

1980:
הסצנה הראשית

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל-אביב

אוצרת הגלריה: אירית טל

1980: הסצנה הראשית
12 בנובמבר 2015 – 31 בינואר 2016

אוצר: עירן דורפמן

קטלוג
עיצוב והפקה: נועה סגל
עריכת טקסט: דפנה רו
תרגום לאנגלית: ישי מישורי, מיכל ספיר
צילום: אלעד שריג
הדפסה: ע.ר. הפקות בע"מ, תל-אביב
המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה



© 2015, כל הזכויות שמורות
הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
ויד מישל קיקואין, אוניברסיטת תל-אביב

מסת"ב 8-42-7160-965-978

פתח דבר אירית טל

תמונה אחת קשה ופוצעת, שחדרה פנימה אל הנפש, מחוללת תהליך טראומטי. אין היא אלא דימוי של אירוע שהתרחש בעבר, הבוק של סצנה ראשיתית, הנחוית במלואה לא בעת הופעתה אלא רק במהלך הזמן, לימים, כתגובה מושהית בהקשרים אחרים. זו הטראומה במונחיה הפסיכואנליטיים, בטרם היתה למושג מפתח תיאורטי בחקר התרבות ויסוד בהגדרת החוויה האינדיווידואלית וההיסטורית. באמצעותה מבינים כיום תופעות בחברה – למשל את הצריכה המואצת שיסודה בתשוקה ופנטזיה, למשל את קריסת החוזים החברתיים של מדינת הרווחה הגוררת עוני ופשע מערכתיים – כחזרתו של הממשי שהודחק בימי הפוסט־מודרניזם. בתרבות המובנת כאירוע טראומטי, הטראומה משמשת פתרון מאגי לציווי התרבות המנוגדים: הציווי של האנליזה הדקונסטרוקטיביסטית, מצד אחד – והציווי של היסטוריות רבות־תודות, מצד שני; הציווי להכיר בסובייקטיביות המתחייבת בחברה שסועה, מצד אחד – והציווי לאשרר את הזהות בכל מחיר, מצד שני.¹

ההתנסות הסובייקטיבית והמעשה האמנותי של כל אחד מאמני התערוכה נעים גם הם בין קטבים אלה, ועבודת האוצרות של עירן דורפמן מפענחת ומאירה אותם. דורפמן מעמיק בהבנת הנפש הטראומטית, מנגנוניה ואופני פעולתה, הן במונחים פסיכו־ביוגרפיים והן כהבניות היסטוריות־תרבותיות. תוך כדי כך הוא חושף את המבנה הבין־תחומי של חקר הטראומה ומשליך ממנו על דרכה של הגלריה האוניברסיטאית, השואפת לדיאלוג מפרה בין הדיסציפלינות האקדמיות השונות.

1980: הסצנה הראשית

עירן דורפמן

תודה לעירן דורפמן, העוסק בעיקר בתיאוריה, פילוסופיה וספרות צרפתית, על עבודת האוצרות היפה שהניב המפגש הבינ-תחומי המעניין הזה. תודה מקרב לב לשלושת האמנים המשתתפים בתערוכה – אלהם רוקני, אסף גרובר ועידו מיכאלי. תודה לנועה סגל על העיצוב המקורי של הקטלוג, לדפנה רז על עריכת הטקסט ולישי מישורי ומיכל ספיר על התרגום לאנגלית.

תודות נוספות שלוחות לאסף פינקוס, מנהל הגלריה וראש החוג לתולדות האמנות, על התמיכה והעזרה; וכן לפרופ' יוסף קלפטר, נשיא האוניברסיטה, ומר מוטי כהן, מנכ"ל האוניברסיטה, על תמיכתם בגלריה. לבסוף תודה עצומה למקימי התערוכה, לעובדים הנאמנים של Pro AV ושל עמרי בן-ארצי סטודיו לעיצוב והפקת תערוכות, וכתמיד גם לשרה קלר, מזכירת הגלריה.

שלושה אמנים ישראלים התבקשו ליצור עבודות שיתייחסו לשנת-לידתם המשותפת. לכאורה אין פשוט מזה: איש אינו נמלט משנת לידתו, מהגבול התחתון של חייו. אך ככל נקודת גבול, "שנת הלידה" היא בלתי נתפסת בזמן אמת; שהרי לא היינו שם, ברגע לידתנו, ורק בדיעבד נוכל אולי לנסות להבין את הרגע הזה. להבין? או להפעיל ולשנות? התערוכה "1980: הסצנה הראשית" שואלת כיצד אפשר להגיע לנקודת גבול לא באמצעות שחזור נוסטלגי, אלא מבעד להפעלה של אירועים הקשורים בנקודה זו, אירועים המגיעים אליה ויוצאים ממנה. נקודת הגבול קובעת את גורלנו אך גם נקבעת עלידינו, והתערוכה מציעה לחקור את היחסים ביניהם: בין המקור הבלתי נגיש – לבין תוצריו המשנים אותו ללא הרף. באמצעות התמקדות בשנה מסוימת, כמקור אבוד אך פעיל, "1980: הסצנה הראשית" מבקשת להאיר את הקשר הדו-סטרי בין העבר להווה ואת יכולתה של האמנות לבצע הפעלה בדיעבד של אירועים, דווקא בתקופה המסוכסכת עם זמנה.

פרויד ומנגנון ההפעלה בדיעבד

מושג המפתח המעגן את התערוכה הוא הפעלה בדיעבד (Nachträglichkeit, deferred action), רעיון שהדריך את מחשבת פרויד מראשיתה ועד סופה. ההפעלה בדיעבד היא מנגנון ייחודי העומד בבסיס התיאוריה הפסיכואנליטית, ויש בו כדי להסביר כיצד הטראומה המינית נוצרת בכמה שלבים. הטראומה – המינית, אך לא רק – היא מאורע שהמערך הנפשי אינו מסוגל להכיל או להבין. היא נושאת עימה אנרגיות שוצפות החודרות אל המערך בברוטליות, מנקבות אותו ומותירות בו פצע מדמם.

1. ראו: Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), pp. 166-168



אלהם רוקני, חזוג הרוקד, או 18 פריימים לשנייה (שבלונה), 2015, תרסיס צבע על נייר, 160x210 ס"מ

הדוגמא המפורסמת ביותר למנגנון ההפעלה בדיעבד היא המקרה של "איש הזאבים" (1918).¹ סרגיי קונסטנטינוביץ' פנקייב, אציל רוסי צעיר, מספר לפרויד במהלך האנליזה על חלום ילדות מגיל ארבע: לעיניו נגלה עץ, שבין ענפיו יושבים ללא תנועה שישה או שבעה זאבים ונועצים בו מבט קפוא, חזיון שעד מהרה גורם לו להתעורר בבהלה. מה מקור החלום ומדוע הוא ממשיך להטריד את מנוחת המטופל? פרויד עורך חקירה בלשית של ממש ומסתייע בראיות שונות ומשונות כדי להגיע לבסוף ל"פתרון" התעלומה, בדמות סצנה ראשית שהחלום אמור להפעיל בדיעבד. סצנה זו התרחשה בגיל שנה וחצי, כאשר איש הזאבים הפעוט צפה בהוריו בעיצומו של משגל מאחור, כלומר בתנוחה חיתית שהבהילה אותו מאוד. מכיוון שהפעוט לא ידע עדיין כיצד לפרש את מה שראה, נרשמה הסצנה הזאת במערך הנפשי שלו בלי עיבוד, ושם המתינה לאירוע שני שיבוא ויפעיל אותה, בדמות חלום הזאבים. החלום, אם כן, לא רק הפעיל את הזיכרון וחזר עליו, אלא יצר אותו ואיפשר לטראומה להתחולל בפעם הראשונה – שהיא למעשה כבר הפעם השנייה.

"טראומה", ביוונית, היא פצע, אך פצע הטראומה הנפשית אינו פשוט וגלוי לעין כמו הפצע הפיזי. הטראומה היא מאורע פרדוקסלי, שכן היא מוגדרת על-ידי אי-המובנות שלה, אי-ההלימה בינה לבין המערך הנפשי שנותר מולה אובד עצות. פרויד לוקח את התובנה הזאת צעד נוסף קדימה, באומרו כי לא זו בלבד שהטראומה המינית אינה מובנת בזמן אמת – היא גם לא מתחוללת בו. הטראומה מתרחשת תמיד אך ורק בדיעבד.

פרויד טוען שישנם גירויים המתחפשים לתמימים, חודרים לתוך המערך הנפשי, דוגרים בתוכו ורק כעבור שנים מתפרצים לפתע, כמו מחלה או לוחמים מסוס טרויאני. כדי שרגע הפריצה יתממש יש צורך באירוע שני, ולו גם פעוט-ערך, שיחולל בדיעבד את הטראומה שטרם קרתה. מדובר אפוא במנגנון בעל שני שלבים, שהגירויים הפעילים בו – טען פרויד תחילה – חייבים להיות מיניים; רק גירויים מסוג זה, סבר אז פרויד, נקלטים בילדות בלי עיבוד או ייצוג הולם וכך מצליחים להערים על מנגנוני הקליטה והבקרה. בבוא הזמן, כאשר אירוע שני יזכיר לילד את האירוע הראשון – הפעם בתוספת הידע המיני שנרכש מאז – יחוה הילד את הטראומה שלא היה ביכולתו להבין ולחוות בזמן אמת.



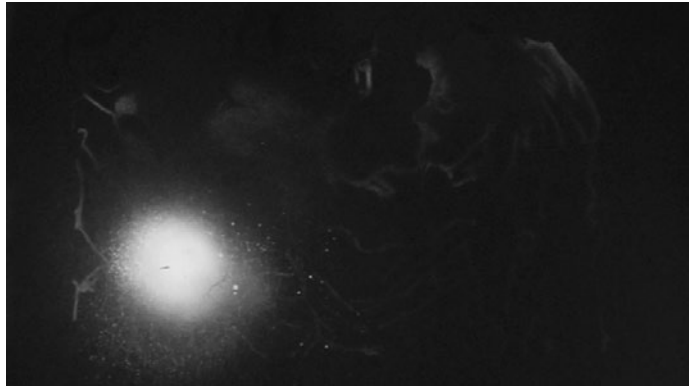
לתחום המיניות. ואכן, בהמשך דרכו ניסה פרויד להבין כיצד מופעלות בדיעבד טראומות קדמוניות שאינן מיניות: ראשית הטראומה הכללית של עצם היווצרות החיים על פני האדמה,³ ושנית הטראומה הפרטית של הלידה⁴ (ובמקרה שלנו: הטראומה של 1980).

תפקיד האנליזה הוא להאפיל על טראומת העבר דווקא באמצעות חזרה עליה, חזרה שאינה שחזור מדויק אלא, יותר מכל, המצאה. במובן זה האנליזה היא אירוע נוסף המופעל ופועל בדיעבד: היא מחוללת טראומה שלא יכולה היתה לקרות בעבר, אך עושה זאת בתנאים מבוקרים ובסיוע האנליטיקאי, שהפעם אינו מותיר את המטופל אובד עצות כפי שהיה בטרומה הראשונה. במלים אחרות, כדי להתגבר על החזרה העקשנית וחסרת הפשר של הסימפטום, יש ליצור חזרה עמוקה יותר שבסופו של דבר תביא לריפוי. המטפל והמטופל חוזרים אל ועל העבר ומגששים את דרכם לעבר מקורו, וזאת לא כדי ליפול לו קורבן ולהנציחו, אלא כדי להתגבר עליו.⁵ ההליכה לעבר העבר היא לפיכך גם הליכה לעבר העתיד, ומנגנון ההפעלה בדיעבד הוא תמיד דו־סטרי ורבי־זמני.⁶



מעניין לציין שאיש הזאבים עצמו לא הצליח להיזכר בסצנה הראשית בשום שלב בטיפול, ואף פרויד מודה שייתכן כי ראה בילדותו כלבים מזדווגים בשדה ולא־דווקא את הוריו; ובכל זאת, בהתפתלויות רבות, פרויד מתעקש על קיומה הממשי של הסצנה.² מדוע, אם כן, להניח סצנה ראשית אם המטופל לא זוכר אותה? לטענתי אין הדבר נובע מאמונה נאיבית של פרויד במקור ממשי, אלא מרצונו להעניק לאנליזה מעמד ביניים שבין היזכרות, חזרה ויצירה. המטופל נזכר לכאורה בסצנות מהעבר ומנסה למצוא בהן את הסיבות לסבל שלו בהווה, אך למעשה הוא חוזר עליהן, ותוך כדי כך יוצר אותן מחדש, באופן שמותאם להווה שלו. הסצנה הראשית מהווה אפוא, יותר מכל, פיתוי ופיתיון; הבטחה להיזכרות פלאית ומוטיבציה לחקירה. לולא היו מניחים את קיומה, לא היה במה להיזכר, על מה לחזור ומה ליצור באנליזה, כך שהמטופל היה נותר עם הסימפטומים שלו ללא דרך מוצא מהם.

