NO SIGNAL

CODE vs CODE

קוד נגד קוד

מוזיאון תל אביב לאמנות

Tel Aviv Museum of Art

קוד נגד קוד

CODE vs CODE

מוזיאון תל אביב לאמנות

Tel Aviv Museum of Art

4 **פתח דבר** · סוזן לנדאו

7 **Foreword** · Suzanne Landau

15 **לכודים ברשת** · אירית הדר

51 **בשבח האילוצים המשפטיים** · גלעד צוקרמן

93 **תורת השיבוש** · חיים דעואל לוסקי

110 **Trapped in the Network** · Irith Hadar

התערוכה "קוד נגד קוד" בוחנת את תפקודם של אילוצים ומגבלות שאמנים מטילים על עצמם מבחירה. תשעת האמנים המציגים בה מקדימים לעשייתם ניסוח של כללים ומגבלות הנוגעים בתכונות המדיום שבחרו לעבודתם, ומוצאים באילוץ ממד משחרר. כיצד נקשרים זה בזה אילוץ וחופש?

השחקן רובין ויליאמס דיבר על החופש שהפיק ממגבלה בדמות חליפת הרובוט המכבידה שלבש בסרט *איש המאתיים* (1999), לְבוש שהצר את מיומנויות המשחק שלו: "זה מוזר מאוד. כל דבר – הַחל בנקודת המגע של הרגליים ברצפה ועד לאופן שבו אתה מניע את הזרועות – מוכתב על־ידי החליפה. מרגע שסוגרים אותך בתוכה, [...] היא כאילו משחררת אותך. היא מגדירה מי אתה. ברגע שאתה מבין את זה, אתה יכול לנסות למתוח את הגבולות של מה שאפשר לעשות בתוכה".

החופש לבחור באילוץ, כאמצעי להעֲצמת ה"חלש" בהתמודדות עם ממסדים כוחניים, התוותה את דרכן של תנועות אמנות אוונגרדיות, דוגמת "דוֹגמה 95" שיסדו הקולנוענים הדנים לארס פון־טרייר ותומס וינטרברג. "שבועת הטהרה" של הקבוצה מבדילה את סרטיה מהתפוקה הקולנועית של האולפנים המסחריים ומבססת עשייה שאינה נדרשת לתקציבי ענק. המגבלות הטכניות והאֶתיות שהטילו על עצמם חבריה כוללות צילום בווידיאו באתר ההתרחשות עצמו; הקלטת הפסקול בד־בבד עם הצילום; שימוש במצלמת כתף נישאת; הימנעות מאפקטים אופטיים; סלידה מציות לכללים ז'אנריים; ריסון של בחירות "אסתטיות" המבוססות על טעם אישי; ואפילו איסור על ציון שם הבמאי בקרדיטים.

אמנם, האמנים המציגים בתערוכה אינם קבוצה, אך הם קובצו יחד מאחר שכל אחד מהם כורך את פוטנציאל הביטוי האישי שלו בהתמודדות עם קוד

פעולה או אילוץ מומצא. כאותה חליפה שהגבילה את פעולת השחקן ואילצה אותו לחפש אופני ביטוי אחרים, המגבלות שכופים על עצמם אמנים אלה מחלצות מהם אפשרויות חדשות, ותערוכה זו מציגה את המֶנעד הרחב שעיקרון זה מאפשר.

בראש ובראשונה אבקש להודות כאן לאמנים המציגים בתערוכה, על ההיענות ושיתוף הפעולה. כמו כן תודה מקרב לב לעדנה ודן מוזס; לשרה ורן גורנשטיין; לנעמי גבעון מגבעון גלריה לאמנות, תל־אביב; לשרון סופר, אוצרת אוסף הכנסת, ירושלים; ולאמיתי מנדלסון ממוזיאון ישראל, ירושלים – על נכונותם להשאיל עבודות לתערוכה. נעים להודות לעושים במלאכה: לאוצרת אירית הדר, על הרעיון ומימושו בתערוכה ובקטלוג; לאוצר הראשי דורון רבינא; לחיים דעואל לוסקי ולגלעד צוקרמן על מאמריהם המעשירים; לנעמה בר־אור על עבודתה הטובה; ולמיכאל גורדון על עיצוב הקטלוג כך ולא אחרת. תודה מיוחדת לדפנה רז, שערכה את המאמרים והיטיבה אֹתם מאוד; לדריה קסובסקי שתרגמה לאנגלית בדיוק ובשאר רוח; ולאלעד שריג על צילום העבודות לקטלוג. תודה גדולה גם לרפאל רדובן, ראש האגף לשירותי אוצרוּת, ולכל אחת ואחד מעובדי המוזיאון שעבודתם איפשרה את הקמת התערוכה.

סוזן לנדאו
מנכ"לית

The exhibition "Code vs Code" explores the operation of constraints and limitations that artists choose to impose upon themselves. The nine participating artists precede their work with a formulation of rules and restrictions pertaining to the qualities of their chosen medium, acknowledging the liberating aspect of constraint. How have constraint and freedom come to be bound together?

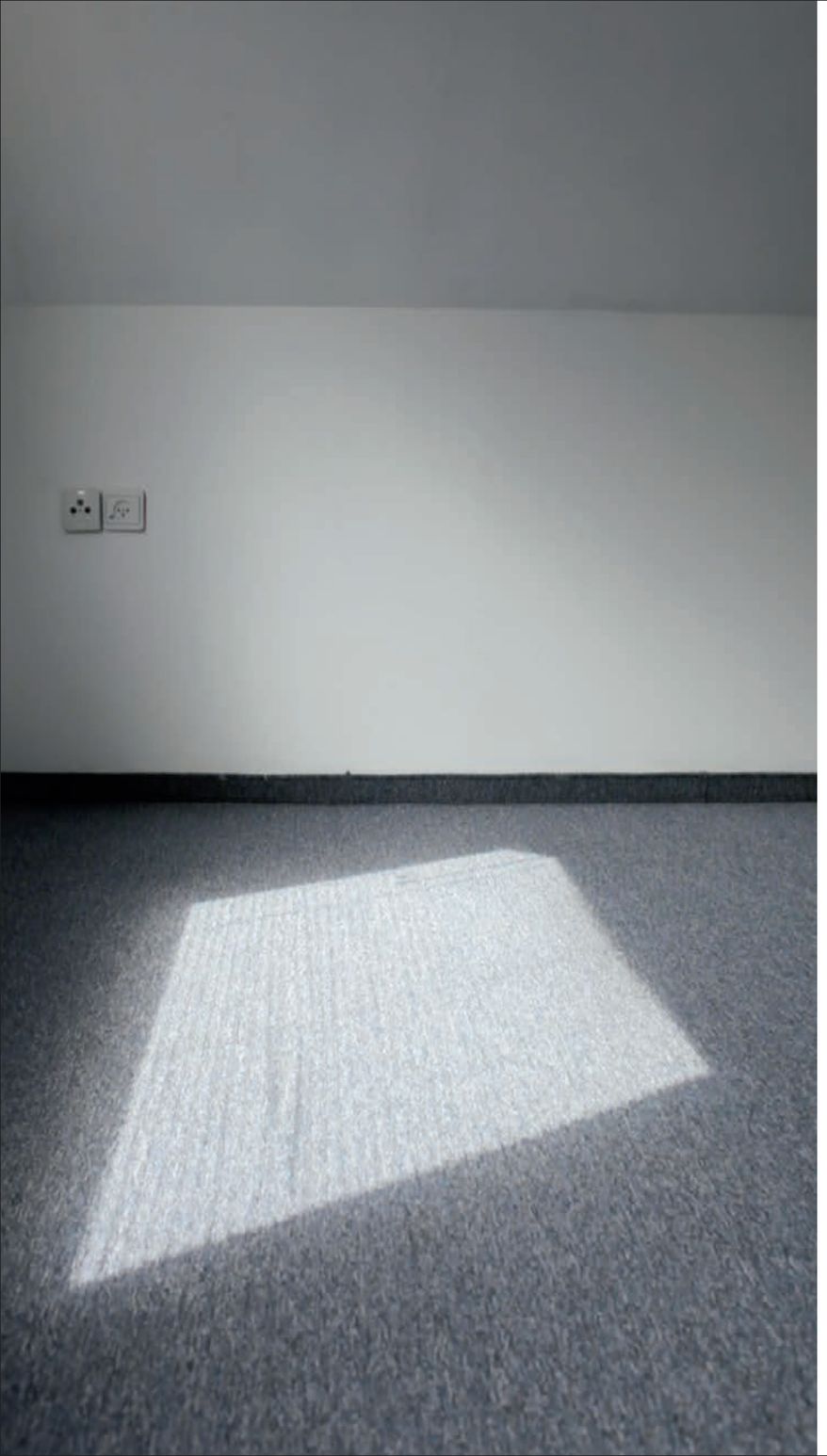
Discussing the freedom afforded him by a constraint in the form of the cumbersome robot suit he wore for the film *Bicentennial Man* (1999), a costume which restricted his acting abilities, the late Robin Williams said: "It's very strange. Everything from where your feet make contact with the ground to the way you move your hands, it's all dictated by the suit. Once they encase you in it, […] you're kind of freed by it. It defines who you are. Once you realize that, then you try to push the limits of what you can do in it."

The freedom to opt for constraint as a means to empower the "disempowered" when confronting powerful establishments, set the path for avant-garde artistic movements such as Dogme 95, founded by Danish filmmakers Lars von Trier and Thomas Vinterberg. The "vow of chastity" binding the members of this group distinguishes its films from the cinematic yield of the commercial studios, establishing a type of practice which does not require mega budgets. The technical and ethical restrictions self imposed by group members include shooting in video and on location; recording the soundtrack during the shooting; use of a hand-held camera without a tripod; avoidance of optical effects; rejection of genre movies; refrain from "aesthetic" decisions based on personal taste; and even prohibition on crediting the director.

While the artists exhibiting in the current show are not a group, they were grouped together since each ties his potential personal expression with confrontation of an operational code or some concocted constraint. Like the aforesaid suit which limited the actor's motion and forced him to seek alternative modes of expression, the restrictions self imposed by these artists extract new possibilities from them, and the exhibition presents the broad spectrum made possible by this principle.

First and foremost, I would like to thank the participating artists for agreeing to take part in the show and for the fruitful cooperation. Heartfelt thanks to Edna and Dan Mozes; Sara and Ran Gorenstein; Noemi Givon of Givon Art Gallery, Tel Aviv; Sharon Sofer, curator of the Knesset Collection, Jerusalem; and Amitai Mendelsohn of the Israel Museum, Jerusalem, for their willingness to loan works for the show. Thanks are also due to all the individuals who made this exhibition possible: to Irith Hadar, the curator of the exhibition, for the underlying idea and its realization in the exhibition and catalogue; to the Museum's Chief Curator, Doron Rabina; to Äim Deüelle Lüski and Ghil'ad Zuckermann for their enlightening essays in the catalogue; to Naama Bar-Or for her good work; and to Michael Gordon for the catalogue's meticulous design. Special thanks to Daphna Raz, the text editor, for sensitively polishing and honing the texts; to Daria Kassovsky for the attentive English translation; and to Elad Sarig for photographing the works for the catalogue. Big thanks to Raphael Radovan, head of curatorial services, and to all our colleagues in the Museum team for their invaluable contribution in making the exhibition a reality.

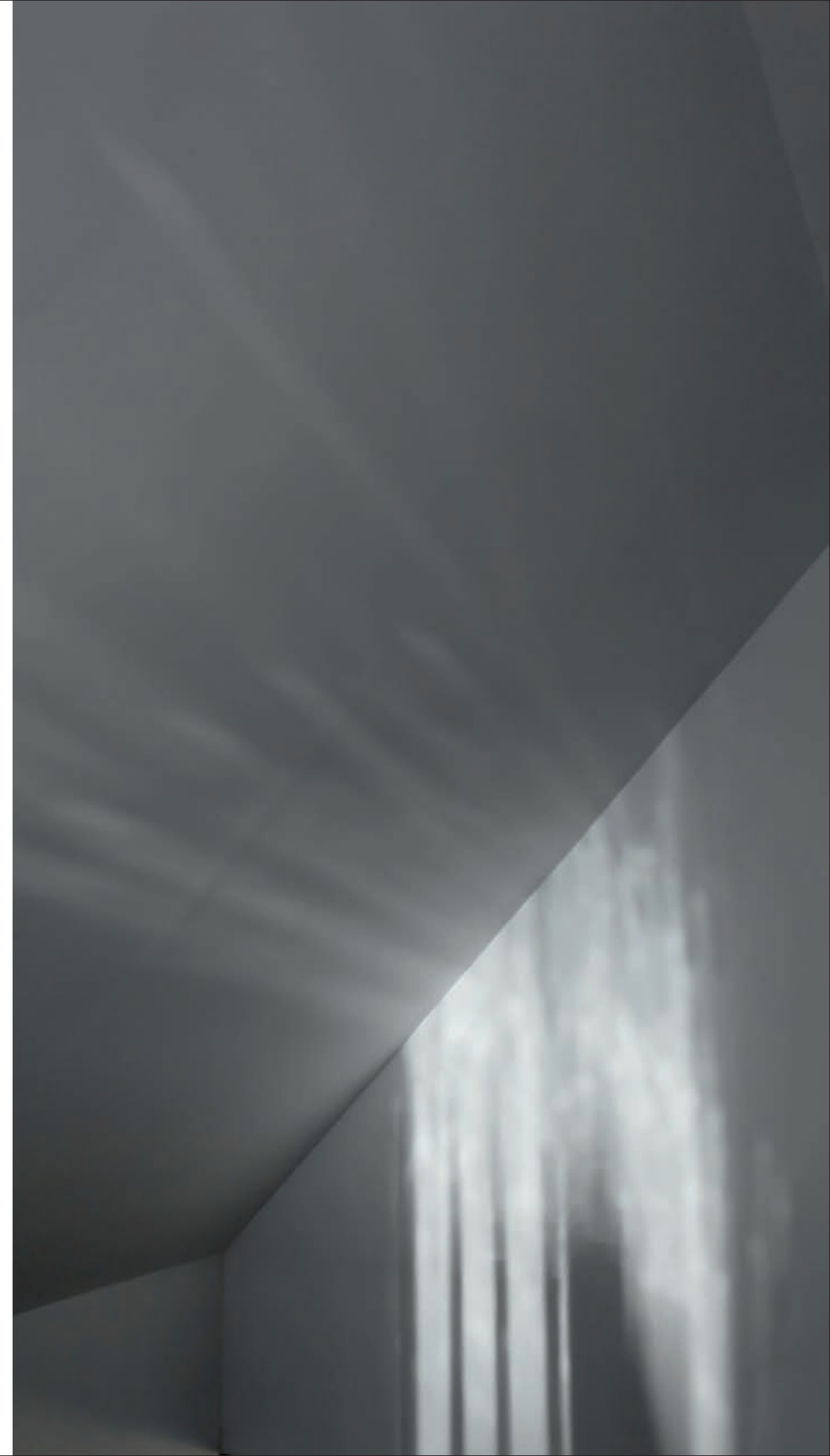
Suzanne Landau
Director



רונית צתרי, *פלינדרום עליית גג I, III, IV*, 2015,
מקבץ וידיאו, 5:54 דקות לופ
Ronit Citri, *Attic Palindrome I, III, IV*, 2015,
video compilation, 5:54 min loop

קטעי וידיאו המתמקדים במהלכי האור בעליית
הגג של צתרי. כל קטע קצר כזה הוא פלינדרום,
המתקפל באופן סימטרי בין ההתחלה והסוף.

Video excerpts focusing on the strokes
of light in Citri's attic. Each such short
excerpt is a palindrome, symmetrically
folding between beginning and end.



מסיבות ביורוקרטיות, לחברות הרכבות בבריטניה משתלם להפעיל קווים שוממים

הרכבות ממשיכות לנסוע – ריקות

תחנת הרכבת בברייטון. השנה, לא טורחים לרשום את בואן וצאתן של רכבות הרפאים בלוח ההודעות צילום: לוק מקגרגור/רויטרס

דס שו

ניו יורק טיימס

צמד המלים "רכבת רפאים" עשוי להעלות במחשבה תמונות מביעתות, דוגמת קטר דוהר בלילה ונוסעים שגורלם נחרץ לנסוע ברכבת עד אין סוף. אבל בבריטניה יש רכבות רפאים אמיתיות, שאינן בהכרח בה מפחידות. למעשה מדובר ברכבות נוסעים רגילות למדי, שנעות על מסילות ברזל תקניות, בהתאם ללוחות זמנים מפצפיים. ההשוני בינן לאלה שתוגות ברציפים לצדן, הוא שהן נותרות ריקות, או כמעט ריקות – ככל זאת דרוש איש צוות אחד או שניים – גם כשהן יוצאות לדרך.

התוצאה מכך פועלים קווים אלה בדרך כלל פעם בשבוע או רק לכיוון אחד, אך הפסקתם כליל אינה עומדת על הפרק, אותם הקווים דווקא הינו מעדיפות להפעיל את הקרונות לקווים אחרים, אבל החוק הבריטי קובע שאם החברות הפסקת הנסיעות כרוכה בהליך רשמי וביורוקרטי של נמישות הקווים. הליך שאורך זמן רב, עולה הון ומסובך מאוד מבחינה משפטית.

וכך, הדרך המשולמת יותר היא המשך הפעלת קומץ רכבות, גם אם בהתאם ללוח זמנים משמצם ביותר. רכבות הרפאים נקראות זה מכבר "רכבות פרל מנטריות", וכשמן כן הן, כאלה הקיימות רק בדי לקיים את החוק כמתבו – ואין זה משנה אם יש בהן נוסעים או לא.

וזה נראה לעין. בתחנות שבהן עוצרות הרכבות האלה איש איננו טורח לרשום את בואן או צאתן בלוח ההודעות, והודעה באיזה רציף הן יעצרו נאמרת במערכת הכריזה ברגע כדי לתפוס אותה.

אחת מרכבות הרפאים האלה יוצאת לדרך כ־11:36 לפני הצהריים מתחנת פדינגטון הלונדונית בדרכה לחוסן רומליפ בקו מאקמון לנורתוולט. הרציף המיועד מסתתר בפינה נידחת של התחנה, מאחורי קיר זמני.

באחת הנסיעות האחרונות עלו על הרכבת שישה נוסעים. אחד מהם היה סטיב המשיר שבא ללונדון מברקשייר – מרחק של 80 ק"מ – במיוחד כדי לנסוע ברכבת הזאת. "הקו הזה נבנה על ידי חברת Great Western Railway והיה הקו הראשי לברמינגהם עד שנות ה־60 של המאה הקודמת," אמר המשיר.

כיום, הרכבות לברמינגהם נוסעות בקו אחר, והקו מאקמון לנורתוולט ממשיך להתקיים כמקום שבו יכולים נהגים חדשים להתאמן בנהיגה בתנאי תנועה אמיתיים. "הרכבות הללו והקושי למצוא אותן גם מייצרות אתגר ומגדילות את המשיכה שחשים אליהן אוהבי רכבות, שתחביבם הוא לנסוע ברכבות רבות ככל האפשר שני אוהבי רכבות רפאים, ליון מוראלי וטים הול־סמית', אפילו פתחו דף אינסטגרם לחיסידי רכבות כמותם.

"זה נהדר כשעומדת לרשותך רכבת שלמה", אומרת מוראלי. לדבריה, אחת הנסיעות המוזרות ביותר שתוזיה היתה לתחנת הרכבת בומל התעופה טיסייד, שבאופן כללי היא תחנה בה לא נעשה שימוש רב מדי. קו זה עושה נסיעה סיבובית פעם בשבוע, בימי ראשון, ורק 16 נוסעים נסעו בו בכל שנת 2015. ייתכן שהסיבה לכך היא 800 הממרים שצריך ללכת מרכבת למסוף גמל התעופה. "זה לא נוח לכל מי שצריך להגיע

הדס חסיד, *רכבות רפאים*, 2017,
עיפרון על נייר, 21×29.7
Hadas Hassid, *Ghost Trains*, 2017,
pencil on paper, 29.7×21

רישום העתקה בעיפרון של כתבת עיתון.

Pencil copy of a newspaper article.

לכודים ברשת

אירית הדר

תנועה סדירה של רכבות שאין להן דורש, לכודה ברשת הרכבות הבריטית בשל אילוץ מערכתי. קווי הרכבת הללו נותרים פעילים, כיוון שהשבתתם מחייבת הליך משפטי ממושך וסבוך. הרכבות ממשיכות לנוע – אמנם במתכונת מצומצמת – ללא נוסעים, למעט כמה חובבי רכבות ש"אוספים" נסיעות מיוחדות. דווקא התמדתה של התנועה העצמאית, חסרת התכלית, בתוך הרשת, מאפשרת לרשת כולה לעמוד במשימותיה, במסגרת החוק הקובע את פעילותה.

את המידע הזה על אילוצי רשת הרכבות – שמקורו בכתבה שהתפרסמה במקור בניו־יורק טיימס ותורגמה לעיתון הארץ (9.12.2016) – קראתי ברישום (עיפרון על נייר) של הדס חסיד, שהוצג בתערוכתה "רכבות רפאים" (2017).[1] חסיד הסתייעה בשולחן אור לביצוע העתקה ידנית נאמנה למקור (1:1) של הכתבה, ורשמה בדקדקנות רבה את האיור הצילומי הנלווה. הרישום קטן הממדים, העשוי במַנעד עדין של אפורי הגרפיט, נתלה לבדו על קיר לבן ורחב, וכך הודגש מעמדו כחפץ יקר־ערך וכמוקד להתבוננות ממרחק נתון.[2] בנוכחותו העצמאית הוא מְמַרכז אליו את מכלול התצוגה כאילו היה הצופן שלה – ובה־בעת הוא מצטייר כלכוד, מכמיר לב בבדידותו. פיתוי שאין לעמוד בו הורגש דווקא בנסיבות אלה: לקרוא את הכתוב, בשבריריות הרישומית של אותיותיו; למרות שההתמקדות בקריאת הכתוב ברישום על

1 בית האמנים, ירושלים; אוצר: ינאי סגל. **2** הצבת הרישום תִקשרה עם העבודה *מדרגות*, שחצתה את החלל לרוחבו.

קיר נחוותה כמעשה זר שאינו במקומו, כהפרעה להתבוננות. מהקריאה למדתי שגם הכתוב עוסק בהפרעה או שיבוש המוכלים במערכת נתונה, בשגרת המציאות. התבוננות מקרוב מבחינה בשיבושים נוספים – דוגמת האותיות הרשומות, שאינן לבידות וסדורות כבמקור המודפס – המעידים על אתגר הנאמנות למקור. הסיפור שנרשם ואופן רישומו משתקפים זה בזה כבמשחק מראות.

ועדיין, אין די באבחון הרפרור העצמי בעבודה; גם הגדרת ההעתקה הצייתנית כהליך רישומי – תובעת התייחסות. הוויתור על הביטוי האישי לשם שלמות הביצוע, הבחירה בהעתקה ידנית, הצגת התוצר הטקסטואלי כדימוי רישומי, וגם אופן הצבתו בתערוכה – כל אלה מותירים את הדף בתחומיו של מדיום הרישום, ובה־בעת חובטים במוסכמותיו. המינוריות של מדיום הרישום צמצמה מאוד את מחויבותו לייצוג הנראה, ומנגד זימנה לו (ודאי מאז המודרניזם) טווח רחב של אפשרויות ביטוי ייחודיות. עם זאת, מרגע שקיבל אל תחומו את מעשה ההעתקה – האילוץ נוכח ברישום כסימן שפשה בכל, כסימן המסמן את מסמנו או כ־signal signifiant, כהגדרתה של אליסון ג׳יימס.[3] מדוע לבחור בתכתיב פורמלי נוקשה, כאשר כל המגבלות המוסדיות כבר הוסרו? בהקשר של העשייה העכשווית, תהייה זו משרשרת שאלות על מושג החופש, ובייחוד על חופש הבחירה – שאלות הניזונות מהחשד שתחת כל גילוי של חופש אורבים אילוצים שטרם דובר בהם.

