



THE GEMMA SCHLESINGER UNIVERSITY ART GALLERY, TEL AVIV UNIVERSITY



תלמידי האמנות יצירות לאמנות ל"י גומי פרייבל, אולני בידיה

CONVENTIONS OF DEPICTION OF THE APOCALYPTIC SCENE

Visual expression of the dread of the end, in the cosmic sense, already appears in early Christianity, in the attempts to translate the apocalyptic text of *Revelation* into visual-plastic language. The best-known representations of the end in the history of art are depictions illustrating this text. Frederick Van Der Meer, a lecturer in art history and a scholar of Christian iconography, has surveyed the transformations of the apocalyptic motif throughout the history of art,<sup>7</sup> with special focus on the Middle Ages, a period which had a particular affection for the subject. The narrative components of *Revelation* – richly imaginative metaphors and images which tell the story of the destruction, the eradication of evil and the purification of the world until the establishment of a new world order – posed a challenge to whoever sought to translate these images into a plastic language. In addition to the problem of translation, there was of course also the question of choosing those images which best served the ideology of the Church in the different periods. Van Der Meer notes, for example, that during the early Christian period the Church preferred to select from the story those motifs which were designed to aggrandize and establish the status of the Christian deity as a victorious one (the eradication of evil), and permitted the appearance of the complete apocalyptic narrative only later, after its status was established. The best known single motifs are the Alpha and Omega – the symbol which designates Jesus as the beginning and the end of all things – and also the Lamb of God standing victorious on Mount Zion. These symbols generally appeared in mosaics and wall paintings in the most sacred parts of the churches. Towards the end of the 10th century, on the threshold of the year 1000, with the intensification of apocalyptic anxieties, the apocalyptic story received new emphases, as something threatening and terrifying. More complete narrative cycles were consolidated both in manuscripts (starting from the 8th century)<sup>8</sup> and on the facades of the large cathedrals (in the 13th and 14th centuries).<sup>9</sup> The most prominent images in these cycles are: the angel Gabriel revealing himself to John during the writing of the Apocalypse; Jesus surrounded by the four beasts, the symbols of the Four Evangelists; the Heavenly City and the twenty-four elders; the fall of the towers of Babylon; the Lamb and the seven angels sounding their trumpets; the sea of glass mingled with fire; the angel Michael fighting the dragon; the Great Whore and the four horsemen.

With the invention of printing in the mid-15th century, and concurrently with a new wave of anxieties which swept Europe towards the middle of the second millennium (around 1400 and around 1600), the diffusion of the apocalyptic cycles expanded. The apocalyptic message served the policy of the Reformation of the 16th century. According to Augustinian doctrine the beginning of "the millennium" (the "reign of a thousand years") was marked by the First Coming of Jesus. In this period – the middle of the second millennium – the leaders of the Reformation claimed, that "reign" was long over, and the proof of this was that Satan, the Anti-Christ, was once more roving free and ruling the Pope of Rome, and humanity was now in the middle of the sixth millennium, i.e., at high noon of the sixth day of Creation, and Jesus would come again in 1680.

CONVENTIONS OF DEPICTION OF THE APOCALYPTIC SCENE

One of the best-known apocalyptic cycles from that time, which had a decisive influence on the pictorial representation of the subject for many years afterwards, was that of Albrecht Dürer, from 1498 (ill. 1). In the 16th and 17th centuries artists began giving freer personal expression to their interpretations of the subject – both in the choice of motifs and in the manner of their visual translation. This can be seen, for example, in the 16th-century Italian painter Correggio's depiction of *The Vision of the Heavenly Throne* (1521-1520) on the dome of the Church of San Giovanni in Parma, where the emphasis is on the threatening effect implicit in the divine revelation at the end of days. In a more suggestive manner, the 17th-century Spanish painter El Greco depicted the *The Opening of the Fifth Seal* (1608-1614) as a richly expressive scene that integrates *Revelation* with the prophecy of "the Last Day of Judgment" (ill. 2).

In the Romanticism of the late 18th and early 19th centuries, fears of the end arose again, although the religious tradition survived in the view that the apocalypse was a necessary stage before the utopian renewal. In its longing for the "sublime", Romanticism sought to give a new description of man-nature, man-universe relations. The story of the Deluge – the elemental forces of nature at the height of their destructive power – served as an archetype of a possible cosmic apocalypse. The Deluge – the direct outcome of the original sin – was grasped as "the First End" of the world, the "First Day of Judgment", which was henceforth interpreted on a moral-allegorical level as dictated by the spirit of the time (scientific discoveries, the French Revolution, technological progress). The waters which flooded the earth and annihilated all its inhabitants, apart from those on board the Ark, whose rescue made possible the survival of the human species – became a metaphor, on the one hand for the elemental forces which show up man's insignificance, and on the other for the destruction that man brings upon himself by distancing himself from God. The English Romantics, and William Blake and William Turner in particular, turned the story of the Deluge into a universal visual representation of man-world, man-nature and man-God relations. In his apocalypses, as also in his poetic vision as consolidated in his extensive "Prophetic Books", William Blake conceived of the cosmic disaster as humanity's last rescue-plan on its way to redemption. Prof. Mordechai Omer, who devoted his doctoral dissertation to the iconography of representations of the Deluge in English romantic art, has written that in *The Vision of the Last Judgment* from 1810 (ill. 3, see p. 14), Blake depicted Noah and his two sons Shem and Japheth as symbolic representatives of the Creative Imagination: "Poetry, Painting & Music, the three Powers in Man of conversing with Paradise, which the Flood did not sweep away".<sup>10</sup> In contrast to Blake, who placed man at the center, in Turner the human figure became dwarfed, annihilating itself into the stormy landscape. In the center of *The Deluge* (1843), a late diptych of his (ill. 4, see p. 15), we can see the tiny figure of Moses writing the Book of Genesis, as a survivor and witness of the apocalyptic event. On one hand, this is an expression of man's existential anxiety in the face of the violation of the harmonious balance between man and nature. On the other hand, as also in Blake, Moses here symbolizes the artist (the imagination) in which, according to the Romantic view, the key to redemption resides.

From the mid-19th century on the apocalyptic theme underwent a gradual process of secularization, in the course of which it lost its direct religious connections and became synonymous with disaster in the broadest sense of the word. This is already an absolute end, which brings no redemption, resurrection or renewal. The historian Saul Friedländer, in his article "The Nineteenth Century Facing the End of Humanity", noted that as against the apparent optimism and faith in progress, a "black Romanticism" began to appear in Europe, a gloomy cultural pessimism which found expression in scientific theories, literature and art. In this context he refers to George Steiner's description of how, from 1830 on,



Ill. 1  
Albrecht Dürer, *The Downfall of the Stars*,  
a scene from the Apocalypse, engraving, 1498  
1514  
אלברכט דורר, סצנה מהתוכנית האפוקליפטית, 1498



Ill. 12  
Pablo Picasso, *Night Fishing at Antibes*, 1939  
Oil on canvas, 205.8 x 354.4  
Museum of Modern Art, New York  
12 תיק  
1939 שזבלו פיקאסו, לילי דיגוי באנטיבס, 1939  
354.4 x 205.8 ס"מ  
מוזיאון מודרני, ניו-יורק



Ill. 14  
Andy Warhol, *129 Die in Jet*  
(*Plane Crash*), 1962. Synthetic polymer paint on  
canvas, 254 x 183. Museum Ludwig, Cologne  
14 תיק  
1962 אנדי וורוול, 129 נהרגו בהתרסקות מטוס, 1962  
183 x 254 ס"מ  
מוזיאון לודוויג, קלן

of death. The "superficial" stance, which derives, among other things, from the use of the photographic medium, exposes the external, theatrical aspects of death. This is the interface between the "death of glamor" and the "glamor of death."

