

An array of 16 fans chained to one another form a curtain across the entire width and height of the room. The fans propel air towards the outside, their engines and chains making considerable noise. The curtain is installed at some distance from the entrance, forming a narrow space in which the viewer can stand amid the air stream, between the fans and the front window. The entrance door is open; those who do not enter the space but just pass through the courtyard in front of it can feel the gust emanating from it. The room, normally Oicherman's studio, is empty – containing only a large desk and behind it, at times, the artist himself. Contrasted with the emptied studio, the narrow delimited space becomes full by virtue of its dimensions, the noise and incessant airflow. The installation has a minimalist visual presence and a multi-dimensional, multi-sensual impact.

Normally this installation would constitute a barrier, blocking the space, pushing the viewer out. However, in the weather conditions of the Israeli summer, it might also be thought of as a friendly gesture towards the viewer, a potential rest stop that allows momentary physical and mental pause from the blazing sun.

The use of fans has several interesting precedents such as *Ventilator* (1997) by Olafur Eliasson, or the stage design that Bruce Nauman created in 1970 for the show *Tread* of the choreographer Merce Cunningham. In these instances, as in Oicherman's installation, the use of fans introduces a sculptural element which is also a sensory, physical catalyst that facilitates the embodied experience of the exhibition or performance space. A radical example of this mode of operation can be identified in the total installation work of Gregor Schneider *süßer duft* (2008), exhibited at La Maison Rouge, Paris, where the viewer passed from space to space while experiencing a multisensory environment founded on manipulations of space, lighting, temperature, smell, and most of all, uncertainty about the next moment or space.

מערך של 16 מאווררים משורשרים זה לזה באופן היוצר ווילון החוסם את הכניסה לחלל לכל רוחבו וגובהו. המאווררים פועלים ודוחפים אוויר החוצה. רעש המנועים והשרשרות ניכר. הווילון מוצב במרחק מה מין הכניסה, ויוצר חלל תחום וצר בו ניתן לעמוד, בתוך מערך דרמי האוויר, בין המאווררים ובין קיר החזית של החלל אשר כולו דוכנית. מאחר ודלת הכניסה לחלל פתוחה, מורגשת דרכה זרימה חזקה של אוויר כלפי חוץ גם על ידי מי שלא נכנס לחלל אלא רק עובר ברחבה לפניו. החלל, המשמש כסטודיו של בוריס אויכרמן בימים כתיקונם, ריק ברובו, רק שולחן עבודה גדול ניצב בו, ומאחוריו, לפרקים, נראה גם האמן עצמו. אל מול חלל הסטודיו המרוקן הופך החלל התחום והצר מלא מתוקף מידותיו ודחיסת האוויר הבלתי פוסקת אל תוכו. ההצבה הנה בעלת תוקף חזותי מינימליסטי ואימפקט חזותי רב ממדי הפועל על חושים שונים בעת ובעונה אחת.

בתנאים רגילים, מהווה הצבה מעין זו בנייה של חיץ ברור, חסימה של חלל, הדיפה של הצופה החוצה מתוכו. בתנאי מזג האוויר של הקיץ הישראלי עשויה ההצבה להפוך גם לכעין מחווה ידידותית כלפי הצופה, הצעה פוטנציאלית לתחנת מנוחה והתרעננות המאפשרת הפוגה רגעית, פיזית ומנטלית מן השמש המכה בחוץ.

שימוש במאווררים מספר תקדימים מעניינים הרלוונטים למחשבה אודות עבודה זו, ביניהם העבודה *Ventilator*, 1997 של אולפור אליאסון (Olafur Eliasson) או עיצוב הבמה שיצר ברוס נאומן (Bruce Nauman) למופע *Tread*, של הכוריאוגרף מרס קנינגהאם (Merce Cunningham), בשנת 1970.

במקרים אלו, כמו גם בהצבה של אויכרמן, מהווה השימוש במאווררים החדרה של אלמנט פיזולי, שהו גם קטליזטור חושי, גופני, המתווסף לחווית הצופה בחלל התצוגה או המופע. דוגמה קיצונית לעקרון פעולה זה ניתן לזהות בעבודת המיצב המקיפה של גרגור שניידר, *süßer duft* 2008, שהוצגה בשעתו ב-La Maison Rouge, פריז, ובמסגרתה עבר הצופה מחלל לחלל תוך שהוא חווה חוויה טוטאלית רב חושית המושתתת על מניפולציות הקשורות במרחב, בתאורה, בטמפרטורה, בריח ובעיקר, בחוסר וודאות ביחס לרגע או לחלל הבא.

