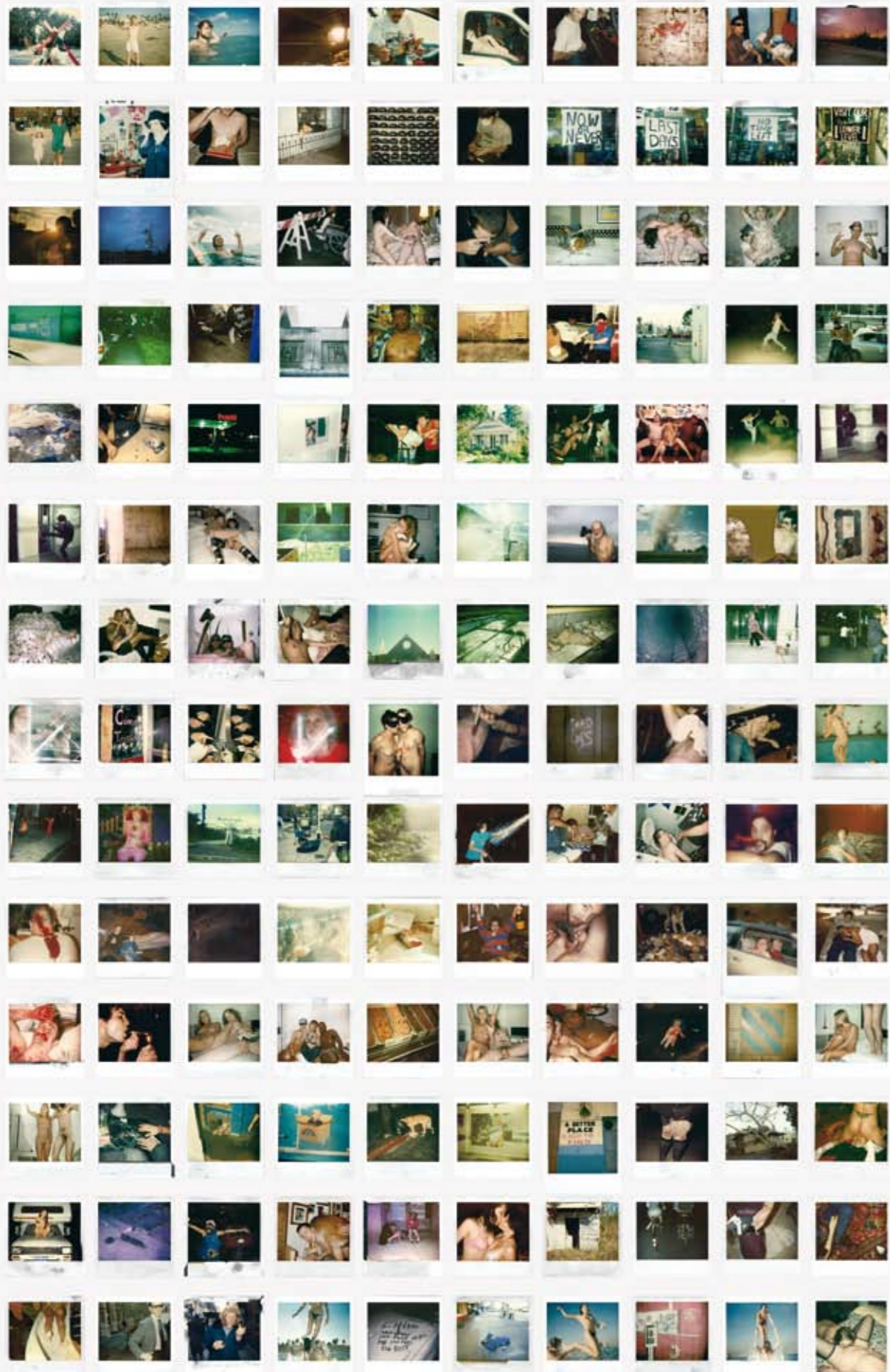


נאן גולדין, הגב של ג'ואנה בפתח Châteauneuf de Gadagne, אביניון, 2000
 Nan Goldin, Joana's Back in the Doorway, Châteauneuf de Gadagne, Avignon, 2000
 נאן גולדין, הגב של ואלרי, L'Hôtel, פריס, 1999 | 1999
 Nan Goldin, Valerie's Back, L'Hôtel, Paris, 1999



נאן גולדין, דיוקן עצמי במיטה, ניו יורק, 1981 | 1981
 Nan Goldin, Self-Portrait in Bed, NYC, 1981
 עפרי כנעני, מסיבת עיתונאים, 2006 | 2006
 Ofri Cnaani, Press Conference, 2006





Dash Snow, *High School*, 2006-2007 | 2007-2006, תיכון, דאש סנואו

Dash Snow, *White People are Going to Burn*, 2006 | 2006, *White People are Going to Burn*, דאש סנואו

Dash Snow, *Sex Club, Tragic Suicide Shame*, 2006-2007 | 2007-2006, *Sex Club, Tragic Suicide Shame*, דאש סנואו

< Dash Snow, *Poster (all Polaroids)*, 2006 | 2006, פוסטר (פולרואידיים), דאש סנואו

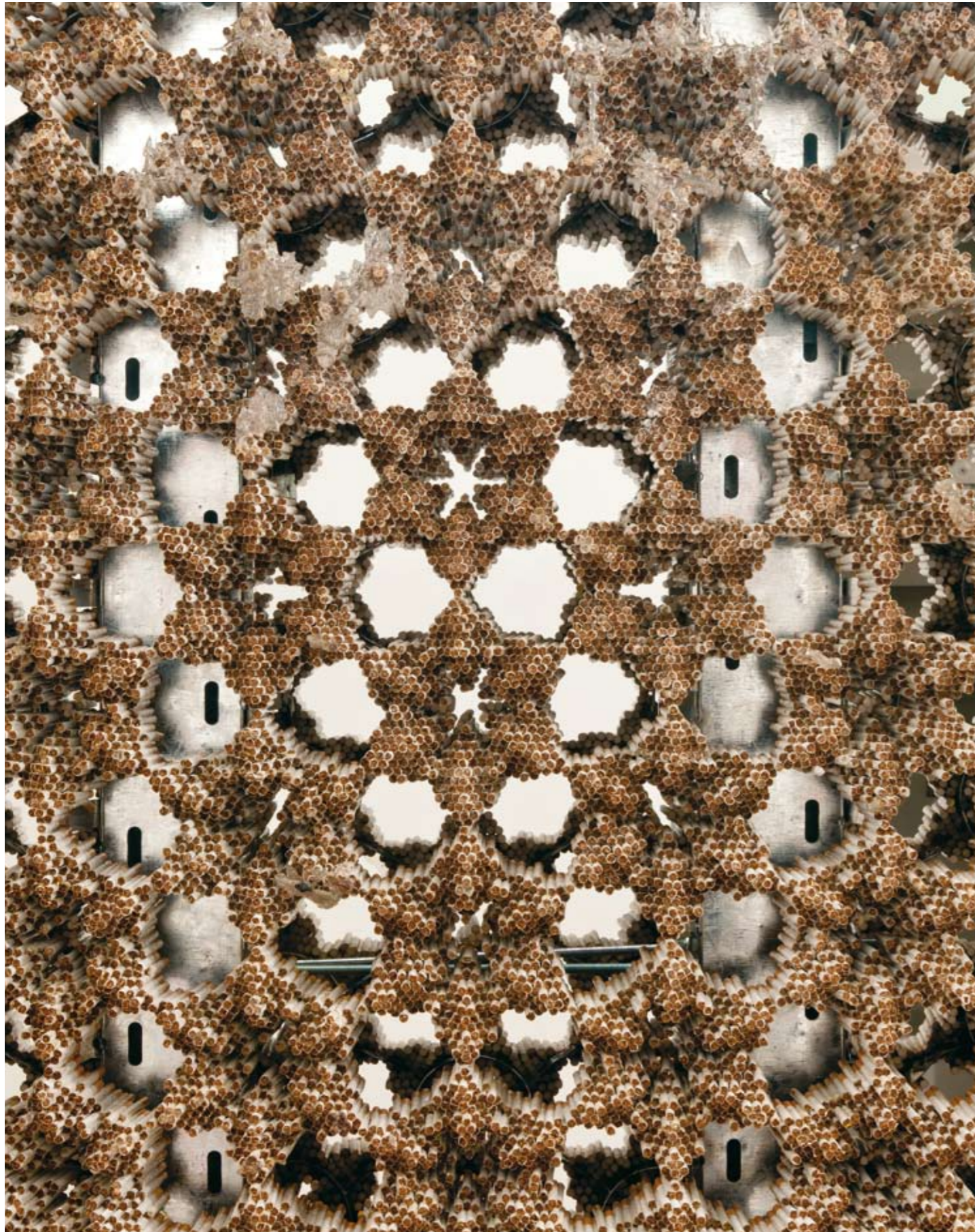




אורי גרשט, הבל, 2003-2004 (פרט מתוך וידיאו) | Ori Gersht, *A Breath of Air*, 2003-2004 (video still)