As the world approaches the third millennium, from the '80s of the 20th century intimations of the end have become intensified. The nuclear threat, the loss of control over the technological reservoir which man has created, the ecological damage and the AIDS epidemic, are conceived as a "punishment" for wild years of permissiveness and progress. But while the causes of the end imagined by 19th-century man were transcendental with respect to man and were rooted in the fundamental enmity between man and the universe, at the end of the 20th century the causes involved are immanent, close and palpable. Many texts have been devoted to the subject,<sup>23</sup> some being diagnoses of the condition of civilization, some being warnings. I will mention only the book by Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, published in 1979, and Jonathan Shell's *The Fate of the Earth* (1982). Many more such essays have entered the cultural discourse and had considerable impact on the art discourse too, especially in the United States. Early in the '80s New York was flooded with a wave of "apocalyptic" exhibitions.<sup>24</sup> The most ambitious was undoubtedly the one held at the New Museum of Contemporary Art, under the title "The End of the World: Contemporary Visions of Apocalypse" (1983-1984). The curator, Lynn Gumpert, wanted to situate the apocalyptic tendencies of the period in broader social-cultural-historical contexts, and to examine how the apocalyptic mentality had influenced art. Thematically she focused both on the nuclear holocaust produced by human activity and on natural disasters as a metaphor for the end of the world that is being forced upon humanity.<sup>25</sup> In 1988 the Carnegie International devoted its prestigious international exhibition to the state of the art-work at the end of the century. The curator, John Caldwell, sought to give the artistic discourse a meaning on the background of the proximity of the year 2000, which embodies the fictional and threatening contexts of the notion *future*.<sup>26</sup> As for the end contents which were again presented in painting at the beginning of the '80s, one could identify two parallel approaches: the return of painting as an expressive ethos (the New German Expressionism, the Italian Trans-Avantgarde) and also a new discussion of the meaning of "the end of painting". Artists like Robert Reiman, Philip Taaffe, Ross Bleckner and Peter Halley reject the painterly element in painting, and in their abstract paintings arrive at effects of photography, almost of "ready-mades". The "professional mourners of painting" seem to want to ravage its corpse: "since the end has come, since it's all over, we can rejoice at the killing of the dead".<sup>27</sup> The very act of deconstruction, one of the distinctive features of postmodern culture, is largely grasped as a negation of the act of painting.

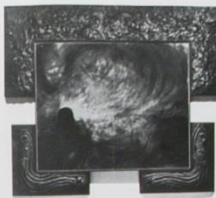
One of the central works in the Carnegie International exhibition was *The End of the Twentieth Century*, an installation by Joseph Beuys from 1983-1985 (ill. 15, see p. 18), which is linked to his obsessive preoccupation with situations of disaster and images of death (corpses, skeletons and stuffed animals). These have generally been linked to a traumatic event in his life - his experiences of surviving a plane crash during his military service in the Crimea. At first glance the forty-four basalt rocks look as if they have been placed arbitrarily throughout the gallery space. From up close one can see that an attempt has been made to reconstruct a kind of "natural" collapse. Most of the rocks lie in a horizontal position, some of them stand vertically. The chilling effect is born of the association of the name of the work with an archaeological environment, perhaps ruins of ancient shrines, perhaps a pre-historic site (Stonehenge), something like archaeological findings of post-apocalyptic civilization. This journey

between past and future times reinforces the ambiguity. The dualism also arises from the fact that Beuys marked the rocks (imprinting an eye-cycle on each of them), thus appropriating them to cultural space. The ambiguity exists in the very need to reconstruct a collapsing civilization and to mark it with signs (to introduce order into it), just as it is present in the combination of the stone (nature), which has fallen or been cast up, with the apparently stable museum space (culture).

For Beuys's disciple Anselm Kiefer too, the apocalyptic theme is a central intersection, from which many subjects connected with German mythology and history branch out. Huge vistas of burnt forests and charred desert soil have filled his canvases since the early '70s. In *Cockchafer, Fly* (ill. 16, see p. 18), which belongs to the *Scorched Earth Paintings* series (1974), one can see how the clumps of scorched earth, the rutted trees and the murky furnace-like coloring (black-red-brown) create an atmosphere of lament that reconstructs the traces of a fresh destruction - perhaps a huge conflagration which destroyed everything in its path, perhaps a volcanic eruption or a nuclear explosion. Although these vistas appear at first like landscape paintings, and sometimes even bear the names of particular places in Germany, it should be recalled that Kiefer has never seen himself as a landscape-painter, and hence we must read these landscapes as mental spaces, as exteriorizations of internal landscapes. The magical effect of fire has occupied Kiefer on both the concrete and the metaphorical levels. Fires and storms also mark the works of Robert Morris from the early '80s. In the *End of the World* exhibition in New York there was a work of his from the *Storms* series (ill. 17), based on Dürer's *Deluge* - a relief made of parts of corpses which appear to have been sprayed onto collapsing walls - which integrates the myth of the Deluge (the first End of the World) with fire, black mud rain, radioactive dust and fall-out.

Mimmo Paladino, who in the early '80s was part of the Italian Trans-Avantgarde movement, has also conducted a fruitful dialogue with representations of the Apocalypse as expressed in the Christian tradition, and especially with descriptions of the cosmic struggle (the eradication of evil). His canvases abound in demonic hybrid creatures, perhaps animals, perhaps monsters, heads without bodies, skeletons in constant struggle that symbolize both the sensual urges in man and the power of nature (ill. 18). The original apocalyptic ethos too, we will recall, was laden with animal symbols, rich in hybrid creatures, and the hybridizing of man and animal symbolized a distortion which originated with Satan. But while in the Christian tradition these representations posited the triumph of "good" as the central value in the struggle, it would seem that in Paladino's death-suffused works the struggle has long since been won by the dark forces. Unlike Franz Marc who at the beginning of the century integrated animals in visionary mythological scenes according to the best of Romantic traditions and accorded them utopian significances (the noble savage), it appears that here, at the century's end, Paladino has replaced utopia with dystopia, or, as Achille Bonito Oliva phrased it, the *Utopia of the Avantgarde* with the *Apocalypse of the Trans-Avantgarde*.<sup>28</sup>

The last work worth concluding this survey with is one by Robert Longo - an installation from 1983 which is called *Noweverybody* (ill. 19). This installation was dedicated to the movie-director Fassbinder, and includes what looks like a huge enlargement of a photograph of a bombed street in Beirut, extending over four panels and serving as a background for the figure of a man cast in bronze, which seems to have emerged from the photograph and stepped out towards the viewer. The metaphor of survival - the distorted figure, perhaps soot-covered, perhaps petrified, of the man - on the background of the sights of destruction, the ruins of a metropolis, brings to mind the notion of "spectacle". Longo offers here a broad spectrum of modes of representation which to a large extent operate against each other: the historical event (the bombed city of Beirut), which at first