שאלת הצורך להגדיר מחדש את עצמאות היצירה והליכיה על יסוד תכתיב נוקשה, ואף התנייתם של מושגי החופש באילוץ נבחר, עלתה

3 Alison James, "Automatism, Arbitrariness, and the Oulipian Author," *French Forum*, 31:2 (Spring 2006), pp.111–125, 120

בעקבות התוודעותי לעבודות של האמנים אסף אלקלעי (נ. 1986), יסמין דיוויס (נ. 1981), יואב ויינפלד (נ. 1987), צח חכמון (נ. 1981), יונתן צופי (נ. 1983), רונית צתרי (נ. 1975) ואפרת קליפשטיין (נ. 1971), רובם בתחילת דרכם; ורק משהתייצבה כתופעה, אוגדו בה גם עבודות של אמנים ותיקים יותר, גבריאל (גבי) קלזמר (נ. 1950) והדס חסיד (נ. 1969), שפואטיקת האילוץ מאפיינת את כלל עבודתם. כל אחד מתשעה אמנים אלה מקדים לעשייתו ניסוח של כללי פעולה פשוטים הנוגעים בתכונות המדיום. פוטנציאל הביטוי האישי של כל אחד מהם כרוך בהתמודדות עם כללים אלה, המגבילים את המבע, צרים את העבודה ומבליטים רפלקסיביות של מעשה ותוצאה המשתקפים זה בזה. תהליך, הלוכד את האישי במסגרות הדוקות האחוזות במדיום, העלה בדעתי את חתירתם של אנשי אוליפו (Oulipo: סדנה לספרות פוטנציאלית, **Ou**vroir de **li**ttérature **po**tentielle) לחידוש הכתיבה באמצעות "דיבובה" של השפה.[4] לעבודות שכונסו בתערוכה אני מסמיכה לכן עיון בתפיסת האילוץ המשחרר של אוליפו ובכמה ממופעיה הספרותיים, המבהירים טפח מן החידה ומבררים באיזו מידה משתנה תפקידו ותפקודו של האילוץ בהקשרים חדשים.

4 כשם מאמרו של אמוץ גלעדי, "לדובב את השפה: הרהורים על מהותן של קונוונציות", *הו, כתב־עת לספרות*, 3 (פברואר 2006), עמ׳ 259-269. **5** במניפסט הראשון של אוליפו מ־1963, מציין פרנסואה לה ליונה (Le Lionnais) את הצלחתו של הצייר אוגוסט ארבן (Herbin, 1882-1960) ביישום מגבלה אלפביתית: בשנות ה־40 למאה ה־20 היה לארבן תפקיד מפתח בהתאגדויות כגון Abstraction-Création ו־Salon des Réalités Nouvelles. במסגרתן פיתח שפה פלסטית שאותיותיה הן צורות גיאומטריות, ובסוף העשור פרסם את המניפסט *L'Art non-figuratif non-objectif*. לה ליונה הוסיף ויסד ב־1980 את סדנת הציור Oupeinpo (Ouvroir de Peinture Potentielle), הפעילה עד היום. **6** רובו מצוטט אצל: Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels: In Praise of Potential Literature* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012), p. 97

אמנם, הפעלה של "אילוץ משחרר" בתחום החזותי אינה זרה לאוליפו – אך ענייניי־שלי באילוץ, כסד המאפשר פעולה חופשית, מדלג מהחזותי אל ניסוחו העקרוני בכתיבה, ומשם בחזרה אל החזותי.[5] מעל רצף הזמן מתבצע כאן גישור בין העיקרון (שנוסח באמצע המאה הקודמת), לבין יישומיו (בעשורים העוקבים), וביניהם לבין העשייה העכשווית – וזאת בהתבסס על מקבילות דוגמת הניסיון להימנע מ"הבעה", או הצורך היצירתי בהגדרה מַקדימה של מרחב פעולה עצמאי. במציאות העכשווית, שבה כל היבטי הקיום מקודדים בקופסאות שחורות של אלגוריתמים, מסתמן שהמפלט היחידי מהסבך טמון בשיבוש "ויראלי" של הקוד והסטתו ליצירת מובלעות של חוקיות סוררת. בראיון שנערך לפני כעשור, ציטט המשורר והמתמטיקאי ז׳אק רובו (Roubaud), שחבר לאוליפו ב־1966, את הדברים הבאים בשמו (שנותר עלום) של אחד ממייסדי הסדנה: "בעולם שבו אנו חיים, אנחנו נתונים לאילוצים איומים ולהכרה בכך שהמוות הוא הדרך היחידה לצאת מהמבוך. המעט שבכוחנו לעשות הוא לסמן חלקה קטנה בעולם, שבה רק אנחנו מחליטים באיזו דרך נלך".[6] דברים אלה מבטאים מידה של השלמה עם קיומו של "סדר גדול", ובחירה בפעולה – רדיקלית וחתרנית ככל שתהיה – בתוכו.

לסופרים ולמתמטיקאים שהתאגדו ב־1960 כ"אוליפו", ביוזמתם של המתמטיקאי פרנסואה לה ליונה (Le Lionnais) והסופר ריימון קנו (Queneau) – קנו הוא שתיאר את חברי אוליפו כ"עכברים המתכננים בעצמם את המבוך שממנו יבקשו לצאת" – היתה עמדה נחרצת באשר ליתרונות הבחירה בתכתיבים נוקשים. כפיפות לחוקים, מגבלות פורמליות וסדים מתמטיים – כתיבה מתוך "לבני הבניין של השפה" – מקדמת,

לדידם, יצירה רצונית ומבוקרת, תוך שחרור מהרודנות של כתב היד האישי וממלכודות הקיבעון, הנוהג, ההבעה, ואפילו המקריות.[7] היצירה שכונתה "ספרות הצעקה" או ה"נהמה", למשל, נתפסה על־ידיהם כלכודה בשבי מוסכמות הביטוי האישי, הדחפים והאניגמה הפסיכולוגית.

"הכל מעניין את אוליפו, כולל ועידת אוויאן והכנת נזיד הז'יבלוט",[8] כאשר הבו־זמניות הזאת אפשרית רק במרחב משחקי שבו שוררים כללים

7 ריבוי הדעות, הגישות והיישומים שאוגדו במסגרת אוליפו במשך השנים, מנע עד כה סיכום גורף של פעילותה. החברים הוותיקים, ובהם הסופרים ז'ורז' פרק, איטלו קאלווינו וריימון קנו, הלכו אמנם לעולמם. עם זאת, ב־2010 מנתה אוליפו עשרים חברים, בהם כתריסר פעילים המשתתפים בערבי מפגש חודשיים ובקריאה לפני קהל, תורמים לפרסומי הקבוצה (La Bibliothèque oulipienne) ומנחים סדנאות כתיבה. יובל לאוליפו נחגג באותה שנה בכמה כנסים [ראו: Michael Leong, "Rats Build their Labyrinth: Oulipo in the 21st Century," *Hyperallergic.com* (May 2015)] ובהוצאה לאור של *Ouliop Compendium* בעריכת הרי מתיוס (Mathews). מפעלות אוליפו הותירו חותם במחקרי הבלשנות העכשווית, במפנה הלשוני של הסטרוקטורליזם ובתיאוריה הביקורתית.

8 דברי לה ליונה באחד המפגשים הראשונים של אוליפו, מתייחסים לוועידה שכונסה באוויאן שבצרפת ב־1938 (לדיון בבעיית היהודים פליטי הנאציזם) ולנזיד ארנב ביין לבן, הערוכים על מישור אחד; ראו לוין־בקר, לעיל הערה 6, שם עמ' 97.

9 אמוץ גלעדי מזכיר בהקשר זה את חיבורו של פרויד "הבדיחה ויחסה ללא־מודע" [1905], החושף במשחקי מילים את מנגנון הלא־מודע שביסוד השפה ככלל; ראו גלעדי, לעיל הערה 4, שם עמ' 262. **10** את ה"ניוקי של סתיו" (les gnocchis de l'automne) טבע ז'ורז' פרק בהתייחס למצלול אמרתו של סוקרטס "דע את עצמך", Gnothi seauton. **11** לסקור מצוטט אצל גלעדי, לעיל הערה 4, שם עמ' 259. **12** איטלו קאלווינו, *אם בלילה חורפי עובר־אורח*, תרגם מאיטלקית: גאיו שילוני (תל־אביב: ספריית פועלים, 1990), עמ' 173. קאלווינו חבר לאוליפו ב־1968, בהזמנת ריימון קנו, כשכבר היה סופר ידוע ומוערך. הוא מצא בקבוצה סביבה אוהדת לרעיונותיו בנושא הדינמיקה השיטתית והמכנית של הכתיבה, שאותם הציג שנה קודם לכן בהרצאתו "קיברנטיקה ורוחות" (1967). בעקבות קלוד לוי־שטראוס – שבספרו *החשיבה הפראית* [1962] טבע את ההבחנה בין בריקולר (האוסף ומרכיב מן הקיים) ומהנדס (הממציא כלים וחומרים חדשים), ועמד על התלות של שניהם במצאי החומרים והכלים ובמאגרי הידע שברשותם – הציע קאלווינו לחשוב על הספרות כמשחק קומבינטורי הגוזר אפשרויות מחומרים נתונים.

ואופני פעולה שונים מהמקובל.[9] אך מסתבר שבעשייה העכשווית אין "ניוקי של סתיו",[10] המגלמים את ההיבט המתענג של המשחקיות. השיבוש פועל היום יותר כאירוניה עצמית, למשל באורך חיים של טוש ירוק (2008) 59-58
של הדס חסיד – דימוי שנוצר תוך מיצוי עד כלות של כמות הדיו בטוש ירוק, שעם זאת מעלה על הדעת נופים פואטיים רחוקים.

חברי אוליפו, שהשפה הוצבה במרכז מחקריהם, מצאו במסמן ובשיח פוטנציאל לגילוי הממשות, אובייקטיבית ככל האפשר. "אותי מעניין" הבהיר המתמטיקאי ז'אן לסקור (Lescure), "שהשפה – בעצמה, מעצמה – היא שרוצה לומר דבר־מה".[11] והוסיף על כך איטלו קאלווינו:

הייתי יכול לכתוב היטב אילולא הייתי אני־עצמי קיים כלל! אילו בין הנייר הלבן לבין פעפועם של המילים ושל הסיפורים הלובשים צורה ונמוגים בלי שייכתבו, לא היתה חוצצת אותה מחיצה לא נוחה ומטרידה, הלוא היא: גופי! הסגנון, הטעם, השקפת העולם שלי, הסובייקטיביות, העיצוב התרבותי, הניסיון שנצבר, הפסיכולוגיה, הכישרון, תחבולות המקצוע – כל היסודות שבשלהם אפשר להבחין שכל מה שאני כותב שלי הוא – כל אלה נראים לי ככלוב המגביל את אפשרויותי. לו הייתי רק יד קטועה שאוחזת בעט וכותבת – מי היה מניע יד זו?[12]

יונתן צופי רושם בגרפיט בלבד, וממציא טכניקות ייחודיות שאינן ניתנות להפרדה מהדימוי הנוצר באמצעותן. אלו נועדו להדיר ממגע ידו רגישויות תרבותיות ופסיכולוגיות טבועות, ותוך כדי כך להעצים נוכחות פיזית ישירה ואינטימית.
בתרגיל שפשוף עיפרון (כרית) (2013) 33
הוא יצר דימוי כמו־מימטי בלי לשאוף לחיקוי

של מראֶה האובייקט, כשתחם על הנייר מִתאר של כרית ומילא את התחום ברישום עיפרון קשה בלחץ, שהטביע גלים בנייר הדק. טקסטורת הנייר וברק הגרפיט הנענה לתאורה, הם שמבהיקים את מראה הכרית שהתקבל בתהליך.

הימנעות מכַוונות מספונטניות בעשייה ידנית מאפיינת את עבודתו של גבי קלזמר מאז שנות ה־80, עת החל לבנות "מכונות ציור" – מכחול המונע באמצעות סרט נע – ולצייר באמצעותן קווים ישרים, אופקיים או אנכיים, על פני משטח הבד. הציור ה"מאולץ" (קווים ישרים) שכופה מכונת הציור, אובחן על־ידי איתמר לוי במונחי העשייה של אוליפו.[13] פנייתו של קלזמר לציור שאינו מבקש להביע את נפש המצייר אלא את פעולתו בתחומי המדיום, הציעה מענה לשאלת "הציור שאחרי מות הציור", כדרך חלופית להתמודדות עם בעיות ציוריות כמו כיוון ועומק, צבע וצורה, כתם וקו, תנועה, מִתאר ופיזיונומיה.[14] כל הרישומים שבתערוכה נעשו בחומרי רישום מקובלים, גרפיט או דיו על נייר, אבל הדימוי שבהם מוצרן בהתאם למצע שעליו הונח הנייר וכתוצאה מאופן הנחתו. שניים מדימויים אלה – ללא כותרת, 1996 – נעשו במגע גרפיט בנייר החג על אובניים, ולכן הדימוי עגול כשהנייר מונח על הגלגל, ומלבני כשהוא כרוך סביב צינור. הדימויים מושלמים 68
בסדירותם המכנית, אבל טבועים בהם גם מיני

13 איתמר לוי, "ציור ללא מוצא", קט. *גבריאל קלזמר: EFES/1*, אוצרת: אלן גינתון (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2014), עמ' 25.
14 בעבודת הדוקטורט שלו מצטט קלזמר את מוריס מרלו־פונטי, המבחין כי פתרון בעיה אחת משפיע בהכרח על המערכת כולה: "ברגע שהוא רוכש מיומנות מסוימת, הוא מבחין שבכך הוא פתח שדה אחר שבו יש לומר שנית ובאופן אחר את כל מה שהיה ביכולתו לבטא קודם לכן"; *העין והרוח*, תרגם מצרפתית: עירן דורפמן (תל־אביב: רסלינג, 2004), עמ' 79. **15** ראו פרנסואה לה ליונה, "המניפסטים של אוליפו", תרגם מצרפתית: אמוץ גלעדי, *הו, כתב־עת לספרות*, 3 (פברואר 2006), עמ' 213-215.

הפרעות ושיבושים זעירים, שגרמו פני המשטח שעליו הונח הנייר. ברישומי אקריליק ודיו על נייר – ללא כותרת, 1997 – מקצב הפסים 69
האנכיים, הערוכים במרחב אופקי ואז לחלופין במרחב אנכי, יוצר דימוי של משבצות.

במניפסט היסוד של אוליפו התווה לה ליונה שני ערוצים עקרוניים לפעילות הסדנה: אנאוליפיזם וסינתאוליפיזם. הערוץ הראשון אנליטי, ומתבצע בו ניתוח של סוגות הבנויות בהגדרתן על אילוצים צורניים, דוגמת סונֶטות, ריבועי קסם, ליפוגרמות (כתיבה הנמנעת משימוש באות מסוימת), פלינדרומים (משפטים הנקראים משמאל לימין ומימין לשמאל), כתיבה במספר אותיות מוגדר, אנאגרמות (טריפה או שיכול אותיות או מילים במשפט), וגם פלגיאריזם. העבודה עם סוגות מוכרות מעין אלו הוגדרה ככתיבה ניסויית הנעזרת בנדבכי העבר. הסינתאוליפיזם, מנגד, תואר כהמצאת אילוצים צורניים חדשים לשם כפייתם על הכתיבה. בשני המקרים הכתיבה מתבצעת תוך יישום של תכתיב – אם זה שנכפה מעצם הז'אנר הנבחר, ואם כזה שהגה הכותב. מדובר בתוכנית של אילוצים שרירותיים, שאין לה מטרה פרט למימושה־שלה. הבחירה והההמצאה והאילוצים שהן מַבְנות הם מהלכים מודעים וסדורים; אפשר לדעת אותם, אך לא תמיד הם גלויים לעין הקורא (או המתבונן) לפרטיהם.[15]

כשיקוף העמדה המבקשת לעצמה חלקה של עצמאות בעולם, השימוש בתבניות ספרותיות מקובלות או העתקה מיצירות קיימות לא נועדו לחבל או להעלים את התבניות הקיימות, אלא לחדש בתוכָן. ספרו של קאלווינו אם בלילה חורפי עובר־אורח, למשל, מתיישב היטב עם ההגדרה "רומן", ועדיין מַבְנה את התבנית באופן ייחודי. הספר עוסק בכתיבה ובקריאה, בתהום הפעורה בין המחבר לקורא, והוא שוזר

פרקים הנכתבים בגוף שני יחיד, כפנייה אל הקורא, עם פרקים המהווים התחלות של ספרים "אחרים", שכן המחבר מתחיל כל פעם מחדש לקרוא סיפור, אך מסיבות שאינן תלויות בו לעולם לא מסיים אותו. קאלווינו כתב לפיכך עשרה פתיחים לסיפורים שונים זה מזה, אם בעלילה ואם בצורות הכתיבה, ובעיקר שונים מהנוסח המזוהה עם כתיבתו־שלו. יתרה מזו, הרעיון לכתוב סיפור שכולו פוטנציאל של סיפורים, מופיע בגוף הרומן עצמו כמשאלה שהכותב מתכנן לממשה באמצעות אילוץ:

הייתי רוצה להצליח לכתוב ספר שיהיה כל־כולו incipit, פתח דבר, שישתמרו בו כל האפשרויות הגלומות בפתיחה, שתישמר בו הציפייה שהיא עדיין מושא. ואולם, מה יהיה מבנהו של ספר כזה? [...] היום אתחיל להעתיק את המשפטים הראשונים מתוך רומן מפורסם, כדי לבדוק אם הכוח הטעון בתוך נקודת הזינוק הזאת עובר לאצבעות ידי, וידי זו, לאחר שתידחף בדחיפה המתאימה, תרוץ מעצמה בכיוון הרצוי.[16]

עבודתו של יונתן צופי אחיזת המציאות של מונה (2013) היא רישום העברה (טרנספר), בעיפרון ומשחה שחורה (אבקת גרפיט ושמן קנולה), שעיקרו התחקות אחר כל משיכת מכחול באחד מציורי ערבה בוכייה של קלוד מונה. הדימוי של מונה, שמבטו בנראֶה מבוסס על צבע, נעלם כמעט לגמרי בשחור־לבן ומותיר על הנייר את אחיזת העין והיד בפיסת המציאות, ואת עקבות העיפרון המתייחס למלבן הנייר הלבן לבדו. המרחבים הפועמים ברישומי הסדרה להשכיב את הנייר לישון (2017-18), הם רישום קפדני של פני הנייר וסיביו כפי שנראו בתנאי תאורה מסוימים בזמן הרישום. חרף מראיתם, אין בהם הפשטה: אלה רישומים חומריים וקונקרטיים ביחסם למציאות, המנכיחים על הנייר מצב קיים הקשור ברישום. צופי הרושם נוכח כמי שמדגיש את נוכחותו של הנייר, שהוא האובייקט הרשום וגם המצע של אותו רישום עצמו. "אני מטיל את משקל קיומי, באמונה גמורה, על החומר", מסביר צופי, "כך שכל פעולה ובחירה היא ייצוג חי של מצב הדברים, וכל הבנה שלי כאמן היא בעצם קשר בין התרחשות חזותית על הנייר לבין מצב ממשי בקיום".[17]

במפגש הרביעי של אוליפו (13.2.1961) הציע ז'אן לסקור שימוש יצירתי במילון במסגרת האילוץ M±n. "השיטה M±n, שתוארה קודם בצורה המצומצמת S+7, [...] היא החלפת המילים (M) בטקסט קיים (ספרותי או לא), במילים מאותו סוג המקדימות אותן או עוקבות אחריהן במילון".[18] בגרסה המצומצמת (S+7), שהתקבלה על־ידי אוליפו, מוחלפים רק שמות העצם (S, לציון substantifs; או N לציון noun: באנגלית השיטה קרויה N+7). יישומה של השיטה עשוי להפוך את הכותב ממחבר כל־יודע לפונקציה מכנית, מעין אוטומטון[19] – אולם חוקרת אוליפו אליסון ג'יימס שוללת את היתכנותו של אוטומטיזם אוליפיאני, בהדגישה את חשיבותה של הבחירה. היא מדגימה את יישום השיטה, בידי לסקור, על אמרות של פרנסואה דה

31

29-27

16 קאלווינו, לעיל הערה 12, שם עמ' 179. ברוח זו, ספרו של ריימון קנו *תרגילים בסגנון* [1947], שקדם לייסודה של אוליפו, נסמך על תבנית הפוגה – נושא ראשי שעובר בין הקולות המבצעים ונפרש בווריאציות – שהומרה מהמוזיקה לספרות. עלילה קצרה ובנאלית מסופרת בו ב־99 אופנים שונים. האחרון שבהם, שכותרתו "הבלתי צפוי", מתעד שיחה סביב שולחן בית קפה, שבסופה מסתבר במפתיע שאחד המשתתפים בה נטל חלק בהתרחשות המסופרת ב־98 האופנים הקודמים. **17** יונתן צופי בהתכתבות מייל עם המְחברת, בתקופת העבודה על הרישומים; הציטוטים להלן מדברי צופי המופיעים בלא מראה־מקום, לקוחים מהתכתבות זו. **18** ראו אליסון ג'יימס, לעיל הערה 3, שם עמ' 112. **19** טיעון זה אכן אומץ לימים על־ידי מתנגדי הקבוצה, והציף את הצורך לבדל את האוטומטיזם המכני המסוים שכופה השיטה מהאוטומטיזם

לה רושפוקו (La Rochefoucauld, 1613-1680), ומראה כיצד שמירת המבנה התחבירי המקורי מותירה בטקסט עקבות של מובן, וכיצד ההחלפות מפעילות אפשרויות מובלעות שהיו רדומות במקור ומְממשות בטקסט מובנים חדשים.[20] הניסיון להשתמש בטקסטים קיימים כמושא להליך החלפות שרירותי (ואף אינסופי, בעיקרון), ממחיש את הרצון ש"לא לנעול את הכתיבה",[21] ומאציל על הקורא את האחריות על עריכת המובן והובלתו אל מהלך משחרר. "השאיפה של הרישום היא לשחרר את הצופה מהכלא שהוא־עצמו, כחומר מעוצב, כופה על עצמו", כדברי יונתן צופי.

בציורו ללא כותרת (1998), הוסיף גבי קלזמר – מעל הפסים האנכיים, המוברשים ימינה ושמאלה ומופרים לנו מציורי המכונה הפלינדרומיים שלו – פסים שלא הוברשו.[22] כמות שהם, כשכבה הנוספת על גבי המשטח המוברש, הם מחריגים את הציור מקודמיו העונים לאתגר של הימנעות משכבתיות. עם זאת, הפסים שמעל

67

הסוריאליסטי, שאותו הוקיעו אנשי אוליפו מכל וכל. בידול זה, המעלה על הדעת את הסתייגותו של פרויד מהסוריאליזם, נמצא להם בהתכוונות ליצירה מבוקרת ובחשיבותן המכרעת של הבחירות שעל הכותב לבצע לפני הכתיבה, ועיקרו השימוש המודע של אוליפו בחוקיות הנבחרת – בעוד שהסוריאליזם מכוון לפעולה לא מודעת ולא מבוקרת. **20** ג'יימס, לעיל הערה 3, שם עמ' 112-114. **21** ראו רולאן בארת [1968], *מות המחבר*, תרגם מצרפתית: דרור משעני (תל־אביב: רסלינג, 2005), עמ' 16-17. **22** ראו איתמר לוי, לעיל הערה 13, שם עמ' 25. **23** ראו: "The N+7 Machine," www.spoonbill.org/n+7; כדברי לה ליונה: "אוליפו מתכוונת לפעול באופן שיטתי ומדעי, ובמקרה הצורך להסתייע במכונות לעיבוד מידע". **24** פרנסואה לה ליונה, מתוך המניפסט השני, "המניפסטים של אוליפו", לעיל הערה 15, שם עמ' 214. **25** על כך נסבה מסתו של חכים ביי – *TAZ: אזור אוטונומי ארעי*, תרגמה מאנגלית: יאיל סאבין (תל־אביב: רסלינג, 2008) – המוּפרת לאמנים המציגים בתערוכה. ביי מציין כי שאב, בין השאר, ממישל דה־סרטו, שספרו *המצאת היומיום* – תרגם מצרפתית: אבנר להב (תל־אביב: רסלינג, 2012) – דולה מהפרקטיקה של היומיום אפשרויות של התנגדות מתונה לסדר שכופה התרבות הדומיננטית.

