Tsibi Geva
Archeology of the Present

The Israeli Pavilion at the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia

la Biennale di Venezia
56. Esposizione Internazionale d'Arte
Partecipazioni Nazionali

Tsibi Geva
ציבי גבע
تسيبي غيفع

ציבי גבע
ארכיאולוגיה של הווה
تسيبي غيفع
أركيولوجيا الحاضر

הביתן הישראלי
הביאנלה ה־56 לאמנות בוונציה
الجناح الإسرائيليّ
بينالي الفنون الـ٥٦ في البندقية

Tsibi Geva

Archeology of the Present

Curator: Hadas Maor

The Israeli Pavilion at the 56th
International Art Exhibition –
la Biennale di Venezia

la Biennale di Venezia

56. Esposizione
Internazionale
d'Arte
Partecipazioni Nazionali

Tsibi Geva
Archeology of the Present

The Israeli Pavilion at the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia

May 9 – November 23, 2015

Curator: Hadas Maor

www.israelipavilion2015.tsibigeva.com

Unless otherwise noted, all installation views are from the current exhibition.

Tsibi Geva: An Anthology of Essays, 1993–2013, published in conjunction with this exhibition, is available for free download in ePub format at www.tsibigeva.co.il

Exhibition

Producer: Michael Gov – Gov Productions Ltd., Tel Aviv
Manager of the Israeli Pavilion, Venice: Arad Turgeman
Construction Manager: Avi Nagar
Construction Team: Gad Zukin, Yuval Galili, Eviatar Toker, Yoav Heinbach, Ori Geva, Merav Sudaei
Construction Assistants: Accademia Restauri s.r.l. – Cavallino Treporti, Venice; Mattia Mion, Venice
Project Coordination: Arch. Giovanni Boldrin, Padua
Engineer: Alberto Rossi, Padua
Electricity: Alessandro Barison
Lighting: Noa Elran
Pavilion Staff: Arch. Giorgio Serracchiani, Padua; Amedeo Gheller; Alberto Zampiron; Cristoforo Lippi; Camilla Cangiotti
Studio Production Assistance: Diana Shoef
Studio Manager: Orlee Hadari
Studio Assistants: Orit Bulgaru, Avital Inbar
Additional Studio Assistance: Rona Perlman
Architectural Consulting and 3-D Modeling: Eyal Rozen
Video Documentation: Asaf Saban
PR: Scott & Co

Catalogue

Design and Production: Michael Gordon
Photography: Elad Sarig
Additional Photographs: Sigal Kolton (pp. 42, 43, 46, 53), Oded Löbl (pp. 39, 40, 49), Meidad Suchowolski (p. 48)
Hebrew Text Editing: Einat Adi
Literary Editor: Navit Barel
English Translation: Talya Halkin, Keren Katz (p. 35), Mirjam Hadar (pp. 84–85)
Arabic Translation: Roaa Translations
Hebrew Translation: Zali Gurevitch (p. 17)
Digital Processing: Dor Kedmi

Thanks to the authors and publishers for permission to publish the following excerpts:
Michal Ben-Naftali, "On Pain," *On Retreat* (Tel Aviv: Resling, 2009), pp. 62–64 (with minor changes to the translation); Navit Barel, "Season's Opening," *Real* (Tel Aviv: Am Oved, 2011), p. 37; Eran Hadas, "Chain," *Spacebar* (Tel Aviv: Maayan, 2013), p. 37; Yoel Hoffmann, *How Are You Dolores* (Jerusalem: Keter Books, 1995), n.p.; Naama Tsal, "Determination," *Granta Israel*, 1 (Spring 2014), pp. 197–199. David Shapiro, "Subject: Poem," *After: David Shapiro Poems, Tsibi Geva Paintings* (New York: Annina Nosei Gallery, 2005), n.p.

Dimensions are given in centimeters, height precedes width precedes depth.

© 2015 Tsibi Geva and the writers.