Ill. 17  
Robert Morris, *Untitled*, 1983  
Paint on hydrocal with watercolor and pastel on  
paper, 210 x 250. Sonnabend Gallery and Leo  
Castelli Gallery, New York  
17 תיק

1983 רובינש מוריס, ללא כותרת, 1983  
צבע על הידרוקאל, צבעי-מסטיק וצבעי יקר  
על נייר, 210 x 250  
גלריית ליוסטייל, ניו-יורק



Ill. 18  
Mimmo Paladino, *Amongst the Olive Trees*,  
1984. Mixed media on paper on canvas, 360 x 400  
18 תיק  
1984 מימו פאלאדינו, בין עצי זית, 1984  
360 x 400 ס"מ  
סניקה סטודיו על נייר מודבק על בד, 400 x 360

לאחר, מציון המנבר טראיטיב למרקטאל גם את מנדרתו  
 המוקדמת יותר של רוב הקיימות בזמן ומטות ייצוגים מופשטים לעצ  
 יצוגים ריאליסטיים. לדבריו, את הברז עקרוו בין ציור פוטנטיבי  
 למפושט שהיו כל ציור מופשט אפשר למשך גם באופן פוטנטיבי  
 וכל ציור פוטנטיבי צריך לעבוד גם בזמן מופשט. ואולם,  
 הבחירה בשברי מריאת דוקאן נכשיו, לאחר סדרה ארוכה של  
 עבודות ששאב את השראתן מן המציאות הקולטית המודית  
 במתנתה מלמדת לבנון ציור בודס הרבים (אחד 1983, ציור  
 טכניסטים של עמי תל-אביב [אחד 36 ר' ע 148] מאז ראשית  
 האינדיסטרלה התמסר למיאוד אלימות קשים) אינה חסומה או  
 מקינה. וגישה תרואטיב והתמסרות לעיסוק בשבר כמו מערות  
 על כך שאין הציון יכול עוד למסר את הסיפור. המציאות כמו  
 התמצנת של העיניים ומעשיו לא נותר אלא לעיור את  
 אי-היכולת לעיור. בזמן המהלך אתה נראה אצל עיני ובעי ובעי  
 לבלב - שדאשתו בייצוג רואטיב-פולטיבי של המציאות והמו  
 ביעוקה הופל - נראה שגם כאן הגיע נועם מציור שבו  
 אי-אפשר היה עוד למסר את הסיפור, למרות אל באמצעים  
 הוויזואליים המוקבלים.

בתראוי הקן הקולקטיבי משמשת האש, כמו המים, כדמוי  
 שכי ביותר: שדה השריפה היא נכח על קן הסינטי שאינו מודי  
 אדווי אלא מלי. לאורך הערבות כולה היתה האש פלג מובקב  
 למיאר קן האשיות. ואולם, עדין המנותה הקולטית נשמרו  
 בדיומי האש גם המנותה המסחרית. בהיותה מפרודה בין חומים  
 והרפת חומים שאינם טרודים היא נתפשה גם כסוד מתיח,  
 המטהר ומעשיר את האדמה וירגיליים, דגנה). הקולקטיב ראה  
 באש סוד מפיאון את הרימק, את התרחות, המנותה  
 האבולונית של האש שייחודת אמה בדיומי שערד  
 מיט-הגיימים (האש הנודלה הורדת מן השמיים בתראוי  
 ארית-הימים) ועבר למאה העשרים (האש המכלה של הצענה,  
 נספון בשלארד, כמסר המפיוכואליזיה של האש, נוסח  
 להתחוקת אחר סוד קסמה של האש במטאפורה בה חזקה  
 בתרבות). היתר כן איתרן שלשה סוגי תסמינים הקשורים באש,  
 המקבילים במידה רבה למיתוסים המפורזים טיב גינה, נאלה  
 ואפולוניה. באשיות היה לאש מקום מופשטו ביותר, מוקד  
 מעולם הומים השמיים העניים בין שמיים וארץ. הרה הורדת  
 מן השמיים לשה עזרה של לשונות אש, השריפים תוארו כמלאכי  
 אש עלים הרוחות העליות הוא כל מה שנתר מן העולם שותלם  
 על-ידי האל ושדום נטמא בחיט הקדונו. עלים האש, המקביל  
 להותה של עטם גינה, מופיע אצל בשלארד כ"תספיר נבאלי" -  
 שדבו של אדם לביתו. בתקופה זו מונדוס מקום חום מטי  
 - חום חומי - שקיים באדם וקיים גם במענקי הארחה בעיניו  
 ארגוני הנברל מקדור חום חומי. המיתוס של האש העולה מעלה  
 המסומל כשריפת נופחו של הקולקט (מדות האמר) הוא למעשה  
 מיתוס משלים למיתוס האש הורדת מן השמיים. כמרות  
 והרומנטיות נל, בירון ויקטור הוגו, בליקין קובלה האש מים  
 אשתי יותר. העמם בנינו לממד האלהי שהיה למ קודם לכן.  
 היא מציגת את עליות של האדם למעשה חצי אלוהי ובא לידי  
 כיוון בצורה הטהורה ביותר ב"תספיר מומחאיש", למו נתפשה  
 האש כידע אסור הנרכש על-ידי האדם, כראשית ההבנה והודע.  
 בהקשר זה ראה בשלארד את האש כארכיטיפ, כיוניון קולקטיבי  
 "כידע כל מה ששפחה לאנו מוסבר על-י-העיון של החיים, וחי  
 יעבוד כל מה ששפחה מהו מוסבר באמצעות האש. האש היא היתר  
 של חיים הומים. היא אנונימית והיא אנונימאלית. היא חיה  
 בתוכנו והיא מקיימת בשמיים [...] מכוון כל התופעה היא אולי  
 היתרה שליה אפשר לייחס כמאמן בה מוחלט את הנוודים של  
 עוב נועם היא חורה בן-גוד, היא שורפת בייחוס. וזו חום  
 האשית אלה גם העיניים. וזו הבישול וזו האפוקליפסה".  
 המינה לאש היתה טעונה גם במשמעות של קראיטיטי. היעין

"האש תבוא ותישטף ויחון עליה את כל הרברים.  
 ותישא במכות ובעולות את הרבים. היום שיום שיום שיום"  
 ירמיהו

של 'יום חדין האחרון' - הרם העולם על-ידי האש וספחתו של  
 נשמת הרוח לדון נשמת האש - בא לידי ביטוי באמצעות 'המכרז  
 אמפולקיים', אותו גיבור מיתולוגי שנשכב בקסמה של האש, ניצב  
 במחור זה איתה הולקלטי וקפץ אל לנוע, הישיר אל הלב  
 הרחוקה. זהו המכרז הרם נשמי מותה, המפגש את תרועו ללות  
 מות טוטאלי שטינו מותר אחריו כל עקבותיו או שרידים. 'ברוך ה'  
 מוכעת לו שכל הווייתו העובר אל מה שמכנה לעולם שלט...'  
 מיתוס זה מתקשר, כמובן, גם למתנה קבורה העשורים בזרות  
 מסוימות כמו למשל אצל הרודים או האנטיקים הנוהגים לשורף  
 את האדם לאחר מותו. מכל סוגי המות נמשך מותו בערפם  
 בתמונתו מוטאליה עם הירודות החרודים של היקום. 'למות'  
 כלבות וזו המות הכי מותר בודד, כי זהו מות קיימי שבו היקום  
 מלו מתנה לא-כלום בידו עם המשתנה".<sup>10</sup>