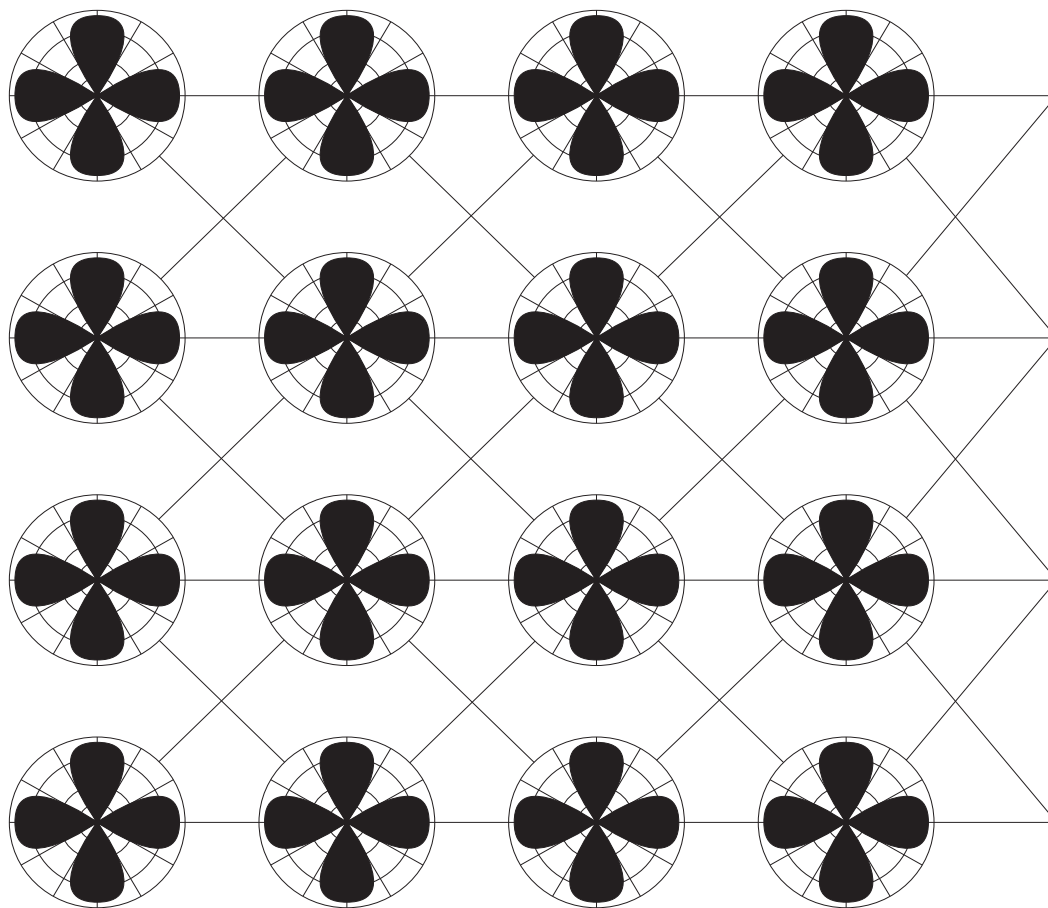
בוריס אויכרמן
Boris Oicherman
بوريس أويخزمان

א ר ט פ ו ר ת

A R T P O R T

ا ر ت ف و ت

טקסט: הדס מאור
Text by: Hadas Maor



Noa Gur explores the conditioning of visibility, and the limits of recognition in their civil context and in the art world. In her recent works she examines the places where these limits are formulated as a restricted delimited territory, through acts of preference, concealment or censorship. Gur addresses situations that link together recognition and legitimacy in different artistic, political and cultural contexts.

In the video work *Art Dubai*, Gur's Berlin gallerist recounts an anecdote that he experienced at the art fair. The fair's directors interfered with one of the exhibits, a globe-shaped sculpture, and asked to make changes to the world map it displays. The demand followed a nocturnal visit to the fair. At that moment, when the lights are turned off and visibility is ostensibly limited, the conditions and restrictions, which will later affect the daylight visibility are shaped. This real life situation serves Gur as a metaphor for decisions that are made behind closed doors and address the bare museal platform. These decisions determine which art is worthy of display or even to be defined as such. The artist wishes to draw a comparison between them and the decisions concerning the legitimacy of a national entity or the legitimacy of the connection between a citizen and a territory. This link is also found in her other works, like the video *Post-Modernist Decoration*, which addresses the museum management's interference in a work exhibited in the 1980s at the Tel Aviv Museum.