ISBN 978-965-92442-0-1

Printed and bound in Israel

Ministry of Culture and Sport

Israel Ministry of Culture and Sport

Director General: Orly Froman
Director of Visual Art and Museum Department (on leave): Idit Amihai
Acting Director of Visual Art and Museum Department: Maria Yariv
Director of Economic and Budget Division: Shlomo Itzhaki
Budget and Planning Coordinator: Elena Lulko

Israel Ministry of Foreign Affairs

Division for Cultural and Scientific Affairs Deputy Director General and Head of Division: Rafi Gamzou
Director of Arts Department: Ofra Ben Yaacov
Head of Visual Arts Unit: Yossi Balt
Director of Management and Budget Department: Eitan Avraham

Embassy of Israel in Italy

Ambassador: Naor Gilon
Cultural Attaché: Eldad Golan
Consul: Galit Efraim

Israeli Council of Culture and Art

Chairperson of the Israeli Council of Culture and Art: Dr. Haim Perluk
Chairperson of Visual Art Section: Judit Abramovitz

Steering Committee

Amnon Barzel (Chairperson), Yossi Breger, Dalia Levin, Dr. Dalia Manor, Prof. Philip Rantzer

The exhibition and catalogue were made possible thanks to additional generous support from:

Mifal Hapais
The Israel Lottery Council for the Arts

HIRIYA RECYCLING PARK
Hiriya – Recycling Park

THE PHILIP AND MURIEL BERMAN FOUNDATION
The Philip and Muriel Berman Foundation, USA

outset.
Outset Contemporary Art Fund

ipf
International Production Fund (IPF)

ארטיס أرتيس artis grant program
Artis Grant Program

SapiSelco
SapiSelco, ArtisTie, Italy

Art Partners

Geny and Hanina Brandes

Sharon and Gil Brandes

Adi and Doron Sebbag

Bracha and Roy Ben-Yami

Special thanks to:

Eco Tire – Danit Ptakevitch and staff

Atalya Grinberg, Alliance Tire Group (ATG)

The Center for Contemporary Art, Tel Aviv

The Herzliya Hebrew Gymnasium, Tel Aviv

Yona Fischer, Maya Bloch, Orly Meskin, Samuel Bachrach, Barry Schwabsky

Artist's Acknowledgments

Heartfelt thanks to my children Maya, Michal, and Ori – my pride and joy. To Hava, for her immeasurable love and support. And to Avital, my beloved brother, an inspiring friend throughout my life.