מכאן גם יוצא שאיננו חייבים להניח כי מקור הטראומה מיני. תחילה אמנם טען פרויד כי המיניות הכרחית למנגנון ההפעלה בדיעבד, מכיוון שהיא היחידה שמאפשרת התפתחות דו־שלבית. אך אם כל טראומה מתאפיינת במחיקה עצמית של החווה אותה, הרי שהמנגנון הדו־שלבי אינו מוגבל



(אסף גרובר). סצנות אלה נעשות מקור ויעד להבנה עצמית, שהולכת אחורה וקדימה בד בבד. זוהי הבנה עצמית רוקמת ופורמת, הבנה שיוצרת את "הסצנה הראשיתית" – דבר־מה קדמוני, עלום ובלתי נגיש, דבר־מה שאפשר לכנותו "1980" – ומתוך כך מביאה לפתרון התעלומה ולהעצמתה גם יחד.

אלהם רוקני: מרכז אינפורמציה משובש

אלהם רוקני מתחקה אחר סצנה שהתרחשה בנובמבר 1978, במסיבת החתונה של הוריה בטהרן. בעקבות מהומות שפרצו לאחר הריגתם של סטודנטים מהפכנים מאוניברסיטת טהרן ב־4 בנובמבר (ה־13 בחודש אבאן), בוטל האירוע המתוכנן על־ידי הבעלים של אולם השמחות. הזוג המאורס נאלץ לקיים את החתונה בצניעות בבית אמה של הכלה, והיא צולמה במצלמת 8 מ"מ על־ידי דודיה של רוקני. כשעזבה המשפחה את טהרן כעשור לאחר מכן, לקחו הוריה עימם ארצה את חמשת סלילי הסרט, אך קודם לכן נאלצו למוסרם לשלטונות האיראניים, שביקשו לוודא כי אין בהם חומר אסור. האם היה בסרט חומר אסור? מבחינת השלטונות האיראניים נראה



ההפעלה בדיעבד של האמנות

"1980: הסצנה הראשיתית" מבקשת לחקור את מנגנון ההפעלה בדיעבד תוך הרחבתו לתחומי האמנות. כמו הפסיכואנליזה, האמנות היא פעולה בעולם המשלבת יצירה ושימור, זיכרון ושכחה, הישענות על העבר וניסיון לשנות אותו מבעד להווה. האמנות היא לפיכך המקום האידיאלי לשכלל בו את מנגנון ההפעלה בדיעבד, מנגנון שלמעשה כמעט תמיד משמש אותה, גם אם לא תמיד באופן מודע. מיהו "המטפל" ומיהו "המטופל" באמנות? מה תפקיד האמן ומה תפקיד הצופה בהפעלה בדיעבד? ומהי הסצנה הראשיתית שיש להפעיל? כדי לענות על שאלות אלו, נבחרו לתערוכה אמנים שהעיסוק בעבר מאפיין את עבודתם, אלא שהפעם הם התבקשו להתמקד בסצנה אחת ולהפעילה.

כל אחד מן האמנים בחר טכניקות משלו כדי להיזכר ב־1980, לחזור עליה ולהמציאה בעת ועונה אחת, ובאופן זה ברא עולם ושפה ייחודיים לו. כל אחת מהם מכריזה הן על הפיקטיביות של הסצנה והן על ממשותה, והופכת תוך כדי כך לבלשית המתחקה אחר עקבות התעלומה שהיא־עצמה מפוזרת בשטח: חתונה בטהרן ב־1978 (אלהם רוקני), בריחה של פנתר מגן חיות בניו־יורק ב־1902 (עידו מיכאלי), או לילה עם עורך דין ידוע ב־2010



לגבי אמיתות הדיווחים. רוקני מספרת, למשל, שניסתה לברר עם אמה את התאריך המדויק של החתונה, אך קיבלה תשובות סותרות ומבלבלות. כשאני מנסה להבין את מקור השיבושים, היא אומרת שלדעתה הם נעוצים בהגירה לישראל ב־1989, שמבחינת אמה נכרכה לא רק בשינויי שפה אלא גם במעבר ללוח שנה חדש ומבלבל. רוקני רואה באמה, ולדבריה בכל אם, את "מרכז המידע של המשפחה", ומרכז זה שובש ונפגע. לאחר שתיקה היא אומרת: "אולי אני לוקחת על עצמי את התפקיד הזה". אני מתעניין דווקא בשיבוש, שלדעתי עומד בגרעין העבודה ומניע אותה. רוקני מסכימה:

זה כמו מחצב בעיני. אני לוקחת פרטים שונים מהסיפור המשובש, ופורמת אותם לעוד ועוד חושים. אני לא מנסה לסדר אותם, אלא לפרט ולפרוט. אולי בגלל זה אומרים עלי שאני לא מצליחה להגיע לפואנטה. אני מספרת את הסיפורים תמיד מסביב, עם הרבה פרטים מיותרים. כך גם בסרט החתונה. העניין הראשוני שלי לא היה בסיפור עצמו, אלא ברגע שבו המסך החשיך בגלל הפנס שהחזיק הדוד וסנוור את המצלמה. בחרת בשיבוש, בהקשכה, בצנוור, ואולי לכן אין פואנטה – כי הפואנטה מניחה אור, ואילו את עסוקה בחושך?



שלא – אך רוקני, מצדה, הוקסמה מסצנה אחת בסרט, שבה נראים אמה ואביה רוקדים בסלון הבית כשהדוד לצדם, מאיר עליהם בפנס כדי לשפר את התאורה. רוקני התמקדה בשנייה אחת שבה העדשה כמו מוכה סנוורים, בחרה מתוכה פריים אחד, בודדה את שלוש הדמויות המופיעות בה והכינה רישום מדויק שלהן, ולבסוף עיצבה שבלונות וחותמות כדי להפיק מהן עוד ועוד דימויים החוזרים על הסצנה בווריאציות קלות, לפרק את הסצנה ולהרכיבה מחדש, להקפיא אותה ולהפיח בה חיים באופן כמעט אובססיבי. לדידו של פרויד, הטראומה גוררת תמיד נסיונות לחזור עליה שוב ושוב, אך מדוע נתפסה רוקני דווקא לסצנת החתונה? רבות מעבודותיה של רוקני עוסקות בעברה ובילדותה בטהרן, אך הפעם נדמה שהסצנה שבחרה שרירותית כמעט, כאילו נכפתה ביד המקרה. אולי זו הסיבה למשבר שאליו נקלעה במהלך העבודה, כאשר הדימוי המשוכלל שיצרה כמעט הכריע אותה בדמות סימפטום חזרתי טורד. על סמך טקסט קצר שכתבה רוקני על עבודתה, ניסינו לברר יחד מה משך אותה לסצנת החתונה, כיצד כמעט נבלעה בתוכה וכיצד תוכל לצאת ממנה.

הטקסט שכתבה עמוס פרטים על קרובי משפחה שונים, נסיבות החתונה, תאריכים ומספרים, אך בה־בעת אופפת אותו אי־ודאות ועולות תהיות

את מדברת על שני עמודי תווך צורניים-חומריים בעבודה שלך: הכפלה של דפוס מצד אחד, והנפשה של דמות באמצעות אור וחושך מצד שני. ועכשיו פתאום יש לך רצון, אך גם קושי אדיר, למצוא עמוד תווך שלישי, שהוא הסיפור עצמו, התוכן ולא הצורה. אפשר לדמיין את הסצנה שלך כרגע טראומטי של הבלחת אנרגיה חזקה מדי, כמו שצף האור המסנוור של הפנס שגורם להאפלה, ואז, לאחר מכן, צריך לחזור על הסצנה, כפי שאת עושה באמצעות הדפוס החוזר. אולי הקושי להגיע לסיפור ולתוכן הוא בדיוק הקושי להגיע לאור שלפני הצל, לרגע הטרומטי עצמו, למה שכינית "פואנטה", שמוזכר לי את מה שרולאן בארת מכנה "פונקטום". אתן דוגמא: בסרט *Blow-Up* של אנטוניוני מצולם אירוע קשה, כנראה רצח, אך הוא מכיל שיבוש ולא ניתן לפענח בדיוק מה קרה שם. הגיבור מנסה להתקרב עוד ועוד אבל לא מצליח להגיע להגחה של הדימוי, כי ההגחה היא גם הסתרה. נראה לי שיש בעבודה שלך קשר בין המקום הצורני – המדיום והדפוס החוזר – לבין הסיפור, האירוע. יהיה מעניין לנסות להתקרב לסיפור עצמו, לסצנה.

כמו אצל אנטוניוני, לקחתי פריים אחד מתוך שנייה אחת מסרט 8 מ"מ, שיש בה 18 פריימים, כדי לראות איך לייצר ממנו תנועה, לבנות מתוכו מחדש את השנייה כולה. אבל עכשיו אני תקועה בפריים האחד הזה. אולי פה אני צריכה, כמו שאתה אומר, להתקרב. בחרתי בקונסטלציה מתחכמת או מגבילה. אולי אני צריכה לחזור לרישומים הראשונים שלי ולהמשיך בהם, לצאת מהפריים האחד. אם נחזור לתחילת השיחה, אני מרגישה שהמחצב שלי התרוקן מדימוי. אני קולטת פתאום את האנרגיות שלי בסטודיו בימים האחרונים, כשאני חוזרת ומתעקשת על אותו פריים. הוא נהיה לי דק מדי.

השיחה עם רוקני מבטאת את הקושי העצום לחדור לסצנה הראשית, להפעיל אותה ולא רק להיות מופעלים על-ידיה. במעבר לעקרון העונג מנגיד פרויד בין החזרה המשחקית על הטרומה, שלדבריו רק ילדים

אולי. לא מעניין אותי הסיפור עצמו אלא הפרימה שלו. במקור, מה שעניין אותי בחתונה היה הצורה, הפילם עצמו, שרק במקרה היה של החתונה. במשך שנים הגלגלים היו בשקית עם חותמת שעווה, ולפני ארבע שנים עשיתי להם דיגיטציה. לא רציתי שילכו לאיבוד. אחר כך ראיתי את הסרט עם ההורים שלי פעם אחת, וזהו. ואז, לפני כמה חודשים, פתאום נזכרתי בו.

רוקני מתארת אפוא מהלך קלאסי של הפעלה בדיעבד, שבו קיימת השהיה בין האירוע המקורי (החתונה והסרטתה), האירוע שמפעיל אותו (הצפייה בסרט לפני ארבע שנים), ולבסוף ההיזכרות הפתאומית בו לפני כמה חודשים והכנת העבודות לתערוכה בעקבותיה. עדיין מעניין לציין שרוקני אינה מייחסת חשיבות לתוכן של הסרט, ומתעקשת שרק במקרה מדובר בחתונת הוריה:

העניין הראשוני שלי הוא בחושך, ברגע של ההחשכה, ובמקביל המחשבה שלי על הווידאו כדפוס חוזר. פה הרגשתי שמהו מתחבר בעבודות שלי: מצד אחד, הכפלה של דפוס כלשהו, דימוי הקשור במשהו אישי בביוגרפיה שלי, ומצד שני – עבודות שעוסקות במדיום, בדימוי נע, בחושך, בקולנועיות. פתאום נראה לי שהשנייה הזאת מכילה שני צדדים שבי שאני לא יודעת לקשר ביניהם, שני גופי עבודה שברגע אחד התחברו. אם אפרק את השנייה הזאת, חשבתי, אצליח לחבר את שני הצדדים. אבל עכשיו אני מרגישה תקועה ביחס לסיפור של הסצנה. רציתי להכין לתערוכה סרט בלשי, לברר פרטים על החתונה, המשתתפים בה. תכננתי למי אתקשר, מה אברר, אבל בינתיים לא הצלחתי לעשות את זה. אתה שואל למה? כי זה סיפור. צריך שהוא יסופר באופן מדויק, ולי נוח יותר להתמקד בפרגמנט ולעבד אותו מאשר להתחייב לסיפור השלם. יש אצלי יותר מדי חורים ופרטים, אז אני מעדיפה להתעסק בחומר ולא בסיפור.

מתוכו. שילוב זה עשוי להוליד את הסיפור שהיא מחפשת, סיפור שיהיה אולי "חסר פואנטה" – אבל רק כך יוכל להיות אותו מרכז מידע משובש, אותו מחצב בלתי נדלה שרוקני מבקשת לרשת מאמה.

עידו מיכאלי: שובו של הפנתר השחור

הסצנה הראשית שבה בחר עידו מיכאלי נראית תחילה שרירותית בהרבה מזו של רוקני: הוא מצא כתבה מגיליון הניו-יורק טיימס של נובמבר 1902, שבה מתוארת בריחתו של פנתר מגן החיות של הברונקס בניו-יורק והמרדף אחריו, עד שצלח את נהר הברונקס בדרכו אל החופש. אך בשיחה עם מיכאלי מתגלה עד מהרה שהפנתר השחור אינו אלא הוא-עצמו – מי שהיגר לפני כשנתיים לניו-יורק ואולי מרגיש בה כמו פרא מאולף. מדוע נאלץ מיכאלי להרחיק כל כך בחיפושיו ולעטות דמות של פנתר שחור מאגדה אורבנית נושנה? השאלה מתחדדת עוד יותר לנוכח הטכניקה שפיתח לעצמו מיכאלי בשנים האחרונות – הכנה של שטיחים ובדים על בסיס רישומים.