ב-1991 החל ציני ובע לעיור שרימות. המעבר מהבלאטות,  
 האפיות והשיש כש לעיסוק באש נדמה עתה במהלך מבקש  
 בדיונו הפמי הקיים במבודות. היה זה נספון הרדגתי: כאלו  
 מאי-שם מרצה האש והחלה לבלוע את הדיומיים החרודים היחלה  
 היתה בערעה חלקית ועדיין אפשר היה לאתר ולחפזן מה שגם  
 חלקי דיומי נאל, אך בהדרגה הלכה האש והתפשטה עד שהמסך  
 אותם כילי והשתחלה על כל הבדים. נועם מעין 'סיכום'  
 רב-שיבתי: ורדים של כאפיות, ש'שישכים ובלאטות המותנים זה  
 אל זה המנונים כלבות (1994) הדיומי של האש כמיסר רחוק  
 נטול חומיות ודו-סטרואליזציה) עמד בודד מוחלט לדימי  
 הבלאט, האפיות והשיש-כש. באורח דיאלקטי מובהק מופנת כאן  
 התמסקות ברות. בצורה הטהורה נטולת המשות, כמו גם המישון  
 למעט את הלבנות, לעצב כחומר את צורתן, כבדות ריאליזציה  
 של האש, ריאליזציה מודעת לא-ריכיתל למקם את הלבנות  
 במישורי המיור, קפעה את חוקיותה הפנה את צורתן. במיניה זו  
 דומים ציורי האש של בעצ לעיורי הנשים של נראהרד ויכטר.  
 אפשר להתייחס למהלך זה כשני אנונים: במיניה צורנית האש  
 אגם ועומדת כניט מוחלט לדימוית כלשהי או לניוד, שהיו  
 אי-אפשר להחיל כל חוקיות על צורתן האפורות של הלבנות. אך  
 יחד עם זאת יש דב-מה משותף באופן שבו רדימיות האורגניזטית  
 והאש נצרות מחד לאם בנילת חורון מן גברי המותם. במיניה  
 חיביטת מציון מהלך זה. צעד נוסף בתהלך אדן שאר שרא  
 ראנו כפדות האפיות והבלאטות - מהלך שבו נעש בעצ את  
 הריאטיב (מטיבים מוליכי משמעות בהקשר המילטי המיוד) ועבר  
 למרקטאל (אובייקטים למוטופולציה הקריאים במשמעות  
 האפיות וחדו של שיבה וירוקה). אם כי גם כאן דוקא הברחה  
 באש עשויה להחיוס ביחוד אפולוניה-סינטיזציה.  
 התשבת במינות רבות לשיא הריאטיב. במיניה זו המעבר לאש  
 הוא מהלך טבעי הברזי, שכן, הרפומנטציה - כירוד הלא-כלום עד  
 אבדן טוטאלי של המשמעות והמישון למשך את הלא-כלום הזה -  
 מובילה למבוי סתום שכמו אפשר היה לצאת רק עם התמכנות  
 בדיומי מכלה חדש - האש. האש, כדבר על התקוות המיתיים של האש  
 הדיומי נספון בשלארד את חוסר הנומנטלטיבי התיים ביחוד זה  
 ועמד על הבלדיים בין התמונות כלבות לבין התמונות בסיים  
 לעתה, לאש מימד מילוסמי בהשוואה למים: 'האש מסתת עבר  
 האדם המתבונן בה שנינו מאמיני, התוהות, התמחרות, היא רובה  
 מותי מנוטונית ומרות מופשטת כמיסר וויסום [...] האש מסמלת  
 את הוויאפה לשינוי [...] את הרצון למאמן במהלכי המנו. לחישה  
 את קוצו של העולם הזה לתובעו מהו יותר לעולם הבא. להבה  
 קטנה עשויה לחבר את המתבונן בה עם האש והולקלטיה כשם  
 שהעין המתכלה באה מספן בקטן את כילונו העולם כולו...'<sup>11</sup> ואכן,  
 גם בציורי האש של בעצ בולטת נוסטרומיה וחיכיות זו בין  
 הקריק, לקריק: בין התבנה של עולם מימינו נופי חודעה, נמי  
 נספון לזכר הממה של עולם חודעו.

"חלום יש, אשח שמונע הכל חלום יש למעט [...] אש כן  
 המינים וקול גדול כעול השומר והוא קרב ובא טוב, אל  
 המיין אחרון [...] שקט, דממה, כאלו מת העולם  
 [...] כל אש שמה ללות והעולם נועם - מי לא יודעו  
 [...] אה חמי - הרעבל היה כל נוסם עיפה, אפור,  
 וזמנים נרשמי נפנטים סוקיים..."  
 מאיר כטר, ווייז המינים נספון מדקת חליבתי, 1982



10 99  
 11 99  
 ציני בעצ בלאטה 33, 1991  
 181, 10  
 Tali Geva, Terrazzo 33, 1991



התמטת מידה בנודה האלוהית של הנולד<sup>42</sup>. מכל מקום, דימוי השואה הם מייצגי הכח הביעיתיים ביותר בהקשר זה של א-היכולת לתוכם בטרוטולוגיה אסתטית. עוד יותר בעיני האמן שבו הם מטופלים באמנות הישראלית, כמו גם האופן שבו נדרשת להם האמנות הנוכחית. למרות מובנית האליקט של 'מרוק החיטא' בהקשר של התקופה: חי לכאן טבעוד לייצגו קץ אחרים, מבודד לדימויים ומטופלים הקשורים בדרך זו או אחרת לחרדת קץ, כאן אין מדובר בדימוי או במטופל. אלא באירוע קונקרטי שתחרש הלכה למעשה, השייך לעבר ומאיים על שפותנו בהווה, מבחינה זו מדובר ב'קץ היסטורי'. ממש מוקטשטיין חיאו את ממשלות התאודיגיה של השואה והציע דווקא את ההרואי המייצגים של מרמו לוי כהברות מוקדמות שבמובן עומד החיפוש ולא האלוהים<sup>43</sup>. גם על אסתות האסתטיות של השואה עליל בנולדת אמצני הבקויה העברת האימה נכבס רבות ואין באפשרותי להרחיב במסגרת מומצמת זו. אמר רק שבתערוכת אמריית דבר מבצע ויכוח השואה אמצעה המרחמת על התודעה הישראלית בעברותיהם של משה רגשני ואי דומתו<sup>44</sup>. שבחת שירמן וחיים מאור, "הנאצים היו מן הבמא או הדובים שהוא ממהד לדימוי בטיט [L] המסודר ומפרש אותו בלי רחן - מעמידים אותו בתכרז מיל השאלה התרצת האם השומע-לב זו העצדת אל העבר אינה אלא הוית שואה, קסמו של מוט-דאוה, נירוש שדים, או שמא נובעת היא מן העורך להבין, או אולי זהו טוב ביטוי למחדים קטויים אצל אלה ובטיט לכוסופים במחוסים אצל אחרים<sup>45</sup>. כאמור, מירלרד דובר על התלשווה של הדמיון על שיקום השבת על ערעור בלולת החיווה בין המאדעוה לבין ייצוגם האכטתי. לנכח עומס המילים והדימויים שהוטענו ללא הבחנה על נושאים הודושים מידה כה רבה של אמוק, היסוס ונישוש על מאדעוה שואו כח וחוקים מלובנים, מציע מירלרד את השתיקה.