Contents

12
David Shapiro
Subject: A Song

35
Eran Hadas
Chain

37
Hadas Maor
Vernacular Art

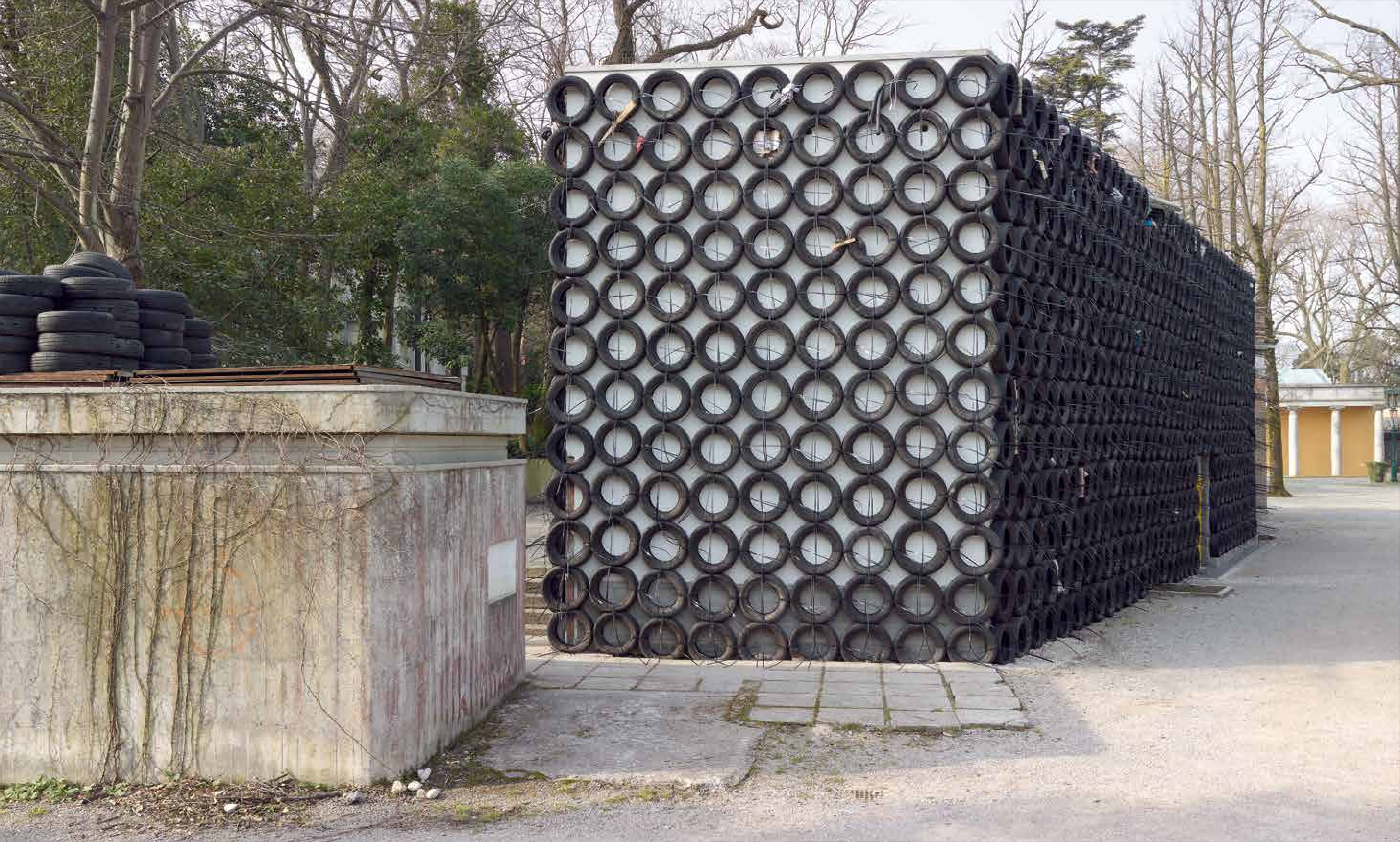
59
Navit Barel
Season's Opening

84
Michal Ben-Naftali
On Pain [Excerpt]

104
Yoel Hoffmann
How Are You Dolores [Excerpts]

122
Biography

148
Naama Tsal
Determination [Excerpt]



David Shapiro

Subject: A Song

Out of the crooked timber of humanity, no straight thing was ever made | Kant

Out of the pills and pencils, out of toothbrushes and night guards, out of CDs and Altoids, out of feathers and staplers, out of time clocks and syllabi, out of tissues and scissors, nothing straight has ever been made.

Out of computers and mouse pads, out of CDs and CD-ROMs, out of pens and sedentary mentalisms, out of philosophers and lampshades, out of pennies and a penis, out of calculators and prescription pills, out of envelopes and white envelopes, out of industrial shelving and the moonlight, nothing straight has ever been made.

Out of Venetian blinds and dream-catchers, out of dreams of Lichtenberg and the desire of art history, out of wars and branches, out of shadows of my fingers and your hand, out of your riveting nipples and her weightless eyes, out of rockets and buttons, out of the number 5 and out of a red rhino, out of moustaches and Mona Lisas, out of black numbers, nothing straight has ever been made.

Out of colored sand and autumnal trophies, out of chaos and beds, out of a crooked woman and the straight edge of a crystal, out of jade and dust, out of mankind's poor penis and the archaic song of sacrifice, out of Pluto, Medea and Goofy, out of black boots and Van Gogh's shoes, out of a battered self-portraiture, nothing straight has ever been made.

Out of baseballs and dresser drawers, out of blue jays and imitation, out of snow inside worlds and the universe in a walnut, out of no place and the best place, out of an image of hope and the abjection of jargon, out of sheaths and blossoming antennae, on the day without adjectives, out of the absolutely necessary meeting of the girl and the swan, bestial for the swan, nothing entirely straight has ever been made.

Out of words, out of dictionaries and guesses, out of the contingent letter and the space between letters, out of the tongues and the T, nothing straight has ever been "built."

Out of the slightly ruined forest, out of the desire that covers me and the strangled globe, out of the forced marriage of the feather the pen and the eraser fluid, out of the shadows of light, out of the almost invisible sheath and the dream of tactility, out of the swan and the sign, out of the dream and the game and the impossible, on the day of the permanent flaw, with the heat of it, nothing entirely straight has ever been made.

