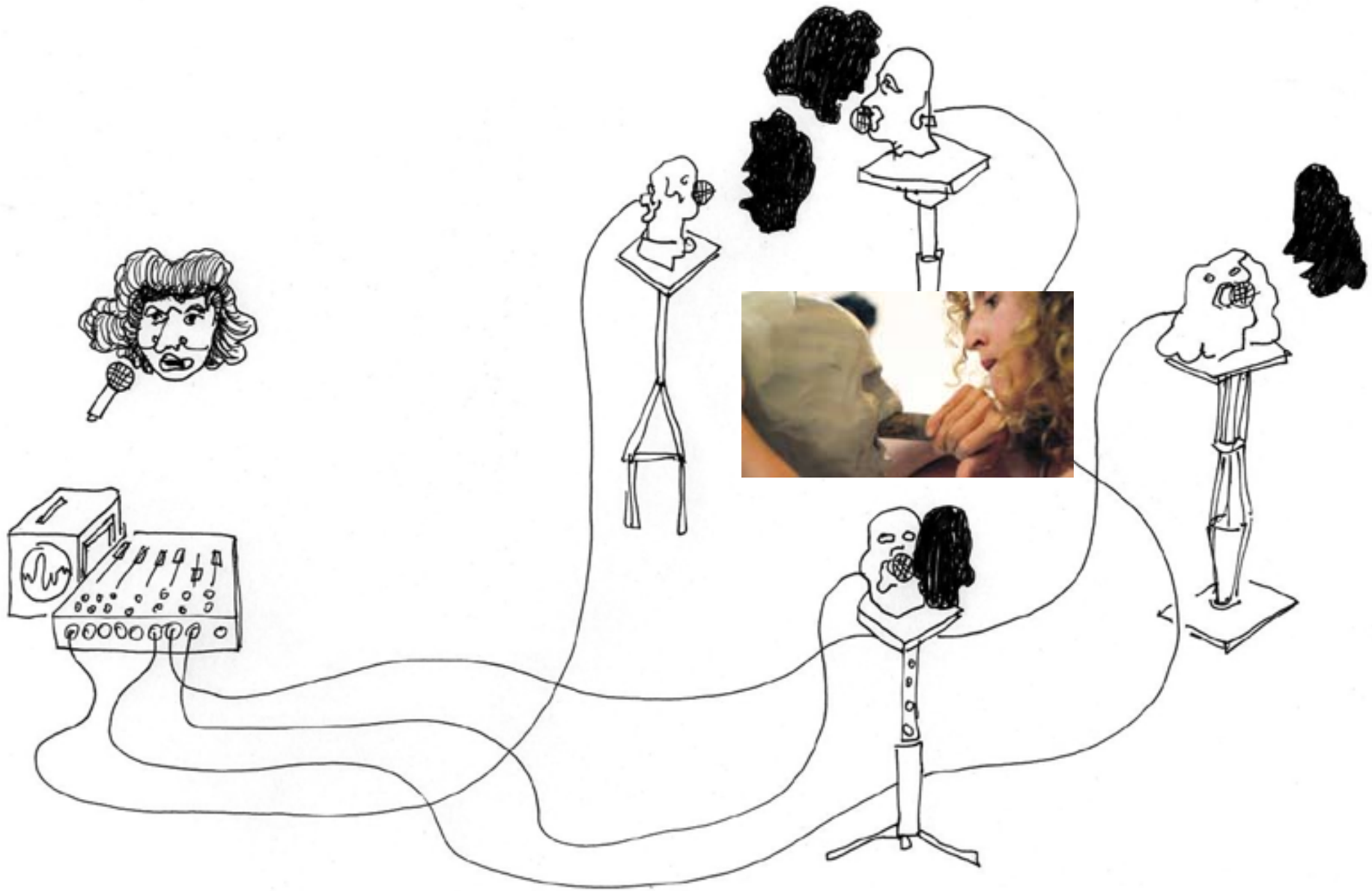
GRTW



Gilad Ratman *The Workshop*

THE ISRAELI PAVILION
THE 55TH INTERNATIONAL ART EXHIBITION

Gilad Ratman
The Workshop

Curator: Sergio Edelsztein

Production
Miki Gov—Productions' Den Ltd., Tel Aviv
Executive producer (Italy): Arad Turgeman
Architecture: Eldad Lev
Gallery staff: Yaffa Braverman, Adi Gura
Coordination: Arch. Giovanni Boldrin
Electricity: Alessandro Barison, Padova,
Ing. Luigi Briseghella, Padova
Construction: Mattia Mion
Staff: Biatris Dmitrieva, Jacopo Gonzato,
Amedeo Gheller, Aline Cendon
Audio-visual: Eidotech GmbH
PR: Scott & Co—Richard Scott,
Selina Jones, Olivia Cerio

Catalogue
Design and production: Nadav Shalev, Tal Stadler
Photography: Shay-Lee Uziel, Eldad Lev,
Luciana Kaplun, Gilad Ratman
English text editing: Kathy Daymond
Hebrew translation: Daria Kassovsky
Italian translation: Barbara Casavecchia
Printing: A.R. Ltd., Tel Aviv

All works courtesy of
Braverman Gallery, Tel Aviv
www.bravermangallery.com

2013 © Copyright, Gilad Ratman
ISBN 978-965-7463-19-2

Ministry of Culture and Sport
Museums & Visual Art Department
Shimon Elkabetz, Director, Culture Administration
Idit Amihai, Director of Museums & Visual Art Department
Shlomo Itzhaki, Director of Economic and Budget Division
Elena Lulko, Budget and Planning Coordinator

Israel Ministry of Foreign Affairs
Division for Cultural & Scientific Affairs
Rafi Gamzou, Deputy Director General & Head of Division
Ofra Ben Yaacov, Director of Arts & Literature Department
Yossi Balt, Visual Arts Unit
Nira Staretz, Director of Budget Department

Embassy of Israel in Italy
Naor Gilon, Ambassador of Israel in Italy
Ofra Farhi, Cultural Attaché
Avi Zairi, Consul

Chairman of the Israeli Council
of Culture and Art
Dr. Haim Perluk

Chairman of Visual Art Section
Sigal Barnir

Steering Committee
Chairman—Yigal Zalmona, Guy Ben Ner,
Dr. Tal Ben Zvi, Ruth Direktor, Edna Moshenson

Special thanks:
Mom and Dad, Adi and Doron Sebbag,
Sharon and Gil Brandes, Rivka Saker, Vivian Ostrovsky,
Candida and Zak Gertler, Esther Kim and Joseph Verat,
Nathalie Cohen, Jefferson Godard, Vered Gadish, Luciana Kaplun,
Atar Dekel, Adi Puterman, Noa Idan, Judith Assraf, Diana Shoef

Main Donors
Artis Foundation
Ronny Douek
Zvi and Ofra Meitar Family Fund
Outset Contemporary Art Fund
Ostrovsky Family Fund

Supporters
Art Partners Foundation
Nancy Berman and Alan Bloch and
the Philip and Muriel Berman Foundation
Mati Broudo
Irit and Jonathan Kolber
Israel Lottery Council for the Arts
Leon Koffler and Rachelli Mishori
Lauren and Mitchell Presser
Lenny Recanati

Additional Support
Aspect Ratio Gallery, Chicago
Des Moines Art Center, Iowa
Rachel and David Grund
Susie Karkomi and Marvin Leavitt
Gili Mezzan and Yossi Morgenstern
Haifa Arts Foundation
Itay Strum
Jill and Jay Bernstein
Leslie and Russ Robinson
The Joshua Rabinovich Fund for the Arts
Private donation

15
Sergio Edelsztein
ON GILAD RATMAN'S *THE WORKSHOP*: MORE NOTES FROM THE UNDERGROUND

50
Nicola Setari
DEEPER UNDERGROUND TO THE FOUNTAIN OF ARETHUSA

97
Diego Trujillo
CAVES, SUPERPOWERS AND CITIES

125
Pioter Shmugliakov
THE WORKSHOP OF ARTWORK'S COMMUNITY: GILAD RATMAN AT THE VENICE BIENNALE

185
Biographical Notes

The Workshop, 2013
five-channel video insallation,
HD video, 8:01 min, loop, 27 clay portraits (sculpted by *The Workshop* paricipants), wooden stands, microphones, cables, sound mixer kit

PRODUCTION
Producer: Eyal Vexler
Director of photography: Asi Oren
Executive producer and assistant director: Val Yavnitzky
Second camera: Avraham Levi
Gaffer: Tidhar Friedgut
Assitant gaffer: Giordano Ciarchi
Assistant DP: Ron Haimov
Casting director: Ruth Patir
Costume designer: Hagar Ophir
Wardrobe assistant: Samantha Adler De Oliveir
Props: Martha Firer
Artistic designer: Gad Tzachor
Architect: Eldad Lev
Sound designer and composer: Daniel Meir
Sound advisor: Jonathan Silver
Additional dubbing: Maya Elran
Sculpting advisor: Zohar Gottesman
Sculptors: Julia Frank, Wendy Sempértegui
Still photographer: Shay-Lee Uziel
Post producer: Tal Rom
Colorist: Ido Karilla
Production assistant: Ira Shalit, Luciana Kaplun

PARTICIPANTS
Jonathan Bergman
Ayala Fox
Atalia Golan
Emanuel Goldstein
Zohar Gotesman
Joanna Jones
Eldad Lev
Natalie Levin
Oz Malul
Tal Meirson
Yehonatan Efraim Passy
Keren Paz
Tchelet Ram
Shai Ramot
Amitai Ring
Daria Robichek
Yuval Robichek
Oleg Rodovilski
Elad Rosen
Lior Schwarzbart Shacar
Reut Shahar
Ira Shalit
Shir Shanaar
Hilla Sharvit
Pioter Shmugliakov
Joseph Shukrun
Jonathan Silver
Pesach Slabosky
Zeev Tene
Alex Wein

Sergio Edelsztein

ON GILAD RATMAN'S *THE WORKSHOP*: MORE NOTES FROM THE UNDERGROUND

I say, gentlemen, hadn't we better kick over the whole show and scatter rationalism to the winds, simply to send these logarithms to the devil, and to enable us to live once more at our own sweet foolish will!

—Fyodor Dostoyevsky,
Notes from the Underground

Gilad Ratman's project for the 2013 Venice Biennale is a tangled web of trajectories—that is, an actual network or web rather than a work *about* such a system. Its visual roots, as well as its subject matter and modus operandi, may be traced to some of Ratman's earlier works. His video *Che Che the Gorgeous* (2005), for instance, features two figures lying on a cracked, barren desert. Odd creatures, their small bodies are wrapped like cocoons, their heads are disproportionately large, and they sport long, untidy hair. As the angle widens, we see more figures scattered across the field. It is unclear whether they are in agony or waking from a long slumber. Their cries are primitive, animal-like, but they seem to communicate; one calls out, the others reply. Before we are able to make sense of the scene, the screen fades to white. A home recording studio slowly emerges from the mist. A young man sings Alphaville's 1980s hit "Forever

◀
The 588 Project, 2009, 8 min,
HDV, two-channel installation

Young." After a few verses, the wails of the cocoons join the soundtrack. Just as we start to enjoy the song's sweet melody, the video cuts to another home studio, or, perhaps, a different view of the same room, where we now see that the cocoons' voices are being recorded. Several young men and women, directed by the artist himself, use bottles and glasses to produce the eerie sounds. A soundman, whose shaggy look echoes that of the cocoons, operates the sound mixer. The work concludes with a close-up of the singer, set against glittering pinpricks of light in the background, who repeats, "Do you really want to live forever?" We see the cocoons one last time as members of the crew enter the frame to "liberate" the actors from the gaffer tape in which they're wrapped.

The next work encountered along Ratman's journey is *Alligatoriver*, which was created in 2006. A single-screen video, it opens with a nocturnal scene in the woods, in which a small group of young people, dressed as hippies, play a song, or rather, produce a consistent "groove" of guitars and percussion. The night is pitch-black, but silhouettes of people walking in the river's shallow water, picking up crabs, are visible. Then we see them carrying boxes, which we subsequently realize are speakers; they move quietly, making an obvious effort to keep the noise down. From the night sounds emerges another "groove"—the repetitive techno beat of a looped guitar emanates from the speakers. People come and go; there is a sense of something going on, something being prepared. Intercut with these preparations are silent scenes of strange shadows—something in between aliens and monsters—and a congregation of inflatable alligators drifting down the river. Throughout the film, the behavior of the partyers becomes less and less "civilized"—they cram the crab into their mouths with their hands, coughing loudly. As they plug in more and more speakers, the volume of the "groove" increases until it becomes a full-blown rave. Their conduct grows wilder and their coughing becomes vomiting. One couple can be seen having sex against a tree. Someone burns a hole in a tent with a cigarette in order to peep inside. Someone else pours oil out of a can of tuna fish onto a sleeping couple, then eats the tuna. Others dance. Some are busy pouring water from bottles into the river. These noisy scenes are interspersed with silent views of the alligators floating down the river. At some point, we notice that each alligator is being guided silently by a camouflaged man. The cross-cutting between the revelers and the alligators makes it appear that the latter are stealthily approaching the party, but the video ends inconclusively with the "alligators" climbing out of the river; no evidence whatsoever connects the two scenes.

Discussing *Alligatoriver* with Ratman a few years ago, he told me that his dream had been to take "forty—more! sixty—people to the woods, at night." He wanted to take this voyage with them. That dream was fulfilled in *The Workshop*, Ratman's video installation for the Israeli Pavilion at the 2013 Venice Biennale.

The Workshop's concerns are, in many ways, close to those of *Che Che the Gorgeous*, *Alligatoriver*, and other of Ratman's works. He once again introduces a group of people, numbering about thirty—a community of non-actors, including some of his closest friends (who appear in other of his works as well). As he himself has said, it was important to him to take this voyage with his community of friends. It was even more important, however, that the group "look" like a community. Clearly, there is no hierarchy at work in this group,

Che Che the Gorgeous, 2005, 9 min,
DV, single-channel

which appears to operate in an organic way. Ratman quotes sociological and behavioral theories that study the pre-social behavior of humans in terms of both language and social structures. It has been suggested that groups of as many as thirty people can communicate with limited language, and without hierarchy or leadership. In the essay by Pioter Shmugliakov that appears in this catalogue, Shmugliakov, who appears in most of Ratman's works, expresses the joy that spread among Ratman's friends when he was selected to represent Israel at the Venice Biennale; they *knew* he would take them along. This community is the fundamental starting point of Ratman's works. But, as Shmugliakov shows, this choice is not only social, but aesthetic as well—a choice by virtue of which the work of art becomes universal.

This five-screen video installation portrays an expedition, a voyage, or, more precisely, an exodus of a group of people out of Israel. In terms of a linear narrative, the group enters a cave on a hillside at Mount Carmel, which overlooks Haifa. The group traverses huge caves and narrow passages, tunnels both flooded and dry. Some carry a basic backpack, but nothing that resembles a survival kit. Their attire—the sloppy, hippy-ish clothing we saw in *Alligatoriver*—is completely inappropriate for caving. Finally, they arrive at a shaft and begin to climb; at its top, they hammer and drill through the rock. When this yields and light penetrates the shaft, they widen the hole and, one by one, exit the tunnel and enter a man-made space. The long shot that documents this act leaves no doubt about where we are; it takes but a moment to grasp that we have arrived at the Israeli Pavilion in Venice, exactly where we, the viewers, now stand watching this work.

While the physical journey seems to have ended, the personal journey has

pp. 21-22 ▶
Alligatoriver, 2006, 20 min
DV, single-channel

not. As people emerge from the shaft into the pavilion, they begin to arrange the objects they find there and the things they brought along with them—blocks of clay, microphones, and cables. On the ground floor, they find a large wooden box, which they place atop two trestles. This, it turns out, contains a sound mixer. The newcomers spread throughout the space and begin to work the clay. The pavilion quickly becomes a sculpture workshop. Each of the travelers sculpts his or her own portrait. Inserting the microphones into the lumps of clay, they start to make noise, and, hollering into the mics, they sometimes adopt suggestive positions in relation to their clay portraits. The sculpture workshop becomes a vocal workshop; one of the travelers, without directing or even seeing the noise-making people on the floor above, operates the sound mixer on the ground floor. He "sculpts" with sound as his fellow travelers sculpted with clay.

This narrative is presented to the public in a fragmented and erratic way: the first screen shows the soundman sequence, and the last screen, the entrance to the cave at Mount Carmel. Upon entering the space, visitors discover the hole in the ground, surrounded by a pile of debris. The screen next to it—the soundman operating the mixer—shows the same space, but from another angle. This situation, in which the screen mirrors the position of the viewer, is somewhat confusing for the latter. This mirroring and the break-down of the surface (screen) are distinctive of Ratman's way of treating the formal characteristics of video and embody the spatial ontology typical of his works.

To best exemplify this point, I would like to revisit another of Ratman's seminal works—the video installation *Multipilori* (2010). It features a

pp. 25-26 ▶

Multipillory, 2010, continuous loop DV, single-channel, 3×2.25 meter wooden structure

construction in the spirit of an amusement park's photo-scenography, in which a subject inserts his head into a hole in a painted scene in order to be photographed. The real context for this work, though, is not so amusing. The title of the work refers to the pillory or stocks—the historical instrument of punishment and public humiliation in which a person's head is operatively separated from the body by a hinged plank with a hole for the head. Using this principle, Ratman built a wall in which twelve body-less heads protrude from a jungle-like scene.

For *Multipilori*, a video loop, the camera dolly slowly and steadily moves around this phantasmagoric scene. The image, in which the dolly tracks are intermittently visible, is accompanied by the abrasive, scratching sound of metal being dragged across a hard surface (*not* the sound made by a professional dolly track). Although the movement is steady, a few seconds of freeze-frame, which fill the screen with the panorama, stress the "frontal" view. This "frozen" moment is enhanced by a few seconds of silence in the soundtrack. The figures barely look at the camera and do not smile; strain is evident in their faces. Slowly, as if fatigued, the dolly starts to move again, tracking around and behind the wall. We can now see the precarious construction of the wall and the utterly uncomfortable positions of the participants, who, crowded together, must remain still during the shoot. This mass of bodies behind the wall, some of which are naked, some wearing underwear or shorts, is juxtaposed with the monochromatic, bleak atmosphere in front. The poses orchestrated by Ratman are grotesque and obviously unnatural, and likely painful.

As we continue to circle this three-dimensional *tableau vivant*, the figures remain perfectly still. The effect is that the participants appear to be literally

Lai Afong, Chinese prisoners with Cangues, c. 1870

Stick Your Face, Maryland Zoo, Baltimore. Photo © crowolf, 2006

bisected by the wall—a bodiless head on one side, and a headless body on the other. Significant for our analysis, the installation duplicates this set-up; the image is projected onto an exact replica of the wooden wall (*sans* the holes for the heads and the panorama of the jungle). By projecting the video on the front of a wall, the work presents the whole story—not only the video and its construction, but the back of the screen as well. When the viewer, mimicking the movement of the dolly, turns to the back of the wall, he or she experiences a strange feeling of déjà vu. This sense of multi-dimensionality, of inhabiting a hall of mirrors, recurs in *The Workshop*. *Multipilori* simultaneously presents a bisected plane (screen) that plays with the concealing and revealing of what lies *beyond* the frame, as well as what lies *behind and before* it. In this work, Ratman tells us that reality is found not only on the screen, but behind it, and, moreover, that this revelation of the work's construction, this multi-dimensionality, is not only acceptable, but a condition of any appreciation of the work. *Multipilori*'s background image—the panorama of the jungle—was photographed at the monkey's cage at the Bronx Zoo in New York. Looking carefully, we can see a live monkey at the bottom of the image. It is significant that the photograph features artificial trees, a real monkey and a nineteenth-century-esque diorama in the background, which adds several more layers of depth and illusion to the scene.

This approach to the screen as a membrane that is part of the world rather than a surface that reflects it is rooted in an appreciation of the beginnings of cinema and the famous legend of spectators fleeing the approaching train during the Lumière brothers' screening of their *Arrival of a Train at La Ciotat* in 1895. Nicola Setari, in his essay here, discusses the connection between

Ratman's work and cinema in terms of the British band Jamiroquai's use of Godzilla in their video for their song "Deeper Underground." In the video, as Setari notes, the mythic monster bursts through the screen on which the film *Godzilla* is being projected, flooding the entire cinema. Only in commercial film is reality presented as one and indivisible, and this apparent unity resides only on the screen.

This brings us to the philosophical analogy between the screen and the cave. In literature and myth, from Plato and Homer to Keats and Twain, one rarely, if ever, finds a cave without mention of what lies outside it, or, in Plato's case at least, the confusion of inside and outside. In his essay below, Diego Trujillo offers numerous popular examples of the transition between the above-ground and the underground.

In this formal morphology we can find a rationale for Ratman's fragmentation and deconstruction of *The Workshop*'s narrative onto five screens. In entering the cave, the members of the community can be understood as penetrating the membrane of the wall/screen. Likewise, the frontal projection of the trek through the caves transforms a large wall in the pavilion into a *trompe l'oeil*, but unlike those baroque ceilings that appear to open to the sky, here the wall gives way to a hole in the ground. The other screens play off the actual space of the pavilion in the manner of an amusement park's hall of mirrors—doubling and multiplying the reflected image.

This performative, site-specific aspect of the work, as well as the physical traces of the presented events in the space, make it "believable." Logistical issues aside, *The Workshop*'s use of the pavilion itself in the video collapses inside and outside. The hole in the ground and the sculptures left behind in the space provide visible proof that the events depicted in the video actually took place; the physical reality of these objects endows the rest of the narrative with credibility, even though the journey is, obviously and necessarily, the product of cinematic magic.

While the work conveys the impression of a spontaneous event that was recorded "live," the truth of the work's construction is thoughtful deliberateness. The soundtrack of *The Workshop* was carefully crafted through numerous recording sessions. The "singers" were coached by Yoni Silver, and the installation's overall sound was designed by Daniel Meir. Needless to say, the caving sequence was constructed from footage of many hikes in diverse locations, and the workshop footage itself was the product of, variously, the actors' impulses, a professional sculptor's intensive assistance, and Ratman's interventions in the event as it spontaneously evolved. This mode of working reveals the distance between Ratman's video work and "documentary" in terms of method as well as subject matter. Interested in the potential of the self-created situation and the material it generates, he declares that, "What you see is not necessarily what happened."

There is never a straightforward reason or comprehensible outcome in Ratman's works. Mostly composed of two or more parallel though vaguely connected stories, or stories in which causes and effects are obscure, the basic narrative is always indeterminate. The spectator never knows exactly what the people featured in the works are doing, what their purpose is, or what the plot's denouement or outcome might be. As Ratman puts it,

> *A coherent, uniform and linear narrative, as in mainstream cinema, usually requires an orderly, hierarchical structure, whose components justify and*

validate each other. The script, casting, costumes, dialogues, camera work, lighting, editing, and sound are all harnessed to an overly monolithic, coherent logic, worldview, and stance. The world I experience, and in which I wish to operate, is fragmented, chaotic, and above all, random. As far as I am concerned, [this world] is a more stimulating situation which enables freer movement of meaning-generation. I like incomprehensible situations which refuse to fall around a single narrative, as well as those that generate estrangement—like returning home [and] opening the door, only to find that other people have lived there for a while. I hope that the viewer, too, will be intrigued enough not to experience incomprehension as perplexity or as failure, but rather as an opportunity to create a new toolbox. The interest of the sovereign (the power structure), I believe, is primarily to form a uniform, binary language. This is the basis for domination; without it the entire system would collapse. It is a precondition for all other interests. In this respect, it is better that you speak against the system using its language. I do not purport to be able to change this, but I do prefer to wake up in the morning with the belief that this is what I am trying to do.

This subversive subtext in Ratman's work is explicity reflected in *The Workshop*. Diego Trujillo offers some interesting insights about our culture's archetypal relation with caves and tunnels, all of which stem from the fact that movement in a cave cannot be monitored. Long before CCTV systems were able to capture the movement of our lives and our cities, the ability to move unseen implied danger and threat, and thus evil intent. Trujillo discusses bin Laden, Batman, and Wikileaks in terms of this menace of invisibility. In this context of the threat posed by the invisible underground, it is worth noting another point, much closer to home, that has haunted the Israeli government and army for years and may have prompted Ratman's choice of subject matter for this work: the tunnels used by Palestinians in Gaza in order to evade the Israeli embargo. It is well known that, despite the blockade imposed by Israel, Gaza's economy is flourishing. All of the necessary goods, from cooking gas to luxury cars, from wheat to missiles, find their way to Gaza through myriad tunnels dug in the desert sands beneath the border between Egypt and Gaza. As in the case of many other of the world's national borders, tunnels are—and will always remain—the best way to sidestep the system. In Ratman's *The Workshop*, transit crosses national borders by means of underground networks in movement that is free, undetectable, and unidentifiable.

Moreover, the sudden invasion of the Israeli Pavilion from underground calls to mind a squat. While the group makes no effort to avoid waking up the neighbors, its silent, undetected disappearance from the pavilion, its non-hierarchical social structure, the random chaos produced by the voices, and so on, indicate the subversive nature of its task.

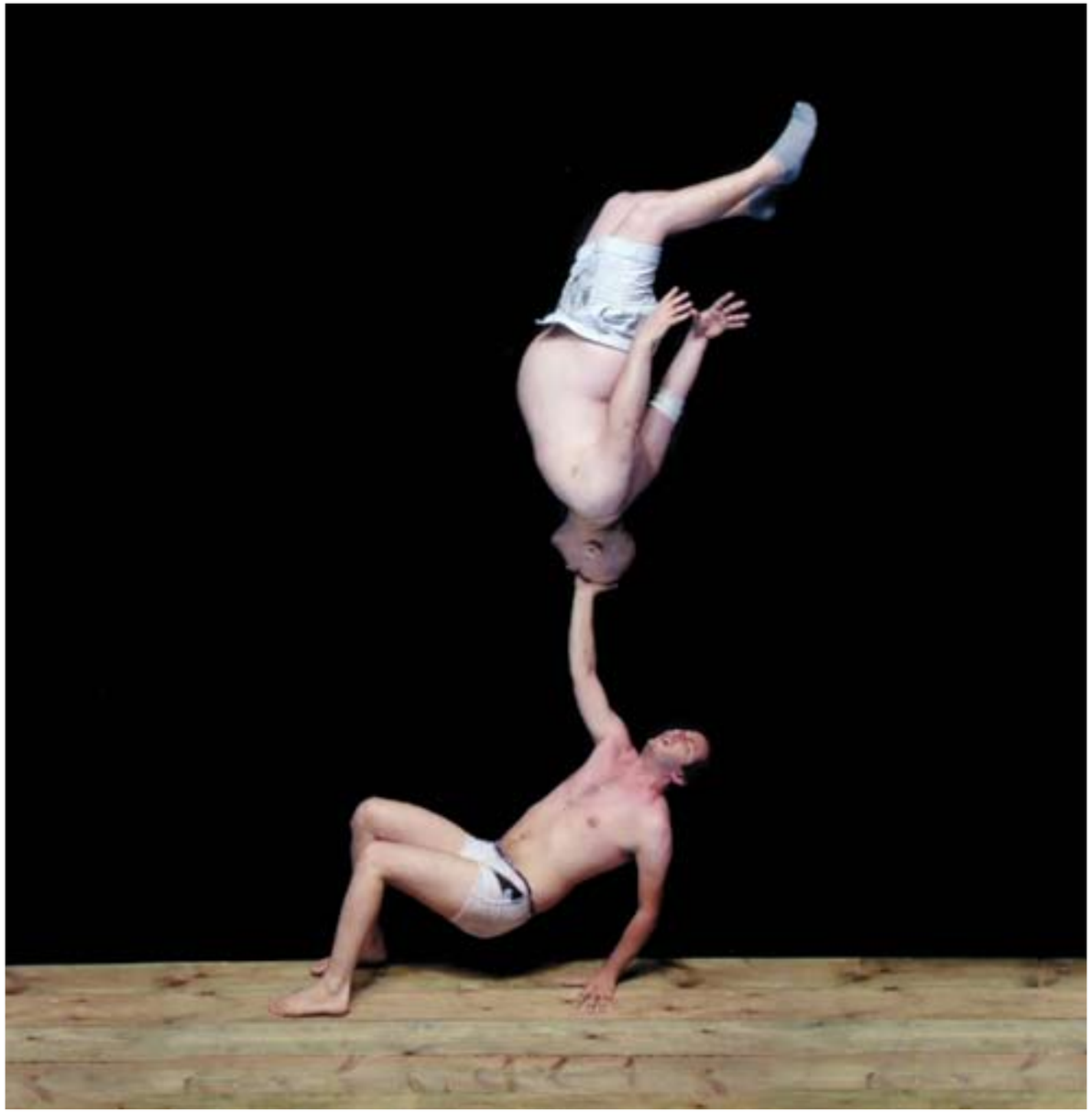
The modeling of the heads in clay in *The Workshop* returns us to *Che Che* and *Multipilori*, works in which the head is somehow bisected from the body. In order to better understand this move, and the sound connected to it, one must mention yet another, earlier, work: *The 588 Project* (2009), a two-screen video installation—part of a wider project created by Ratman while living in the United States (2007–2010)—that focuses on a community of people who enjoy sinking into mud pools. The video was shot in a studio in Arkansas that specializes in the production of "mud submersion" films. As is his usual

practice, Ratman took some of his friends along with him. As the mud-covered heads are totally unidentifiable, he was able to share the experience with his friends by directly participating in the work.

The 588 Project shows different views of a muddy swamp. Covered in mud, heads slowly start to surface; these images are accompanied by sounds of deep breathing. The heads appear to breathe through transparent plastic tubes. Following these tubes as they wind around a number of trees, the camera reveals the liquid mud flowing through them. The tubes are finally seen to be connected to wooden flutes, which seem to be "playing" something between polyphony and a series of random notes. Despite the apparent illogicality, it seems as if the heads are "blowing" into the flutes through the tubes, but since the tubes are attached to the wrong end of the flutes, they could not produce any sound; moreover, mud drips through the flutes' holes. Reminiscent of the creatures in *Che Che* and *Multipilori*, approximately twenty heads appear to barely "float" on the surface of the mud in the video's final shot. According to Ratman,

> *the relationship between the head and the body has to do with systems. Sophisticated capitalist systems are headless. That's where their wisdom lies, that there is no head to cut off. In the past, you could defeat the system by the physical-symbolic act of beheading the king. Today, such an option no longer exists. Even if Mark Zuckerberg disappears, Facebook will not—at least not the concept. I explore situations of violent separation between the head and the body. There is no harmony; there is dissonance. I am interested in creating systems which propose a different logic of "information flow."*

▶
The Days of the Family of the Bell
2012, 4:57 min, color, HDV
single-channel



To return to *The Workshop*, after modeling their own heads, the participants embedded or inserted microphones into them. Shouting and bellowing into the mics, their vocalizations gradually rise in a constant crescendo.