מסוגלים לה, לבין החזרה הכפייתית אצל המבוגרים. האנליזה היא הזירה שבה מנסים להפוך את החזרה הכפייתית לחזרה משחקית ומשוחררת יותר, וניכר שזה המהלך שרוקני מנסה לבצע בעבודתה. היא מקפידה את הסצנה, מפרקת אותה ומרכיבה מחדש. אך באמצע הדרך נראה שהסצנה השתלטה עליה ופריים אחד בודד כפה עליה לחזור עליו שוב ושוב. מה מסתתר מאחורי כפיית חזרה זו?

הסצנה שבחירה רוקני כרוכה באהבה, בזוגיות חדשה וגם בלידתה-שלה שנה וחצי לאחר מכן, ב-1980. אך משהו בסצנה מבשר רעות: המהומות בטהרן, החלפת אתר האירוע ברגע האחרון, ולבסוף הסינוור על-ידי הדוד, צלם חובב המנסה להאיר את הסצנה למצלמה, אבל לעתים דווקא מחשיך אותה. רוקני ניסתה להחיות את הסצנה, אולי להוליד מתוכה את עצמה, אך כעת היא מנסה להיחלץ ממנה ותוך כדי כך לחלץ דבר-מה עבור עבודתה. השיבוש של הסצנה ושל הסיפור שמאחוריה הוא המכרה שלה; אך עליה לא רק להשתמש בשיבוש, לחזור עליו ולהמציאו באלפי דרכים חדשות, אלא גם לאחות אותו: לשלב בין החזרה על הדפוס לבין הגחת הדמויות

עידו מיכאלי, רישומי הכנה לגובלן, 2015, טכניקה מעורבת על נייר, מידות שונות



חדשותית טיפוסית, שמזכירה לי סרטים כמו גודזילה, קינג-קונג או פארק היורה. בכתבה מפורט האופן שבו הצליח הפנתר לחמוק מהכלוב. מסופר על משלחת שוטרים שיצאה למצוד אחריו, שהוא הפחיד מבקרים בפארק ואכל לארוחת צהריים מסלסלות פיקניק. זה יפה בעיני שבסוף הכתבה הוא לא נתפס, אלא חוצה בשחייה את נהר הברונקס. אחד הדברים המעניינים כאן הוא ההעזה שלך לחשוף את שלבי העבודה וההתנסות, כלומר את תהליך האריגה והפרימה המובילים לתוצר הסופי, וזאת בניגוד לשליטה הכמעט מלאה בתהליך שמאפיינת את העבודות שלך בדרך כלל. לכן אין זה מקרה שבחרת לתערוכה דווקא סצנה של פנתר שחור הנמלט מגן החיות: מצד אחד אתה מנסה ללכוד את הפנתר השחור, לשלוט בו, להחזיר אותו לגן החיות במובן של אזיקת דמותו לכלל דימוי יציב; אך מצד שני אתה גם רוצה לאפשר לו לצלוח את הנהר ולהמשיך בדרכו. אתה מבטא בכך את השניות המופרת של טבע ותרבות, שחור ולבן, מזרחי ומערבי. כל אלה התקיימו תמיד בעבודה שלך, אבל, להרגשתי, בהצגת הסקיצות יש חשיפה של התהליכיות שהתערוכה מחפשת. אני חושב שהבחירה שלך באריגים ובדים נובעת, בין השאר מהגמישות שלהם, מהשימושים המרובים, מכך שהם חושפים

הסקיצות הרבות המוצגות בתערוכה הן למעשה שלב בדרך להכנת גובלן המתאר את בריחת הפנתר – טופוס שהיה מקובל בצרפת של ימי הביניים. המפגש המוזר בין בחור מישראל, פנתר שחור מניו-יורק וטכניקה אמנותית עתיקה מאירופה מעורר אפוא תהיות רבות. להלן קטעים מתוך דיאלוג אינטרנטי שערכתי עם מיכאלי באחרונה, שבמהלכו ניסינו להבין, מבעד לתמונת המרדף ולסקיצות שיצר בתהליך העבודה עליה, מהי הסצנה הראשית שמאחוריה.

שטיחי קיר עיטרו קירות של ארמונות וטירות בימי הביניים. הם שימשו לצורכי בידוד ודקורציה ושיקפו את נקודת המבט של השליט ובעל הכוח, ואולי מסיבה זו נפוצו כל כך בשטיחים אלה סצנות ציד – פעילות פנאי שאפיינה את המעמדות הגבוהים, ובהיבט מגלמת השקפת עולם שעיקרה עליונות האדם על הטבע. סצנות ציד הן גם נושא נפוץ בתולדות האמנות, עוד מימי ציורי המערות. ניסיתי לביים סצנת ציד במרחב העירוני של ניו-יורק. מצאתי סיפור שהתאים בדיוק למה שהייתי צריך – "פנתר שחור ברח מגן החיות של הברונקס" – שהופיע ב-1902 בניו-יורק טיימס. זו מין שבלונה של ידיעה



של בריחה, של אפלה, שאתה מחפש אבל לא מבין עד הסוף, והכתבה עוזרת לך עכשיו, בהווה, לנסות להפעיל אותה, לעשות עליה וריאציות כדי להגיע איכשהו לסצנה פרימיטיבית יותר, מה שהתערוכה קוראת לו "1980". זו סצנה שלא השתתפת בה – ובכל זאת היא מפעילה אותך, ואותה אתה מנסה עכשיו להפעיל. בדיוק בגלל זה הפנתר הוא גם פראי וגם מבויט, גם חזק וגם חלש. הוא כוח שתלוי אך ורק כך וביכולת שלך לעצב אותו, להאכיל אותו, להפיה בו חיים – ומצד שני אתה לגמרי תלוי בו, לא רק בעבודת האמנות המסוימת הזאת, אלא בתור מי שאתה היום. יש משהו חזק וטעון מאוד בדימוי של הפנתר השחור: גם בגלל מעמד הכלאיים שלו, בין הפראי למבויט, גם בגלל האפלה שהוא מכניס לצבעוניות העשירה והמוארת של הסקיצות שלך, וגם בגלל ההקשרים העכשוויים והפוליטיים שלו, שקושרים יחד עבר מיתולוגי של סצנות ציד מפונטזות מימי הביניים המאוחרים, עם אמריקה הגזענית של היום, ולבסוף גם אותך: אמן ישראלי ממוצא מזרחי, שמשחק בתוך זירה די לבנה, בסך הכל.

הרבדים הללו חבויים אחד בתוך השני, אבל אני בטוח שנוכל לגלות שם עוד שכבות. לפני השטח של הדימוי שיצרתי יש אופי מיתמם,

את המורכבות של המארג – אבל מעניין לבדוק את המורכבות הזאת של אריגה/פרימה גם במדיומים נוספים, כפי שאתה עושה עכשיו. הייתי שמח אם הצופים בתערוכה יתבלבלו מול דמות הפנתר, יפחדו ממנה, יעריצו אותה, ירצו בהצלחתה ובכשלונה גם יחד.

תהליך העבודה שלי ארוך בדרך כלל. כמטרה ניצב לפני איזשהו מגא-אובייקט, והוא מצריך שלבים רבים עד למימוש. זו צורת עבודה אנכרוניסטית, אולי אפילו ימי-ביניימית, ובמהלכה אני מייצר אינספור סקיצות. אני שמח על ההזדמנות לחשוף את התהליך לעיני הצופה, ומקווה שעבודת המחקר וההכנה תעמוד בפני עצמה. לגבי השאלה מה כאן פראי ומה מבויט – זו נקודה מעניינת: האם זה הדבר עצמו או העתק מוחלש? המקור או דימוי? התקרית יצרה אמנם פחד לא רציונלי מן הפרא שיוצא לחופשי – אבל ברוב המקרים זו רק מראית עין, כיוון שה"פרא" נולד וגדל בשבי. הוא נראה כמו נמר, אבל בעצם הוא דומה יותר לחתול בית. בהחלט ייתכן שהפנתר לא יסתדר בג'ונגל ולא ידע לצוד בעצמו.

השילוב הזה של חוזק וחולשה הוא בדיוק מה שאתה יוצר בתהליך העבודה שלך באמצעות מנגנון ההפעלה בדיעבד: ישנה סצנה ראשית של ציד,



שוב הראו תמונות של פליטים מאפריקה, שהוחזקו בכלא "חולות", עם שחרורם מהמעצר. הם הולכים במדבר בלי מטרה מוגדרת, בלי מקום שאליו יוכלו להתאים.

בעבודה הזאת בחרתי להשתמש בטכניקה שהגיעה ממסורת של האדם הלבן כדי לספר סיפור על פנתר שחור. חשוב היה לי לנסות לתאר סצנת צייד בהתאם לכללי הו'אנר. הדימוי מזכיר גם את סנט־ג'ורג' והדרקון מן האיקונוגרפיה הנוצרית. אני מנסה לחקות את האובייקט הזה, שנועד לקשט את הבתים של בעלי הכוח או להיתלות בכנסיות, כדי לספר סיפור אחר.

עד כמה אתה מאמץ או מנכס את עמדת הכוח ודוחף אותה עד שהיא מתמוטטת? אני מרגיש שיש במהלך שלך מידה של הנאה והזדהות, שנובעת ממרחב הביניים שבו מצוי הפנתר־הפליט: לא פה ולא שם; אמנם שחור, אבל מצוי בסביבה לבנה; אמנם פראי, אבל מבויט. אתה זקוק לצורניות ה"לבנה" או המערבית כדי לצקת לתוכה, בערמומיות, תכנים "שחורים", וזאת לכאורה בניגוד למגמות עכשוויות בישראל – למשל קבוצת ערס־פואטיקה, שכאילו מנסה

ואופן הטיפול שלי בדמויות הוא נאיבי. הסצנה מוגשת כמו סיפור ילדים או קוריוז חדשותי, ובכל זאת חבויים בו מסרים אפלים. הדימוי מציף סטריאוטיפים גזעניים ביחס לאפרו־אמריקאים, כמו חייתיות. לשחורים וגם לערבים מיוחסת יצריות, תשוקה מינית מוגברת וחיבור לטבע. הייצוג שלהם (וגם שלי) בדימוי כמו פנתר שחור, מגרד את הפוליטיקלי־קורקט האמריקאי. האנשים בסצנה הקרובה הם לבנים – ורק מרחוק רואים אנשים בחלונות, שאולי הם שחורים. הגיבור הוא פרא אציל שנלחם על החירות שלו, ערך אמריקאי מהמעלה הראשונה, מול המשטרה והחוק. בעצם נעשה לו אי־צדק, כי הוא נחטף מסביבתו הטבעית והפך לחיית שעשועים בכלא.

מובן שעולה לראש גם תנועת הפנתרים השחורים הרדיקלית בארצות־הברית, שחבריה הסתובבו חמושים להגנה עצמית, כיאה לפנתרים עם שיניים וציפורניים. פנתרים שחורים היו גם בישראל – תנועת מחאה נגד קיפוח העולים שהגירו ממדינות ערב ונקלעו למעמד סוציו־אקונומי נמוך. הסיטואציה שבנתי מתחברת לחוסר מקום, הגירה ופליטות. הפנתר לא מתאים לג'ונגל, למרחב האורבני או לגן החיות. השבוע



הלבנים. הפנתר אוכל ממזונם ומספק להם, בתמורה, סנסציה וריגוש, ובכך מיכאלי כמו רומז לנו שאין לפנתר חיים מעבר לנהר. הברירה, כמו החיסול המוחלט של המקור, הם פנטזיה – וכמוהם גם הדימוי של המקור הפראי, השחור והאלים. רק בקו התפר בין שתי הפנטזיות, במרחב הביניים של ההפעלות ההדריות, עשויים להתקיים חיים של זהות אישית מפקפקת, מפוקפקת, אך גם ובעיקר כזו שמאפשרת יצירה.

אסף גרובר: הכפיל המומצא

בחורף 2010 היה אסף גרובר בדרכו לטיסה מלייז', בלגיה, לתל-אביב, כאשר סופת שלגים עצרה את תנועת הרכבות במדינה. מאחר שהטיסה, מצדה, תוכננה להמריא בזמן, נותר גרובר אובד עצות בתחנת הרכבת בחיפוש אחר דרכים חלופיות לשדה התעופה. באותו רגע פנה אליו גבר בגיל העמידה, שאותו זיהה מיד כעורך דין ישראלי מפורסם ושנוי במחלוקת, ושאל אותו כיצד בכוונתו להגיע לשדה התעופה. גרובר בחר להעמיד פנים שאינו מזהה את עורך הדין והציע שיזמינו יחד מונית. משזו בוששה לבוא בשל פקקי הענק שנוצרו בינתיים, הציע גרובר שיעצרו מכונית בכביש ויציעו לנהג מאה אירו תמורת הסעתם לשדה.