מהווים חזרה על הפעולה שבבסיס הציור, ובכך הם מנכיחים בו פתיחות לאפשרות של המשך עבודה והשתנות.

אין זה פלא שלשיטה N+7 יש כיום יישום ממוחשב הזמין לכל.[23] הכלל הפשוט והנהיר של החלפת שמות עצם במבנה תחבירי נתון מבסס אלגוריתם מתמטי, שיושם על־ידי חברי אוליפו באמצעים אנלוגיים המתורגמים כיום לשפת המחשב הדיגיטלית. חברי אוליפו, שכדי לאתגר את הכתיבה התחייבו שלא לזלזל ב"ערכה המופתי של כל לוליינות",[24] פיתחו לשם כך הליכים קדם־דיגיטליים של ארגון מידע בכרטסות, שסייעו ביישום הוראות קבועות, פעולה בשרשור מערכתי ועריכת תצריפים. אלא שמה שהתאפשר לפני שהסייבר־ספייס הווירטואלי היה לרובד של המציאות, אינו אפשרי עוד במרחב שבלע את הרשת הפתוחה והאנרכיסטית וכפף אותה לשירות תאגידי ענק, שמרכיבים פרופילים של "אנשים כמונו" כדי לדעת באילו מן האפשרויות המוצעות על־ידם נבחר. התחושה שאין מנוס מהקוד ושהכל לכוד ברשת, מְתקפת ומחדדת את דחיפותו של הצורך לְאַתֵּר מפלטים זמניים – כאותן חלקות שבהן "רק אנחנו מחליטים" – ולפעול בהם במסגרת חוקיות שונה, "קוד נגד קוד".[25]

רתימת תכונותיו הטכניות של המדיום ליצירת דימויים היא המהלך שביסוד עבודות הווידיאו של רונית צתרי ויסמין דיוויס ופסלו של אסף אלקלעי. מקבץ הווידיאו שמעתי להבות (2015-16) של רונית צתרי מורכב מקטעי תמונות, שכל אחת מהן מפעילה feature נתון במכשיר הצילום או ההקלטה, ביניהם: הקלטת סאונד בלי מגן רוח; האטת סרט הצילום; פתיחת צמצם; או הפעלת פוקוס אוטומטי. באמצעות עזרי המצלמה מנסה צתרי להתבונן במה שאינו נתון למבט ולממש בסרט חלל שבו "הטבע המדבר אל

92-77

המצלמה שונה מזה שמדבר אל העין", או כפי שהרחיבה לתאר בעצמה:

> העֲמדת התמונות המקוטעות על רצף צילומי אחד, מאפשרת למושג השריפה להופיע כאלמנט משותף העומד בבסיס כל אחד מהקטעים המצולמים: רעש הרוח נשמע בהקלטת המצלמה כרעש להבות; החזרי האור נראים כניצוצות; פתיחת הצמצם גורמת לשריפת הדימוי; תוכנת חדר החושך הדיגיטלי מסמנת את האזורים השרופים; וכיוצא בזה. הנראטיב הצילומי נע בין שני אירועי שריפה שהתרחשו ביער ירושלים: רצח הנער מוחמד אבו־ח'דיר בן ה־16, שנשרף למוות על־ידי אופטיקאי ירושלמי ביולי 2014; לבין שריפה שאיימה לפגוע במוזיאון השואה והגבורה יד ושם ביולי 2011. המצלמה נעה מהמקום שבו נמצאה גופת הנער, דרך הכביש העובר ביער עד לשכונת גבעת־שאול, שממנה יוצא הכביש ואליה הוא שב, ושלצדו נמצאה הגופה. העבודה מסתיימת בנקודת התצפית של יד ושם המשקיפה אל היער (אפילוג), שממנה אפשר לראות את המקום שבו נרצח הנער. שדה הראייה של המצלמה מאפשר את הופעתו של תוכן חדש בעבודה; עם שריפת הדימוי, יער עצי המחט הישראלי מתחלף ביער אורנים מושלג בעוד גבעת־שאול שברקע, שם שכן בעבר הכפר דיר־יאסין, נעלמת. במבט מבעד למעקה הזכוכית של יד ושם, המשקיף אל היער, נקלטות בעדשת המצלמה השתקפויות המבקרים במרפסת התצפית, כדמויות רפאים על רקע הנוף הישראלי, בעוד צמרות הברושים מרצדות ברוח כלהבות המידפקות על קירות המבנה.[26]

תנועת המצלמה ביחס לאובייקט המצולם היא נושא הווידיאו *Following You Following Me* (2016) של יסמין דיוויס, שבשיאו נוצר היפוך בין סובייקט לאובייקט: האמנית המצולמת הופכת לגוף פסיבי, בעוד המצלמה עוברת תהליך של האנשה. ואילו נורת צל (2017) של אסף אלקלעי היא פסל של נורה והיטל הצל שלה, שנוצר באמצעות כלי טכנולוגי אחר: תוכנה אדריכלית הממחישה היטלי אור במקומות ובזמנים שונים, לצורך חישובי תאורה במבנים המתוכננים. הנורה נדגמה למרחב הווירטואלי התלת־ממדי, אלא שמחשבון התאורה של התוכנה קודד לתאריך לידתו של האמן, כך שעל המסך הוצג מיקום השמש ביחס לנורה והיטל הצל שלה בצפת, ב־4 ביוני 1986, בשעה שלוש אחר הצהריים. מדרג שכבות הפלסטיק העדינות – האור המדורג בחומר – נקבע אחר כך במדפסת תלת־ממד שמימשה אותו בחומר.

51-42

40-38

סיפורי החיים שביסוד ספרו של ז'ורז' פרק החיים הוראות שימוש, מתכנסים לתוך בניין פריזאי בן עשר קומות, שבכל אחת מהן עשרה חדרים וכל חדר הוא פרק בספר, המגולל את חייו בהווה של כל דייר ודייר מתוך עברו.[27] ההצצה פנימה מעלה על הדעת בניינים שחזיתם הראשית הוסרה, שהיו מראה שכיח באירופה אחרי מלחמת העולם השנייה – אבל החוקר פול האריס זיווג לספרו של פרק דימוי מספר רישומים של סול סטיינברג, *The Art of Living* (1949), המתאר בניין נטול חזית שכל דייריו גלויים לעינינו ברגע נתון בחייהם.[28] ידוע שפרק הִרבה לעבוד על בסיס דימוי חזותי. הוא שדימה את הבניין ללוח שחמט, והציב לעצמו כאתגר את פתרון "הבעיה של הפרש": כיצד להוליך את הפרש כך שיכסה את כל משבצות הלוח, בלי לעבור פעמיים באותה משבצת. אילוץ זה הוא שמשרשר את רצף הסיפורים ואת ארגונו של

26 רונית צתרי בטקסט לתצוגה, 2018. **27** ז'ורז' פרק, *החיים הוראות שימוש* [1978], תרגם מצרפתית: עידו בסוק (תל־אביב: בבל, 2005). **28** Paul Harris, "The Invention of Forms: Perec's *Life: A User's Manual* and a Virtual Sense of the Real," *Substance*, 23:74 (1994), pp. 56–85, 62

הספר, כהד למבנה לוח שחמט המחולק לארבעה: כל פעם שהפרש מכסה את מלוא המשבצות ברבע הלוח, מתחיל חלק חדש ברומן. יתרה מזו, כל חדר הוא משחק הרכבה או פאזל בפני עצמו, שיחידותיו מצורפות על פי 21 צמדי רשימות של פריטים שיימצאו בחדרים, כאשר סטרוקטורה מתמטית קובעת אילו מרכיבים מאיזו רשימה ייכללו בכל חדר. האילוצים הנוקשים הללו מוסווים בספר, אך קיומם נרמז בו במטאפורה של הפאזל: "על אף מראית העין, אין זה משחק לבודדים: כל תנועה ששחקן פאזל עושה – יוצר הפאזל כבר עשה לפניו".[29]

אלא שפרק מסתיר, מטמיע או מעמעם את הקוד שבבסיס מבנה הספר, ודואג שאילוציו לא ימשמעו באופן גורף את העולם הנפרש בו. יתרה מזו, ההוראות ל"מכונת הכתיבה" הזאת מחזיקות בחובן הפרעות ושיבושים שיתגלעו בשלב היישום, או במילותיו של פרק עצמו: "כל שיטת אילוצים צריכה לכלול אנטי־אילוץ מובנה שמאפשר קצת משחק חופשי. [...] נחוץ קלינאמן".[30] ומוסיף קאלווינו: הקלינאמן הוא שמאפשר את "התוצאה הפואטית של הספרות, התלויה במשהו שמחליק פנימה ממישור אחר".[31] השיבוש הזה ניכר, למשל, בכך שהספר מונה 99 פרקים בלבד בעוד שבבניין מאה חדרים. האריס מבחין כי החדר שבפינה השמאלית התחתונה היה אמור לאכלס את פרק 66 – אך בחדר שבפרק 65 נמצאת קופסת ביסקוויטים (fer-blanc, carrée), שעליה מצוירת נערה הנוגסת בפינה התחתונה של ביסקוויט פטי־בר, ונגיסתה, שיצרה חסר בריבוע (faire un blanc dans le carré), גרמה להשמטת הפרק הבא.[32] חֶסר אימננטי מתקיים גם בסיפוריהן השלובים של הדמויות המְממשות בספר את מטאפורת הפאזל: ברטלבות' – מי שארג את חייו סביב פרויקט ייחודי שלהכרחיותו השרירותית לא תהיה כל תכלית, ועיקרו ציור דימויי נוף בטבע, שיעתוקם לפאזל, צירופם מחדש והעֲלמתם במחיקה; בעוד וינקלר – יצרן הפאזלים, ומי שיוצר ויודע את קוד הפאזל – טומן לו מלכודות של מידע כוזב, ביצירת חלקים זהים לנקודות מרוחקות בציור. ברטלבות' מת בפִּסקה האחרונה של *החיים הוראות שימוש*, לאחר שכמעט השלים את הפאזל ה־439, וכאשר "החור השחור של החלק היחיד שלא הונח עדיין משרטט צללית כמעט מושלמת של X. אך לחלק שבין אצבעותיו של המת צורה, חזויה זה זמן רב בעצם האירוניה שבה, של W".[33] ברטלבות', שבחר בהעֲלמת מפעל חייו תוך סירוב להיזכר, נכשל במימוש תוכניתו. הפאזל האחרון שהרכיב אינו ניתן להשלמה.[34]

במסגרת האילוץ, סיפוריהם האנושיים כל כך של דייריו הבניין מתפקדים באופן פונקציונלי כחלק בתוך שלם; הם אינם קודמים לדגם או מכתיבים אותו, שכן הדגם הוא שמכתיב את החלקים. כל סיפור חדש מתקפל לתוך מארג הרשת, בעוד שלכל אחד מן הסיפורים צורה עצמאית משלו. הקוד והצורה אינם מתלכדים, וקיומם הנפרד מעיד על אי־הלכידות האימננטית של הדברים. בכך, מטעים האריס, "פרק משעתק בסופו של דבר את המציאות, אך לא כייצוג

29 פרק, לעיל הערה 27, שם עמ' 251. **30** ראו אצל האריס, לעיל הערה 28, שם עמ' 63. הקלינאמן (התקה) הוא מונח אפיקוריאני, המתאר את הממד הבלתי צפוי בתנועתם השיטתית של אטומים. חברי אוליפו אימצו את המונח לתיאור הפתיחות לסטייה המוכלת ברשת האילוצים. **31** קאלווינו מצוטט אצל האריס, שם, עמ' 61. **32** ראו גם הערה 373 של המתרגם, עמ' מט, לספרו של פרק, לעיל הערה 27. **33** פרק, שם, עמ' 600. **34** נושאים כמו הזיכרון והשכחה, ההיעלמות וההעדר, נוכחים ביצירתו של פרק בזיקה לנסיבות חייו. הם נדונים בספרו ה"אוטוביוגרפי" *W או זכרון ילדות* [1975] – תרגמה מצרפתית: אביבה ברק (תל־אביב: הספרייה החדשה, 1991) – ומתגלגלים כאילוץ בספרו *ההיעלמות* (*La Disparition*, 1969), שנכתב כולו בלי האות e, הנפוצה ביותר בשפה הצרפתית; ראו גם: Bernard Magne, "Georges Perec, Oubliographer," Drunkenboat.com/db8/oulipo

יונתן צופי, *נייר שבור*, 2014, גרפיט וחיתוכים על נייר, 50×40, אוסף עדנה ודן מוזס, רחובות
Yonatan Zofy, *Broken Paper*, 2014, graphite and cuts on paper, 40×50, collection of Edna and Dan Mozes, Rehovot

כיסוי משטח הנייר בגרפיט וביצוע חתכים, עד שפני הנייר החתוך נראים כמצע שבור.

Covering the paper with graphite and making cuts in it, until its surface appears cracked.

מימטי אלא כטקסטורה הארוגה במרקם הפנימי של הצורה".[35]

37-35 הסדרה אלף קשר לסערה אחת (2000-10) של אפרת קליפשטיין עשויה על דפי משבצות של מחברת חשבון. ליצירתן הסדרתית של הספינות המופיעות על הדפים, נקטה קליפשטיין אילוץ גורף: הקווים האלכסוניים המרכיבים את מִתארי הדימוי ומצרינים את גוף הספינות, המִפרשים והחבלים, חוצים את משבצות הדף במדויק בין שתי נקודות בהיקף כל משבצת – ואילו יריעות המִפרשים, התחומות בקווי המִתאר, רשומות במילוי המשבצות לסירוגין בדגם חזיתי ו"שטוח", שכמו מקבע את הספינות אל הדף המשובץ ומונע מהן להפליג. לאילוץ הנבחר נוסף במהלך הזמן אילוץ חיצוני, שלא נחזה, "מהחיים" או מדרך הטבע: היחשפותם של כמה מדפי הסדרה לאור השמש גרמה לדהיית המשבצות ומחקה את הרשת, מאחז העגינה המקבעת והאילוץ שמצרין את הדימויים. אלא שהיעלמות הרשת לא שחררה את הדפים מתצוגתם הסדרתית ואף לא שילחה את הספינות לדרכן.

73-70 בעבודה *No Signal* (2017), יואב ויינפלד מִהפך את פעולתו של מקרן וידיאו וגורם לו לחפש את הדימוי מחוצה לו. המקרן מסתובב ומקרין את האור הכחול – דימוי המסך ה"ריק", המסמן העדר או חיפוש של מקור (source) להקרנה – בפעימות אקראיות על קירות האולם. במהלכו על פני הקירות, האור הכחול "נתקל" בשני רישומים (דיו ומרקר זוהר על נייר) ובהם דימויים של מכשירים פולטי אור – כספומט, ומכונת צילום – המזדהרים במפגש עמו.

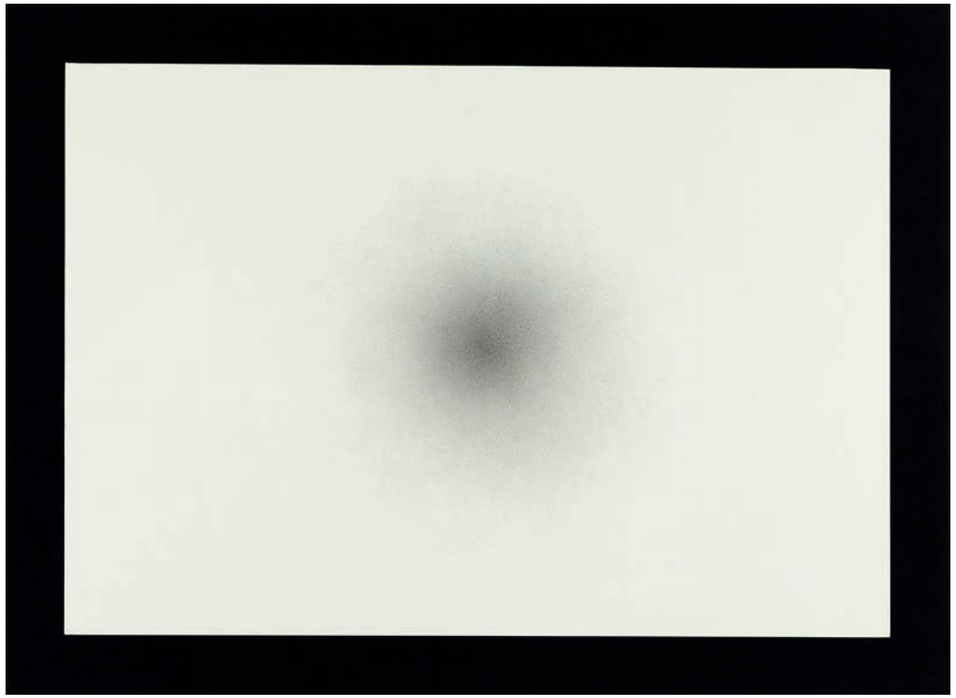
75-74 קפסולה (2018) של צח חכמון היא מבנה עץ מלבני, שבתוכו חלל דחוס התָחום משני קצותיו בשתי מראות דו־צדדיות. הקפסולה, המתפרקת ונבנית כל פעם מחדש לצורך תצוגה, מתפקדת כחלל אוטונומי בלתי חדיר, הפתוח רק למבט מבעד לחלונות – אך אלה מְזמנים מבט החוֹצֶה את החלל מקצה לקצה, בלי יכולת להתעכב על פרטים. בחלל המוזיאון, אפיון זה נטען בהתייחסות לטבעו של המוסד המארח, שכן המבנה הלבן של קפסולה דומה לקירות הגבס המוקמים במוזיאון לפי צורכי התצוגה. אלא שבקפסולה, בשונה מאלה, משטחי הקיר נותרים עירומים. קפסולה מקיימת בתוכה, כמובלעת בתוך הרשת, נוכחות לא לגמרי גלויה ולכן חתרנית. עם זאת, בחלל תערוכה זו קפסולה נבחרה לתפקד כאילוץ, ושני קירות גבס נוספים בחלל נבנו בדיוק במידותיה. כרפרור למסתו של חכים ביי, החלל הפנימי החתום של העבודה הוא אזור אוטונומי ארעי (TAZ), המאפשר את פעולת היחיד גם כשהוא לכוד בסבך של רשתות הכוח.

35 האריס, לעיל הערה 28, שם עמ' 58.

יונתן צופי, *רישום מסגרת*, 2017,
עיפרון על נייר, 100×70
Yonatan Zofy, *Frame Drawing*, 2017,
pencil on paper, 70×100

הדגשה מעלימה, הצבעה מסתירה, טשטוש
גבולותיו הנחרצים של הנייר ביצירת מִדרג
(gradient) בין העולם והרישום.

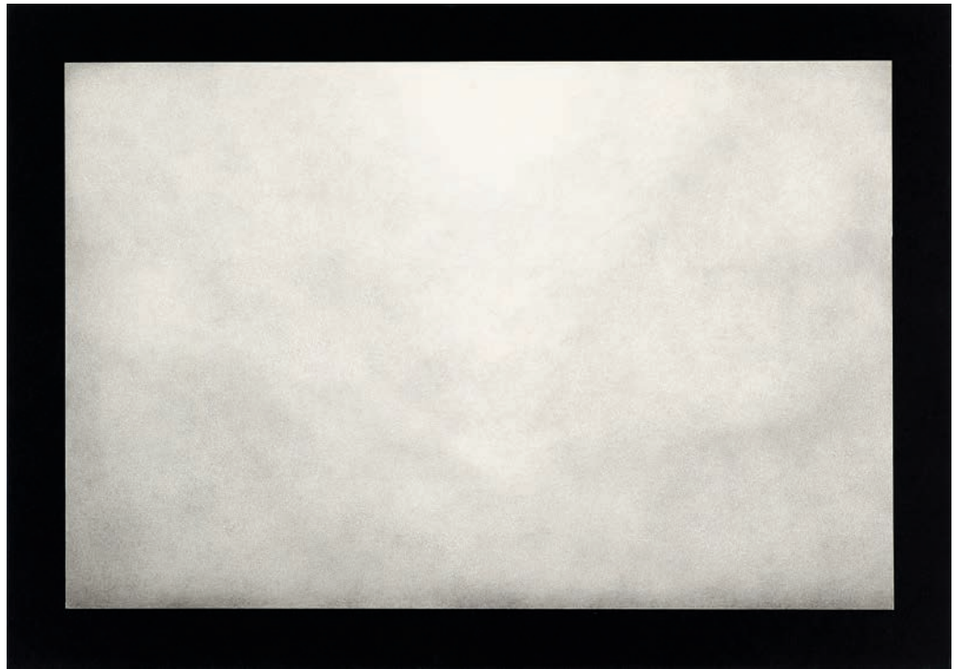
Disguising emphasis, concealing indication,
blurring the paper's clear-cut boundaries by
creating a gradient between the world and
the drawing.



יונתן צופי, *להשכיב את הנייר לישון: רישום
מרכז המבט*, 2017-18, עיפרון על נייר, 42×56.5
Yonatan Zofy, *Drawing the Paper to Sleep:
Center Gaze Drawing*, 2017–18, pencil
on paper, 42×56.5

רישום פני הנייר כפי שנראו בזמן הרישום,
בתאורה מסוימת.

Drawing the paper surface as seen during the
drawing process under particular lighting



יונתן צופי, *להשכיב את הנייר לישון: רישום פני הנייר*, 2017-18, עיפרון על נייר, 42×59.5
Yonatan Zofy, *Drawing the Paper to Sleep: Paper Surface Drawing,* 2017–18, pencil on paper, 42×59.5

יונתן צופי, *להשכיב את הנייר לישון: רישום שולי הנייר*, 2017-18, עיפרון על נייר, 42×59.5
Yonatan Zofy, *Drawing the Paper to Sleep: Paper Margins Drawing,* 2017–18, pencil on paper, 42×59.5

יונתן צופי, *אחיזת המציאות של מונה (בעקבות ערבה בוכייה)*, 2013, אבקת גרפיט ושמן קנולה על נייר, 70×100, אוסף רן גורנשטיין, תל־אביב
Yonatan Zofy, *Monet's Reality Grip (after Weeping Willow)*, 2013, graphite powder and canola oil on paper, 100×70, collection of Ran Gorenstein, Tel Aviv

רישום מועבר (טרנספר, בלחיצת בעפרון) של משחה שחורה (אבקת גרפיט ושמן קנולה), שמתחקה אחר כל משיכת מכחול בציורו של מונה. לאחר העלמת הגוונים (השתברות האור), נותרות עקבות התנועה של מונה על פני המשטח הדו־ממדי.

Transfer (pencil pressing) drawing of a black paste (graphite powder and canola oil), tracing every brush stroke in Monet's painting. Without the colors (light refractions), only traces of Monet's gestures on the two-dimensional surface remain.

יונתן צופי, *תרגיל שפשוף עיפרון (כרית)*, 2013, עיפרון וגרפיט על נייר, 70×100, אוסף מוזיאון תל־אביב לאמנות, נרכש בתרומת קבוצת הרכישה "בוחרים אמנות" (2018)
Yonatan Zofy, *Pencil Rubbing Exercise (Pillow)*, 2013, pencil and graphite on paper, 100×70, collection of Tel Aviv Museum of Art, purchased through the Voting for Art acquisition group (2018)

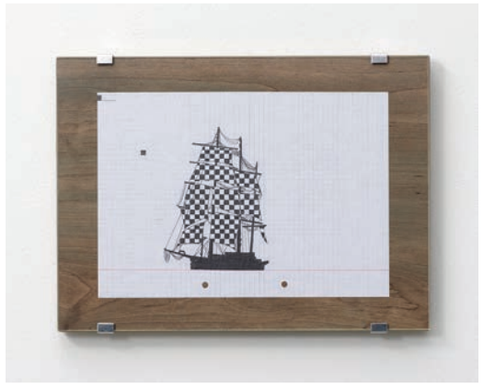
סימון קו המִתאר של כרית שהונחה על הרצפה, ומילוי הצורה בעיפרון קשה, בכוח רב ובפעולה נמרצת, עד שפני הנייר נעשים גליים ורכים למראה.