אנדי הופ 1930, *We will Buy Your Dreams*, 2006 | Andy Hope 1930, *We will Buy Your Dreams*, 2006



Mahmoud Bakshi, *Retrospective*, 2011 | מחמוד באקשי, רטרוספקטיבה, 2011
 < Mahmoud Bakshi, *Wall*, 2009-2011 (detail) | מחמוד באקשי, קיר, 2009-2011 (פרט)



הרמן ניטש, שריד מפעולה 50, 1975 | Hermann Nitsch, *Relic of the 50th Action*, 1975

סיגלית לנדאו, אלאטלאל, 2001 | Sigalit Landau, *Alatlal*, 2001





< Gideon Gechtman, Echo no. 2, 1992 | 1992, אלון מס. 2, גדעון גכטמן





תומאס הלביג, טבילה, 2007 | Thomas Helbig, *Taufe (Baptism)*, 2007
< אמן יריב, איש עם פנים שבורות, 2011 | Amon Yariv, *Man with Broken Face*, 2011



הומא באבה, "...ובמרחצת מאה אלפי שנים, מלב העפר, באציה שוב התקווה, כעלוה", 2007 (פרטים)

Huma Bhabha, "...And In the track of a hundred thousand years, out of the heart of dust, hope sprang again, like greenness", 2007 (details)



רצח, התאבדות, שערוריות מין, מרדפים משטרתיים וכיוצא באלה, ומשרטט תמונת עולם אפלה ומלאת פרנויה.

אנדראס הופר, שחלק מגוף עבודתו מיוצר תחת הפסבדונים **אנדי הופ 1930**, עושה שימוש רב בטקסטים בעבודות הקולאז' והציור שלו. הופר מושפע מעולמות הקומיקס, מסיפורי אימה גרמניים, מציור רומנטי ואקספרסיוניסטי. בציוריו הוא מייצר רטוריקה של חלום בלהות, של מאבק ואפוקליפסה, המלאה בכוחות אופל בדיוניים חורשי זממה ומוות. התופת מרחפת גם מעל לציוריו המסויטים של **אבנר בן־גל**, החושפים עולם של אלימות ושל תשוקה מינית בוטה מהולות זו בזו. לציורים היגיון של חלום פסיכדלי: החללים מעוותים, מעושנים, נטולי גבולות, והדמויות מרחפות במרחב ללא צל, ללא קרקע, אובייקטים מיניים בידי אחרים או בידי עצמן. האנרגיה המינית הסדיסטית או הסאדו־מזוכיסטית, המכווננת לרגע שלפני השיא, יוצרת תחושת בהילות ועוצמה. תחושת הדחיפות מופיעה גם ברישומי הדיו המהירים של **עפרי כנעני**, המתארים אף הם יחסי כוחות מיניים פרוורטיים ומעוותים, וברישומי האקוורל של **מרלן דומא**, שנוצרו בהשראת מאגר דימויים שהיא אוספת ממקורות שונים, בהם כאלו הלקוחים מחוברות פורנו, כמו במקרה של **אצבעות** (1999) שבאוסף.

 ...בן־הזמן הוא זה אשר מישיר את מבטו לזמן שלו כדי לקלוט, לזהות בתוכו, לא את האור אלא את החשכה... בן־הזמן הוא מי שמקבל בפנים גלויות את אלומות האפלה הבוקעות מן הזמן שלו. ג'ורג'יו אגמבן¹³

עבודת הווידאו **הבל** (2004) של **אורי גרשט** מציגה רישום אדים הולך ומתפוגג של מינוטאור על סף מותו. ככל שהדימוי מתמוסס ונעלם, מתגלה ברקע לבירינת של אורות כרך צבעוניים, ההולכים

ומתחדדים, מרצדים את ריקוד הפיתוי המלאכותי שלהם. זמן הבל האדים המתאיידים מתחלף בהבל הספקטקל המהבהב תמיד של עיר השעשועים.

האור ככוח אפל מופיע ברבות מעבודותיו של **בנקס ויולט**, שעולמו הפיסולי נטוע במתח שבין משיכתו לתרבות נעורים נאוגותית אקסצנטרית, אלימה, לבין היקסמותו מפיסול פוסט־מינימליסטי. העבודה **עדיין ללא כותרת (נברשת ברגו)** (2007), הבנויה כנברשת המורכבת ממנורות פלורסנט, מעלה על הדעת את פסלי האור המינימליסטיים נוסח דן פלאבין, אך בגרסה אפלה ותיאטרלית, שבה נפרמת ההרמטיות הצורנית המינימלסטית, ונחשף המנגנון שבבסיס העבודה על ידי חוטי החשמל של הנורות, הנופלים על הרצפה משורגים בחוסר סדר, טוענים את הסטריליות הצורנית באנדרלמוסיה וצובעים את האור הבוהק באפלה הרוחשת מתחת לפני השטח בדומה לזמזום החלש, התמידי, של ריצוד הפלורסנט.

קישורים חיצוניים

ואחרי ריצוד הפלורסנט, תאורת חיי הלילה המעומעמת, אפלת החיפוש הארכיאולוגי וחשכת סיוטי יום הדין - רגע אחד של אור יום. זמן של מגע ישיר (דרך דימוי) עם השמש, בתצלומה של **דליה אמוץ**. זו היא שמש על שדה טרשים: בוהקת, מסנוורת, מוחקת מרוב עוצמה, אך גם משגיבה רגע יומיומי שנלכד לזמן היולי. רגע בזמן, השולח קדימה ואחורנית אל הבראשית ואל הקץ; רגע היכול לסמן את הסוף, אך גם את ההתחלה.

הערות שוליים

...חולם לְאָחור כֶּרֶךְ הַחַיִּים, זְמַנְךָ - וְזַמְנִי שְׁלִי מְאַיְצִים לְעֵבֶר אַחֲרִית הַיָּמִים...

אלן גינזברג, **קדיש**¹⁴

הערות

- ↑ אלן גינזברג, "יללה" (1956), מאנגלית: עודד פלד, בתוך **כתובת: כתב עת לשירה ולביקורת**, מס' 4 (דצמבר 2010), עמ' 92. הפואמה **יללה**, כמו מספר שירים נוספים של גינזברג, היוו לי מקור השראה בשלב מוקדם של פיתוח התערוכה. אף שהקשר הישיר נפרם עם הזמן, יצירתו של גינזברג המשיכה להדהד בראשי לאורך תהליך הכתיבה כולו. שם התערוכה לקוח מתוך הפואמה **קְדִיש**. הקטע המצוטט **מיללה** הוא מחווה של גינזברג לפול סזאן. גינזברג הוקסם מן הניסויים התפישתיים שערך סזאן וממהלכי הפירוק והבנייה של צורות ושל מרחבים ביצירותיו, וניסה להחיל תפישות ציוריות אלו על שירתו. ראו: Paul Portugés, "Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus," in Lewis Hyde (ed.), *On the Poetry of Allen Ginsberg* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984), pp. 141-157
- ↑ ההגדרה הנזילה או אי־ההגדרה של המונח "אמנות עכשווית" כקטגוריה האפיסטמולוגית שהחליפה את ה"אמנות המודרנית", נדונה בהרחבה בעת האחרונה. תארוך נקודת הפתיחה של האמנות העכשווית משתנה באופן ניכר בהתאם להקשר, והוא נע מתום מלחמת השנייה, בחלוקה הקטגורית של חלק מאוספי המוזיאונים הגדולים במערב, ועד לראשית שנות ה־90 של המאה ה־20, נקודת הפתיחה הרווחת יותר בתיאוריה העכשווית, הנקשרת עם נפילת הגוש הסובייטי ועם הדומיננטיות של השיח הפוסט־קולוניאלי. להרחבה, ראו האנתולוגיה: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle (eds.), *What is Contemporary Art? (e-flux Journal)* (Berlin and New York: Sternberg Press, 2010)
- ↑ שתי התערוכות נאצרו על ידי אוצרת האוסף דאז, איה לוריא; התערוכה "התרוקנות" נאצרה בשיתוף עם נילי גורן.