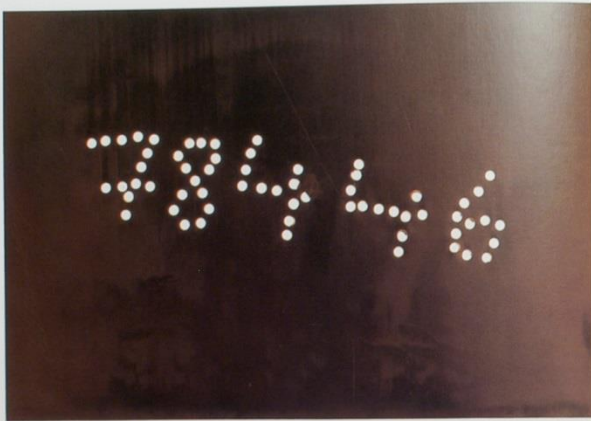
במחש-עטרה השנים האחרונות מחטט חיים מאור באותו 'חור' קטור, ומבט מחדש על התודעה הישראלית הקיבוצית - ביכרון השואה - שמכנה הוא דולת חומרים המשמשים אותו כביצור. בלשונו של חיים שבו חומרים אלה מרכיבים את המונח-עולמם המורכבת של בני הדור השני לעולים - 'המיליון השביעי'. תחילה היתה זו התבוננות עקיפה: בין אם דרך דימויים מיתולוגיים ואות קין) ובין אם דרך מילטר סימבולי-טקטאורי (מסדת עברות תינוונים ובני אור ובני חומן) או לקראת כמדת שנות השמונים, בעקבות ביקור בגולין (בגרמניה, וטיבו הבנה שמוקה יותר, מה לניעה שירה, קונקרטיה, אותה טיכס בתערוכה שקראה 'מן הנגע ומן הויכוח', שהוצגה באפריל 1988 במוזיאון ישראל ואור 41). כאן חשף לראשונה נדבכים מן ההיסטוריה הפרטית שלו כבן גלילי שואה, מעין גורוש שדים מרטי נגע במיתולוגיה של דרומית והספלות, לעד הבנות אמיתיות-עייים בוחס לאמון שבו או מקבעים דעות קדומות ודמסי העיבה גושניים, נדמס כי רק עתה, לאחר תהליך מייגע של התחקות אוד ומתולי הויכוח האנשי, נחבי השכחה וההכחשה, לאחר ניסוח טוב ושוב לעמנה את עומן המעונן הכרתי המכונן תגינות מחשבה אפולת, אכסר לוחת ביצירתו שלב שלישי שטיקוד מעבר מייגע קונקרטי לייצוג מטאפיסי, מוכרזון טואנמטי לתולדת אוטוביוסיית על עולם המסודר, עיין זה נקרוני ללבוט אמוני הייצוג של משנה הקץ ביצירתו, בכלל, ולהתרת המשמעות הנלומה בעבודה המוצגת כאחרית דבר, במרט.

בתערוכה שהוצגה במוזיאון ישראל פרש מאור בפני הצופה מעין מסלול תלמי חויידי לאורך ציר שכלל תחנת עצירה אחרת תלמי תמונת של מן טמטנות ותבירו, לעד המלטים שעששו בגרמניה של יודרתו סונת, בו ממשפתת ותבירו, חלקם צוייר-על-ידי קרשים לא מעברדים והוצבו כאקווינן ממש מקודס. היה זה מעין מטט אטרוטולוגי על תורת הנגע באמצעות דיוקטתת השושים עיפס מסורת אדוכה של ייצוגים מוטטביים ואמנת

"חור התמונות הקיבוציות ביותר של זמננו, ששאל בעיד קבוע דמיוני של התמטות, מספק לנו רק צללים ופיוטיים".  
שאל מירלרד, קייט ובוות, ל' 86



42 אור 42  
חיים מאור, מני הנגע ומן הויכוח, 1988  
מראה כללי של התערוכה במוזיאון ישראל, ירושלים  
Ill. 42  
Haim Maor, The Facts of Race and Memory, 1988  
General view from the exhibition at the Israel Museum, Jerusalem



cat. 28

18. 97

חיים מאור, מספר אור, 1992  
פרט מחדר הייצוג מנילות מסילות ולא בוצע  
Haim Maor, Light Number, 1992  
Detail from the installation *Disqualified Scrolls* (not executed)



cat. 35

35 . 07

מיכל רוזנר, ללא כותרת, 1992-1991 (דיפטיך)  
Michal Rovner, Untitled, 1991-1992 (diptych)



34 . 07

מיכל רוזנר, ללא כותרת, 1992-1991 (טריפטיך)  
cat. 34  
Michal Rovner, Untitled, 1991-1992 (triptych)

"המלחמה היא אכזרית של המוות"  
תום שאר

האכזריות הישראלית רווייה כמובן בדימויי המלחמה ובקורבנותיה. תחילה היו אלה תיאורים יהודיים שהלמו את תודעת הקורבן וצדקת המלחמה ומשיל יוקו, אברהם אפיקי אך לאחר 1967 דווקא בידוריה המאוסים ותחתית החלו לבצע יסודות ביקורתיים קריטיים, המוקדן, החרדה שעלמנה ספגת במורת-חוסן תהיה טרגיית הולכת ומסתגרת גם לדימויים האמנותיים. בתערוכה שלמונו עולה המלחמה כאמנות ליוצוג הקץ בעיקר בעבודותיהם של מיכל רוזנר, דוד רובי, ארטון בן דוד ודגית ברטש. הלויים הארבות המקלט של ברטש (היום 2017 נ' י' 118) וקשרים לאיום הנרטיבי ולמלחמת המפרץ שבה אימו 'מנוי האורז'ר למופן לרעיוני רעל. צולמיה של מיכל רוזנר מבוססים על דימויים ממלחמת המפרץ אך מציעים אותה כמטאפורה למוט אטיבסילי-אוקליפטי. במאמר אודות האמן שבו התייחסה האמנות המודרנית למלחמה (1988) הצביע דונאל קאספיט<sup>84</sup> על הצילום כעל המיוסם היחיד שדרכו אפשר לבטא את המלחמה המוסט-מודרנית. המוסט העולמי היה כרוך במישות מסודרת האלטריות והמפואסיוטיות ביצוג המלחמה. לאורת, רק אמצעי מכאני, 'אובייקטיו' יכול להעביר את האכזר, האדישות והחילוניות של המלחמות בעידן שלנו, אך דווקא טיטול ההומאניזם הוא העושה את הצילום שותף בספקטאקל הגדול של המלחמה. למעלה אין העדפות. מבחינה יש רק עבודות 'המגלגלת ניהוליסטית', לדברי קאספיט, היא מוגלה כחמבולת, באסטרטגיה.