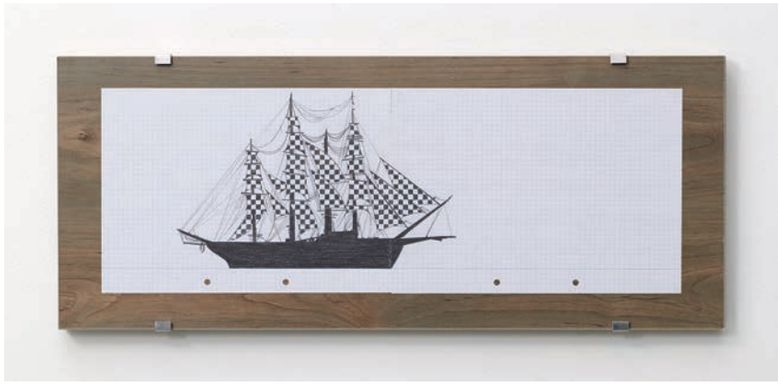
The contour of a pillow placed on the floor is marked, and the resulting form is filled forcefully and dynamically with a hard pencil, until the surface of the paper is made to look undulant and soft.

אפרת קליפשטיין, רישומים מהסדרה *אלף קשר לסערה אחת*, 2000-10, עיפרון גרפיט על נייר משבצות מוצמד ללוח מלמין, 38×28 / 68×28 כ"א
Efrat Klipshtein, drawings from the series *A Thousand Knots to One Storm*, 2000–10, graphite pencil on graph paper mounted on melamine, 28×38 / 28×68 each

עשרות ספינות מפרש רשומות על נייר משבצות. משבצות המִפרשים מולאו בעיפרון בתצורת סירוגין. קווי המִתאר של גוף הספינות נרשמו בקווי אלכסון החוצים את המשבצת. בכמה מהרישומים מובחנת דהייה בלתי מתוכננת של הגריד.

Dozens of sailboats are drawn on graph paper. The squares of the sails were pencil filled in alternating pattern. The contours of the hulls were drawn with diagonal lines that cross the squares. An unplanned fading of the grid is discernible in some of the drawings.





אסף אלקלעי, *נורת צל*, 2017, פליז ופלסטיק, 7×12×11, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים, נרכש בנדיבות קרן בוקסנבאום לאמנות ישראלית
Asaf Elkalai, *Shadow Bulb*, 2017, brass and plastic, 7×12×11, collection of the Israel Museum, Jerusalem, purchased through the Boxenbaum Fund for Israel Art

הדפסת תלת־ממד של נורה עם צֵלה. תוכנת התאורה הופעלה על פי נתוני האור בזמן ומקום הולדתו של אלקלעי. התוכנה מיקמה את השמש־נורה ואת היטל הצל שלה כאילו היתה בצפת ב־4.6.1986, בשעה 15:00.

A three-dimensional print of a light bulb and its silhouette. The lighting software was activated based on the light data at Elkalai's time and place of birth, locating the sun-bulb and its cast shadow in Safed on 4 June 1986, at 3 PM.

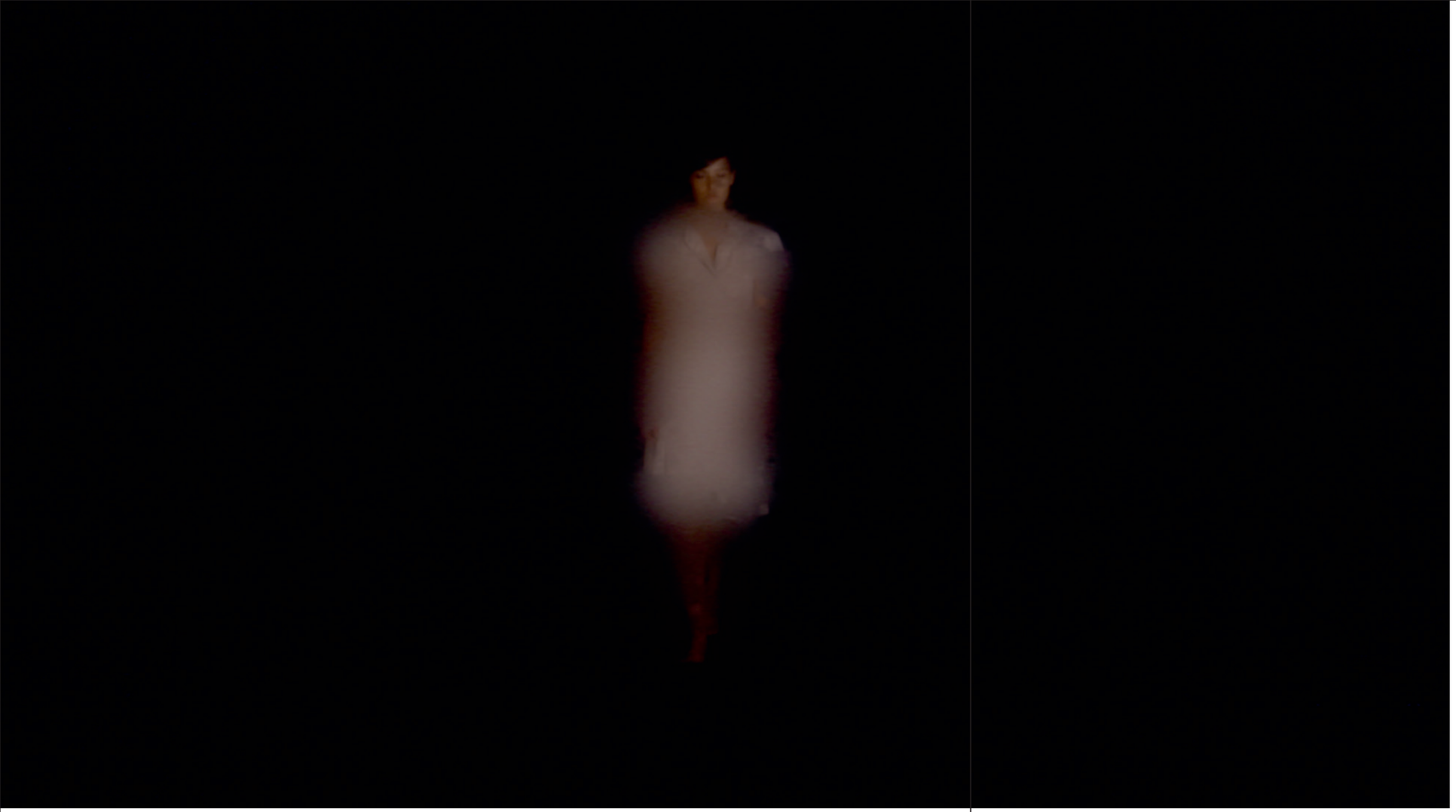
>

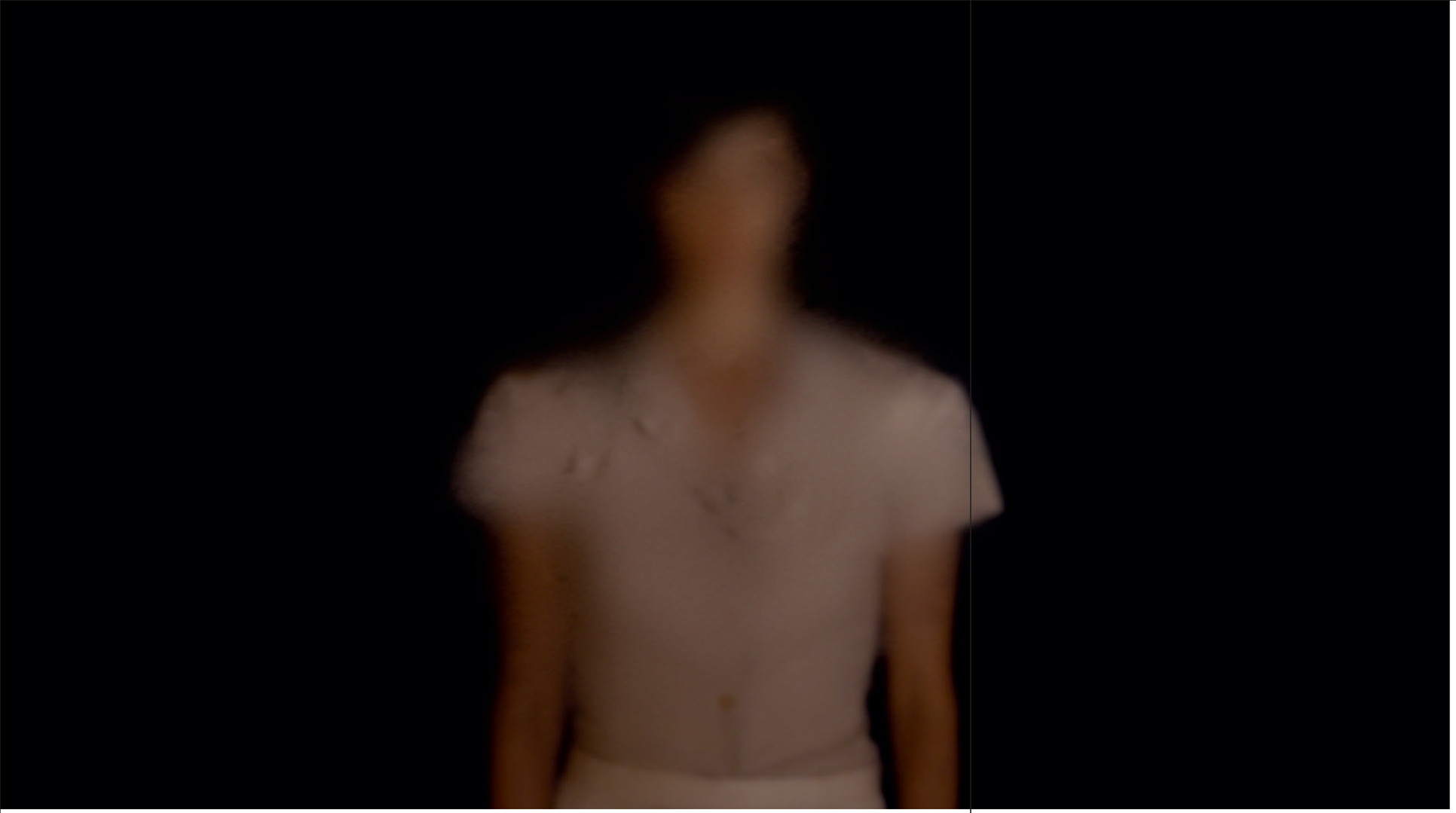
יסמין דיוויס, *Following You Following Me*, 2016, וידיאו HD, 10:22 דקות

Yasmin Davis, *Following You Following Me*, 2016, HD video, 10:22 min

באולפן חשוך, על רקע שחור, האמנית צועדת על מסוע מוסתר, מול מצלמה הניצבת על דולי. תנועת המצלמה הלוך ושוב ממנה ואליה, יוצרת אשליה שהיא נעה במרחב.

In a dark studio, against a black backdrop, the artist walks on a hidden conveyor belt, facing a dolly-mounted camera. The camera movement to and fro, back and forth, creates an illusion of spatial movement.

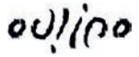




בשבח האילוצים המשפטיים

גלעד צוקרמן

"ספרות מאולצת" או "ספרות תחת אילוץ" – ובהומור, "אילוצים משפטיים" – הוא השם המשמש אותי בהתייחס לכתיבה הכופפת את עצמה מרצון למערכת של הגבלים נוקשים (self-imposed restrictive system). הקבוצה הספרותית הרלוונטית לעניין זה היא Oulipo, נוטריקון של **Ou**vroir de **li**ttérature **po**tentielle, דהיינו "סדנה לספרות פוטנציאלית". היא נוסדה ב־1960 על־ידי פרנסואה לה ליונה (Le Lionnais) וריימון קנו (Queneau), והיא עדיין פעילה. להלן אמביגרמה (מלה סימטרית מבחינה חזותית) של Oulipo:



בין חברי הסדנה: ז'ורז' פרק (Perec), איטלו קאלווינו (Calvino), הרי מתיוס (Mathews), נואל ארנו (Arnaud), ז'אק רובו (Roubaud).[1] המאפיין העיקרי של קבוצה רבת־המצאה זו, המורכבת מסופרים ומתמטיקאים, הוא השימוש באילוצים צורניים. בין האילוצים השגורים: 1. פלינדרום (או הפוכופה, או ריצתציר) – מלה או משפט או סיפור הניתנים לקריאה, כפי שהם, גם מן הסוף להתחלה; 2. ליפוגרמה – חיבור המשמיט מילים הכוללות אות מסוימת; 3. פאנגרמה – משפט המשתמש בכל אותיות האלפבית.

האילוץ מסייע לכותב להשיג יצירתיות עצומה, כיוון שעליו לחפש פתרונים במחוזות

1 לרשימה מלאה של 29 חברי הסדנה ראו: Raymond Queneau et al., *Oulipo Laboratory (texts from the Bibliothèque Oulipiènne)*, trans. Harry Mathews and Iain White (London: Atlas Press, Anti-Classics, 1995), p. xi

שלא היו נודעים לו קודם לכן. יש המתייחסים ליצירות כאלה בזלזול או בביטול ומגדירים אותן כמשחק. ברם, נוכל להגדיר כ"משחק" גם לא מעט סוגים של ספרות "קונוונציונלית". ההבדל בין שירה ממושקלת בחרוזים, סונֶטה או הייקו לבין שירה ליפוגרמטית הוא כמותי, לא איכותי. יתר על כן, גם החיים המתוארים ביצירות הספרות מלאים כשלעצמם אילוצים, והשימוש בהגבלים צורניים כבדים בכתיבה עשוי לפיכך לסייע לכותב בשיקוף אילוצי היומיום. האם המוזיקה של דימיטרי שוסטקוביץ' אינה מוזיקה אלא משחק? יש הגורסים כך, אך רבים אוהבים את צלילי שוסטקוביץ' דווקא בגלל היצירתיות שלהם, הבוקעת מתוך התנאים המכבידים שגזר המלחין על כתיבתו – מה גם שתנאים אלה משקפים את נסיבות חייו המעיקות.

אחד הסיפורים הליפוגרמטיים המרשימים ביותר נכתב על ידי ז'ורז' פֶּרֶק (במקור, פֶּרֶץ) ב־1969 ונקרא *La Disparition* (ההיעלמות). 300 עמודי הטקסט שבו נכתבו ללא שימוש באות e, הנפוצה ביותר בשפה הצרפתית. הסיפור תורגם לאנגלית על־ידי גילברט אדר (Adair) תחת הכותרת (המשחקית כשלעצמה) *A Void*, גם כאן בלי להזדקק כלל לאות e.[2] בספרו של פרק מ־1972, *Les Revenentes* – סיפור בלשי גדוש הרפתקאות מוזרות, כולל רצח אפריקאי – חוזרת האות e בגדול: פֶּרֶק משתמש רק בתנועה e, ולא בשום תנועה אחרת.[3]

ב־1939 פרסם ארנסט וינסנט רייט (Wright, 1872-1939) את גדסבי – סיפור ליפוגרמטי

Gilbert Adair, *A Void*, translation of Georges Perec's *La* **2** *Disparition* (London: Harvill Press, 1994) להרחבה ראו, **3** למשל: Paul Schwartz, *Georges Perec: Traces of his Passages* (Birmingham, AL: Summa Publications, 1988); David Bellos, *Georges Perec: A Life in Words* (Boston: David R. Godine, 1993); Ross Eckler, *Making the Alphabet Dance: Recreational Wordplay*

נוסף ללא התנועה e.[4] הסיפור – הלל ושבח למה שהנוער כשיר לעשות אם רק ניתנת לו הזדמנות – הוא קריאת תיגר על גטסבי הגדול (1925) של סקוט פיצג'רלד, שתיאר את הדקדנס הפושה באמריקה. גדסבי הליפוגרמטי, לעומתו, מספר כיצד עוזרים צעירי ברנטון־הילס לראש העיר גדסבי להפיח חיים בקהילתם. קרוב יותר לימינו, בשנת 2000, פרסמה קרול שילדס (Shields, 1935-2003) אוסף סיפורים קצרים בשם *Dressing Up for the Carnival*, שאחד הסיפורים בו, "Absence", מתייחד בכך שלא מופיעה בו האות i. נתון זה אינו מצוין במפורש, אך בפסקה הראשונה מסופר שהמְחברת, לאחר שהתיישבה לכתוב והקלידה כמה מילים, מגלה שאחת מאותיות המקלדת שבורה; ולא סתם אות אלא תנועה, ועוד כזו ש"נדבקת" לאני.[5]

ביוני-יולי 1920 חיבר וֶלימיר חְלֶבְּניקוב את הפואמה "Razin", המורכבת מ־408 שורות שכל אחת מהן היא פלינדרום (הפוכופה, או ריצתציר).[6] בכמה משורות אלו מתגלות אמנם פשרות סמנטיות או מבניות לא מעטות.[7] עמינדב דיקמן תרגם לעברית קטעים מ"Razin", בשורות פלינדרומיות, כמובן.[8] להלן דוגמא לפלינדרום עברי ידוע למדי: "פרשנו רעבתן שבדבש נתבער ונשרף".[9]

Ernest Vincent Wright, **4** .(New York: St. Martin's Griffin, 1996) Carol Shields, **5** .*Gadsby* (Los Angeles: Wetzel Press, 1939) .*Dressing Up for the Carnival* (London: Fourth Estate, 2000) Velimir Khlebnikov, *Collected Works* (Munich: Wilhelm Fink, **6** Vladimir Markov, *The Longer* :ראו **7** .1968), Vol. I, pp. 202–207 *Poems of Velimir Khlebnikov* (Berkeley & Los Angeles: University **8** of California Press, 1962), pp. 156–160 עמינדב דיקמן, תרגום קטעים מ"רזין" מאת ולימיר חלבניקוב, *אב, כתב־עת לספרות*, בעריכת אורי פקלמן, גל קובר ודורי מנור (אוקטובר 1993), עמ' 40-41. **9** לדיון בפלינדרומים ראו: Dubravka Ugrešić, *The Culture of Lies: Antipolitical Essays* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1998), pp. 20–33; לאסופה של יותר מ־7,000 פלינדרומים, ראו: Stephen J. Chism (ed.), *From*

ואם בתרגום עסקינן, אפרים לוצאטו (1729-1792) כתב את השד״ל (שיר דו־לשוני, כך אני מכנה זאת) ההומופוני האיטלקי־עברי הבא, שכותרתו ״מצבת קבורת פלוני אלמוני״:[10]

Ah! L'uom	הֲלאֹם
misero é	מִי זֶה רוֹאֶה
Se notte, e di	שְׁנוֹת אֵידִי,
pene, e lai,	פְּנֵה אֵלַי;
Ohime!	אוֹ מֶה!
Suol cibar.	שְׁאוֹל שִׁבַּר.
Chi nasce mour.	קִינָה שְׁמוֹר;
animáti,	אֲנִי מַתִּי;
A voi giammai	אֲבוֹי! יָמַי
avvenga mal	אֱוֶן עָמָל,
Ah! Che passo!	הָהּ כִּי פַּסּוּ!

באופן דומה כתב יהודה אריה ממודנה שד״ל קינה (1583) לרגל מותו של מורו, רבי משה בסולא מלרוקא:[11]

קִינָה שְׁמוֹר אוֹי מֶה כְּפַס אוֹצֵר בּוֹ
כָּל טוֹב עֵילוֹם כּוֹסִי אוֹר דִּין אֶל צִלּוֹ
מֹשֶׁה מוֹרִי מֹשֶׁה יָקָר דֶּבֶר בּוֹ
שָׁם תּוּשִׁיָּה אוֹן יוֹם כְּפוֹר הוּא זֶה לוֹ:
כָּלָה מֵיטַב יָמַי שֵׁן צָרִי אֲשֶׁר בּוֹ
יַחְרִיב אוֹם מָוֶת רַע אֵין כָּאן יַרְפֶּה לוֹ
סְפִינָה בְּיָם קַל צֵל עוֹבֵר יָמֵינוּ
הֲלוֹם יוּבָא שְׁבִי יַשָּׁי שְׁמֵנוּ:

A to ZOtamorf: The Dictionary of Palindromes (Fayetteville, NC: Fullcourte Press, 1992) **10** שירי *אפרים לוצאטו* [1768] (תל־אביב: מחברות לספרות, 1942), עמ׳ 48. **11** ראו: Simon Gerson Berstein, *The Divan of Leo de Modena* (Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1932), pp. 51–52

Chi nasce muor oimè che passo acerbo
Colto vien l'huom, così ordin' il Cielo
Mosè morì, Mosè già car di verbo
Santo sia ogn'huom con puro zelo
Ch'alla mèta giammai senza riserbo
Arriv'huom, ma vedran in cangiar pelo
Se fin'habiam ch'al Cielo vero ameno
Va l'huomo, va, se viva assai, se meno.

יצירות אלו נוצרו בשתי הלשונות בו־זמנית, אך לעתים ההתאמה הפונטית מורגשת גם בתרגום של משפט או יצירה ספרותית. ב־*Transparent Things* מציג ולדימיר נבוקוב את המצלול האנגלי של המשפט הרוסי היפה Я люблю тебя [ya lyublyú tebyá], שמשמעו ״אני אוהב אותך״, כ״Yellow blue tibia״,[12] ושמעתי גם על התשמו״ץ (**תרגום שומר משמעות וצליל**) "Yellow blue to be."

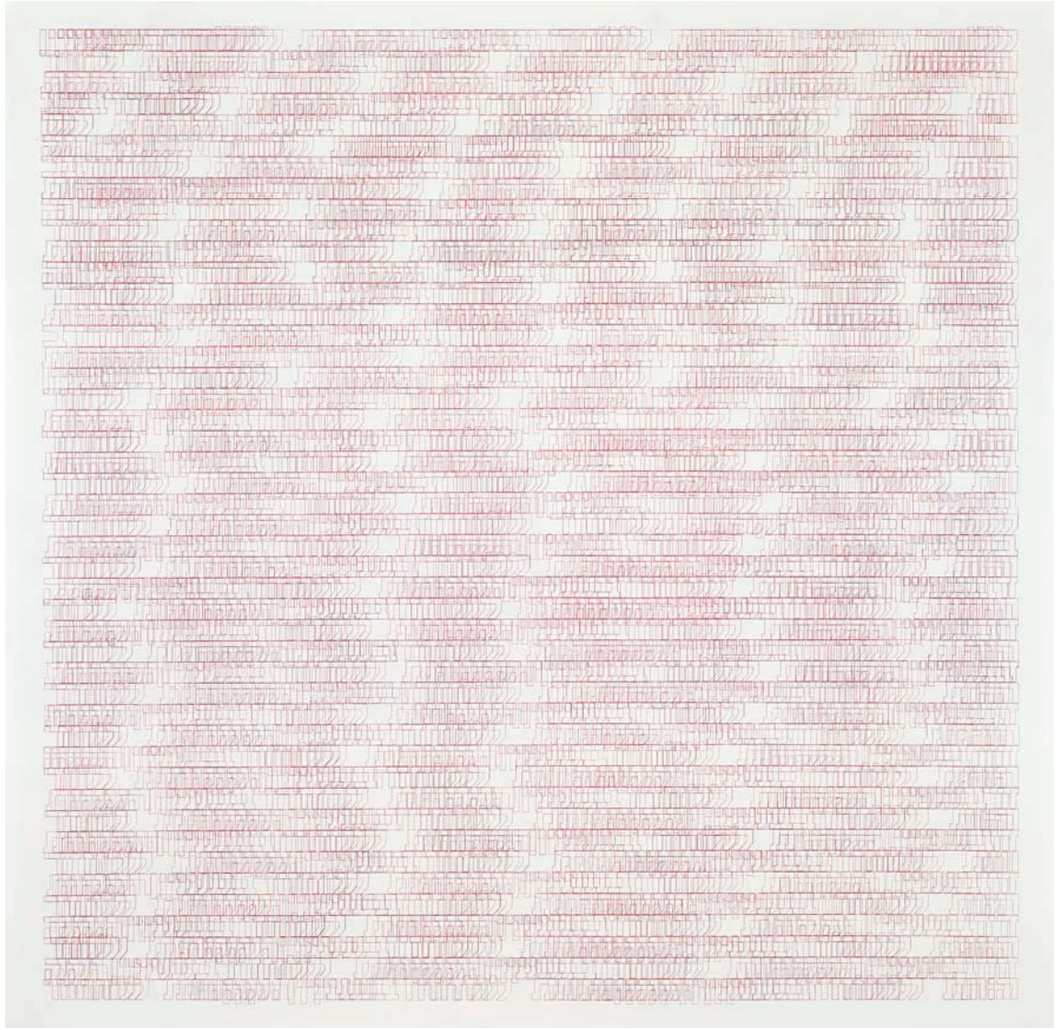
אותה תופעה קיימת, מוטטיס מוטנדיס, בזֶמר הישראלי. השיר היווני ״מה אתה רוצה, זקן?״ (מילים: א. קונאדיס, לחן: י. קלמריוטיס) תורגם לישראלית על־ידי עֵלי מוהר ל״שכשנבוא״ (בביצוע אריק אינשטיין). אין זה מקרה שכמה מילים ישראליות בתרגום מזכירות בצלילן את המילים היווניות המקוריות, לדוגמא: ״יניס״, ״מכניס״, ״המסילה״, וכמובן ״שכשנבוא״, המחקות כל אחת את צליל המלה היוונית המופיעה באותו מקום בשיר. דוגמא ותיקה יותר היא התרגום הישראלי של יורם טהרלב לשיר הרוסי "U Nas Pod Kuybyshevom" (״אצלנו במחוז קויבישב״; מילים: ו. אלפרוב, לחן: ג. פונומרנקו). הטקסט הרוסי המקורי שופע מילים המסתיימות ב־iye וב־aya – והגרסה הישראלית בביצוע הגבעטרון,

Vladimir Nabokov, *Transparent Things* (New York: McGraw-Hill, 1972), p. 48 **12**

״למי אכפת מה שיהיה״, כוללת חזרות רבות על המילים ״היה״ ו״יהיה״. הפזמון הוא כדלהלן:

מָה שֶׁהָיָה הָיָה
הָיָה כָּל כָּךְ יָפֶה!
לְמִי אִכְפַּת בִּכְלָל
מָה שֶׁיִּהְיֶה?
אוּלַי הַכֹּל יִהְיֶה
הַרְבֵּה יוֹתֵר יָפֶה,
אין מה לדאוג עכשיו
מה יהיה.

