

NONFINITO

27.08 — 6.11.21





A monumental landscape image is screened in a large, dark space. Figures emerge between the weeping willows and the desert sands, between the field vegetation and the building walls. The training range at the IDF Shivta camp is somewhat reminiscent of a museum exhibition space or a state-of-the-art movie theater. The training soldiers lie on the ground opposite the screen and have to identify, just like in a movie, who are the good guys and who are the bad; who should be shot and who should continue leading the herd to pasture.

Amir Yatziv looks at the training simulation as if it were a pastoral scene. The leaves sway in the wind, rain begins to fall. He observes the "extras" present throughout the film. These are the least important, least invested figures. In the gaming world from which these animations are derived, they are called Non Player Characters (NPCs), those characters who are not given a lead role, waiting for the movie to unfold, for their turn to come. Their mode of action is planned in advance. Their sole purpose is to create an atmosphere, without influencing the events.

The animation invested in these figures is equally poor. Their movements are basic and repetitious—raising their hand to check their watch, swinging a leg, twisting the neck in a circular motion, over and over again. Not much time has been invested in building additional movements for these figures, but time is actually all they have at their disposal. Like the rest of us, they are waiting for something to happen.

A new character is introduced into the range—an avatar; a real actor wearing a motion capture suit that copies his movements onto the screen. The characters on screen imitate the person, who, in turn, imitates them in an endless loop of simulation that strives to create a reality, and of a reality imprisoned within endless simulation; an impossible vicious circle of figures that no one really sees, whether on or off screen.

בחלל גדול וחשוך ניצבת הקרנת ענק של תמונת נוף. בין הערבות הבוכיות למדבריות, בין צמחיית השדה לקירות המבנים צצות דמויות. בפועל מטווח האימון שבבסיס האימונים שבטה מזכיר חלל תצוגה מוזיאלי או אולם הקרנה מתקדם. החיילים המתאמנים, שכובים על הקרקע ממול וצריכים לזהות, ממש כמו בסרט, מי הטובים ומי הרעים. במי צריך לירות, מי אמור להמשיך ולהוליך את הצאן למרעה.

אמיר יצבי מתבונן בסימולציה האיומים כעל תמונה פסטורלית. העלים נעים ברוח, גשם מתחיל לטפטף. הוא מתבונן ב"ניצבים" שנוכחים לכל אורך הסרט. אלו הדמויות הפחות חשובות, הפחות מושקעות. בעולם המשחקים, ממנו מגיעות האנימציות האלו הן קרויות דמויות ללא שחקן, NPC – Non Player Character. הדמויות שלא קיבלו תפקיד ראשי, שממתניות לסרט שימשיך, לתורן שיגיע. דפוס הפעולה שלהן מתוכנן מראש, כל תפקידן הוא ליצור אווירה, אך לא להשפיע על המתרחש. גם האנימציה שהושקעה בדמויות האלו דלה. התנועות שלהן בסיסיות וחוזרות על עצמן – הרמת היד לבדיקת השעון, הנפת הרגל, שחרור הצוואר בתנועה סיבובית. ועוד פעם. ועוד פעם. לא הושקעה הרבה זמן בבניית תנועות נוספות עבורן, אבל זמן הוא דוקא כל מה שיש להן. הן מחכות, כמו כולנו, שמששהו יקרה כבר.

אל תוך המטווח נוספת דמות חדשה – אווטאר, שחקן אמיתי שלובש חליפת אנימציה שמעתיקה את תנועותיו אל המסך. הדמויות על המסך מחקות את האדם, שבתורו מחקה את הדמויות. לופ אינסופי של סימולציה שמנסה לייצר מציאות, ושל מציאות שכלואה בתוך סימולציה אינסופית. מעגל אכזר ובלתי אפשרי של דמויות שאיש אינו רואה באמת, לא על המסך ולא מחוצה לו.



The air around Karam Natour is thick. A host of entities sit on his shoulder, choosing the moment they wish to enter the works. His shadow bustles constantly beneath him, and he is surrounded by ghosts, past and present, alongside historical concepts, which seek presence. At times they grow longer, penetrating the drawings, at other times they shrink and try to push Natour upward, so he may float a little in the air. Millennia of ideas, questions, and identities crowd over him, and Natour walks in their midst, almost floating, translating the dizziness around him into artworks.