ביטור 1991 צולמה מיכל רוזנר במו-רוק את התמונות שהוקרטו על מסך הטלוויזיה - המוות שתינדו בוונ איתו את המלחמה הממלכת ביותר בהיסטוריה. מעליות הלוח האמיתי היו חלק מן האסטרטגיה גם מעלית התיאור של רוזנר היה אדישה לעבודות. התוצאה היה רצף אובססיבי של פרטי צילום שמעטו התפתחו סדרה של צילומים מטומלים נודלי-סמדיים, שהלם מוצעים בתערוכה (קט. 34-35). החרדה כולה מאופיינת במראה ערפילי, נעים, מסתורי, כמעט מושט, השבט במידה רבה מן העבודה שילה הם מראת מתוכים העובים אליו כבעינת בדרה שלישית. מציאות שראשיתה בארוע מסויטי, אכזר, שטרנדים בו רבבות מיליארם, המשכה בחוויה 'מלית' (הרבותות) של צפיה בטלוויזיה המסדרת בשודרו חי את מה שחועד בעין העדשה הקרה של צולמת הליוון, וסופה כבעינת התחילוייה המוקרת ממבדות אלו. כמד האוירה המאיימת המוקרת מן דמיים בולגות האסטרטגיה של האוירנים הרקת, החרה, השימוש המשיי בצבע והתעבה של דימויים מבורים את האטרקטיויות של העבודות כאובייקטים יום-לעין, ובכן כמו ממלכיים את המתבונן בהן במלודת של יום. עמימות זו מבורה את האמה ובו נמן מבלית שאלות עקרויות הועעות לבעינת היצוג עמיים ינויולי עילוני.

את עבודותיה של מיכל רוזנר אפשר לקרוא בביטוי חוזתי מובהק למשעו של התאורטיקן מול וריליו בדבר השימוש במכנת הראייה במלחמה המוסט-מודרנית. כמו קאספיט, גם וריליו מדגיש את המקור המיוחד של הצילום במלחמת של היום. בספרו *מלחמה וקולנוע* הוא רן בעיטוש השיטתי 'שעשה בעיטיות קולנועית בקומפליטים הרביעים של המאה העשרים, "את מוסמה של מלחמת אובייקטים (קליפים וטילים) תופסת מלחמה של המוות וצילום. בטרסת הטבאים לאל רואה-כל, המוציאה מכלל קיום כל אפשרות למקרה ולהתער, השיאה היא לרועי למערכת האורה כלית שדעשה כל דבר לראי ורוע. בכל רגע ובכל מסג [..] מבר הקורבן אנויים את חויהם למנו של-עבורים, דמות על נס או דוג, כיום הם מדים על-מנת למנר את אודותיה של סרט הצילום. סוף סוף המכה המלחמה למיסד השלישי של הקולנוע.<sup>85</sup>

צולמיה של מיכל רוזנר ענויים אף הם במידה רבה של

הוא (2) הציב אסתר במרכז החלל המודיאלי כדור ענק, מרשט בעבולת אוויר יעוקות בדול, אקט החיטוט, השריטה בקיר, גרסה אחרת, אילו חזרו באפציות כבלי חשמל שטף של מצרי צריכה בדידים, מקרר, שאב-סאב, מכונת כביסה, מדחף כלים, מיובט כביסה, מקלט טלוויזיה, מקדחת ומשוררם השמללים. מוצרי העריכה, הדמיום ולוועותיו של המנוע-ענק שזה עתה מנו, מטלים עתה ללא שימוש ומסמנים את עקבותיה של ציביליזציה שצברה את שיאה, ציביליזציה שהיתה קורמן לשיעבוד הרסני לחצי צרחה

לחצותה אחרית דבר הקים בני אסתר מיצב הנושא את השם ליקוי הישיגים, קיץ 2040 (קט. 1). המיצב כולל ארבע-עשרה תביות דלקן בחלקן שותלנו עצים ובחלקן הומסו דגי קרפיון חיים (קט. 2). על כל אחת מן התביות הוטבעו במרכז סימן התקשורת הפרימיטיבי, הארכאי המקביל לשריטה באבן בעלם הפרה-היסטורי - שניתנים על ענפי-באץ שנבחרו מן העולם וביניהם שילוב מרובה הכרחה המבטות המציגות הורה ממאסן, חילוף או מיני נמפים, לצד זמזום הדובים מוות, הרגלת מוון, תביות הדלק וטכנולוגיה, אקולוגיה הארצות באפולוניהם חיים (עצים, דגים), עם העבודה ליקוי הישיגים והתארוך העמידו קיץ 2040 - כל אלה טעמים משמעות קץ מעיקה מיולי הרק, מני כלובי הבולב בעבודת אחרות. טעמונו בכיבוד לעול העיים, על הטיב, מכוונים עתה, על דרך החיסור, את כלונס.

אורי קצנשטיין מוזהה בדרך-כלל בפסל ובאופן-מופע, שילוב המסוגל כסרורים של אסתטיקה, מוסיקה ואיש תיאטרון, אחת החכמות הבולטות המציינת כמעט את כל מה שעשה עד כה. הוא המפקטקולוגיה - אחרת של הפקטאקל נענע רוחות המנוה גם לציב הכובים רבים בחברה המוסט-בדרנית, סוניה לעיונים מורים, טריליים, מקדמים בנימוס ההתקוע והקני, המעוררים במתבונן תחושות של שעשוע, חומר, ועונג אסתטי לצד אכסור, דחיה, ומלצות, לכאורה, ושאלת השאלה כיצד מתיישבת 'אומנות' זו עם ייצוגי קיץ המפתח לשאלה זו מציין הן בהגדרת המושג 'פקטקול' בהקשרי לאמנות העכשווית והן במסגרת התרבות התיבת סמבודיוויון קצנשטיין. במאמרו 'האמנות העכשווית והפקטקול' התייחס האל מוסטר לחיבורו של ג' דיבור אודות 'חברת הראווה' [Society of the Spectacle]. חיבור המורה על שני כיוונים מנוגדים בהם בא לידי ביטוי קיץ התרבות האחד - קשור לאופן שבו מוטמנים האירועים התיטוריים בתרבות, ובלעיס לחוכה ושכחים בה, והשני נוגע לשמורת של התרבות כאובייקט של חברת הראווה. נמסר הראוה הוא הוויזן הנמסר של דבר-מה חד, אסתטי, ונאז מאמיון את התרבות שבה את חיים, תרבות שניטרלה עצמה, בדברי בודריאר, מן הממשי, המפצה עצמה ללא רף כבידה לתקופה שקדמה לאבדן זה. בכחית מעמולגיה על תחושת האובדן, מעין נוסטלגיה לדבר-מה איתניו שאבד, נמסר הראווה הוא למעשה סימולציה של הדבר האיתני, הממשי, איתני טוטאלית הנקמת על-ידי נעמד אפקטים המהליכים קסם ומפנים את העניין-צופה האסוכי, מוסטר הוויזים בעיקר לייצוגי טבע, נוג, אימפריו, דם ואדמה באמנותם של מאטבנדר, וילברט וגור, אפסלס קומר ורוברט לונג. החיאיים של דימויים ארכאיים על-ידי אפסלס אלה התמריטה כאן כ'היסיון מורכבו נושא לתחנות אחר אבדן הממשי' -