אסיים בשפה המיוחדת יידיש. באָריס קאַרלאָוו, הלא הוא פרופ׳ דב־בער קערלער מאוניברסיטת אינדיאנה, כתב ב־1996 את השיר ״אויסגעשלומט״, הכולל 15 שורות בלי פועל אחד. בראשית המאה ה־20 חיבר משה נאַדיר את הסיפור ״וועלוולע וואָניקס ווייב״, המתפרש על פני שלושת־רבעי העמוד וכל מילותיו מתחילות ב־וו (v). האם מדובר במשחק צורני חסר משמעות, או שמא בצורה נעלה של ספרות?



הדס חסיד, *לחדד בעניין הקהות*, 2018,
עט על נייר, 147×150
Hadas Hassid, *Sharpening Dullness*, 2018,
pen on paper, 150×147

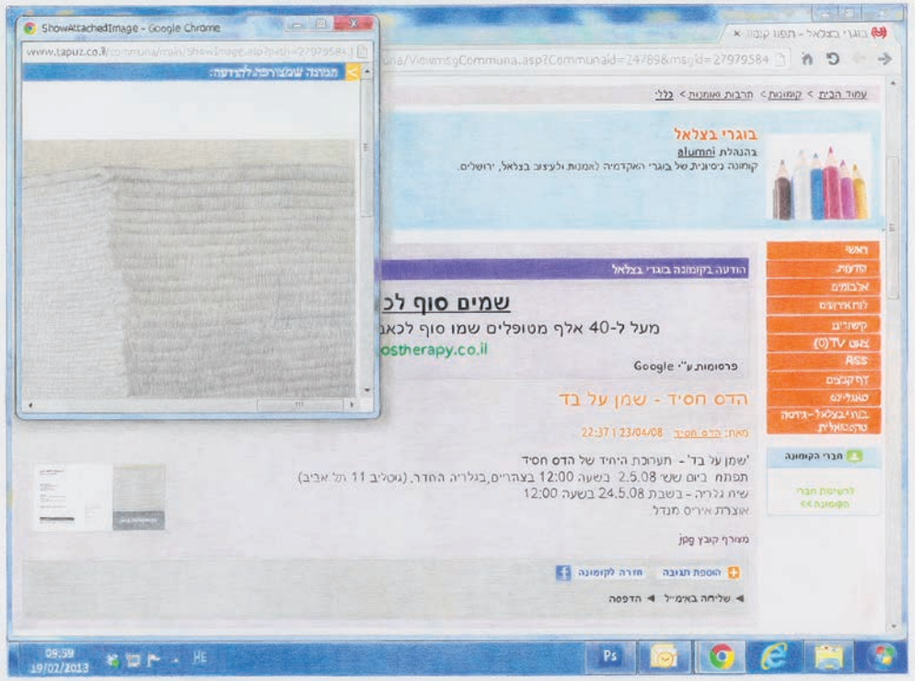
המשפט ״לחדד בעניין הקהות״ נכתב שוב ושוב בעזרת שבלונה עד למילוי שטח הדף.

The words “sharpening dullness” are inscribed repeatedly, using a stencil, until the entire paper is covered.

הדס חסיד, *אורך חיים של טוש ירוק*, 2008, עט לבד על נייר, 300×91, אוסף כנסת ישראל, ירושלים
Hadas Hassid, *The Life Span of a Green Marker*, 2008, felt-tip pen on paper, 91×300, collection of the Knesset, Jerusalem

רישום תהליך הדהייה של הטוש.
קו הרישום נגמר עם התכלות הפיגמנט.

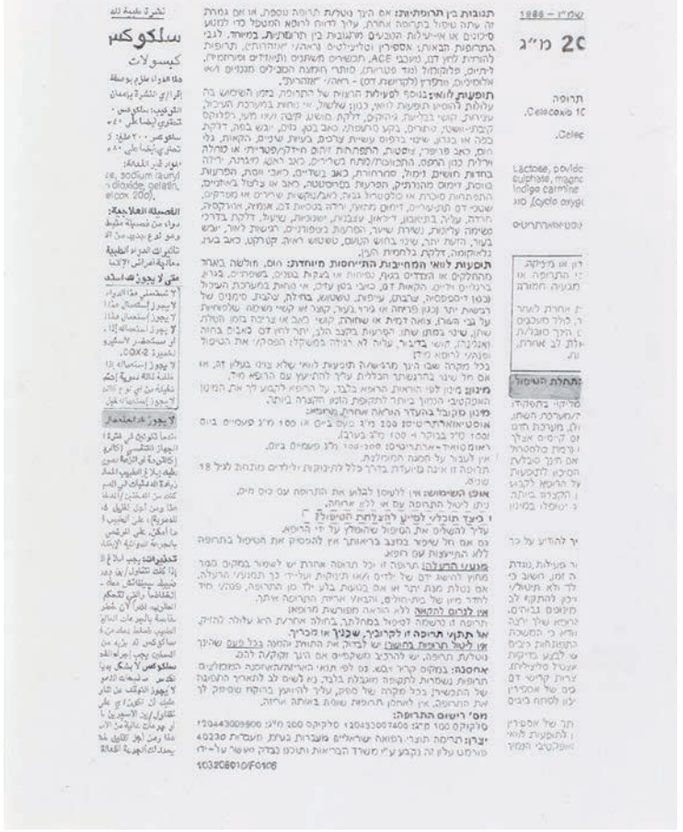
Drawing of the fading process of a felt-tip pen. The drawn line ends when the pigment runs out.



הדס חסיד, שלושה רישומים מהסדרה *"הדס חסיד"*, 2014, עפרונות צבעוניים על נייר, 29.7×42 כ"א
Hadas Hassid, three drawings from the series *"Hadas Hassid,"* 2014, colored pencils on paper, 29.7×42 each

רישומי העתקה של מסך מחשב לאחר חיפוש השם "הדס חסיד" ברשת. האלגוריתם של מנוע החיפוש גוגל הוא שקובע את תוכנם וסדרם של הרישומים.

Pencil copies of a computer screen, representing the results of a web search for the name "Hadas Hassid." The content and order of the drawings is determined by the algorithm of the Google search engine.



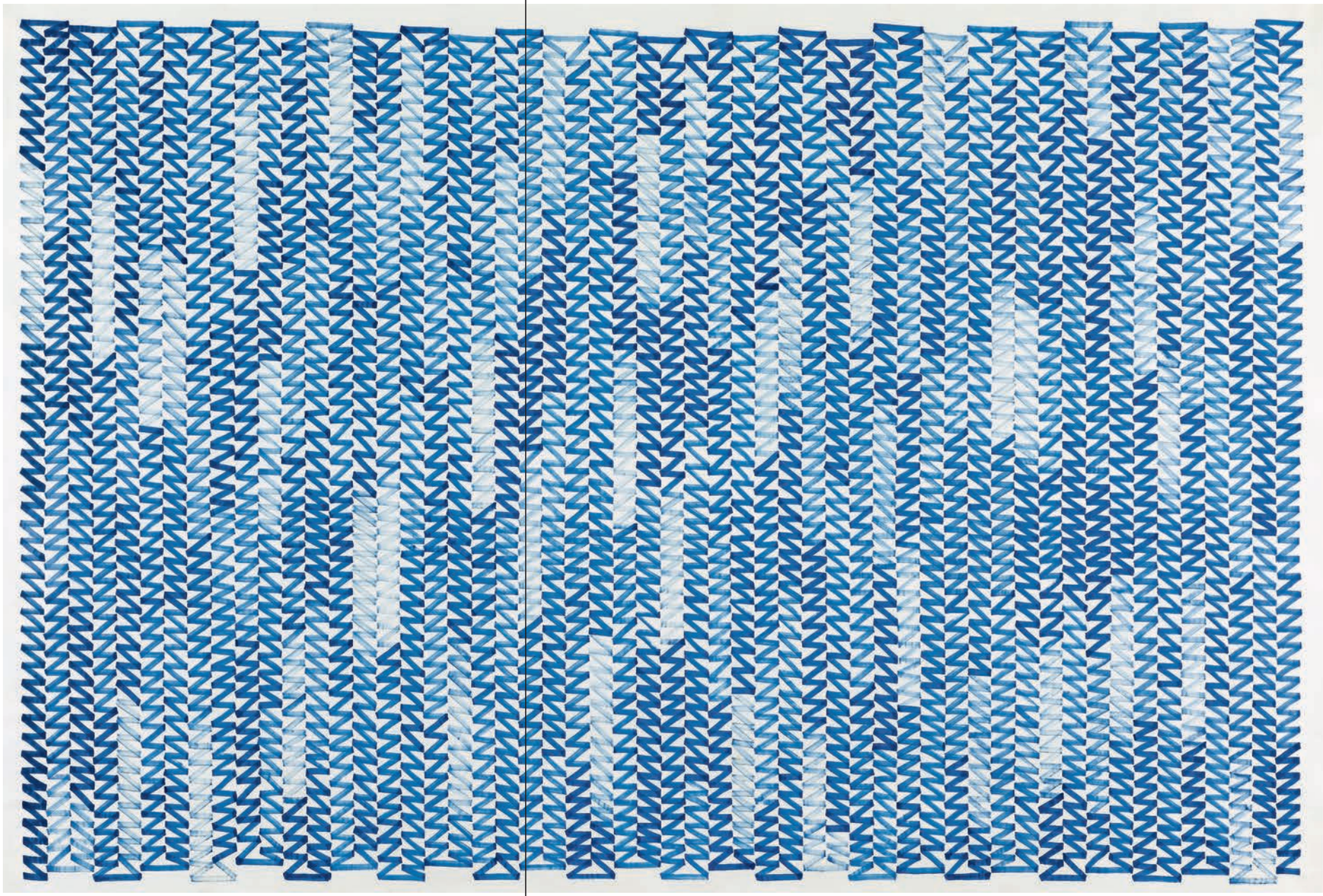
הדס חסיד, *תופעות לוואי שמחייבות התייחסות מיוחדת*, 2010, עיפרון על נייר, 14×19
Hadas Hassid, *Side Effects that Require Special Attention*, 2010, pencil on paper, 19×14

רישום העתקה של עמוד מתוך עלון לצרכן של תרופה אנטי־דלקתית.

Pencil copy of a page from a patient information leaflet for an anti-inflammatory drug.

קורסי החייאה של מד"א
www.mdais.org/
מגן דוד אדום בישראל
MAGEN DAVID ADOM IN ISRAEL
דף הבית
English
חיפוש
מד"א ב:
הדרכות עזרה ראשונה
קורסים לציבור
קורס החייאה
תחייאת תינוקות וילדים
החייאה לרוכבי אופניים
קורס עזרה ראשונה קצר
קורס עזרה ראשונה בסיסי
קורס חובש והג אמבולנס
קורס פאראמדיק
קורס שיא בבית דם וגידי
רענון למציל
הערכות לרעידת אדמה
אודות ההדרכות במד"א
צור קשר מחלקת הדרכה
שיעור החייאה
טבעודי התרמות דם
מידע והרשמה לקורסים
יהדות והלכה בהצלת חיים
לתרומות כספיות
101 | התנדבות | דוברי מד"א | תחנת דם טצנזי | איתור קורבים | אמבולנס המשאות | מנדבים | צור קשר
אודות מד"א | תנועת הנל"א | פרויקטים | מדאונליין | דרושים | ארגיון | תשלומים
דף הבית > הדרכות עזרה ראשונה > קורסים לציבור
» קורסי החייאה של מד"א - להרשמה בטלפון 1-700-500-430
כל אחד יכול להציל חיים!
לפרטים והרשמה לחצ'י על הקורס בו היעך מעוניין/ת
החייאת תינוקות | החייאת מבוגרים | קורסים פאראמדיקים
קורס עזרה ראשונה קצר | קורס עזרה ראשונה בסיסי | קורס חובש/ נהג אמבולנס
קורסים לרענון למציל | להרשמה מיידית לחצ'י כאן | צור קשר מחלקת הדרכה
לפרטים והרשמה בטלפון - 1700-500-430
בארץ מתים מאות הולים בשנה ממחלות לב. חלקם הגדול מתים מחוץ לכותלי בית החולים בגלל שליבם פסק לפעום (דום לב.)
הסיבה העיקרית למות הן הפרעות בקצב הלב, ובמיוחד הפרעה מסוג פרפור חדרים (דום לב.)
התשובה לדום לב מסוג פרפור חדרים ברמות השטח היא מכת חשמל (דפיברילציה.)
במידה והמכשיר למתן מכת חשמל אינו זמין במקום, יש לזכור שבירגעים אלה אין הסקנת דם למוח
מכללת מד"א פאראמדיק
קורס הפרמדיק הינו הקורס הרפואי הבכיר ביותר המבוצע ע"י מד"א לחץ כאן להרשמה לקורס פאראמדיקים
28:32
15/01/2013
HE
Ps

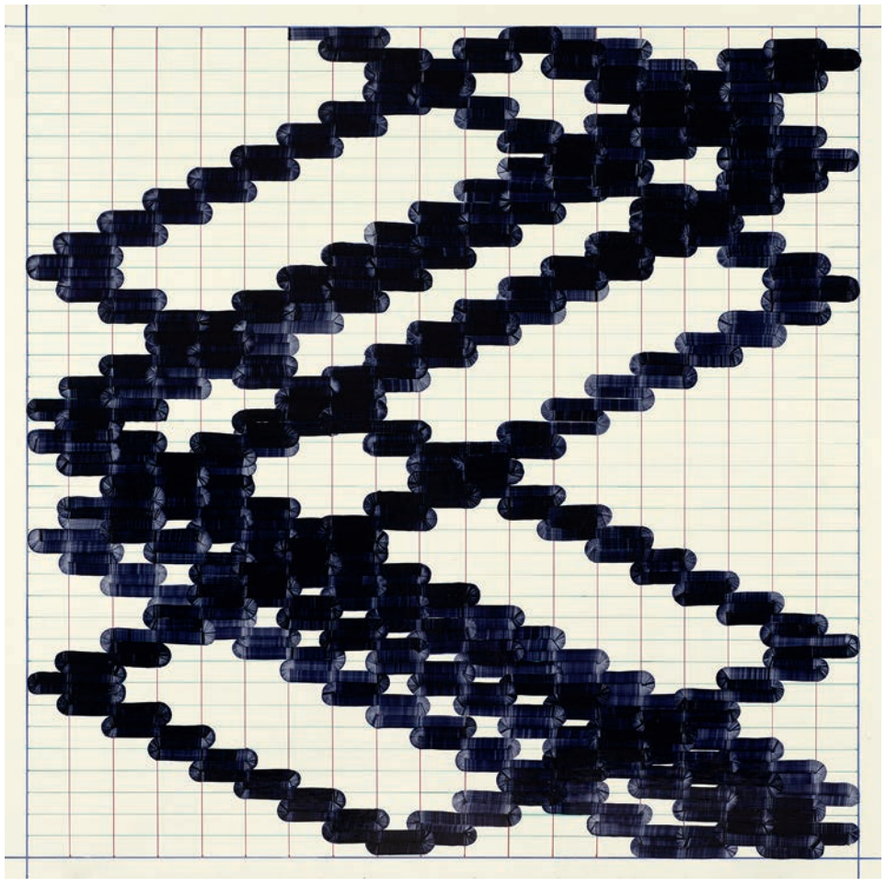
"הדם חסיד" - חיפוש ב-Google
www.google.co.il/#q=%22%D7%94%D7%93%D7%A1+%D7%97%D7%A1%D7%99%D7%93%22&hl=iw&
עבודה של הדם חסיד "צעד קדימה, שני צעדים אחורה". 2011 - וואלה! ספורט
עבודה של הדם חסיד "צעד קדימה, שני צעדים אחורה", 2011.
הדם חסיד - שמן על בד - תערוכות - מדור אמנות - עכבר העיר
הדם חסיד - שמן על בד - עכבר העיר אמנות טולל את האירועים המקוף ביותר בישראל של מוזאונים גלריות, תערוכות וארועי אמנות. האתר מכיל המלצות וביקורות אובייקטיביות ובלתי תלויות...
הגר הדם חסיד מוסיע בפסק דין והוקעה | Takdin
הגר הדם חסיד - מידע משפטי מתקדם - המאגר המשפטי הטוב ביותר בישראל.
P8 - israel contemporary art gallery - YouTube
25 אוקטובר 2008 - 1 דקות - הועלה על-ידי yaeleroy
... אנה ברשטנסקי, קרן גלר, אירי גרבוז, אורי גרשוני, הינדה וייס, מאיה זוהן, נטע זהר, הדם חסיד, נועה יערי, ויצי זייב, ארז ישראלי, סליה ישראלי, תגי פראי, ליאב שחריתי, ...
פרסומים נוספים עבור "הדם חסיד"
מוזיאון חיפה מוזיאון חיפה לאמנות-ארועים-הדם חסיד - מוזיאון הרמן שטראוס
... פסיכוטי אמנות יפנית, במסגרת התערוכה Double Vision. מדי יום יקרימו מגוון פרזנטות לילדים אשר יאפשרו סיעתה מסגון אמנויות יפניות. יום א' 5.8.2012 - סרטי מאקורה - פרויות עץ...
Gooooooooogle
הבא 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 הקודם
חיפוש מתקדם | חפש בתרגם העזרה | שלח לנו משוב | Google.com
דף הבית של Google | פרסום ב-Google | פתרונות עסקיים | פרטיות ותנאים | הכל אודות Google
13:00
20/10/2012
HE
Ps



הדס חסיד, *לא רגיש ולא ספונטני*, 2012,
עט לבד על נייר, 245×140
Hadas Hassid, *Neither Sensitive nor Spontaneous*, 2012, felt-tip pen on paper, 140×245

תנועה מאולצת־זויתית של קו ממלאת את
משטח הדף מקצה לקצה.

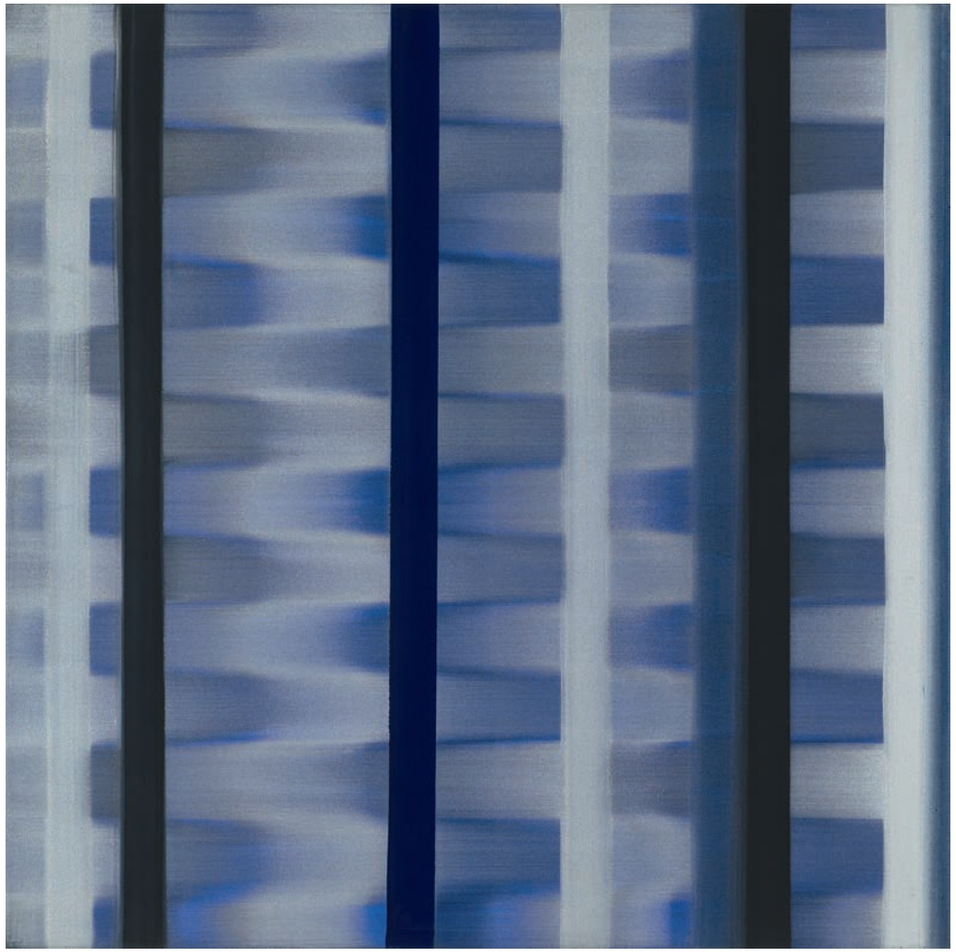
Constrained-angular line movement fills the surface of the paper from edge to edge.



הדס חסיד, *צעד אחד קדימה שני צעדים אחורה*, 2018, עט לבד עבה על פורמייקה, 84×84
Hadas Hassid, *One Step Forward Two Steps Back*, 2018, marker on Formica, 84×84

גריד מחלק את משטח הפורמייקה ליחידות שטח; כותרת העבודה מכתיבה את תנועת הקו: משבצת אחת קדימה, סיבוב, ואז שתי משבצות אחורה.

A grid divides the Formica surface into units; the movement of the line is dictated by the work's title: one square forward, a turn, and two squares back.