- ↑ ג'ורג'יו אגמבן, "בן הזמן", מאיטלקית: מאיה קציר, בתוך עדי אופיר (עורך אחראי), **מפתח: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית**, מס' 2 (קיץ 2010), עמ' 6.
- ↑ Thomas McEville, "Huma Bhabha: The Future of the Past," in *Huma Bhabha* (New York: Salon 94 and Peter Blum, 2010), p. 64
- ↑ "קהלת פרס" כינה אותו זאב ז'בוטינסקי, שאף תרגם חלק משירי כיאם לעברית. כך, על פי יעקב אורלנד, בהקדמה לתרגומו שלו לשירי ה**רבעיאת**: עומר כיאם, **רבעיאת** (תל אביב: עקד, 1976), ללא מספרי עמודים.
- ↑ Peter Buggenhout, **'It's a strange, strange world, Sally'** (Belgium: Lannoo, 2010)
- ↑ Boris Groys, "Comrades of Time," in *What is Contemporary Art?*, op. cit. n. 2., p. 32
- ↑ העבודה שבאוסף היא יחידת קיר אחת מתוך שלוש שהוצגו במקור זו לצד זו.
- ↑ דבריה של גולדין בסרט תיעודי על עבודתה, *I'll Be Your Mirror*, 1996.
- ↑ דבריה של וולף מצוטטים ב: Philip Gefter, "A Young Man with an Eye, and Friends Up a Tree," in *The New York Times*, 6 May 2007
- ↑ Thomas Micchelli, "Dash Snow," *The Brooklyn Rail*, October 2006
- ↑ אגמבן, לעיל הערה 4, שם עמ' 3-4.
- ↑ אלן גינזברג, **קדיש ושירים אחרים** (1961), מאנגלית: נתן זך (תל אביב: עם עובד, 2000), עמ' 12.

המודרניסטי הסטרילי, כפי שניסח זאת קלמנט גרינברג, לסוגיות של היטהרות גופנית־רוחנית, דרך שבירת טאבו וערעור על צו חברתי בורגני.

הפיסול של **תומאס הלביג** פורץ מתוך היתוך של מודרניזם מופשט וקיטש מסחרי - ציור אבסטרקטי ופסל משועתק, המאבדים את זהותם זה בזה ויחידיו הופכים למעין צורה מפורקת של שארית חרבה, אך מלאת תנועה וזוהר. הלביג עובד עם פיגורינות מפלסטיק או עם חומרים סינתטיים אחרים, שאותם הוא מפרק ומרכיב לאסמבלאז' חדש, מחפש בהם את התנופה שתפשיט אותם מצורתם המשוכפלת, הוולגרית, ותמיר אותם למהות חדשה, שבה יתגלם בהם פוטנציאל רוחני שטרם מוצה. שמש הזהה של שני הפסלים באוסף, **טבילה** (2006, 2007), מעיד על הממד הרוחני שמייעד הלביג לאמנותו - גאולה דתית כמעט של האובייקט המועתק, המשוכפל, באמצעות מגע ידו החד־פעמי של האמן.

גם עבודותיו של **אמון יריב** מכנסות בתוכן מפגש בין שני סוגי מדיה: צילום ופיסול. ראשית המהלך בבניית מסגרת - לא פריים צילומי, עדיין לא, אם כי בניית חלל, מעין תא התוחם מרחב עבודה, מבחין בנוכחות חומרית בגבולות שיהיו בהמשך גם גבולות הצילום. בתא נבנית קומפוזיציה תלת־ממדית מאובייקטים מצויים או מפוסלים, והיא מונצחת בצילום ואינה נשמרת אחריו. בעבודה שבתערוכה, **איש עם פנים שבורות** (2011), מופיעה בתא צורת ראש סכמתית, מפוסלת בגולמיות בגבס, מעין מסכת מוות, התלויה בדחיסות בגבולות קדמת התא, אפה שבור ועיניה מחוררות. התצלום לוכד את הפסל בנקודת מבט אחת, פרונטלית, קרובה. החומריות החושנית המתפוררת של הפסל נקלטת בעין, אך אינה נוכחת בחלל, ההיסטוריה החומרית שלו קיימת כבר רק בחומריותו של נייר הצילום.

בתצלומיה של **שוש קורמוש** קיים ויתור על ריאליזם, והקשר שבין הצילום להרף העין מנוטרל לטובת הבנייתו של זמן פרטי, זמן זיכרון. תצלומיה של קורמוש הם תוצר של מעשה קולאז' דיני, המשלב דימויים של ריהוט עתיק שצולמו מתוך מגזינים

של בתי מכירות פומביות, מנותקים מהקשרם המקורי, או דימויים שמקורם באובייקטים שצילמה והדפיסה בפורמט קטן, ולאחר מכן הכפילה, גזרה והדביקה בקומפוזיציה חדשה, צבעה את הרקע על מנת לשלוט בצללים, ריטשה וצילמה מחדש בפורמט גדול בשחור־לבן. הדימוי המתקבל מרחף בחלל רפאים ללא זמן וללא מקום, חלל דחוס ושטוח בו־זמנית, שקיומו הוא עבור הצילום בלבד. גוף העבודה המצטבר של קורמוש הפך לארכיון של דימויים ממוינים, ששבו והופיעו בעבודות בווריאציות שונות, שרידים של זיכרון מבית הוריה, של זהות תרבותית הולכת ונעלמת, שהורכבה בכל פעם מחדש בתחביר אישי סוריאליסטי של זמן פנימי.

גדעון גכטמן עסק אף הוא בערכים של איסוף, של מיון ושל הנצחה, ואָרגן את גוף עבודתו בסימן המשגת המוות, מותו־שלו, ובתוך כך גם זה של מיתוס האמן המת. מעט לאחר המוות הבדוי בראשית דרכו האמנותית (מודעות אבל המכריזות על מותו מ־1974), החל גכטמן לכנס את עבודותיו תחת התבנית המארגנת של פרויקט ״המוזוליאום״, ארכיון דימויים בנושא המוות, שהצטברו לכדי מפעל חייו. החד־פעמיות של המוות העצמי, שהוא ודאָי, אם כי עדיין־לא־נוכח בעת יצירת העבודות, פוטנציאל מושהה של דבר מה שלא ניתן יהיה לדווח עליו בדיעבד, מומשג ומופיע בעבודות כהד, כחזרה רב־פעמית על תבניות משוכפלת, המדווחות שוב ושוב על הנוכחת החסרה (אך הפוטנציאלית) ועל מקור נעלם.

Intoxicated Time: מבזבז הזמן לעקבות הזמן האבוד

... חזרה עשויה להיתפש כמהלך הקוטע את רצף החיים בכך שהוא מייצר עודפות א־היסטורית של זמן באמצעות אמנות. זו הנקודה שבה האמנות יכולה להפוך להיות עכשווית כאמת.

 בוריס גרויס⁸

אסטרטגיה של חזרה ושל בזבז זמן ניתן למצוא בעבודתו של **מחמוד באקשי**, **קִיר** (2009-2011), העשויה מאלפי סיגריות

מתוצרת בהמן (Bahman), המשובצות לכדי דגם אורנמנטלי איסלמי קלאסי.⁹ אלו הן סיגריות זולות הנפוצות בקרב הבוהמה הנון־קונפורמיסטית באירן דהיום; בהמן הוא גם שם החודש האחד־עשר בלוח השנה הפרסי, החודש שבו התרחשה המהפכה האיסלמית באירן בשנת 1979. המאמץ העמלני הכרוך ביצירת העבודה ניכר גם בעבודות אחרות של באקשי, דוגמת *Solitary Show (Confinement)* (2007), שבה המציא אובייקטים, שאותם יכולים אסירים היושבים בבידוד לייצר מהחומרים הזמינים להם בתא הצינוק כדי ״להרוג זמן״. בעבודותיו מצביע באקשי על מצבם העקר של אזרחי אירן, אך בהתעקשות על ביטול הזמן, על החזרתיות העודפת שאינה לוקחת חלק בזמן התכליתי־היסטורי, אפשר שהוא מציע גם מחווה קטנה של התנגדות.

חזרתיות ובזבז זמן באים לידי ביטוי ביצירתו של **ג'ון בוק** בצורת קומפולסיביות ולופ. יצירתו, הנעה בין מיצג, מיצב ווידיאו (במקרים רבים בו־זמנית), עתירה בהומור נונסנסי מוקצן. עבודות הווידיאו של בוק נעשות באסתטיקת לא־טק גולמית, ולרוב יש בהן ממד פרפורמטיבי מאולתר. בעבודה **טרקטור** (2003) נראה האמן, אחוז אמוק אקסטטי, רוכב בפראות על טרקטור ללא מטרה ברורה. העבודה, המוקרנת בלופ, מותירה את הסיטואציה בנקודת שיא תמידית, מוטרפת ואקסצנטרית ללא סוף.