This part of the work is a perfect example of the structural principles that shape Ratman's works; the sound constitutes the "flow of information" in which the artist is very interested. Traveling through the black cables spread on the pavilion floor (in a way that echoes the actors' journey through the tunnels), the voices reach the mixer, where they are "transformed into something else" by the soundman. In yet another act of magic, the voices, manipulated and synthesized, merge into a single wave of sound. But we can also hear the different layers of the soundscape—the ambient sound in the caves, natural and distorted voices, and manipulated sound. Formally, this bunch of cables (like the plastic tubes in *588*) and the mixer render visible the system of connections that, more than merely transporting sound, links people and creates a single sound piece, a common experience, a universal aesthetic statement.

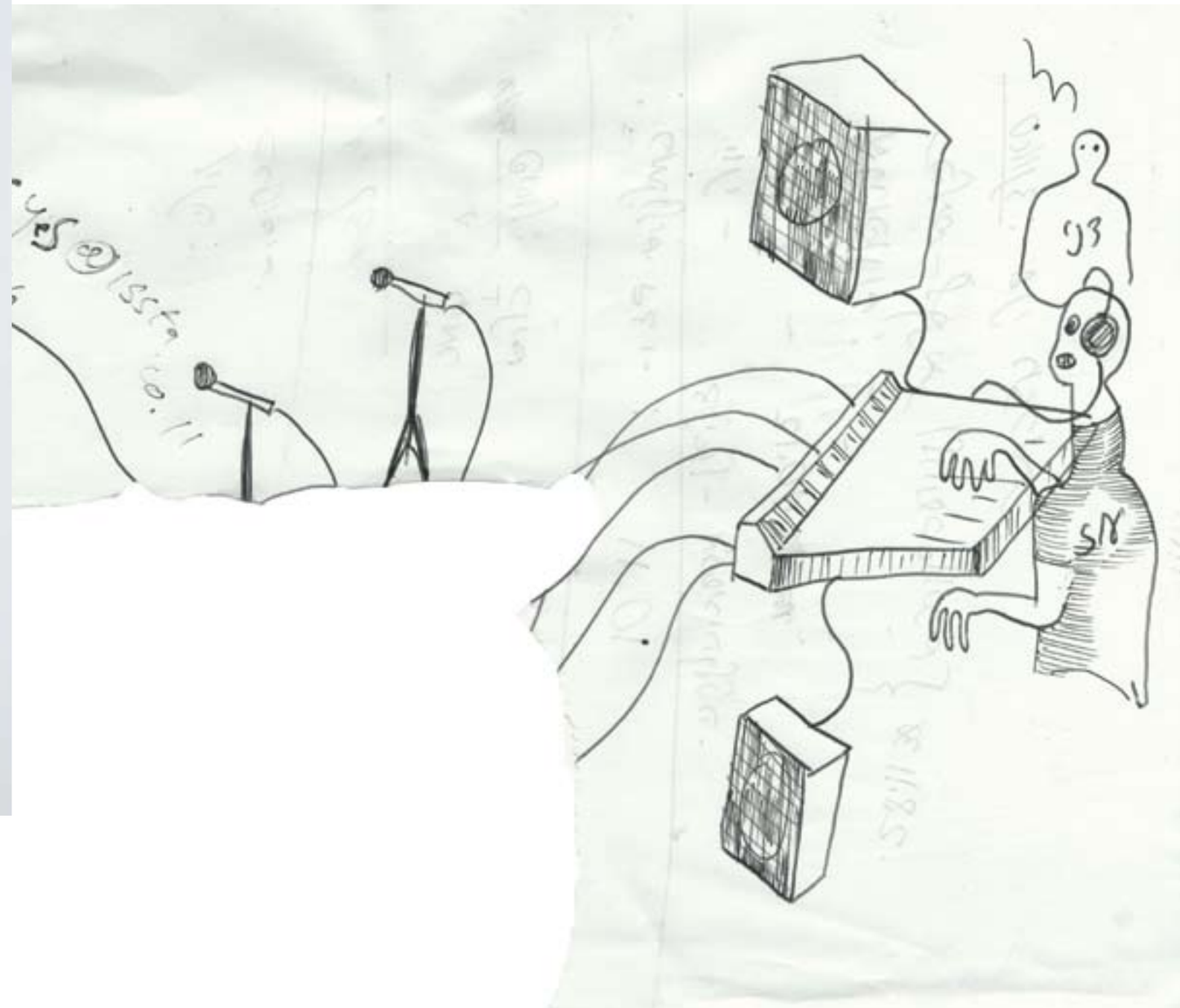
It is the sound elements of the work, then, that best represent Ratman's structural concerns with respect to the relationship between the individual and the collective. As Ratman explains,

> *Think of social networks. They are based on organization of individual identity within group identities. The interplay between the individual and the collective in the work is exactly the same—the whole notion of people who gather together and are connected in various ways, whether by sharing the same space, by merging their voices, even through the cables and the mixer. It has no existence by itself; it is a network which relates to a certain tension between everyone in a given system, which is a technologically inferior system I built with clay and cables.*

For Ratman, *The Workshop*'s simple, primitive "system" serves to undermine another one—that of the nation-state, the international network of frontiers, fences, and passport controls that monitor our every movement. But the "underground" ethics of *The Workshop* do not derive from its narrative. As evinced in his earlier works, Ratman draws on a long tradition of discontent and skepticism in Western culture, beginning with Dostoyevsky's seminal *Notes from the Underground*—the confessions of a misanthrope in which free will is placed above predictability and utilitarianism.

Despite Ratman's explicit anti-establishment spirit, the uncertainty of his plots, and the subversive and transgressive subject matter of his work, Ratman remains a structuralist who believes that meaning is found in the relationship between individuals rather than in the individuals themselves.

Sergio Edelsztein (b. Buenos Aires, 1956) has been director and chief curator of the Center for Contemporary Art (CCA), Tel Aviv since 1995.



I'm goin' deeper underground
There's too much panic in this town
I'm goin' deeper underground
There's too much panic in this town
— Jamiroquai, *Deeper Underground*

Under the bowers
Where the Ocean Powers
Sit on their pearled thrones;
Through the coral woods
Of the weltering floods,
Over heaps of unvalued stones;
Through the dim beams
Which amid the streams
Weave a network of coloured light;
And under the caves,
Where the shadowy waves
Are as green as the forest's night:--
Outspeeding the shark,
And the sword-fish dark,
Under the Ocean's foam,
And up through the rifts
Of the mountain clifts
They passed to their Dorian home.
— Percy Bysshe Shelley, *Arethusa*

Nicola Setari

DEEPER UNDERGROUND TO THE FOUNTAIN OF ARETHUSA

A Serendipitous Discovery

In the summer of 2012, Adi Gura, the managing director of the Braverman Gallery in Tel Aviv, which includes Gilad Ratman among the artists it represents, approached me in Kassel, Germany, after a lecture on the *Logbook* of dOCUMENTA (13)[1] and suggested the possibility of collaborating to produce something for this catalogue. That lecture had begun with a quotation from Herman Melville's *Moby Dick*, a novel whose surface I had barely scratched at the time. Perhaps, in that moment, the greatest leviathan of the literary seas dived "underwater," holding its breath all the way from Kassel, to resurface here, now, in these waters.

In chapter 41 of *Moby Dick,* Ishmael, the narrator, compares the marvels attributed to the great white whale to the "fabulous narrations" of ancient times, including the story of the fountain of Arethusa near Syracuse. This analogy struck me a few days after Gilad Ratman invited me to write for this catalogue. The Greek myth that situates the origin of the fountain in ancient Greece, and Ishmael's suggestion that the fountain's waters issued not from Greece but from the Holy Land, spilled over in my mind into Ratman's project for the Israeli pavilion at the Venice Biennale in 2013. All three—Melville's novel,

the Greek myth and Ratman's artwork—portray underground or underwater escapes. With Ratman's encouragement, I took a reflective, associative rather than analytic approach to this text, which treats these different portrayals of the underground and underwater realms as communicating vessels that bring to light a certain mode of artistic creation. After serendipitously rediscovering the song "Deeper Underground" by the British jazz funk and acid jazz band Jamiroquai, yet another vessel—the film *Godzilla*—also came to mind. What follows is the result of my musings and reflections on these various vessels.

Digging, Surfacing and Artistic Sublimation

To unearth the etymology of the verb "to dig" is the kind of endlessly recursive task that helps us to understand just how difficult it is to dig oneself out of language, like trying to swim out of quicksand. An apt visualization of this difficulty can be found in Ratman's previous video, *The Boggy Man*, in which a figure, holding aloft a smartphone, records a video of his own sinking into quicksand. The origin of the verb "to dig" is uncertain. According to an online etymological dictionary, "dike" and "ditch" are its ancestors. These notions immediately suggest the creation of barriers to redirect the natural course of water or the excavation of narrow holes to collect it. The locating and control of water thus appears to be intertwined with the act of digging.

Human beings have used digging as a fundamental survival strategy since pre-historic times, tunneling underground in order to connect caves and create larger and safer living environments. Throughout antiquity, underground passageways were used to connect temples to palaces, catacombs to public squares, fortresses to villages. One such pedestrian passageway, built in Babylonia between 2180 and 2160 BC and measuring about 900 meters in length, crossed underneath the Euphrates River. The digging of the tunnel was made possible by the temporary redirection of the river through a system of dikes and ditches during the dry season.

Nature has dug out even more impressive underground tunnels, in some cases taking the form of subterranean rivers that flow from the ground down into sinkholes and through cave systems to resurface further downstream—on land, in the sea or into lakes. These natural wonders have inspired mythic narratives about the rivers of the underworld, one of the most famous of which is the Acheron in Dante's *Inferno*. In our understanding of the impact of natural phenomena on humanity's collective imagination, we often accord more importance to those of the above-ground or celestial realms, and less to those that lie below the surface of the earth.

In reality, underground streams have long fascinated poets and writers because they metaphorically express the subconscious and the irruption of our subconscious life, sometimes in the form of involuntary memories. The best-known literary example of such involuntary recollections is, of course, Proust's "madeleine." Literature itself can be understood as a network of rivers, whose interconnections and confluences may seem to disappear underground and then, generations later or in faraway lands, resurface. A word, expression or book can follow mysterious paths through the subconscious, only to reappear at another moment and place, just as the relics of ships lost at sea mysteriously made their way, presumably carried by underground streams, to a lake atop Strella Mountain in Portugal.[2]

While researching the etymology of the word "digging," this subterranean

system delivered one such "relic" to me: a refrain from the song "Deeper Underground" by Jamiroquai. "There's too much panic in this town, I'm goin' deeper underground" expresses well the urge to find an escape route. This escape can take the form of artistic sublimation.

Godzilla's Sources

The song "Deeper Underground" was composed for the soundtrack of the less-than-successful movie *Godzilla*, made in 1998. This film was an American remake of Ishiro Honda's 1954 movie, in which Godzilla, a giant reptilian monster, appeared for the first time. Although the American version of the film suggested that French nuclear tests in the Pacific Ocean were responsible for the creature's existence, the original Japanese movie was a direct response to the effects of America's bombing of Hiroshima and Nagasaki in 1945 and was produced shortly after the disastrous Castle Bravo nuclear test near the Marshall Islands in 1954—giving a very different picture of Godzilla's birth. The Castle Bravo test had consequences that reached well beyond the security zone defined by the United States. Almost a hundred Japanese fishing boats were contaminated by deadly radioactive ashes. At the time of these events—events the U.S. military tried to cover up—only one of the affected vessels received any media attention: all of the sailors aboard the *Lucky Dragon 5* died. Godzilla's dragon-like form and fiery breath might very well have been inspired by the name of that boat. Honda's Godzilla—a mutant creature generated by nuclear tests performed at sea—was a powerful metaphor for the threat posed by nuclear energy. In the film, the city of Tokyo is almost entirely destroyed after the monster rises from the watery depths of Tokyo Bay.

Godzilla's name ("*Gojira*" in Japanese) is a portmanteau, a combination of two other words: the Japanese word for gorilla ("*gurira*") and that for whale ("*kujira*"). Transgressing the natural order, the monster combined the underwater and terrestrial capacities of both animals, making it the "king of the monsters," as the title of the American adaptation of the movie declared. It is interesting to note that the inclusion of "whale" in Godzilla's name suggests a link to another fictional underwater creature—Moby Dick.

There is no doubt that in conceiving Godzilla, Honda had in mind the blockbuster movie *King Kong*, made by Merian C. Cooper in 1933. Cooper's film featured a gigantic ape, captured by a Hollywood film crew and transported to New York City, where it was showcased to paying audiences as the eighth wonder of the world. The animal eventually escapes and, clinging to the top of the Empire State Building, is shot by U.S. fighter planes and falls to his death.

Honda may, in his youth, have seen the silent movie *Wasei Kingu Kongu*, a Japanese copy of the American film, also made in 1933. Legend has it that this film was lost as a result of the U.S. atomic bombing of Japan in 1945. The self-reflexive and critical spirit of the American *King Kong*, in which the ruthless greed of the entertainment business leads to tragedy—a tragedy triggered by the flashes of the photographers' cameras that drive Kong mad and cause him to break his chains and flee—is replaced in Honda's *Godzilla* by a plea for ecological awareness about the dangers of nuclear weapons and nuclear power. If, as I maintain, there is a link between Godzilla and Moby Dick, King Kong serves as the bridge between them.

The self-reflexive critique of spectacle in the original *King Kong* resurfaces

Deeper Underground, 1998
Director: Mike Lipscombe

in the music video of "Deeper Underground." Set in a large movie theater, an audience watches a scene from the American remake of *Godzilla* in 3D. On the screen, Godzilla pulls a number of fishing boats underwater, then rises up and, appearing to walk on water, strides toward the audience until he breaks through what is revealed to be not a screen, but glass; the cinema is flooded with water and panic ensues. At this point, Jay Kay, the lead singer of Jamiroquai, enters the movie theater, and while the panicked patrons attempt to flee, he begins to sing and dance, leaping over the seats as streams of water pour in from the ocean.

An impressive piece of fiction, the music video plays with the classical trope of images that come alive, like the statue in the myth of Pygmalion. The image of the flooded cinema, itself anticipated by Godzilla's sinking of the ships, visualizes stream of consciousness, the outburst of the "monstrous" subconscious. The video thus constitutes an image of image-production, a figure of figuration, like Plato's cave—what iconologist W.J.T. Mitchell has called a hypericon or metapicture.[3] I will return to this site of image-production, as well as to the notion of the self-reflexive critique of spectacle, in my consideration of

Ratman's piece, but let us now, following Jamiroquai, go "deeper underground," all the way to Ortigia (Syracuse) via Melville's *Moby Dick*.

The Fountain of Arethusa and *Moby Dick*

There are two famous versions of the myth of the fountain of Arethusa, one by Pausanias[4] and the other by Ovid.[5] They both tell the story of Arethusa, a nymph who, while bathing naked in the waters of the Alpheus River, is discovered by the river god, who falls in love with her. Arethusa flees, and in order to better pursue and possess her, Alpheus takes on human form. The nymph appeals to the goddess Artemis, her protector, to escape Alpheus. Artemis transforms Arethusa into water and transports her underground to the island of Ortigia, where she pours the liquid Arethusa into a fountain that had stood there since ancient times. Returning to his liquid form, Alpheus, in the shape of an underwater stream, follows her across the Mediterranean Sea, all the way to Sicily, where their waters finally merge.

In *Moby Dick*, the reference to the fountain in chapter 41 appears in a description of the magical abilities ascribed to the great whale by superstitious fishermen. One of the most intriguing of these magical abilities is the animal's alleged ubiquity. As Ishmael informs us, the whale is said to have been spotted by ships on opposite sides of the world at the same time. He surmises that this fantastic claim is likely the result of the speed at which whales, using underwater currents, can travel (a phenomenon that had not, at that time, been scientifically verified). Thus does Ishmael equate the experience of the whalers to the "fabulous narrations" about the fountain of Arethusa and the lake atop Strella Mountain. What is particularly curious about this reference to

Arethusa's fountain is that, instead of adhering to the traditional version of the myth, according to which the fountain's waters originated in Greece, thereby reaffirming the ancient ties between the Greek homeland and its Sicilian colony, Melville wrote of the fountain's waters that they "were believed to have come from the Holy Land by an underground passageway."

In *Melville Biography: An Inside Narrative*,[6] Hershel Parker, explaining Melville's fascination with underwater streams, suggests that he probably discovered the story of Arethusa in *Isabel or Sicily: A Pilgrimage*, written by his friend Henry Theodore Tuckerman in 1839, eleven years before the publication of *Moby Dick*. Tuckerman dedicated a long passage to the story of the fountain, but his account was faithful to the traditional version; he made no mention of the Holy Land. Melville would certainly have been familiar with the traditional version of the myth; he would have read it in the poems of Milton, Shelley and Pope. Why, then, did he change the origin of the underwater journey?

One must read further to discover the answer. In chapter 82, Melville dives into tales of legendary heroes who fought against whales and stories of prophets swallowed by them. He masterfully brings together the myth of Perseus and the biblical story of Jonah. In the Greek myth, Perseus rescues Andromeda by slaying the whale that is about to drown her. Melville reports that the skeleton of Perseus's whale was allegedly worshipped in a pagan temple in ancient Joppa (Jaffa) and that the Romans, after conquering Joppa, took this skeleton, along with other spoils, in triumph back to Italy. Ishmael then concludes: "What seems most singular and suggestively important in this story, is this: it was from Joppa that Jonah set sail." For Melville, the fountain of Arethusa could not have had its origin in any place other than the Holy Land. The port of Jaffa is now located on the southern coastal area of modern Tel Aviv.

But there is another story that connects Arethusa to Tel Aviv. Flowing into the Mediterranean Sea, the Yarkon River ends its journey in the port of Tel Aviv; its source is near the modern city of Tel Aphek. Near Tel Aphek, one can visit the archeological site of Pegai, an ancient city that the Roman general Pompey, during his conquest of Judea in 63 BC, renamed Arethusa, thus enacting the colonial gesture of inscribing the relationship of the colony to the homeland, just as Ancient Greece did with Sicily.

Compared to Pompey's imperialistic trek, the underground journey at the heart of Ratman's video installation *The Workshop* represents an opposite movement. Instead of claiming a territory, Ratman's travelers seem to be escaping from one. Just as Arethusa sought refuge in Sicily, the group of people that embarks on the underground journey from somewhere in Israel takes refuge in the Israeli pavilion in Venice.

The Sculpture Workshop

In *The Workshop*, as in other of Ratman's works, the members of this heterogeneous group—about thirty people (mostly played by friends of the artist)—appear to be of different ages and diverse, if unspecified, backgrounds. They begin their journey at the entrance of a cave; from there, they embark on an underground expedition that, after much laborious tunnelling, takes them to the Israeli pavilion in Venice. Once inside the pavilion, they set up a sculpture studio in which each of them produces a self-portrait. They then

engage in a kind of musical dialogue; microphones attached to their respective sculptures emit a variety of sounds that are mixed by a soundman who is positioned next to the mouth of the tunnel. The figure of the soundman had appeared in Ratman's earlier work, in a piece entitled *Che Che the Gorgeous* (2005), which featured a group of monstrous, immobilized humanoid creatures, apparently dying of thirst, in a deserted landscape. In this work, the sounds that one imagines might issue from the suffering creatures are, in fact, being produced by a small group of performers and recorded by the soundman in a studio. At the end of *Che Che the Gorgeous*, the scene is revealed to be a film set; entering the frame, the film crew assists the creature-actors to remove their cumbersome costumes.

For *The Workshop*, the spectator contemplates the actions of the group through a multi-channel video installation, itself set up in the place of the sculpture studio. Different channels, each of which displays a different part of the action, are distributed to a number of monitors situated across the floor of the pavilion. These episodes are not in chronological order; the viewer must reconstruct the narrative. The only visible physical trace of the events depicted in the video is the hole in the ground of the pavilion. Like the figures in the video, the spectators also journeyed to the Israeli pavilion, and they thus become aware of the process of the making of art, of the visits by others to this space that preceded their own. The viewer is situated in a self-reflexive position, which Ratman directs toward the processes of art-making and art-contemplating. Ratman uses this self-reflexivity somewhat differently than Cooper, but in each case, it demands that viewers take a critical stance toward artistic representation.

Adding an additional layer to the work is the journey that led to this scene, begun in a land where the problem of image-making has a long history. The ancient Jewish people were given the Second Commandment, which prohibits the making of graven images. The entire narrative of the multi-channel video, which is fragmented in a way that disrupts a linear flow of time, portrays the setting up of a place of image-making while simultaneously reflecting on the conditions of possibility for such image-making. As such, the work is an example of Mitchell's hypericon. The American iconologist explains that these kinds of images arouse our anxieties about images and force us to think about their theoretical foundations. Ratman's *The Workshop* is a powerful hypericon because it symbolically connects a place of image-prohibition with one of image-exhibition, navigating a middle route between extremes. The sounds that resonate in Ratman's video installation are created by the actors blowing into the sculptures; this gesture, while expressing the human desire to instill life into idols, at the same time undermines this desire by means of the meaninglessness of the vocal acts performed. This ambivalence with respect to image-making, which positions the work on the edge of the realm of art (and saves it from becoming merely politics or commerce camouflaged as art), is essential to Ratman's project.

Let us attend once again to Jamiroquai's refrain—"I'm goin' deeper underground / There's too much panic in this town"—and reflect back on this text. We might come to realize, as Melville and many others did, that the fountain of Arethusa, which we have used as an analogy of Ratman's work, is the fountain of art. It is where the interior journey of transmuting trauma, fear and desire through artistic sublimation can rise to the surface, where it can take

on the forms of marvelous beasts and creatures. The beauty and difficulty of art is that it must go "Under the bowers / Where the Ocean Powers / Sit on their pearled thrones" in order to reach home.

Nicola Setari (b. Brussels, 1978) is a cultural theorist, writer, and editor. His fields of research are visual culture and media studies with a focus on contemporary iconoclasm. He holds a Ph.D. in the History of Architecture and Art Sciences (IUAV University Venice) and was an Agent of dOCUMENTA (13) in Kassel.

[1] — *The Logbook*, vols. 2/3 of the catalogue of dOCUMENTA (13), presents the "navigation" of dOCUMENTA (13) from the moment of Carolyn Christov-Bakargiev's nomination as artistic director at the end of 2008 to its execution in the summer of 2012 through a series of email correspondence, interviews and pictures. Published by Hatje Cantz, June 2012.

[2] — In addition to the fountain of Arethusa, Melville's Ishmael cites this case as an example of the prodigies of ancient times.

[3] — W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

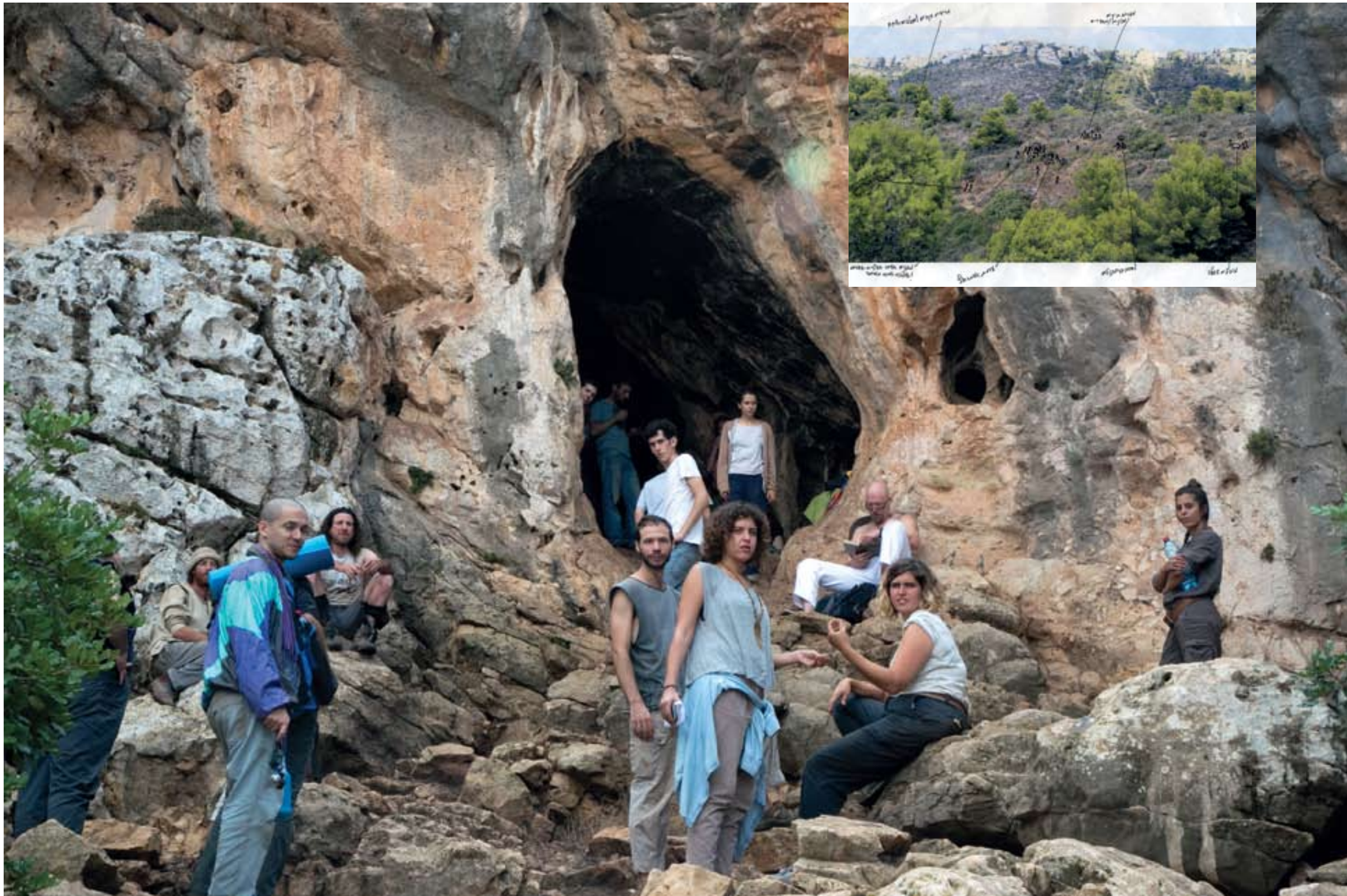
[4] — Pausanias *Description of Greece 5.7.2.*

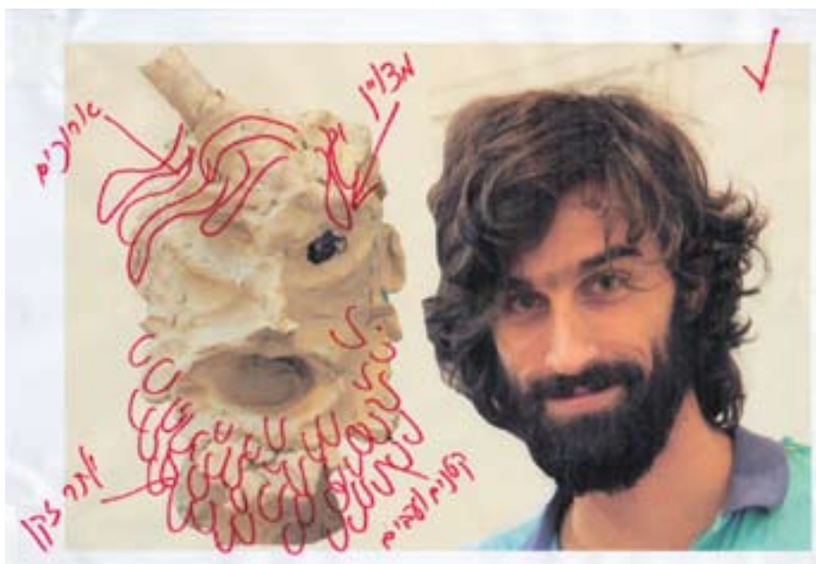
[5] — Ovid *Metamorphoses* 5.407 and 487.

[6] — H. Parker, *Melville Biography: An Inside Narrative* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2013).

Still image from the music video *Hello* by Lionel Richie. The video was directed in 1984 by Bob Giraldi and was part of Richie's multi-platinum album *Can't Slow Down* (Motown Record Corporation). The song reached No. 1 on three Billboard music charts, and joined the hall of fame of pop culture. The video features the story of Richie's seemingly unrequited love for a blind art student (Laura Carrington) until he finds out she shares the feeling when he discovers that she is sculpting a likeness of his head.