The sculptural work made of loose black fabric wrapped over and over around a pole similarly examines the limits of visibility, the aspiration for recognition and influence of previous cultural impression. The object has the dimensions of a sitting, completely wrapped crouching body, devoid of a face under dozens layers of veil-like material, oscillating between total concealment and total exposure. Through this work Noa Gur asks questions concerning the attempt to itemize identity into objective biometric details, while ignoring cultural codes that influence our field of vision.

נעה גור בוחנת את התניית הנראות, ואת גבולות הראיה וההכרה בהקשרם האזרחי ובעולם האמנות. בעבודותיה האחרונות היא מגלה עניין במקום בו מנוסחים גבולות אלו כטריטוריה מוגבלת ומוגדרת, בין היתר באמצעות העדפה, הסתרה או צנזורה. גור מתעניינת במצבים היוצרים זיקה בין הכרה ולגיטימציה בהקשרים שונים, אמנותיים, פוליטיים ותרבותיים.

בעבודת הוידאו "ארט דובאי" מספר הגלריסט המייצג את גור בברלין אנקדוטה שאירעה לו ביריד האמנות, במהלכה התערבו מנהלי היריד באחד המוצגים, פסל בצורת גלובוס, וביקשו לבצע שינויים במפת העולם המוצגת בו. הדרישה עלתה בעקבות ביקור לילי שנערך ביריד. דוקא שם, כשהאורות כבויים ותנאי הראות לכאורה מגבילים, מתעצבים התנאים והגבולות לנראות הדברים באור יום. הסיטואציה שהתרחשה במציאות, מהווה עבור גור מטאפורה להחלטות שנלקחות בדלתיים סגורות ומתיחסות לבמה המוזיאלית החשופה. החלטות אלו קובעות איזו אמנות ראויה להראות ולהיקרא ככזו. האמנות מבקשת לבצע הקבלה בין לבין ההחלטות המתקבלות לגבי מידת הלגיטימיות של ישות לאומית כלשהי או לגבי לגיטימיות הקשר בין אזרח לטריטוריה. הקשר הזה מתקיים גם בעבודותיה הנוספות אשר עוסקות בנושא זה, למשל הוידאו "קישוט פוסט מודרניסטי" שמספר על התערבות ההנהלה בעבודה שהוצגה בשנות השמונים במוזיאון ת"א.

העבודה הפיסולית העשויה בד שחור, רפוי, המלוכף פעמים רבות סביב מוט מתיחסת אף היא למידת הנראות, החתירה לזיהוי ולהשפעתם של רשמים תרבותיים קודמים. האובייקט הותקן במידת גוף ישוב, עטוף לחלוטין ושפוף, נעדר פנים תחת עשרות שכבות של בד דמוי רעלה, ומתקיים על ציר המתח שבין הסתרה טוטאלית לחשיפה טוטאלית. באמצעות עבודה זו שואלת נועה גור שאלות על הניסיון לפרוט זהות לפרטים ביומטריים אובייקטיביים, תוך התעלמות מהקודים התרבותיים שמשפיעים על שדה הראיה שלנו.

נועה גור
Noa Gur
نوعاه جور

א ר ט פ ו ר

A R T P O R T

א ר ת ב ו ר ת



They replied that in the night the sheikh strolled through the fair

Therefore, the power was off and he saw the globe standing still

The series *Oh Kinneret* engages with the Sea of Galilee as an image and a secular national place – like an earthly Jerusalem of sorts, underscoring the emotional costs of fulfilling the Zionist vision in the early twentieth century.

The northern lake has a myriad of representations in Israeli culture, literature and art. The poet Rachel, who is perhaps the figure identified most with the connection, emotion and separation from it, has a distinct place in its archetypal image. The less familiar context is the story of the Yemenite people of the Kinneret, who were called to immigrate to the Land of Israel by the emissaries of the Jewish settlement and help the Zionist enterprise as a cheap labor force and a substitute for local labor. Like Rachel, they too were exiled from it under grim circumstances. Their language and verbalization which differed from the "matter of fact" spirit of the leaders of the Jewish settlement underscored the cultural differences and disparity. Their frustration with the attitude towards their concerns, needs and difficult reality of discrimination is expressed in letters they had written to leaders of the Jewish settlement until their lamentable departure from the Kinneret.

The body of works addresses the Sea of Galilee as an emotional place, a geography populated by dreams, memories, ambitions, frustration and anger. The poetics of Rachel, addresses the physical place as well as an emotional place and a state of mind, while the expressions and depictions by the Yemenites of the Kinneret carry a different baggage and language.