חזרה אובססיבית על לכידת הרגע מאפיינת חלק מן הצלמים העוסקים בסוגה הצילומית של תיעוד חיי היומיום האינטימיים, ונאן **גולדין** היא, אולי, המייצגת הבולטת שלהם באוסף. תצלומיה של גולדין הם יומן ויזואלי, המתעד את חייה ואת חיי מכריה בין רגעי מסיבה לרגעי משבר: מן החיים השיתופיים בבוסטון של ראשית שנות ה־70, דרך מועדוני הדראג החתרניים, המעבר לניו יורק, ההתמכרות לסמים, הגמילות, הקשרים הרומנטיים והמיניים, הנסיעות בעולם ותיעוד גסיסתם ומותם של רבים מחוג חבריה מאיידס. תצלומיה של גולדין נעשו בקרבה ובאינטימיות רבה למושאיها, שהיא עצמה חלק מהם. מבטה אינו מבט חיצוני, אלא כזה החי את הזמן המיידִי של הסיטואציה תוך שהיא מצלמת ומצטלמת: ״הצלם נתפש לעתים קרובות כמציץ, אבל אני לא

התפלחתי לשום מסיבה, זו הייתה המסיבה שלי. התצלומים היו הדרך שלי לזכור מה קרה אתמול בלילה; באמצעות מעשה הצילום יכולתי להיות בשליטה ולאבד שליטה בעת ובעונה אחת. התצלומים הפכו להיות הזיכרון שלי״.¹⁰

צילום המתעד את תרבות הנעורים, אם כי מבויס מעט, אופייני ליצירתו המוקדמת של **וולפגנג טילמנס**, שכמה מעבודותיו מצויות באוסף (וכן לעבודת הצילום הבלתי אופיינת של **דורון רבינא** שבתערוכה), ובעיקר לזה של **ריאן מקגינלי**. מקגינלי, שהשראת הצילום של גולדין, ושל טילמנס ניכרת בעבודתו, החל בצילום אובססיבי של חיי היומיום של חבריו בסצנת האמנות הצעירה של מנהטן בסוף שנות ה־90, עושים גרפיטי, סמים וסקס. בשונה מגולדין, שתצלומיה מתארים חיים מרובים רגעי מצוקה, הדימוי העולה מעבודותיו של מקגינלי הוא של צעירות נהנתנית ומשוחררת המערערת בבטחה על קונפורמיזם, ומתענגת על דימוי החיים־על־הקצה שהיא מייצרת. כפי שניסחה זאת האוצרת, סילביה וולף: ״מושאי עבודותיו מופיעים אל מול העדשה וחוקרים את עצמם מתוך מודעות־עצמית מושחזת שהיא עכשווית במובהק. הם בקיאים בתרבות החזותית, ומודעים היטב לאופן שבו ניתן לא רק להעביר זהות, אלא גם לייצר זהות. הם משתפי פעולה נלהבים״.¹¹

אחד מחבריו הקרובים של מקגינלי, המופיע ברבים מתצלומיו (לרבות שני התצלומים שבאוסף), הוא האמן **דאש סנואו**, שאף הוא צילם את חייו במאות תצלומי פולרואיד, אך מתוך תפישת עולם קודרת יותר. הוא החל לצלם בגיל 16 מתוך דחף לתעד את הזמן האבוד של התרחשויות ליליות אפופות סמים שנמחו מזיכרונו.¹² סנואו היה אמן גרפיטי, שבשנותיו האחרונות (בטרם מת ממנת יתר ב־2009) החל ליצור קולאז'ים, בעיקר טקסטואליים, שאחדים מהם מצויים באוסף. הדחיפות של צילום הפולרואיד וציור הגרפיטי עוברת גם בעבודות אלה. הטקסטים שבקולאז'ים מפרקים ושזרים זו בזו כותרות עיתונים, המודבקות באמצעות נוזל הזרע שלו, ליצירת נרטיב קטן בשני קולות בו־זמניים, המתאר בישירות סיטואציות רוויות אלימות:

לעבר אחרית הימים” מציעה להתבונן באוקסימורון ההווה המתמשך מבעד למופעים שונים של זמן בעבודות שבאוסף: העכשווי המגולם בזמן הארכיאולוגי המדומיין, בריבוי הזמן המאוחד בארכיון, בבזבוז הזמן, בזמן ההזיה, באובססיה של לכידת הרגע וכן בסימולטניות של הזמן, כפי שהיא נחוות בעבודות עצמן ומעצם הכפפתן לרצף מארגן, לתערוכה.

את מסע התערוכה אפשר לפתוח בעבודה **The Keys** (2010) של **עילית אזולאי**, שגוף יצירתה עוסק, בין השאר, ברעיונות הקשורים באיסוף, בקטלוג ובאופני ייצוג ותצוגה, ונוגע בכמה מן הסוגיות שהתערוכה מבקשת להאיר. עבודתה של אזולאי כרוכה ברצף של פעולות עמלניות ושיטתיות. ראשיתה באיסוף ממצאים ממבנים המיועדים להריסה וממפעלים לחומרי בניין; חלקיקי עיר, זעירים לעתים, שמקורם בשדות שונים, אשר מוצאים מהקשרם הפונקציונלי (השולי לרוב) בעולם, הופכים למעין שרידים ארכיאולוגיים של אורבניות זנוחה וזוכים למבט מחדש. לאחר שלב האיסוף מובאים הממצאים אל הסטודיו, מנוקים וממוינים על פי ערכים סובייקטיביים (של אזור, צורה או חומר), ואז מוצבים על גבי משטחי תצוגה הלקוחים מעולמות שונים (הדומסטי, המוזיאלי, התעשייתי ועוד). בשלב הבא מצולם כל פריט בנפרד, מקטעים מקטעים, לרוב באור יום קבוע ומזווית אחידה. לאחר מכן מועברים מאות הפרגמנטים הצילומיים למחשב, ובאמצעות תוכנת פוטושופ הם נתפרים זה לזה ומורכבים לכדי תחביר פרטיקולרי, כזה שמעולם לא היה לו קיום במציאות. לבסוף, העבודה מודפסת בקנה מידה המותיר חלק מן האובייקטים בגודלם הממשי, בעוד אחרים מקבלים פרופורציות מועצמות או ממוזערות.

הצילום של אזולאי, על אוסף הפעולות הפרגמנטריות, האִטיות־במכוון, הכרוכות במימושן, פועל מתוך התנגדות למהות הצילומית של לכידת רגע צילומי מכריע. מהות זו מתחדדת בויתור המודע על קומפוזיציה המבוססת על נקודת מגוז - מושא

פרספקטיבי, שהעין תמקד סביבו את הסדר ואת ההיררכיה של הצפייה. במקום התכנסות של המבט ושל כיוון הצפייה, פעולת העין המביטה בעבודה מתפזרת ללא הרף בדיס־אוריינטציה על פני הגיליון המודפס בניסיון לסרוק את הפרטים ולרכזם לכדי תלכיד מארגן. המיון הממושמע והטיפולוגי מייצר לכאורה סדר, אך כיוון שהעקרונות הממיינים הנם אסוציאטיביים, בדויים, או שאינם גלויים לצופה, המכלול נפרם מכל אפשרות ממשמעת ייחודית, ונותר בלתי פתיר, צופן סוד.

איכותה הפיוטית של העבודה מצויה בגאולת הפרטים הקטנים מדינם להיכחד, להישכח, מהפעולה האטית הבזבזנית־כמעט למצוא בהם מהות אחרת, לכתוב להם תחביר חדש; בד בבד היא גלומה גם בריסון הפאתוס של המהלך מתוך הכרה בריבוי, בעודפות ובפרגמנטריות, ובדינם של האובייקטים לשוב ולהתפזר חזרה אל העולם.

הזמן המושהה: מהעכשווי המדומיין בארכיאולוגי למוות האקטואלי תמיד

... נתיב הגישה אל ההווה הוא בהכרח ארכיאולוגי. אבל אין זו ארכיאולוגיה שחוזרת אל עבר רחוק, אלא לאותו חלק בהווה שאיננו מסוגלים בשום פנים ואופן לחיותו. אותו חלק שנותר בלי שהיה חי נשאב אפוא ללא הרף לעבר המקור, ולעולם לא יוכל להגיע אליו. כיוון שההווה אינו אלא אותו חלק שלא חווה את החיים ככל חי, ומה שמונע את הגישה אל ההווה הוא בדיוק אותה מסה של אותו דבר שמסיבה זו או אחרת (אופיו הטראומטי, קירבה רבה מדי) לא הצלחנו לחיות בתוכו. תשומת הלב לאותו ״לא־היה־חי״ הוא חייו של כן־הזמן. ולהיות כן־הזמן משמעותו, כמובן זה, לחזור אל הווה שמעולם לא היינו בו.