בעבודת העיצוב והמקיים של אורי קצנשטיין, אין הם עוסקים בהחייאה של דימויים ארכאיים ודו-אחרים למשל, אך העיסע לערוך הכלאים בזמן חדש, מודרני, טכנולוגי, הם מבקשים לממש משהו מן הנוער הזה שבין הממשי לבדיוני, ואת באמצעות הכלאות מווחות האפשריות אילו רק במחונות הבדויים של הפקטקול. מייצב שהותין לתרבות אחרית דבר (קט. 14) זוהי הכלאה בין

אם יודעים כי האדם הלגן אינו מבין את ערכו, חלק אחד של הארץ וזוהי בעיניו למעשה כי הוא היה הוד המב לילה ושלל מארצות כל שדוא נוקק לו, הארץ אמה אחר אלה אינו ובאחד הוא נכנסו אותו הוא נג הלאה [...] מאה קיים כנאכ קעוין של האיש האדם אין קסם קיץ בעד האיש הלגן, אין קסם ליימנו את עילי האיבט או את נשמת מנה הרוקים [...] מנה האדם אלה החיות אלה נמחד כל החיות היו האישים חיים מכודות נדללה של הפשע, כי כל שקורה ליהי קורה גם לאדם, כל הדיבים קשורים [...] המשיש ליהם את מויתתם וליה אחד עמטו מויתתם עלום. -

לעג דמיון ארז טעם אידאלי לשרא אימהותית 1893, נמסר הפקטקול זה הארצה באמנות ארזים קרן, שדלס, 1981.



cat. 34

34. 37

אורי קצנשטיין, מיצב לתרבות אחרית דבר, 1992  
Uri Katzenstein, An Installation for Postscript, 1992





cal. 1

1. 27

בני אמרת ליקוי הישגים, קיץ 2040, 1992 (מראה כללי)  
Benni Efrat, Eclipse of Achievements, Summer 2040, 1992 (general view)

הברחה סטריאטיפית. במעקף, קיץ 2039 (אור 29, ר' 14) נחבצ ברוח המלח השלילי של מכשיר טלפון שלוחו הוטמן טלפון ובה שורד מן הסוג הישן, על-גבי השלע הוטבע בשפת מורס העשון 'המעץ', בשפה נשכחת, אמיב 2039 (אור 29, ר' 14) הוטבעה באבן מצוות העיצורן (הנועת ה-1) אליה נלווה העשון 'איבה' בשפת מורס. כמנע של חורף, 2039 (אור 30) אלה המשיכו והסרו - ממל הממונים - שנחבצ באבן המורס שלהם 'עשום', הקומביקציה והטלפון, האידאולוגיה ומחורת העיצורן, סמל המאבק לחירות) והקוממונים - שלושת האמאיינים המרכיבים של תרבות המאה העשרים המכו לממצאים ארכיאולוגיים מאובקים, למריטים שהלף וגמם, לתושים של זמן עבר, שכבו נחקקו בורמקת הבלב ששיטמה את כורו-הארץ, לא נית להחיותם: על-מנת לחשופם ורודת מעלת המרה, בדומה למרדנים של זרי חומים שקפאו על מקומם באומפי, כך חוקפאו ברנע האסון סממיה הכולטים ביותר של תרבותו ועשפו לחורבות, לעיני-דרך במרחב עתודי חרב. במהלך פוסט-מודרני טיפסי של ביטול הזמן השכול בני אמרת לרווח ובה בעת לשיטעש את הערות, מצד אחד הוא מספק לארכיאולוגים של הקטיה מורס המותני אישטפם להם לפרוט המנת-הלבב מנגד לנגד שרתתש בחתומה. זאת כמנב בחתמה שוויה את מה לחקרו ויותרו נעזלים שיהיה להם זמן לעסוק בארכיאולוגיה, אך עם זאת, נקבות הזמן, השרודים, לעולם אינם מאפשרים שיחורו אמיתי של המציאות, הם המוד בבחינת סקולציה, לעולם ישאו עינם מנימות, לעולם יזמנו על תעלמה: מה היה המודוס כיצד נתנו להתפשט בהמו מ זרי האשמים שנמשיעו אמתם נעמד מחוקם הבדיוני של בני אמרת, אך הכל מעיד על נוכחותו ההיסטורית, הבל מספר על עולמו האבוד, מתוך ריחוק מטאלי ובמירה לא מנעה של ציאות.

מבוייקט זה של האגת הזמן שולבו צמני תקשורת רבים המתנגבים מצד אחד את ההיסטוריות האמפת את פעלת הריחוק וכן זאת מבעי כולם מהותם אראות מערה, מימנים בחולים של סמל צימנים אלה מהווים חלק בלתי-נפרד מעולם היומיום המשובר, שירת מיספר מרוסטיביות וסימנים של כתב מורס לעד שפות מושב מתחכמות, כתב דויטילי, לעד סימנים נרמיים המצינים קרינה דיואקטיבית, סויקת דראר, עקומת קרדורגוסיות ומופי נאונרטי מנעלים קונטנטים הריחם מרחיבים של סויקת קווי תרוב של כורו-הארץ, לעד ביטוי נמי של לים ארגוניים - כל אלה דיוטי מדורה המצינים אסון המוני ומזווים עם מדע וטכנולוגיה, שני משיגים התנשים כאן מאכדוויטטיס למדי, השימוש בהם מאפשר לאמרת להטיט את המפש החוויתי האונטי ולהמירו בפעלת דיווח העידות יבשה. תחיים אינם 'נראים' או 'נחווים' אלא נגפים דרך פילטע של מודרה והקשורת, בלמים ממות, וזרי חותית והכיבה המפטיס-מודרת, החוויה הטקסטואלית, המשוברת, המבקשת להעביר מידע לקולט בדי.