הסיפור – כפי שסיפר לי אותו גרובר – נמשך אל תוך הלילה: הגעה לשדה, ביטול הטיסה, חזרה לעיר, לינה משותפת בחדר מלון, התוודותו של גרובר בפני עורך הדין על כך שזיהה אותו מלכתחילה, ותגובתו הבלתי צפויה של עורך הדין. אך עבודת הווידאו האנונימיות של הלילה עוסקת רק בחלקו הראשון. גרובר אומר שהיה זה אירוע מכוון בחייו, ששינה לחלוטין את האופן שבו הוא מבין את מעשה האמנות. מה היה מסעיר כל כך באירוע זה? לא זו בלבד שגרובר אינו אומר זאת במישרין, הוא אף מוותר על תפקיד הדובר בעבודה ומעניקו לעורך הדין, בגילומו של השחקן רמי ברוך. כאשר הממשי נעשה חזק או טראומטי מדי – טוען הפילוסוף הצרפתי קלמאן רוסה בספר הממשי וכפילו' – הוא נוטה להיות מוכפל באופנים

להיפטר מההגמוניה הלבנה אחת ולתמיד, אבל ברור שיש כאן הונאה עצמית, כי הרי כל המהומה הזאת באה מתוך עצם ההשתלחות בממסד האשכנזי. כך שאולי, בעצם, המהלך שלך מזכיר קצת את שלהם: התגרות בהגמוניה במטרה לבסס זהות עצמית.

אני יכול להעיד שהזהות שלי מעורבת, גם שחור וגם לבן. אמנם גדלתי בבית מזרחי, אבל גם למדתי במסגרות חינוך מערביות, שלצערי הדירו היסטוריות מזרחיות. אני אוהב אמנות מזרחית ומערבית יחד. אני מחבר בין העולמות, למרות שלא תמיד ידעתי איך עושים את זה. במחאה אתה צריך לצעוק את מה שמפריע לך. אני מנסה להניע מחאה שיש בה פוטנציאל חתרני, כמו סוס טרויאני. העבודות שלי בדרך כלל מצביעות החוצה ומנסות לחשוף את המערכת, כמו וירוס. מה קורה למחאה כשהיא זוכה לחיבוק מצד הממסד? מה קורה לשניות של אנחנו והם? מבחינת זו שאלה של מאבק על ייצוג. לא הייתי רוצה להפוך למייצג של קבוצה, וזה מה שאני מנסה לפרק. אני משתמש באופן מגיפוליטיבי בפורמטים שנראים כאילו נלקחו ממוזיאונים לאתנוגרפיה, כדי להוכיח שאין מקור, שאנחנו אסופה של חיקויים, וכאן טמון גם הפוטנציאל לביטול של היררכיות. אני חוגג את ההיברידיות הזאת כאקט חתרני. אני נהנה לנוע בין מרחבי הזהויות, ומנסה לנסח עבודה במונחים של אליבי: אתם חושבים שאני נמצא במקום שאינני. אני בוחן איך פעולת החיקוי יכולה לערער על מוסכמות. בסיכומי של דבר, השטיח ימצא את מקומו בבית של אספן עשיר או במוזיאון, שמציג פריטים היסטוריים עם מגוון דימויים אוריינטליסטיים. אני עושה את העבודה הזאת בשביל הילד שתייצב מולי ויצעק "מתחזה!"

מיכאלי רוצה להוכיח שאין מקור, אבל ניכר שהוא זקוק למקור הבלתי קיים הזה, שכן כל עבודותיו מתייחסות אליו, פורמות אותו ותופרות מחדש. הוא בחר בפנתר שחור מאולף כדי לבטא את עצמו, ולכן מעניין לציין שלא התמקד דווקא בצליחת הנהר אל החופש אלא במפגש מבוהל עם הפיקניקאים



והפכה לאמנית, והיא מספרת על מפגש עם שומרת במוזיאון בדרודן; סרט רביעי, שבו שומרת המוזיאון מספרת על מפגש משלה, ועוד היד נטויה: כל דמות מפקידה את הממשי שלה בידי כפיל מדומיין, שזוכר אך בקושי את המפגש עימה, שכן הוא־עצמו עסוק בכפיל מדומיין משלו.

כשניסיתי לחלץ מגרובר תשובה לשאלה מדוע היה המפגש עם עורך הדין כה מכריע עבורו, הוא אמר שבמהלך אותו לילה נוכח לדעת כי הדמות שהכיר מן התקשורת לא היתה פיגורה מופשטת, מין אידיאולוגיה מהלכת, אלא כמעט להפך: האדם שלפניו נרקם בראש ובראשונה מתוך יחסו לסביבתו הקרובה, לאובייקטים המקיפים אותו. האנונימיות המדומה של עורך הדין, שסבר כי לא מזהים אותו, איפשרה לו לזנוח את האידיאולוגיות הגדולות לטובת מיקרו־התייחסויות. מובן שגם אלו רוויות אידיאולוגיה, אך המפגש עם הקונקרטי בתנאים של חוסר ודאות חייב את עורך הדין להפוך את כיוון המחשבה, להתייחס לאובייקטים עצמם ולהתמודד איתם באופן מעורטל וחשוף, שלא מתאפשר לו בתנאי שגרה.

בשביל גרובר היה זה גילוי מטלטל שחותמו ניכר בעבודתו. בשתי עבודות הווידיאו הנדונות הדגש מושם על החפצים יותר מאשר על הדמויות;



← אסף גרובר, מתוך האנונימיות של הלילה, 2014, וידאו, 4:23 דקות
בתמיכת ארטיס, אוטסט, והאקדמיה לאמנויות, ברלין

שונים. המימד הבלתי נסבל שלו מועבר כך מהכאן־ועכשיו אל כפיל כלשהו, שבמוקדם או במאוחר חוזר כמובן ורודף את מי שניסה להתנער ממנו. דמותו של הכפיל היא אפוא דרך להתמודד עם הממשי ולחמוק ממנו בעת ובעונה אחת, וכך גם אצל גרובר: השחקן מכפיל את דמותו של עורך הדין, ועורך הדין מכפיל בתורו את דמותו של גרובר. הכפלה נוספת נוכל למצוא בווידיאו אורח בהתהוות, שגיבורו (בגילומו של ניב זילברברג) אינו אלא הבחור שפגש עורך הדין בדרך לשדה התעופה – אך גם הפעם אין זה גרובר עצמו אלא צעיר ישראלי שחי שנים ארוכות בבלגיה, והוא מספר על ניתוח המילה שבחר לעבור טרם חזרתו ארצה ועל מפגש מביך במרפאה עם אחות שניסתה להניאו מכך. כשם שעורך הדין עסוק בצעיר באובססיביות אך גם מתייחס אליו בזלזול ובכעס – גם הצעיר מדבר על האחות בלהט המלווה בסקסזים גועני. האחר או הכפיל של כל אחד מהם מייצג דבר־מה בלתי נסבל – חרדת סירוס ממשית במקרה של הצעיר, וחרדת סירוס סמלית במקרה של עורך הדין – וזאת במסגרת סיטואציה מאיימת של חוסר אונים. שרשרת ההכפלה־סירוס נמשכת בעבודות נוספות של גרובר: סרט שלישי, בכיכובה של האחות מהמרפאה, שבינתיים עברה הסבה מקצועית



מייצגת אותנו, בחיפוש אחר הכפילים שלנו: המצלמה נעה בעצבנות תזזיתית מחפץ לחפץ, מחפץ לדמות ומהדמות בחזרה לחפציה. המצלמה כמו רומזת על אי-היכולת להשתוות על אף פרט, על הצורך לעבור בין הפרטים ולחברם, שכן רק האיחוד הבלתי אפשרי של כל הכפילים וההכפלות יביא לפתרון התעלומה.

בסוף האנונימיות של הלילה עוצר לפתע עורך הדין את שטף דיבורו ומתבונן בהשתקפותו בחלון. "מוזר, יותר משלושים שנה לא התגלחתי, עד היום בבוקר", הוא אומר. המפגש עם הכפיל מביא לחשיפת פניו, שאת קלסטרן הוא אינו מזהה עוד. כך גם הצעיר מאזרח בהתהוות, המצטט בחלחלה את האחות בתארה את אובדן תחושת הבית הכרוך בברית המילה. הוא משתק, מתבונן בהר תבור, ביתו החדש-ישן, כמו תוהה אם אכן מצא את ביתו או איבד אותו. שתי הדמויות מדברות בשפה שאינה שפת אמם, ושתייהן משתקות בסוף, מעורטלות, נבוכות נוכח המקום שבו מצאו את עצמן לבסוף, מקום שהתגלה מבעד למפגש עם הכפיל המומצא.



במקביל, הדמות מספרת על המפגש עם כפילה מבעד להתייחסויות הסותרות שלהם לחפצים שונים. עורך הדין מודעזע מאדישותו של הצעיר המשתמש במצית שעליו מתנוסס דיוקן של יאסר ערפאת – ואילו הצעיר, בתורו, נחרד מיחסה האירוני של האחות לפרטים שונים במרפאה. אובייקטים אלה מופיעים בסדרת תמונות המלווה את עבודת הווידיאו, ונקשרים זה לזה במוטיבים של סופיות ואיום, המתנגשים עם נסיון הבעליתי של הדמויות לאחוז בהם, בעולמן ובעצמן. באמצעות המפגש עם הכפיל, כל דמות נתקלת באובייקטים שגורים, שנעשים אלביתיים ומחייבים אותה לחשוב מחדש עליהם ועל עצמה.

מרכזיות של הסופיות והחלקיות, שבביטויים שלהן נתקלות הדמויות שוב ושוב, מועצמת כתוצאה מהליכי העבודה של גרובר. כמו רוקני, גם גרובר מבודד סצנה אחת מתוך "סרט" שלם – אך במקרה שלו הוא עצמו כותב את התסריט המלא ואז בוחר מתוכו סצנה, שרק היא תצולם ותהיה לעבודת וידיאו. הצופים נחשפים רק לפרגמנט מסיפורה של כל דמות, המנושלת בתוך כך מהבעלות על סיפורה המלא. הקרע שאיתו הדמות נדרשת להתמודד מוכפל על-ידי הקרע של הסיפור, ושל המצלמה – שאולי



אסף גרובר, עד הבוקר, 2015, תצלום צבע, 70x70 (פרט)

"אוטומטון".⁸ החזרה וההכפלה הם תוצרים מובהקים של טראומה, כלומר, של ניסיון שהאני לא הצליח להיות בו, בדיוק משום שהוא מעצב ומכונן אותו באופן גורף כל כך. בעבודות המוצגות ב"1980: הסצנה הראשית" בחרו רוקני, מיכאלי וגרובר בסצנה משנית המאפשרת גישה עקיפה לסצנה ראשית כלשהי – אולם גם הסצנה המשנית מתפקדת בתורה כסצנה ראשית ודורשת הכפלות, חזרות, התקות וטשטושים. האם התערוכה מהווה גרסה נוספת לשרשרת של תערוכות פוסט־מודרניות המבשרות לעיפה על כשלון הייצוג והעדר המסומן?

אולי זה רק טבעי שילידי 1980 – שבעשור הראשון לחייהם פרץ המושג "פוסט־מודרניזם" לתודעה הקולקטיבית – יהיו מפוכחים מאשליות ביחס ליכולתם לגעת בסצנה הראשית. אך נדמה שהפיקחון מביא אותם לעמדה אחרת, שמקבלת את החזרה והסימולציה לא כדבר־מה שחוסם את הסצנה הראשית, אלא כמה שפותח אותה באמצעות המצאתה. הפגישה עם הסצנה הראשית היא אמנם כבר־תמיד מוחמצת, ובכל זאת אפשר להגיע אליה בזמן: לא בזמן אמת אלא מבעד לזמן עצמו, כלומר באמצעות ההכפלה והחזרה שהזמן מאפשר. האמנים נודדים בזמן ומחפשים



סוף דבר: להגיע בזמן לפגישה המוחמצת

כל אחד מהאמנים המשתתפים בתערוכה עיבד סצנה שעיצבה את גורלו אך הוא־עצמו לא היה בה. מה המשותף לכל הסצנות המוצגות ולסצנה המאחדת אותן בחשאי, המכונה כאן "1980"? שלושה דברים בולטים יותר מכל: ראשית, כל אחד מהאמנים נמנע מלהכניס עצמו לסצנה במישרין ובחר לשם כך כפיל או כפילה מייצגים: בני משפחה, דמויות מן העבר, חיית פרא מבויתת; שנית, כל אחד מהכפילים הללו מספר על מפגש מוחמץ, על אינטראקציה שמשוהו בה לא עולה יפה: הפנס המסנוור במקרה של רוקני, הכעס האובססיבי במקרה של גרובר, המנוסה המבהילה/מבוהלת במקרה של מיכאלי; שלישיית, המפגש עצמו מוכפל עוד ועוד, ותוך כדי כך סמכותו מתעצמת ומיטשטשת גם יחד: השבלונות של רוקני, הסקיצות של מיכאלי ותמונות האובייקטים של גרובר מנסות שוב ושוב לגעת במפגש, לעורר אותו, לומר משהו עליו, אך כל ניסיון כזה רק חוזר על ההחמצה הראשונית של הפגישה.