Block Wall, 2015, building blocks, cement, 190×728, installation view
קיר בלוקים, 2015, בלוקים, מלט, 728×190, מראה הצבה
«حائط لبنات». ٢٠١٥. لبنات. إسمنت. ١٩٠×٧٢٨. منظر تركيب

דייוויד שפירו

נושא: שיר

״מֵהָעֵץ הֶעָקֹם שֶׁל הָאֱנוֹשׁוּת לֹא יָכוֹל לִצְמֹחַ שׁוּם דָּבָר יָשָׁר״ | קאנט

מֵהַכַּדּוּרִים וְהָעֶפְרוֹנוֹת, מִמִּבְרְשׁוֹת הַשִּׁנַּיִם וְשׁוֹמְרֵי הַלַּיְלָה, מִתַּקְלִיטוֹרִים
וְסֵכָּרִיּוֹת מֶנְטָה, מִנּוֹצוֹת וְשַׁדְכָנֵי סִכּוֹת, מִשְּׁעוֹנֵי זְמַן וְתָכְנִיּוֹת לִמּוּדִים,
מִמַּגְּבוֹנִים וּמִסְפָּרַיִם, לֹא יָכוֹל לִצְמֹחַ שׁוּם דָּבָר יָשָׁר.

מִמַּחְשְׁבִים וְכָרִיּוֹת לְעַכְבָּרִים, מִסִּי.דִּיז וּמִסִּי.דִּי.רוֹמְז, מֵעֵטִים וְתוֹדְעוֹת יְשִׁיבָה
בַּמָּקוֹם, מִפִילוֹסוֹפִים וּמֵאֲהִילִים, מִפִּינִים וּפֶּנִיסִים, מִפִּלְפּוּלִים וּמִרְשָׁמִים
לְכַדּוּרִים, מִמַּעֲטָפוֹת וּמַעֲטָפוֹת לְבָנוֹת, מֵאִצְטַבָּאוֹת תַּעֲשִׂיָּתִיּוֹת וְאוֹר יָרֵחַ,
לֹא יָכוֹל לִצְמֹחַ שׁוּם דָּבָר יָשָׁר.

מִתְּרִיסִים וֶנֶצְיָאנִיִּים וְלוֹכְדֵי חֲלוֹמוֹת, מֵחֲלוֹמוֹתָיו שֶׁל לִיכְטֶנְבֶּרְג וְהַתְּשׁוּקָה
לְתוֹלְדוֹת הָאָמָּנוּת, מִמִּלְחָמָה וַעֲנָפִים, מִצִּלְלֵי אֶצְבְּעוֹתַי וְיָדֵךְ, מִפִּטְמוֹתַיִךְ
הַמְרַתְּקוֹת וְעֵינֶיהָ לְלֹא מִשְׁקָל, מִטִּילִים וְכַפְתּוֹרִים, מֵהַמִּסְפָּר 5 וּמִקַּרְנַף אָדֹם,
מִשְּׁפָמִים וּמוֹנָה לִיזוֹת, מִמִּסְפָּרִים שְׁחוֹרִים, לֹא יָכוֹל לִצְמֹחַ שׁוּם דָּבָר יָשָׁר.