ב-1991, כמסרת הערכה מקיפה, הציג בני אמרת במודיאן לאגדת מכשוריה של אטודרפן [MUNAF] שתי עבודות הראיות מרכיבות להבה היפ המיוויקטי שלו האמת - צורותם הנזכריות של חד ציבים, אביב 2040 והשנייה - כמיהה לעוד, קיץ 2040, בשתותן טובא עד אכסודר ריעון הקורבה המודדניטי. בשתותן מקבד סומת משיגים כמו אטופיה, טוהר, וות, לניאיות, היעון, צמגום וחרות. בשתותן תנעה החתקה הנודלה של המאה העשרים המעבר מיכבי להרבות, בעצמתם השכבית של חד ציבים (אור 31, ר' 14) וזה מנומנט ודברון להבה התשישיתית המודרנית. מין ובעת מסולה שנוערה מחלקי מתבה מרוקסי, שיויר עולם טכנולוגי שנערמו בכיכול 'בצורה טבעית' אכד מחללי המיואון. מרכיבו הערימה הניחו לחות פלור, מען מסל קוביטי, או אילי סטרוקטורה של שיערת אגה, עקבד בתר המסולת ועליהם חיקקה כמבב מורס המלה 'איבה' [LOCKST] העשיתית לעמט כאן כמנב למענות סובת היליטן, בכמיהה לעוד



1. 27  
בני אמרת ליקוי הישגים, קיץ 2040, 1992  
(פרט: מבט לתוך אחת המיכלים)  
cal. 1

Benni Efrat, Eclipse of Achievements, Summer 2040, 1992  
(detail: view into one of the gasoline drums)



איור 14  
סשה גרשוני, דוד רוב, 1990  
140x100 סמ, אקריליק על בד, אוסף אמנון לוי וירושלים  
11. 24  
Moshe Gershoni, Untitled, 1990  
Pigments on paper, 63 x 100  
Itanar Levi Collection, Jerusalem

או מיתה. יצונו הקץ כמו נולדים מתוך העדר הסדר של מעשה תהוו ענינו, ברמה המופשטת והמופשטת כאחד. המופשטת של הצורה, החוויה הנפשית, האירונית של אסון התחת העצב הם אלה המבטאים את הדימוי, אין אלה תיאורים של קץ העולם אלא בסיטואציות של צילוי ההספד, של מלמולי הקינה והכני קולות אלה נעים בעשן מסלילים המגנטיים זה בזה ללא תהי' האחד סביב ציר 'המנים' והאחר 'השמי' – סביב ציר 'החוק' והאחר 'העולם'.

מיצגות אופוליסטיות מיידית העירוף להתמקד במסלולי החיצוני, ולקדוח את ציורי העומים המופשטים שלו כמקני מסיטקה קוסמית מאיימת – עולמות חרבים, אסונות טבע, שריפות ענק, גידול אדמה או אירועים וולקניים – מעין קרטונזמה אפלה המקימת דראלוג עם הצירוף הרומנטי, כך למשל בעיור הנוף עם ארבעת העלבים וללא כוללת מ-1990 ואילך וכך גם בסדרות ציורי העומים ותהוו הברזל והרומנו לאירוע בוליה בבנק מברואר 1992. מיצגות אחרת תחפש את האופוליסטמה דווקא סביב הציר הנפשי, כבשרת המשש, בהדרת המוות, ששעמומה מקריות אף הן חוויה קיומית קוסמית. בתערוכה שלמינו מוצגת סדרה בת שבעה דפים, ושתיים את השם 'אירוע מוח', שנעשתה נקימה לאחר מות אימו, בראשית 1991 (קט. 11-14). בכל אחד מרבי הסדרה דימוי נעמוס של ראש אדם סגק ומלול, סגק מות, אשר בעליו נרמזת התרוממות החיות נבג דרמטיות שמיש בדרום-רב. קץ שקוף ובהבה, ושחור בתוך מבוטאים את תחושת 'האירוע' המצפית, עוצמתם של דפים אלה בעמיתותם. למרות הוחרת המוכנת את הקריאה, הם תובעים מן העפה התבוננת שתחלץ מהם משמעות נוספת. קווי המיתאר של הגלגלת והכני 'האירוע' המכליחים מן האפלה נראים לרע כיצורים של כדור-הארץ שדבר-מה מולקול על-פניו, ולרע אחר דומים למעין רוח המנוון על עורב מרמי.

בהקשר משפטי וזהו אפסר לקרוא את סדרת 'אירוע מוח' כמטאפורה למערכת נפשית, לשיבוש, למצב של העדר סדר, מחקרים בתאוריות המאנס הוכיחו כי גלי המוח נעים על-פי החוקיות הפועלת במערכת נפשית, הדמיתיה של הפעילות החשמלית של רשתות העצבים כמוח על-גבי מחשב מצריחה מפרטת נפשית מובחנת, מכאן נובע שגם יצונו החרבון נהיה המוח פועל במסלול נפשי שאינו תהוו על עצמו מדעים להחיות עד כמה דומים המודלים המדעיים המנוחשים. שום בענם הצגה חזונית של מימי העשורת החשמליות במוח, למה שנישוי היא באורח כה אינטואיטיבי בדפים אלה. התחת העצב המשוחרת מבע אקסמיטיבו טעון, אף הן מחצית על-גבי הידי דמייתק של חיים מומיים (מות), עורבן, שבושבו. בחלק מן הדפים שיטה 'האירוע' את קו הגבול המבדיל בין חוץ (ועולם) לפנים מהו, הודעת' מעברויו פנים התפר בין חוץ, הקולס הנמשש והקרקס של כמו המופשטת ומנוון לתוך וקאום נאטיבי חסר גבולות.

המראה המדוסקת של דוד רוב (קט. 11-14) נקראת כאן כמטאפורה למציאות מתמוררת, לעולם מעוות, קורס, הן הוצגו ב-20 במרץ 1990 בגלרית סדנאות האמנים בול-יאביב ובלטו באחריות ביחס לשיאר גבורותיו: לא עוד צילומי רצף ומיני קוטקטיים בעיניים מלומטניים מוקינים, לא עוד תולדות נוטאטיבות של צילומי תעודות בשחור-לבן, אלא שברי מציאות נאטור ובשחור – שרודי מציאות שכבו נותרו לאחר שנעמרה נאטור והודבקו אל הבד במלאכת אחויו ושחזור קמריט נוסמרה. צבע תהוו מכתיו (שחור ורקס) משמש כאן כעין רבב המכליל את המיטודיות שיתויו בין חשברים, המתבונן בעבודות אלה ודאל את דעתו שערות, מנותנת מערערת לריסוקים, עומת והיוו של רבב כאן בעל מחויבות פוליטית נעמרה ממה לקרוא עבודת אלה כיצונו קץ ברמה הפוליטית המודית של כאן ועכשיו, כתגובה של מצב עיניים מקומי, שבו ניתוח שמשות הלך להיות סמל של



cat. 11-14

14-11-97

סשה גרשוני, ארבעה דפים מתוך סדרת 'אירוע מוח', 1991  
Moshe Gershoni, four sheets from the series 'Brain Occurrence', 1991

'לעולם בסקולרית, לשיק' כל מחשבת מוקפת מוחו הברזל בנשיות מברואר [...] אילו בעל כן אי יקח למציאות בני שיאלת להעביר ארץ מעלית לרעבו אלה של דמיות המצומצמת בנבולת אילו היות נעמתי לוקח לרעם חוקי כלל כעם שבוטחה קלום הלה, למעשה את הסקולריות שלה [...]. דוד שיאר מעמיד את עין הקליוויקס על חוש ששילי, העובק את המיטודיות וההעמיקים של בעינים אחרי שברי קוויים שילשו ויו לעצב ולו איה זה הן העלולת המאמנת נבולתה של מנה קמרי שמתמורד אף לבעת הנהיל של חישורן בנבולת קוק הקליוויקס, מנה המנה שמיש למנה אחי נצי המבטאים אתם כוויים עצמם והצרים מכלל עומת'.

אילת קמרי, אף ברילה חרוב נבג 1991  
האקוליסט 140 סמ, אקריליק על בד, 1992, ע. 141