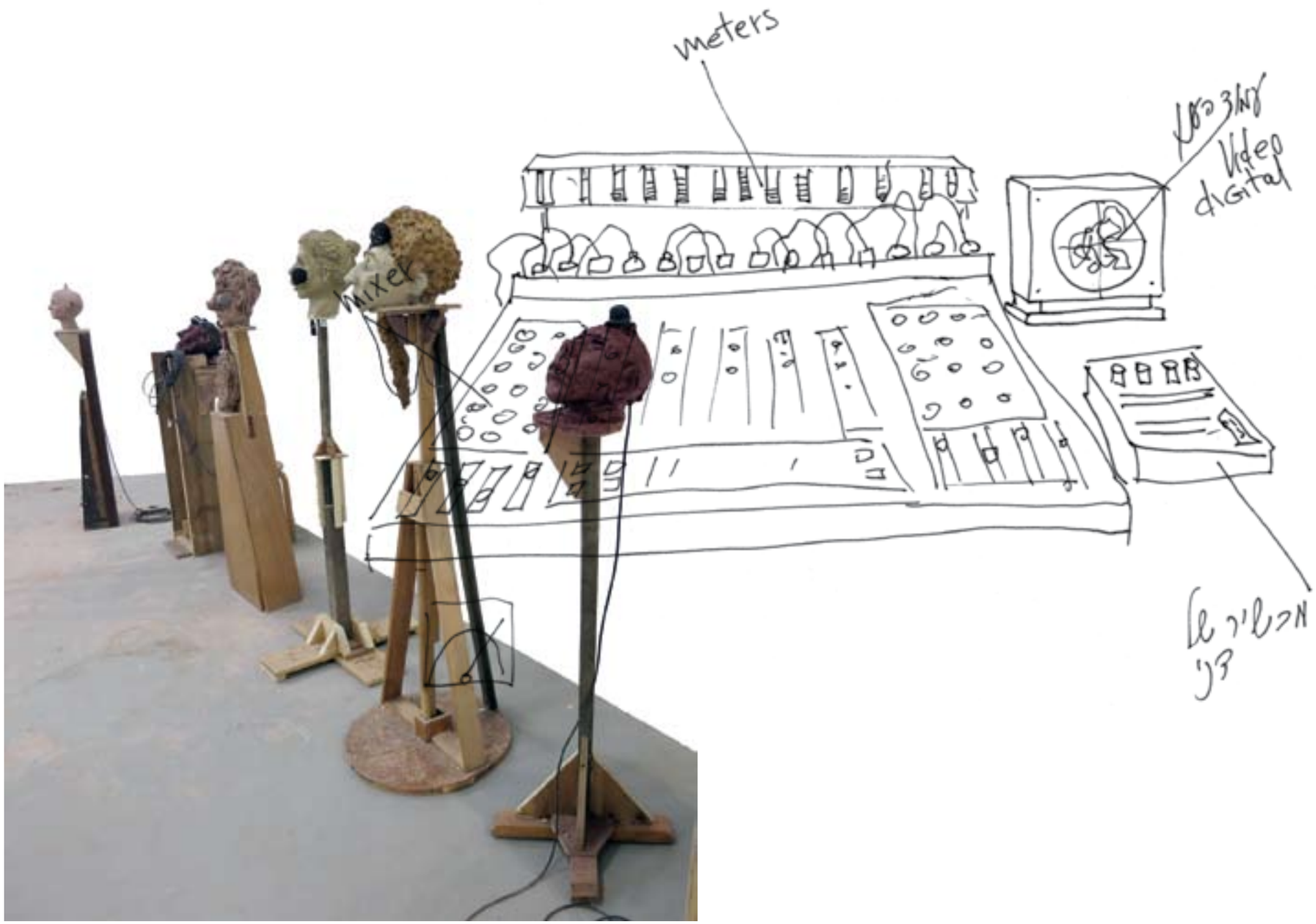
1st day of shooting,
participants entering the *faux* cave,
Mt. Carmel, Haifa, Israel





Production meeting, studio, Tel Aviv

Stands in the studio; 4th day of shooting, Mei-Kedem, Alona Park, Israel



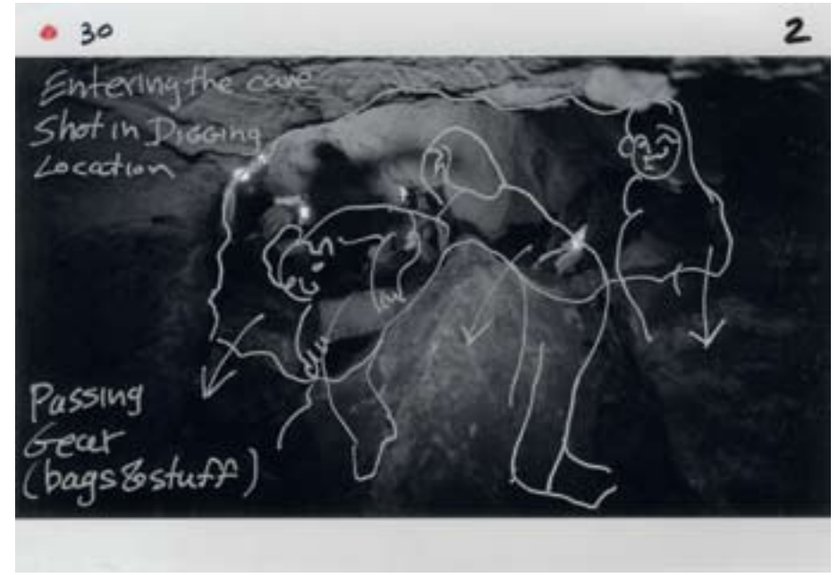
Costume fitting, studio, Tel Aviv: Amitai Ring carrying a wool sling bag with alpaca pattern

2nd day of shooting, *Mea'arat Etzba*
(Finger Cave), Mt. Carmel, Israel

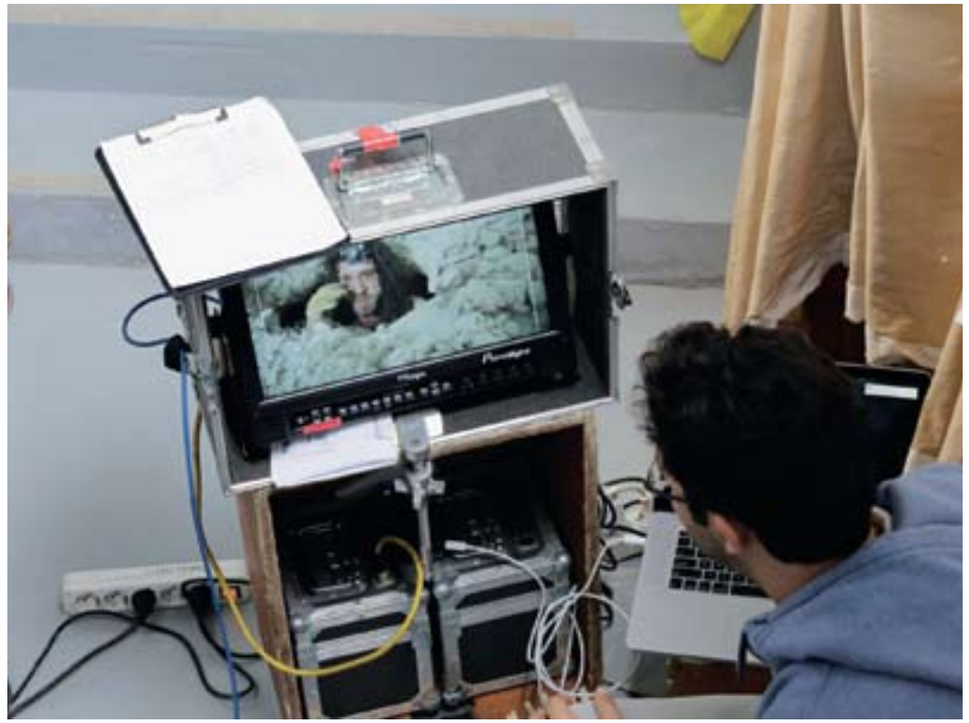
1st day of shooting, *Mea'arat Sfunim*,
(Sfunim Cave), Mt. Carmel, Israel

3rd day of shooting, crawling in the hidden tunnel system,
Tel Goded, Israel

Auditions in the studio, Tel Aviv



Asi Oren, D.P., on the set,
Israeli Pavilion, Venice



Diego Trujillo

CAVES, SUPERPOWERS AND CITIES

Several million years ago, a puddle of rainwater turned into carbonic acid, which began to dissolve the limestone bed on which it sat. The same process was repeated with successive generations of puddles, carving a hole large enough for a man to fit through. Humans thus crossed the threshold into an unlit world dug out by water and earthquakes, and proceeded to make themselves at home. This school-book depiction of primitive humans—half-men, half-monkeys—gathered around a fire in a cave is one of the first images we have of people and caves. It is an image so rooted in our culture that nearly every picture of primitive man features a cave, suggesting that humans were not human before they learned to make fire and live under a roof, as if the cave itself had endowed these creatures with their first human powers. Enough has already been said about the further influence of caves on mankind; their part in the emergence of art, religion, burial practices and architecture has been repetitively explored in anthropological cave literature. However, the contemporary role of caves has been comparatively unexplored. We have set our interaction with caves so far in the past that we fail to realize their place in contemporary mythologies. In this text I will examine the position of the underground in the contemporary

era, reflecting on caves and using my personal experience as a cave diver to explore broader questions about subterranean travel.

Entering a flooded cave is rife with potential dangers. To minimize risks, unique knowledge in diverse fields is required: how to calculate the amount of air to be reserved for an emergency, the protocols for navigation in labyrinthine structures, visual signals used in underwater and underground communication, and analysis of past cave diving accidents.

Before entering a cave, a series of preparations must be performed: assembling and checking equipment, reviewing dive plans, setting depth and time limits, and scanning gear for air leaks. Only at the end of this long and tiring process can divers sink into the darkness.

Every time I describe the risks and protocols to non-cavers, I am asked, "Why go in there?" There are many answers to this question; caves are extraordinarily beautiful, and floating gravity-less through their geological scenery is just one reason. Being in an enclosed space that is not designed for human proportions is a particularly interesting experience. Travelling through narrow passages, and then, dramatically, emerging into halls large enough for an aeroplane is a disconcerting experience, often accompanied by a sense of alienation. Another reason to descend is the challenge itself; the satisfaction of being able to cope with all of the gear as well as the complex navigation and communication procedures is deeply rewarding. This feeling of control over one's body and mind transfigures a cave expedition into a spiritual experience. The surreal atmosphere is enhanced by some of the objects to be found in caves. A flooded passage in Mexico's Cenote Tajma Ha contains the undisturbed skeletal remains of an ancient man, surrounded by the burnt charcoal of the

top: The Fortress of Solitude, *Superman*, issue #58 (May–June 1949), DC Comics

center: WikiLeaks' former server room, Stockholm, Sweden located 30m bellow ground, under Stockholm Park

bottom: *Danger: Diabolik*, 1968, directed by Mario Bava

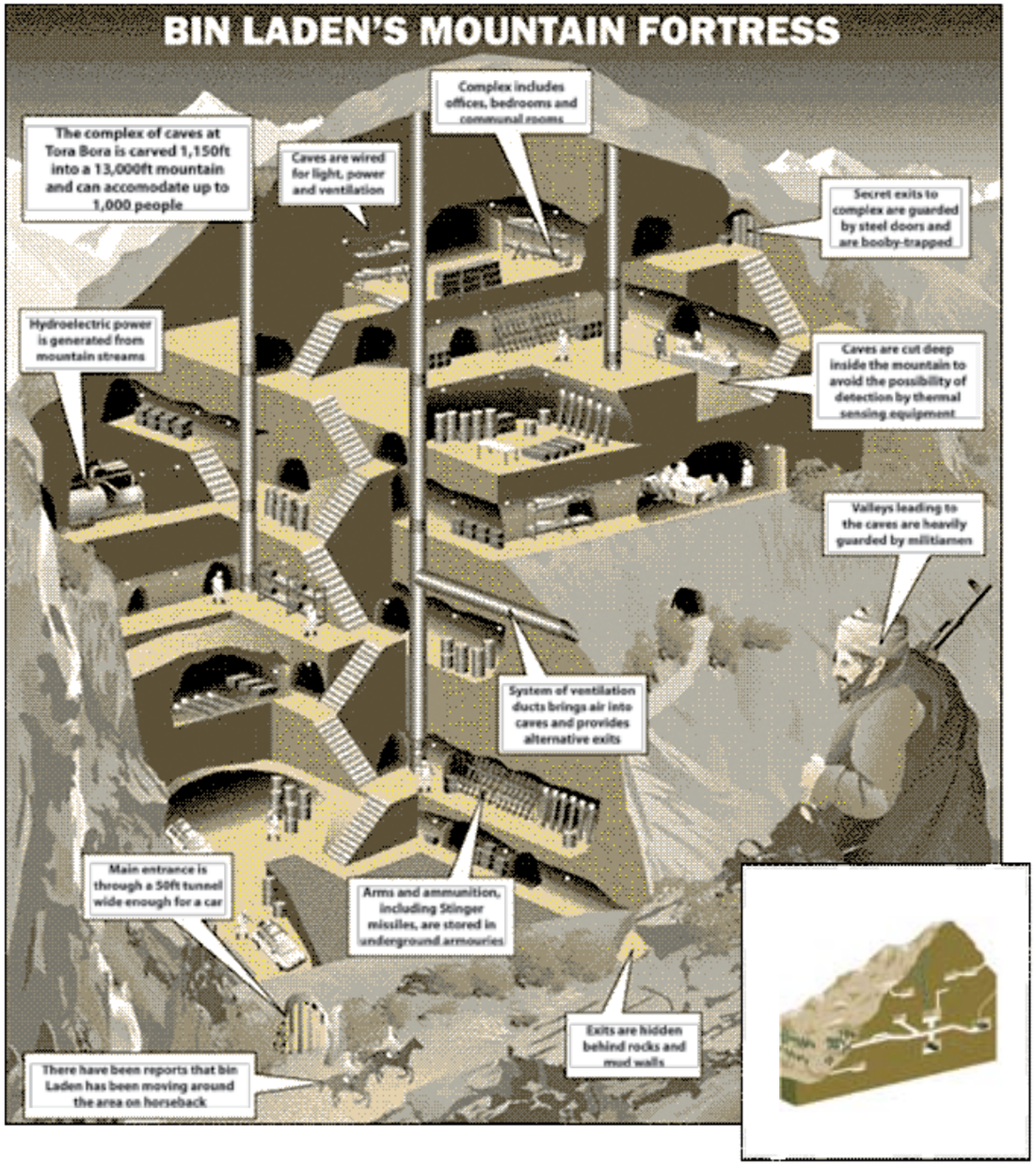
fire he built, a fire that consumed enough oxygen to suffocate him while he slept, curled in the foetal position. Discovering this underwater scene is, at first, puzzling; it makes no sense until one imagines the cave as a dry and more accessible tunnel.

It is precisely the cave's inaccessibility that has allowed those bones to survive, safe from the pillaging that has damaged many other remains in the Yucatán Peninsula. Inaccessibility also facilitates the promulgation of myths and legends which can be neither confirmed nor disproved. Sailors used to tell tales of encounters with fantastic creatures in foreign lands in such a realistic way that Pliny the Elder chose to include them in his volumes on natural history. More recently, we have so convincingly fantasized about alien civilizations and extraterrestrial life that a two-and-a-half-billion-dollar robot was sent to search for biological remains on the surface of Mars. This mythicization of the inaccessible has also affected caves, creating an archetypical cave myth that has evolved along with our civilizations. The legends about caves are essentially stories of empowerment, sometimes material and sometimes magical. Caves are depicted as dangerous mazes that contain great prizes, often guarded by horrible creatures like those described by ancient sailors. The protagonist who enters a cave and manages to escape it will be rewarded with treasures and magical abilities, as illustrated in the story of Aladdin, who, after fleeing the collapsing cave, rubs his magical lamp for the first time and is granted three wishes by the jinn. The idea of caves as a source of empowerment is not entirely fictional; certain "powers" are required to enter a cave, as spelunking is fundamentally a struggle with nature. Equipped with heavy, state-of-the-art gear, speleologists sometimes resemble fictive characters with magical or superhuman powers.

Batman's empowerment is similarly technological. When Bruce Wayne crosses the threshold of the Bat Cave, he equips himself with the most technologically advanced crime-fighting ordnance, which transforms him into a superhero. The secret cave serves as a transition point in the narrative, bringing the fiction to life. Only in a massive underground space, hidden behind a waterfall, could such a transformation go unnoticed. The cave allows Mr. Wayne to preserve his secret identity whilst mystifying Batman as a hero who rises from nowhere when he is needed. The modern-day legend features the archetypical cave, filled with twenty-first-century treasures that must remain concealed, lest they fall into the wrong hands.

Such mythicizing tactics sometimes escape the realm of fiction and make it into "real world" news. Late in 2001, several news agencies reported that Osama bin Laden was hiding in a refurbished cave that served as an underground fortress. *The Independent* headlined its article as "Al-Qa'ida almost 'immune to attack' inside its hi-tech underground lair," enhancing bin Laden's image as a super-villain.[1] The cave heightened the threat posed by the terrorist organization as it allowed it to operate undetected, concealed even from the omniscient surveillance of satellites and spy planes. This inaccessibility was used to justify the need for ground troops in the search for bin Laden.

The mythical quality of bin Laden's mountain fortress was highlighted by an illustration published on November 29, 2001, in the *Times of London* [p. 102].[2] The cross-section of the fortress showed its impressive scale—its rooms and facilities, its infrastructure and defence systems, all rendered in typical comic-book style. If one switched the captions between this picture of Tora Bora and Curt Swan's illustration of Superman's Fortress of Solitude published



◄ Bin Laden's fictional cave fortress, illustrated in comic book style and published in the *Times of London*. [© *Times of London*, November 29, 2001]

thirty years earlier [p. 99],[3] both would probably make sense. If it had been reported that al-Qa'ida had a "super-computer," a "robot storage room" and a zoo hidden in the depths of a mysterious cave high in the mountains of Afghanistan, it might have been believed. The fictional status of Osama bin Laden's cave fortress was revealed when he was captured and killed in an above-ground house that served as his final hideout.

Not all subversive underground lairs inhabit an imaginary realm, but even real ones are met with incredulity and often regarded as fictional architectures. For example, the former Wikileaks' server room in Stockholm, which sits inside a modernized underground shelter carved into granite, produces a contrast between computer hardware and the bare stone walls that contain it. In technical terms, there is no difference between these servers and any others. Nevertheless, the fact that they lie within a cave has led to a comparison with the facility designed for world domination by Hugo Drax, the Bond villain in *Moonraker*[4]—a comparison that equates Wikileaks' activities to Cold War espionage.

The subversive character of the underground is not only exploited by terrorists and cyberactivists. Natural caves and man-made tunnels have a long history of being used in order to escape legal and economic regulations. Caves are also used to store stolen goods, making modern-day criminals seem as imaginative as sixteenth-century pirates. Smugglers and drug dealers also regularly take advantage of underground routes. Using tunnels to transport drugs across the U.S. border from Mexico has become so common that the term "narco-túnel" has been created to refer to this ever-growing illicit infrastructure.

The ability to illegally cross borders underground seems to be equally popular. As natural caves often fail to connect countries, man-made underground systems are used to bypass international boundaries instead. More than once have illegal immigrants, caught walking through the tunnel beneath the English Channel, disrupted Eurostar train service between France and England.[5,6] The images evoked by this activity are completely post-apocalyptic, as if the planet's last survivors were clambering through its existing infrastructure in order to forage for better opportunities in distant places.

As human settlements grow, the likelihood of building on top of a cave increases, eroding the autonomy of the subterranean. This forced overlap between natural caves and a city's subterranean structures has resulted in the unavoidable destruction of many irreplaceable cave passages. The geological, palaeontological and archaeological history contained within them is being replaced by steel and concrete columns that sustain the civilization above.

But cave explorers will not be easily deterred; they will continue to venture into these altered caves, the nature of their underground expeditions changing from a struggle with nature to a conflict with human engineering. Exploring these sites will not be any safer than exploring virgin caves. Once a building's foundation runs across its ceiling, a cave's stability is compromised and the danger of being hurt by collapsed construction debris arises. Moreover, sewage will surely end up flowing through the caves; it was, after all, the flow of water that initially carved out most tunnels. These changes in the environment will modify the training and equipment required to enter caves. Procedures to safely navigate through debris and to determine a cave's stability will have to be developed, and protective equipment from the biohazards introduced by human waste will have to be invented. We can even expect the labelling of cave maps to change; instead of referring to specific stones or tunnel shapes, passages will be named after whatever sits on top of them.

This overlap between caves and above-ground construction results in the alteration of the unique atmosphere experienced by explorers. The usual feelings of detachment and loneliness are destroyed when one finds the foundation of overhead structures violently penetrating through a cave's ceiling. No longer a space that has remained undisturbed for centuries, the cave becomes a display of human technology and infrastructure; exposed to the cave's moist environment, these materials rust and decay, reminding explorers that they are closer to home than they care to be.

The presence of isolated man-made objects in a vast natural landscape inspires confusion and a sense of absurdity, feelings I once experienced when I found a plastic figure of the cartoon cat Sylvester, which, carried by an unusual amount of rainwater, had drifted into a cave. It came into sight as a torchlight passed over it, its white paws emerging from the silt in which it was buried. Unearthing this artefact, I felt like the first archaeologist to excavate the twenty-first century. The plastic relic was no more than a couple of years old, as are the columns supporting the above-ground architecture that have started to appear in many caves. As recent as these objects may be, their appearance inside a difficult-to-access cave imbues them with an artificial nostalgia.

The intersection of caves and cities can have other effects as well. Rather than the unintentional intrusion of the man-made changing the human experience of caves, the caves themselves could be fitted out with the comforts that define modern civilization—concrete stairs and wheelchair ramps, energy-saving

LED bulbs and signs stating a code of conduct: "Stay on the path. No littering. No graffiti. No running." The exit, transformed into a gift shop decorated with resin stalactites, would offer jewellery, T-shirts and refrigerator magnets as lifelong reminders of the day that you "adventured" in a cave.

An extreme example of this kind of transformation has occurred at Wookey Hole, promoted as "Britain's most spectacular caves and legendary home of the infamous Witch of Wookey." In 1936, Jack Shepard executed the first cave dive in the U.K., using a bicycle pump as his air supply, at Wookey Hole, now a theme park built according to the Disneyland paradigm. Wookey Hole Cave now offers a circus, an ice-age-themed area, dinosaurs, pirates and a fairy garden. The cave itself has been enhanced by an "extravagant light show" during which visitors glimpse the passages and lakes that Shepard and subsequent explorers traversed in order to map the massive cave system. At the end of the tour one encounters the familiar drawing of a man clothed in animal skins, sitting next to a fire in a cave, the backdrop for a pair of ancient skulls that were found on-site.

Diego Trujillo is a Mexican artist and conceptual designer. He holds an MA in Design Interactions from the Royal College of Art, London (2012). His work addresses the unexpected effects of scientific research and technology on many aspects of human culture. Trujillo is also a cave diver who considers underwater speleology his greatest passion.

[1] — Richard Lloyd Parry, "Al-Qa'ida almost 'immune to attack' inside its hi-tech underground lair," *The Independent*, November 21, 2001, http://www.independent.co.uk/news/world/asia/alqaida-almost-immune-to-attack-inside-its-hitech-underground-lair-618258.html (accessed January 25, 2013).

[2] — Roland Watson and Michael Evans, "US targets bin Laden's fortress," *The Times of London*, November 29, 2001.

[3] — Leo Dorfman (writer), Curt D. Swan (penciller), Murphy Anderson (inker), "The Secrets of Superman's Fortress," *Action Comics* 395 (1970): 2.

[4] — Michael Hanlon, "Just like out of a Bond film: Inside the astonishing subterranean WikiLeaks bunker," *Mail Online*, www.dailymail.co.uk/news/article-1337014/WikiLeaks-bunker-Julian-Assanges-subterranean-Bond-villain-den.html (accessed February 20, 2013).

[5] — "Illegal immigrants walk three miles through Channel Tunnel in attempt to sneak into the UK," *London Evening Standard*, January 03, 2008, http://www.standard.co.uk/news/illegal-immigrants-walk-three-miles-through-channel-tunnel-in-attempt-to-sneak-into-uk-6625659.html (accessed February 20, 2013).

[6] — Peter Allen, "Illegal immigrant walked 16 miles into Channel Tunnel," *The Telegraph*, March 18, 2010, http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/7472581/Illegal-immigrant-walked-16-miles-into-Channel-Tunnel.html (accessed February 20, 2013).

חניה

Pioter Shmugliakov

THE WORKSHOP OF ARTWORK'S COMMUNITY: GILAD RATMAN AT THE VENICE BIENNALE

I
The Workshop: Journey, Party, and Theory

We were so very pleased when we heard that Gilad Ratman was to represent Israel at the 2013 Venice Biennale. And why wouldn't we be? Isn't it us that Gilad has represented in his video works from the very beginning? Certainly, it is us—wriggling in the badlands of *Che Che the Gorgeous*, submerged in the mud of *Project 588*, camping on the shores of the *Alligator River*. Who are we? A professional team? A post-natural horde of the dehumanized? The metaphysical ghost of the "we"? A convention of perverts? A nation? We are Gilad's friends. So, indeed, we were happy that Gilad was going to Venice. For we knew he wouldn't go alone; he would take us with him. We ventured together on a long subterranean journey that led us from a hidden cave at Mount Carmel, through a sequence of claustrophobic passages and a labyrinth of water-sunk tunnels, in an exhausting series of redundant takes, to our glorious destination. Long-time acquaintances some of us, some total strangers—unified by a common goal, we had become a community of cooperators, and when the time was ripe, we were ready to smash the rock

and break into the pavilion through a spectacular hole in the floor. (It is still there.) There was no time to rest. Not as flesh and blood ready-mades, not as Kadishman's sheep[1] did we enter the pavilion; we had work to do, art to make. Each of us was to produce a self-portrait in clay (most of us had never done this before), equip it with a microphone (hardly knowing why or how), and, finally, address it with visceral, bestial, blood-chilling voices, which the soundman (one of our own, he had come here with us), sampling and mixing—redoubling the sonic orgy this activity soon became—turned into yet another symphonic product of our communal enterprise.

And so, here we are. The third day of shooting is almost completed. Breaking into the pavilion on the first day, sculpting in clay on the second, we crowned our activity today with a grappa-fueled bacchanal of vocalization. We are now very drunk. On the ground floor of the pavilion, Gilad is shooting the soundman sequence. Although the sound that will be produced by the soundman in the exhibited work will consist of nothing but the sounds we uttered into our portraits' microphones, Gilad is filming the sequence to techno music in order to animate the soundman's DJ-like gestures. Indeed, against a background of loud and fierce music, a dozen of us transform the upper level into a dance floor. Some of us are outside, singing. A couple makes out in the corner. Quite a party is going on in the Israeli pavilion—four months before the opening of the exhibition!

And here am I—a participant and a critic—sitting on the winding staircase of the pavilion, starting to work on this paper that I had promised to write for the catalogue. What an interesting set-up, I think: amidst a festive community of partying friends, the artist is engaged in the production of the work that

Pioter Shmugliakov writing his article on set at the Israeli Pavilion, Venice, February 2013

brought this community together, while the critic simultaneously gives an account of this fact, articulating the sense of this festival we are sharing. This situation, it strikes me, is not a fortuitous by-product of Ratman's *Workshop*, but is, rather, part of its very substance. Indeed, the elaborate meditation on the communal meaning of art, which I increasingly realize the *Workshop* to be, is structured as a series of "situations" of this kind: figures of practice, not to be subsumed in the final product, but persisting in its imagery as its underlying structure. I decide then to focus this paper on this practical dimension of *The Workshop*—a dimension for which the fact that I am analyzing a work in the process of becoming is itself artistically relevant. But before I directly engage with the work and the practical dimension it elaborates, I want to briefly outline two alternative models of thinking about the essential relation of art to community, which, I believe, are at play in *The Workshop*, and, as I shall argue, in the very idea of the Venice Biennale.

It's time now to sober up and to do some theory.

II
Kant: The Transcendental Aesthetic Community

The first model can be traced back to Kant's influential account of aesthetic judgment, which he took to be constitutive of the domain of fine art.

According to Kant, in pronouncing a judgment of taste, one claims universal agreement—not, however, on the basis of a determinable objective fact or a logical inference, but on the basis of a personal feeling of pleasure or displeasure. Although subjective, the basis for such a judgment is not merely private. As Kant famously put it, in making a judgment of taste, a subject believes herself to speak in a "universal voice"; in other words, she acts upon the idea of a *sensus communis*.[2] This idea presupposes that each and every member of humankind possesses a "common sense"—a special faculty that enables the universality of experience on the non-conceptual plane of human existence. The reality of *sensus communis*, for Kant, can never be proven, but since without it the judgment of taste would not mean what we take it to mean (i.e., an aesthetic judgment would be indistinguishable from an account of a private sensual enjoyment), every instance of such a judgment indirectly claims the existence of a *sensus communis* as its necessary condition of possibility.

The existence of a *sensus communis* has significant political implications. What is at stake in the judgment of taste and, consequently, in art as the domain in which (for us moderns) aesthetic claims are primarily exercised, is, in the most general terms, the possibility for the natural dimension of human experience to have public significance—that is, the possibility of a community in which the subjective sensibility of its members can play a legislative role in its social practice. Moreover, the manner in which aesthetic judgment is pronounced establishes a paradigm for political action in this kind of communal existence: because by its very definition aesthetic judgment cannot rely on conceptual proof (there is no general rule according to which the beauty of an object or the validity of an artwork can be proven), what one actually claims in the pronouncement of such a judgment is the exercise of the capacity of taste in an *exemplary* manner; that is, it claims to judge in a way that anyone possessing this capacity should judge. Speaking in the universal voice means speaking on behalf of humanity as an aesthetic community, taking the risk of acting as its unsanctioned representative. This community is, of course, not an actual political community, not a real aggregation of people who share non-conceptual meaning; indeed, the political implications of an aesthetic judgment do not suffer a bit, if, as often happens, it meets no actual consent. The aesthetic community implicit in the appreciation and practice of art in the Kantian model is a transcendental dimension of humankind, which makes authentic communal existence possible.[3]

III
Artwork's Actual Community: Heidegger's People and Hakim Bey's T.A.Z.

The second model, of which Martin Heidegger was probably the most radical proponent, shifts the communal essence of art from possibility to realization. For Heidegger, the work of art is not primarily a site of aesthetic experience, but the site in which an event of truth takes place. A genuine artwork inaugurates a new framework of intelligibility, and thus forms a community that shares a fundamental understanding of reality. Heidegger's famous example is an ancient Greek temple, which is said to "open up" the world of the ancient Greeks as a historical people. Although, in terms of natural causality, the temple is a product of human cooperation, on an essentially human

plane, "the temple first gives things their look, and to men their outlook of themselves"; that is, for the first time, the temple transmutes a natural cohabitation into a communal realm of meaningfulness. For Heidegger, a world understood thus, as well as the community that shares that world, are transient: although artworks physically (and therefore aesthetically) outlive the world they open up, what is essential to them as artworks belongs to the historical particularity of this world.[4]

A troubling question that arises vis-à-vis the Heideggerian philosophy of art is whether any artwork today (or what pretends to be an artwork today) plays for any community whatsoever the role performed for the Greeks by the temple. In terms of the orthodox version of Heidegger's model, according to which the community formed by an artwork is no less than a people, the answer is clearly negative. Everyone would probably agree that there is hardly a nation today for which an artwork poses a common understanding of its historical destiny. If, however, in order to retain the community-inaugurating essence of art in Heidegger's sense, we allot the status of community in this context to any actual human aggregation—however small, marginal, or instantaneous it may be—we are not necessarily compelled toward such a pessimistic view. Hakim Bey's T.A.Z. (Temporary Autonomous Zone) can serve as a model for this "weaker" version of artwork's community: a few people singing together, a dancing crowd, even a dispersed few for whom this poem, this movie, this painting speaks, articulates a shared realm of meaningfulness. Hakim Bey, for whom the paradigmatic temporary autonomous zone is a party (raging from dinner party to saturnalia to gay faery circle),[5] does not explicitly argue for art's exclusive role in the formation of these festive communities. On the

other hand, Heidegger, in some of his later writings, posed the festival as an essential dimension of the artistic event.[6] In what follows, I shall mean by the T.A.Z. version of Heidegger's model of artwork's community simply an artistically inaugurated T.A.Z. A group of people that, after an arduous subterranean journey to Venice, partakes in some celebratory revelry in a sculpture studio might, then, be a perfect example.