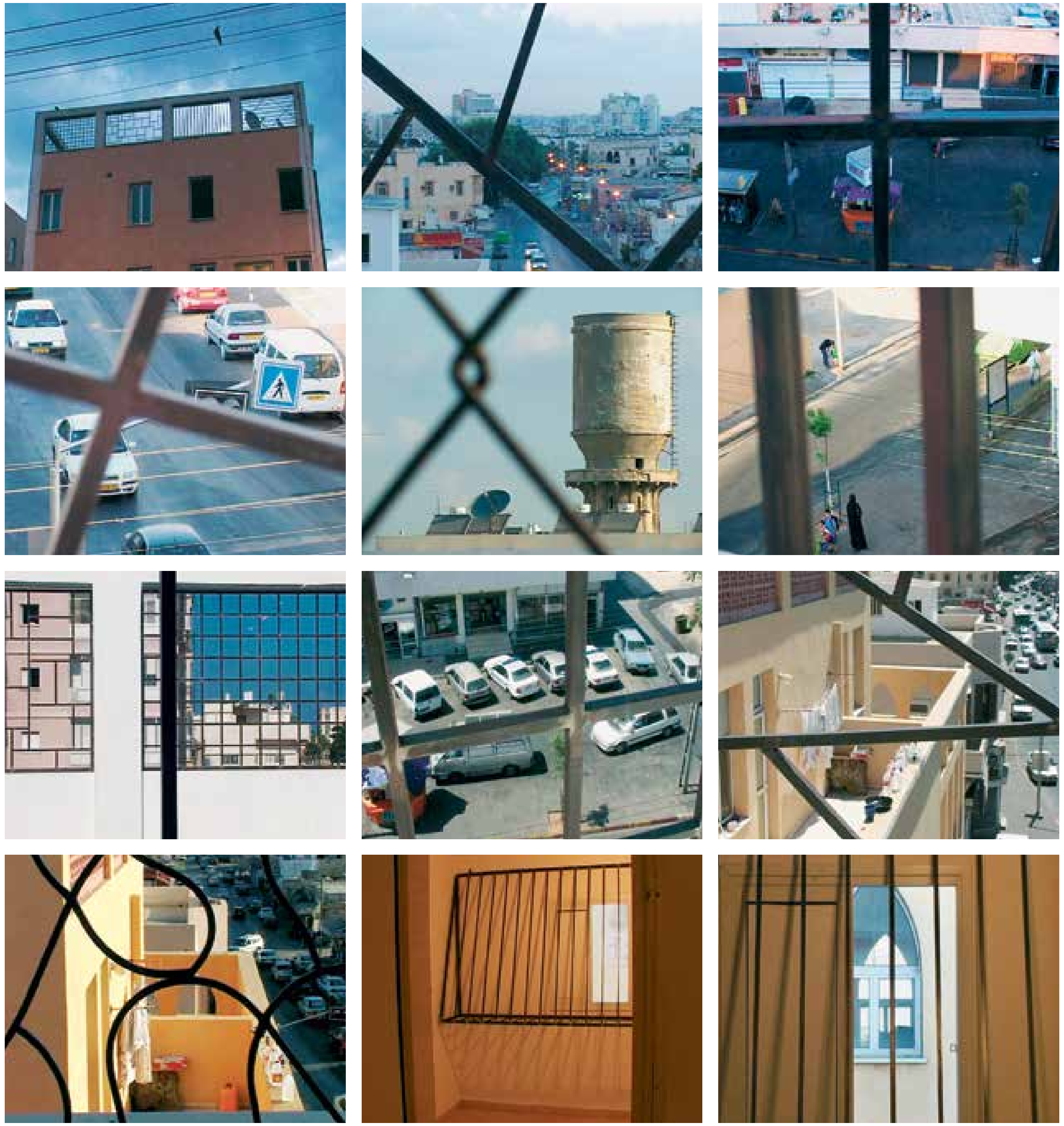
מֵחוֹל צָבוּעַ וּמִמַּזְכָּרוֹת עֲיֵפוֹת, מִתֹּהוּ וּמִטּוֹת, מֵאִשָּׁה עֲקֻמָּה וְצֶלַע גָּבִישׁ יְשָׁרָה,
מִבָּרֶקֶת וְאָבָק, מֵהַזַּיִן הֶעָלוּב שֶׁל הָאָדָם וְנִגּוּן עַתִּיק שֶׁל הַקְרָבַת קָרְבָּנוֹת,
מִפְּלוּטוֹ, מֶדֵיאָה, Goofy, מִמַּגָּפַיִם שְׁחוֹרִים וְהַנַּעֲלַיִם שֶׁל וַן־גּוֹךְ, מִדְּיוֹקְנָאוֹת
עַצְמִיִּים חֲבוּטִים, לֹא יָכוֹל לִצְמֹחַ שׁוּם דָּבָר יָשָׁר.