גבריאל (גבי) קלזמר, *ללא כותרת*, 1998, אקריליק, אלומיניום ופיגמנט על בד, 120×120, באדיבות גבעון גלריה לאמנות, תל־אביב
Gabriel Klasmer, *Untitled*, 1998, acrylic, aluminum, and pigment on canvas, 120×120, courtesy of Givon Art Gallery, Tel Aviv

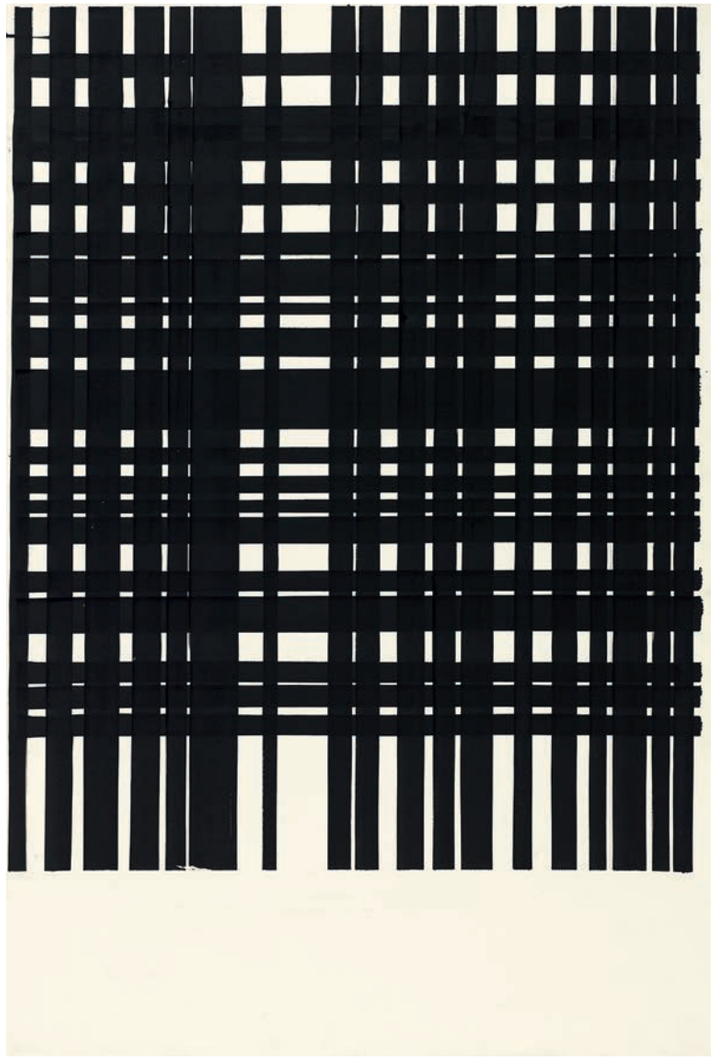
הנחת פסים אנכיים של צבע, שאחר כך מוברשים, רצועה אחר רצועה, מימין לשמאל ומשמאל לימין. על גביהם מונחת שכבה נוספת של פסים אנכיים, כחזרה על המהלך הראשון בשלב הקודם.

Application of vertical strips of paint, which are subsequently brushed, one by one, from right to left and from left to right. An additional layer of vertical strips is applied thereon, repeating the first part of the previous phase.

גבריאל (גבי) קלזמר, *ללא כותרת*, 1996,
גרפיט על נייר, 120×80, באדיבות גבעון
גלריה לאמנות, תל־אביב
Gabriel Klasmer, *Untitled*, 1996, graphite
on paper, 80×120, courtesy of Givon
Art Gallery, Tel Aviv

רישום על גליון נייר הכרוך סביב צינור,
שנעשה באמצעות הנעה של גלגל אובניים.

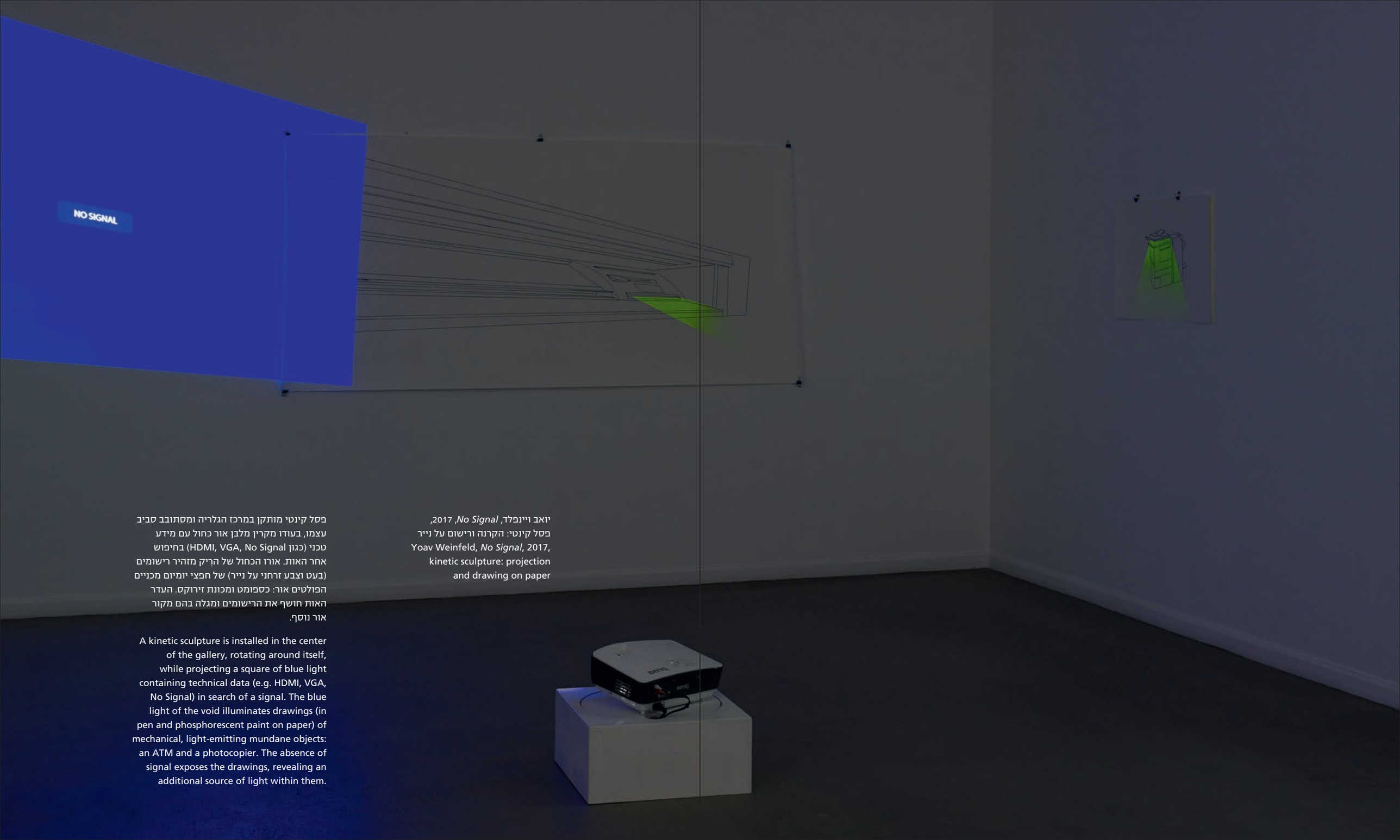
Drawing on a sheet of paper wrapped
around a pipe, made by rotating a potter's
wheel.



גבריאל (גבי) קלזמר, *ללא כותרת*, 1997,
אקריליק ודיו על נייר, 80×120, באדיבות
גבעון גלריה לאמנות, תל־אביב
Gabriel Klasmer, *Untitled*, 1997, acrylic
and ink on paper, 120×80, courtesy of
Givon Art Gallery, Tel Aviv

הנחת פסי דיו אנכיים במקצבים משתנים,
על גליון נייר המונח בכיוונים שונים.

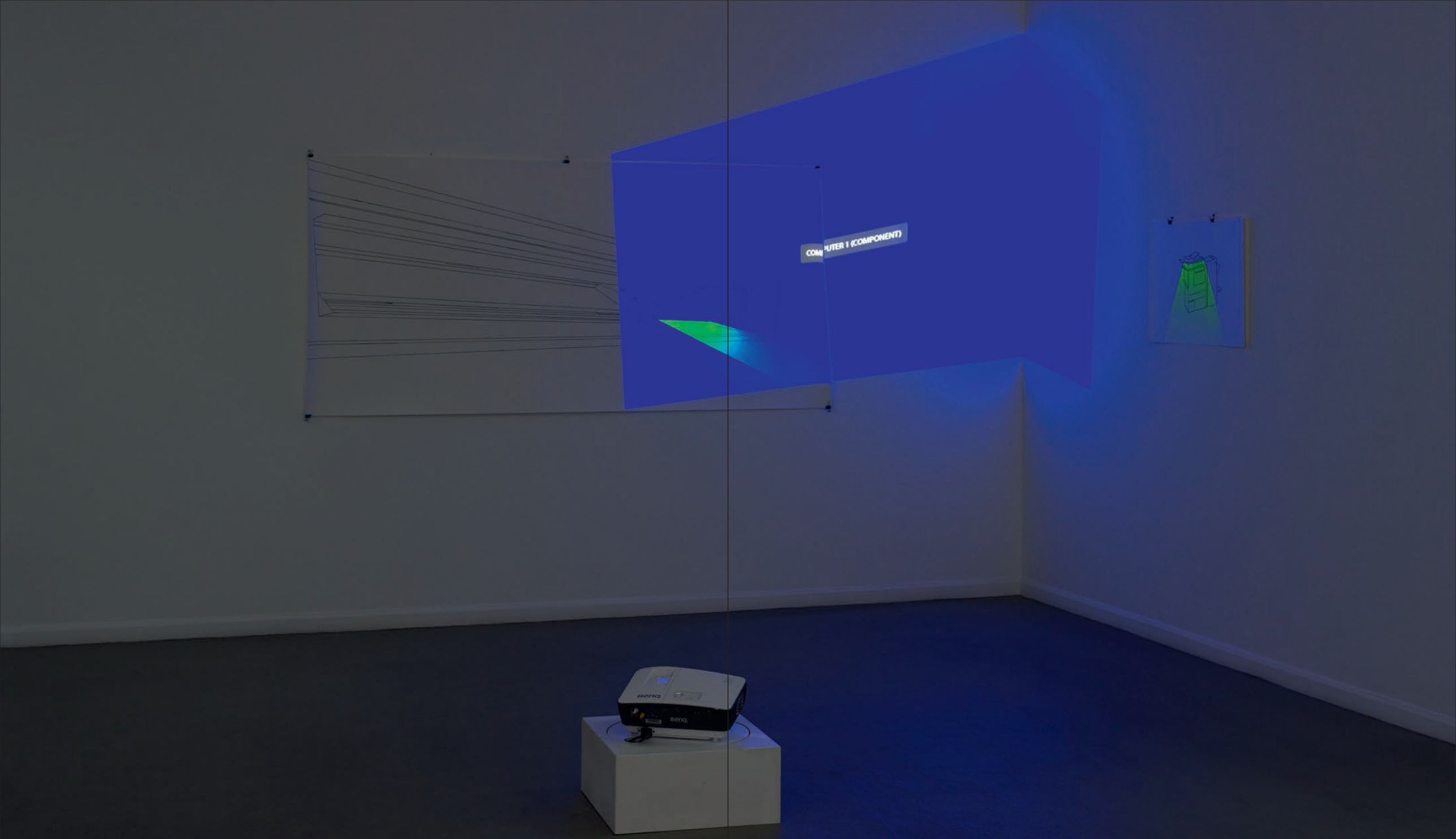
Application of vertical ink strips in
varying rhythms on a paper sheet
placed in different directions.



יואב ויינפלד, *No Signal*, 2017,
פסל קינטי: הקרנה ורישום על נייר
Yoav Weinfeld, *No Signal*, 2017,
kinetic sculpture: projection
and drawing on paper

פסל קינטי מותקן במרכז הגלריה ומסתובב סביב עצמו, בעודו מקרין מלבן אור כחול עם מידע טכני (כגון HDMI, VGA, No Signal) בחיפוש אחר האות. אורו הכחול של הריק מזהיר רישומים (בעט וצבע זרחני על נייר) של חפצי יומיום מכניים הפולטים אור: כספומט ומכונת זירוקס. העדר האות חושף את הרישומים ומגלה בהם מקור אור נוסף.

A kinetic sculpture is installed in the center of the gallery, rotating around itself, while projecting a square of blue light containing technical data (e.g. HDMI, VGA, No Signal) in search of a signal. The blue light of the void illuminates drawings (in pen and phosphorescent paint on paper) of mechanical, light-emitting mundane objects: an ATM and a photocopier. The absence of signal exposes the drawings, revealing an additional source of light within them.


benq

צח חכמון, *קפסולה*, 2018, עץ, אריחי תקרה אקוסטית, אריחי רצפה, סיליקון, אלומיניום, זכוכית, נורות ניאון ושעון, 30×325×245
Zac Hacmon, *Capsule*, 2018, wood, acoustic ceiling panels, floor tiles, silicon, aluminum, glass, fluorescent light bulbs, and clock, 30×325×245

מרחב אדריכלי אוטונומי דחוס למבנה של קיר, בלי כניסה או יציאה, ונראה מבעד לחלונות/מראות דו־צדדיות.

An autonomous architectural space is compressed into a wall structure with neither entrance nor exit, and is seen through windows/two-way mirrors.

רונית צתרי, מקבץ וידיאו *שמעתי להבות*, 2015–16, הקרנת וידיאו חד־ערוצית, 12:43 דקות

Ronit Citri, *Hearing Flames* video compilation, 2015–16, one-channel video projection, 12:43 min

סרט המורכב מתמונות מקוטעות, שכל אחת מהן מייצגת תכונת הפעלה של מכשיר הצילום וההקלטה. הרצף מציג את השריפה כיסוד משותף: *הקלטה ללא מגן רוח*, 2015; *האטת מהירות הסרט לפריים אחד לשנייה*, 2015; *לופ*, 2015; *פתיחת צמצם הדרגתית*, 2015; *החזרי אור בעדשה רחבה*, 2016; *פוקוס אוטומטי*, 2016; *סימון אוטומטי של אזורים שרופים בדימוי על־ידי תוכנת חדר חושך דיגיטלי*, 2016; *צופר שבת*, 2016; *אפילוג*, 2016.

A film composed of fragments, each representing an operative feature of the photographing and recording device. The sequence indicates burning as a common element: *Recording without a Wind Shade*, 2015; *Decreased Frame Rate to One Frame per Second*, 2015; *Loop*, 2015; *Increased Aperture (f-stop)*, 2015; *Lens Flare*, 2016; *Automatic Focus*, 2016; *Burnt Highlights as Marked by Camera Raw Digital Darkroom Software*, 2016; *Shabbat Siren*, 2016; *Epilogue*, 2016.

תורת השיבוש

חיים דעואל לוסקי

״אם נביט מבעד לצמצם שפתחנו לעֵבר
המוחלט, נראה שם כוח מאיים למדי –
דבר־מה חסר רגישות, שבכוחו להרוס דברים
ועולמות, להעלות אל פני השטח אבסורדים
מפלצתיים, אבל בה־בעת גם לא לעשות דבר;
להגשים כל חלום, אבל גם כל סיוט; לחולל
תמורות אקראיות וכאוטיות, או להפך, ליצור
יקום שנותר חסר תנועה עד אחרון תאיו,
כחשרת עננים הנושאת את הסופות העזות
ביותר ואז את תורי הזהב המסתוריים ביותר,
גם אם רק להרף עין של שקט מתוח. [...] נראה
שם משהו דמוי זמן, אבל זמן שאינו נתפס
במונחי הפיזיקה, מאחר שבכוחו להרוס, בלי
סיבה או מסובב, כל חוק פיזיקלי – ממש כשם
שאינו מובן במונחי המטאפיזיקה, מאחר
שבכוחו להחריב כל ישות מוגדרת, אפילו אל,
אפילו את אלוהים. | קנטן מייאסו[1]

א.

ביסודה של תורת הברית המקראית עומד היחס בין ההכרח והמקריות. האל, אבי ההכרח, פונה תחילה אל האדם (ואחר כך אל העם), נציג המקריות, ומציע (דרך שליחים שונים) לכרות עמו ברית.[2] יהוה ממציא את תנאי האפשרות לצרף בין שני מקרים: המקרה האחד מגולם בתפיסתו את עצמו כישות הצוברת – מבחינה גניאלוגית והיסטורית כאחת – את הסמכות להיות ה״אל האחד״, שעד למהפכה של דקרט מתהווה כ״סובייקט״, הדבר, הלוגוס; והמקרה השני הוא השרירות שבעצם פנייתו המפתיעה אל הארעי, החולף והזמני, כדי ליצור יחד עִמו ״דיספוזיטיב״ – מכונה חיה להכרה באובייקט שנולד מתוך הסובייקט, בהכפלה הצלמית הזוכה לחיים משל עצמה.[3] ברית זו, הנכרתת בעולמה הסגור של הבריאה הראשונה, מנוסחת כבלתי מותנית וחד־צדדית וכלול בה גם המושג הלא ברור של ״ברכה״. האל מברך את אדם וחווה

1 Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* (London: Continuum, 2008), p. 64

2 כותב יהושע ברמן: ״במסמך אוגריתי מסוים נקרא הווסאל המועדף על מלך אוגרית ה׳סגלת׳ של ריבונו – מונח המרמז הן על כפיפות והן על ייחוד. ואכן, נראה שהמתח הזה בין ייחוד לכפיפות משתמע גם מן ההתייחסות הראשונה במקרא ל׳נבחרות׳, בפסוקים הפותחים את סיפור הברית בספר שמות פרק י״ט: ׳ועתה אם שמוע תשמעו בקולי ושמרתם את בריתי והייתם לי סגולה מכל העמים, כי לי כל הארץ׳. כריתת הברית מציבה את עם ישראל תחת מרות, אך בה־בעת מובטח לו מעמד מועדף בקרב כל הכפופים לאלוהים, כל עוד יישאר נאמן לתנאי החוזה עם אדונו״. ראו יהושע ברמן, ״כל יחיד הוא מלך״, *תכלת*, 26 (חורף 2007).

3 להבהרת מושג הדיספוזיטיב של פוקו ראו ג׳ורג׳ו אגמבן, ״מהו דיספוזיטיב?״, תרגמה מאיטלקית: מאיה קציר, *סטודיו, כתב־עת לאמנות*, 166 (אוגוסט-ספטמבר 2006), עמ׳ 18-23.

בזכות גדולה, שהיא בראש ובראשונה חובה של ממש: "ויברך אותם אלוהים ויאמר להם אלוהים פרו ורבו ומלאו את הארץ וכבשוה ורדו בדגת הים ובעוף השמים ובכל חיה הרומשת על הארץ" (בראשית א, כח).

היחסים המפרקים את מושג הברית (ובתוכה הברכה) מתחילים אפוא בהוראה חד־צדדית שמעֲמדה מובחן – יהוה מורה לאדם למלא את הארץ בפעולה אנושית לגמרי: פרו ורבו ומלאו (כאילו הארץ ריקה, למרות שאך זה גמר למלא אותה, ואף בירך על המוגמר).[4] ההוראה מדגישה את הגילוי העצמי של אי־יכולתו ואת הצבת גבולו הפנימי הראשון: אני איני יכול לפרות ולרבות, שכן זו אינה יכולה להיות תכונתו של הנצחי – אך זו תכונה מובהקת של המקרי והארעי. זו תכונה ששכרה בצדה, ושכר זה מגולם לא רק בכיבוש הארץ אלא גם ב"רדייה" בבעלי החיים וברמשים. לא רק שהדבר עצמו נסוג, אלא שגם התנאים הנגדיים להם נדרש צלמו של הסובייקט – האובייקט, הפועל בשמו בפעולת ה"רדייה" (שמרחביה הלשוניים אינם מבוארים עד תום) – אינם מפורטים: מהי האחריות האֶתית או הפרגמטית? כיצד יֵדע העֶלם את מהות שררתו, או את גבולות המותר והאסור של אותם כיבוש ורדייה? עם זאת, מאחר שהוראה זו חוזרת יותר מפעם אחת בפרק הקצר הפותח את התורה, ההדגשה ברורה: בשלב זה של הטיעון מונחת התשתית הכללית, ורק בהמשך (בספר דברים) יפורטו חוקי הברית, כברית של מוסר בין האדם לאל, בין אדם לאדם ובין האדם לחיה, ויוגדרו גבולות המותר והאסור. בחלק השני של המהלך, החלק מתהפך ופונה כנגד השלם ואינו משלים עמו גם כאשר מופעלת עליו אלימות אינסופית; כללי הברית מתפוררים, והכריתה היא שנוכחת על חשבון הבריתה.

התורה לא מבזבזת זמן, וסמוך מאוד לסיפור הבריאה המושלם מופיעות הבעיות הכרוכות ביחסים הבלתי אפשריים שיהוה יוצר, כאשר ה"כריתה" שבמושג העברי "לכרות ברית", מחצינה את זרע הפורענות במשבר שאינו בא על פתרונו. ככל שמִתרבות הבריתות, ככל שמתקדם הסיפור המשברי, כך הולכים היחסים בין המקרי להכרחי ונעשים מורכבים ובלתי פתירים, שהרי הדת היהודית והמחשבה העברית לא מעמידות משיח שיפתור את בעיית הכריתה שבברית – עד להופעת הברית החדשה ודת ההתגלות (הנצרות), המבקשת להחזיר את השליטה לאדון המתוודה על מצבו: "ויינחם יהוה כי עשה את האדם בארץ ויתעצב אל לבו" (בראשית ו, ו).

מה שגרם ליהוה להינחם ולהתעצב הוא תולדה של אירוע אמפירי בעולם הניסיון, המעיד על אפשריותה של החלקיות בתוכו, אפשרות שמתוכה מבחין יהוה כי "רבה רעת האדם בארץ וכל יצר מחשבות לבו רק רע כל היום" (בראשית ו, ה).[5] ההחזקה יחד של המובחן והבלתי מובחן, הצירוף הבלתי אפשרי שיהוה יוצר עם הראייה הפיזית של המציאות, היא ביטוי ראשון בטקסט לאִי־כָּל־יכוֹלוּתוֹ, למוגבלות ולצמצום המצטרפים להווייתו. יהוה, המופתע מהתנאים החדשים שנוצרו, נוכח בצירוף ההפוך של החלק לשלם, מה שמוביל אותו לנחמה (נפשית) שבעקבותיה פעולה (עשייה). מבנה זה חושף את הקשר בין סיבה בלתי נראית (סבל נפשי) לתוצאה חושנית בעולם (הרס מגדל, מבול, וכל עונש אחר שיושת

4 על מלאוּת היש ראו הגותו של פארמנידס: Jonathan Barnes, *The Presocratic Philosophers* (London: Routledge & Kegan Paul, 1982). מקור המלה היוונית אונטולוגיה, תורת היש, הוא הֶוֶֹחם מעניין של ὤν ὄντος, מה שקיים (בינוני של הפועל εἰμί, להיות) ו־λογία, תורה או מדע. **5** בירמיהו פרק א', למשל, מעיד יהוה על עוורונו או עוורונו החלקי כאשר הוא שב ושואל את הנביא "מה אתה רואה," ושאלתו מרמזת כי האל אינו רואה אמפירית, כי הוא עיוור לעולם הניסיון.