ז'אק לאקאן תיאר את המפגש עם הממשי כפגישה מוחמצת עם מקור טראומטי, פגישה שמנסים לחזור עליה שוב ושוב במסגרת מה שהוא מכנה

בו מפגשים המוכפלים בחלל, כאשר דווקא הוויתור על הדרישה לאמת יציבה מאפשרת להם למצוא ממשות במפגשים אלה. הממשי לא התרחש בזמן אמת, אך אפשר לממשו כעת; אפשר למצוא בו לידה של זהות, אך כזו שיש ליילדה תמיד לאחור, בדיעבד. השילוב של ההכפלה בזמן ובמרחב עשוי להוליד את הממשי ולתת לו את הערך שהוא דורש: ערך של פגישה מוחמצת וממומשת כאחת.



עידו מיכאלי, מתווה לגובלן, 2015, אקריליק על בד, 122.5x92.5
Ido Michaeli, *Sketch for a Tapestry*, 2015, acrylic on canvas, 122.5x92.5

1. זיגמונד פרויד, איש הזאבים, תרגם מגרמנית: ערן רולניק (ירושלים: ספרים, 1999).
2. ראו שם, עמ' 76-77, 122-128.
3. ראו זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תרגם מגרמנית: חיים איזק (תל-אביב: דביר, 1968), עמ' 13-95.
4. ראו זיגמונד פרויד, עכבה, סימפטום וחרדה, תרגם מגרמנית: יאיר אור (תל-אביב: רסלינג, 2003).
5. ראו זיגמונד פרויד, "היזכרות, חזרה ועיבוד", הטיפול הפסיכואנליטי, תרגם מגרמנית: ערן רולניק (תל-אביב: עם עובד, 2002), עמ' 114-119.
6. כפי שמראה ז'אן לפלאנש, מנגנון ה"בדיעבד" אינו מקביל למחלה הדוגרת על שמריה, כפי שסברנו תחילה, שכן הוא פועל במקביל בשני כיווני הזמן: מהעבר להווה, ומהווה לעבר. והייתי מוסיף כיוון שלישי: מההווה לעתיד. ראו חיים ומוות בפסיכואנליזה, תרגמה מצרפתית: עלמה יצחקי (תל-אביב: רסלינג, 2010).
7. Clément Rosset, *Le Réel et son double* (Paris: Gallimard, 1976) וראו, למשל, את הכפיל של דוסטוייבסקי ואת השמכאן של מופאסן.
8. Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire, livre XI* (Paris: Seuil, 1973), pp. 53-62







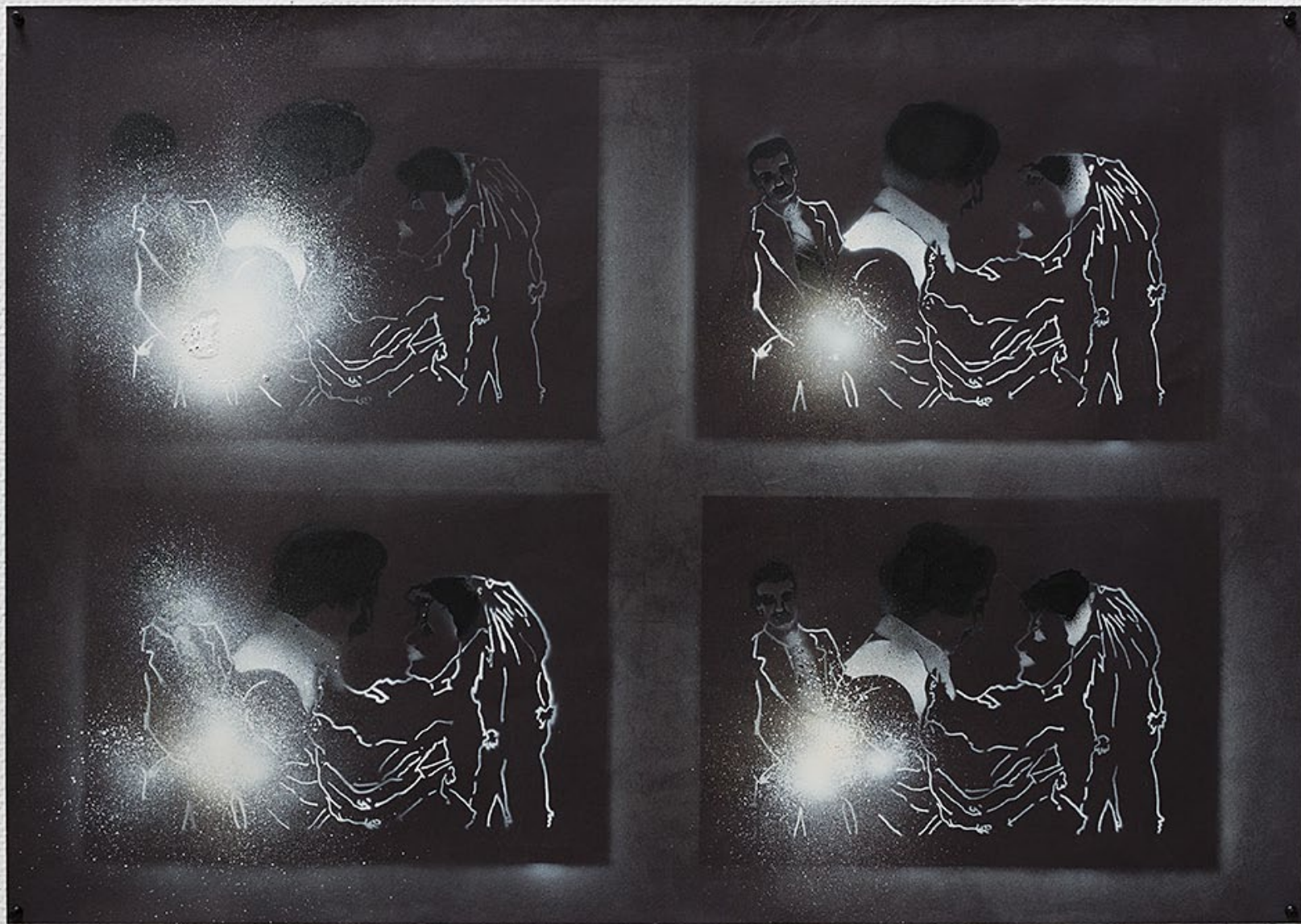
Ido Michaeli, *Sketches for a Tapestry*, 2015, installation views





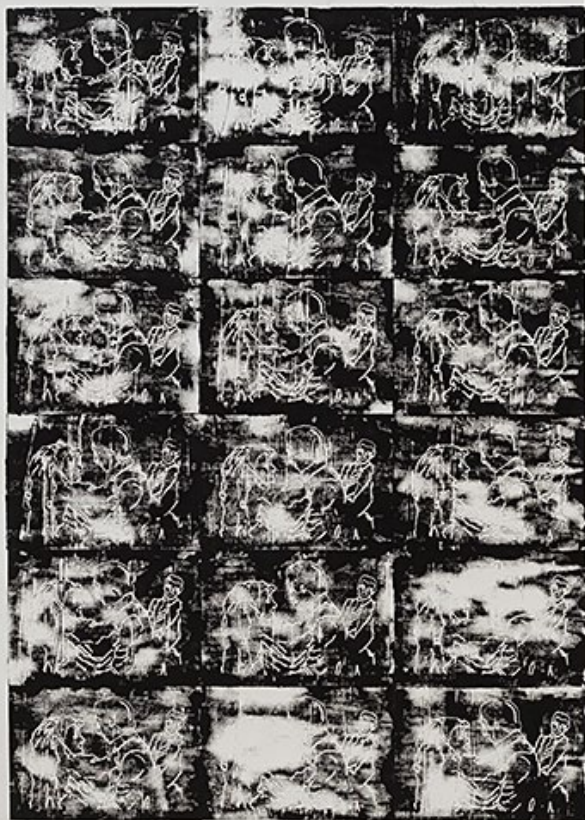
Elham Rokni, *Paint Shot*, 2015, acrylic and marker on paper, 30x42

אלהם רוקני, יריית צבע, 2015, אקריליק וטוש על נייר, 30x42



Elham Rokni, *First Test*, 2015, spray paint on paper, 70x100

אלהם רוקני, טסט ראשון, 2015, תרסיס צבע על נייר, 70x100



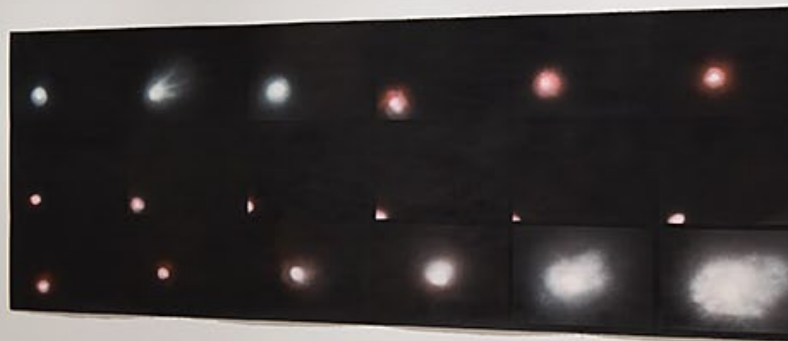
אלהם רוקני, הזוג הרוקד, או 18 פריימים לשנייה (חותמת MDF), 2015,
אקריליק על נייר, 190x150

Elham Rokni, *The Dancing Couple, or 18 Frames per Second (MDF Stamp)*,
2015, acrylic on paper, 190x150



אלהם רוקני, הזוג הרוקד, או 18 פריימים לשנייה (שבלונה), 2015,
תרסיס צבע על נייר, 210x160

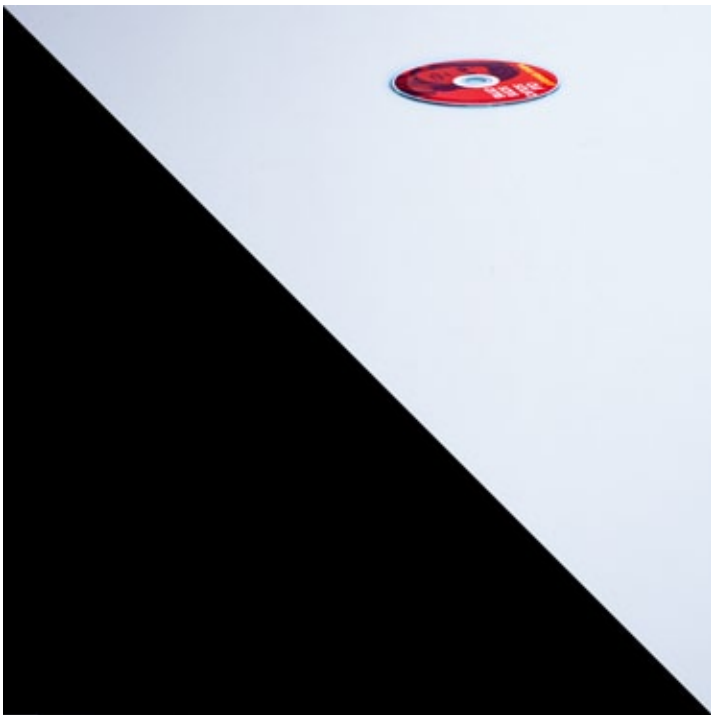
Elham Rokni, *The Dancing Couple, or 18 Frames per Second (Stencil)*,
2015, spray paint on paper, 210x160







לא רע לבחורה פלמית ב-7:00 בבוקר.
לא ילד לסיבה גדולה בשבוע מסתובב



אסף גרובר, זמר ישראלי, 2015, תצלום צבע, 70x70
 Assaf Gruber, *Israeli Singer*, 2015, color photograph, 70x70



אסף גרובר, חדר כביסה, 2015, תצלום צבע, 70x70
 Assaf Gruber, *Laundry Room*, 2015, color photograph, 70x70



אסף גרובר, מצת, 2015, תצלום צבע, 70x70
Assaf Gruber, *Lighter*, 2015, color photograph, 70x70

encounters. The real did not take place in real time, but can be realized *now*: the birth of an identity, one that always needs to be birthed backwards, in retrospect. The combination of duplication in time and space may give birth to the real and give it the value it demands: the value of a meeting at once missed and realized.

1. Sigmund Freud, "From the History of an Infantile Neurosis," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17, trans. James Strachey (London: Hogarth press, 1955). The Standard Edition will be henceforth cited as SE.
2. Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle," SE 18: 1-64.
3. Sigmund Freud, "Inhibition, Symptoms and Anxiety," SE 20: 77-175.
4. Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working-Through," SE 12: 147-156.
5. As Jean Laplanche has shown, the mechanism of deferred retroaction is not like a disease's incubation period, as was originally assumed, since it operates simultaneously on two time-directions: from the past to the present and from the present to the past. And I would add a third direction: from the present to the future. See: Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, trans. Jeffrey Mehlman (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985).
6. Clément Rosset, *The Real and its Double*, trans. Chris Turner (Chicago: University of Chicago Press, 2012). And see also, among others, Dostoyevsky's *The Double* and Maupassant's *The Horla*.
7. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1998), pp. 53-62.



in Rokni's case, obsessive anger in Gruber's and a frightened/frightening escape in Michaeli's; thirdly, the encounter itself is repeated over and over, its authority simultaneously increasing and obfuscated: Rokni's stencils, Michaeli's sketches and Gruber's object photographs all try to continually touch on the encounter, revivify it, say something about it, but each of these attempts only recreates the originally missed encounter.