IV
The Biennale: Two Tasks of Representation

It is not difficult to see that a certain relation between the Kantian and Heideggerian notions of artwork's community is operative in the very idea of the Venice Biennale. This international art exhibition, whose name is practically synonymous with the global artworld, stands for the transcendental community of humankind: the idea of a cosmopolitan spectator who aesthetically enjoys a diversity of art from across the world is grounded in a more or less explicit presupposition of a *sensus communis*. At the same time, national pavilions represent something like Heideggerian historical communities, inasmuch as the art they exhibit, even if not world-inaugurating in the radical Heideggerian sense, is meant to convey something about the unique identity of each community. An artist exhibiting at a national pavilion is thus faced with two distinct tasks of representation: as an artist, she speaks in the name of humankind as an aesthetic community; as a national artist, she speaks in the name of her nation. Ideally, the two tasks are complementary and their success is interdependent. For we know that "great art," formative for particular historical communities of the past, (such as Heidegger's temple) constitutes a most valuable body of global art history's aesthetic treasures. At the same time, it is not unreasonable to suppose that it is the transcendental aesthetic sensitivity of humankind that enables *art* to play the social role—unique in each instance—that Heidegger ascribed to it.

In practice, however, the orthodox Heideggerian position poses a serious problem to this conception: If there is no contemporary nation that can be said to be formed by essential art, how can art be expected to genuinely represent a nation? One possible response to this problem is to give up entirely, in the context of the biennale, the Heideggerian conception of art's communal meaning. Artistic value would then be grounded exclusively in the global-transcendental field. The artwork of a national pavilion, then, would represent a nation in the manner of a soccer team. This approach is increasingly evident in the commissions of the last decade, which, following the precedent of Jason Rhodes, the American artist who co-represented Denmark at the Venice Biennale in 1999, are no longer committed to a strictly national correspondence between pavilion and artist. At the same time, however, the Heideggerian belief that a true artistic achievement involves not only a transcendental community but an actual one can be seen to endure in the rise of "relational aesthetics"—a tendency that complements the increasing globalization of art.[7] With the diversity of practices that fall under this heading, relational art's common answer to the problem of national representation consists in tackling the communitarian promise of the Heideggerian model within the framework of its T.A.Z. version.

V
The Workshop: The Community-Modeling Gesture

Ratman's *Workshop*, which, in its final form, has nothing interactive about it and is thus *not* a piece of relational art, reflects on this latter option in the context of the complex aesthetic problematic of the biennale. The fundamental gesture of the work is the substitution for an actual community in the orthodox Heideggerian sense (which is presupposed by the national character of the pavilions) of an instance of its T.A.Z. version; using the emptied space of the former, the work explores the relation of the latter to the idea of a transcendental aesthetic community. This gesture answers the practical circumstances of the biennale's invitation to *symbolically* represent Israel (by making art for the Israeli pavilion) by bringing a group of *actual* representatives (to make art in the Israeli pavilion). These representatives, however, very obviously do not constitute a statistical sample (a soldier, a *habadnik*, a Bedouin, etc.—a collection of Israeli "types"); neither do they constitute a set of arbitrary exemplars. They appear to form a community in its own right. Although the subterranean journey emphasizes the metonymical relation of this community to the national community of Israel, it becomes an actual community by means of the artistic endeavor that governs the journey—that is, Ratman's artwork. In other words, *The Workshop*'s fundamental gesture is the modeling of an actual community through the production of an artwork, a community that more or less coincides with the actual participants of the artwork's production. In this sense, community is not only a theme but the medium of *The Workshop*, the very dimension in which the practical figures that constitute its composition are articulated.

I wish to illustrate this idea by considering an earlier work by Ratman, *Let My People Go*. In this four-minute video, we see a series of people vomiting in a number of different apartments. The soundtrack features a Zionist song in which Moses, addressing the pharaoh, demands the release of the Hebrews. Now, what I said earlier about the persistence of the practical gesture in Ratman's imagery is, to a certain extent, embedded in the ontology of the cinematic image—its irreducible ambiguity as both fictional representation and documentation of an event. This ambiguity, renounced by mainstream narrative cinema, is most clear in cinematic images of activities that are fundamentally beyond acting—pornography first comes to mind. Throwing up is, of course, an activity of just this kind, and in *Let My People Go*, the literalness of the image of vomiting elicits an appropriate interest in the practical dimension of the work's production. How did the artist get these people to retch? Did he pay them to do it? Did he ask them to do it as a favor? Each vomiting individual appears alone, as lonely as a puking person may be. Yet, the unknown social interaction that binds this series of discrete acts in the work invites us to reflect upon the work's essential community-forming nature. This makes sense of the otherwise apparently whimsical choice of the title song, which refers to the Exodus from Egypt as the community-forming event of the nation of Israel. Substituting a community of people brought together by a work of art for a nation is precisely the move I identify as the formative gesture of *The Workshop*.

In *The Workshop*, though, this gesture, and the specific figure of the artwork's community it articulates, functions only as a moment in the dialectical progression of figures, of which the final exhibit's four-channel video installation is but a synchronic presentation.

VI

The Workshop: Sculpting Self-Portraits in Clay

The next figure is the clay sculpture workshop, to which the community turns after breaking into the pavilion. In contrast to the cooperative activity imposed on the group by the hardships of the journey, in which the community appeared as a whole, in the workshop, each is separately absorbed in an activity undertaken by all. From forming the literal unity of a group, the participants now appear as a random aggregate of human beings who, each as good as any of the others, share common aesthetic conditions. Filled with diverse individuals standing at equal distance from one another and unified only by the identity of their attributes—each has a stand, a piece of clay, and the apparent task of transforming it into a head—the pavilion is an eloquent image of the aesthetic community as a transcendental dimension at work in an otherwise non-centered aggregation of individuals. This transcendental, common-to-all dimension, however, is "upgraded" here from its Kantian sense as taste—the universal faculty regarded as sufficient for aesthetic appreciation—to what Kant would call geniality, that is, the faculty necessary for aesthetic production (which, far from being universal, Kant thought to be quite unique). This figure thus takes the democratic aspect of *The Workshop*'s initial gesture one step further: not only does the artist literally transport those whom he was meant to represent into the field of representation itself; each is then entrusted with the task of representing him- or herself, i.e., each takes the place of the artist. If indeed, as it seems, this move alludes to the Beuysean "every man is an artist" thesis, the allusion is rather ironical. According to

▶
Let My People Go, 2002
3:55 min, DV, single-channel

Joseph Beuys's utopian idea of "social sculpture," the community itself (on the nation-wide, orthodox Heideggerian scale) would become a work of art. Addressing this "social sculpture" through the literal act of clay sculpture—a traditional medium that requires a great deal of technical skill, which the participants of the workshop seem hardly to master—ridicules Beuys's idea as a recreational activity (art-therapy, perhaps) at the local community center.

The choice of self-portraiture in clay here, however, was likely the result of its paradigmatic status as an art form: after all, it is the technique of the archetypal, primordial act of artistry by which God created the human being in His own image. On the one hand, modeling the artistic act on the primordial act of creation reinforces the transcendental status of artistic creativity, itself sometimes interpreted as the result of our having been made in God's image. On the other hand, clay is not a wholly external medium in which a representation of the human body is carried out in an analogous manner. Its relation to the human body is metonymical: sculptor and sculpture are ontologically continuous. So this artistic act simultaneously reveals two constitutive aspects of human existence: being more than human (divine creativity, or, in Kant's terms, "supersensible substrate" or freedom) and being less than human (raw matter, nature). As Kant explains it in the introduction to the third *Critique*, the *raison d'être* of the aesthetic is precisely the bridging of the "great chasm" between these two incommensurable dimensions.[8] The natural aspect of the human being, however, brings first to mind not pure inorganic matter, but the animal. Certainly, Kant interprets this dimension as such, arguing the anthropological specificity of the aesthetic realm: "[B]eauty is valid only for human beings, i.e., animal but also rational beings, but not merely as the latter (e.g., spirits), rather as beings who are at the same time animal."[9] Ratman's artistic exploration of the "aesthetic bridge," which can thus be construed as connecting the spiritual and animal aspects of man, characteristically (from *Lublin's Grip* to *Project 588*) thematizes its collapse onto the animal side of the chasm.

VII
The Workshop: From Sculpting to Vocalization

It is this collapse, I believe, that drives the transition from the sculpting figure to the next, the vocalization figure. The production of the self-portraits in the workshop is finalized by equipping them with microphones and addressing them with sounds, which, inasmuch as they contain neither speech nor singing, have a subhuman, i.e., animalistic quality. For Kant, the creation of a sculpture as a work of art would necessarily produce a judgment that would claim the work's aesthetic exemplarity, that is, a moment of speaking in the universal voice. This judgment would acknowledge that material nature itself—in this case, clay—as indifferent as it may seem, shares with humanity something of its "supersensible substrate," and thus human meaningfulness can originate from it. Ratman's collapsing of the aesthetic bridge onto the shore of nature amounts to an inversion of this result: the clay sculptures exemplify the common material ground of creation and creator. The moans and roars, the whimpers and heavy breaths—ubiquitous in Ratman's work—represent the universal voice of mere nature speaking its very speechlessness. Figuratively, the collapse comes about through the annihilation of the physical

distance between sculptor and sculpture, a distance required by the creation, as well as the contemplation, of the piece; in the process of vocalization, in this collapse, sculptor and sculpture contract into an intimate whole.

Gradually, the sounds emitted by the vocalizing sculptors become louder and increasingly violent; at its cacophonous peak, the practical figure of *The Workshop* amounts to a group of people shouting at their clay doubles. We wouldn't be wrong to recognize in this din a cry of frustration, since, taken in itself, this moment is a failure of the aesthetic community, which discovers instead of the *sensus communis* nothing but the transcendental universality of clay. In the dialectical progression of *The Workshop*, however, this moment is resolved in a double figure in which the actual and the transcendental communities of the artwork reappear in a new, vital simultaneity. The key to this resolution lies in the ontological specificity of sound.

IIX
The Workshop: The Double Figure

As Ratman once nicely put it to me, the voices of people singing around the fire are joined together in a different sense than that of the people sitting around the fire. Sculpting or vocalizing, the workshop's participants are visually separate: each shouts at his or her own sculpture. Unlike the individual sculptures, however, each participant's vocal output can no longer be distinguished; at a sufficiently loud volume, their voices merge into a single sonic phenomenon. Each participant hears all the others and him- or herself at once—the universal voice incarnate. The material literalness of vocalization

that caused the universal voice, caricatured as the voice of speechless nature, to fail to represent the transcendental aesthetic community, constitutes it, at the same time, as the ontological basis on which a new actual community is formed. This actuality is far more radical than the one presupposed by our description of the Heideggerian model: no symbolic organization, no distribution of roles here—the belonging-together is directly proportional to actual physical participation.

How does this physical unity constitute a community, though? (Obviously, not all cases of shouting together do.) For us, the participants, this ecstatic moment of vocalization, experienced as a festival, was the artistic event of *The Workshop* (which only retroactively gave the journey-moment of the work the formative meaning we have ascribed to it). It is at this point that my double status as participant and critic—planned by Ratman as part of his community-modeling gesture—comes into play. For the collapse of the aesthetic bridge onto the natural side of the Kantian chasm could not have been taken to form a community (in the Heideggerian or any other sense) without someone, a member of this community, to testify that it had. The work to which this community of ours belongs is, of course, *The Workshop*, *in toto*—not the sculptures we produced, which are now parked below the winding staircase of the pavilion as material evidence of the artistic event that took place there. As a pavilion exhibit, *The Workshop* is a commemoration of that event, which addresses the spectators of the biennale, who have had no part in the actual community generated by the work, at a purely aesthetic level. The interrelation between the actual and transcendental communities of the artwork, thus embedded in *The Workshop*'s fundamental artistic structure, is reflexively articulated in the coupling of the vocalization figure and the soundman in the concluding stage of its dialectical narrative—a double figure that coincides, in the production as well as the exhibition of the work—with the upper and lower levels of the pavilion.

As the voices of the sculptors on the upper level of the pavilion mingled in sonic communion, the microphones placed in the sculptures sent each voice separately into the mixer located on the lower level; there, the soundman mixed them into yet another unity, transforming them into a single acoustic wave. This unification, however, is significantly different from the previous one, inasmuch as the soundman's mediation involves the formal coordination of the received input; indeed, the output creates the impression of music. That is to say, the (re)unification of the voices in the soundman figure reinscribes the aesthetic dimension, which the pure material actuality of the vocalization figure had surrendered. The soundman, operating in this dimension, stands for the artist—Ratman as *The Workshop*'s author—and his activity concisely conveys *The Workshop*'s artistic gesture, fulfilling, in its own peculiar manner, the two tasks of representation (national/actual and aesthetic/transcendental) with which an artist at the biennale is confronted. In terms of the first task, the soundman might be said to succeed at precisely what the sculpture workshop failed: instead of individual self-portraits of the participants, the soundman creates a sonic portrait of the workshop's community as a whole. At the same time, this "portrait" retains the democratic promise ("everyone is an artist") of the sculpting figure, since, despite the aesthetic mediation of the soundman, it remains in a certain sense a *self*-portrait: the soundman adds no new sounds to those produced by the community itself. In terms

of the second task, this representation of an actual community is both the content and the material cause of the aesthetic product that the artist, as a representative of the aesthetic community, brings to its judgment at the biennale. Facing the hole in the floor—as the site at which a nation gave way to a T.A.Z.—the soundman acknowledges the contingent, actual origins of his aesthetic claim.

Pioter Shmugliakov (aka Petia Ptah) is a poet writing in Russian and Hebrew, curator and critic. He is a doctoral candidate in the Philosophy Department at Tel Aviv University, working on a dissertation about Heidegger's philosophy of art and its legacy in the work of Stanley Cavell.

[1] — Menashe Kadishman, who represented Israel at the Venice Biennale in 1978, introduced into the pavilion a live flock of sheep.

[2] — Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, trans. Paul Guyer and Eric Matthews (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 101, 122–124.

[3] — In my reading of Kant's aesthetics I am greatly indebted to the work of Jay M. Bernstein. See especially: *Jay M Bernstein, Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting* (Stanford: Stanford University Press, 2006), pp. 2-11, 46-60.

[4] — Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," in *Off the Beaten Track*, trans. Julian Young and Kenneth Haynes (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 20–21.

[5] — Hakim Bey, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone* (New York: Autonomedia, 1985), available online at http://hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ. Accessed on March 1, 2013.

[6] — See, for instance, Martin Heidegger, "Remembrance," in *Elucidations of Hölderlin s Poetry*, trans. Keith Hoeller (Amherst, NY: Humanity Books, 2000), pp. 101–173.

[7] — See Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods, with the participation of Mathieu Copeland (Dijon: Les presses du reel, 2002).

[8] — Kant, *Critique of the Power of Judgment*, pp. 80–81.

[9] — *Ibid.*, p. 95.

Jonathan Silver

Reut Shahar

Ayala Fox

Zeev Tene

Yehonatan Efraim Passy

Daria Robichek

Ira Shalit

Shai Ramot

Pioter Shmugliakov

Amitai Ring

Emanuel Goldstein

Alex Wein

Keren Paz

Zohar Gotesman

Atalia Golan

Oleg Rodovilski

Eldad Lev

Joanna Jones

Jonathan Bergman

Hilla Sharvit

Lior Schwarzbart Shacar

Pesach Slabosky

Tal Meirson

Natalie Levin

Yuval Robichek

Elad Rosen

Tchelet Ram

SB
מתחילים לצלם
כאן נמצאים הכנים.
Dolly Pan

GILAD RATMAN
Biographical Notes

Born in Israel, 1975
Lives and works in Tel Aviv

2001 — BFA, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
2009 — MFA, Columbia University, New York

Solo Exhibitions

2004 — "Give Her Back or Take Me Too," The Artists' Studios Gallery, Tel Aviv
2006 — "Alligatoriver," as part of "The End of Cordova," The Center for Contemporary Art (CCA), Tel Aviv
2008 — "Forever Young," Bell Street Project Space, Vienna
— "Che Che the Gorgeous," Ferenbalm-Gurbrü Station Gallery, Karlsruhe, Germany
2009 — "Deep Sinking," Haifa Museum of Art
2010 — "The 588 Project / Multipillory," Braverman Gallery, Tel Aviv
2011 — "The 588 Project / Multipillory," Ferenbalm-Gurbrü Station, Karlsruhe
2012 — "The Days of the Family of the Bell," Aspect Ratio, Chicago
2013 — "The Workshop," The Israeli Pavilion, The 55th International Art Exhibition, Venice Biennale

Selected Group Exhibitions

2001 — "At the Third Round," Kav 16 Gallery, Tel Aviv
— "Artik 3: America-Israel Cultural Foundation Awards," The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University
2002 — "Avalanche," Bezalel Gallery, Tel Aviv
— "Fluorescent," Fluorescent Gallery, Tel Aviv
2003 — Transchina Video-Art Festival, Beijing, Changchun
— "Something Local," contemporary art project at Weizman Square, The Israeli Center for Digital Art, Holon, Israel
— "Sailing: From the Zionist Ethos to a Personal Quest," Bat Yam Museum of Art, Bat Yam, Israel
2004 — "VideoZone 2: The 2nd International Video-Art Biennial in Israel," Tel Aviv Cinematheque

— "Alphabet: Contemporary Israeli Art," Stockholm Art Fair
2005 — "Why Don't You Say It," Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israel
2006 — "Five Wall Paintings," Hamidrasha Gallery, Tel Aviv
— "10 of the Best," Tal Esther Gallery, Tel Aviv
2007 — "Threshold Work," Hamidrasha Gallery, Tel Aviv
— "Be-Low," The Lab, Jerusalem
— "Winners 2006: Ministry of Culture Prizes in Art and Design," Petach Tikva Museum of Art, Petach Tikva, Israel
2008 — "Homesick Home: Israeli Video Art," Musée Juif de Belgique, Brussels
— "Bring Me a Black Man," ArtTLV, Tel Aviv
— "TwoSidedness," Kulturhuset Stockholm
— "Real Time: Art in Israel, 1998-2008," The Israel Museum, Jerusalem
— "Territorial Bodies," Museum Beelden Aan Zee, Scheveningen-Den Haag, The Netherlands
2009 — "Le Temps de la fin," l'Espace Municipal d'Art Contemporain La Tôlerie, Clermont-Ferrand, France
— "The 2nd Herzliya Biennial for Contemporary Art," Herzliya Museum of Contemporary Art and the city of Herzliya, Israel
— "Borderline Pleasure," Galerie Michael Janssen, Berlin, in conjunction with Ferenbalm-Gurbrü Station, Karlsruhe, Germany
— "New Perspectives in Contemporary Art," Affirmation Arts, New York
— "Fucking Tourists!," as part of "ReMap 2," Athens
2010 — "Greater New York 2010," MoMA/PS1 Contemporary Art Center, New York
— Rencontres d'Arles Discovery Award, Luma Foundation, Arles, France
— "How Soon is Now," Garage Center for Contemporary Culture, Moscow
— "What is the Political," Moby – Bat-Yam Museum for Contemporary Art, Bat Yam, Israel
— "Seedlings," Dallas Contemporary, Dallas, Texas
— "The Young Israelis," Lesley Heller Workspace, New York
— "Green Honey," Ramiken Crucible, New York
— "Portugal Arte 10," Lisbon
— "Overview: Israeli Video 2000-2010," Haifa Museum of Art
2011 — "Emerge Selections 2011," Museum of Contemporary Art, Chicago
— "The Second Strike: The 3rd Herzliya Biennial for Contemporary Art," Herzliya Museum of Contemporary Art and the city of Herzliya, Israel
— "Blowing on a Hairy Shoulder / Grief Hunters," Institute of Contemporary Art (ICA), University of Pennsylvania, Philadelphia
— "A Strange Affinity to the Beautiful and the Dreadful," Hendershot Gallery, New York
— "No Proud Scars, Please," Spattered Columns Exhibition Space/Art Connects, New York
— "Neo-Barbarism," Rothschild 69, Tel Aviv
2012 — "UNNATURAL," Bass Museum of Art, Miami Beach, Florida
— "The Band of the Family of the Bell" (with Carmel Michaeli and Ronnie Bass), Braverman Gallery, Tel Aviv
— "Great Wide Open: New and Old in the Collection", The Israel Museum, Jerusalem

Selected Scholarships and Awards

2002 — Sharett Scholarship for a Young Artist, America-Israel Cultural Foundation
2003 — The Fund for Video-Art and Experimental Cinema, The Center for Contemporary Art (CCA), Tel Aviv
2005 — The Shmuel Givon Prize, Tel Aviv Museum of Art
— New Israeli Foundation for Cinema and Television (NFCT)
— The Fund for Video-Art and Experimental Cinema, The Center for Contemporary Art (CCA), Tel Aviv
2006 — Young Artist Prize, The Israel Ministry of Science, Culture and Sport
2007 — Isracard and Tel Aviv Museum of Art Prize for an Israeli Artist
2010 — Art Matters, New York
— Jerome Foundation, New York
2011 — Ingeborg Bachmann Scholarship, established by Anselm Kiefer, The Wolf Foundation
— The Fund for Video-Art and Experimental Cinema, The Center for Contemporary Art (CCA), Tel Aviv

— "No Proud Scars, Please", Spattered Columns, ניו יורק
— "ניאו־ברבריזם", רוטשילד 69, תל אביב
2012 — "UNNATURAL", מוזיאון באס, מיאמי, פלורידה
— "The Days of the Family of the Bell" (עם כרמל מיכאלי ורוני באס), גלריה ברוורמן, תל אביב
— "מרחבים: רכישות חדשות ועבודות מהאוסף", מוזיאון ישראל, ירושלים

מבחר פרסים ומלגות

2002 — מלגת קרן התרבות אמריקה־ישראל, מפעל המלגות ע"ש שרת
2003 — הקרן לקידום וידיאו־ארט וקולנוע ניסיוני ישראלי, המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב
2005 — פרס ע"ש שמואל גבעון, מוזיאון תל אביב לאמנות
— מענק תמיכה מטעם הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה
— הקרן לקידום וידיאו־ארט וקולנוע ניסיוני ישראלי, המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב
2006 — פרס האמן הצעיר, משרד המדע, התרבות והספורט
2007 — פרס ישראכרט ומוזיאון תל אביב לאמנות לאמן ישראלי
2010 — קרן Art Matters, ניו יורק
— קרן ג'רום, ניו יורק
2011 — מלגת אינגבורג בכמן מיסודו של אנסלם קיפר, קרן וולף (פרס וולף לאמן צעיר)
— הקרן לקידום וידיאו־ארט וקולנוע ניסיוני ישראלי, המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב

אוספים ציבוריים

— מוזיאון ישראל, ירושלים
— המוזיאון לאמנות עכשווית, שיקגו
— מוזיאון תל אביב לאמנות
— מוזיאון חיפה לאמנות
— American University Museum, וושינגטון
— Des Moines Art Center, דה מוין, איווה

Public Collections

— The Israel Museum, Jerusalem
— Museum of Contemporary Art (MCA), Chicago
— Tel Aviv Museum of Art
— Haifa Museum of Art
— American University Museum, The Katzen Arts Center, Washington DC
— Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa

גלעד רטמן

ציונים ביוגרפיים

נולד בישראל, 1975

חי ועובד בתל אביב

2001 — תואר ראשון באמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

2009 — תואר שני באמנות, אוניברסיטת קולומביה, ניו יורק

תערוכות יחיד

2004 — "או שתחזיר לי אותה או שתיקח גם אותי", סדנאות האמנים, תל אביב

2006 — "Alligatoriver", במסגרת "סופה של קורדובה", המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב

2008 — "Forever Young", Bell Street Project Space, וינה

— "צ'ה צ'ה היפהפה", Ferenbalm-Gurbrü Station, קרלסרוהה, גרמניה

2009 — "שקיעה עמוקה", מוזיאון חיפה לאמנות

2010 — "The 588 Project / Multipillory", גלריה ברוורמן, תל אביב

2011 — "The 588 Project / Multipillory", Ferenbalm-Gurbrü Station, קרלסרוהה, גרמניה

2012 — "The Days of the Family of the Bell", גלריה Aspest Ratio, שיקגו

2013 — "הסדנה", הביתן הישראלי, הביאנלה ה־55 לאמנות בוונציה

מבחר תערוכות קבוצתיות

2001 — "בסיבוב השלישי", גלריה קו 16, תל אביב

— "ארטיק 3: תערוכת זוכי מפעל המלגות ע"ש שרת", הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב

2002 — "מפולת", גלריה בצלאל, תל אביב

— "פלורסנט", גלריה פלורסנט, תל אביב

2003 — Transchina פסטיבל וידיאו־ארט, בייג'ין

— "משהו מקומי", פרויקט אמנות עכשווית בכיכר ויצמן, חולון, המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון

— "הפלגה: מהאתוס הציוני למסע האישי", מוזיאון בת ים לאמנות

2004 — "וידיאו־זון: הביאנלה הבינלאומית השנייה לווידיאו ארט בישראל", סינמטק תל אביב

— "אלפבית: אמנות ישראלית עכשווית", יריד אמנות, שטוקהולם

2005 — "מה את שותקת?", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

2006 — "חמישה ציורי קיר", הגלריה של המדרשה בתל אביב

— "10 of the Best", גלריה טל אסתר, תל אביב

2007 — "עבודת המפתן", הגלריה של המדרשה בתל אביב

— "תחתיות", המעבדה, ירושלים

— "הזוכים 2006: תערוכת זוכי פרסי משרד התרבות והספורט לאמנות", מוזיאון פתח תקוה לאמנות

2008 — "Homesick Home: אמנות וידיאו מישראל", המוזיאון היהודי, בריסל

— "תביאו לי גבר שחור", ArtTLV, תל אביב

— "TwoSidedness: אמנים ישראלים", Kulturhuset Stockholm, שטוקהולם

— "זמן אמת: אמנות בישראל, 1998–2008", מוזיאון ישראל, ירושלים

— "גופים טריטוריאליים", מוזיאון בילדן אן זי, סכווינינגן, האג

2009 — "Le temps de la fin", מרכז לה טולרי לאמנות עכשווית, קלרמון־פרנד, צרפת

— "לא בנחש: הביאנלה השנייה לאמנות עכשווית בהרצליה", מוזיאון הרצליה לאמנות, גן לאומי אפולוניה, הרצליה

— "Borderline Pleasure", גלריה מיכאל ג'נסן, ברלין בשיתוף עם Ferenbalm-Gurbrü Station, קרלסרוהה, גרמניה

— "מגמות חדשות באמנות עכשווית", Affirmation Arts, ניו יורק

— "Fucking Tourists!", במסגרת "ReMap 2", אתונה

2010 — "Greater New York 2010", MoMA/PS1, ניו יורק

— "פרס דיסקברי, Rencontres D'Arles", קרן Luma, ארל, צרפת

— "How Soon is Now", Garage Center for Contemporary Art, מוסקבה

— "מהו הפוליטי", מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית

— "Seedlings", מרכז לאמנות עכשווית, דאלאס

— "The Young Israelis", Lesley Heller Workspace, ניו יורק

— "Green Honey", Ramiken Crucible, ניו יורק

— "Portugal Arte 10", ליסבון

— "מבט על: וידיאו ישראלי 2000–2010", מוזיאון חיפה לאמנות

2011 — "Emerge Selection 2011", מוזיאון לאמנות עכשווית, שיקגו

— "המכה השנייה: הביאנלה השלישית לאמנות עכשווית בהרצליה", מוזיאון הרצליה לאמנות ואתרים ברחבי העיר הרצליה

— "Blowing on a Hairy Shoulder / Grief Hunters", המכון לאמנות עכשווית, אוניברסיטת פנסילבניה, פילדלפיה

— "A Strange Affinity to the Beautiful and the Dreadful", גלריה הנדרשוט, ניו יורק

הדיאלקטית של *הסדנה*, רגע זה נפתר באמצעות פיגורה כפולה, שבמסגרתה הקהילה האקטואלית והקהילה הטרנסצנדנטלית של מעשה האמנות שבות ומופיעות בסימולטניות חיונית חדשה. המפתח לפתרון זה טמון בייחודיותו האונטולוגית של הצליל.

ח.
הסדנה: הפיגורה הכפולה

כפי שהיטיב לנסח זאת רטמן עצמו בשיחת רעים בינינו, קולות האנשים השרים מסביב למדורה חוברים יחדיו במובן שונה, חזק יותר, מן האנשים היושבים מסביב למדורה. משתתפי הסדנה, בין שהם מפסלים ובין שהם מפיקים קולות, מובחנים זה מזה מבחינה ויזואלית: כל אחד מהם צועק על פסלו הוא. אולם, בניגוד לפֶּסלים האינדיבידואליים, לא ניתן עוד להבחין בין הפלט הווקאלי האישי של כל משתתפת ומשתתף. כאשר עוצמת הקול גבוהה דיה, קולותיהם מתמזגים לכדי מופע קולי אחד ויחיד. כל משתתף שומע בו־זמנית הן את כל האחרים והן את עצמו/ה – הקול האוניברסלי בהתגלמותו. הקונקרטיות החומרית של הווקאליזציה, שהביאה לאי יכולתו של הקול האוניברסלי, המוגחך כקול הטבע נטול הדיבר, לייצג את הקהילה האסתטית הטרנסצנדנטלית, מציבה אותו, בעת ובעונה אחת, כבסיס האונטולוגי שעליו נוצרת קהילה ממשית חדשה. ממשות זו הנה קיצונית בהרבה מזו שהניח תיאור המודל ההיידגריאני לעיל: אין כאן שום ארגון סימבולי, שום חלוקת תפקידים – ההשתייכות־יחדיו עומדת ביחס ישיר להשתתפות הפיזית בפועל.

אך כיצד אחדות פיזית זו מכוננת קהילה? (שהרי, מיותר לציין שלא כל מקרה של צעקות בצוותא עושה זאת). עבורנו, המשתתפים, רגע אקסטטי זה של ווקאליזציה, שאותו חווינו כחגיגה (ושאכן, כאמור, התפתח לכדי מסיבה), היה האירוע האמנותי של *הסדנה* (שרק בדיעבד העניק למומנט המסע של העבודה את המשמעות המכוננת שייחסתי לו). בנקודה זו נכנס לתמונה המעמד הכפול שלי כמשתתף וכמבקר, שאותו תכנן רטמן כחלק ממחוות עיצוב הקהילה שלו. שכן לא ניתן היה להתייחס לקריסת הגשר האסתטי אל הגדה הטבעית של התהום הקאנטיאנית כמייצרת קהילה (במובן ההיידגריאני), אלמלא נמצא מישהו, חבר באותה קהילה, שיכול היה להעיד על כך. העבודה שאליה משתייכת קהילה זו שלנו, היא, כמובן, *הסדנה* כ מ כ ל ו ל – לא הפסלים שיצרנו, הנחים עתה מתחת למדרגות המתעקלות של הביתן כראיות חומריות לאירוע האמנותי שהתרחש שם. כמוצג בביתן, *הסדנה* היא בבחינת הנצחה של אותו אירוע, הפונה אל צופי הביאנלה, שלא היה להם חלק בקהילה הממשית שיצרה העבודה, ברמה אסתטית צרופה. יחסי הגומלין בין הקהילה האקטואלית לקהילה הטרנסצנדנטלית של מעשה האמנות, הנעוצים, אם כן, במהלכה האמנותי היסודי של *הסדנה*, באים לידי ביטוי רפלקסיבי בזיווג פיגורת הווקאליזציה והפיגורה של איש הסאונד בשלב המסכם של הנרטיב הדיאלקטי שלה: פיגורה כפולה החופפת – הן מבחינת הפקת העבודה והן מבחינת הצגתה – למפלס העליון ולמפלס התחתון של הביתן.