At the turn of the 20th century, scientists studied the phenomenon of ectoplasm—a ritual performed by mediums in a state of trance, intended to embody the immaterial in matter; to embody the spirits revolving around us using cloth. The orifices in the medium's body—mouth, nose, and ears—secrete a gauze-like substance, enveloping the incorporeal body and rendering it present in the room. Doctors and researchers claim that ectoplasm is not real, but artists know better.

Natour's works, too, embody the immaterial in matter, but their materiality is equally deceptive. His drawings are computer-generated; the photographs and video works are digital bits—entire exhibitions which are a sequence of binary codes. Specters that previously spun around his head, with or without a cloth to cover them, are now circling there as digital files on their way to the printer and TV screen, so they may breathe substance and life into them, at least as long as we believe they exist.

האוויר מסביב לכרם נאטור סמיך. על הכתף שלו יושבות שלל ישויות שבוחרות את הזמנים בהם הן רוצות להכנס לתוך העבודות. תחתיו מתרוצץ ללא הרף הצל שלו. סביבו מסתובבות רוחות הווה ועבר לצד מושגים הסטוריים שמבקשים נוכחות. לפעמים הם מתארכים וחודרים לתוך הרישומים, לפעמים מתכווצים ומנסים לדחוף את נאטור כלפי מעלה, שירחף קצת באוויר. אלפי שנים של רעיונות, שאלות וזהויות מצטופפות מעליו, ונאטור מתהלך בתוכם, כמעט צף, מתרגם את הסחרחרה שסביבו לעבודות אמנות.

בתחילת המאה הקודמת חקרו מדענים את תופעת האקטופלזמה – ריטואל שהתרחש על ידי מדיומים שנמצאים במצב טראנס, ומטרתו לגלם את מה שאין בו חומר דרך חומר – לגלם את הרוחות שמסתובבות סביבנו דרך בד. מתוך הפתחים בגופו של המדיום – פה, אף ואוזניים – מופרש חומר דמוי גזה, שעוטף את הגוף הלא הפיזי ומנכיח אותו בחדר. רופאים וחוקרים יודעים לספר שהאקטופלזמה אינה אמיתית. אבל אמנים יודעים לספר דברים אחרים.

העבודות של כרם נאטור מגלמות גם הן את מה שאין בו חומר דרך חומר, למרות שאפילו החומריות שלהן מתעתעת. הרישומים שלו נעשים כולם על גבי מחשב, הצילומים ועבודות הוידאו הם ביטים דיגיטליים. תערובות שלמות שהן רצף של קודים בינאריים – רוחות רפאים שקודם חגו סביב ראשו עם או בלי בד שיכסה אותם, ועכשיו הם חגים שם כקבצים דיגיטליים בדרכם למדפסת ולמסך הטלוויזיה שיפיחו בהם ממשות ויתנו בהם חיים, לפחות כל זמן שנמשך להאמין שהם קיימים.



Roy Cohen deconstructs the withheld violence in Israeli society. At times he distills it into a text, sung by football fans on the pitches; elsewhere he sees the violent provocation in an innocent-looking metal barricade. While in previous works he delved into the symbolism innate to domestic objects, such as a backgammon board, teacups, or a can of oil, in "NonFinito" he examines government authorized violence, attempting to disarm it. The metal structures, which normally block and stop movement, are transformed in his work into soft, flexible rubber; rigidity is replaced by elasticity, the stiff posture by dance movements.

Cohen's barriers can block no one. The molds he creates in his home shelter reveal their soft spots to him, the roadblock's Achilles heel. The connections between the frame and the bars are the weakest link, the easiest to break. These are the metal legs disengaging opposite the angry crowd; the rubber feet falling off in view of the everyday. Gravity is quite enough here; there is no need to apply additional force against them.

Originally, the barriers were intended to keep you safe and keep others safe from you at the same time, depending on which side of them you are. They are situated in front of the stage during concerts in the park, outline the direction of a demonstration, stop the crowd at a sports field, or protect a newly erected statue. Trampling these barriers is like trampling world order—whether old or new, ours or that of others. Instead of representing order, however, they represent the law, and instead of showing us the way, they signal where not to go. The barriers have tired of performing a role not their own; perhaps it is time to find someone or something better suited for the job.