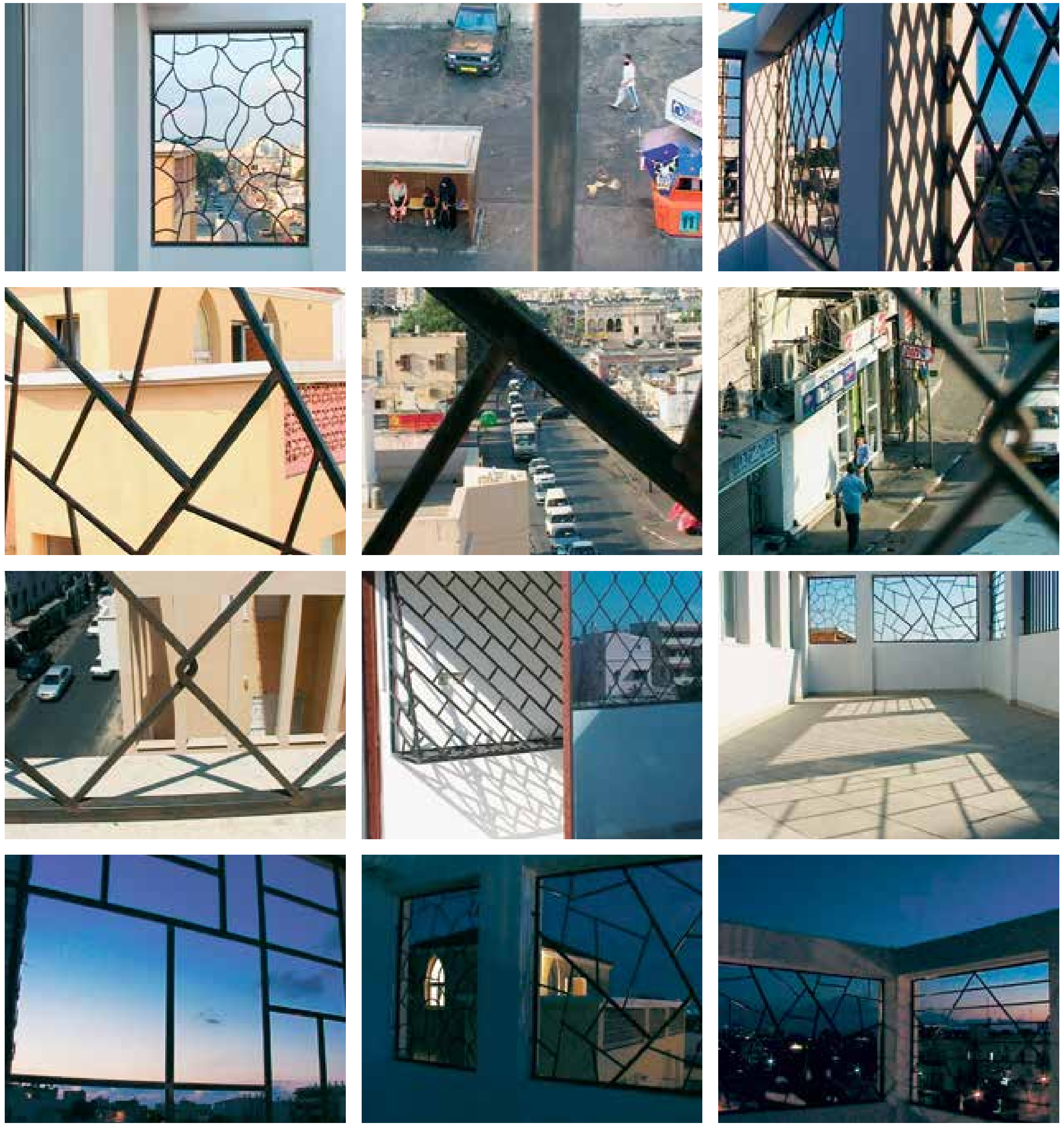
מִכַּדּוּרֵי בֵּיסְבּוֹל וּמְגֵרוֹת, מֵעוֹרְבָנִים כְּחֻלִּים וְחִקּוּיִים, מִשֶּׁלֶג נֶעֱרָם בִּפְנִים
וּמֵהַיְּקוּם שֶׁבְּתוֹךְ אֱגוֹז, מֵאִי־מָקוֹם וּמֵהַמָּקוֹם, מִדִּמּוּי שֶׁל תִּקְוָה וְעִלְּגוּת הֶעָגָה,
מִכִּיסִים וּמֵאַנְטֶנָּה פּוֹרַחַת, בְּיוֹם לְלֹא תֹּאַר, מֵהַמִּפְגָּשׁ הַהֶכְרֵחִי לְגַמְרֵי בֵּין
הַנַּעֲרָה לַבַּרְבּוּר, חַיָּתִית עֲבוּר הַבַּרְבּוּר, לֹא יָכוֹל לִצְמֹחַ שׁוּם דָּבָר לַחֲלוּטִין יָשָׁר.

מִמִּלִּים, מִמִּלּוֹנִים וְנִחוּשִׁים, מֵהָאוֹת הַתְּלוּיָה וּמֵהָרְוָחִים שֶׁבֵּין הָאוֹתִיּוֹת,
מֵהַלָּשׁוֹן וּמֵהַלָּמֶ״ד, לֹא יָכוֹל ״לְהִבָּנוֹת״ שׁוּם דָּבָר יָשָׁר.