 ג'ורג'יו אגמבן⁴

האסתטיקה של הארכיאולוגי מצויה בלב עבודתה הפיסולית של האמנית הומה באבא, אולם זו ארכיאולוגיה בידיונית, שאינה בנויה משרידים ממשים שנלקחו ממקום מסוים, אלא מיוצרת

מפיסול גולמי בחומרי בנייה מצויים ובחומרים אורגניים. פסליה של באבא אוחזים בשניות של בריאה ושל הרס; היא יוצרת עולם ושפה אידיויסינקרטיים, אך אלו מתארגנים לסביבה המסמנת כליה וחורבן, שעשויה להיות, בה בעת, פרהיסטורית או פוסט־אפוקליפטית. צלמי האנוש הארכיטיפיים, הניצבים בתוך העבודה שבתערוכה, נדמים כטוטמים פוסט־קוביסטיים, שהורכבו באסמבלאז' חומרי מחוספס. האמנית קושרת את העמדת הדמויות על במה מוגבהת מעט ואת תחושת הזמן המושהה למחזהו של סמואל בקט, מכחים לגודו,⁵ שכולו מתחולל בהווה ממושך שאין בו קתרזיס או התרה דרמטית, אלא רק תהייה חוזרת ונשנית, אקסיסטנציאליסטית, על האבסורד שבקיום. שם העבודה שבתערוכה, *״...ובמרוצת מאה אלף שנים, מלב העפר, **בצבצה שוב התקווה, כעלווה״** (2007), הלקוח מתוך מחזור שירי ה**רבעיאת** של המשורר־פילוסוף־מתמטיקאי הפרסי בן המאה ה־11, עומר כיאם,⁶ מותיר לכל הפחות שביב זעיר של אפשרות לשינוי. בתוך הזמן הארכאי, ההיסטורי, המאובן, ניתן, או צריך, ללכוד רגע קטן של תנועה, של תקווה.*

לאורך השנים הופיעו בגוף עבודותיה העשיר של **סיגלית לנדאו** פסלים של גולמי אדם חנוטים בגבישי הטעם של הסוכר או המלח, כמומיות שהוצאו מקבריהן לצורכי חקירה מדעית־אמנותית. פסלי האדם של לנדאו מתיס־חיים, מקולפים מעורם עד בשר או עד עצם, מעורטלים מסממני זהות אישית לכדי ארכיטיפ אנושי. אף שהם מצויים במצב של כליה, פסליה מלאים הבעה ורגש, שכמו טבוע במטען הגנטי ה״ביולוגי״ שלהם. שם העבודה שבתערוכה, **אַלאטלאל** (2001) - החורבות בתרגום מערבית, הוא גם שם של שיר מאת איברהים נאג'י שביצעה, בין היתר, אום כולת'ום, ואשר הפך להיות לאחד משיריה האיקוניים. עיי החורבות שבשיר הם חורבות האהבה, שרידי התלות והריסות הפרדה שהותיר אהוב נעלם. בהקשר זה ניתן לראות את פסליה של לנדאו כמצאים ארכיאולוגיים של הנפש, שרידים של עוצמות הרגש האנושי על כל גווניו, הטוענים את האדם באון ובה בעת מביאים עליו את כליונו.

גם פסליו האמורפיים של **פיטר בוגנהאוט** מלאים בעוצמה אקספרסיבית. במבט ראשון הם נראים כפיסות אדמה או כהריסות, שנלקחו באקראי מאתרי בנייה או מחפירות ארכיאולוגיות שלא ניתן לשייכן לזמן או למקום ספציפיים, אך למעשה, הם כולם תוצר של פיסול בסטודיו. בוגנהאוט מפסל בחומרים אורגניים (כגון אבק, שיער, איברים פנימיים של חיות ודם) ותעשייתיים (ברזל, פוליאסטר, פלסטיק), ומניח לזמן לחולל בפסליו מוטציות של התכלות ושינויי צורה בלתי צפויים. ״גורגו״, סדרת פסלי הדם שלו, שאליה משתייכת העבודה שבתערוכה (**גורגו #08**, 2007), מכונה כך על שם הגורגונות במיתולוגיה היוונית,⁷ דמויות של נשים־מפלצות ששמרו על פתח השאול. הידועה שבהן - מדוזה בעלת שיער הנחשים, הפכה במבטה כל יצור חי לאבן, לפסל. בסיפור הכרעתה של מדוזה, פרסאוס הפנה אליה את שריון המראה שקיבל מאתנה, הביט בה רק דרך השתקפותה, מבעד לדיומי שלה, וכך הצליח לגבור עליה ולערוף את ראשה. העבודות בסדרה ״גורגו״ אכן נדמות לאיברים כרותים, נוטפי בזות וריקבון. בהיותן צורות חלקיות מתוך שלם בלתי קיים, הן נותרות מופשטות, מתנגדות לאפשרות משמוען הסימבולי החד־משמעי. יש בהן ממד אפל ואלים, אך בדומה לכוחות הריפוי המיוחסים לדמה של מדוזה המתה בסיפור המיתולוגי, אפשר שבהרס טמון גם כוח מרפא.

הבזות היא גם חלק מהותי בתפישה הטרנסגרסיבית של אמנות כפולחן, המרכזית בעבודותיו של **הרמן ניטש**, מי שהיה חלק מן האקציוניזם הוויאני בשנות ה־60 של המאה הקודמת ופיתח סוגה של תיאטרון־מיצג רדיקלי, בכלל זה מעשי צליבה וטקסים המשלבים חיות שחוטות שדמן מוקז על המשתתפים באירוע. עבודות הציור שלו הן תוצר הלואי של אותם מיצגים, מעין רליקוויות שספגו את רגעי הקתרזיס הפולחניים. בעבודה **שריד מפעולה 50** (1975) שבתערוכה, כתם הדם המתפשט על הבד מעלה על הדעת גם את זיקתו הצורנית של ניטש לסוגיות פורמליסטיות נוסח ציור הפעולה או האקספרסיוניזם המופשט האמריקני, בווריאציה חתרנית המסיטה את הדיון מטוהר הצורה

מאיצים לעבר אחרית הימים

אוסף אמנות עכשווית בהווה מתמשך

טל יחס

מי שחלמו וחוללו פרוצות בהתגלמותן בזמן ובחלל באמצעות דמויים זה לצד זה, ולקרו את מלאך-הפנים של הנשמה בין שני דמויים חזותיים וחקרו את הפעלים היסודיים וצדפו את שם העצם ומקף התודעה קופצים בהתרגשות של האב הכל-יכול והאל הנצחי לברא מחדש תחביר ומקצב פרוזה אנושית ענייה...

אלן גינזברג, יללה¹

מוזיאוליות מקיפות, "חשיפה" (2000) ו"התרוקנות" (2008),³ הוקדשו לאוסף בעשור האחרון, ושתייהן ניסחו קריאות סינכרוניות של חתך הרכישות האחרונות. "חשיפה" התמקדה בייצוגי גוף תוך דגש על צילום, והצביעה על החזרה לפיגורציה באמנות שנות ה-90, ואילו "התרוקנות" התרכזת במצבים של ריקון ובפער שבין קזות לנשגב באמנות ראשית שנות האלפיים.

אף שבתערוכה הנוכחית מוצגות גם כמה מן הרכישות המשמעותיות שנוספו לאוסף בשנים האחרונות, "מאיצים לעבר אחרית הימים" אינה מבקשת לנסח בהכרח את המגמות ה"עכשוויות" של האוסף, אלא להציע רשת אסוציאטיבית של שבילים רעיוניים הנוגעים למופעים שונים של זמן ב"עכשווי", ואשר באמצעותם ניתן להתבונן, בויזמית וזה לצד זה, בצמתים היכולים לקשור בין העבודות השונות באוסף, ללא מיון המבוסס על מועד רכישתן.

התערוכה מציעה לראות באוסף פעיל של אמנות עכשווית קורפוס המתנהל בזמן של הווה מתמשך (present continuous). האספן שואף ללכוד את ה"עכשיו" בהתהוותו; בד בבד הוא מבקש לקיים פעולה חוזרת, שאינה מייטרת את תוקפה ה"עכשווי" של הרכישה הקודמת, ובתוך כך גם לסמן את התנועה אל עבר פעולות הבחירה והרכישה העתידיות. מכאן, מעשה האיסוף, שתחמו מוגדר כעכשווי, מתקיים מתוך אוקסימורון של תנועה הרודפת אחר הזמן ורוח הזמן, ובה בעת - של השהייה, המבקשת לראות את העבודות באוסף כקפואות ב"עכשיו" תמידי. "מאיצים

מסע בארכיון ממוחשב של אוסף, הכולל מאות רבות של עבודות, הוא כסיוור מסחרר בזרם תודעה סימבולי, שבו מורצים ברצף דימויים מוקטנים של יצירות אמנות, ובזה אחר זה מובילים לעשרות נרטיבים אפשריים, ההולכים ונטווים ומקבלים צורה ובה בעת נפרמים ויכולים להיאסף מחדש בסדר ממשמע אחר. כל צירוף, חיבור או הצמדה יוצרים נרטיב שאינו בגדר גילום מלא של מכלול האוסף, אלא הצטברות של פרגמנטים, של מקטעי טעם ותודעה דינמיים, שהשתנו והתפתחו במהלך עשרים שנות איסוף.