רועי כהן מפרק את האלימות שכבושה בחברה הישראלית. לפעמים הוא מזקק אותה לטקסט שמושר על ידי אוהדי כדורגל במגרשים, במקום אחר הוא רואה את ההתגרות האלימה שמסתתרת בתוך מחסום תנועה תמים. בעוד שבעבודות קודמות כהן בדק את הסמליות שחבויה בחפצים ביתיים, דוגמת ששיבש, כוסות תה או פח שמן, ב"נונפניטו" הוא מביט באלימות השלטונית ומנסה לפרק אותה מנשקה. המתכות שברגלי עוצרות, מזיזות ופוצעות, הופכות אצלו לגומי רך וגמיש. הקשיחות מתחלפת באלסטיות, היציבה הנוקשה בתנועות ריקוד.

המחסומים שכהן בונה לא יכולים לחסום אף אחד. התבניות שהוא יוצר במקלט ביתו מגלות לו את נקודות החולשה שלהם, את עקב אכילס של המחסום. החיבורים בין המסגרת לסורגים הם החלק הכי חלש, הכי קל לשבירה. אלו רגלי המתכת שמתנתקות אל מול ההמון הזועם, אלו רגלי הגומי שנושרות ממקומן אל מול היום יום. כוח המשיכה מספיק כאן, לא צריך להפעיל מולם כוח נוסף.

בתפקידים המקוריים המחסומים נועדו לשמור גם עליך וגם ממך. תלוי באיזה צד שלהם אתה עומד. הם ניצבים לפני הבמה בהופעות בפארק, מסלילים את כיוון ההפגנה, עוצרים את הקהל במגרש הספורט, מגנים על פסל שזה עתה נבנה. רמיסת המחסומים היא רמיסת סדרי עולם – ישן או חדש, שלנו או של אחרים. אבל במקום לסמן לנו סדר הם מסמנים לנו חוק, ובמקום לסמן לנו לאן ללכת, הם מסמנים לנו לאן לא ללכת. המחסומים התעייפו מלעשות תפקיד לא להם, אולי הגיע הזמן למצוא מישהו שמתאים לזה יותר.



Urban legend has it that when the Golden Gate Bridge was built in San Francisco, the local Mafia used the soft concrete at its base as a convenient place in which to dump corpses. What was supposed to be a strong concrete mass became akin to Swiss cheese, full of holes; empty tombs; yet another creative way in which to get rid of our dead.

Man has always buried his dead. Whether in tombs intended to preserve and care for their bodies, or those intended to keep the dead away from us so that we, the living, are not harmed by them. The human inclination has always been to wrap and keep away, to cover and seal.

In her new sculptures Shahar Yahalom wraps and covers sculptures made by others, creating hollow tombs for objects no longer there. Sculptures of animals—a barn owl, a raven, and a gazelle—which have left behind only a faint echo; pairs of feet fixed to the floor and buried under a mass of material. She continually probes the balance of power and the ability of an inanimate object to represent a dead body.

The tomb is a protective armor. Wrapping and covering can also be a comfort: we swaddle newborns to give them a sense of protection; we tie people who suffer from sensory hypersensitivity and emotional difficulties in straitjackets to soothe them; we place a heavy blanket on them to give them a sense of a warm hug and improve their sleep.

Like houses covered in snow, or trees wrapped in sacks to protect them from the frost, the ceramic objects in the exhibition remain a rounded abstract image of the object buried beneath them. We only get the cover, the contours after they have been emptied of the object that sketched them, and have been left hollow.

האגדה האורבנית מספרת שבתקופה בה נבנה גשר הזה בסן פרנסיסקו השתמשה המאפיה המקומית בבטון הרכ שבבסיסו כמקום נוח להשליך אליו גופות. מה שאמור היה להיות גוש בטון חזק הפך למעין גבינה שוויצירית שכולה חורים חלולים. קברים ריקים מתוכן, עוד אחת מהדרכים היצירתיות בה אנחנו מנסים להפטר מהנפטרים.