בעוד קולות הפֶּסלים במפלס העליון של הביתן התמזגו לכדי אחדות צלילית (sonic communion), המיקרופונים שהוטמנו בכל פֶּסל שלחו כל קול בנפרד אל המיקסר במפלס התחתון, ושם "עורבלו" על ידי איש הסאונד לכלל אחדות נוספת, גל אקוסטי אחד. אולם האחדה זו שונה בתכלית מן הקודמת, שכן תיווכו של איש הסאונד כרוך בארגון צורני של הקלט המתקבל; ואכן, הפלט מייצר תחושה של מוסיקה. במילים אחרות, האיחוד (המחודש) של הקולות בפיגורה של איש הסאונד מחזיר את הממד האסתטי, שעליו ויתרה הממשות החומרית הצרופה של פיגורת הווקאליזציה. איש הסאונד הפועל בממד זה מייצג את האמן – רטמן כמחבר (author) *הסדנה* – ופעילותו מתמצתת את עיקר מחוותה האמנותית של היצירה, בגישתה הייחודית לשתי משימות הייצוג (הלאומי/אקטואלי והאסתטי/טרנסצנדנטלי) הניצבות, כאמור, בפני אמן בביאנלה. לגבי המשימה הראשונה, ניתן לומר שאיש הסאונד הצליח בדיוק במקום שבו סדנת הפיסול נכשלה: במקום דיוקנאות עצמיים אינדיבידואליים של המשתתפים, איש הסאונד מייצר דיוקן צלילי של קהילת הסדנה כמכלול. בד בבד, "דיוקן" זה משמר את ההבטחה הדמוקרטית ("כל אחד הוא אמן") של הדמות המפסלת, שכן חרף התיווך האסתטי של איש הסאונד, הוא נותר, במובן מסוים, ד י ו ק ן ע צ מ י: איש הסאונד אינו מוסיף קולות חדשים כלשהם לקולות שהופקו על ידי הקהילה עצמה. לגבי המשימה השנייה, ייצוג זה של קהילה אקטואלית הוא בו בזמן הסיבה החומרית והתוכן של התוצר האסתטי שאותו מביא האמן, כנציג הקהילה האסתטית, לשיפוטה בביאנלה. בפנייתו מהמסך אל החור ברצפה – כאתר שבו פינתה האומה את מקומה לאזור האוטונומי הארעי – איש הסאונד מכיר במקורות הממשיים והקונטינגנטיים של תביעתו האסתטית.

פיוטר שמוגליאקוב (פטיה פתאח) הוא משורר הכותב ברוסית ובעברית, אוצר ומבקר. בין פרסומיו, ספר השירים *עבדתי על מכונת אמת* (תל אביב: עמדה, 2010) וספר שירים נוסף ברוסית, שראה אור במוסקבה (2011). דוקטורנט בחוג לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב, שעבודת התזה שלו עוסקת בפילוסופיית האמנות של מרטין היידגר ושל סטנלי קאוול.

1. מנשה קדישמן, שייצג את ישראל בביאנלה בוונציה 1978, הכניס לביתן עדר של כבשים חיות.
2. עמנואל קאנט, *ביקורת כוח השיפוט*, תרגום: שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטנשטרייך (ירושלים: מוסד ביאליק, 1960), עמ' 47, 48, 66–67.
3. פרשנותי למחשבתו האסתטית של קאנט בחיבור זה חבה חוב גדול לעבודתו של ג'יי מ. ברנסטין; ראו בפרט: Jay M. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting* (Stanford: Stanford UP, 2006), pp. 2-11, 46-60
4. מרטין היידגר, *מקורו של מעשה־האמנות*, תרגום: שלמה צמח (תל אביב: דביר, 1968), עמ' 28–29.
5. חכים ביי, *T.A.Z: אזור אוטונומי ארעי* (1991), תרגום: ליאת סאבין (תל אביב: רסלינג, 2008), עמ' 38.
6. ראו, למשל: Martin Heidegger, "Remembrance," in: *Elucidations of Hölderlin's Poetry*, trans. Keith Hoeller (Amherst, NY: Humanity Books, 2000), pp. 101–173
7. ראו: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods, with the participation of Mathieu Copeland (Dijon: Les presses du reel, 2002)
8. עמנואל קאנט, *ביקורת כוח השיפוט*, הערה 2 לעיל, עמ' 31–32.
9. שם, עמ' 42–43.

מכניס היגיון בבחירה הגחמנית־לכאורה בשיר הנושא/שם העבודה, המתייחס ליציאת מצרים כאל האירוע המכונן של עם ישראל כקהילה היסטורית. המרתה של אומה בקהילה של אנשים שקובצו יחדיו על ידי מעשה אמנות, היא היא המהלך שאותו אני מזהה כמחווה היסודית של *הסדנה*.

אולם *בסדנה*, מחווה זו או, ליתר דיוק, הפיגורה המסוימת של קהילת מעשה־האמנות התואמת לה, משמשת כמומנט אחד בלבד בהשתלשלות הדיאלקטית של פיגורות פרקטיות כגון אלו, בעוד מיצב הווידיאו הארבע־ערוצי של המוצג הסופי בתערוכה, אינו אלא ייצוג סינכרוני שלה.

ו. *הסדנה*: פיסול דיוקנאות עצמיים בחומר

הפיגורה הבאה היא סדנת הפיסול בחומר, שאליה פונה הקהילה לאחר שהיא פורצת לביתן. בניגוד לפעילות השיתופית שנכפתה על הקבוצה מעצם קשיי המסע, שבמסגרתו התגלתה הקהילה כמקשה אחת, הרי בסדנה כל אחד מחברי הקבוצה שקוע בגפו בפעילות הזהה לזו של כל האחרים. לאחר יצירת האחדות המילולית של הקבוצה נראים עתה המשתתפים כמקבץ אקראי של בני אדם החולקים, כולם כאחד, תנאים אסתטיים משותפים. גדוש באנשים הניצבים במרווחים שווים זה מזה, שהדבר היחיד המאחד אותם הוא זהות האטריבוטים שלהם (לכל אחד מהם יש כַּן, גוש חומר ומשימה להפכו לראש), הביתן מהווה דימוי הולם של הקהילה האסתטית כממד טרנסצנדנטלי הפועל את פעולתו במה שמבחינה מעשית הנו צירוף מפורד של פרטים. אולם ממד טרנסצנדנטלי זה, המשותף לכול, זוכה כאן ל"שדרוג" ממובנו הקאנטיאני כטעם – הכושר הכללי המהווה תנאי מספיק להערכה אסתטית – למה שקאנט היה מכנה גאוניות, שהיא הכושר הנדרש לשם יצירה אסתטית (כושר, שלתפישתו של קאנט, איננו כללי, אלא דווקא נדיר ביותר). פיגורה זו, לפיכך, מקדמת את ההיבט הדמוקרטי של המחווה הראשונית של *הסדנה* בצעד נוסף: לא זו בלבד שהאמן משנע, פשוטו כמשמעו, את אלו שאותם הוא אמור לייצג אל שדה הייצוג עצמו, אלא שלאחר מכן הוא אף מטיל על כל אחד ואחת מהם לייצג את עצמו/ה, כלומר לתפוס את מקום האמן. אם, כפי שלכאורה נראה לעין, מהלך זה מאזכר את התזה של ג'וזף בויס, הגורסת ש"כל אחד הוא אמן", הרי זהו אזכור אירוני למדיי. על פי הרעיון האוטופי של בויס בדבר "פיסול חברתי", הקהילה עצמה (בקנה המידה ההיידגריאני האורתודוקסי) הופכת להיות עבודת אמנות. העיסוק בתפישה זו של "פיסול חברתי" באמצעות האקט המילולי של פיסול בחומר – מדיום מסורתי התובע מידה ניכרת של מיומנות טכנית, שמשתתפי הסדנה אינם ניחנים בה – מגחיך את הרעיון של בויס כפעילות פנאי (תרפיה באמנות, לא עלינו) במרכז קהילתי.

אך הבחירה בדיוקן עצמי מפוסל בחומר נובעת כאן, ככל הנראה, ממעמדו הפרדיגמטי כצורת אמנות: אחרי הכול, זוהי הטכניקה ששימשה במעשה האמנות הארכיטיפי הבראשיתי, שבאמצעותו יצר אלוהים את האדם בצלמו ובדמותו. מצד אחד, עיצוב המעשה האמנותי על בסיס מעשה הבריאה הקדמוני מאשש את מעמדה הטרנסצנדנטלי של היצירתיות האמנותית, המתפרשת לעתים כתוצאה מכך שנוצרנו בצלם אלוהים. מצד אחר, האדם נוצר עפר מן האדמה, ולפיכך חומר (חימר) אינו רק מדיום חיצוני שייצוג הגוף האנושי בו מתבצע באופן אנלוגי. היחס בין השניים הנו מטונימי: פַּסָל וּפֶסֶל הם רציפים מבחינה אונטולוגית. מכאן, פעילותה האמנותית של סדנת הפיסול חושפת בעת ובעונה אחת שני היבטים מכוננים של הקיום האנושי: היות על־אנושי (יצירה אלוהית או, במונחיו של קאנט, המצע העל־חושני [supersensible substrate] או, לחילופין, החירות) והיות תת־אנושי (חומר גולמי, הטבע). כפי שמסביר קאנט במבוא ל*ביקורת כוח השיפוט*, עצם התכלית של התחום האסתטי היא בדיוק העמדת גשר מעל "התהום הגדולה" שבין שני ממדים אלו, שאינם עולים בקנה אחד.[8] עם זאת, הפן הטבעי של בני האדם מעלה על הדעת, באופן ראשוני, לא חומר אנאורגני צרוף, אלא את החיה. קאנט, מצדו, מפרש ממד זה בדיוק כך, בעודו טוען לספציפיות האנתרופולוגית של התחום האסתטי: "יופי יש לו מקום רק בבני־אדם, כלומר ביצורים שהם חייתיים ובכל זאת בני־תבונה, אולם היופי יש לו מקום בהם לא בחינת בני־תבונה בלבד (דרך משל בחינת רוחות), אלא בחינת בעלי־חיים ובני־תבונה כאחד".[9] לאורך כל יצירתו (*מלפיתת לובלין* ועד *פרויקט 588*) רטמן חוקר את ה"גשר האסתטי" – גשר שניתן להבינו, אם כן, כמחבר בין הפן הרוחני לפן החייתי של האדם – בנקודת הקצה של קריסתו אל עברו החייתי של התהום.

ז. *הסדנה*: מפיסול לווקאליזציה

קריסה זו, לדעתי, היא המניעה את מעבר *הסדנה* מפיגורת הפיסול לפיגורת הווקאליזציה. שלב הסיום של פעילות הסדנה, כאמור, הוא ציוד הדיוקנאות המפוסלים במיקרופונים ופנייה אליהם בקולות אשר, בהיעדר מילים או תכליתיות מוזיקלית, ניחנים באיכות תת־אנושית, כלומר חייתית. לדידו של קאנט, יצירת פסל כמעשה אמנות הייתה מובילה, בהכרח, לשיפוט הטוען למופתיותה האסתטית של העבודה, כלומר רגע של דיבור בקול האוניברסלי. שיפוט זה היה מעלה את האפשרות שהטבע החומרי עצמו – במקרה זה, חומר קרמי – אדיש ככל שהוא עשוי להיראות, חולק עם האנושות משהו מן המצע העל־חושני שלה, ולפיכך יכול להוות מקור של מובן אנושי. מיטוט הגשר האסתטי על־ידי רטמן אל עבר גדת הטבע מסתכם בהיפוך תוצאה זו: פסלי החומר ממחישים את הבסיס החומרי המשותף של היוצר והיצירה. האנחות והשאגות, היבבות והנשימות הכבדות – שעבודתו של רטמן משופעת בהן – מייצגות את הקול האוניברסלי של הטבע הדובר את אילמותו. מבחינה פיגורטיבית, הקריסה באה לידי ביטוי כביטול המרחק הפיזי בין פַּסָל וּפֶסֶל, המרחק ההכרחי הן ליצירת העבודה והן להערכתה: בתהליך הווקאליזציה שבו הפַּסָל מפנה את קולו אל תוך המיקרופון הנטוע בפֶסֶל, השניים מתכווצים לכדי מכלול אינטימי.

הקולות שמשמיעים הפַּסָלים מתגברים בהדרגה והופכים להיות אלימים יותר ויותר. בשיאה הקקופוני, הפיגורה הפרקטית של *הסדנה* אינה אלא קבוצת אנשים הצועקים על כפיליהם המפוסלים. לא נטעה אם נזהה בהמולה רועשת זו זעקה של תסכול, שכן, כשלעצמו, רגע זה הוא בבחינת כישלונה של הקהילה האסתטית, שבמקום החוש הכולל אינה מגלה דבר פרט לכלליותו הטרנסצנדנטלית של החומר. אולם, בהשתלשלות

מסיבה (ארוחת ערב, חגיגות הסטורנליה או, להבדיל, מצעד גאווה),[5] אינו טוען מפורשות לתפקידה הבלעדי של האמנות בעיצובן של קהילות חוגגות אלו. היידגר, לעומת זאת, בכמה מכתביו המאוחרים, אכן מציג את הפסטיבל כממד מהותי של האירוע האמנותי.[6] כך או כך, במה שאכנה גרסת ה־TAZ של המודל ההיידגריאני של קהילת מעשה האמנות כוונתי היא פשוט ל־TAZ המכוּנן על ידי אירוע מסוג זה. קבוצת אנשים היוצאת למסע תת־קרקעי מפרך לוונציה כדי ליטול שם חלק בהילולה חגיגית בסדנה לפיסול, עשויה, אם כן, לשמש כדוגמה מושלמת.

ד.
הביאנלה: שתי משימות של ייצוג

לא קשה להבחין כי זיקה מסוימת בין התפישה הקאנטיאנית והתפישה ההיידגריאנית של קהילת מעשה־האמנות מצויה ביסוד רעיון הביאנלה בוונציה. תערוכת אמנות בינלאומית זו, ששמה הפך כמעט נרדף לעולם האמנות הגלובלי, מייצגת את הקהילה הטרנסצנדנטלית של האנושות: אידיאת הצופה הקוסמופוליטי, השואב הנאה אסתטית ממגוון סוגי אמנות מכל רחבי העולם, מושתתת על הנחה מפורשת, פחות או יותר, של חוש כולל. בה בעת, ביתנים לאומיים מייצגים דבר־מה הדומה לקהילות ההיסטוריות של היידגר, במידה שהאמנות המוצגת בהם, גם אם אינה מייצרת־עולם, במובן ההיידגריאני הקיצוני, אמורה לומר משהו על זהותה הייחודית של כל קהילה וקהילה. האמן המציג בביתן לאומי ניצב, אם כן, בפני שתי משימות ייצוג נבדלות: כאמן – הוא מדבר בשם האנושות כקהילה אסתטית; כאמן לאומי – הוא מדבר בשם האומה שלו. באופן אידיאלי, שתי המשימות משלימות זו את זו, והצלחתה של האחת תלויה בהצלחת האחרת. שהרי ידוע לנו, שדווקא "האמנות הגדולה", שמילאה בעבר תפקיד מכונן עבור קהילות היסטוריות מסוימות (דוגמת המקדש של היידגר), היא זו המרכיבה את גוף האוֹצרוֹת האסתטיים המוערכים ביותר של תולדות האמנות הגלובלית. יחד עם זאת, לא יהיה זה בלתי הגיוני להניח, שהרגישות האסתטית הטרנסצנדנטלית של האנושות היא המאפשרת לאמנות למלא את התפקיד החברתי – הייחודי בכל מקרה ומקרה – שייחס לה היידגר.

אולם בפועל, העמדה ההיידגריאנית האורתודוקסית מציבה בעיה חמורה בפני תפישה זו: אם לא קיימת אומה בת־זמננו, שאופיה המהותי נוצר על ידי אמנות, האם ניתן לצפות מאמנות לייצג אומה באופן מהותי? תשובה אפשרית אחת לבעיה זו היא לוותר כליל – לפחות בהקשר של הביאנלה – על התפישה ההיידגריאנית ביחס למשמעות הקהילתית של האמנות. במקרה כזה, הערך האמנותי יושתת באופן בלעדי על השדה הגלובלי־טרנסצנדנטלי. עבודת אמנות המוצגת בביתן לאומי, תייצג, במקרה כזה, אומה כפי שעושה זאת נבחרת כדורגל. גישה זו ניכרת יותר ויותר בבחירות של העשור האחרון, אשר – בעקבות התקדים של ג'ייסון רודס, האמן האמריקני שהיה בין נציגי דנמרק בביאנלה של 1999 – אינן מחויבות עוד להקבלה לאומית צרה בין ביתן לאמן. עם זאת, האמונה ההיידגריאנית כי הישג אמנותי של ממש כרוך לא רק בקהילה טרנסצנדנטלית, אלא גם בקהילה אקטואלית, ניכרת בעליית האסתטיקה ההתייחסותית או היחסית (relational aesthetics) – נטייה המשלימה את הגלובליזציה הגוברת של האמנות.[7] על אף המגוון הרחב של הפרקטיקות הנופלות תחת כותרת זו, ניתן לומר כי התשובה הכללית של האמנות ההתייחסותית לבעיית הייצוג הלאומי גלומה בהתמודדות עם ההבטחה הקהילתית של המודל ההיידגריאני במסגרת גרסת ה־TAZ שלו.

ה.
הסדנה: המחווה מעצבת־הקהילה

הסדנה של רטמן, שבצורתה הסופית אין בה שום דבר אינטראקטיבי ולפיכך היא אינה עבודת אמנות התייחסותית, מהרהרת באפשרות אחרונה זו בהקשר הפרובלמטיקה האסתטית המורכבת של הביאנלה. המחווה שביסוד העבודה היא המרתה של קהילה ממשית במובנה ההיידגריאני האורתודוקסי (המונח מעצם אופיים הלאומי של הביתנים) במקרה ייחודי של גרסת ה־TAZ שלה, בעוד החלל המרוקן של הראשונה משמש את העבודה לחקירת יחסיה של האחרונה עם רעיון הקהילה האסתטית הטרנסצנדנטלית. מחווה זו עונה לנסיבות הפרקטיות של ההזמנה לייצג את ישראל בביאנלה באופן סימבולי (באמצעות יצירת אמנות עבור הביתן הישראלי) על ידי הבאת קבוצה של נציגים ממשיים (כדי ליצור אמנות בביתן הישראלי). ברור כי נציגים אלו אינם מהווים מדגם סטטיסטי (חייל, חב"דניק, בדואי, וכדומה – אוסף של "טיפוסים" ישראליים), אך בד בבד הם גם אינם סדרה של דוגמאות אקראיות. דומה כי הם יוצרים קהילה בפני עצמה. אף שהמסע התת־קרקעי מדגיש את היחסים המטונימיים של קהילה זו לקהילה הלאומית של ישראל, היא הופכת לקהילה של ממש רק מכורח המיזם האמנותי השולט במסע, דהיינו מעשה האמנות של רטמן. במילים אחרות, המחווה הבסיסית של *הסדנה* היא עיצובה של קהילה ממשית באמצעות הפקתה של עבודת אמנות, קהילה החופפת, פחות או יותר, למשתתפים בהפקתה בפועל. במובן זה, קהילה היא לא רק נושא עיסוקה של *הסדנה*, אלא גם המדיום שלה, ממד קיומן של הפיגורות הפרקטיות המרכיבות את הקומפוזיציה שלה.

ברצוני להמחיש רעיון זה באמצעות עיון בעבודה מוקדמת של רטמן, *שלח את עמי* (2002). עבודת וידיאו בת ארבע דקות זו מציגה סדרה של אנשים המקיאים במספר דירות שונות. פס הקול מורכב משיר ציוני, שבו פונה משה לפרעה ותובע ממנו לשלח את בני ישראל לחופשי. הטענה שהעליתי קודם לכן לגבי התמדת המחווה הפרקטית במערך הדימויים של רטמן נעוצה, במידת מה, בעצם טבעו של הדימוי הקולנועי – בשניוּתו הבלתי ניתנת לביטול הן כייצוג פיקטיבי והן כתיעוד של אירוע. שניות זו, המוכחשת בקולנוע העלילתי של המיינסטרים, בולטת במיוחד בדימויים קולנועיים של פעילויות שהן ביסודן מעבר למשחק: פורנוגרפיה היא הדוגמה המיידית העולה על הדעת בהקשר זה. הקאה היא, כמובן, פעולה מסוג זה בדיוק, ובשלח *את עמי*, איכותם הקונקרטית של דימויי ההקאה מעוררת עניין ראוי בממד המעשי של הפקתם. כיצד גרם האמן לאנשים הנראים בעבודה להקיא? האם שילם להם שיעשו זאת? האם ביקש מהם לעשות זאת כטובה אישית? כל מקיא מופיע בגפו, כיאות לאדם מקיא. אך האינטראקציה החברתית העלומה, הקושרת בעבודה סדרה זו של פעולות נפרדות, מזמינה הרהור במהות מייצרת־הקהילה של טבעה האמנותי. הרהור מעין זה

קהילה זו יחדיו, בעוד המבקר מעיד על עובדה זו, מתמלל את מובנה של החגיגה שאותה אנו חולקים. עולה בדעתי, שסיטואציה זו היא לא תוצר לוואי מקרי של *הסדנה* של רטמן, אלא חלק בלתי נפרד מהווייתה. אכן, ההרהור המורכב על המשמעות הקהילתית של האמנות – שהוא, כך מתחוור לי יותר ויותר, עיקר מהלכה האמנותי של *הסדנה* – נבנה כסדרה של "סיטואציות" מעין אלו: פיגורות פרקטיות שלא רק מובילות אל העבודה המוגמרת, אלא גם מוסיפות להתקיים בבסיס דימוייה כמבנה התשתית שלה. לאור תובנה זו אני מחליט למקד את מאמרי בממד מעשי זה של *הסדנה* – ממד שבמסגרתו, עצם העובדה שאני מנתח עבודה בתהליך התהוות, היא, כשלעצמה, בעלת חשיבות אמנותית. אך בטרם אדון ישירות בעבודה ובממד מעשי זה שלה, ברצוני לתאר בקצרה שני מודלים שונים לחשיבה על היחסים המהותיים בין אמנות לקהילה, שלמשחק מסוים ביניהן תפקיד מכונן ב*סדנה* של רטמן, וגם, כפי שאבקש לטעון, בעצם הרעיון הבסיסי של הביאנלה בוונציה.

הגיע הזמן להתפכח ולעשות קצת תיאוריה.

ב.
קאנט: הקהילה האסתטית הטרנסצנדנטלית

המודל הראשון נשען על ניתוחו רב־ההשפעה של קאנט ב*ביקורת כוח השיפוט* את השיפוט האסתטי, שלו מעמד מכונן, לתפישתו, ביחס לתחום האמנות היפה. על פי קאנט, במשפט הטעם אנו דורשים הסכמה כללית, אך לא על בסיס עובדה אובייקטיבית או על סמך היקש לוגי, אלא על יסוד רגש אישי של תענוג או של אי־תענוג. הבסיס למשפט מעין זה, חרף היותו סובייקטיבי, אינו רק פרטי. במשפט טעם, בניסוח המפורסם של קאנט, הסובייקט סבור שהוא דובר ב"קול אוניברסלי" – כלומר, כפי שתורגם הצירוף לעברית, מבטא "הסכמה כללית". הסכמה כללית בהקשר זה, מסביר קאנט מיד, היא "רק אידאה",[2] השקולה להנחה, בכל אחד ואחת מבני המין האנושי, של חוש כולל (*sensus communis*)[2] – כושר מיוחד המאפשר את האיכות האוניברסלית של החוויה במישור הלא־מושגי של הקיום האנושי. מציאותו של החוש הכולל, על פי קאנט, אינה ניתנת להוכחה, אך כיוון שבלעדיו לא יישא משפט הטעם את המשמעות שאנו מעניקים לו (כלומר, שיפוט אסתטי לא ייבדל מעדות על הנאה חושית פרטית), הרי כל מקרה של שיפוט מעין זה טוען, בעקיפין, לקיומו של חוש כולל כתנאי אפשרותו ההכרחי.

קיומו של חוש כולל הוא בעל השלכות פוליטיות חשובות. במשפט הטעם – ולפיכך גם באמנות, כתחום שבו (עבורנו, המודרנים) מתקיימות הטענות האסתטיות בראש ובראשונה – מה שמוטל על כף המאזניים הוא, במונחים הכלליים ביותר, האפשרות שלממד הטבעי של הקיום האנושי תהיה חשיבות ציבורית־כללית, ומכאן, היתכנותה של קהילה שלרגישות הסובייקטיבית של חבריה יהיה תפקיד מייצב בפרקטיקה החברתית שלה. זאת ועוד, האופן שבו מתבצע השיפוט האסתטי מציב פרדיגמה לפעולה פוליטית בקיום קהילתי מעין זה: משום שהשיפוט האסתטי, מעצם הגדרתו, אינו יכול להסתמך על הוכחה מושגית (אין כלל שבאמצעותו ניתן להוכיח את יופיו של מושא או את ערכו של מעשה אמנות), הרי שכאשר מבטאים שיפוט מעין זה, מתיימרים לתרגל את כושר הטעם באופן מ ו פ ת י, כלומר לשפוט באותו אופן שבו אמור היה לשפוט כל מי שניחן בכושר זה. דיבור בקול הכללי פירושו דיבור בשם המין האנושי כקהילה אסתטית, תוך הסתכנות בלקיחת התפקיד הבלתי מורשה של היות נציגה. קהילה זו אינה, כמובן, קהילה פוליטית של ממש. היא אינה מקבץ ממשי של אנשים החולקים משמעות בלתי מושגית; אכן, ההשלכות הפוליטיות של שיפוט אסתטי אינן נפגעות כהוא זה אם – כפי שקורה לא אחת – הוא אינו נענה בהסכמה בפועל. הקהילה האסתטית המונחת בעצם יצירתה של אמנות והערכתה, על פי המודל הקנטיאני, היא ממד טרנסצנדנטלי של האנושות, המאפשר קיום קהילתי אותנטי.[3]

ג.
הקהילה הממשית של מעשה האמנות: האומה של היידגר והאזור האוטונומי הארעי של חכים ביי

המודל השני, שמרטין היידגר הוא, אולי, מנסחו הקיצוני ביותר, מתיק את מהותה הקהילתית של האמנות מֵהעלאת אפשרות לעבר מימושה. לדידו של היידגר, מעשה האמנות איננו, בראש ובראשונה, אתר של חוויה אסתטית, אלא המקום שבו מתרחש אירוע אמת: מעשה אמנות אמיתי משיק מסגרת חדשה של תפישת הדברים בכללותם, ובכך מייצר קהילה החולקת הבנה מהותית של המציאות. הדוגמה המפורסמת שנותן היידגר היא של מקדש יווני עתיק אשר "פותח את עולמם" של היוונים הקדומים כ"אומה בקורות־ימיה". אך שבמונחי הסיבתיות הטבעית המקדש הוא תוצר של שיתוף פעולה אנושי, הרי במישור המהותי יותר לאדם, ההפך הוא הנכון – "בעמידתו־כאן יִתן המקדש לדברים את מראיהם ולבני־אדם את השֶׁקף על עצמו"; כלומר, המקדש הוא זה המארגן לראשונה את סביבת החיים הטבעית לכדי מרחב משמעות. עבור היידגר, עולם הנתפש באופן זה, כמו הקהילה החולקת אותו, הנו ארעי: אף שמבחינה פיזית (ולפיכך גם אסתטית), עבודות אמנות מאריכות ימים מעבר לעולם שהן פותחות, הרי הדבר המהותי להן כעבודות אמנות שייך להווייתו ההיסטורית של אותו עולם.[4]

שאלה מטרידה, העולה לנוכח פילוסופיית האמנות של היידגר, היא – האם ישנו מעשה אמנות כיום (או מה שמתיימר להיות מעשה אמנות כיום) הממלא, עבור כל קהילה באשר היא, את התפקיד שמילא המקדש עבור היוונים? בהתאם לגרסה האורתודוקסית של המודל ההיידגריאני, שעל פיה הקהילה הנוצרת על ידי מעשה אמנות היא לא פחות מאשר אומה, התשובה היא, כמובן, שלילית. כולם יסכימו, ודאי, כי אין אומה כיום שעבורה מנסח מעשה אמנות כזה או אחר את ההבנה המוסכמת על חבריה ביחס לגורלה ההיסטורי. אולם, אם כדי לשמר את מהותה מייצרת־הקהילה של האמנות, כפי שהבין אותה היידגר, נקצה, בהקשר זה, את מעמד הקהילה לכל התקבצות אנושית בפועל – קטנה או שולית ככל שתהיה – לא נהיה מחויבים בהכרח לעמדה כה פסימית. האזור האוטונומי הארעי (Temporary Autonomous Zone או TAZ), מושג שטבע חכים ביי, יכול לשמש כמודל עבור גרסה "מוחלשת" זו של קהילת מעשה־האמנות: מספר אנשים השרים בצוותא, קהל רוקדים ואפילו קומץ פזור של פרטים, שבשבילו שיר מסוים, סרט מסוים או ציור מסוים מייצר מרחב משמעות חדש. ביי, שעבורו הפרדיגמה של האזור האוטונומי הארעי היא בבחינת

פיוטר שמוגליאקוב

הסדנה של קהילת מעשה־האמנות: גלעד רטמן בביאנלה לאמנות בוונציה

א.