כתיירת מזדמנת בנבכי אוסף דורון סבג, חברת ORS בע"מ, מסעי החל בדפדוף בקטלוג הממוחשב של האוסף. דימוי אחר דימוי, מאוחדים בפורמט התמונה הדיגיטלית הנתון של התוכנה, הופיעו עבודות השונות זו מזו באופן מהותי: בשפה, בסגנון ובתוכן האמנותי שלהן, במדיום, בטכניקה ובגודל, במקום שבו נהגו, נוצרו והוצגו במקור. רצף הדימויים נשתבר כפאזל שלא ניתן להרכיבו במחווה אחת ולראות את כוליותו, אלא רק לנסות וללכד מתוכו תחבירים מסוימים, מובהקים יותר מאחרים, שטמונה בהם אולי האפשרות ללכוד את "מלאך-הפנים" של נשמת האוסף.

על פניו, המאפיין האחד שבאמצעותו ניתן להגדיר בהכללה את הפוליפוניה של העבודות באוסף הוא שרובן מתוארכות מאמצע שנות ה-80 של המאה ה-20 והלאה, וניתן לכנסן תחת הקטגוריה הרחבה והניזילה של "אמנות עכשווית".² שתי תערוכות





מתוך אותו ניסיון לבסס אחיזה על ציר הזמן, האוסף לובש ופושט צורה במהלך השנים. התערוכות, שהציגו סדרות תמאטיות מתוך האוסף בנקודות זמן שונות, שיקפו - כל אחת בדרכה - מבט ביקורתי על החברה ועל התרבות שבה אנו חיים. בראשית הדרך התעניין סבג בעבודות העוסקות במתח שבין ציור לצילום, כאלה העוסקות בציטוט אמנותי ואחרות שעניינן הקשר בין דמות לדיוקן. התערוכה "חשיפה", שהועלתה בתחילת המילניום, שיקפה את התבססות המדיום הצילומי בשדה האמנות העכשווית ואת המעבר לווידיאו ולטכנולוגיות מתקדמות יותר. בלט בה העיסוק במצב האנושי, בשפה המתאפיינת בגודש של דימויים ישירים ופרובוקטיביים ברוח אותה תקופה, והעבודות שנכללו בה התבוננו אל שולי החברה, אל המקומות הדחויים והמיוצגים פחות או, לחלופין, עסקו בביקורת על מנגנון יצירת דימויים ראוותניים וקאנוניים נוסח הוליווד.⁵ אחת האמניות הבולטות בתערוכה הייתה נאן גולדין (שעבודותיה מוצגות גם בתערוכה הנוכחית, ראו עמ' 42-43, 46-47), שחשפה מבעד לעדשת מצלמתה רגעי חולשה ואינטימיות, ורבידים הנתפשים, על-פירוב, כאפלים, כמוקצים וכנועזים.

איכותה האינטנסיבית של האמנות דאז הומרה עם הזמן בייצוגים הנשלטים על ידי ריק והיעדר (אדריכלי, פיזי, נפשי ואתי), בעיקר בהשפעת אסון התאומים, ואלו נראו בתערוכה "התרוקנות", שהוצגה בראשית שנת 2008 וסיכמה את שנות ה"בועה" של שדה האמנות הבינלאומי. אספנים מרחבי העולם המתינו אז בתור ליצירות, המחירים נסקו אל-על, בתי המכירות הפומביות קבעו שיאים לאמנות בת-זמננו, ואספנים חדשים מכלכלות שונות, בעיקר מן המזרח הרחוק ומברית המועצות לשעבר, "ונכסו למשחק". רכישת יצירות אמנות, מעשה שמאז ומתמיד זוהה כחלק מתרבות צריכה, מסגנון חיים ראוותני וככזה הנובע מפטישיזם של הסחורה, הוקצן עד כדי התמוססות מוחלטת של גבולות השכל הישר. אמנים רבים התייחסו בעבודותיהם בביקורתיות לכלכלת שוק האמנות העכשווית ולמכאניזם המורכב של השדה. היטיבו לעשות זאת חברי קבוצת ג'ליטין, שאחת מעבודותיהם המתריסות הוצגה בתערוכה "התרוקנות". הצופים הנבוכים הזמנו לטעום תותים ממזרקת שוקולד מבעד לצינורות שעברו דרך גופה של דמות

ענק כורעת העשויה מפלסטלינה. הצבת הפסל בלבו של חלל תצוגה מוזיאלי באופן שהיה כה גרוטסקי ובוטה, ועם זאת מלווה בהומור ובהנאה, המחיש את ממד הביקורת והעצים אותו.⁶

המשבר הכלכלי העולמי, שפרץ זמן קצר לאחר מועד התערוכה, נתן את אותותיו גם בשדה האמנות העכשווית. תחושת הריק במובנה האתי התפתחה לתחושה אפוקליפטית של הרס תרבות ושל אובדן גבולות. בעידן המתאפיין בעודפות החומר, וכתגובה לתרבות גלובלית בעלת מודעות לסוגיות של אקולוגיה ושל מִחזור, אמנים רבים ברחבי העולם פנו ליצירת אובייקטים, שבבסיסם אסתטיקה מגובבת: מיצבים ועבודות פיסוליות, שנוצרו מחומרים מגוונים מן הנמצא בעלי אופי מתכלה, כמעין שיירי תרבות. המדיום הפיסולי, שהתקיים באוסף מראשיתו לצד עבודות צילום ווידיאו על כל קשת גוניהם (מדיה חדשה מחד גיסא וטכנולוגיות מוקדמות מאידך גיסא), שינה את אופיו ביחס לאותה מגמה. שינוי זה בא לידי ביטוי במעבר מאובייקטים מושלמים, מעוצבים ומסותתים לעילא לעבודות שמתקפים בהם מהלך ותודעה של פירוק ושל התפוררות החומר. אחת מעבודות המפתח בתערוכה הנוכחית, הממחישה מגמה זו, היא עבודתה



של הומה באבא (ראו עמ' 22-23), המשרה תחושה פוסט־אפוקליפטית של חורבן, של ריקבון ושל התכלות באמצעות סגנון פיסולי גס וגולמי - תמצות של רוח הזמן בעבודת אמנות.

תערוכה מתוך אוסף אמנות, המתקיימת לאחר שני עשורים של תערוכות רצופות, מהווה מעין נקודת זמן לסיכום תקופה. לצד הצורך התמידי שחש סבג, כאספן של אמנות בת-זמננו, להיות במגע ישיר עם התקופה ולשמר את החוויה החולפת, מתקיים בו גם הצורך, אף אם לא במודע, לעצור מפעם לפעם, להתבונן מן הצד, למקם ולקטלג את המעשה האספני על רצף הזמן. התערוכה הנוכחית שוזרת עבודות מימי ראשית האוסף, מכילה אלמנטים רטרוספקטיביים, ובה בעת מתבוננת אל העתיד. היא מאפשרת בחינת גלגוליו של האוסף כמפעל חיים, מעין מסע בזמן אל נבכי התרבות העכשווית המתגבשת, שאליו נוטל אותנו סבג, על רקע אווירת אחרית הימים, כמו שואל את עצמו מה גיבש עד כה, אך גם - מהי התמצית, שאותה הוא נוטל עמו הלאה, אל העתיד.

הערות

1. Louise Bourgeois, "The Collector," text recorded at the artist's New York home, 26 December 1997 by Brigitte Cornand, in Judith Benhamou-Huet, *Global Collectors* (Phebus, 2008), p. 19
2. "ציטוטים באמנות ממיכאלאנג'לו ועד היצ'קוק", אוצרת: איה לוריא, תערוכה נודדת, מוזיאון וילפריד ישראל, קיבוץ הזורע, מוזיאון פתח תקוה לאמנות; מוזיאון אשדוד ע"ש קורין ממון, 1997-1998. "פנים רבות לדיוקן: פורטרטים באמנות ישראלית ובינלאומית מאוסף ORS", אוצרת: איה לוריא, מוזיאון בת ים ע"ש דוד בן ארי, 1996. "חשיפה: רכישות אחרונות, אוסף דורון סבג, חברת ORS", אוצרת: איה לוריא, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2000-2001. "התרוקנות: עבודות מאוסף דורון סבג, חברת ORS בע"מ", אוצרות: איה לוריא ונילי גורן, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2008.
3. נושא זה נחקר לאחרונה בהרחבה בשני מאמרים, ראו: גליה בר אור, "על אספנות ואוספים", קט' מבחר אמנות ישראלית מאוסף גבי ועמי בראון (משכן לאמנות עין חרוד, 2009), עמ' 49-63; תמי כץ־פרימן, "אספנות היא צורה של עקירה: מפגש בין אני לחפץ", קט' חיי מדף (מוזיאון חיפה לאמנות, 2010).
4. Samuel Keller, "Shipwrecks and True Wealth," in *Global Collectors*, op. cit. n. 1, p. 15
5. לריאיון מורחב על מניעיו של סבג כאספן באותה תקופה, ראו: איה לוריא, "להקפיא את מהלך הזמן", קט' חשיפה: רכישות אחרונות, אוסף דורון סבג, חברת ORS (מוזיאון תל אביב לאמנות, 2000), עמ' 11-19.
6. קבוצת ג'ליטין מונה ארבעה חברים: אלי ינקה (נ' 1970), וולפגנג גנטר (נ' 1968), טוביאס אורבן (נ' 1971), פלוריאן רייטר (נ' 1970), כולם נולדו, חיים ויוצרים בווינה. פרטי הדימוי: קשת מדגם טוביאס, 2003, טכניקה מעורבת, 111x128x230.