Jacques Lacan has described the meeting with the real as a missed encounter with a traumatic source, an encounter that one tries to reproduce again and again in what he terms an "automaton."⁷ Repetition and duplication are the distinct outcomes of trauma, i.e. of a trial the ego has failed exactly because it shapes and establishes it in so sweeping a fashion. In the works they exhibit in *1980: The Primal Scene*, Rokni, Michaeli and Gruber have chosen a secondary scene that allows oblique access to some primal scene – but even the secondary scene behaves as Primal Scene, demanding duplication,



repetition, displacement and obfuscation. Is the show itself just another version of the string of postmodern shows that have ceaselessly announced the failure of representation and the inexistence of the signified?

It is only natural that those born in 1980 – the first decade of whose lives saw the term "postmodernism" gain a foothold in the collective consciousness – would be disillusioned with their ability to touch the Primal Scene. However it seems that this disillusionment makes them regard simulation and repetition not as hindrances to the Primal Scene but as keys to it – through its invention. The encounter with the Primal Scene is always already missed, and yet one can still get to it on *time*. Not in real time but *through time itself*, i.e. through the duplication and repetition that time allows. The artists wander through time, seeking encounters that they duplicate in space, when in fact it is the very renunciation of a claim to stable truth which allows them to find reality in these



searching for our own doubles: the camera moves erratically from object to object, from object to character and from character back to its objects. It seems to be signifying an inability to rest on any detail, a need to move from one element to another since only the impossible unification of all doubles and duplications will result in the mystery's solving.

At the end of *The Anonymity of the Night*, the lawyer suddenly stops talking to gaze at his reflection in the window: "Funny, I haven't shaved in more than thirty years, until this morning," he says. Encountering the other results in his face becoming denuded and unrecognizable to himself. The young man, in *Citizen in the Making*, likewise disgustingly quotes the nurse describing how circumcision leads to a loss of a feeling of home. He falls silent, gazes at Mount Tabor, his old-new home, seemingly wondering if he has found a home or lost it. The two characters speak in a language



that is not their mother tongue, and both eventually fall silent, denuded, embarrassed by the place in which they have ended up, a place discovered through the encounter with an imagined double.

Epilog: Arriving on Time to a Missed Encounter

Each of the artists taking part in the exhibition has treated a scene that has shaped his or her destiny but in which they did not take part. What do all the scenes presented – and the scene covertly uniting all of them, the one we have called "1980" – have in common? Three things are especially striking: first, all of the artists avoided putting themselves directly into the scene, choosing for that end a representative double (family members, figures from the past, a domesticated wild animal); secondly, each of these doubles recounts a missed encounter, an interaction that didn't quite work – the blinding flashlight



move from big ideologies to micro-references. Of course those, too, are rife with ideology, but the encounter with the concrete under uncertain conditions forced him to change tack, move away from the objects themselves and deal with them in a denuded, exposed way that he does not get to do under routine circumstances.

This was an earth-shattering discovery for Gruber, and it has left its imprint on his work. In the two video pieces discussed, emphasis is laid on the objects more than on the characters; simultaneously, the characters recount their encounter with their doubles through their contradictory relation to different objects. The lawyer is shocked with the young man's blasé attitude as he uses a lighter emblazoned with the portrait of Yasser Arafat – while the young man, for his part, is taken aback by the nurse's ironic relation to different clinic items. These objects appear in a series of still



photographs that accompany the video pieces, linked to each other through motifs of finality and threat that fly in the face of the figures' bourgeois attempts to own them, their world and themselves. In encountering the double, each of the figures encounters everyday objects that become uncanny, forcing them to rethink both objects and themselves.

The centrality of finality and partiality, expressions of which the figures encounter again and again, is heightened by Gruber's own work processes. Like Rokni, he too singles out a scene from an entire "film" – only in his case, it is he who writes the full script and then chooses the only scene to be shot and become a video piece. The viewers are exposed to only a fragment of the story of each figure, which is thus expropriated from ownership of its entirety. The rupture with which the figure has to deal is duplicated by the rupture of the story, and of the camera – which perhaps represents us,



be found in the video *Citizen in the Making*, the protagonist (played by Niv Zilberberg) of which is none other than the fellow that the lawyer met on his way to the airport – but this time, too, it is not Gruber himself but an Israeli student who's lived for many years in Belgium. He recounts the circumcision operation he chose to undergo before returning to Israel and an embarrassing encounter with a nurse at the clinic, who tried to dissuade him from it. Like the lawyer is obsessively preoccupied with the young man but also treats him angrily and disdainfully – the young man speaks of the nurse with a passion accompanied by racist sexism. Each of their others, or doubles, represents something unbearable – a real castration anxiety in the case of the young man, and a symbolic castration anxiety in the case of the lawyer – all against the backdrop of a threatening situation of impotence.

The chain of duplication and castration continues in other



works Gruber creates: a third video stars the clinic nurse, who in the meantime has become an artist, recounting an encounter with a Dresden museum guard; a fourth, where the museum guard recounts her own encounter; and so on. Each character deposits its real with an imagined double that only vaguely remembers meeting it, because they are so busy with their own imagined double.

When I tried to wrest an answer from Gruber regarding why the encounter with the lawyer was so meaningful for him, he said that during the course of that night he successively learned that the figure he knew from the media wasn't an abstraction, a kind of walking ideology, but almost the opposite: the man in front of him became fleshed out primarily through his relation to his close surroundings, to the objects that surround him. The lawyer's false anonymity when he thought he was not recognized allowed him to



Assaf Gruber, from *Citizen in the Making*, 2015, video, 5:59 min



halted all train traffic in the country. With the flight itself set to depart as scheduled, Gruber was stranded in the train station frantically looking for alternate transportation to the airport. At that moment, a middle-aged man, who Gruber immediately recognized as a famous (or infamous) Israeli lawyer, asked him how he intended to get to the airport. Gruber chose to pretend like he did not recognize the lawyer, suggesting they share a cab. With the taxi failing to arrive due to the huge traffic jams that broke out, Gruber suggested they stop a car on the road and offer the driver a hundred euros to take them.

The story – as Gruber recounted it to me – dragged on into the night: arriving at the field, they discovered the flight was canceled, returned to town and shared a room for the night. Gruber eventually confessed to the lawyer that he had recognized him right from the start and the lawyer's



reaction surprised him. The video piece *The Anonymity of the Night*, however, deals only with the first half of the night. Gruber says this was a groundbreaking event in his life, one that completely transformed the way he understands art-making. What in it raised such emotions for him? Not only does Gruber not divulge that explicitly, he goes so far as to renounce the role of narrator in the work, conferring it on the lawyer himself, as played by actor Rami Baruch.

When the real becomes too powerful or traumatic, claims French philosopher Clément Rosset in *The Real and its Double*,⁶ it tends to become multiplied in different ways. Its unbearable dimension is transferred from the here-and-now to some double, which sooner or later of course returns to haunt the person who tried to shirk it. The image of a double is therefore a way of simultaneously dealing with and evading the real, and so it is with Gruber. Another duplication can

pour "black" content into, in supposed contrast to the current trend in Israel – for instance the Mizrahi Ars Poetica group, who are supposedly trying to get rid of white hegemony for once and for all, but there is clearly self-deception there, since all the brouhaha with them comes exactly from butting heads with the Ashkenazi establishment. So that, in a way, your action is actually slightly reminiscent of theirs: provoking hegemony to formulate your own identity.

I can attest that my identity is mixed, both black and white. I grew up in a Mizrahi house, but I also attended Western educational institutions that unfortunately excluded Mizrahi histories. I love both Eastern and Western art. I connect between the worlds even though I didn't always know how to do that. In protest, you have to shout out what's bothering you. I try to create protest with transgressive potential, like a Trojan Horse. My pieces usually point outward, trying to expose the system like a virus. What happens to protest when it is incorporated into the establishment? What happens to the duality of "us" and "them"?

As far as I'm concerned, it's a question of struggle over representation. I wouldn't want to become the representative of a group, and that's what I'm trying to deconstruct. I use formats that seem to have been taken from ethnography museums in a manipulative way, to prove that there is no source, that we are a bunch of copies, and here too lies the potential of breaking hierarchies. I celebrate this

hybridity as a transgressive act. I enjoy moving between identity spaces, trying to formulate work like an alibi: you think I am somewhere I actually am not. I examine how mimicry can undermine conventions. Eventually, the rug will find its way to the house of a rich collector or a museum presenting historical artifacts with all kinds of Orientalist images. I make this work for the kid who will stand in front of me and shout, "impostor!"

Michaeli wishes to prove that there is no original, but it is evident that he needs this nonexistent original since all of his works relate to it, unraveling and reweaving it. He chose a domesticated black Panther to express himself, so it is worth noting that he did not focus on its crossing the river to freedom but rather on its startling encounter with the white picnickers. The Panther eats their food, giving them back sensation and entertainment, by which Michaeli seems to be telling us that the Panther has no life beyond the river. Escape, like complete demolition of the original, is a fantasy – and so, too, is the image of a black, violent, savage original. Only along the seam line of the two fantasies, in the in-between of mutual activations, can the life of a doubting and doubtful identity take place – an identity that also allows creation.

Assaf Gruber: The Invented Double

During the winter of 2010, Assaf Gruber was on his way to a flight from Liège, Belgium to Tel Aviv when a snowstorm

been wronged, because he was abducted from his natural environment and has become an imprisoned plaything. Of course you also think about the radical American Black Panther movement, whose members were armed for self-defense, as befits Panthers with fangs and talons. There were also Black Panthers in Israel – a protest movement against the oppression of Jewish immigrants who came from Arab countries and were assigned low socioeconomic class. The situation I have constructed connects to placelessness, immigration and refugee-ness. The Panther is out of place in the jungle, in urban space or in the zoo. This week again the news showed pictures of African refugees, who had been held in Holot Prison in the south of Israel, being released. They wander the desert aimlessly with no clear goal, a place they can fit into.



In this work I chose to use a technique from the tradition of the white man to tell the story of a black Panther. I found it important to try and depict the hunting scene according to the rules of the genre. The image is also reminiscent of the Christian iconography of Saint George and the Dragon. I try to imitate this object meant to ornament the houses of the powerful or be hung in church, to tell an altogether different story.

To what degree are you adopting or appropriating a powerful stance, pushing it to the extreme so that it topples over? I feel like your act has a degree of pleasure and identification, stemming from the liminal space the Panther-refugee occupies: neither here nor there; black, but in a white environment; wild, but domesticated. You need “white” or Western formalism to (cunningly)



Exactly for that reason the Panther is both wild and domesticated, both powerful and weak. It is a power dependent solely on your ability to fashion it, to feed it, give it life – and on the other hand you are totally dependent on it, not only in this specific artwork but as the person you are today.

There is something very powerful and charged in the image of the black Panther: its hybridized status between wilderness and domestication, the darkness it inserts into your sketches' illuminated and rich color and its contemporary and political contexts, which tie the mythological past of a late-medieval fanatized hunting scene, the contemporary racist USA and finally you: a Mizrahi Israeli artist playing in a pretty much overall-white arena.



These layers are hidden one inside the other, but I am sure we can discover some more there. The image that I created has an innocent-looking surface and my treatment of the characters is naive. The scene is presented like a children's story or a news curiosity, and yet it contains dark messages. The image connotes racist stereotypes of African Americans, such as animality. Blacks and Arabs are both ascribed animalistic traits, excessive sexual desire and a connection to nature. Their (and my) representation in an image like a black Panther rubs against American political correctness. The people in the foreground scene are white – and only from afar can you see people in the windows that may be black. The protagonist is a noble savage fighting for its liberty, the American value par excellence, against the police and the law. In fact he has



expose the complexity of textile – but it is interesting to examine this complexity of weaving/unraveling also in other media, as you are doing now. It would make me glad if viewers at the show were perplexed in front of the image of the Panther, afraid of it, adore it, desire both its success and its failure.

My work process is usually long. As a goal I usually have some mega-object that demands many stages for its completion. It is an anachronistic, even medieval, form of labor during which I create countless sketches. I'm glad for the chance to expose the process to the viewer and hope that the preparatory and research work will be intelligible on its own. Regarding the question what here is wild and what domesticated – that is an interesting point: is it the thing itself or a weakened copy? The original, or an image? The incident created an irrational fear of



the liberated savage – but in most cases that is just an illusion: the “wild animal” was actually born and raised in captivity. It looks like a tiger, but actually it's more like a house cat. It is definitely possible that the Panther wouldn't be able to hack it in the jungle, it wouldn't know how to hunt for itself.