The work addresses the place and body through embroidery, painting and sculpture – the series of works on linen are embroidered with a gold thread and stained by industrial gold paint; the phallic and seductive fountain that looks as though it was found on local archeological excavations spouts olive oil. The meticulousness of the embroidery and perspiration of the oil are associated with the body, repetition and nostalgia.

א ר ט פ ו ר ט

A R T P O R T

א ר ת ב ו ר ת

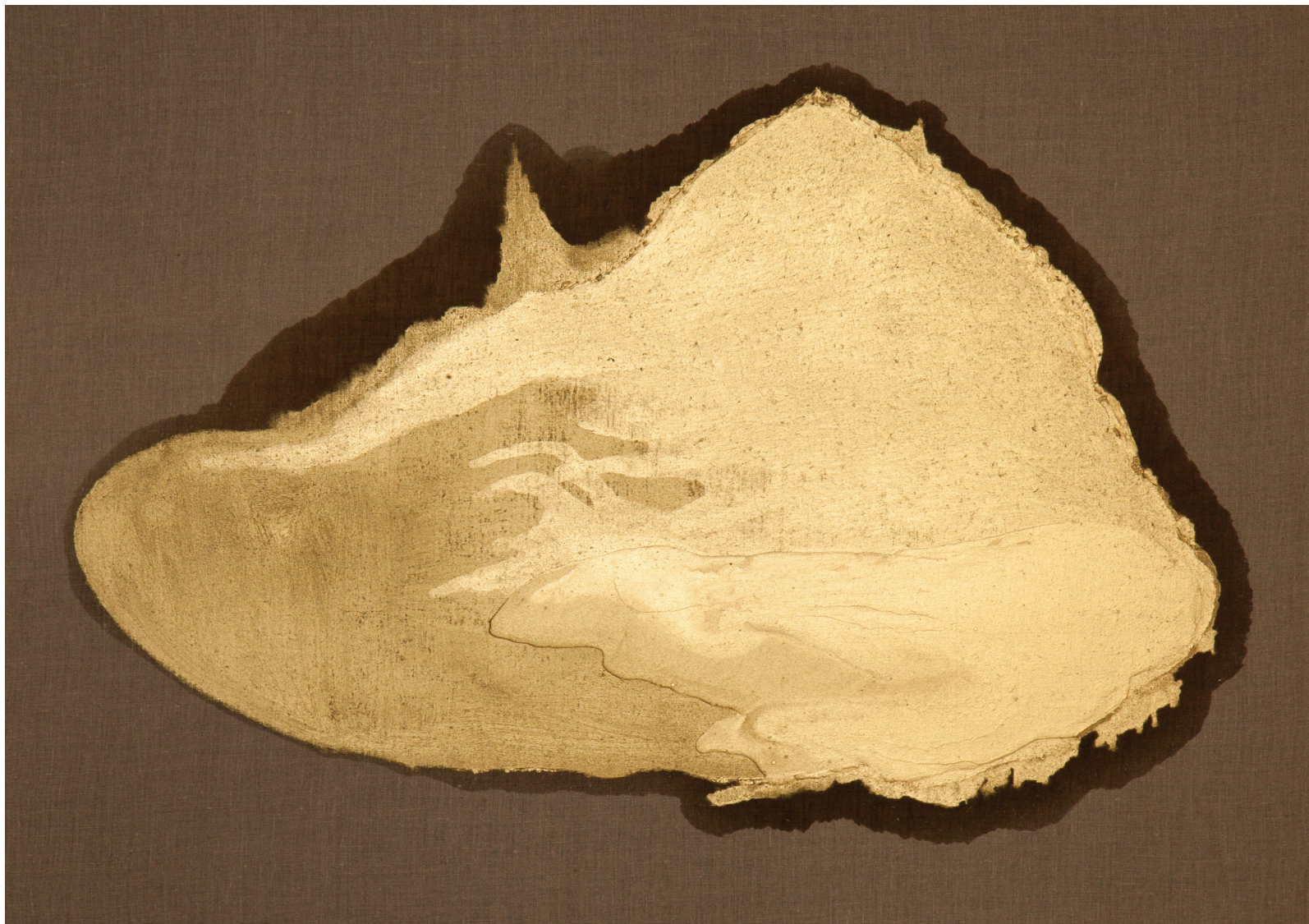
סדרת העבודות "הו כנרת" מתייחסת לכנרת כדימוי ומקום חילוני לאומי – מין ירושלים של חול, ומדגישה את המחיר הרגשי בהגשמת החזון הציוני בתחילת המאה העשרים.