מֵהַיַּעַר הַחֲצִי הָרוּס, מֵהַתְּשׁוּקָה הָעוֹלָה עָלַי וְהָעוֹלָם הֶחָנוּק, מֵהַנִּשּׂוּאִים
הַכְּפוּיִים שֶׁל הַנּוֹצָה, הָעֵט וְנוֹזֵל הַמְּחִיקָה, מִצִּלְלֵי הָאוֹר, מֵהַמַּעֲטֶה הַכִּמְעַט
בִּלְתִּי־נִרְאֶה וְהַחֲלוֹם עַל נְגִיעָתִיּוּת, מֵהַבַּרְבּוּר וְהַסִּימָן, מֵהַחֲלוֹם מֵהַמִּשְׂחָק
וּמֵהַבִּלְתִּי־אֶפְשָׁרִי, בַּיּוֹם שֶׁבּוֹ הַפְּגָם נֶחְרַץ, כְּחֹם הַיּוֹם, לֹא יָכוֹל לִצְמֹחַ שׁוּם
דָּבָר לַחֲלוּטִין יָשָׁר.

Boidem, 2015, found objects, installation view
בוידעם, 2015, חפצים מצויים, מראה הצבה
«علّيّة»، ٢٠١٥، أغراض شائعة، منظر تركيب





Tsibi Geva, Boaz Arad, and Miki Kratzman, from the video *Lattice*, 2002, 50 min.
ציבי גבע, בועז ארד ומיקי קרצמן, מתוך הווידיאו סבכה, 2002, 50 דקות
تسيبي غيفع، بوعز أراد وميكي كرتسمان، من الفيديو «شبكيّة»، ٢٠٠٢، ٥٠ دقيقة

الموضوع: أغنية

«من خشبِ الإنسانيّةِ المُعوَجّ، لم يُصنَعْ قَطُّ شيءٌ قويم» | كانط

من الحبوبِ وأقلام الرّصاص، من فراشي الأسنان وحرّاس الليل، من الأقراص المُدمَجة وقطع الحلوى، من الرّيشِ والدبّاسات، من ساعات الوقت وبرامج الدروس، من المناديل والمقصّات، لم يُصنَعْ قطُّ شيءٌ قويم.

من الحواسيبِ ومِسنَد الفأرة، من الأقراص المُدمجة وأقراص الذاكرة، من أقلام الحبر والعقليّة الخاملة، من الفلاسفة والأباجورات، من البِنْساتِ والقضيب، من الحاسباتِ وحبّات الدواء بوصفةٍ طبيّة، من المغلّفات والمغلّفات البيض، من الرّفوف الصناعيّة وضوءِ القمر، لم يُصنَعْ قَطُّ شيءٌ قويم.

من ستائر البندقيّة والقابضين على الأحلام، من أحلام ليتشنبيرغ والرغبةِ في تاريخ الفنّ، من الحروب والفروع، من ظلالِ أصابعي ويدك، من حلماتك الجذّابة وعينيْها المعلَّقتيْن، من الصواريخ والأزرار، من الرّقم ٥ ومن وحيد القرن الأحمر، من الشوارب والموناليزات، من الأرقام السُّود، لم يُصنَعْ قَطُّ شيءٌ قويم.

من الرّملِ الملوَّن والجوائز الخريفيّة، من الفوضى والأسِرَّة، من المرأة المُعوَجَّة والحدِّ المستقيم لألماسةٍ، من حجرِ اليَشْمِ والغبار، من قضيبِ الإنسانِ المسكينِ وأغنية الأضحية العتيقة، من بلوتو، ميديا وغوفي، من الحذاء الأسود وحذاء فان غوخ، من البورتريه الذاتي المضروب، لم يُصنَعْ قَطُّ شيءٌ قويم.

من كرات البيسبول ودُروج الأطباق، من طيور القيْق الزرقاء والتقليد، من الثّلج داخلَ العوالم والكوْن في خشب اللوْز، من اللامكان ومن أفضل مكان، من صورةِ الأمل ووضاعة الرطانة، من الأغماد والهوائيّات المُزدهرة، في يومٍ بلا صِفات، من اللقاء الضروريّ بشكلٍ أكيدٍ بين الصبيّة والبجعة، الوحشيّ للبجعة، لم يُصنَعْ قَطُّ شيءٌ قويم على نحوٍ تامّ.

من الكلمات، من القواميس والظنون، من الرسالة المُمكنة والمساحة بين الأحرفِ، من اللسان والحرف "تي"، لم "يُبنَ" قَطُّ شيءٌ قويم.