בני האדם תמיד קברו את מתייהם. בין אם מדובר על קברים שמטרתם לשמור על גוף המת ולדאוג לו, ובין אם מטרתם להרחיקו מאיתנו על מנת שאנחנו, החיים, לא נכגע ממנו – הנטייה האנושית מאז ומעולם היתה לעטוף ולהרחיק, לכסות ולאטום. בפסלים החדשים שלה שחר יהלום עוטפת ומכסה פסלים של אחרים, יוצרת מעין קברים חלולים של אובייקטים שכבר אינם שם. פסלים של חיות – תנשמת, עורב ואיילה – שכל שנשאר מהם הוא הד קהה; זוגות רגליים שקובעו לרצפה ונקברו תחת מסה של חומר. בדיקה מתמשכת של יחסי הכוחות והאפשרות של אובייקט דומם לייצג גוף מת.

הקבר הוא שיריון מגן, העיטוף והכיסוי הם גם מקור לנחמה – אנחנו עוטפים תינוקות בבד חיתול כדי להעניק להם תחושת הגנה, קושרים בחליפות ייעודיות אנשים שסובלים מעודף גירוי חושי ומבעיות רגשיות כדי להרגיעם, מניחים שמיכה כבדה כדי להעניק להם תחושה של חיבוק ולשפר את שנתם.

כמו בתים שהתכסו בשלג, או עצים שנעטפו בשקים להגן עליהם מפני הקור, הגופים הקרמיים המוצגים בתערוכה נותרים דימוי מופשט ומעולל של האובייקט הקבור תחתם. אנחנו מקבלים רק את הכיסוי, רק את קווי המתאר לאחר שהתרוקנו מהגוף ששירטט אותם ונותרו חלולים.



שי-לי הורודי Shai-Lee Horodi شاي-لي هورودي

In his 1819 *Treatise on the Kaleidoscope*, its inventor, Sir David Brewster, noted that although the instrument he devised was "capable of creating beautiful forms from the most ugly and shapeless objects," the visual "combinations which it presents, when obtained from certain forms and colors, are so superior to those which it produces from others, that no idea can be formed of the power and effects of the instrument, unless the objects are judiciously selected."

Shai-Lee Horodi chooses a minimal object, the one used for seeing itself: the eye. Through an interplay of light and lenses, the pupil is revealed—the very medium by which we see becomes the object of observation. If the other's gaze is what determines our place in the world, what will happen when we look into our own gaze? If our distance from the other is eliminated when there is a gaze between us, what will happen when our distance from ourselves is eliminated?

Horodi's optical toys are made up of the simplest of means; such are also the means used in her video work—a flashlight and several lenses. Her fascination is childlike. The powerful impression made by the rich forms and combinations is intensified in inverse proportion to the frugality of objects. "Look!" she cries over and over again, like a child who is too small to contain the wonder, seeking the assistance of additional eyes.

We are used to looking at the world and knowing what is going to happen in it. Our gaze is smart and tired. An object thrown in our direction will surprise us only if it remains suspended in the air. But Horodi looks at the world from a different angle—that of the child, who will be amazed that the object falls to the floor; who will be excited by the very existence of systematic laws in the universe; who enjoys rediscovering where the rays of light are refracted, what our eye is looking at, and who is looking at it.

ממציא הקליידוסקופ דייויד ברוסטר אמר שלמרות שלמכשיר שבנה יש יכולות ליצור צורות ויפהפיות מכל אובייקט, מכוער וחסר צורה ככל שיהיה, קיים פער בין הקומבינציות הוויזואליות המתגלות מצפיה בצורות וצבעים מסוימים לעומת אחרים. את גדולתו של המכשיר ניתן להפנים רק בבחירה מוקפדת ומדויקת של אובייקטים לצפייה דרכו. שי-לי הורודי בוחרת עבור הצופה את האובייקט המינימלי – האובייקט שמשמש לראייה עצמה: העין. דרך משחק של אור ועדשות מתגלה האישון – האמצעי איתו אנו רואים הופך למושא התבוננות. אם המבט של האחר הוא שממקם אותנו בעולם, להיכן נלקח בהביטנו אל תוך מבטנו? ואם המרחק שלנו מהאחר מתבטל כשיש בינינו מבט, מה יקרה כשיתבטל המרחק שלנו מעצמנו?