לאגם הצפוני ייצוגים רבים בתרבות, ספרות ואמנות ישראלית. לרחל המשוררת, מי שאולי מזוהה יותר מכל עם הקשר, הרגש והניתוק ממנו, מקום מובהק בדימוי הארכיטיפי שלו. ההקשר הפחות מוכר הוא סיפור "תימני כנרת" אשר נקרא לעלות לארץ ישראל על ידי שליחי הישוב כדי לסייע במפעל הציוני ככח עבודה זול ותחליף לכח העבודה המקומי. בדומה לרחל אף הם הוגלו ממנה בנסיבות עגומות. שפתם ואופן התנסחותם השונה מהרוח "העניינית" של מנהיגי הישוב היהודי הדגישו את ההבדל והפער התרבותי. תסכולם נוכח ההתנהלות בעניינם, צרכיהם ומציאותם הקשה והמופלטית מתבטא דרך מכתבים שכתבו למנהיגי הישוב השונים עד לעזיבתם המצערת את הכנרת.

גוף העבודות מתייחס לכנרת כמקום רגשי, כגיאוגרפיה בה מתגוררים חלומות, זכרונות, שאיפות ותסכול וכעס. הפואטיקה של רחל מתייחסת למקום הפיזי אך גם למקום רגשי ומצב נפשי, ביטויי ותיאורי תימני כנרת מאידך, נושאים מטען ושפה אחרים.

העבודה מתייחסת למקום וגוף באמצעות רקמה, ציור ופיסול – סדרת העבודות על בד פשתן, רקומות בחוט זהב ומוכתמות בצבע זהב תעשייתי, המזרקה שנראית כאילו נמצאה בחפירות ארכיאולוגיות באזור, ויש בה מין הפיתוי והפאליות, נובעת שמן זית. עמלנות הרקמה וזיעת השמן מקושרות לגוף, חזרתיות ונוסטלגיה.

ליאור גריידי
Leor Grady
ليئور جريدي



Detail no. 1 from the Innocence Museum of Displaced Monuments: Luxor Obelisk

On July 6, 2014, the National Maritime Museum in Paris closed the exhibition *Le Voyage de L'obelisque: Louxor/Paris [1829-1936]* (The Voyage of the Obelisk: Luxor/Paris). With hundreds of documents, letters, artifacts, models and prints, the exhibition delineated the extraordinary journey of the obelisk, which in the early 19th century was displaced from the entrance of the Luxor Temple in Egypt, and moved to Paris, France.

The obelisk, with a golden tip connecting earth and heaven, was built in the 13th century BC as one in a pair of twin obelisks which stood at the entrance to the temple of the sun god Amun-Ra until they were presented as a gift to the French people in 1829. At the end of the grueling journey from Egypt to France, the obelisk was positioned in a festive ceremony at the Place de la Concorde in Paris, the very spot where the guillotine once stood – the symbol of the dark side of the French revolution – in the aim of erasing its horrible memory. Two hundred thousand people came to watch the ceremony; a battalion of French soldiers assisted in the erection of the monument and a band played the aria "The Mystery of Isis" from Mozart's opera "The Magic Flute."

The journey—which took seven years and included the demolition of houses that stood in its path, sickness, long periods of waiting for the tide, storms and disputes—made it clear that the second obelisk could not be brought to Paris. It remained orphaned, standing by itself at the gate of the temple, lamenting the disruption of symmetry, with only the phantom of the missing obelisk reverberates beside it like a leg severed from the body. Is it doomed to remain on its own forever? Is it still possible to take the obelisk back from the Concorde to Egypt? And if so, what would be the meaning of the return home? Is there even such a thing as a "natural place" for artifacts and structures?