This combination of strength and weakness is exactly what you create in your work process through the mechanism of deferred retroaction: there is a Primal Scene of hunting, of escape, of a darkness that you seek but do not fully comprehend; and the *New York Times* article helps you to try and activate it now, in the present, to create variations on it to somehow arrive at a more primitive scene, what the exhibition calls “1980.” It is a scene that you did not participate in – and yet it works on you and you try to activate it now.



theme in art history, they go back as far as cave painting. I tried to direct a hunting scene in New York urban space, and I found a story that fit exactly what I needed – *Panther Gets Loose from the Bronx Zoo* – which appeared in *The New York Times* in 1902. It's a kind of typical news story trope that reminds me of movies like *Godzilla*, *King Kong* or *Jurassic Park*. The article details how the Panther managed to sneak out of the cage. It recounts how a squad of policemen tried to hunt it down, how it scared park visitors and ate their lunch from picnic baskets. I thought it was beautiful that in the end, it wasn't caught but rather crossed the Bronx River swimming.

One of the interesting things here is your courage in exposing the work's different stages and your experimentation with it, i.e. the process of weaving and



Ido Michaeli, *Sketches for a Tapestry*, 2015, mixed media on paper, measurements variable →

unraveling leading to the finished product, as opposed to the almost full control over process that usually characterizes your work. Therefore it is no chance that you chose a scene of a black Panther escaping the zoo for the show: on the one hand you are trying to entrap it, control it, bring it back to the zoo in the sense of shackling its image stable; but on the other, you also want to allow it to cross the river and go on its way. In that, you express the well-known binary of nature/culture, black/white, oriental/occidental. These have all existed in your work, but I feel like exhibiting the sketches exposes the kind of process-centered work the exhibition searches for. I think your choice of tapestry and cloth stems, among other things, from their flexibility, many possible uses, the fact that they



is clearly what Rokni is trying to do in her work. She freezes the scene, deconstructing and reconstructing it. Halfway through, though, it seems the scene has taken her over and one single frame has compelled her to repeat it again and again. What is behind this compulsive repetition?

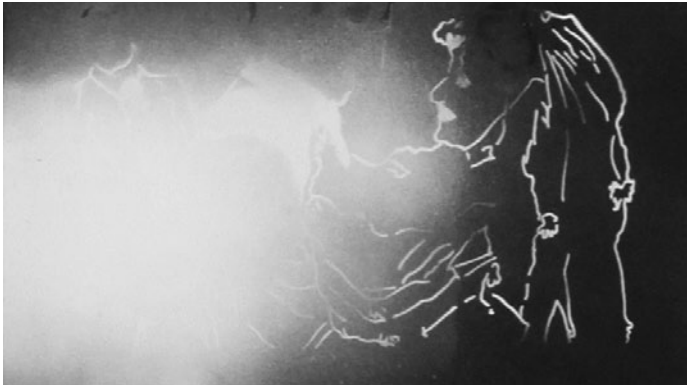
The scene that Rokni chose has to do with love, a new relationship and her own birth 18 months afterwards, in 1980. But something about the scene bodes ill: the violence in Tehran, the last-minute venue-change and finally the blackout caused by the uncle, an amateur photographer trying to illuminate the scene for the camera but inadvertently blacking it out. Rokni tried to animate the scene, perhaps give birth to herself through it, but now is trying to extricate herself from it and simultaneously extricate something from it for her work. The disruption of the scene and of the story behind it is her mine; but she must not only use disruption, repeat it and reinvent it in a thousand new ways, but also mend it: marry pattern-repetition and the emergence of figures from it. This combination may birth the story she is searching for, a story which would perhaps be “with no point” – but only in that way may perform as that disrupted information center, that inexhaustible resource that Rokni seeks to inherit from her mother.

Ido Michaeli: Return of the Black Panther

The Primal Scene chosen by Ido Michaeli seems, at first glance, more arbitrary than Rokni's: he found a *New York*

Times article of November 1902 describing the chase after a Panther that had escaped the Bronx Zoo and crossed the Bronx River on his way to freedom. However, in conversation with Michaeli it soon emerges that the black Panther is none other than himself – having immigrated to New York two years prior, he perhaps feels like a tamed savage there. Why did Michaeli have to wander off so far in his search and take on the figure of a black Panther from a musty urban legend? The question becomes even more pressing when one take into account the technique he has developed in the last few years – making rugs and fabrics based on drawings. The many sketches presented in the exhibition are actually only stages on the way to creating a tapestry describing the animal's escape – actually a common trope in medieval French art. The strange encounter between an Israeli guy, a New York black Panther and an ancient European artistic technique raises many questions. Below are excerpts of an online dialog I held with Michaeli, during which we tried to understand, beyond the chase scenes and the sketches he created during work on it, what the Primal Scene behind it is.

Tapestries hung on the walls of medieval palaces and castles, acting as insulation and decoration and reflecting the powerful ruler's point of view, and perhaps for that reasons hunting scenes are so prevalent in them – it is a leisure activity that characterized the higher classes and simultaneously reflects a worldview of man's superiority over nature. Hunting scenes in general are a prevalent



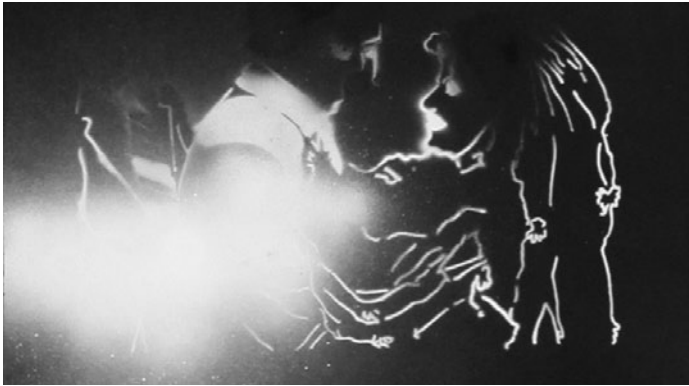
Perhaps the hardship in arriving at story and content is exactly hardship at arriving at the light before the shadow, the traumatic moment itself, to what you called “a point,” which reminds me of what Roland Barthes called “punctum.” An example: in Antonioni’s *Blow Up*, a powerful event, an apparent murder, is photographed, but it contains a disruption, and what exactly happened there cannot be deciphered. The protagonist seeks to get closer and closer but cannot arrive at an appearance of the image, because appearance is also concealment. It seems to me that in your work there is a link between the formal aspect – the medium and recurring pattern – and the story, the event. It would be interesting to approach the story itself, the scene.

Like in Antonioni, I took one frame out of one second of an 18-frame 8mm film to see how to create motion out of it, to reconstruct the entire second out of it. But



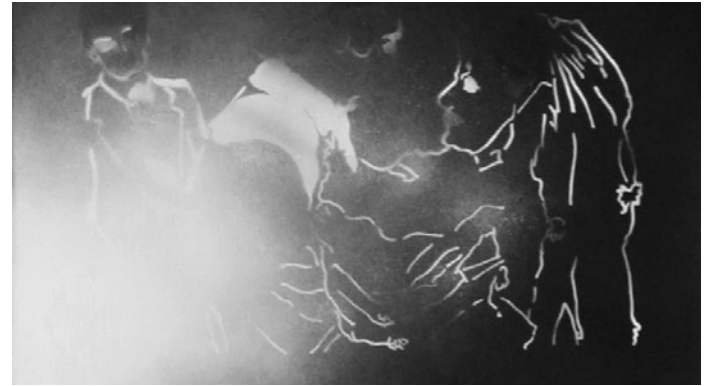
now I am stuck in that one frame. Maybe here I need to, as you say, approach. I chose a too-smart or limiting constellation. Perhaps I should go back to my preliminary drawings and continue them, to exit the one frame. If we return to the beginning of the conversation, I feel like my resource has become void of image. I suddenly understand my energies in the studio in the last few days, where I stubbornly insisted on the same frame. It has become too thin for me.

The conversation with Rokni expresses the huge difficulty of penetrating the Primal Scene, activating it and not just being activated by it. In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud contrasts a playful repetition of trauma, which he says only children are capable of, and compulsive repetition with adults. Analysis is the arena where an attempt is made to transform compulsive repetition to a looser playful repetition, and this



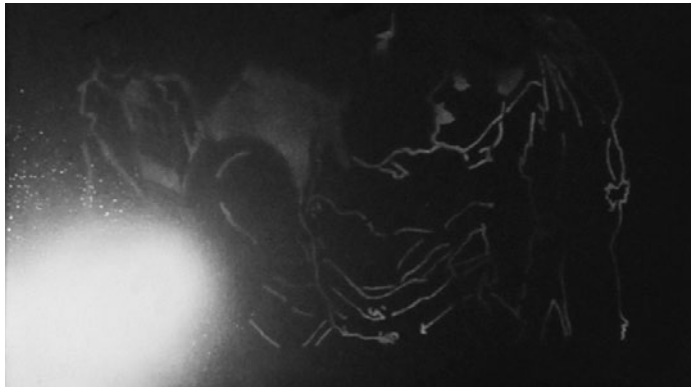
the exhibition. It still bears noting that Rokni awards no importance to the film's content and is adamant that the fact that it is her parents' wedding is incidental:

My primary interest is in darkness, in the moment of the blackout, and simultaneously there's my thought on video as a recurring pattern. Here I felt something connecting in my work: on the one hand a duplication of a certain pattern, an image connected to something personal in my biography, and on the other hand works that deal with the medium, with moving images, darkness and cinematicity. Suddenly it seemed to me that that second contains the two sides of me that I don't know how to link, two bodies of work that have connected in one moment. If I deconstruct that second, I thought, I could link the two sides. But now I feel stuck regarding the scene's story. I wanted to create a detective film for the show, to find



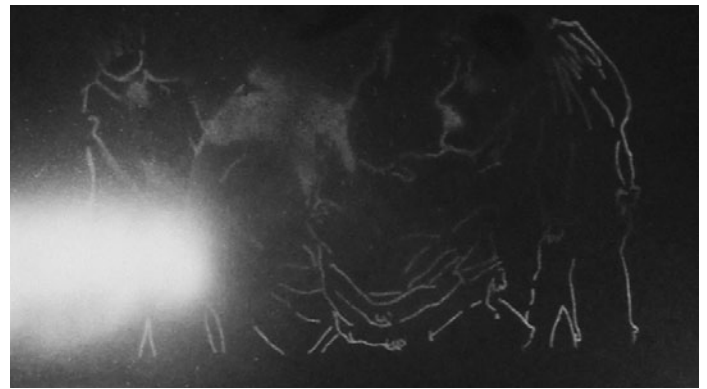
out details about the wedding, its participants. I planned whom I would call, what I would ask, but meanwhile I was unable to do so. You ask why? Because it is a story. It needs to be told precisely, and I find it easier to focus on a fragment and process it than commit to the whole story. I have too many holes and details, so I prefer to focus on the material and not the story.

You talk about two formal-material fundamentals in your work: the duplication of a pattern, on the one hand, and animation of a figure through light and dark on the other. Now suddenly you have the desire, but also immense hardship, to find another fundament, the story itself, the content and not the form. Your scene can be imagined as a traumatic moment of the emanation of a too-powerful energy, like the flashlight's glare of light that causes a blackout, and then the scene has to be repeated, as you do through recurring pattern.



1989, which for her mother had to do not only with the language shift but the shift to a new, confusing calendar. Rokni sees her mother, and, she says, all mothers as “the family’s information center;” this center was disrupted and wounded. After a pause, she says: “perhaps I am taking that role on myself.” I am interested in the disruption, which I think forms the work’s core and animates it. Rokni agrees:

To me it’s like a resource. I take different details from the disrupted story and unravel them to more and more strands. I do not try to organize them, but rather elaborate and sort them. Maybe that’s why people say about me that I never get to the point. I always tell stories obliquely, with a lot of unnecessary details. So also with the wedding film. My primary interest was not the story itself but the moment the screen goes dark because of the flashlight the uncle holds in his hand, which blinded the camera.



You chose disruption, blackout, censorship, and maybe that’s why there’s no point – because “a point” posits light, while you deal with the darkness?

Perhaps. I am less interested in the story than in its unraveling. What had originally interested me about the wedding was the form, the film itself, which incidentally was of a wedding. For years the reels were in a bag with a wax seal on them, and four years ago I digitized them. I didn’t want them to get lost. Then we saw the film with my parents once, and that’s it. Then, a few months ago, I suddenly remembered it.

Rokni therefore describes a classic deferred retroaction situation, where a pause exists between the original event (the wedding and its filming), the event that activates it (watching the film four years ago) and finally a sudden recollection of it a few months prior, leading to creating the works for



later, her parents took the film reels with them to Israel, but first they had to hand them over to Iranian authorities who sought to make sure they contained no forbidden material.