גלגוליו של אוסף

דנה גולן מילר

האספן ... הוא כה אופטימי וכה כפייתי! לעולם אין הוא חושב על התחלה מחדש, מכלום, מנקודת האפס. דומני שזוהי מגננה כנגד הפחד מפני התפוררות. אהה! זה מה שזה.
לואיז בורד'אה¹

שני עשורים של איסוף אמנות הם פרק זמן המאפשר התייחסות פרספקטיבית לאופיו של אוסף דורון סבג, חברת ORS בע"מ, וניסיון למפותו על ציר הזמן בהתאם לגלגוליו. אלו הן שנים של חקירה, של התבוננות בשדה האמנות ושל גיבוש גוף של עבודות המתלכדות לכדי אוסף, בדומה להתפתחותה של עלילה מורכבת ואינסופית, המסופרת על ידי בעליה. במרוצת עשורים אלו הנחו את דורון סבג כאספן שני ערכים מרכזיים: הבחירה לרכוש ולהציג זו לצד זו אמנות ישראלית ובינלאומית עכשווית, וההחלטה לחשוף את האוסף לציבור הרחב באמצעות השאלה, העלאת תערוכות ושילובו בחללים ציבוריים.

התערוכה "מאיצים לעבר אחרית הימים", החמישית במספר המציגה עבודות מאוסף האמנות של סבג, מתקיימת כחלק מפעילות ענפה, הכוללת תמיכה באמנים, בפרסום קטלוגים ובפרויקטים אמנותיים שונים. קדמו לה שתי תערוכות נושא, שנדדו במוזיאונים ברחבי הארץ: "ציטוטים באמנות" ו"פנים רבות לדיוקן", ושתי תערוכות רחבות היקף נוספות, שהוצגו במוזיאון תל אביב לאמנות וחשפו רכישות עדכניות לאוסף: "חשיפה" ו"התרוקנות"².

בשונה מקודמותיה, התערוכה הנוכחית היא תולדה של שיתוף פעולה עם אוצרת אורחת: טל יחס. אוסף "מארח", החושף את עצמו לנקודות מבט של אוצרים אחרים, מקנה לעצמו חיים מחוץ לגבולותיו. אוצר חיצוני, המתבקש לגבש תערוכת נושא מתוך אוסף פרטי, אינו חשוף לדיאלוג הפנימי ולדינמיקה המכוננת אותו. הוא משמש בבחינת חוקר המתבונן מן הצד. מעצם הפעולה מתקיים ניסיון למפות את הקווים המנחים את האספן ואת טעמו האישי, ולהציג רובד נוסף מתוך האוסף. התערוכה חושפת גוף של עבודות שנרכשו לאוסף בשנים האחרונות, ובד בבד משלבת בתוכה עבודות מוקדמות מן האוסף, ובכך מבקשת, בין השאר, לבחון רצף של טעם ושל עקביות במרחב הזמן.

רבות נכתב ונאמר על אספנות של אמנות: אובססיה, תשוקה ותחרותיות הן מילים שגורות בתיאור דמות האספן.³ סמואל קלר, המלווה אספנים רבים ברחבי העולם, ניסה למפות קווי אופי משותפים להם. לדבריו: "ככל שאני מכיר יותר אספני אמנות, כך אני נדהם מן השונות שביניהם... אספנות של אמנות היא פעולה של הבעה אינדיווידואלית. ... אספני אמנות חייבים לרכוש אמנות. זוהי תשוקה היכולה לגרום סבל, אך בעת ובעונה אחת זהו גם מקור אושר גדול"⁴.

כאספן מצוי סבג במעקב מתמיד אחר הנעשה בגלריות, במוזיאונים, בירידים ובביאנלות ברחבי העולם. הוא מעודכן בפרסומים ובכתבי-עת מקצועיים. פעולת האיסוף שלו אינה נובעת מניסיון מחושב לבנות גוף עבודות לכיד או כרונולוגי, אלא מתוך תחושת התפעמות לנוכח מקוריות ומן היכולת ליצור ולחדש. אוסף האמנות מבטא את ניסיונו של סבג להבין, לזהות ולפענח - מתוך מבחר רב של יצירות אמנות עכשווית - את אלו המשקפות את התרבות ואת רוח הזמן, תרבות המצויה אף היא בתהליך של התגבשות מתמדת. מכאן, האוסף מתפקד כאורגניזם פעיל המצוי בתהליך התהוות שלעולם אינו מגיע אל קצו; זהו מרדף אינסופי אחר מושא תשוקה של מי שנהנה מפעולת החיפוש והחקירה, של מי שעוקב בנחישות אחר גישות חדשות ודינמיות באמנות, מצוי תמיד עם אצבע על הדופק ומנסה מבעוד מועד לאתר את גיבורי התרבות העתידיים.



תוכן העניינים

מאיצים לעבר אחרית הימים
עבודות מאוסף דורון סבג, חברת ORS בע"מ

מרץ - מאי 2012
גבעון פורום לאמנות, תל אביב

תערוכה

אוצרת התערוכה: טל יחס
אוצרת אוסף ORS: דנה גולן מילר
תלייה והקמה: אייל ראובני
תאורה: הילה מאיר, RZLD
יחסי ציבור: אלה איתן

קטלוג

עיצוב גרפי: דפנה גרייף
עריכה לשונית עברית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
סריקות: ארטסקאן
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ

תצלומי עבודות: עילית אזולאי, וולפגנג טילמנס, דורון רבינא - באדיבות האמנים;
אבנר בן-גל, גדעון גכטמן, סיגלית לנדאו, הרמן ניטש - צילום: אבי חי; דליה אמוץ,
שוש קורמוש - באדיבות גלריה גורדון, תל אביב; אנדי הופ 1930 (היום מגיע לקצו),
תומאס הלביג - באדיבות האמנים וגלריה גוידו וו' באודן, ברלין; בנקס ויולט,
ריאן מקגינלי - באדיבות האמנים וגלריה טים, ניו יורק; הומה באבא - באדיבות
האמנית וסלון 94, ניו יורק; מחמוד באקשי - באדיבות האמן וגלריה תדיאוס רופאק,
פריס - זלצבורג (צילום: פיליפ סרבנט); פיטר בוגנהאוס - באדיבות האמן וגלריה
לוראן גודין, פריס; ג'ון בוק - באדיבות האמן וגלריה אנטון קרן, ניו יורק; נאן גולדין -
באדיבות האמנית וגלריה מתיו מרקס, ניו יורק; ג'ליטין - באדיבות האמנים וגלריה
עמנואל פרוטין, פריס; אורי גרשט - באדיבות האמן וגלריה נגא לאמנות עכשווית,
תל אביב; מרלן דומא - באדיבות האמנית ופיליפס דה פורי, ניו יורק; אנדי הופ 1930
(נקנה את החלומות שלך) - באדיבות האמן ומטרו פיקצ'רס, ניו יורק; אמון יריב -
באדיבות האמן וגלריה רוזנפלד, תל אביב; עפרי כנעני - באדיבות האמנית וגלריה
ברורמן, תל אביב; דאש סנואו - באדיבות גלריה CFA, ברלין

תודה מיוחדת לנעמי גבעון שאפשרה את קיום התערוכה בחלל גבעון פורום לאמנות

עטיפה פנימית: מחמוד באקשי, קיב, 2009-2011 (פרט)