א ר ט פ ו ר ט

A R T P O R T

א ר ת ב ו ר ת

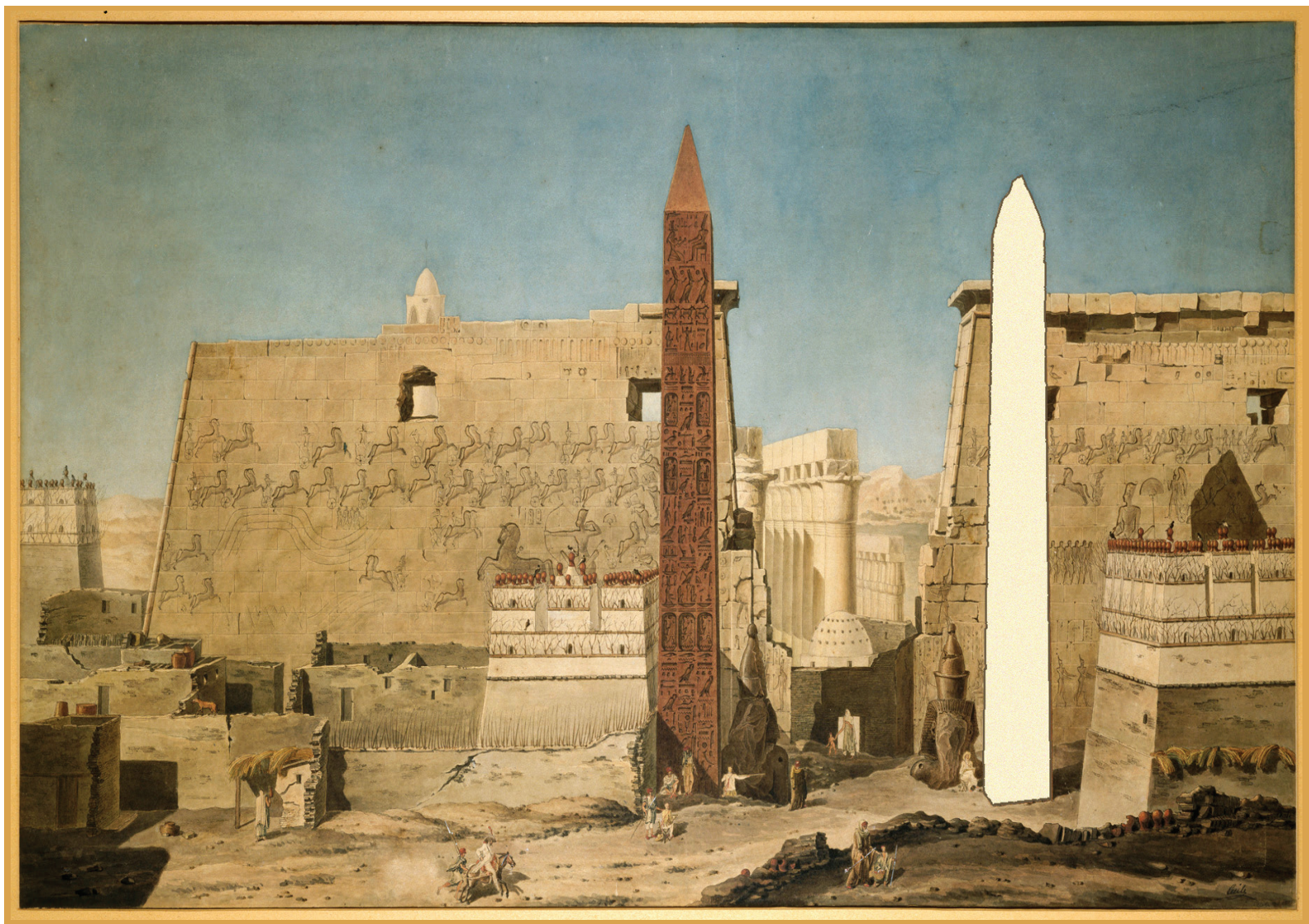
פרט מס' 1 מתוך מוזיאון התמימות של המונומנטים העקורים: אובליסק לוקסור

ב 6 ביולי 2014 ננעלה במוזיאון הימי הלאומי בפריז התערוכה *Le Voyage de L'obelisque: Louxor / Paris (1829-1836)* (המסע של האובליסק: לוקסור / פריז). באמצעות מאות מסמכים, מכתבים, חפצים, מודלים ותחריטים שרטטה התערוכה את מסעו יוצא הדופן של האובליסק שנעקר ממקומו בפתח מקדש לוקסור שבמצרים והועבר לפריז בתחילת המאה ה-19.

האובליסק, בעל שפיץ הזהב, שמקשר בין האדמה לשמיים, נבנה במאה ה-13 לפנה"ס כאחד מצמד אובליסקים זהים שניצבו בפתח מקדש האל אמון-רע (אל השמש) עד שניתנו בשנת 1829 כמתנה לעם הצרפתי. בסופו של מסע מפרך, הוצב האובליסק בטקס חגיגי בכיכר הקונקורד בפריז בדיוק באותו מקום בו ניצבה בעבר הגיליוטינה, המסמלת את צידה האפל של המהפכה הצרפתית ובמטרה למחות את זכרה הנורא. מאתיים אלף איש הגיעו לאירוע המיוחד, גדוד שלם של חיילים צרפתיים עזרו בהצבתו של המונומנט, וברקע ניגנה התזמורת את האריה The Mystery of Isis מתוך האופרה "חליל הקסם" של מוצרט.