הסדנה: מסע, חגיגה ותיאוריה

שמחנו לשמוע שגלעד רטמן נבחר לייצג את ישראל בביאנלה בוונציה 2013. ולמה שלא נשמח? – שהרי את מי, אם לא אותנו, ייצג רטמן בעבודות הווידיאו שלו מאז ראשית דרכו: מתפתלים על האדמה החרבה בצ׳*ה צ׳ה היפהפה*, שוקעים בבוץ ב*פרויקט 588*, עושים קמפינג על גדות *Alligatoriver*. מי אנחנו? צוות מקצועי? להקה בתר־טבעית של חיות־אדם? רוח הרפאים המטאפיזית של ה"אנחנו"? התקהלות של סוטים? שבט? עַם? אנחנו החברים של גלעד. לכן, מן הסתם, שמחנו שגלעד נוסע לוונציה. ברור היה לנו שהוא ייקח אותנו אִתו. יצאנו יחד למסע תת־קרקעי ארוך שהוביל אותנו ממערה חבויה בכרמל, דרך שורה של מעברים קלאוסטרופוביים ומבוך של מנהרות טובלות במים, בסדרה מפרכת של טייקים חוזרים, אל היעד הנכסף. חלקנו מכרים משכבר הימים, אחרים זרים מוחלטים – מאוחדים לצורך מטרה משותפת הפכנו לקהילה של משתפי פעולה, וכאשר בשלה השעה היינו מוכנים לנפץ את הסלע ולחדור לתוככי הביתן מבעד לחור מרהיב ברצפה (החור עדיין שם). לא היה לנו זמן לנוח. לא כרדי־מיידס בשר ודם, לא ככבשים של קדישמן נכנסנו לביתן;[1] הייתה לנו עבודה לעשות, אמנות ליצור. כל אחד מאתנו נדרש לפסל דיוקן עצמי בחומר (דבר שרובנו לא התנסינו בו אף פעם), לצייד את הדיוקן המפוסל במיקרופון (מבלי לדעת למה ואיך), ולבסוף, להפנות אל המיקרופונים קולות חייתיים ומקפיאי־דם, שאותם איש הסאונד (אחד משלנו, אחד שחלק אִתנו את המסע) סימפל ומיקסס, ובכך הכפיל את האורגיה הקולית הזו לכדי תוצר סימפוני נוסף של מפעלנו המשותף.

אז הנה אנחנו כאן. היום השלישי לצילומים כמעט הסתיים. לאחר הפריצה לביתן ביום הראשון וסדנת הפיסול ביום השני, חתמנו היום את פעילותנו בבכחנליה ווקאלית רוויית גראפה. נכון לעכשיו כולנו שתויים ביותר. בקומת הכניסה לביתן גלעד מצלם את הסיקוונס של איש הסאונד. על אף שבעבודה המוצגת, הסאונד שיופק של ידי איש הסאונד לא יכיל דבר לבד מהקולות שהשמענו אל תוך המיקרופונים של פסלי הדיוקן שלנו, גלעד מצלם את הסיקוונס על רקע מוזיקת טכנו על מנת לעורר בדמות משהו ממחוות ה־DJ האופייניות. אכן, המוזיקה קצבית וחזקה מספיק, כדי לגרום לתריסר מאתנו להפוך את המפלס העליון של הביתן לרחבת ריקודים. חלקנו עומדים בחוץ, שרים. זוג מתמזמז בפינה. חתיכת מסיבה מתרחשת בביתן הישראלי – ארבעה חודשים לפני הפתיחה!

והנה אני – על תקן כפול של משתתף ושל מבקר – יושב על גרם המדרגות המתעקל של הביתן ומתחיל לעבוד על המאמר הזה, שהבטחתי לכתוב לקטלוג. והרי זה מעמד מעניין, אני חושב לעצמי: מוקפים בקהילה חוגגת של חברים, האמן עסוק בהפקת העבודה שקיבצה

טבעיות לבין המבנים התת־קרקעיים של העיר מביא להרס בלתי נמנע של קטעי מערות ייחודיים רבים. ההיסטוריה הגאולוגית, הפלאונטולוגית והארכאולוגית, שהן אוצרות בחובן, מומרת בשלמות פלדה ומלט, בדמות העמודים הנושאים את התרבות שמעל.

אך חוקרי מערות אינם נרתעים בקלות. הם יוסיפו לחפש דרכי גישה גם למערות ה"חדשות", בעוד טבע מסעותיהם התת־קרקעיים ישתנה ממאבק באיתני הטבע לעימות עם ההנדסה האנושית. חקירת אתרים אלו לא תהיה בטוחה יותר מחקירת מערות בתוליות. כאשר יסודות בניין חודרים את תקרתה של מערה, יציבותה מוטלת בספק, וסכנת ההיפגעות מהתמוטטות פסולת בניין גוברת. בנוסף לכך, גם הביוב סופו שיזרום לתוך המערות, שהרי, ככלות הכול, שטף מים הוא שחצב מלכתחילה את מרבית המערות. שינויים סביבתיים אלו יביאו לשינוי בציוד ובאימונים הנדרשים לשם כניסה למערות. יידרשו נהלים חדשים לניווט בטוח בינות להררי שפוכת ולקביעת מידת יציבותה של מערה, ויהיה צורך להמציא ציוד הגנה מפני הסכנות הביולוגיות האורבות לחוקר המערות כתוצאה ממגע עם פסולת אנושית. נוכל לצפות אפילו לשינוי בסימון מערות במפות. במקום להתייחס לסלעים מסוימים או לצורת מנהרות, ייקראו מעברים על שם היושבים מעליהם.

חפיפה זו בין מערות לבין בנייה מעל לפני הקרקע גוררת שינוי באווירה הייחודית שחווים חוקרי מערות. תחושות הניתוק והבדידות מתפוגגות כשאתה מגלה מעל לראשך את יסודותיהם של מבנים החודרים באלימות לתקרת המערה. לא עוד חלל שנותר בלתי נגוע במשך מאות בשנים. המערה הופכת להיות מיצג של טכנולוגיה ושל תשתיות אנושיות. כאשר הם נחשפים לסביבתה הלחה של המערה, חומרים אלו מעלים חלודה ונרקבים, וכך מזכירים לחוקרים כי הם קרובים הביתה יותר מכפי שהיו רוצים להיות.

נוכחותם של פריטים מעשה ידי אדם בנוף הטבעי רחב הידיים מעורר תחושות בלבול ואבסורד, כשם שחוויתי אני עצמי כשמצאתי פעם דמות מפלסטיק של חתול הקומיקס סילבסטר, שנסחפה לתוך מערה, נישאת על גבי כמות בלתי אופיינית של מי גשם. דמותו הופיעה בשדה הראייה שלי כאשר פנס רפרף מעליה, כפותיו הלבנבנות הציצו מתוך הסחופת שבה נקבר. כשחפרתי וחשפתי חפץ אמנות זה, הרגשתי כאילו אני הארכיאולוג הראשון של המאה ה־21. שריד הפלסטיק לא היה אלא בן שנה או שנתיים, בדומה לעמודים התומכים באדריכלות שמעל לפני הקרקע, שהחלו להופיע במערות רבות. אולם, לא משנה כמה הם חדשים, הימצאותם של אובייקטים אלה בתוך מערה בלתי נגישה אופפת אותם בנופך של נוסטלגיה מלאכותית.

למפגש בין מערות לערים יכולות להיות גם השפעות אחרות. במקום חדירה בשוגג של מעשה האדם אל תוך מערות, המשנה את חוויית השהייה בתוכן, ניתן להתאים את המערות עצמן לתנאי הנוחות המגדירים את התרבות המודרנית: מדרגות בטון ורמפות לכיסאות גלגלים, נורות לד חסכוניות ושלטים המפרטים את קוד ההתנהגות: "נא לא לרדת מן השביל! אין להשליך פסולת! אין לצייר גרפיטי! אין לרוץ!". פתח היציאה יהפוך לחנות מזכרות מעוטרת בנטיפי שעווה, וזו תציע למכירה תכשיטים, חולצות ומגנטים למקרר, כמזכרות־עַד מן היום שבו חווית "הרפתקת" מערה.

דוגמה קיצונית לתמורה מעין זו מספק ווקי הול (Wookey Hole), המשווק כאתר "המערות המרהיבות ביותר בבריטניה, משכנה האגדי של המכשפה הידועה לשמצה מווּקי". ב־1936 ביצע ג'ק שפרד את צלילת המערות הראשונה בבריטניה בווקי הול (שהפך מאז לפארק שעשועים המציית למודל דיסנילנד) תוך שהוא נעזר במשאבת אופניים כמקור לאספקת החמצן שלו. כיום מציעה מערת ווקי הול קרקס, אזור בנושא עידן הקרח, דינוזאורים, פיראטים וגן פֶיות. חללי המערה תוגברו באמצעות "מפגן אורות אקסטרווגנטי", שבמהלכו זוכים הצופים להצצה אל המעברים ואל האגמים, ששפרד וחוקרים נוספים אחריו חצו על מנת למפות את מערכת המערות המאסיבית. התזכורת היחידה לאותם הישגים מוקדמים מופיעה בדמות צמד בובות תצוגה מאובקות, ה"מדגמנות" את הציוד שנדרש לשם חקר מערות בזמנים שבהם חקירה מעין זו עדיין ייצגה מאבק באיתני הטבע. בתום הסיור פוגש המבקר ברישום הנודע של אדם לבוש בעור חיה, היושב ליד מדורה בתוך מערה, רישום המשמש רקע לזוג שלדים עתיקים שנמצאו באתר.

דייגו טרוחיו הוא אמן ומעצב קונספטואלי ממקסיקו. בעל תואר שני באינטראקציות עיצוביות מן ה־Royal College of Art בלונדון (2012). עבודתו עוסקת בהשפעות הבלתי צפויות של הטכנולוגיה ושל המחקר המדעי על היבטים שונים של התרבות האנושית. בשנים האחרונות עוסק בחקר מערות תת־מימיות ובצלילת מערות.

1. Richard Lloyd Parry, "Al-Qa'ida almost 'immune to attack' inside its hi-tech underground lair," *The Independent*, 21.11.2001, www.independent.co.uk/news/world/asia/alqaida-almost-immune-to-attack-inside-its-hitech-underground-lair-618258.html (accessed 25.1.2013)
2. Roland Watson and Michael Evans, "US targets bin Laden's fortress," *The Times of London*, 29.11.2001
3. Leo Dorfman (writer), Curt D. Swan (penciller), Murphy Anderson (inker), "The Secrets of Superman's Fortress," *Action Comics* 395 (1970): 2
4. Michael Hanlon, "Just like out of a Bond film: Inside the astonishing subterranean WikiLeaks bunker," *Mail Online*, www.dailymail.co.uk/news/article-1337014/WikiLeaks-bunker-Julian-Assanges-subterranean-Bond-villain-den.html (accessed 20.2.2013)
5. Illegal immigrants walk three miles through Channel" Tunnel in attempt to sneak into the UK," *London Evening Standard*, 3.1.2008, www.standard.co.uk/news/illegal-immigrants-walk-three-miles-through-channel-tunnel-in-attempt-to-sneak-into-uk-6625659.html (accessed 20.2.2013); Peter Allen, "Illegal immigrant walked 16 miles into Channel Tunnel," *The Telegraph*, 18.3.2012, www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/7472581/Illegal-immigrant-walked-16-miles-into-Channel-Tunnel.html (accessed 20.2.2013)

ב־Cenote Tajma Ha שבמקסיקו, למשל, מכיל שרידי שלד של אדם קדמון, שנשמרו ללא מגע יד אדם, מוקפים בפחמים השרופים של המדורה שבנה, מדורה שצרכה כמות חמצן כזו שגרמה לו להיחנק בשנתו, מכורבל בתנוחה עוברית. ברגע הראשון, גילוי סצנה תת־מימית מעין זו מזמן חוויה בלתי נתפשת; המראה מנוגד לכאורה לכל היגיון, עד שאתה מעלה בדמיונך את המערה כמנהרה יבשה ונגישה יותר.

אי־נגישותה של המערה היא שאִפשרה לעצמות לשרוד, מוגנות מפני הביזה שהעלימה שרידים רבים אחרים בחצי האי יוקטן. זאת ועוד, מגבלות הנגישות תורמות גם להפצתם של מיתוסים ושל אגדות שלא ניתן לאמתם או להפריכם. מלחים נהגו לספר סיפורי מעשיות על מפגשים עם יצורים דמיוניים בארצות רחוקות באופן כה ריאליסטי, עד כי פליניוס הזקן בחר לכלול סיפורים אלה בכתביו על תולדות הטבע. בתקופות קרובות יותר לזמננו, פנטזנו באופן כה משכנע על תרבויות זרות ועל חיים מחוץ לכדור הארץ, עד כי הושקעו 2.5 מיליארדי דולרים בהשקת רובוט ושליחתו לכוכב הלכת מאדים על מנת שיתור שם אחר שרידי חיים. מיתיזציה זו של הבלתי נגיש פעלה את פעולתה גם על מערות, והולידה מיתוס של מערה ארכיטיפית, שהתפתחה במהלך הדורות במקביל לתרבות. אגדות על מערות הן, ביסודן, סיפורים על העצמה, לעתים חומרית ולעתים מאגית. מערות מתוארות כמבוכים מסוכנים המכילים אוצרות יקרי ערך, הנשמרים, לא אחת, על ידי יצורים מזרי אימה כמו אלה שתיארו המלחים הקדומים. הגיבור הנכנס למערה ומצליח לצאת ממנה חי, יזכה לתגמול בדמות אוצרות וכוחות מאגיים, כשם שקורה בסיפור *אלדין*, אשר – לאחר מנוסתו מן המערה המתמוטטת – משפשף את מנורת הקסם בפעם הראשונה וזוכה בשלוש משאלות מאת השד הכלוא בתוכה. תפישת המערה כמקור העצמה אינה נטולה לחלוטין אחיזה במציאות. "כוחות" מסוימים אכן נדרשים על מנת להיכנס למערה, שכן חקר מערות הוא, ביסודו, מאבק באיתני הטבע. כשהם מצוידים בציוד רב ומשוכלל, נראים לפעמים חוקרי המערות כדמויות בדיוניות בעלות יכולות מאגיות או על־אנושיות. גם העצמתו של באטמן, איש העטלף, היא טכנולוגית. כשברוס וויין חוצה את סף מערת העטלף, הוא מצייד את עצמו בתחמושת הטכנולוגית המתקדמת ביותר ללוחמה בפשע, ההופכת אותו לגיבור־על. המערה הסודית משמשת כנקודת מפנה בעלילה ומעוררת את הבדיה לחיים. רק כאשר מדובר בחלל תת־קרקעי עצום, החבוי מאחורי מפל, יכולה תמורה מעין זו להיוותר סמויה מן העין. המערה מאפשרת למר וויין לשמור על זהותו הסודית בעודו מייצר מיסטיפיקציה לבאטמן כגיבור העולה משום־מקום בעת הצורך. האגדה המודרנית מתארת מערה ארכיטיפית, מלאה באוצרות המאה ה־21, החייבים להישאר סמויים מן העין פן ייפלו לידיים עוינות.

טקטיקות מיתיזציה מעין אלו חורגות, לא פעם, מתחומי הבדיון, ומוצאות את דרכן אל חדשות "העולם האמיתי". בשלהי שנת 2001 דיווחו כמה מסוכנויות הידיעות כי אוסמה בן־לאדן מתחבא במערה משופצת המשמשת כמבצר תת־קרקעי. ביומון הבריטי *אינדיפנדנט* התפרסמה ידיעה שכותרתה: "אל־קאעידה כמעט 'חסינה מפני תקיפה' בתוך מאורה תת־קרקעית היי־טקית", כותרת שטיפחה את דימויו של בן־לאדן כארכי־רשע.[1] המערה העצימה את האיום שטומן בחובו ארגון הטרור, שכן היא אפשרה לו לפעול באופן שאינו ניתן לאיתור, חבוי אפילו מעינם המפקחת של לוויינים ושל מטוסי ריגול. אי נגישות זו סייעה בהצדקת הצורך בכוחות רגליים לצורך החיפוש אחר בן־לאדן.

איכותו המיתית של מבצר ההר של בן־לאדן הובלטה באיור שפורסם ב*טיימס* הלונדוני ב־29 בנובמבר 2001.[2] [עמ' 151] חתך רוחב של המבצר הציג את ממדיו המרשימים – החדרים והמתקנים, התשתיות ומערכות ההגנה, כולם תוארו בסגנון קומיקס טיפוסי. אילו הוחלפו הכיתובים המלווים של תמונות מערות טורה בורה עם כיתובי איורו של קורט סוון ל"מבצר הבדידות" של סופרמן,[3] שראה אור שלושים שנים קודם לכן,[עמ' 151] יש להניח שאיש לא היה חושד. אילו דווח כי אל־קאעידה מחזיקה ב"מחשב־על", ב"מחסן רובוטים" ובגן חיות החבויים במעמקיה של מערה מסתורית במרום הרי אפגניסטן, גם לדיווח כזה היו נמצאים מאמינים רבים. מעמדו הבדיוני של מבצר המערה של אוסמה בן־לאדן נחשף כאשר נתפש בן־לאדן ונהרג בבית על־קרקעי, ששימש כמקום המחבוא האחרון שלו.

לא כל מאורה תת־קרקעית חתרנית מאכלסת מחוזות דמיוניים, אבל גם מערות של ממש זוכות ליחס ספקני ונתפשות לא פעם כארכיטקטורות בדיוניות. כך, למשל, חדר השרתים הקודם של אתר ההדלפות ויקיליקס בשטוקהולם, השוכן בתוך בונקר תת־קרקעי מודרני שנחצב בסלע הגרניט, יצר ניגוד בין חומרת המחשב לבין קירות הסלע החשופים שהכילו אותה. מבחינה טכנית, אין כל הבדל בין שרתים אלו לבין כל שרת אחר, אולם עובדת הימצאותם בתוך מערה גרמה להשוואתם עם מתקן השליטה בעולם שתכנן הוגו דראקס, הרשע בסרטו של ג'יימס בונד *מונרייקר*,[4] השוואה המותחת קו ישיר בין פעילויותיה של ויקיליקס לבין פרשיות ריגול בתקופת המלחמה הקרה.

טבעו החתרני של התת־קרקעי מנוצל לא רק בידי טרוריסטים ואקטיביסטים אינטרנטיים. מערות טבעיות ומנהרות מעשה ידי אדם מתפארות בהיסטוריה ארוכה של שימוש בהן לשם מנוסה מפני שלטונות החוק והמס. מערות משמשות גם לאחסנת סחורות גנובות, ובכך עוטים הגנבים בני־זמננו אצטלה שרב בה הדימיון, משל היו פיראטים בני המאה ה־16. גם מבריחים וסוחרי סמים מנצלים דרך קבע נתיבים תת־קרקעיים. השימוש במנהרות לשינוע סמים ממקסיקו לארצות הברית שמעבר לגבול הפך כה רווח, עד כי נטבע מונח מיוחד המתאר תשתית לא חוקית גדלה והולכת זו – "מנהרת סמים" (narco-túnel).

דומה שהיכולת לחצות גבולות באורח לא חוקי מתחת לפני האדמה היא פופולרית לא פחות. כיוון שמערות טבעיות לא תמיד מקשרות בין ארצות, נעשה שימוש במערכות תת־קרקעיות מעשה ידי אדם על מנת לעקוף גבולות בינלאומיים. לא פעם שובשה פעילותה של רכבת היורוסטאר בין צרפת לבריטניה בשל מהגרים בלתי חוקיים, שנתפסו בעודם צועדים בתוך המנהרה שמתחת לתעלת למנש.[5] הדימויים שמעוררת פעילות זו הם פוסט־אפוקליפטיים במובהק, כאילו השורדים האחרונים על פני כדור הארץ מטפסים בכל אונם על תשתיתו הקיימת בחיפוש אחר חיים טובים יותר במקומות מרוחקים.

עם התרחבות מקומות היישוב של האדם גוברת הסבירות לבנייה מעל מערות, מה שמייצר כרסום באוטונומיה של התת־קרקעי. המגע הכפוי בין מערות

דייגו טרוחיו

על מערות, כוחות־על וערים

לפני מיליוני שנים הפכה שלולית מי גשמים לחומצה פחמתית, וזו החלה להמס את שכבת סלע הגיר שמעליה נקוותה. תהליך דומה חזר על עצמו דורות אחר דורות של שלוליות, עד כי נפער בסלע חור גדול דיו, שאִפשר כניסת אדם לתוכו. כך חצו בני אדם את הסף אל עולם חשוך, שנוצר מכוחם של מים ושל רעשי אדמה, ובתוכו ביקשו להרגיש בבית. טיפוסים קדמונים אלו – ספק בני אדם, ספק קופים – התקבצו מסביב למדורה במערה, כפי שניתן לראות באחד הדימויים הראשונים המוכרים לנו, שבהם נראים בני אדם ומערות. זהו דימוי הטבוע כה עמוק בתרבותנו, עד כי כמעט כל תמונה של אדם קדמון מציגה מערה, כמו מרמזת כי בני האדם לא היו בני אנוש בטרם למדו להבעיר אש ולחיות תחת קורת גג; כאילו המערה כשלעצמה היא־היא שהעניקה ליצורים קדמוניים אלה את כוחות האנוש הראשונים שלהם. רבות דובר וסופר על השפעותיה של המערה על האנושות מאז. חלקן של מערות בהתפתחות האמנות, הדת, מנהגי הקבורה והאדריכלות נחקר דרך קבע בספרות המערות האנתרופולוגית, אולם תפקידן העכשווי של מערות נותר, במידה רבה, בבחינת קרקע בתולה. הרחקנו את מגעינו עם מערות לתקופה כה קדומה בעבר, עד כי אנו מתקשים להבין את מקומן במיתולוגיות עכשוויות. בפסקאות הבאות אבקש לבחון את המצב התת־קרקעי בעידן העכשווי. מתוך ניסיוני האישי כחוקר מערות, אנסה לצלול לסוגיות הרחבות הנוגעות למסע מתחת לפני האדמה.

הכניסה לתוך מערות תת־קרקעיות מוצפות מים טומנת בחובה סכנות רבות. על מנת להפחית את הסיכונים, יש צורך בידע ייחודי בתחומים שונים: חישוב עתודת האוויר הנדרשת, שינון פרוטוקולים של ניווט במבנים סבוכים, לימוד סימני איתות ותקשורת ויזואליים וניתוח תאונות קודמות.

הגעה למערה כוללת סדרה של הכנות: קיבוץ הציוד ובדיקת תקינותו, שינון תכניות הפעולה, קביעת גבולות הגִזרה ובדיקה לאיתור דליפות אוויר. זהו תהליך ארוך ומייגע שרק בסופו מתאפשרת הצלילה אל תוך אפלת הדממה.

בכל פעם שאני מתאר את הסכנות ואת הנהלים באוזני מי שאינם מערנים, אני נשאל: "לשֶם מה להיכנס לשָם?". ישנן תשובות רבות לשאלה זו. מערות הן מקומות מרהיבים להפליא, וציפה נטולת כבידה בנוף הגאולוגי שלהן היא סיבה אחת מני רבות. שהייה בחלל סגור שאינו מותאם לממדי אדם היא חוויה מרתקת במיוחד. חציית מעברים צרים, ואז, באורח דרמטי, הגחה אל תוך אולמות הגדולים דיים להכיל מטוס, היא חוויה מטלטלת, המלווה לעתים קרובות בתחושת הזרה. סיבה נוספת היא האתגר עצמו; הסיפוק המושג מעצם היכולת להתמודד עם כל הציוד, בנוסף לניווט המורכב ולפרוצדורות התקשורת – כל אלה מתגמלים ביותר. תחושת השליטה בגוף ובנפש הופכת מסע מערות לחוויה רוחנית. האווירה הסוריאליסטית מועצמת על ידי כמה מן האובייקטים הנקרים בדרכך במערות. מעבר מוצף

בהשוואה למסעות הכיבוש של פומפיוס, המסע התת־קרקעי שבלב מיצב הווידיאו של גלעד רטמן, *הסדנה*, מייצג תנועה הפוכה. במקום לתבוע חזקה על טריטוריה, דומה שהטיילים של רטמן דווקא מבקשים להתרחק מכל שיוך טריטוריאלי באשר הוא. בדומה לאַרֵיתוּזה, שביקשה מקלט בסיציליה, קבוצת האנשים היוצאים למסע התת־קרקעי מנקודה כלשהי בישראל, מוצאת מקלט בביתן הישראלי בוונציה.

סדנת הפיסול

ב*סדנה*, כמו בעבודות אחרות של רטמן, דומה שחבריה של הקבוצה ההטרוגנית המוצגת בפנינו – כשלושים איש (רובם חבריו של האמן) – הם בגילאים שונים ובאים מרקעים מגוונים. הם מתחילים את מסעם בכניסה למערה. משם הם יוצאים למסע תת־קרקעי אשר, לאחר מעבר מפרך במבוכי מנהרות, מוביל אותם אל הביתן הישראלי בוונציה. עם הגיעם לביתן הם מקימים סטודיו לפיסול. כל אחד מהם מייצר דיוקן עצמי, ואז הם פוצחים במעין דיאלוג מוסיקלי: אל תוך מיקרופונים המחוברים לפסלים הם משמיעים מגוון קולות, העוברים מיקס תחת ידיו של איש סאונד הניצב סמוך לפתח המערה. דמותו של איש הסאונד הופיעה כבר בעבודה קודמת של רטמן, *צ'ה צ'ה היפהפה* (2005): קבוצה של יצורים הומנואידים מפלצתיים שנשללה מהם יכולת התנועה, נראים כאילו הם גוססים מצמא בנוף נידח. הנהמות הבוקעות לכאורה מפיותיהם של היצורים המתייסרים, מופקות, למעשה, על ידי קבוצה קטנה של שחקנים ומוקלטות באולפן על ידי איש סאונד. בסיומה של העבודה מתגלה הסצנה כולה כסט קולנועי כאשר צוות הצילום נכנס לפריים ומסייע לשחקנים־יצורים להסיר מעליהם את תחפושותיהם המגושמות.

במקרה של *הסדנה*, הצופה מתבונן בפעולות שמבצעת הקבוצה באמצעות מיצב וידיאו רב־ערוצי, המוצב בחלל במקום שבו ניצבה סדנת הפיסול. ערוצים שונים, שבכל אחד מהם מוצג חלק אחר של הפעולה, מתפרשים על פני מסכים אחדים המפוזרים בחלל הביתן. האפיזודות אינן מסודרות בסדר כרונולוגי. על הצופה לשחזר את השתלשלות הנרטיב. השריד הפיזי היחיד הנראה לעין מן האירועים המתוארים בעבודת הווידיאו הוא החור ברצפת הביתן. בדומה לדמויות שבווידיאו, גם הצופים ערכו מסע כדי להגיע לביתן הישראלי, ולפיכך הם מתוודעים לתהליך עשיית האמנות, לביקוריהם של אחרים בחלל זה לפניהם. הצופה מוצב בעמדה רפלקסיבית, שרטמן מנקז אותה לעבר תהליכים של יצירת אמנות והתבוננות באמנות. שימושו של רטמן באיכות רפלקסיבית זו שונה משהו מן השימוש שעושה בה קופר בגרסה הראשונה *לקינג קונג*, אולם בשני המקרים גם יחד נדרש הצופה לנקוט עמדה ביקורתית כלפי הייצוג האמנותי.

המסע שהוביל לסצנה – מסע המוסיף רובד נוסף לעבודה – החל בארץ שבה מתהדרת סוגיית יצירת הדימויים בהיסטוריה ארוכה. בני ישראל קיבלו את הדיבר השני, האוסר עליהם עשיית כל פסל ותמונה. הנרטיב הכולל של וידיאו רב־ערוצי זה, אשר נקטע באופן המשבש את רצף הזמן הליניארי, מציג את הקמתו של אתר ליצירת דימויים, ובד בבד מהרהר בתנאי האפשרות של מעשה כזה של יצירת דימויים. ככזו, העבודה מדגימה את ההיפר־איקון של מיטשל. האיקונולוג האמריקני מסביר כי דימויים מעין אלה מעוררים את חרדותינו ביחס לדימויים, ומאלצים אותנו לחשוב על מקורותיהם הרעיוניים. *הסדנה* של רטמן היא היפר־איקון רב־עוצמה משום שהיא מחברת באופן סימבולי מקום של איסור על יצירת דימויים למקום של הצגת דימויים ומתווה דרך ביניים בין שתי נקודות קיצון. הקולות המהדהדים במיצב הווידיאו של רטמן מופקים על ידי השחקנים, הנושפים אל תוך הפסלים. מחווה זו מבטאת את התשוקה האנושית להפיח חיים בצֶלמים, אך בד בבד חותרת תחת אותה תשוקה ממש לנוכח חוסר הפשר של הפעולות הווקאליות המבוצעות. שניוּת זו ביחס ליצירת דימויים, המציבה את העבודה על סִפה של ממלכת האמנות (ומצילה אותה מהפיכה לעבודה פוליטית או מסחרית גרידא המוסווית כאמנות), מהותית לפרויקט של רטמן.

הבה נשוב לפזמון השיר של להקת ג'אמירוקוואי, "I'm goin' deeper underground / There's too much panic in this town", ונבחן שוב את מילותיו. עתה יתחוור לנו, אולי, כפי שהבינו מלוויל ורבים אחרים, כי מעיין אַרֵיתוּזה, ששימש אותנו כמשל לעבודתו של רטמן, הוא מקור האמנות. זהו המקום שבו יכול המסע הפנימי להתמרת הטראומה, הפחד והתשוקה באמצעות עידון אמנותי לעלות על פני השטח, ושם לעטות צורה של יצורים או של חיות פלאיות. יופייה של האמנות והקושי הגלום בה הם, כדברי פרסי בישי שלי, שעליה לרדת למצולות כדי להגיע הביתה...

ניקולא סטארי (נ' בריסל, 1978) הוא חוקר תרבות, סופר ועורך. תחומי עיסוקו נוגעים למדיה ולתרבות החזותית ומתמקדים באיקונוקלזם עכשווי. בעל תואר דוקטור בתולדות האדריכלות ובמדעי האמנות מאוניברסיטת ונציה (IUAV). היה בין אוצרי דוקומנטה (13) בקאסל.

1. *The Logbook* (כרכים 3/2 של קטלוג דוקומנטה 13) מציג את מהלך ה"ניווט" של דוקומנטה 13, מרגע מינויה של קרולין כריסטוב־בקרגייב לאוצרת התערוכה בשלהי שנת 2008 ועד למימושה בקיץ 2012, באמצעות תכתובת דוא"ל, ראיונות ותמונות (הוצאת Hatje Cantz, יוני 2012).
2. הרמן מלוויל, *מובי דיק*, תרגום: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), כרך ראשון, עמ' 179. על עמימות אופיו של אותו "מפלץ רצחני" יעיד הנוסח העברי המוקדם משנת תשל"א בתרגומו של אליהו בורטניקר, שבו מתואר היצור כ"תנין" וכ"מפלצת ים" ולא כלויתן [הערת המתרגמת]; ראו: הרמן מלוויל, *מובי דיק*, תרגום: אליהו בורטניקר (ירושלים ותל אביב: מ. ניומן, תשל"א), פרק מ"א, עמ' 177–185.
3. בנוסף למעיין אַרֵיתוּזה, ישמעאל של מלוויל מביא גם את מקרה הר סטרלו כדוגמה לנפלאות שסופרו בימים עברו.
4. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005)
5. Pausanias, *Description of Greece*, trans. W.H.S. Jones and H.A. Loeb Omerod (Cambridge, MA and London: Harvard UP and William Heinemann, 1918), 5.7.2
6. פּוּבְּלִיוּס אוֹבִידִיוּס נָזוֹ, *מטמורפוזות*, כרך ראשון, תרגום: שלמה דיקמן (ירושלים: מוסד ביאליק, 1965), ספר חמישי, עמ' 208–211, שורות 572–641.
7. מלוויל, *מובי דיק*, הערה 2 לעיל, כרך ראשון, עמ' 179.
8. Hershel Parker, *Melville Biography: An Inside Narrative* (Evanston, IL: Northwestern UP, 2013)
9. מלוויל, *מובי דיק*, הערה 2 לעיל, כרך שני, עמ' 354.