© 2012, כל הזכויות שמורות לאוסף דורון סבג, ORS בע"מ

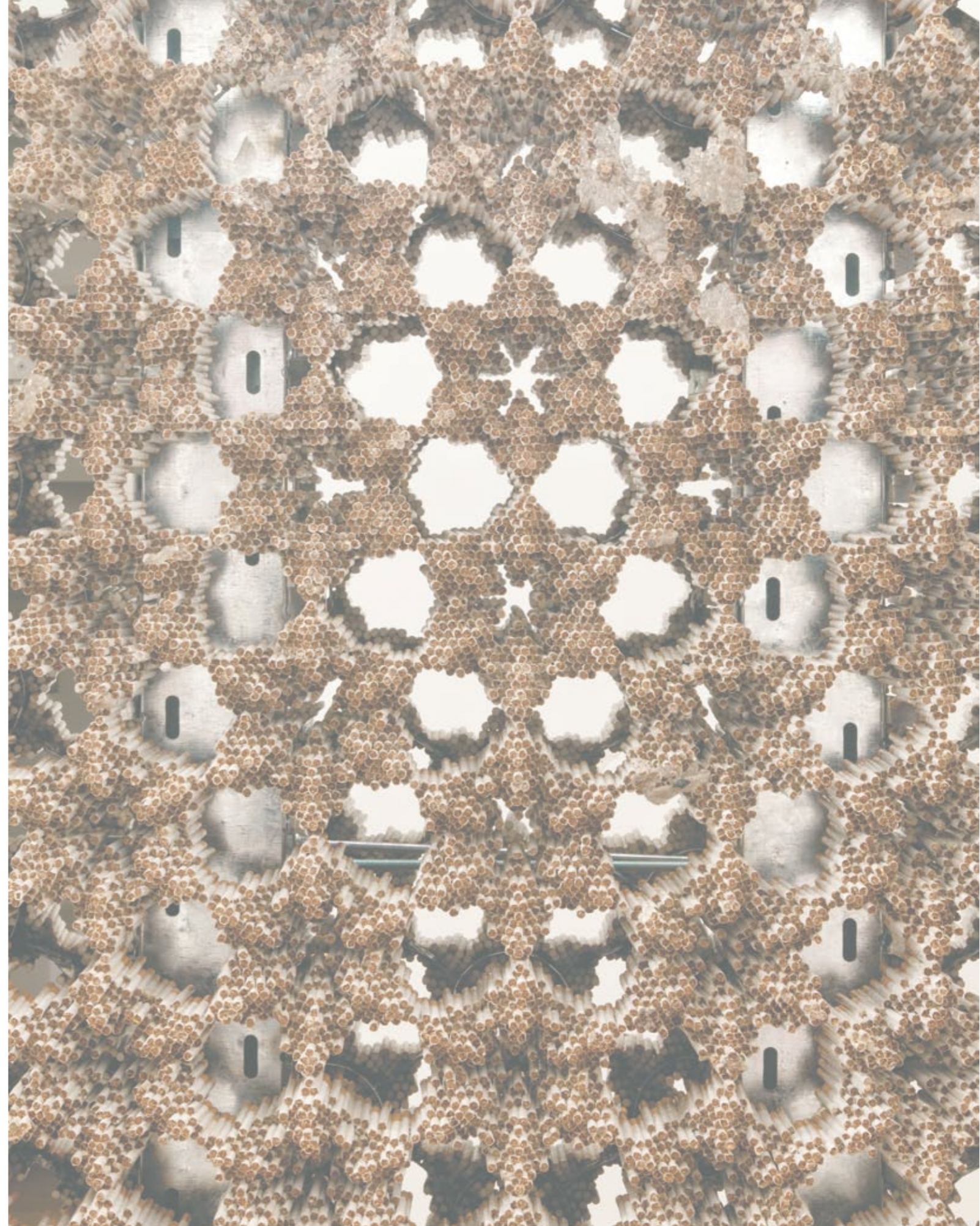
מסת"ב 6-605-555-965-978

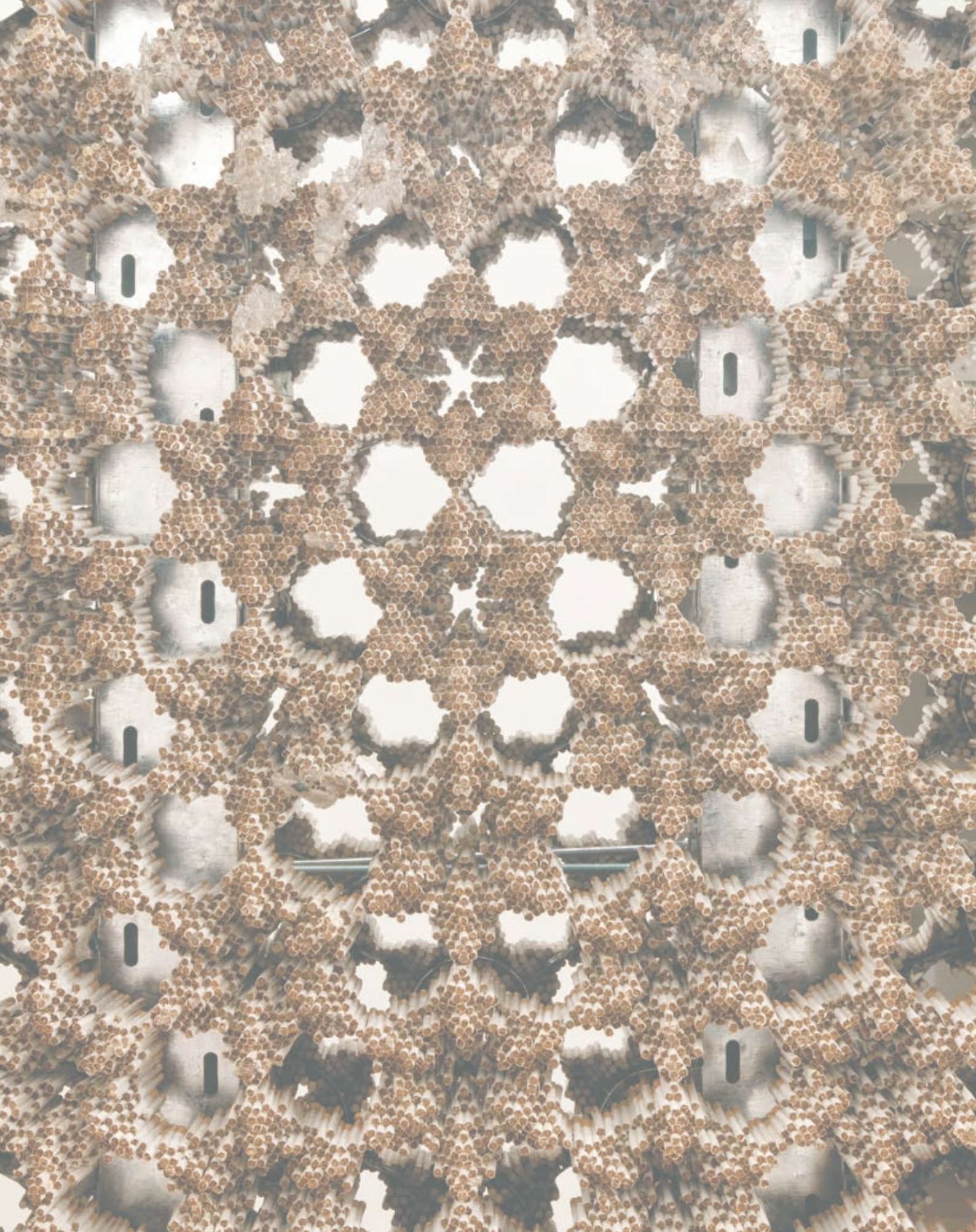
7	גלגוליו של אוסף	דנה גולן מילר
13	מאיצים לעבר אחרית הימים	טל יחס
56	אוסף אמנות עכשווית בהווה מתמשך	
	רשימת עבודות	

אמנים: עילית אזולאי [עמ' 10-11]; דליה אמוץ [עמ' 21];
הומה באבא [עמ' 22-23]; מחמוד באקשי [עמ' 32-33];
פיטר בוגנהאוס [עמ' 12]; ג'ון בוק [עמ' 70-71];
אבנר בן-גל [עמ' 45, 53]; נאן גולדין [עמ' 42-43, 46-47];
גדעון גכטמן [עמ' 29]; אורי גרשט [עמ' 35];
מרלן דומא [עמ' 48]; אנדי הופ 1930 [עמ' 6, 34];
תומאס הלביג [עמ' 24]; בנקס ויולט [עמ' 76-77];
וולפגנג טילמנס [עמ' 44, 54-55]; אמון יריב [עמ' 25];
עפרי כנעני [עמ' 40-41]; סיגלית לנדאו [עמ' 30];
ריאן מקגינלי [עמ' 36-37, 51]; הרמן ניטש [עמ' 31];
דאש סנואו [עמ' 38-39, 69]; שוש קורמוש [עמ' 26-27];
דורון רבינא [עמ' 49]

מאיצים לעבר אחרית הימים

עבודות מאוסף דרון סבג, חברת ORS בע"מ





מאייצים
לעבר
אחרית הימים