המסע, שארך 7 שנים, וכלל הריסת בתים שעמדו בדרך, המתנה ארוכה לגאות, מוות, מחלות, סופות וחילוקי דעות, הבהיר לצרפתים שהבאת האובליסק השני אינה אפשרית. הוא נותר מיותר, עומד לבדו בשערי המקדש, מבכה את הסימטריה שהופרה, כשרק הפנטום של האובליסק החסר מהדהד לצידו, כמו רגל שנקטעה מהגוף. האם נידון להישאר לבד לנצח? האם ניתן עוד להחזיר את האובליסק מהקונקורד למצרים? ואם כן, מה תהיה המשמעות של השיבה הביתה, האם קיים בכלל "מקום טבעי" לחפצים ומבנים?

נבט יצחק
Nevet Yitzhak
نیفت یتسحاق



The exhibition *Exception*, curated by Rani Lavie, is an archival installation that revolves around the *Exception - Contemporary art scene of Prishtina* which was held in 2008 at Kontekst Gallery in Belgrade and featured contemporary art from Kosovo. The exhibition was violently closed on the opening night due to the local police unwillingness to prevent riots of Serbian nationalists who saw it as a national betrayal.

The zero point of the exhibition is the opening/closing night and the news reports covering the incident, and from there it expands to the debates and texts published by culture groups and art organizations that engaged with the events over the years. The censorship and premature closing of the exhibition engendered a new type of wealth that accumulated into a corpus that keeps the canceled 2008 exhibition alive, and which *Exception* seeks to encapsulate and present – and by doing so join that corpus itself.

The observation of the historical-artistic event originating in the Balkans, examines the possibility of a manipulative processing of the archival items, now recreated as textual-objects, frozen and fragmented. Thus the historical moment is expropriated from its original geopolitical context and re-appropriated in favor of a reflection on the scope of possibilities in the present time and place in Tel Aviv, Israel, 2014; while discussing the external and internal forces that operate in the art world, the construction and employment of a myth, and

התערוכה "חריגה" באוצרות רני לביא היא מיצב ארכיוני העוסק בתערוכה *Exception - Contemporary art scene of Prishtina* שעלתה בגלריה Kontekst בלגרד ב- 2008 והציגה אמנות עכשווית מקוסובו. התערוכה נסגרה באלימות בערב הפתיחה עקב חוסר הנכונות של המשטרה המקומית למנוע מהומות של לאומנים סרביים שראו בה בגידה באומה.

נקודת האפס של "חריגה" היא בערב הפתיחה/סגירה של *Exception* ובדיווחי החדשות על אודותיו, משם היא מתרחבת אל דיונים וטקסטים שפורסמו ע"י גופים והתארגנויות שעסקו במקרה במשך השנים שחלפו. צינזורה וסגירתה של התערוכה בטרם עת הולידו עושר מסוג חדש שהצטבר לכדי קורפוס הממשיך ומחיה את התערוכה המבוטלת מ- 2008, אותו מבקשת "חריגה" לסכם ולהציג מחדש, ובכך להצטרף אליו בעצמה.

באופן ההתבוננות על האירוע ההיסטורי-אמנותי שמקורו בבלקן, נבחנת האפשרות של עיבוד מניפולטיבי של פריטים מהארכיון, עם הקפאתם ויצירתם מחדש כאובייקטים טקסטואליים, קטועים וחלקיים. כך מופקע הרגע ההיסטורי מהקשרו הגיאוגרפי-פוליטי המקורי ומנוסח מחדש בעבור הרור על מרחב האפשרויות בזמן ובמקום הנוכחי בתל אביב, ישראל, 2014; תוך דיון בכוחות חיצוניים ופנימיים שפועלים בעולם האמנות, בהבניית מיתוס והשימוש בו, ובפוטנציאל הגלום בצנזורה והתלקחות פומביים.