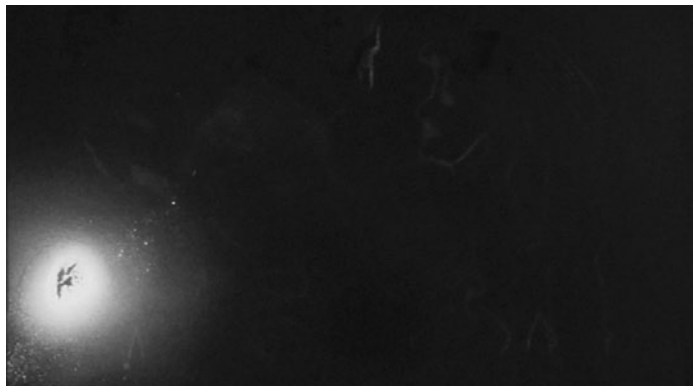
Was there any forbidden material in the film? As far as Iranian authorities were concerned it would seem not – but Rokni, for her part, was entranced by one scene, where her mother and father can be seen dancing in the living room, the uncle standing next to them and illuminating them with a flashlight for better lighting. Rokni focuses on one second where the lens flares, choosing one frame, singling out the three figures in it and meticulously drawing them, finally fashioning stencils and stamps to produce more and more images that reproduce the scene in light variations, deconstructing and reconstructing it, freezing it and almost obsessively animating it.

According to Freud, trauma always triggers attempts to repeat it again and again, but why is Rokni taken specifically



with the wedding scene? Many of her previous works deal with her past and Tehran childhood, but this time the scene she chose is almost arbitrary. Perhaps this also explains the crisis she was thrown into during the work, when the reproduced image she had created almost took over her like an obsessively recurring symptom. Basing ourselves on a short text Rokni wrote about her work, we tried to ascertain together what drew her to the wedding scene, how she was almost sucked into it and how she could escape it.

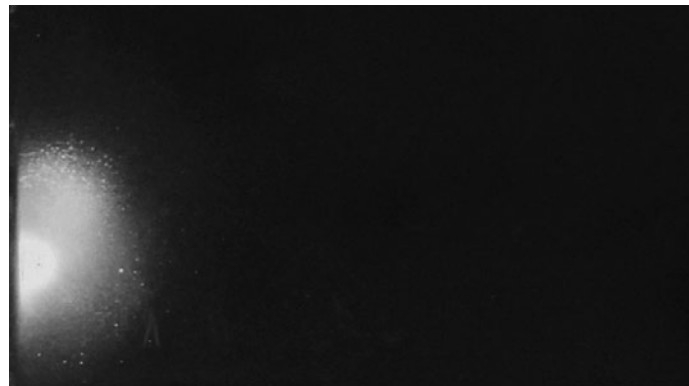
The text she wrote is full of details about different family members, the wedding circumstances, dates and numbers, but an uncertainty and doubt regarding the reports' veracity simultaneously emerges. Rokni recounts, for example, that she tried to ascertain the wedding's exact date with her mother but only got contradictory and confusing answers. When I try to understand the source of these disruptions, she says she thinks they have to do with immigration to Israel in



Elham Rokni, *The Dancing Couple, or 18 Frames per Second (Stencil)*, 2015, spray paint on paper, 160x210 each —————→

it always uses, albeit not always consciously. Who is the “analyst” and who is the “patient” in art? What is the role of the artist, and the viewer, in deferred retroaction? And what is the Primal Scene to be activated? To answer these questions, artists characterized by their interest in the past were chosen for the show, only this time they were asked to focus on one scene and activate it.

Each of the artists chose their own technique to recollect 1980, to repeat the year and simultaneously invent it, and in so doing created a world and a language all their own. Each announces both the scene’s fiction and its reality, becoming a detective and following the traces of a mystery they themselves created: a 1978 Tehran wedding (Elham Rokni), a Panther’s escape from a New York zoo in 1902 (Ido Michaeli) or a night with a well-known lawyer in 2010 (Assaf Gruber). These scenes become a source of a simultaneously forward- and backward-



facing self-knowledge, and its goal. It is a self-understanding that embroiders and unravels, an understanding that posits a Primal Scene – a primordial, hidden and inaccessible thing that can be called “1980” – and in so doing ushers in a simultaneous solution and intensification of the mystery.

Elham Rokni: Disrupted Information Center

Elham Rokni follows a scene that took place in November 1978, during her parents’ wedding celebration in Tehran. Following an outbreak of violence after the killing of revolutionary students at Tehran University on November 4th (the 13th of Aban), the hall’s owner canceled the planned event. The engaged couple had to hold a simple wedding at the bride’s mother’s house, and it was shot on an 8mm camera by Rokni’s uncles. When the family left Tehran a decade

in fact created it, allowing trauma to take place for the first time – which is, in effect, already the second time.

It bears noting that Wolf Man couldn't actually recall the Primal Scene during any stage of therapy, with even Freud admitting that he could have seen dogs copulating in the field and not his parents; yet, through much wrangling, Freud still insists on the scene's reality. Why, then, assume a Primal Scene if the patient does not remember it? I would claim this does not stem from Freud's naive belief in a real origin, but rather from his desire to confer an interim status on analysis – between recollection, repetition and creation. The patient supposedly recalls many past scenes, trying to locate in them the reasons for his present suffering, but in effect s/he is reliving them and in the process recreating them in a way that aligns with their present. The Primal Scene, then, is above all else a lure and a temptation: the promise of miraculous recollection and investigational motivation. Had its existence not been posited, there would have been nothing to recollect and reproduce in analysis, and the patients would be left with their symptoms and no way out.

Hence we do not also have to assume that trauma is exclusively sexually-based. Originally Freud had in fact claimed that sexuality is necessary for the deferred retroaction mechanism, since it is the only one that allows a two-phase development. But if all trauma is characterized by a self-effacement by those who experience it then the dual-stage mechanism is not limited to the sexual realm. And indeed, as his work unfolded Freud tried to understand how non-

sexual primal trauma is activated by deferred retroaction: first the general trauma of the very creation of life on earth,² and then the private trauma of birth (and in our case: the trauma of 1980).³

The role of analysis is to overshadow past trauma by the very act of its repetition, which is actually more invention than recreation. In this sense analysis itself is also an event of deferred retroaction: it generates trauma that could not have happened in the past, but does so under controlled conditions and with the therapist's help, through which the patients are not left dumbfounded, as they were during the first trauma. In other words, to overcome the symptom's persistent and unintelligible return, a deeper return must be created, which will eventually lead to a cure. Analyst and patient return to the past, reconstructing it as they grope towards its origin, not in order to fall victim to it and perpetuate it, but in order to overcome it.⁴ Facing the past is therefore also facing the future, and the deferred retroaction mechanism is always two-sided and multi-temporal.⁵

The Deferred Retroaction of Art

1980: Primal Scene wishes to investigate the deferred retroaction mechanism while expanding it into the realm of art. Like psychoanalysis, art is action in the world combining creation and conservation, recollection and forgetting, a relation to the past and an attempt to transform it through the present. Art is therefore the ideal site of working on the mechanism of deferred retroaction, a mechanism that

but active origin, 1980: *The Primal Scene* seeks to illuminate the two-way connection between past and present and art's ability to enact a deferred action – or rather retroaction – on events in a period at odds with its time.

Freud and the Deferred Retroaction Mechanism

The main concept grounding the show is that of “deferred retroaction” (*Nachträglichkeit*), an idea featuring throughout Freud's work. Deferred retroaction – or afterwardness – is a unique mechanism underlying psychoanalytic thought that explains how sexual trauma is created in several phases. Trauma – sexual, but not only – is an event that the psychic apparatus can neither contain nor comprehend. It carries with it bustling energies that brutally penetrate the apparatus, pricking it and leaving behind a bloody wound. In fact trauma is Greek for wound, but the wound of psychic trauma is not as simple and straightforward as the physical one. Trauma is a paradoxical event, as it is defined by its unintelligibility, its incongruence with the psychic apparatus, which is found dumbstruck in front of it. Freud takes this insight one step forward, claiming that not only is sexual trauma unintelligible in real time – it does not in fact take place in it. Trauma always only takes place retroactively.

Freud claims some stimuli masquerade as innocent, penetrate the psychic apparatus, incubate in it and suddenly erupt only years later, like a disease or a Trojan Horse. For the moment of eruption to take place, a second, even insignificant, event is needed, to retroactively jump-start the trauma that is

yet to take place. It is therefore a two-stage mechanism, the active stimuli of which – Freud originally claimed – have to be sexual; only these kinds of stimuli, he first thought, are assimilated in childhood through no appropriate processing or representation, thus cunningly superseding the mechanisms of assimilation and control. In time, when a second event reminds the child of the first – this time with the addition of the sexual knowledge gleaned since then – the child experiences the trauma it couldn't understand and experience in real time.

The most famous example of the deferred retroaction mechanism is the case of the “Wolf Man” (1918)¹. Sergei Konstantinovitch Pankejeff, a young Russian aristocrat, tells Freud during analysis of a childhood dream from age four: he sees a tree and on its branches six or seven wolves sitting motionless, staring at him fixedly, which quickly leads him to wake up in fright. What is the dream's source and why does it continue to haunt the patient? Freud undertakes some real detective work, using all manner of different evidence to finally arrive at the mystery's “solution,” in the form of a primal scene that the dream was supposed to reveal by deferred retroaction. The scene took place when “Wolf Man,” 18 months old at the time, watched his parents in *coitus a tergo*, i.e. in an animalistic pose that frightened him greatly. Since the infant still did not know how to interpret what he saw, the scene was inscribed unprocessed into his psychic apparatus, where it waited for a second event to activate it, which finally happened in the guise of the wolf dream. The dream, then, not only activated and repeated memory, but

traumatic psyche, its mechanisms and modes of operation, both in psycho-biographical terms and as historical-cultural constructions. He moreover reveals the interdisciplinary structure of the study of trauma, thus reflecting the credo of the University Gallery, which strives for a fertile dialogue between the various academic disciplines.

I would like to thank Eran Dorfman, who is primarily engaged with theory, philosophy and French literature, for the fine curatorial work that this interesting interdisciplinary encounter has produced. Heartfelt thanks go to the three participating artists – Elham Rokni, Assaf Gruber and Ido Michaeli. Thanks are also due to Noa Segal for the original catalogue design, to Daphna Raz for the text editing and to Ishai Mishory and Michal Sapir for the English translation.

I would like to extend additional thanks to Assaf Pinkus, Director of the Gallery and Head of the Department of Art History, for his support and help; and to Prof. Joseph Klafter, President of the University, and Mr. Moti Cohen, the University's CEO, for their support for the gallery. Finally, huge thanks are due to the exhibition's installers, to the devoted workers of Pro AV and Omri Ben Arzi Studio for Exhibition Design, and, as always, to Sarah Keller, the gallery secretary.

1. See: Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), pp. 166-168.

1980: The Primal Scene

Eran Dorfman

Three Israeli artists have been asked to create work that would relate to their shared year of birth. Supposedly nothing can be simpler: no one can escape the year of their birth, their lives' zero degree. But like any limit, one's "year of birth" is unintelligible in real time; we weren't there, at the moment of our own birth, and can only make sense of it retroactively. Make sense? Or activate and change it? *1980: The Primal Scene* asks how a limit-point can be reached not by nostalgic reconstruction but by the activation of events tied to it, events emanating from and returning to it. The limit-point cements our destiny but is also shaped by it, and the exhibition seeks to investigate the relation between the two: between the inaccessible origin and its products, which ceaselessly reshape it. In focusing on a specific year, a lost

Foreword

Irit Tal

One disturbing and painful picture, having penetrated the psyche, generates a traumatic process. It is but an image of an event that took place in the past, a flash of a primal scene, not fully experienced at the time of its appearance, but only in the course of time, subsequently, as a suspended reaction in different contexts. This is trauma in psychoanalytic terms, before it became a key theoretical concept in cultural studies, and an element in the definition of individual and historical experience. Through it, social phenomena – for example the accelerated consumption driven by desire and fantasy, or the collapse of the social contracts of the welfare state that leads to systemic poverty and crime – are today understood as the return of a real repressed at the time of postmodernism. In a culture understood as a traumatic event, trauma serves as a magic solution to contradictory cultural imperatives: the imperative of deconstructive analyses on the one hand, and the imperative of multicultural histories on the other; the imperative to recognize the subjectivity entailed by a split society on the one hand, and the imperative to affirm identity at all cost on the other.¹

The subjective experience and artistic practice of each of the artists featured in the exhibition similarly move between these poles, and Eran Dorfman's curatorial work deciphers and illuminates them. Dorfman has a deep understanding of the

The Genia Schreiber University Art Gallery
Michel Kikoïne Foundation
The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts
Tel Aviv University

Gallery Curator: Irit Tal

1980: The Primal Scene
November 12, 2015 – January 31, 2016

Curator: Eran Dorfman

Catalogue
Design and production: Noa Segal
Text editing: Daphna Raz
English translation: Ishai Mishory, Michal Sapir
Photography: Elad Sarig
Plates, printing and binding:
A.R Printing Ltd., Tel Aviv

Measurements are given in centimeters,
height x width



© 2015, All rights reserved
The Genia Schreiber University Art Gallery and
Michel Kikoïne Foundation, Tel Aviv University

ISBN 978-965-7160-42-8

1980: The Primal Scene