בהמשך), והוא בנוי ממתח רציונלי שהמחבר בונה בתיאור מסכת של פעולות המייצרות את מה שמכונֶה "לולאת האל" (double-bind) – צורה מתקדמת של סליל כפול, שיהיה מעתה המבנה של הפעולה הטרנסצנדנטית בעולם הטרנסצנדנטלי. לולאת האל היא הצורה שתגביל מעתה ועד עולם את הרוח באמצעות העולם החומרי: מצד אחד האל מוחה את כל מה שעשה – "אמחה את האדם אשר בראתי" (בראשית ו, ז); אך מהצד האחר, בהמשך הפיתול, הוא כורת עִמו ברית נצחית – "והקימותי את בריתי אתך" (בראשית ו, יח).[6]

חגורת ההוויה בנויה אפוא משני צדדים: זעם האל ונקמתו, או האיום המתמיד והמצמית ונצחיותה של האלימות האלוהית,[7] ומן הצד האחר הברית, שכמו מאזנת את אלימותו של יהוה, אך גם מעניקה כוח לאדם. הכוח האנושי שהאל מעניק הוא אפוא גורם מעיק, כפי שנחשף בעמוס ב, יג: "הנה אנוכי מעיק תחתיכם כאשר תעיק העגלה המלאה לה עמיר". מגבלת הצמצום שהשית על עצמו האל, מתנהגת בדיוק כפי שציפה – ללא חוק וללא גבול, מה שעבר עד היום מתחת לרדאר של התיאולוגים הגדולים (שבימי הביניים השתעשעו בחידות מעגליות כמו "האם האל יכול לבנות אבן גדולה עד כדי כך שלא יוכל להרימה"). המקרא, אני טוען, אומר שאכן כן; שהאבן שבנה האל נעשתה מועקה גדולה מדי עבורו, שהיא מעיקה מעליו והוא נמצא מתחתיה, כנקודה שבה הצורה – הגורם האנושי בכלל ועַם ישראל בפרט – הצליחה להכיל את התוכן. מכאן אני כבר יכול לעשות את הקפיצה אל האמנות, הנתונה כל־כולה בעודפוּת האנושית, בתוספת שיוצרת ישות מוגבלת מראש, כחלק מהפריצה של המרחב הטרנסצנדנטי מתוך הטרנסצנדנטלי.

נושא הברית, כריתתה והפרתה – היחס בין התוכן (הנוכחות האלוהית) לבין הצורה (מה שבקבלה הימי־ביניימית נקרא ה"כלי", שהוא הגוף והישות האנושית) – הוא המגשר בין התיאולוגיה לאסתטיקה, בין חוויית ההתגלות היהוויסטית במקרא לבין חוויית האמנות העכשווית, הפועלת מתוך מבנה הלפיתה הכפולה שתואר לעיל. על המתחים הרוחשים ביצירה העכשווית אפשר ללמוד באמצעות הטקסט המקראי, המעמיד לנו ארגז כלים שימושי. ארגז כלים זה יעיל גם להתבוננות בתערוכה החוקרת את סוד הצמצום וההגבלה העצמית של האמנות, ברוח הנאמר בשירת האזינו: "ראו עתה כי אני הוא, ואין אלוהים עמדי. אני אמית ואחייה, מחצתי ואני ארפא, ואין מידי מציל. כי אשא אל שמים ידי ואמרתי, חי אנוכי לעולם" (דברים לב, לט-מ).

המחשבה התיאולוגית על מבנה האלוהוּת שמנסח משה בשירת האזינו, מעלה על הדעת את השאלה ששואלת אוצרת התערוכה: מדוע יגביל את עצמו האינסופי בסופי? ומדוע יגביל את עצמו האמן? שאלה זו יפה, כמובן, לכל אמנות באשר היא, אך היא מתחדדת ביחס לאמנות עכשווית המעמידה מוסְרוֹת ואילוצים מובהקים בעצם המעשה, המטונימי לשאלה שמעמיד משה ליהוה: מדוע אתה, הטרנסצנדנטי, הופך את עצמך מרצונך – שהרי אין בקיום כוח חיצוני לך – לטרנסצנדנטלי? מה פשר הרעיון האנתרופו־תיאולוגי שהופך את היוצרות ומציב את העם כחשוב מהחוק, העם כצורה שבתוכה מתעצבת החוויה הרוחנית של האינסופיות המתגלה בעולם, כצורה־עם המגביל את דרכי

6 ועדיין, את הברית יש לחדש כל שבע שנים (דברים לא, י-יג).
7 עדי אופיר מפרש את האלימות האלוהית כבסיס לאלימות של המדינה המודרנית; ראו עדי אופיר, *אלימות אלוהית: שני חיבורים על אלוהים ואסון* (ירושלים ותל־אביב: מכון ון־ליר והקיבוץ המאוחד, 2013).

האל במודיפיקציות התמידיות שהוא עושה בברית שכרת עמו כעם הנבחר,[8] בפני העולם ומעל לטבע הדברים?[9] ומדוע נכרתת ברית כאשר ברור כי אינה מתפוֹגֶגֶת אלא הופכת למסמן האמבלמטי ביותר, לפיגורה החידתית ביותר שהמקרא מעמיד? האם זה מעין סיפור חניכה עצמי המתחיל בגן עדן, עובר דרך מגדל בבל והמבול ומשם אל סיפור מערכת היחסים הפרטיקולרית בין האל לבין העם הנבחר, המסתיימת גם היא, כידוע, במפח נפש?

כשהאל מכיר בכשלון הבריתות שהוא כורת, הוא לומד לדעת את השותף החדש שיצר לעצמו ביום הבריאה האחרון, את זה שברא בצֶלם המכחיש אותו והופך לחלק ממנו, מכחיש את צלמו ומבקש לשלוט על המציאות ותו־לא. במציאות הטקסטואלית נוצרת תנועה מתמדת בין אלוהים לאדם ולעם וחוזר חלילה, תנועה של ריבוי סביב הרעיון המוביל את הסיפור: הולדתו ומותו של אותו גוף אמורפי המתואר כ״ערב־רב״. הברית המתכוננת בין אדם הראשון לבין האל מופרת לפחות פעמיים – תחילה בגן עדן, משם האדם מגורש, ואחר כך על־ידי קין הרוצח את הבל אחיו והופך לנע ונד ארור, הכפוף לפחד ש״והיה כל מוצאי יהרגני״ (בראשית ד, יד). הברית האוניברסלית הנכרתת בין אלוהים לאדם, מופרת בנסיונם של בני הנפילים לבנות מגדל גבוה שראשו בשמים – אבל גם לאחריו, ולמרות כל זאת, מבטיח האל לעצמו כי ״לא ידון רוחי באדם לעולם, בשגם הוא בשר״ (בראשית ו, ג), ובכך מודה בפני עצמו שאין לו ברירה, ולא נותר לו אלא לצמצם את מלוא רוחו לחומר.

ב.

ב״ערב־רב״ הכוונה לריבוי, למכונה רבת־ממדים שאינה כפופה לחוק אחד או להכרח ומתקיימת מתוך צירופי המקרים של השרירותיות והמקריות. העם המורכב מערב־רב הוא העולם שמולו יתנהל האל מרגע שכרת ברית עם בני נח, ויהיה כפוף לריבויו ולעממיותו ולמגבלת היסוד שקבע לעצמו: ״לא אוסיף לקלל עוד את האדמה בעבור האדם, כי יצר לב האדם רע מנעוריו; ולא אוסיף עוד להכות את כל חי כאשר עשיתי״ (בראשית ח, כא). מכורח הנסיבות שנוצרו יבקש יהוה לכרות ברית נוספת, ובעצם להקשות על עצמו, להרע את מצבו במגבלה נוספת הבאה להצר עוד יותר את צעדיו: כשם שהגביל את עצמו בעקבות המבול, כך הוא מוסיף ומגביל את עצמו בבחירה בעם הנבחר, ושדה הכוח שלו מצטמצם והולך עד הגדרת המעשה הדיסטופי שלתכליתו נבחר אותו עם: לרשת ארץ מובטחת. אבל מהי משמעות ההורשה? ומה התוכנית שהתקבלה בחיוב למרות שאין העם יודע על מה הוא חותם? ברור שהברית וההבטחה הקטסטרופיות כרוכות זה בזו במרחב לימינלי, שאינו מבהיר מה נדרש ומה ניתן בתמורה. מערכה דיספוזיטיבית זו של הכרח ומקריות, של מכלולי הגבלים שמטיל יהוה על כל־יכולותו, מעלה שוב ושוב את שאלת הסיבה להגבלה זו – שאלה מטאפיזית העולה בעיקר בספרות האוטרית. בקבלת האר״י, למשל, מפותחת ״תורת הצמצום״ כתשובה לשאלת מקומו, קיומם ותפקידם של העולם ושל האדם כתוצאת צמצומו העצמי של האל לקוצו של יו״ד,

8 על המושג האמבלמטי ״עם סגולה״, המנכיח היבט פרדוקסלי נוסף בברית בין הנצחי והחולף, ראו יום־טוב לוינסקי, *אנציקלופדיה של הווי ומסורת ביהדות* (תל־אביב: דביר, 1970), כרך ב׳, עמ׳ 469.
9 ברמן: ״המקרא אימץ אפוא תבנית דומה לנוסחאות החוזים הפוליטיים של התרבויות השכנות, כדי לתאר באמצעותה את הברית בין ישראל לאלוהים כמערכת יחסים המושתתת על כבוד הדדי. בכך הוא חולל מהפכה מרחיקת לכת בחשיבה החברתית והפוליטית: לראשונה בהיסטוריה האנושית הפך האדם הפשוט מִמָּשָׁרתם של שליטים למי שנחשב בעצמו לדמות מלכותית, הניצבת בהדרת כבוד בפני הריבון הכל־יכול״; לעיל הערה 1, שם.

אותה נקודה אינסופית המנביעה מתוכה עולם ואדם שעמו כרת ברית עלומה.

במסגרת צירופי המקרים מתפתח יחס שונה בין המוחלט למִשתנה, בין הקבוע מראש לבין מה שמערער על הקביעה, והוא מטונימי רק לפעולת ההיסטוריה. במסגרת זו מתאפיינת גם מערכת היחסים שנוצרת במעשה האמנות, בנסיונם של אמנים לעגן את עבודתם במבנה צורני־חושני, בהכרח המוצב מראש והופך לכוח המייחד את היצירה.[10] מחשבת המגבלה אינה חדשה לאמנות, ובוודאי לא לצילום, המטיל על עצמו מגבלה גדולה במיוחד: הכלי הטכנולוגי המתווך, המוגדר והמגדיר באורח שרירותי ונוקשה את מרחב הפעולה ואת מכלול אפשרויות הייצוג. מהו, אם כן, סוד הצירוף הבלתי מתחבר של התוכן והצורה? מהו סוד המגבלה ההדדית שהם מטילים זה על זה ביוצרם את העבירה ההדדית של תוכן המתמעט כדי צורה, צורה בלתי צפויה שמצדה מעצבת ומגבילה את התוכן?

אנטונין ארטו, המשורר המקולל שהטריד את המחשבה בפילוסופיה של פריז, מציב את האמנות כאפשרות הנתונה בעצמיותה, נקייה מכל רבב חיצוני או פנימי; אבל בניגוד לאקזיסטנציאליסטים בני־זמנו, שהעצימו את האני ואת האחריות האנושית ל(אי)אותנטיות בתוך החיים עצמם – ארטו הולך לעבר המחיקה

10 כזכור, אחת מטרוניותיו של אפלטון על האמנים היתה שימת מבטחם במציאות החושנית, האשלייתית, וסירובם לוותר עליה בשם האמת שאינה ניתנת לחיקוי. **11** ראו הדיון במושג האמבלמטי ביותר של ארטו, ״corps sans organes״, בפרק המרתק שכתבו דלז וגואטרי על ארטו לסיכום תרומתו לפילוסופיה העכשווית: Gilles Deleuze et Félix Guattari, “28 novembre 1947: Comment se faire un corps sans organes?”, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Éditions de Minuit, 1980), pp. 185–234 **12** ראו: Antonin Artaud (1988), “Van Gogh, le suicidé de la société,” *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1988), vol. XIII, pp. 54–50

הגמורה של כל אפיון, של כל הנוצות שהעלה הגוף על עצמו בהיסטוריה של התרבות. חרדת הריקבון מביאה אותו עד לעצם עצמה, המגבלה האחרונה ששם הטבע על האדם בטרם יהפוך לישות רוחנית גמורה, ומשם יתחיל מחדש את מסעו אל הגאולה. ארטו מבקש לנקות את הצורה מכל חומר מגביל, בחשיפת המגבלה הגדולה ביותר שהטיל האדם על עצמו. הוא מבקש את הרדוקציה האינסופית, שתכליתה המצב התחילי שבו יוכל לעבד שוב ושוב את הגוף הפרטי. בנקודה זו, החומר שממנו עשוי האדם ששמו ״ארטו״ לא יוחזק עוד שבוי בידי האל, ובוודאי לא בידי האל המת.

אמנות, לדידו של ארטו, היא המגבלה חסרת הצורה של החומר, הגוף שצומצם לביטוי הפשוט ביותר, ללא אנטומיה. דבר אינו מוגמר עוד מבחינתו – לא כוח, לא חומר, לא גוף. האדם הקודם לאדם מגיע לגוף שאינו אלוהי, אל הלא־צֶלם שלו, גוף הקשור לחוסר חוק – וזה קרוי אצל ארטו ״גוף ללא איברים״;[11] הוא הביטוי לשיגעון של העדר היצירה המוחלט של הייחוד האנושי העצמי, ולממד הרוחני המתגלה בחריגה אל מעֵבר לאנושי ולחומרי כאחד.

הגבלת השרירות של התוכן נעשית אצל ארטו בהיפוך: התשוקה טמונה באי־האפשרות להכיר את המוות בתוך האינטימיות הגופנית שאבדה. הפילוסופיה המתגלה לו קיצונית עד כדי סירוב לחיות בין הסופיות לאינסופיות, סירוב ל״ברית שכרת עמי האל המת״.[12] אני ארטו, אני התוכן ואני הצורה, ואין עוד הגבלה או יחס לולאתי ביניהם; אני מעֵבר ליחסי הגבול, חורג ממכלול ההפריה של הגוף הזה, חסר הגופניות, כמהות ששרתה בזמן שבו היה האדם חלק מהטבע ללא הפרד, הטבע כאם, וכאב, וכבן – המשולש המגשר על הפער שבין הקיום האינטימי לבין הקיום הדיאלוגי שבמוקד האמנות העכשווית.

האמנות העכשווית חוקרת את התמורות החלות באדם ששינה בכוחות עצמו את מהותו הקיומית ונחלץ מסגירותו כחיה. הצמצום של ארטו, ההגבלה האינסופית של מושג האמנות, מפשיטים את האדם עד העצם – ובדיוק שם, כשאין עוד כלום, נוצר המִפְתָּח המאפשר לחמוק מן השיפוט האלוהי ומהכורח לִשְׁרוֹת בכריתת ברית בין תוכן לצורה ולהפוך לצורה טהורה. ומדוע עד העצם? כי לעצם אין מובן; העצם היא צורה שאי־אפשר להטיל עליה חוק ולכן היא היחידה המקיימת את ההבדל, את ההטרוגניות המוחלטת.[13]

13 ארטו, שם, כרך 14, עמ׳ 49; כרך 19, עמ׳ 46.

Efrat Klipshtein's series *A Thousand Knots to One Storm* (2000–10) was executed on graph paper of a math notebook. To create the ships appearing on the pages serially, Klipshtein employed a sweeping constraint: the diagonal lines comprising the image's contours, formalizing the hulls and ropes and sketching the sailboats, cross the graph paper's squares exactly in the middle between two dots on each square's perimeter, whereas the sailcloth, delimited with contours, is drawn by filling in squares intermittently with a "flat" frontal pattern which seems to anchor the ships to the graph paper, preventing them from sailing away. Over time, the chosen constraint was reinforced by an unanticipated external constraint, set by "reality" or by nature: the exposure of some of the pages in the series to light, caused the fading of the squares and erasure of the grid—the fastening anchor and the constraint which formalizes the images. The disappearance of the grid, however, did not free the pages from their serial presentation, nor let the ships sail off.

35–37

In *No Signal* (2017), Yoav Weinfeld reverses the work of a video projector, making it look for the image on the outside. The projector rotates and projects the blue light—the image of the "blank" screen which signifies absence or a search for a source for projection—in random beats on the hall's walls. In its progression on the walls, the blue light "encounters" two drawings (ink and phosphorescent marker on paper) with images of light-emitting devices—an ATM and a photocopier—which shine as they encounter it.

70–73

Zac Hacmon's *Capsule* (2018) is a rectangular wooden structure with a compacted space, delimited on either end by two-way mirrors. The capsule, which is deconstructed and reconstructed for the purpose of display each time anew, functions as an impenetrable autonomous space, open only to a gaze through the windows; these windows, however, allow a gaze which crosses the space from one end to the other, without the ability to focus on detail. The hour shown by the clock remains unknown. In the museum space, this characterization is charged with a reference to the nature of the hosting establishment, since the white structure of *Capsule* is reminiscent of the dryboard walls set up in the museum as per the demands of the display. Unlike them, however, in *Capsule*, the wall surfaces remain bare. *Capsule* sustains a not entirely open, hence subversive, presence, like an enclave within the web. At the same time, in the space of the current exhibition, *Capsule* was selected to function as a constraint, and two other dryboard walls in the space were constructed according to its exact dimensions. As a reference to Hakim Bey's treatise, the work's closed interior is a Temporary Autonomous Zone (T.A.Z.) which allows the individual's action even when he is trapped in a web of power networks.

74–75

(2017), on the other hand, is a sculpture of a light bulb and its cast shadow created by means of another technological device: architectural software which illustrates light projections in various times and places for the purpose of lighting calculations in planned structures. The bulb was sampled into the three-dimensional virtual space, but the software's lighting calculator was coded using the artist's date of birth, so that the screen shows the location of the sun in relation to the bulb and its shadow in Safed on June 4, 1986 at 3 PM. The grading of delicate layers of plastic—the light gradated in the material—was subsequently determined on a 3D printer which realized it in matter.

The life histories at the core of Georges Perec's *Life A User's Manual* (*La Vie Mode d'Emploi*, 1978) are gathered into a Parisian apartment building with ten stories, numbering ten rooms each. Each room is a chapter in the book which unfolds the present life of each and every tenant from his past.[27] A peek in calls to mind buildings whose façade was removed—a prevalent view in post-WWII Europe. Scholar Paul A. Harris, however, matched Perec's novel with an image from Saul Steinberg's book of drawings *The Art of Living* (1949), describing an apartment building whose façade was cut away, and we see its residents at a given moment in their lives.[28] Perec's work was often based on a visual image. It was he who likened the building to a chessboard, and posed a challenge to himself to solve "the knight's tour problem" (*la polygraphie du cavalier*): how to move the knight so that it will cover all the squares on the board without landing on the same square twice. This constraint concatenates the sequence of stories and the book's organization as an echo of the structure of a chessboard which is divided into quarters: every time the knight touches on all the squares in a quarter of the board, a new section of the novel begins. Moreover, each room is, in itself, a jigsaw puzzle, whose pieces are drawn from pairs of lists of components to be found in the rooms, while a mathematical structure determines which components from each list will be included in each room. These rigid constraints are concealed in the book, but their existence is hinted in the jigsaw puzzle metaphor: "despite appearances, puzzling is not a solitary game: every move the puzzler makes, the puzzle-maker has made before."[29]

Perec, however, hides, assimilates or blurs the code underlying the book's structure, making sure his constraints will not signify the world unfolded in it in a sweeping manner. Furthermore, the instructions to this "writing machine" conceal disruptions and distortions which will reveal themselves in the implementation phase, or, "as Perec put it [...] : any 'system of constraints' must contain an anti-constraint built into it,' giving

27 Georges Perec, *Life A User's Manual* [1978], trans. David Bellos (London: Vintage, 2008). **28** Paul A. Harris, "The Invention of Forms: Perec's *Life A User's Manual* and a Virtual Sense of the Real," *Substance*, vol. 23, no. 2, issue 74 (1994), pp. 56–85, 62. **29** Perec, *Life A User's Manual*, p. 191.

the system 'some free play, as the phrase goes ... one needs a clinamen."[30] It is the clinamen, Calvino added, that enables "'the poetic result' of literature" which "depends on something that 'slip[s] in from another level'."[31] This disruption is manifested, for instance, in the fact that the book has only 99 chapters, while the building has 100 rooms. Harris commented that the room found at the extreme bottom left corner was supposed to hold chapter 66, but room 65 contains a square biscuit box (*fer-blanc, carrée*) whose lid features a little girl, munching the bottom corner of a *petit-beurre* biscuit, and her bite, which created an absence in the square (*faire un blanc dans le carré*) caused the omission of the next chapter.[32] An immanent absence is also found in the intertwined stories of the figures realizing the metaphor of the jigsaw puzzle in the book: Bartlebooth—who wove his life around a unique project whose arbitrary necessity is devoid of all purpose, a project whose essence is the painting of landscape images in nature, their reconstruction as a jigsaw puzzle, their reassembly and elimination via erasure; and Winckler—the puzzle-maker who creates and knows the jigsaw puzzle code—who sets him a trap of false data by creating identical pieces for distant points in the painting. Bartlebooth dies in the last paragraph of *Life A User's Manual*, after nearly completing the 439th jigsaw puzzle and when "the black hole of the sole piece not yet filled in has the almost perfect shape of an X. But the ironical thing, which could have been foreseen long ago, is that the piece the dead man holds between his fingers is shaped like a W."[33] Bartlebooth, who chose to erase his life's work, refusing to be remembered, fails to implement his plan. The last jigsaw puzzle he died while assembling, cannot be assembled.[34]

As part of the constraint, the intimate human stories of the building's tenants function as a part within the whole; they do not precede the model or dictate it, since it is the model that dictates the parts. Each new story folds into the web, while each story has an independent form all its own. Code and form do not merge, and their separate existence attests to the immanent incoherence of things. Thus, Harris emphasizes, Perec "ultimately reproduces the real—not as a mimetic representation, but as texture woven into the inner fabric of its form."[35]

30 See Harris, "The Invention of Forms," p. 63. "The clinamen [displacement] is the Epicurean term for the unpredictable sway of atoms that initiates their combination into forms"; ibid., p. 61. The Oulipians adopted this trope to describe the openness to the deviation contained in the network of constraints. **31** Calvino quoted in Harris, "The Invention of Forms," p. 61. **32** See Perec, *Life A User's Manual*, p. 318; see also Ido Bassok and Sharon Rotbard, "Notes to the Hebrew Translation," in Georges Perec, *Life A User's Manual,* trans. Ido Bassok (Tel Aviv: Babel, 2005), p. 49, note #373 [Hebrew]. **33** Ibid., p. 497. **34** Themes such as remembrance and forgetfulness, disappearance and absence, are present in Perec's oeuvre in relation to his life circumstances. They are discussed in his "autobiographical" novel *W, Or the Memory of Childhood* [1975]—trans. David Bellos (London: Collins Harvill, 1988)—reincarnating as a constraint in *The Disappearance* (*La Disparition*, 1969), which was written entirely without using the letter "e"—the most common letter in French; see also: Bernard Magne, "Georges Perec, Oubliographer," *Drunkenboat.com/db8/oulipo*. **35** Harris, "The Invention of Forms," p. 58.

importance of selection. She demonstrates the application of the method, by Lescure, on François De La Rochefoucauld's (1613–1680) *Moral Maxims*, showing how retaining the original syntactic structure of the source text leaves traces of meaning in it, and how substitutions activate embedded options which were dormant in the original, and thus open the work up to new meanings.[20] The attempt to use existing texts as an object of an arbitrary (principally infinite) process of substitution illustrates the desire "not to close the writing,"[21] delegating to the reader the responsibility for editing meaning, and leading him to an emancipatory process. According to Zofy, "drawing strives to free the viewer from the prison which he himself, as molded clay, forces on himself."

67 In his painting *Untitled* (1998), Gabriel Klasmer applied unbrushed strips over the vertical strips, brushed to the right and to the left, familiar from his palindromic machine paintings.[22] As such, as an additional layer added over the brushed surface, they exclude the painting in relation to those preceding it which face the challenge of avoiding stratification. Nonetheless, the top strips are a repetition of the action underlying the painting, thereby presenting an openness to a possibility of continued work and mutability.