סרטו של קופר הציג גורילת ענק אימתנית, הנלכדת על ידי צוות צילום הוליוודי ומועברת לעיר ניו יורק, שם היא מוצגת לראווה לקהל רוכשי כרטיסים כפלא השמיני. בסופו של דבר מצליחה הגורילה להימלט משוביה. היא מטפסת על בניין האמפייר סטייט, נתלית על קצהו, נורית על ידי מטוסי קרב אמריקניים וצונחת אל מותה.

ייתכן שהונדה ראה בנעוריו את הסרט האילם *Wasei Kingu Kongu*, גרסה יפנית לסרט האמריקני, שאף היא נוצרה ב־1933. האגדה מספרת שסרט זה אבד בהפצצה האטומית האמריקנית על יפן ב־1945. הרוח הרפלקסיבית והביקורתית של *קינג קונג* האמריקני, שבו תאווה הבצע חסרת הרחמים של עסקי השעשועים מובילה לטרגדיה – טרגדיה שהורתה בהבזקי מצלמות הצלמים, המטריפים את קונג וגורמים לו להשתחרר מכבליו ולברוח – מומרת ב*גודזילה* של הונדה בפנייה למודעות האקולוגית ביחס לסכנות הטמונות בנשק גרעיני ובכוח גרעיני. אם, כטענתי, אכן קיים קשר בין גודזילה לבין מובי דיק, הרי קינג קונג משמש גשר ביניהם.

הביקורת הרפלקסיבית על הספקטקל ב*קינג קונג* המקורי שבה ועולה בווידיאו־קליפ לשיר "Deeper Underground". באולם קולנוע רחב־ידיים צופה הקהל בסצנה מן הגרסה האמריקנית *לגודזילה* בתלת־ממד. על המסך נראית גודזילה מושכת סירות דייגים למצולות, ואז שבה ועולה על פני המים, כמו הולכת עליהם, פוסעת לעבר הקהל, עד שהיא מבקיעה את מה שמתגלה בדיעבד כקיר זכוכית, ולא כמסך. מים מציפים את אולם הקולנוע, ומפלס הפאניקה עולה. בנקודה זו נכנס לאולם ג'יי (ג'ייסון) קיי, סולן להקת ג'אמירוקוואי, ופוצח בשירה ובריקוד, בעוד הצופים המבועתים מבקשים לנוס על נפשם. הוא מקפץ מעל המושבים בעת שנהרות מים פורצים פנימה מן האוקיינוס.

סרטון הווידיאו המרשים הזה נשען על התחבולה הקלאסית של דימויים המתעוררים לחיים, בדומה לפֶּסל בסיפור המיתולוגי של פיגמליון. דימוי בית הקולנוע המוצף – שסצנת הטבעת הסירות על ידי גודזילה כמו מנבאת את התרחשותו – ממחיש זרם תודעה, מעין התפרצות של התת־מודע ה"מפלצתי". זהו קליפ המדמה, למעשה, יצירת דימויים, פיגורה של פיגורציה, בדומה למערה של אפלטון – מה שהאיקונולוג וו.ג'י.טי. מיטשל כינה בשם היפר־איקון (hypericon או metapicture).[4] בדבריי על עבודתו של רטמן אשוב לאתר זה של יצירת־דימויים ולביקורת הרפלקסיבית של הספקטקל, אולם לעת עתה, בעקבות ג'אמירוקוואי, הבה "נרד למצולות", כל הדרך עד אורטיגיה (סיראקוזי) דרך *מובי דיק* של מלוויל.

מעיין אֲרֵיתוּזה ומובי דיק

ישנן שתי גרסאות ידועות למיתוס מעיין אֲרֵיתוּזה, האחת של פאוסניאס[5] והאחרת של אובידיוס.[6] שניהם מספרים את סיפורה של אֲרֵיתוּזה, נימפה, אשר בעודה רוחצת עירומה במימי נהר אַלְפֵּאוּס, רואה אותה אל הנהר ומתאהב בה. אֲרֵיתוּזה בורחת מפניו, אך אלפיאוס עוטה על עצמו דמות אדם כדי לשפר את סיכוייו לתפוס אותה. בניסיונה להימלט מפני אלפיאוס פונה הנימפה לפטרוניתה, האלה ארתמיס, וזו הופכת את אֲרֵיתוּזה למים, ומובילה אותה מתחת לפני האדמה אל האי אורטיגיה, שם נשפכת אריתוזה במצבה הנוזלי למעיין שנבע במקום מאז ימי קדם. אלפיאוס, שבינתיים שב למצבו הנוזלי בדמות נהר תת־קרקעי, עוקב אחרי אֲרֵיתוּזה במסעה בים התיכון, כל הדרך עד סיציליה, ושם מימיהם מתמזגים לבסוף.

ב*מובי דיק* מופיעה ההתייחסות למעיין בפרק 41, בהקשר לתיאור היכולות המאגיות, שמייחסים הדייגים השוגים באמונות־הבל, ללוויתן הגדול. אחת המעניינות בהן היא רעיון העוועים כי החיה מצויה לכאורה בכל מקום. כפי שמודיע לנו ישמעאל, מספרים כי בעצם אותו הרגע נצפה הלוויתן על ידי סירות ב"קווי־רוחב מנוגדים" בשני קצוות תבל. הוא משער כי טענה דמיונית זו נובעת, ככל הנראה, ממהירות שחייתם של לוויתנים, המסתייעים בזרמים תת־מימיים (תופעה שטרם הוכחה מדעית באותה עת). בעקבות זאת משווה ישמעאל את "עובדות נסיונם של ציידי הלוויתנים ... לנפלאות שסופרו בימים־עברו" על מעיין־אֲרֵיתוּזה ועל האגם הסמוך לראש הר־סֶטֶרְלוֹ. נקודה מעניינת במיוחד בהתייחסות זו למעיין אֲרֵיתוּזה היא, כי במקום לדבוק בגרסה המסורתית של המיתוס, שעל פיה מימי המעיין מקורם ביוון, ובכך לאשש את הזיקות הקדומות בין המולדת היוונית לבין הקולוניה הסיציליאנית שלה, כותב מלוויל על המעיין, "שסברה הייתה כי מימיו באים במעבר תת־קרקעי מארץ־הקודש".[7]

בניסיונו להסביר את משיכתו של מלוויל לזרמים התת־מימיים, מציע הרשל פרקר בספרו *Melville Biography: An Inside Narrative*,[8] כי מלוויל גילה את סיפור אֲרֵיתוּזה בספרו של ידידו, הנרי תאודור טאקרמן, *Isabel or Sicily: A Pilgrimage*, שנכתב בשנת 1839, אחת־עשרה שנים בטרם ראה *מובי דיק* אור. טאקרמן הקדיש פסקה ארוכה לסיפור המעיין, אולם תיאורו נותר נאמן לגרסה המסורתית, ואין בו כל אזכור של ארץ הקודש. מלוויל הכיר בוודאי את הנוסח המסורתי של המיתוס; סביר להניח שקרא את שיריהם של מילטון, שלי ופופ. מדוע, אם כן, שינה את מקור המסע התת־מימי?

על מנת לגלות את התשובה יש להמשיך ולקרוא ב*מובי דיק*. בפרק 82 צולל מלוויל לסיפוריהם של גיבורים אגדתיים שנאבקו בלוויתנים, ולסיפוריהם של נביאים שנבלעו בלועיהם. בתוך כך הוא מקשר במיומנות בין מיתוס פרסיאוס לבין הסיפור המקראי על יונה הנביא. במיתוס היווני, פרסיאוס מציל את אנדרומדה בכך שהוא הורג את הלוויתן, המאיים להטביעה. מלוויל מדווח כי שלדו של המפלץ שקטל פרסיאוס, היה מושא לסגידה באחד ממקדשיהם של עכו"ם ביפו העתיקה, וכי הרומאים, לאחר שכבשו את העיר, נטלו את השלד עצמו כשלל־מלחמה לאיטליה כדי לחגוג את ניצחונם. וישמעאל מסכם ואומר: "הדבר שלכאורה הוא המיוחד והרה־המשמעות בסיפור הזה הלא הוא זה: מיפו הפליג יונה".[9] לדידו של מלוויל, מקורו של מעיין אֲרֵיתוּזה לא יכול היה להימצא בשום מקום אחר זולת ארץ הקודש. כיום שוכן נמל יפו על קו החוף הדרומי של העיר המודרנית תל אביב.

אולם ישנו סיפור נוסף המקשר את אֲרֵיתוּזה לתל אביב. מסלולו של נהר הירקון, הנשפך לים התיכון, מסתיים בנמל תל אביב. מקורותיו של הירקון מצויים סמוך לתל אפק. בקרבת התל ניתן לבקר באתר הארכיאולוגי פגאי (מעיינות), עיר עתיקה, שהגנרל הרומי פומפיוס שינה את שמה לאֲרֵיתוּזה במהלך כיבוש יהודה בשנת 63 לפנה"ס, וכך מימש את המחווה הקולוניאליסטית המעגנת את היחסים בין המולדת לקולוניה, כשם שעשו היוונים הקדומים בסיציליה.

והסברה שמביא ישמעאל, כי מי המעיין נבעו דווקא מארץ הקודש, ולא מיוון, התנקזו במוחי לפרויקט המיועד של רטמן עבור הביתן הישראלי בביאנלה בוונציה 2013. הרומן של מלוויל, המיתוס היווני והעבודה של רטמן – שלושתם גם יחד מתארים מנוסות מתחת לפני הקרקע או מתחת לפני המים. בעידודו של רטמן, בחרתי לנקוט בגישה רפלקסיבית אסוציאטיבית, ולא בגישה אנליטית בטקסט זה, העוסק בתיאורים שונים אלה של הממלכות התת־קרקעיות והתת־מימיות כמָכָלי תקשורת, המהווים כר ליצירה אמנותית מסוג מסוים. לאחר שגיליתי מחדש, באקראי, את שירה של להקת הג'אז־Fאנק/אסיד־Fאנק הבריטית, ג'אמירוקוואי (Jamiroquai), *"Deeper Underground"*, שזימנה לי כלי נוסף, עלה בדעתי גם הסרט *גודזילה*. הפסקאות הבאות הן תוצר מחשבותיי והרהוריי על כלים ומָכָלים שונים ומשונים אלו.

חפירה, הגחה אל פני השטח ועידון אמנותי

חשיפת שורשיו האטימולוגיים של הפועל האנגלי "to dig" (לחפור) היא משימה רקורסיבית אינסופית, הממחישה עד כמה קשה לחלץ את עצמך מן השפה אל החוץ, ממש כמו לנסות להיחלץ בשחייה מֵחול טובעני. קושי זה מומחש היטב בעבודת וידיאו מוקדמת של רטמן, *Boggy Man* (2008), שבה נראה אדם מניף אל־על את ידו האוחזת במכשיר סמארטפון, והוא מתעד את עצמו כשהוא שוקע בבוץ טובעני. מקור הפועל "to dig" אינו ברור. על פי מילון אטימולוגי שמצאתי ברשת, אבותיו הקדמוניים הם "dike" ו־"ditch" (תעלה, חפירה, סוללה, ערוץ) – מושגים המרמזים על יצירת סכרים שמטרתם להסיט מים מנתיבם הטבעי, או חפירת בורות צרים לשם איסוף מים. דומה כי איתור מים ושליטה בהתנהלותם שלובים לבלתי הפרד במעשה החפירה.

מאז ומתמיד השתמשו בני אדם בחפירה כאסטרטגיית הישרדות בסיסית, וחפרו מנהרות במעבה האדמה כדי לחבר בין מערות וליצור סביבות מגורים רחבות ובטוחות יותר. בימי קדם חיברו מעברים תת־קרקעיים בין מקדשים לארמונות, בין קטקומבות לכיכרות ציבוריות, בין מבצרים לכפרים. אורכו של מעבר הולכי רגל אחד מעין זה, שנבנה בבבל בין השנים 2180 ו־2160 לפנה"ס, היה כ־900 מטרים, והוא נחפר מתחת לנהר פרת. חפירת המנהרה התאפשרה הודות להסטתו הזמנית של נתיב הנהר בעונת היובש באמצעות מערכת תעלות וסוללות.

הטבע עצמו חפר מנהרות תת־קרקעיות מרשימות אף יותר, חלקן בדמות נהרות תת־קרקעיים הזורמים מן הקרקע אל תוך שקעים ומבעד למערות, עד שהם פורצים ומגיחים שוב על פני השטח – ביבשה, בים או באגמים. פלאי טבע אלו סיפקו השראה לסיפורים מיתולוגיים על אודות נהרות העולם התחתון, אחד הידועים שבהם הוא הנהר אכירון המתואר ב*תופת* של דנטה אליגיירי. בשל האופן שבו אנו תופשים את השפעתן של תופעות טבע על הדמיון הקיבוצי של האנושות, אנו נוטים לייחס חשיבות יתרה לתופעות הנוגעות לממלכות על־קרקעיות או שמימיות, וחשיבות פחותה יחסית לתופעות הנוגעות לממלכות השוכנות מתחת לפני האדמה.

אף־על־פי־כן, זרמים תת־קרקעיים מרתקים משוררים וסופרים זה עידן ועידנים, שכן הם מעניקים ביטוי מטאפורי לעולמנו התת־מודע ולהתפרצויותיו, לעתים בדמות זיכרונות בלתי רצוניים. הדוגמה הספרותית המוכרת ביותר להיזכרות בלתי רצונית מעין זו היא, כמובן, עוגיית המדלן של מרסל פּרוּסט. את הספרות עצמה ניתן לראות כרשת של נהרות, שמעת לעת מתמזגים ונעלמים מתחת לפני האדמה, ואז, לאחר דורות או בארצות רחוקות, שבים ומגיחים מעל לפני השטח. בדומה, גם מילה, ביטוי או ספר עשויים להתנהל בנתיבים מסתוריים בתת־מודע, ואז לצוץ לפתע בזמן אחר ובמקום אחר, ממש כשם ששרידיהן של ספינות טרופות עשו את דרכם באורח פלא – לאחר שנסחפו, ככל הנראה, על ידי זרמים תת־קרקעיים – לאגם שעל פסגת הר־סֶטֶרַלוֹ שבפורטוגל.[3]

במהלך הניסיונות לברר את מקורה האטימולוגי של המילה "digging", העלתה המערכת תת־הקרקעית "שריד" אחד מעין זה עבורי: פזמון השיר "Deeper Underground" של להקת ג'אמירוקוואי: "There's too much panic in this town, I'm goin' deeper underground", המיטיב לבטא את הדחף לחפש דרך מילוט. עידון אמנותי עשוי לספק מפלט מעין זה.

מקורותיה של גודזילה

השיר *"Deeper Underground"* נכתב עבור פסקול הסרט, *גודזילה*, שיצא לאקרנים בשנת 1998, אך לא זכה להצלחה קופתית מסחררת. הייתה זו גרסה אמריקנית לסרטו של אישירו הונדה משנת 1954, שבו הופיעה לראשונה גודזילה, מפלצת ענק דמוית לטאה. אף שבגרסה האמריקנית נרמז כי ניסויים גרעיניים, שערכה צרפת באוקיינוס השקט, הם שהביאו להיווצרותו של היצור התפלצתי, הרי הסרט היפני המקורי היה דווקא תגובה ישירה להשפעות פצצות האטום שהטילה ארצות הברית על הירושימה ונגסאקי בשנת 1945, והוא הופק זמן קצר לאחר הניסוי הגרעיני הרה האסון, שנערך באותה שנה תחת שם הקוד "Castle Bravo" בסמוך לאיי מרשל, מה שצייר תמונת רקע שונה בתכלית להולדתה של גודזילה. השלכות הניסוי חרגו בהרבה מאזור הביטחון שהגדירה ארצות הברית. כמאה סירות דייגים יפניות הזדהמו מן הנשורת הרדיואקטיבית הקטלנית. בעת התרחשות האירועים (אירועים שהצבא האמריקני ניסה בכל כוחו להסתיר), רק אחת מן הסירות הפגועות זכתה לתשומת לב תקשורתית: ה־Lucky Dragon 5, שכל הדייגים שעל סיפונה נספו באסון. צורתה הדרקונית של גודזילה והאש הנפלטת מלועה הושפעו, ככל הנראה, משמה של הסירה. גודזילה של הונדה – יצור מוטנטי, שנוצר כתוצאה מניסויים גרעיניים בלב־ים – הייתה מטאפורה רבת עוצמה לאיום הגלום באנרגיה הגרעינית. בסרט, העיר טוקיו נחרבת כמעט כליל לאחר שהמפלצת עולה ממצולות מפרץ טוקיו.

השם גודזילה (גודג'ירה, *Gojira*, ביפנית) הוא למעשה מילת הלחם, צירוף של שתי מילים אחרות: המילה היפנית המציינת גורילה (*gurira*) והמילה היפנית המציינת לוויתן (*kujira*). המפלצת, הפורעת את כל סדרי הטבע, משלבת את יכולותיהם התת־מימיות והיבשתיות של שני היצורים שעל שמם נקראה, מה שהופך אותה ל"שליטה העליונה של כל המפלצות", כפי שהכריזה כותרתה של הגרסה האמריקנית לסרט. דומה ששילוב ה"לוויתן" בשמה של גודזילה מרמז על זיקה ליצור תת־מימי בדיוני אחר – מובי דיק.

כשיצר את גודזילה, הונדה ודאי ראה בעיני רוחו את שובר הקופות של מריאן ס. קופר משנת 1933, *קינג קונג*.

ארוכה של אי־נחת ושל סקפטיות בתרבות המערב, ששורשיה נעוצים בספרו המכונן של דוסטויבסקי, *כתבים מן המרתף* – וידוייו של מיזנטרופ, המעמידים את הבחירה החופשית מעל לכל אפשרות של חיזוי או של תועלתנות.

חרף הרוח האנטי־ממסדית המוצהרת, העמימות העלילתית והנושא החתרני והטרנסגרסיבי, רטמן נותר סטרוקטורליסט, המאמין כי המשמעות מצויה ביחסים בין הפרטים יותר מאשר בפרטים עצמם.

סרג'יו אדלשטיין (נ' בואנוס איירס, 1956) משמש כמנהל וכאוצר ראשי של המרכז לאמנות עכשווית בתל אביב מאז שנת 1995.

1. פ. מ. דוסטוייבסקי, *כתבים מן המרתף*, תרגום: מ. ז. ולפובסקי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1974), עמ' 25.

ניקולא סטארי

במעמקי האדמה אל מעיין אֲרֵיתוּזה

I'm goin' deeper underground
There's too much panic in this town
I'm goin' deeper underground
There's too much panic in this town

—— Jamiroquai
"Deeper Underground"

And under the caves,
Where the shadowy waves
Are as green as the forest's night:--
Outspeeding the shark,
And the sword-fish dark,
Under the Ocean's foam,
And up through the rifts
Of the mountain clifts
They passed to their Dorian home.

—— Percy Bysshe Shelley
"Arethusa," 1820

Under the bowers
Where the Ocean Powers
Sit on their pearled thrones;
Through the coral woods
Of the weltering floods,
Over heaps of unvalued stones;
Through the dim beams
Which amid the streams
Weave a network of coloured light;

תגלית אקראית

בקיץ 2012, בתום הרצאה שנשאתי בדוקומנטה 13 בקאסל שבגרמניה על "יומן המסע" (Logbook) של הדוקומנטה,[1] ניגשה אליי עדי גורה, מנהלת גלריה ברוורמן בתל אביב, שגלעד רטמן נמנה עם אמניה, והעלתה אפשרות לשיתוף פעולה שיניב תרומה מסוג כלשהו לקטלוג הנוכחי. ההרצאה האמורה נפתחה בציטוט מספרו של הרמן מלוויל, *מובי דיק*, שבאותה עת גירדתי אך בקושי את רובדו העליון. אפשר שבאותו רגע ממש צלל הלוויתן הגדול של הים הספרותי "מתחת למים", עצר את נשימתו כל הדרך מקאסל, ואז שב ועלה כאן, עכשיו, במים אלה.

בפרק 41 של *מובי דיק* משווה ישמעאל, המספר, את האיכויות הפלאיות המיוחסות ללוויתן הלבן הגדול ל"נפלאות שסופרו בימים־עברו", ובהן הסיפור על מעיין־אֲרֵיתוּזה שליד סיראקוזי.[2] השוואה זו הכתה בי ימים אחדים לאחר שרטמן הזמין אותי לכתוב לקטלוג זה. המיתוס היווני, הממקם את מקור הנביעה ביוון העתיקה,

האחרים. במובן זה עדיף למערכת שתדבר נגדה, כל עוד אתה מדבר בשפה שלה. אני לא מתיימר להיות מסוגל לשנות את זה, אבל אני מעדיף להתעורר בבוקר באמונה שאני לפחות מנסה".

ההקשר החתרני בעבודתו של רטמן משתקף ב*סדנה* באופן מפורש. דייגו טרוחְיו מציע כמה תובנות מעניינות בנוגע ליחס הארכיטיפי למערות ולמנהרות בתרבות שלנו, יחס שמקורו בעובדה שלא ניתן לעקוב אחר התנועה בתוך מערות. בטרם ידעו מערכות טלוויזיה במעגל סגור ללכוד את כל התנועות בחיינו ובערים שלנו, היכולת לנוע באין רואה טמנה בחובה סכנה ואיום, והצביעה על כוונות רעות. טרוחְיו דן באוסמה בן־לאדן, בבטמן ובאתר ויקיליקס במונחי אותו איום שמציב הבלתי נראה. בהקשר זה של האיום שמציב התת־קרקעי הסמוי מן העין, מעניין לציין נקודה נוספת, קרובה אלינו יותר, הרודפת את ממשלת ישראל ואת צבאה ואולי אף השפיעה על בחירתו של רטמן בנושא העבודה הנוכחית: המנהרות המשמשות את הפלסטינים בעזה על מנת לחמוק מן האמברגו הישראלי. אין זה סוד כי למרות הסגר שמטילה ישראל, כלכלת עזה עולה ופורחת. כל המצרכים החיוניים, מגז בישול ועד מכוניות יוקרה, מחיטה ועד טילים, מוצאים את דרכם לעזה דרך אינספור מנהרות, הנחפרות בחולות המדבר מתחת לגבול מצרים־עזה. כמו בגבולות לאומיים רבים אחרים בעולם, מנהרות היו וייוותרו הדרך הטובה ביותר לעקוף את המערכת. *הסדנה* של רטמן מציגה חציית גבולות לאומיים באמצעות רשתות תת־קרקעית בתנועה חופשית, בלתי ניתנת לאיתור ובלתי מזוהה.

הפלישה הפתאומית לביתן הישראלי מעלה על הדעת גם את תופעת ה"סקוואטינג" (squatting), הפלישה למבנים נטושים. אף שהקבוצה אינה עושה כל מאמץ נראה לעין לשמור על השקט ולהימנע מהפרעה לשכנים, הרי היעלמותה הדוממת והבלתי מורגשת מן הביתן, המבנה החברתי האי־היררכי שלה, הכאוס המקרי שמייצרים הקולות ועוד – כל אלה מעידים על טבעה החתרני של המשימה.

עיצוב הראשים בחומר ב*סדנה* מחזיר אותנו ל*צ'ה צ'ה היפהפה* ול־*Multipillory*, עבודות שבהן הראש נחתך באופן כלשהו מן הגוף. כדי להבין מהלך זה ואת הסאונד המקושר אליו טוב יותר, יש להזכיר עבודה נוספת, מוקדמת יותר של רטמן, *פרויקט 588* (2009), מיצב וידיאו למסך מפוצל – חלק מפרויקט גדול יותר שיצר רטמן בעת מגוריו בארצות הברית (2007-2010) – המתמקד בקהילת אנשים הנהנים מהתבוססות ומשקיעה בברֶכות בוץ. הווידיאו צולם באולפן בארקנזס המתמחה בהפקת סרטי "צלילה בבוץ". כדרכו, רטמן לקח עמו לצילומים כמה מחבריו. אף שלכאורה אין כאן חשיבות לזהות המשתתפים, שכן הראשים הופכים להיות בלתי מזוהים כשהם מכוסים בבוץ, הרצון לחלוק את החוויה עם חבריו נותר בעינו.

פרויקט 588 מציג מראות שונים של ביצה טובענית. ראשים מכוסים בבוץ מגיחים אט־אט על פני השטח. הדימויים מלווים בקולות של נשימה כבדה. דומה שהראשים נושמים דרך צינורות פלסטיק שקופים. המצלמה עוקבת אחר נתיב הצינורות בעודם מתפתלים סביב עצים אחדים, ומגלה את הבוץ הנוזלי הזורם דרכם. לבסוף אנו רואים את הצינורות מחוברים לחליליות עץ, ה"מנגנות" ספק פוליפוניה ספק סדרה של תווים רנדומליים. אף שהמראה נוגד, לכאורה, את צו ההיגיון, נדמה שהראשים "נושפים" אל תוך החליליות באמצעות הצינורות, אך כיוון שהצינורות מחוברים לצדן הלא נכון של החליליות, ובוץ נראה נוטף מתוך חרירהן, הם אינם מצליחים להפיק כל צליל. בתצלום החותם את הסרט נראים כעשרים ראשים, המזכירים את היצורים ב*צ'ה צ'ה היפהפה* וב־*Multipillory*, "צפים" בקושי על פני הבוץ. לדברי רטמן,

"היחס בין הראש לגוף קשור אצלי ל'מערכות'. מערכות קפיטליסטיות מתוחכמות הן ללא ראש. זאת החוכמה שלהן, שאין לך ראש שאתה יכול לערוף אותו. פעם יכולת להביס את המערכת באמצעות האקט הפיזי־סימבולי של עריפת ראש המלך. כיום אין אופציה כזאת. נניח שמארק צוקרברג נעלם; פייסבוק לא ייעלם, לפחות לא הקונספט. אני מתעסק במצב של הפרדה אלימה בין הראש לגוף. אין הרמוניה, יש דיסוננס. מעניין אותי לייצר מערכות שמציעות היגיון אחר של 'זרימת מידע'."

אם נחזור ל*סדנה*, בזמן שהם מעצבים את ראשיהם בחומר, מחדירים המשתתפים לתוך הראשים המפוסלים מיקרופונים, ולתוכם הם צועקים וצורחים; הווקאליזציה מתעצמת בקרשנדו מתמיד.

חלק זה של העבודה מיטיב להמחיש את העקרונות המבניים שבבסיס כלל עבודותיו של רטמן: הסאונד מכונן את "זרימת המידע" שבו מעוניין האמן. הקולות העוברים דרך הכבלים השחורים, מתפשטים בחלל הביתן (באופן המהדהד את מסע השחקנים מבעד למנהרות). הם מגיעים למיקסר, ושם הופך אותם איש הסאונד "לדבר אחר". באקט קסום נוסף מתמזגים הקולות שעובדו וסונתזו לכדי גל קול אחד. ובכל זאת, עדיין ניתן לשמוע את השכבות השונות המרכיבות את מרחב הסאונד: הסאונד ההיקפי במערות, קולות טבעיים ומעוותים וצליל מעובד. מבחינה פורמלית, צרור הכבלים (בדומה לצינורות הפלסטיק ב*פרויקט 588*) והמיקסר מנכיחים את סדרת החיבורים אשר, מעבר להעברת צלילים גרידא, מקשרים בין אנשים ומייצרים עבודת סאונד אחת, חוויה משותפת, אמירה אסתטית אוניברסלית־כוללת.

רכיבי הסאונד בעבודה מיטיבים, אם כן, לייצג את עיסוקיו המבניים של רטמן באשר ליחסים בין הפרט לקבוצה, כפי שמסביר האמן:

"תחשוב על רשתות חברתיות. הן מבוססות על ארגון של זהות הפרט בתוך מערכת של זהויות קבוצתיות. המשחק בין האינדיבידואל לקולקטיב בעבודה הוא בדיוק כמו בדבר הזה. כל העניין של האנשים שמתקבצים ויש ביניהם את כל הקשרים, גם כשהם ביחד בחלל, גם כשהקולות שלהם מתחברים זה לזה וגם כשהם עוברים בכבלים ומעובדים במיקסר. אין לזה קיום לבד. זו רשת שמדברת על מתח מסוים בין כולם ובמערכת מסוימת, שהיא מערכת טכנולוגית מפגרת שאני בניתי, שקשורה בחומר ובכבלים".

עבור רטמן, ה"שיטה" הפרימיטיבית הבסיסית של *הסדנה* מסייעת בחתירה תחת מערכת אחרת – זו של מדינת הלאום, הרשת העולמית של גבולות, גדרות ומעברי גבול, המפקחים על כל תנועה ותנועה שלנו. אולם האתיקה ה"מחתרתית" של *הסדנה* אינה גורעת מן הנרטיב שלה. כפי שראינו בעבודות קודמות, רטמן נשען על מסורת

הבלתי נוחות בתכלית של המשתתפים, הדחוסים זה כנגד זה בצפיפות וחייבים להישאר ללא תזוזה במהלך הצילום. גוש הגופים שמאחורי הקיר – חלקם עירומים, חלקם בתחתונים או במכנסיים קצרים – מנוגד לאווירה המונוכרומטית העגומה שבקדמת הפריים. הפוזות שמתזמר רטמן הן גרוטסקיות, בלתי טבעיות בעליל, וקרוב לוודאי גם מכאיבות.