א ר ט פ ו ר ט

A R T P O R T

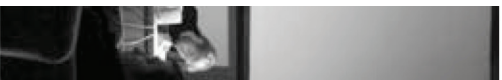
א ר ת ב ו ר ת

הדימוי מתוך: כתב העת 7/februar מאת Grupa RUK
Image from: 7/februar journal by Grupa RUK

רני לביא
Rani Lavie
راني لافي

ja dešavanja:

svom
umet-
idana



Jeremić

1 i ra-
ranje
tenju
u lice,
parije,



Foto: Vladan Jeremić

19:05 Počinje uvodni govor. Nakon nekoliko rečenica kustoskinja, akademski umetnik Zoran Čalija-Čarli, mašuci kamenom u ruci, prekida govor i vređa organizatore. Pridružuje mu se još nekoliko ljudi, među njima i gospođa sa dvoje male dece, koju je dovela „da pljunu ‘šiptarsku’ umetnost“.

lio je
19:15 Organizatori zahtevaju od policije da reaguje na nasilno prekidanje govora. Policija tvrdi da ne može

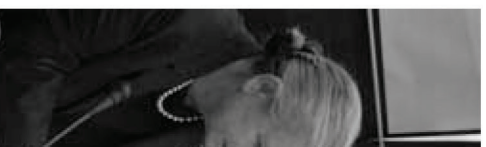
policije,
uklonjeni

11.2.2

15:00 Stu
protest u
tivu. Stud
nice ukoli
Evropska
20:00 Kle
gu da prel

13.2.2

12:00 U
konferenc
sprečavan



17.2.2

The images exhibited by Guy Pitchon – a multidisciplinary artist, skater and tattoo artist – are drawn from the brutal world of Russian prison tattoos. In prison, tattoos function as a clear internal language: they serve as the inmate's ID and attest to his past (which institution he was jailed in as a boy), the criminal code (thou shalt not snitch), the prisoner's prison status (sex slave), the crimes performed on the outside (murder, rape of minors) or inside the world of the prison (stealing from a thief). The internal, new and forbidden law of the inmates is far harsher than the broken law of the outside world. The prisoner must earn his tattoos. Whoever etches on his body a tattoo that he does not deserve – it is stripped off him, skin included, and some are forcibly tattooed.

Pitchon deconstructs the symbols, transforms them, adds oriental, pop, comic elements and constructs a new language, the heterotopic code of the artist. Anti-soviet symbols become anti-capitalist (the fat fish swallows the sea, the free wolf is impaled and blind, the girl is sacrificed as an offering to consumer culture). The inmates' ink testaments to the loss of the straight and narrow path become tenuous reports on a loss of a path.

The world of tattoos is a world that has no possibility for correction. The signs are etched forever – the image dies only with the body. Pitchon's tattoo technique is binary, and includes only what is and what is not there, without any grays, without maybes. Pitchon's scarred flesh is glass, transparent as the walls of the prison that hold the artist, mocking the attempts to gain control while he plans an escape.

האימג'ים שמציג גיא פיטשון – אמן רב תחומי, סקייטר ומקעקע – שאובים מהעולם החמור של קעקועי אסירים ברוסיה. בכלא מתפקדים הקעקועים כשפה פנימית ברורה: משמשים כתעודת זהות של הנידון ומעידים על עברו (באיזה מוסד נכלא כנער), מלמדים על הקוד העברייני (לא תלשין), על מעמד האסיר בכלא (עבד מיני) מעידים על פשעים שנעשו בעולם החיצון (רצח, אונס קטינים) או בעולם הפנימי של הכלא (גניבה מגנב). החוק הפנימי, החדש והאסור של יושבי הכלא, חמור הרבה יותר מאשר החוק המופר של העולם החיצון. על האסיר להיות זכאי לקעקועיו. מי שחורט בגופו קעקוע לא לו – הקעקוע מופשט ממנו על עורו, ויש שמקועקים בכפייה.

פיטשון מפרק את הסמלים, הופך אותם, מוסיף להם אלמנטים מזרחיים, פופים, קומים, ובונה שפה חדשה, את הקוד ההטרופי של האמן. סמלים אנטי-סובייטים הופכים לאנטי-קפיטליסטים (הדג השמן בולע את הים, הזאב החופשי משופד ועיוור, הנערה מועלה כקורבן לתרבות הצריכה). עדויות-הדיו של הנידונים על אובדן דרך-הישר הופכות לדיווחים קלושים על אובדן דרך.

עולם הקעקועים הוא עולם שאין בו תיקון. האותות נחרטים לנצח, הדימוי מת רק עם הגוף. טכניקת הקעקוע של פיטשון היא בינארית, כוללת רק יש ואין, ללא אפור, ללא אולי. הבשר השרוט של פיטשון הוא זכוכית, שקופה כקירות הכלא בו נתון האמן עצמו, הלועג לנסיונות השליטה תוך שהוא מתכנן בריחה.

א ר ט פ ו ר ט

A R T P O R T

א ר ת ב ו ר ת

טקסט: שרון קנטור
Text by: Sharon Kantor

גיא פיטשון
Guy Pitchon
جاي بيتشون