It is no wonder that the N+7 method now has a publicly available computerized application.[23] The simple, clear rule whereby nouns are replaced in a given syntactic structure establishes a mathematical algorithm implemented by the Oulipians via analogue means, which are now being translated into digital computer language. Oulipo members, who, to challenge writing, committed not to sneer at the exemplary value of all acrobatics,[24] developed pre-digital processes for the purpose of organizing data on index cards which helped them implement fixed orders, an act in a systemic concatenation and jigsaw puzzling. But what was made possible before virtual cyberspace became a layer of reality, is no longer possible in a space that has swallowed the anarchic open web and subordinated it to the service of mega corporations which construct profiles of "people like us" to predict which of their suggested options we will choose. The feeling that there is no escape from code and that everything is trapped in a web, validates and reinforces the urgency of the need to locate temporary sanctuaries—like those little sections where only "we decide which direction to take"—and operate in them as part of a different regularity, "code vs code."[25]

which a writer must make before writing, essentially manifested in Oulipo's conscious use of the chosen regularity, as opposed to Surrealism's aspiration for unconscious, uncontrolled action. **20** James, "Automatism, Arbitrariness, and the Oulipian Author," pp. 112–114. **21** See Roland Barthes, "The Death of the Author" [1968], in *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1977), p. 147. **22** See Levy, "Dead-End Painting," p. 149. **23** See "The N+7 Machine," *www.spoonbill.org/n+7*; as maintained by Le Lionnais, Oulipo "intends to do systematically and scientifically, if need be through recourse to machines that process information." **24** François Le Lionnais, "Second Manifesto," in *Oulipo: A Primer of Potential Literature*, p. 30.

Harnessing the technical qualities of the medium to create images is the practice underlying Ronit Citri's and Yasmin Davis's videos as well as Asaf Elkalai's sculpture.
77–92 Citri's video compilation *Hearing Flames* (2015–16) consists of images, each activating a given feature of the photographing or recording device, among them: recording sound without a wind shade; decreased frame rate; increased aperture; or activating automatic focus. Using the camera aids, Citri tries to observe that which is not subject to gaze, and to realize in the film a space in which "the nature conversing with the camera differs from the one conversing with the eye," or, in her own words:

Juxtaposing the fragmentary images on a single photographic sequence introduces burning as a common element underlying each of the photographed excerpts: the sound of wind in the camera recording resembles the sound of flames; the refractions of light resemble sparks; increased aperture yields a burnt image; the digital darkroom software marks the burnt areas; and so on. The video narrative oscillates between two fire events in the Jerusalem Forest: the murder of 16-year old Mohammed Abu Khdeir, who was burned to death by a Jerusalem-based optician in July 2014; and a fire that threatened to damage the Holocaust Museum at Yad Vashem in July 2011. The camera moves from the place where the youth's body was found, along the road passing through the forest, to the Givat Shaul neighborhood, where the road by which the body was found begins and ends. The work concludes at the Yad Vashem observation deck overlooking the forest (*Epilogue*), offering a view of the spot where the youth was murdered. The camera's field of vision allows for the emergence of new content in the work; with the burning of the image, the Israeli coniferous forest is replaced by a snow-covered pine forest, while Givat Shaul in the background, where the Palestinian village of Deir Yassin once stood, disappears. Looking through Yad Vashem's glass railing, overlooking the forest, the camera lens captures the reflections of visitors to the observation deck as ghost figures against the backdrop of the Israeli landscape, as the cypress treetops flicker in the wind like flames knocking on the structure walls.[26]

The movement of the camera in relation to the photographed object is the theme of Yasmin Davis's video piece *Following You Following Me* (2016) which culminates in 42–51
a reversal between subject and object: the photographed artist becomes a passive body, while the camera undergoes a process of personification. Asaf Elkalai's *Shadow Bulb* 38–40

25 This was the topic of Hakim Bey's treatise *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone* [1985] (New York: Autonomedia, 1991), with which the exhibiting artists are acquainted. Bey notes that he drew, among others, on Michel de Certeau, whose book, *The Practice of Everyday Life* (*L'invention du quotidien*)—trans. S. Rendail (Berkeley: University of California Press, 1984)—draws on the practice of the everyday possibilities of moderate resistance of the order forced by dominant culture. **26** Ronit Citri in a text written for the exhibition, 2018.

they are also imprinted with various tiny distortions and disruptions, caused by the surface on which the paper was laid. In the
69 acrylic and ink on paper drawings—*Untitled*, 1997—the cadence of the verticals, set in an either horizontal or vertical space, spawns a checked image.

In Oulipo's founding manifesto, Le Lionnais outlined two fundamental channels for the workshop's activity: Anoulipism and Synthoulipism. The first channel is analytical, engaging in analysis of genres based, by definition, on formal constraints, such as sonnets, magic squares, lipograms (writing which excludes the use of a certain alphabetic character), palindromes (sequences that read the same backwards as forward), writing using a predetermined number of letters, anagrams (shuffling or transposing letters or words in a sentence), as well as plagiarism. The work with such familiar genres was deemed experimental writing assisted by strata of the past. Synthoulipism, on the other hand, was described as the invention of new formal constraints which were subsequently enforced on the literary composition. In both cases, writing is performed while following a dictate—whether forced by the chosen genre, or one conceived by the writer. It is a scheme of arbitrary constraints with no goal other than its own realization. The choice and invention, and the constraints they structure, are conscious, orderly procedures; they may be known, but they are not always visible to the reader (or observer) in detail.[15]

As a reflection of the stance that seeks to mark off an autonomous little section of the world, the use of prevalent literary structures or copying from existing works were not intended to sabotage or eliminate the existing structures, but rather to introduce them to innovations. Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*, for instance, is congruent with the "novel" category, yet it still structures it uniquely. It addresses writing and reading, the abyss gaped between writer and reader, intertwining chapters written in the second person singular, as an address to the reader, and chapters which are the beginnings of "other" books, since the author begins to read a story each time anew, but, for reasons which are beyond his control, never finishes it. Calvino thus wrote ten openings to stories which differ either in plot or in the writing modes, and mainly—differ from the style identified with his writing. Moreover, the very concept of writing a story which consists of narrative potentialities appears in the body of the novel itself as a wish which the writer plans to realize via a constraint:

I would like to be able to write a book that is only an incipit, that maintains for its whole duration the potentiality of the beginning, the expectation still not focused on an object. But how could such a book be constructed? [...] Today I will begin by copying the first sentences of a famous novel, to see if the charge of energy contained in that start is communicated to my hand, which, once it has received the right push, should run on its own."[16]

15 See François Le Lionnais, "Lipo: First Manifesto," in *Oulipo: A Primer of Potential Literature*, ed. and trans. Warren E. Motte Jr (Normal, Ill.: Dalkey Archive Press, 1998), pp. 26–28.

31 Yonatan Zofy's *Monet's Reality Grip* (2013) is a transfer drawing in pencil and black paste (graphite powder and canola oil), essentially tracing every brush stroke in one of Claude Monet's *Weeping Willow* paintings. A master whose gaze at the visible is color-based, Monet's image virtually disappears in black-and-white, and what remains on the paper are only the brush strokes, which are the hand's grip and the eye's grasp of the given piece of reality, and the traces of the pencil, which refer exclusively to the white paper rectangle. The throbbing expanses
27–29 in the series *Drawing the Paper to Sleep* (2017–18) are a meticulous drawing of the paper's surface and fibers, as seen during the drawing process under specific lighting. Despite their appearance, they contain no abstraction: these are concrete, material drawings in their reference to reality, which present an existing situation pertaining to drawing on paper. The drawing Zofy is present as one who emphasizes the presence of the paper, which is the drawn object as well as the surface of that very same drawing. "I cast the weight of my existence onto the material with absolute faith," the artist explains, "so that every action and every choice is a living representation of the state of affairs, and every insight I have as an artist is, in fact, a link between a visual occurrence on the paper and a real situation in the world."[17]

During Oulipo's fourth meeting (13 February 1961), Jean Lescure proposed the creative use of a dictionary as part of the constraint M±n. "The M±n method, proposed initially in the more limited form S+7, [...] consists of replacement of the words (M; *mots* in French / T.N.) in an existing (whether literary or not) text with other words of the same genre which precede or follow them in the dictionary."[18] In the limited version (S+7), accepted by Oulipo, only the nouns are replaced (S stands for *substantifs* in French; or N to denote noun—hence its English name N+7). The application of this method can transform a writer from an omniscient author to a purely mechanical function, an automaton of sorts[19]—but Oulipo scholar Alison James negates the feasibility of an Oulipian automatism, stressing the

16 Calvino, *If on a Winter's Night a Traveler*, p. 177. In this spirit, Raymond Queneau's book *Exercises in Style* [1947], which preceded the establishment of Oulipo, was founded on the fugue structure—a major theme introduced successively by the performing voices, unfolding in variations—which was converted from music to literature. A short, banal story is told in 99 different ways. The 99th permutation, entitled "Unexpected," documents a conversation around a table in a café, at the end of which it surprisingly turns out that one of the participants took part in the occurrence described in the previous 98 variations. **17** Yonatan Zofy, in an email correspondence with the undersigned during his work on the drawings; the following unreferenced quotes were extracted from that correspondence. **18** See James, "Automatism, Arbitrariness, and the Oulipian Author," p. 112 [French]. **19** This argument which was later adopted by the group's objectors, introducing the need to distinguish the particular type of mechanical automatism enforced by the method from Surrealist automatism which the Oulipians rejected outright. The distinction, which calls Freud's eschewal of Surrealism to mind, was found in their aiming for controlled work and in the crucial significance of the choices

were concerned, subordination to rules, formal limitations, and mathematical constraints—writing which emerges from the "building blocks of language"—promoted voluntary and controlled work, while liberating one from the tyranny of personal handwriting and the traps of fixation, custom, expression, and even chance.[7] They regarded the so-called "Scream" literature, for example, as trapped in the conventions of personal expression, impulses, and psychological enigma.

"Everything concerns the Oulipo, including the Évian Conference and the making of *gibelotte*,"[8] and this concurrence is possible only in a playful sphere where unconventional rules and modi operandi apply.[9] In contemporary practice, it turns out, there are no "*gnocchis de l'automne*,"[10] representing the pleasure-taking aspect of playfulness. Distortion today operates more as self-irony, as in Hadas Hassid's *The Life Span of a Green Marker* (2008)—an image created by fully exhausting the amount of ink contained in a green marker, which simultaneously conjures up faraway poetic landscapes. 58–59

The members of Oulipo, whose studies were centered on language, saw the potential for unearthing reality, as objectively as possible, in the signifier and in discourse. "What interests me," mathematician Jean Lescure explained, "is that language—in itself, by itself—wishes to say something."[11] And Italo Calvino added:

How well I would write if I were not here! If between the white page and the writing of words and stories that take shape and disappear without anyone's ever writing them there were not interposed that uncomfortable partition which is my person! Style, taste, individual philosophy, subjectivity, cultural background, real experience, psychology, talent, tricks of the trade: all the elements that make what I write recognizable as mine seem to me a cage that restricts my possibilities. If I were only a hand, a severed hand that grasps a pen and writes... Who would move this hand?"[12]

7 The multiple opinions, approaches, and applications gathered under Oulipo over the years prevent a comprehensive summary of its activity. The veteran members, including writers Georges Perec, Italo Calvino and Raymond Queneau, indeed passed away. In 2010, however, Oulipo numbered twenty members, among them a dozen activists who participated in monthly meetings and readings before an audience, contributed to the group's publications (*La Bibliothèque oulipienne*), and taught at writing workshops. The Oulipo jubilee was celebrated that year at several conferences [see: Michael Leong, "Rats Build their Labyrinth: Oulipo in the 21st Century," *Hyperallergic.com* (May 2015)] and the publication of the *Oulipo Compendium* edited by Harry Mathews. Oulipo's activities have left an imprint on the research of contemporary linguistics, in Structuralism's linguistic transformation, and in critical theory. **8** Le Lionnais assertions, in one of Oulipo's first meetings, refer to the meeting convened in 1938 in the French city of Évian (to discuss the Jewish refugees from Nazi persecution) and to a rabbit stew (*gibelotte*) in white wine, which were set on a single plane; see Levin Becker, *Many Subtle Channels*, p. 97. **9** In this context, Amotz Giladi mentions Sigmund Freud's work *The Joke and its Relation to the Unconscious* [1905] which exposes the unconscious mechanism underlying language as a whole via play on words; see Giladi, "Coaxing Language," p. 262. **10** Georges Perec coined the title "*Les Gnocchis de l'automne*" (The Gnocchi of Autumn) as a pun on Socrates's teaching "*Gnothi seauton*" (know thyself). **11** Lescure quoted in Giladi, "Coaxing Language," p. 259. **12** Italo Calvino, *If on a Winter's Night a Traveler*, trans. William Weaver (London Vintage, 1981), p. 171. Calvino, who was already a renowned and greatly respected author, joined Oulipo in 1968 on the invitation of Raymond Queneau. In the group, he found an audience favorable to his ideas about the systematic and mechanical dynamics of writing, which he had presented the previous year in his lecture "Cybernetics and Ghosts" (1967). Following Claude Levi-Strauss—who elaborated on a distinction between the *bricoleur* (one who collects and composes from the existent) and the engineer (who invents new tools and materials), a distinction which he introduced in his book *The Savage Mind* [1962], further stressing the necessary dependence of both on the inventory of materials and tools and the databases at their disposal—Calvino proposed to regard literature as a combinatorial game which derives options from given materials.

Yonatan Zofy draws exclusively in graphite, concocting unique techniques which are inseparable from the image taking shape as a result of their use. These techniques are intended to deprive his hand of innate cultural and psychological sensitivities, and at the same time reinforce a direct and intimate physical presence. In *Pencil Rubbing Exercise (Pillow)* (2013), he created a quasi-mimetic image without trying to imitate the object's appearance, when he sketched the contour of a pillow on the paper and filled the delimited shape with hard pencil drawing while applying pressure, an act which resulted in ripples on the thin paper. The texture of the paper and the luster of the graphite that corresponds with the lighting, furnish the depicted pillow with its quintessence and glow. 33

Deliberate avoidance of spontaneity in manual practice has characterized Gabriel Klasmer's work since the 1980s, when he started building "painting machines"—a paint brush operated by a conveyor belt—and used them to draw straight, horizontal or vertical, lines on the canvas. The "constrained" painting (straight lines), forced by the painting machine, was diagnosed by scholar Itamar Levy in terms of Oulipo's practice.[13] Klasmer's turning to painting, which does not seek to convey the artist's inner world, but rather his operation within the medium, proposed an answer to the question of "painting after the death of painting," as an alternative way to confront painterly issues, such as orientation and depth, color and form, stain and line, movement, contour, and physiognomy.[14] All the drawings in the exhibition were created with conventional drawing materials, graphite or ink on paper, but the image in them is formalized according to the surface on which the paper was placed and the way in which it was placed thereon. Two of these images—*Untitled*, 1996—were created by the touch of the graphite pencil on paper attached to a potter's wheel. The resulting image is thus round when the paper is placed on the wheel, and rectangular when it is wrapped around a pipe. The images are perfect in their mechanical regularity, but 68

13 Itamar Levy, "Dead-End Painting," trans. Daria Kassovsky, cat. *Gabriel Klasmer: EFES/1*, curator: Ellen Ginton (Tel Aviv Museum of Art, 2014), p. 150. **14** In his doctoral dissertation, Klasmer cites Maurice Merleau-Ponty, who observed that the solution to one problem necessarily affects the entire system: "Just when he has reached proficiency in some area, he finds that he has reopened another one where everything he said before must be said again in a different way"; Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind" (1961), trans. Carleton Dallery, in Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, ed. James M. Edie (Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1964), p. 189.

independent presence, it centers the entire presentation on itself as if it were its code, while appearing trapped, heart-rending in its solitude. These circumstances elicited an irresistible temptation to read the drawn text with its fragilely-rendered letters, although concentration on reading the text in a drawing on a wall was experienced as a foreign act, out of place; as interference with the observation process. While reading, I learned that the written text, too, discusses an obstruction or disruption embodied in a given system, in reality's routine. A closer observation revealed additional distortions, such as the drawn letters, which are not as coherent and orderly as in the printed original, attesting to the challenge of fidelity to the original. The drawn story and its drawing mode are reflected in one another as in a hall of mirrors.

Diagnosing the work's self-referentiality is not enough, however; relating to the obedient copying as a drawing procedure also claims attention. The relinquishment of personal expression for perfection of execution, the choice of manual tracing, the presentation of the textual outcome as a drawn image, as well as the way in which it is featured in the exhibition—all these keep the work within the bounds of the drawing medium, while concurrently undermining the medium's conventions. Drawing's minor quality greatly restricted its commitment to representation of the visible, while furnishing it (certainly since modernism) with a wide range of unique expressive possibilities. Since the act of copying has been embraced, however, constraint has been present in drawing as a ubiquitous sign, as a sign that signifies its signifier, or a *signal signifiant*, as Alison James defined it.[3] Why opt for a strict formalist dictate when all the institutional restrictions have already been lifted? In the context of contemporary practice, this quandary spawns questions about the concept of freedom, particularly the freedom of choice, which are nourished by the suspicion that under every discovery of freedom, yet-undiscussed constraints lurk.

The need to redefine the work's autonomy and procedures based on a rigid dictate, or to condition its freedom by applying a chosen constraint, presented itself after I became acquainted with the work of artists Asaf Elkalai (b. 1986), Yasmin Davis (b. 1981), Yoav Weinfeld (b. 1987), Zac Hacmon (b. 1981), Yonatan Zofy (b. 1983), Ronit Citri (b. 1975), and Efrat Klipshtein (b. 1971)—most of them, nascent artists. Only when it became established as a phenomenon were works by seasoned artists brought in; artists such as Gabriel Klasmer (b. 1950) and Hadas Hassid (b. 1969), whose oeuvres as a whole are informed by the poetics of constraint. Each of the aforesaid nine artists precedes his/her work with formulation of simple, clear-cut ground rules pertaining to the qualities of the medium.

3 Alison James, "Automatism, Arbitrariness, and the Oulipian Author," *French Forum*, 31:2 (Spring 2006), pp. 111–125, 120.

In each case, the potential of personal expression requires confrontation of these rules, which restrict expression, shaping the work and highlighting the reflexive nature of act and effect, which are mutually reflected in one another. This procedure, which captures the personal in tight medium-bound frames, reminded me of the Oulipo (***Ou**vroir de **li**ttérature **po**tentielle*; Workshop for Potential Literature) members' aspiration to refresh writing by "coaxing" language.[4] Thus, the works gathered for the exhibition have been juxtaposed with consideration of Oulipo's concept of the liberating constraint and some of its literary manifestations, which clarify part of the riddle, examining the extent to which the function and functioning of the constraint changes in new contexts.

Indeed, the implementation of a "liberating constraint" in the visual field is not foreign to Oulipo, but my interest here is constraint as a pillory which makes for free praxis, switching from the visual to its essential formulation in writing, and then back to the visual.[5] Beyond the time line, a bridging is performed here between the principle (formulated in the mid-20th century) and its applications (in the ensuing decades), and between these and contemporary practice, based on parallel instances, such as the attempt to avoid "expression," or the creative necessity for a preliminary definition of an autonomous sphere of action. In the present reality, in which all aspects of existence are coded in black boxes of algorithms, the only way out of the tangle seems to lie in a "viral" distortion of the code and its deflection to create enclaves of rebellious regulation. In an interview held about a decade ago, poet and mathematician Jacques Roubaud, who joined Oulipo in 1966, cited the following in the name of one of the workshop's founders: "[I]n the world in which we live, we are beholden to terrible constraints, and [...] death is the only way out of the labyrinth. The least we can do is mark off a little section of it where we're the ones who decide which way to go."[6] To some extent, this quote indicates acceptance of some "grand order," and a decision to take action—be it radical and subversive as it may—within it.

The writers and mathematicians who in 1960 grouped together as Oulipo on the initiative of writer Raymond Queneau—for whom group members were akin to "rats who build the labyrinth from which they plan to escape"—and mathematician François Le Lionnais, felt strongly about the advantages of firm dictates. As far as they

4 As the title of Amotz Giladi's essay, "Coaxing Language: Reflections on the Essence of Conventions," *Ho!: Literary Magazine*, 3 (February 2006), pp. 259–269 [Hebrew]. **5** In Oulipo's first manifesto from 1963, François Le Lionnais noted the success of artist Auguste Herbin (1882–1960) in implementing an alphabetical constraint: in the 1940s Herbin played a major role in such associations as Abstraction-Création and Salon des Réalités Nouvelles. As part of these he developed a visual language whose characters are geometric forms, and at the end of that decade he published the manifesto *L'Art non-figuratif non-objectif*. In 1980, Le Lionnais also established the workshop for potential painting, Oupeinpo (L'**Ou**vroir de **pein**ture **po**tentielle), which is still active. **6** Roubaud quoted in Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels: In Praise of Potential Literature* (Cambridge, MA: Harvard UP, 2012), p. 97.

מוזיאון תל אביב לאמנות

מנכ"לית: סוזן לנדאו
אוצר ראשי: דורון רבינא

קוד נגד קוד

29 בנובמבר 2018 – 31 במרץ 2019
גלריה לרישום והדפס
מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון
תל אביב לאמנות
גלריה לורנס גראף לאמנות עכשווית
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה
אוצרת: אירית הדר
עוזרת לאוצרת: נעמה בר־אור
שימור והתקנה: חסיה רימון,
רמי סלמה, ניל מקמנוס
מסגור: טיבי הירש; רֶע בית מלאכה לצילום
תלייה: דניאל לב
הקמת *קפסולה*: נעם בר
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, איתי דוברין

קטלוג
עורכת: אירית הדר
עיצוב והפקה: מיכאל גורדון
עריכת טקסט: דפנה רז
תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
צילום: אלעד שריג
תצלומים נוספים: אטיין פרוסאר (עמ' 74-75);
© מוזיאון ישראל, ירושלים / אלי פוזנר
(עמ' 38-40)
הדפסה וכריכה: Die Keure, ברוז'

המידות נתונות בסנטימטרים,
עומק × רוחב × גובה
העבודות באדיבות האמנים,
אלא אם צוין אחרת

על העטיפה: יואב ויינפלד, *No Signal*,
2017 (עמ' 70-73)

© 2018, מוזיאון תל אביב לאמנות
קט. 9/2018
מסת"ב 978-965-539-168-8

Tel Aviv Museum of Art

Director: Suzanne Landau
Chief Curator: Doron Rabina

CODE vs CODE

29 November 2018 – 31 March 2019
Prints and Drawings Gallery
The Gallery of the German Friends of
Tel Aviv Museum of Art
Laurence Graff Contemporary Art Gallery
Herta and Paul Amir Building

Exhibition
Curator: Irith Hadar
Assistant curator: Naama Bar-Or
Conservation and matting: Hasia Rimon,
Rami Salame, Neill McManus
Framing: Tibi Hirsch; The Print House
Hanging: Daniel Lev
Installation of *Capsule*: Noam Bar
Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem,
Itay Dobrin

Catalogue
Editor: Irith Hadar
Design and production: Michael Gordon
Text editing: Daphna Raz
English translation: Daria Kassovsky
Photographs: Elad Sarig
Additional photographs: Etienne Frossard
(pp. 74–75); © The Israel Museum,
Jerusalem by Elie Posner (pp. 38–40)
Printing and Binding: Die Keure, Brugge

Measurements are given in centimeters,
height × width × depth
All works are courtesy of the artists,
unless indicated otherwise

On the cover: Yoav Weinfeld,
No Signal, 2017 (pp. 70–73)

© 2018, Tel Aviv Museum of Art
Cat. 9/2018
ISBN 978-965-539-168-8

Trapped in the Network

Irith Hadar

Regular train lines without demand are trapped in the British rail network due to organizational constraints. They are kept in operation—albeit with limited service—since their shutdown involves a lengthy and complex parliamentary procedure, running without passengers, save a few railway enthusiasts and ghost train hunters. It is precisely the persistence of this independent, futile movement within the system that enables the entire network to meet the requirements set forth by the law regulating its operation.

I encountered this information about the constraints of the train network—originating in a *New York Times* article translated to Hebrew for *Haaretz* daily (9 December 2016)—in a drawing (pencil on paper) by Hadas Hassid, featured in her exhibition "Ghost Trains" (2017).[1] Hassid used a tracing light box to faithfully (1:1) copy the article by hand, meticulously drawing the photographic illustration that accompanied it from observation. The small drawing, made in fine graphite grayscale, was hung alone on a broad white wall, thereby emphasizing its status as a precious object and a focal point for observation from a given distance.[2] In its

1 Jerusalem Artists House; curator: Yanai Segal. **2** The drawing's installation corresponded with the work *Stairs* (2017) which crossed the space from side to side.

Page numbering in ascending Hebrew order, from right to left; table of contents on p. 3.