בעוד אנו ממשיכים להסתובב סביב ה־*tableau vivant*, התמונה החיה התלת־ממדית הזו, הדמויות נותרות בתנוחותיהן ללא ניע. המשתתפים נראים כאילו הם נחצים לשניים, פשוטו כמשמעו, על ידי הקיר – ראש נטול גוף מן העבר האחד וגוף נטול ראש מן העבר האחר. המיצב עצמו מכפיל את מערך התפאורה הזה. הדימוי מוקרן על העתק מדויק של קיר העץ (אך ללא החורים לראשים וללא נוף הג'ונגל). בהקרנת הווידיאו על קדמת הקיר מציגה העבודה את הסיפור כולו – לא רק את הווידיאו ואת הקונסטרוקציה שלו, אלא גם את צדו האחורי של ה"מסך". כשהצופה, המחקה את תנועת הדולי, פונה לצדו האחורי של הקיר, הוא חווה תחושה מוזרה של דז'ה וו. תחושה זו של רב־ממדיות, של שהייה בחדר מראות, שבה ועולה ב*סדנה*. *Multipillory* מציגה בו־זמנית מישור (מסך) חצוי המשחק בכיסוי ובגילוי של מה שמצוי מ ע ב ר לפריים, ושל מה שמצוי מ א ח ו ר י ו ו מ ל פ נ י ו. רטמן מספר לנו שהמציאות מצויה לא רק על המסך, אלא גם מאחוריו, ולא זו בלבד, אלא שגילוי זה של קונסטרוקציית העבודה, חשיפתה של איכות רב־ממדית זו, היא לא רק קבילה לחלוטין, אלא אף מהווה תנאי הכרחי להערכת העבודה. דימוי הרקע של *Multipillory* – נוף הג'ונגל – צולם בכלוב הקופים בגן החיות של ברונקס בניו יורק. מבט בוחן יגלה בחלקו התחתון של הדימוי קוף חי. התמונה מציגה עצים מלאכותיים, קוף אמיתי וברקע – דיורמה בנוסח דיורמות מן המאה ה־19, וכל אלה מוסיפים לסצנה נדבכים נוספים של עומק ושל אשליה.

ההתייחסות למסך כאל קרום שהוא חלק מן העולם, ולא כאל משטח המשקף אותו, מאזכרת את ראשית הקולנוע ואת הסיפור הידוע על הצופים, שברחו מאימת הרכבת המתקרבת במהלך הקרנת סרטם של האחים לומייר, *הרכבת מגיעה לתחנה* בשנת 1895. ניקולא סטארי במאמרו בקטלוג דן בזיקה שבין עבודתו של רטמן למדיום הקולנועי באמצעות השימוש בדמותה של גודזילה בקליפ המלווה את שירה של הלהקה הבריטית ג'אמירוקוואי, "Deeper Underground". בווידיאו, כפי שמציין סטארי, המפלצת המיתית פורצת מבעד למסך שעליו מוקרן הסרט *גודזילה*, וגורמת להצפת האולם כולו במים. רק בקולנוע המסחרי המציאות היא אחת ובלתי ניתנת לחלוקה, ואחדות לכאורה זו מצויה אך ורק על המסך.

מה שמוביל אותנו להקבלה הפילוסופית בין המסך למערה. בספרות ובמיתולוגיה, מאפלטון ועד הומרוס, מקיטס ועד טווין, לעתים נדירות, אם בכלל, מוזכרת מערה מבלי שיצוין מה מצוי מחוצה לה או, לכל הפחות במקרה של אפלטון, מאוזכר הבלבול בין פנים לחוץ. במאמרו בקטלוג, דייגו טרוחְיו מביא דוגמאות מהחיים למעבר משהייה מעל פני הקרקע לשהייה מתחת לפני האדמה.

על פי מורפולוגיה זו ניתן למצוא היגיון בקיטוע הנרטיב של *הסדנה* ובפירוקו לחמישה מסכים. עם כניסתם למערה נראים חברי הקהילה כאילו הם חודרים לקרום של הקיר/מסך. בדומה, ההקרנה הפרונטלית של מסע המערות הופכת קיר גדול־ממדים בביתן להטעיית עין (*trompe l'oeil*), אך בניגוד לאותן תקרות בארוקיות, הנפתחות לכאורה לשמים, הקיר כאן מפנה מקום לחור באדמה. שאר המסכים מציגים את החלל הממשי של הביתן בדומה לחדר מראות בלונה פארק – מכפילים שוב ושוב את הדימוי המשתקף.

פן פרפורמטיבי תלוי־מקום זה והעקבות הפיזיים של המאורעות המוצגים בחלל משווים לעבודה נופך של "אמינות". אם נתעלם לרגע מן הסוגיות הלוגיסטיות, השימוש שעושה *הסדנה* בביתן עצמו בעבודת הווידיאו קורס פנימה והחוצה. החור ברצפה והפסלים שנותרו בחלל מספקים עדות ויזואלית כי האירועים המתוארים בסרט הווידיאו אכן התרחשו. נוכחותם הפיזית של האובייקטים משווה לשאר הנרטיב מהימנות, אך שהמסע הוא בבירור ובהכרח תוצר של קסם קולנועי.

אך שהעבודה מצטיירת כאירוע ספונטני שתועד בהקלטה "חיה", לאמתו של דבר היא כולה תכנון מדוקדק ומחשבה. פס הקול של *הסדנה* נבנה בקפידה מתוך מפגשי הקלטה מרובים. את ה"זמרים" הדריך יוני סילבר, ולעיצוב הסאונד הכולל של המיצב אחראי דניאל מאיר. מיותר לציין שסיקוונס מסע המערות נבנה מצילומים של טיולים מרובים באתרים שונים ומגוונים, וצילומי הסדנה עצמה נשענו אמנם על הדחפים היצירתיים של השחקנים, אך נוצרו בסיועו הצמוד של פסל מקצועי, ותוך התערבויות של רטמן באירוע בעודו מתפתח באופן ספונטני. צורת עבודה זו חושפת את הפער שבין עבודת הווידיאו של רטמן לבין "תיעוד", הן מבחינת השיטה והן מבחינת הנושא. רטמן, המתעניין בפוטנציאל של הסיטואציה המתהווה מעצמה ובחומר שהיא מייצרת, מצהיר כי "מה שרואים הוא לא בהכרח מה שהתרחש".

בעבודותיו של רטמן אין אף פעם סיבה ישירה או תוצאה ברורה. הן מורכבות בדרך כלל משניים או מיותר סיפורים מקבילים, שיש ביניהם חיבור עמום, או מסיפורים שבהם הקשר בין סיבה לתוצאה נותר מעורפל, והנרטיב הבסיסי נותר תמיד בלתי מוכרע. הצופה לעולם אינו יודע מה בדיוק עושים האנשים המוצגים בעבודות, למה הם חותרים, כיצד נפתר הסיבוך בעלילה או מהי תוצאתה. כפי שמסביר זאת רטמן עצמו:

"נרטיב קוהרנטי, אחיד וליניארי, כמו בקולנוע מיינסטרים, מצריך, על פי רוב, מבנה היררכי וסדור; מבנה שבו הפרטים מצדיקים זה את זה ונותנים תוקף זה לזה. התסריט, הליהוק, הלבוש, הדיאלוגים, הצילום, התאורה, העריכה והסאונד – כולם רתומים להיגיון, להשקפת עולם ולעמדה, שעל פי רוב הם לכידים ומונוליתיים מדיי. העולם שאני חווה ושבו אני רוצה לפעול הוא עולם שבור, סתור ומעל לכול – אקראי. המצב הזה, מבחינתי, הוא מפרה יותר ומאפשר תנועה חופשית יותר של יצירת משמעות. אני אוהב מצבים של חוסר פשר; מצבים שמסרבים להתארגן סביב נרטיב אחד וגם כאלה שמייצרים תחושה של הזרה. זה כמו לחזור הביתה, לפתוח את הדלת ולגלות שאנשים אחרים גרים בו כבר הרבה זמן. אני מקווה שגם הצופה יהיה מסוקרן מספיק כדי לא לחוות אי־מובן כמבוכה או ככישלון, אלא כהזדמנות לייצר ארגז כלים חדש. אני חושב שהאינטרס של הריבון (מבנה הכוח) הוא, קודם כול, שפה בינארית אחידה ככל האפשר. זה הבסיס לשליטה. בלעדיו כל המערכת תקרוס. זה תנאי מקדמי לכל האינטרסים

לסצנות דוממות של צללים משונים – ספק־חייזרים ספק־מפלצות – ולהקת תנינים מתנפחים הנסחפת עם הזרם. עם השתלשלות הסרט הופכת התנהגות החוגגים ל"מהוגנת" ו"מתורבתת" פחות ופחות – הם מפטמים את עצמם בסרטנים, משתעלים בקולי קולות. ככל שיותר ויותר רמקולים מחוברים, כך גוברת עוצמת ה"גרוֹב", עד שהיא הופכת למסיבת רייב פרועה. הבליינים פורקים כל עול, והשיעול הופך להקאה. זוג נשען על עץ ועושה סקס. מישהו מחורר את האוהל בסיגריה כדי להציץ פנימה. בחור נוסף שופך שמן מקופסת טונה על זוג ישן, ואז אוכל את הטונה שבקופסה. אחרים רוקדים. אחדים עסוקים בשפיכת מים מבקבוקים אל תוך הנחל. כל הסצנות הרועשות הללו שזורות במראות דוממים של תנינים הצפים במורד הנחל. בשלב מסוים אנו מבחינים שלכל תנין מצוּותת דמות בבגדי הסוואה, המכוונת אותו בשקט. החיתוכים בין החוגגים לתנינים מייצרים אשליה כאילו התנינים מתגנבים בחשאי למסיבה, אולם סופו של הווידיאו נותר פתוח לפרשנות, ואינו חד משמעי: ה"תנינים" עולים מן ה"נהר", אך אין כל עדות ממשית לזיקה כלשהי בין שתי הסצנות.

לפני שנים אחדות שוחחתי עם רטמן על *Alligatoriver*, והוא סיפר לי שחלם לקחת "ארבעים – לא, יותר! – שישים, אנשים ליער, בלילה". הוא רצה לעבור אִתם את המסע הזה. החלום התגשם *בסדנה*, מיצב הווידיאו שיצר רטמן עבור הביתן הישראלי בביאנלה בוונציה 2013.

הנושאים שבהם עוסקת *הסדנה* קרובים, במובנים רבים, לנושאים שבהם עסק רטמן בצ'*ה צ'ה היפהפה*, ב־*Alligatoriver* ובעבודות אחרות. שוב הוא מציג בפנינו קבוצה המונה כשלושים איש – קהילה של לא־שחקנים, שבתוכה כמה מחבריו הטובים (המופיעים גם בעבודות אחרות שלו). כפי שהעיד רטמן עצמו, היה לו חשוב לעבור את המסע הזה עם קהילת החברים שלו. אבל היה חשוב לו אפילו יותר, שהקבוצה "תיראה" כקהילה. ניכר שאין היררכיה בין חברי הקבוצה, והיא פועלת באורח אורגני. רטמן מצטט תיאוריות סוציולוגיות והתנהגותיות, החוקרות התנהגות קדם־חברתית בקרב בני אדם במונחי שפה ומבנים חברתיים. נטען כי קבוצות המונות עד שלושים איש יכולות לתקשר באמצעות שפה מוגבלת, וללא היררכיה או מנהיגות. פיוטר שמוגליאקוב, המופיע במרבית עבודותיו של רטמן, מספר במאמרו בקטלוג על השמחה שנפוצה בקרב חבריו של רטמן, כשנבחר לייצג את ישראל בביאנלה; הם ידעו שייקח אותם אתו. קהילה זו היא נקודת המוצא הבסיסית לעבודותיו של רטמן. אולם, כפי שמראה שמוגליאקוב, זו אינה בחירה חברתית גרידא, אלא גם בחירה אסתטית, בחירה ההופכת את עבודת האמנות לאוניברסלית.

המיצב הנוכחי, מיצב וידיאו לחמישה מסכים, מציג משלחת, מסע או, ליתר דיוק, אקסודוס, יציאה של קבוצת אנשים מישראל. במונחי הנרטיב הליניארי, הקבוצה נכנסת למערה על צלע הר ברכס הכרמל, הצופה על חיפה. היא חוצה מערות גדולות ומעברים צרים, מנהרות מוצפות מים ומנהרות יבשות. חלק מחברי הקבוצה נושאים על גבם תרמילים סטנדרטיים, שבינם לבין ערכת הישרדות אין כל קשר ולו קלוש. בגדיהם של חברי הקבוצה – אותו לבוש "היפי" מרושל שראינו ב־*Alligatoriver* – אינו מתאים כלל וכלל למסע לחקר מערות. לבסוף מגיעה הקבוצה לפיר, וחבריה מתחילים לטפס. כשהם מגיעים לנקודה העליונה, הם מכים בפטישים וקודחים בסלע, עד שזה נכנע, ואור חודר אל חלל הפיר. הם מרחיבים את החור, יוצאים בזה אחר זה מן המנהרה ונכנסים אל תוך חלל מעשה ידי אדם. תצלום הלונג־שוט, המתעד את המהלך, אינו מותיר כל ספק באשר למקום הימצאם. עד מהרה אנו מבינים שהגענו לביתן הישראלי בביאנלה, בדיוק לנקודה שבה אנו, הצופים, ניצבים עתה ומתבוננים בעבודה.

המסע הפיזי אמנם הסתיים, אך לא המסע האישי. לאחר יציאתם מן הפיר אל תוך הביתן, מתחילים המטיילים לארגן את החפצים שהם מוצאים בו ואת החפצים שהביאו עמהם – גושי חומר (חימר), מיקרופונים וכבלים. בקומת הקרקע של הביתן הם מוצאים תיבת עץ גדולה שאותה הם מניחים על גבי שני "חמורים". התיבה, מתברר, מכילה מיקסר סאונד. הם מתפזרים בחלל ומתחילים לעבד את החומר. עד מהרה הופך הביתן לסדנת פיסול. כל אחד מן הטיילים מפסל דיוקן עצמי, ובתוך כך מחדיר מיקרופון אל תוך גוש החומר. לאחר מכן, הם מתחילים להשמיע רעשים וצווחות אל תוך המיקרופונים, ומתייצבים בתנוחות פרובוקטיביות ביחס לדיוקנאות המפוסלים שלהם. סדנת הפיסול הופכת לסדנה קולית. אחד הטיילים, מבלי להנחות ואפילו מבלי לראות את משמיעי הקולות שבקומה מעל, מפעיל את מיקסר הסאונד שבקומת הקרקע. הוא "מפסל" בקול כשם שחבריו למסע פיסלו בחומר.

הנרטיב כולו מוצג לקהל באופן מקוטע ובלתי רציף: המסך הראשון מציג את הסיקוונס שבו מככב איש הסאונד, ואילו המסך האחרון – את הכניסה למערה בכרמל. עם היכנסם לביתן מגלים המבקרים את החור ברצפה מוקף בערמת פסולת בניין. המסך שלצדו – איש הסאונד המפעיל את המיקסר – מציג את אותו חלל, אך מזווית אחרת. הסיטואציה שבה משקף המסך את עמדת הצופה, מייצרת בלבול מסוים. השיקוף והקיטוע (של המסך) מייחדים את טיפולו של רטמן במאפיינים הפורמליים של הווידיאו, ומגלמים את האונטולוגיה המרחבית האופיינית לעבודותיו.

כדי להמחיש נקודה זו, אחזור לאחת מעבודותיו המכוננות של רטמן – מיצב הווידיאו *Multipillory* (2010), שבו מוצגת קונסטרוקציה ברוח תפאורת רקע בלונה פארק או ביריד, המזמינה את הסובייקט לתחוב את ראשו אל תוך חור בסצנה מצוירת כדי שיתועד בתצלום. אולם ההקשר האמיתי של העבודה משעשע פחות. כותרתה מתייחסת לסד – אותו מכשיר היסטורי ששימש לענישה ולהשפלה פומבית שבו הופרד, למעשה, ראשו של האדם מגופו באמצעות קרש ובו חור לראש. על בסיס אותו עיקרון בנה רטמן קיר, שבו בוקעים שנים־עשר ראשים נטולי גוף מתוך תפאורת ג'ונגל.

ליצירת לופ הווידיאו *Multipillory*, עגלת הדולי נעה לאט ובהתמדה מסביב לסצנה פנטזמגורית זו. הדימוי, שבו מופיעות לסירוגין מסילות הדולי, מלווה בקולות חריקה צורמניים של מתכת הנגררת על פני משטח קשיח (לא הקולות שמשמיעות מסילות דולי מקצועיות). אף שהתנועה קבועה, הקפאת הפריים למספר שניות, שבהן מתמלא המסך במראה נוף, מדגישות את המבט ה"פרונטלי". רגע "קפוא" זה מועצם באמצעות מספר שניות של דממה בפסקול. הדמויות בקושי מביטות במצלמה ואינן מחייכות. על פניהן ניכרים סימני מתח. בהדרגה מתחילה עגלת הדולי המותשת־לכאורה לנוע שוב על מסילתה מסביב לקיר ומאחוריו. עתה נחשפת לעינינו הקונסטרוקציה השברירית של הקיר ותנוחותיהם

סרג'יו אדלשטיין

על הסדנה של גלעד רטמן: עוד כתבים מן המרתף

"ושמא רבותי, נשים לעפר בבעיטת־רגל אחת את כל התבונה הזאת, מתוך כוונה אחת, שכל הלוגאריתמים הללו ילכו לעזאזל, וכדי שנשוב לראות חיים על פי רצוננו הנואל!"

—— פ. מ. דוסטוייבסקי, *כתבים מן המרתף*[1]

הפרויקט של גלעד רטמן לביאנלה ה־55 לאמנות בוונציה הוא רשת סבוכה של נתיבים; לא עבודה על רשת, אלא עבודה שהיא עצמה רשת. את שורשיו הוויזואליים – בדומה לנושא ולאופן הפעולה – ניתן לאתר בעבודותיו הקודמות של האמן. בעבודת הווידיאו *צ'ה צ'ה היפהפה* (2005), למשל, מתוארות שתי דמויות שרועות על אדמת מדבר בקועה וחרבה, יצורים מוזרים, שגופם הקטן מכוסה במעטפת כגלמים, וראשם גדול במיוחד, עטור בשיער ארוך ופרוע. זווית הצילום מתרחבת בהדרגה ומגלה דמויות נוספות, הפזורות במרחבי השדה. לא ברור אם הן מתייסרות או שמא הן מקיצות משינה עמוקה. זעקותיהן היוליות, חייתיות, אך דומה שהן מתַקשרות זו עם זו: האחת משמיעה קריאה, האחרות עונות. לפני שאנחנו מצליחים להכניס היגיון בסצנה, המסך מתחלף ללבן. מתוך הערפל מתגלה אט־אט אולפן הקלטות ביתי. בחור צעיר שר את הלהיט הידוע של להקת אלפאוויל משנות השמונים, "צעיר לנצח" (*Forever Young*). לאחר מספר שורות, ילדות הגלמים משתלבות בפסקול, אבל בדיוק כשאנחנו מתחילים ליהנות מהמלודיה המתקתקה של השיר, הסרט נחתך לאולפן ביתי נוסף, ואולי למראה אחר של אותו חדר. עתה אנו רואים את קולות הגלמים מוקלטים בזמן אמת. חבורת צעירים, נשים וגברים, בניצוחו של האמן עצמו, משתמשים בספלים ובבקבוקים כדי להפיק קולות מצמררים. איש סאונד, שמראהו המדובלל מהדהד את מראה הגלמים, מפעיל מיקסר סאונד. העבודה מסתיימת בתקריב על הזַמָּר, על רקע נצנוצי אור מבליחים, בעוד הוא חוזר על הפזמון: "האם אתה באמת רוצה לחיות לנצח?" (Do you really want to live forever?). בשלב זה אנחנו רואים את הגלמים בפעם האחרונה, כשחברי צוות ההפקה נכנסים לפריים כדי "לשחרר" את השחקנים מסרט ההדבקה המלופף סביב מעטפת גופם.

העבודה הבאה, שבה אנו פוגשים במסעו של רטמן, היא *Alligatoriver*, עבודת וידיאו למסך אחד שנוצרה ב־2006. הסרט נפתח בסצנה לילית ביער. קבוצת צעירים בלבוש "היפי" מנגנת שיר או, ליתר דיוק, מפיקה "גרוב" מתמשך באמצעות גיטרות וכלי הקשה. הלילה שחור משחור, אך בכל זאת ניתן לראות את צלליותיהם של אנשים המהלכים במימיו הרדודים של הנחל ושולים סרטנים. לאחר מכן אנו צופים בהם נושאים תיבות, שבהמשך מתבררות כרמקולים; הם נעים במהירות, עושים מאמץ ניכר לשמור על השקט. מתוך רחשי הלילה בוקע "גרוּב" נוסף – מקצב טכנו רפטטיבי של גיטרה בלופ הבוקע מן הרמקולים. אנשים באים והולכים. משהו קורה. יש תכונה באוויר. ההכנות נחתכות לסירוגין

222
סרג'יו אדלשטיין
על *הסדנה* של גלעד רטמן:
עוד כתבים מן המרתף

214
ניקולא סטארי
במעמקי האדמה אל מעיין אריתוזה

206
דייגו טרוחיו
על מערות, כוחות־על וערים

200
פיוטר שמוגליאקוב
הסדנה של קהילת מעשה־האמנות:
גלעד רטמן בביאנלה לאמנות בוונציה

191
ציונים ביוגרפיים

הסדנה, 2013
מיצב וידיאו בחמישה ערוצים, וידיאו HD,
8:01 דק', לופ, 27 דיוקנאות מפוסלים בחומר
(על ידי משתתפי *הסדנה*), מעמדי עץ,
מיקרופונים, כבלים, סאונד מיקסר

הפקה
מפיק: אייל וקסלר
צלם ראשי: אסי אורן
מפיקה בפועל ועוזרת במאי: ואל יבניצקי
צלם שני: אברהם לוי
תאורן: תידהר פריטגוט
עוזר תאורן: ג'ורדיניו קיארצ'י
עוזר צלם: רון חיימוב
מלהקת: רות פתיר
מעצבת תלבושות: הגר אופיר
עוזרת מלבישה: סמנתה אדלר דה אוליביה
אביזרים: מרתה פירר
מעצב אמנותי: גד צחור
אדריכל: אלדד לב
מלחין ומעצב סאונד: דניאל מאיר
יועץ מוזיקלי: יוני סילבר
קולות נוספים: מאיה אלרן
אחראי פיסול: זוהר גוטסמן
פיסול: ונדי סמפרטגווי, ג'וליה פרנק
צילום סטילס: שי־לי עוזיאל
מפיק פוסט: טל רום
קולוריסט: עידו קרילה
עוזרי הפקה: עירא שליט, לוסיאנה קפלון

משתתפים
יונתן ברגמן, זוהר גוטסמן, עמנואל גולדשטיין,
עתליה גולן, ג'ואנה ג'ונס, אלכס ויין, זאב טנא,
אלדד לב, נטלי לוין, טל מאירזון, עוז מלול,
יונתן סילבר, פסח סלבוסקי, איילה פוקס,
קרן פז, יהונתן אפרים פזי, דריה רוביצ'ק,
יובל רוביצ'ק, אולג רודווילסקי, אלעד רוזן,
אמיתי רינג, תכלת רם, שי רמות, יוסף שוקרון,
ליאור שוורצבארט שחר, רעות שחר, עירא שליט,
פיוטר שמוגליאקוב, שיר שנער, הילה שרביט

גלעד רטמן
הסדנה

הביתן הישראלי
הביאנלה ה־55 לאמנות בוונציה

אוצר: סרג'יו אדלשטיין

תערוכה
מנהל הפקה: מיכי גוב – גוב הפקות בע"מ, תל אביב
מפיק בפועל (ונציה): ערד תורג'מן
עיצוב ביתן: אלדד לב
צוות גלריה ברוורמן: יפה ברוורמן, עדי גורה
תיאום: אדר' ג'ובאני בולדרין
חשמל ותאורה: אלסנדרו בריזון, פדובה;
מהנדס לואיז'י בריזגלה, פדובה
הקמה: מאתיה מיון
צוות הביתן: ביאטריס דמיטרייבה, ג'קופו גונזאטו,
אמדאו גלר, אלין סנדון
מערכות וידיאו וסאונד: Eidotech GmbH
יחסי ציבור: Scott & Co. – ריצ'רד סקוט, סלינה ג'ונס,
אוליביה סרין

קטלוג
עיצוב והפקה: נדב שלו, טל שטדלר
תצלומים: שי־לי עוזיאל, אלדד לב,
לוסיאנה קפלון, גלעד רטמן
עריכת טקסט אנגלי: קאת'י דיימונד
תרגום לעברית: דריה קסובסקי
תרגום לאיטלקית: ברברה קזווקיה
הדפסה: ע"ר הדפסות בע"מ, תל אביב

כל העבודות באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב
www.bravermangallery.com

2013 © כל הזכויות שמורות לגלעד רטמן
מסת"ב 978-965-7463-19-2

משרד התרבות והספורט, מִנהל התרבות,
המחלקה למוזיאונים ולאמנות פלסטית
שמעון אלקבץ, ראש מנהל התרבות
עידית עמיחי, מנהלת המחלקה לאמנות פלסטית ומוזיאונים
שלמה יצחקי, מנהל תחום בכיר כלכלה ותקציבים
ילנה לולקו, ראש אגף תמיכות

משרד החוץ, אגף קשרי תרבות ומדע (קשתו"ם)
רפי גמזו, סמנכ"ל וראש אגף קשתו"ם
עפרה בן יעקב, מנהלת מחלקת אמנויות וספרות
יוסי בלט, ראש המדור לאמנות פלסטית
נירה סטרץ, מנהלת מחלקת מִנהל ותקציב

שגרירות ישראל באיטליה
מר נאור גילון, שגריר ישראל באיטליה
גב' עפרה פרחי, נספחת תרבות
מר אבי צעירי, קונסול ישראל באיטליה

יו"ר המועצה הישראלית לתרבות ולאמנות
ד"ר חיים פרלוק

יו"ר המדור לאמנות פלסטית
סיגל ברנר

ועדת היגוי
יגאל צלמונה – יו"ר, גיא בן נר, ד"ר טל בן צבי,
רותי דירקטור, עדנה מושנזון

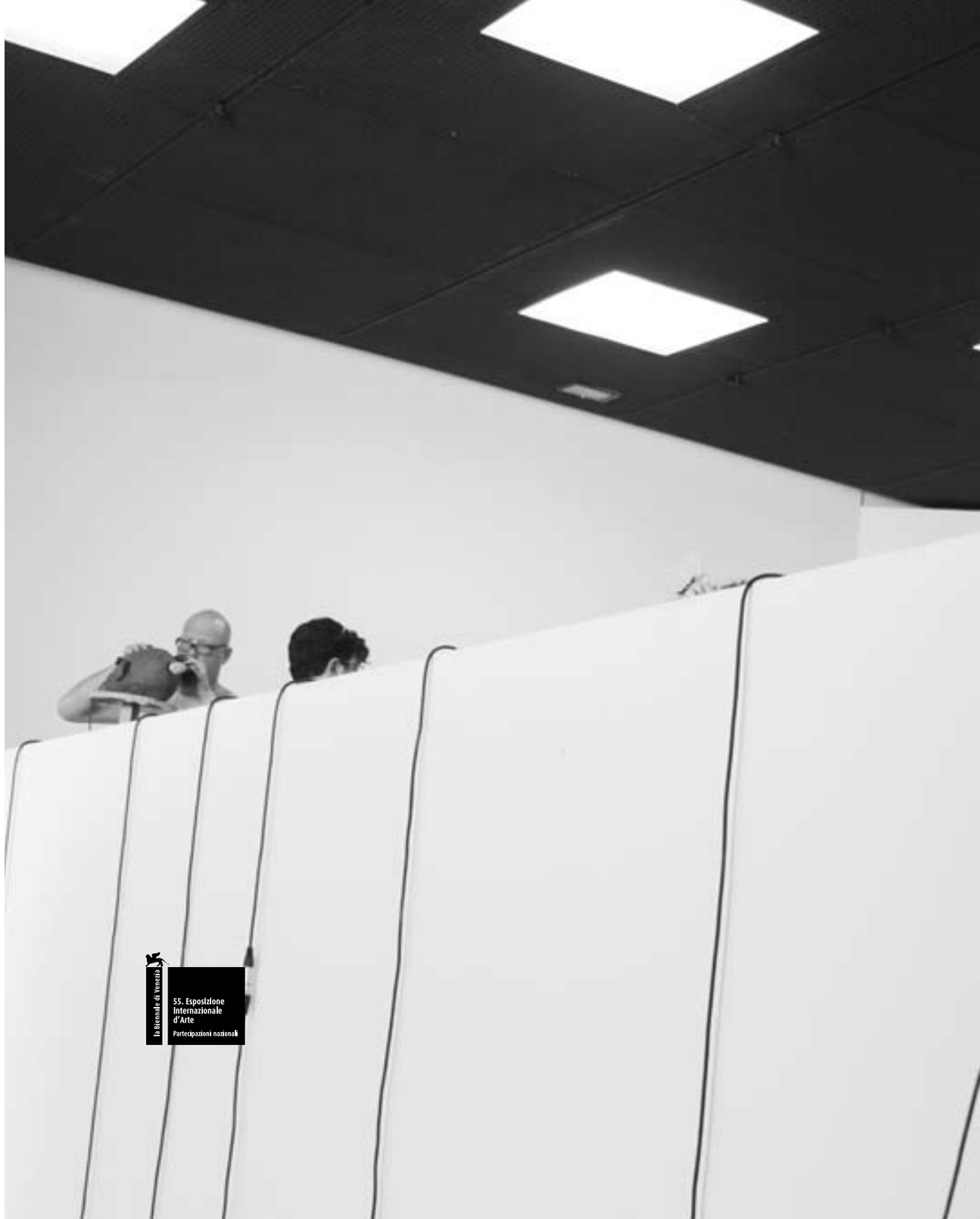
תודה מיוחדת ל:
אמא ואבא; עדי ודורון סבג; שרון וגיל ברנדס; רבקה סאקר;
וויאן אוסטרובסקי; קנדידה וזק גרטלר; אסתר קים וג'חף וראט;
נטלי כהן; ג'פרסון גודאר; ורד גדיש; עטר דקל; עדי פוטרמן; נועה אידן;
יהודית אסרף; דיאנה שואף; לוסיאנה קפלון

הפקת התערוכה והקטלוג התאפשרה
הודות לתרומתם הנדיבה של
ארטיס
רוני דואק
קרן משפחת צבי ועפרה מיתר
Outset Contemporary Art Fund
קרן משפחת אוסטרובסקי

בסיוע
Art Partners Foundation
ננסי ברמן, אלן בלוך וקרן פיליפ ומוריאל ברמן
מתי ברודו
עירית ויונתן קולבר
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות
ליאון קופלר ורחלי מישורי
לורן ומיטשל פרסר
לני רקנאטי

סיוע נוסף
גלריה Aspect Ratio, שיקגו
מרכז אמנות דה מוין, איווה
רחל ודוד גרונד
סוזי כרכומי ומרוין לויט
גילי מזן ויוסי מורגנשטרן
איתי שטרום
ג'יל וג'י ברנשטיין
לסלי ורוס רובינסון
קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל אביב
תורם פרטי

גלעד רטמן

הסדנה

הביתן הישראלי
הביאנלה ה־55 לאמנות בוונציה