הצמצומים האופטיים של הורודי מורכבים מהאמצעים הפשוטים ביותר. כך גם האמצעים המשמשים אותה בעבודת הידיאו – פנס ומספר עדשות. ההיקסמות שלה ילדית במהותה. הרושם העז של עושר הצורות והצירופים מתעצם ביחס הפוך לעניותם של האמצעים. "תראו!" היא קוראת, שוב ושוב כדרכו של הילד שקטן מלהכיל את הפלא ומבקש עיניים נוספות לעזרתו.

אנחנו רגילים להתבונן על העולם ולדעת מה עומד לקרות בו. המבט שלנו חכם ועייף – חפץ אם ייזרק לכיוונו יפתיע אותנו רק אם יישאר תלוי באוויר. אבל הורודי מתבוננת על העולם מזווית אחרת – זו של הילד שיתפעל דווקא מכך שהחפץ ייפול לרצפה, שיתרגש מעצם קיומה של חוקיות בעולם הזה. שנהנה לגלות מחדש לאן נשברות קרני האור, על מה מתבוננת העין שלנו, מי מתבונן בה.



Tchelet Ram's objects ghost her. They stop responding and do not get back to her. She calls out to them, but they are no longer there. All that is left of them is the shape of the structure, the shell of the white sheet, the memory of the object. Ram uses old white bedsheets, ones that show the signs of time and body, to sew slipcovers for furniture items that have lost their use: a chest of drawers built around a bathroom sink; a wardrobe that became part of a work of art, resumed its function as a wardrobe, and has recently changed its function again and found its place in the collection of Tel Aviv Museum of Art.

Memory can be regarded as fantasy in reverse. It changes and is reshaped according to latent desires and passions, as a result of accumulated life experience. The contours of the furniture arise from the "ghosts" in the space, but they are abstract and soft, whitened and full of air. Placed inside them are found objects: a ceramic object created by artist Shahar Yahalom resembling a knife or a bone, and paper towels that are being extracted from the sheets. Likewise white but of different materiality, physically bound yet out of context, these objects function as an external factor reminding us of what we have long forgotten.

Ram chose to install her work in the back space of the gallery, which serves as a warehouse and garbage room, covered with ceramic tiles along the floor and walls. The square grid in the background of the flexible fabric works resonates a virtual space where the spatial and the temporal can coexist, and the elusiveness of memory can be perceived as a physical fact.

החפצים של תכלת רם עושים לה ghosting. הם מפסיקים לענות לה ולא חוזרים אליה. היא קוראת להם – אבל הם כבר אינם שם. מה שנשאר מהם הוא צורת המבנה, מעטפת הסדין הלבן, הזיכרון של החפץ. רם משתמשת בסדינים לבנים ישנים, כאלה שנראים בהם סימני הזמן והגוף. מהם היא תופרת כיסויים לרהיטים שאיבדו את שימושיותם: שידת מגירות לחדר אמבטיה שנבנתה סביב כיור רחצה, ארון בגדים שהפך לחלק מעבודת אמנות, חזר לשמש כארון ובאחרונה המיר את תפקידו שוב ומצא את מקומו באוסף מוזיאון תל אביב.

ניתן לחשוב על הזיכרון כפנטזיה בהיפוך; הוא משתנה ומתעצב מחדש בעקבות מאוויים כמוסים ותשוקות, בעקבות ניסיון החיים המתווסף. מתוך "רוחות הרפאים" הנמצאות בחלל עולים קווי המתאר של הרהיטים, אך הם מופשטים ורכים, מולבנים ומלאים באוויר. בתוכם מונחים חפצים מצויים: אובייקט קרמי שיצרה האמנית שחר יהלום – ספק סכין ספק עצם, וייר ידיים שנשלף מתוך הבד. חפצים אלו, לבנים גם הם אך חומרייתם שונה, קשורים פיזית אך מנותקים מהקשר, מתפקדים כגורם חיצוני שמזכיר לנו את משכבר שחננו.

רם בחרה להציב את עבודתה בחלל האחורי לגלריה שמשמש כמחסן וחדר אשפה, הוא מחופה באריחי קרמיקה שנפרשים על הרצפה והקירות. הרשת הריבועית ברקע עבודות הבד הגמישות מדמה חלל וירטואלי בו מרחבים זמנים יכולים להתקיים במקביל, והחמקמקות של הזיכרון נתפסת כממשית.