من الغابة المُدمّرة على نحوٍ بسيط، من الرّغبة التي تُغطّيني والكرةِ الأرضيّة المخنوقة، من الزواج المُكرَه بين ريشة القلم وسائل المحو، من ظِلال النّور، من الغلافِ الذي يكادُ يكون خَفيًّا والحُلم باللّمس، من البجعة والعلامة، من الحُلم واللعبة والمستحيل، في يومِ التدفّقِ المستديم، مع حرارته، لم يُصنَعْ قَطُّ شيءٌ قويم على نحوٍ تامّ.

Untitled, triptych, 2011, acrylic on canvas, 200×430
ללא כותרת, טריפטיכון, 2011, אקריליק על בד, 200×430
«بدون عنوان»، لوحة ثلاثيّة، ٢٠١١، أكريليك على قماش، ٢٠٠×٤٣٠

Untitled, diptych, 2012,
acrylic on canvas, 200×300
ללא כותרת, דיפטיכון, 2012,
אקריליק על בד, 300×200
«بدون عنوان»، لوحة ثلاثيّة، ٢٠١٢،
أكريليك على قماش، ٣٠٠×٢٠٠

ערן הדס

שרשרת

הִיסְטוֹרְיָה נִכְתֶּבֶת, וְאָז נִכְתֶּבֶת
הִיסְטוֹרְיָה נוֹסֶפֶת, אַךְ הִיא לֹא נוֹסֶפֶת
הִיא דּוֹרֶסֶת, וְאָז דּוֹרֶסֶת
אוֹתָהּ הַהִיסְטוֹרְיָה הַבָּאָה
הַבָּאָה עָלֶיהָ לְכַלּוֹתָהּ עִמָּהּ
כָּכָה בָּאָה הִיסְטוֹרְיָה, בִּבְלִימָה
חֲסְרַת־סִכּוּי
בִּתְאוּנַת־שַׁרְשֶׁרֶת שֶׁל הַכְּתָמָה
וְאָז נִקּוּי
הִיסְטוֹרְיוֹת הֵן דָּבָר אָבוּד
כֻּלָּן נִכְתָּבוֹת עַל אוֹתוֹ עַמּוּד
עַמּוּד חָשׂוּף כָּמוּס
וּבוֹ תּוֹצָאוֹת
חִפּוּשׂ

عران هداس

سلسلة

يُكتَبُ تاريخٌ، ثمّ يُكتَبُ
تاريخٌ إضافيٌّ، لكنّه ليس إضافيًّا
بل داهسًا، ثمّ يدهسُه
التّاريخُ اللاحقُ
الذي يأتي ليُبَدِّدَه معَهُ
هكذا يأتي التّاريخ، في فرملةٍ
في حادث مُتسلسلٍ من البُقَع
التّواريخ هي أمرٌ خاسرٌ
تُكتَبُ جميعًا على الصّفحة ذاتِها
إنّها عديمةُ الأمل
ثمّ يأتي التنظيفُ
فتُصبحُ الصّفحةُ مَكشوفةً خَافيةً
تظهرُ عليها نتائجُ
بَحْث

Eran Hadas

Chain

History is written on top then
Rewritten, it doesn’t add up
Runs over to get run over by
The next history
Tagged along to die
That’s how histories clash braking
Hopelessly into a chain-reaction crash
To stain then purge
Histories are lost
Cause
Encapsulating pages expose
The results of a
Search

Hadas Maor

Vernacular Art

“Archeology of the Present,” Tsibi Geva’s project for the Israeli pavilion at the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, is a new, site-specific installation encompassing the thematic and formal characteristics that have come to define Geva’s work over time. The project extends over the exterior of the pavilion as well as throughout its interior, destabilizing familiar divisions between inside and outside, the functional and the representational, high and low, abandoned, found, and modified elements. Geva’s work raises self-reflexive artistic concerns and epistemological questions, as well as political and cultural questions pertaining to locality and immigration, hybrid identities, existential anxiety, ephemerality, and existence in an age of instability. The viewer’s interaction with the project begins while approaching the pavilion, which is entirely enveloped by hundreds of used black tires. Tightly bound to each other with cable ties and other improvised means, the tires form a thorny, prickly protective layer of sorts that both absorbs and repels contact. The pulsating pattern created by the tire walls is formed by an interplay between material presence and absence, and the entire structure is transformed into a sculptural event on a scale that exceeds familiar dimensions, disturbing the visual and subjective experience of the viewer. Even as one approaches the structure, it remains difficult to determine whether it is a solid, impenetrable block or a hollow container – an interior that can be observed and perhaps even entered.

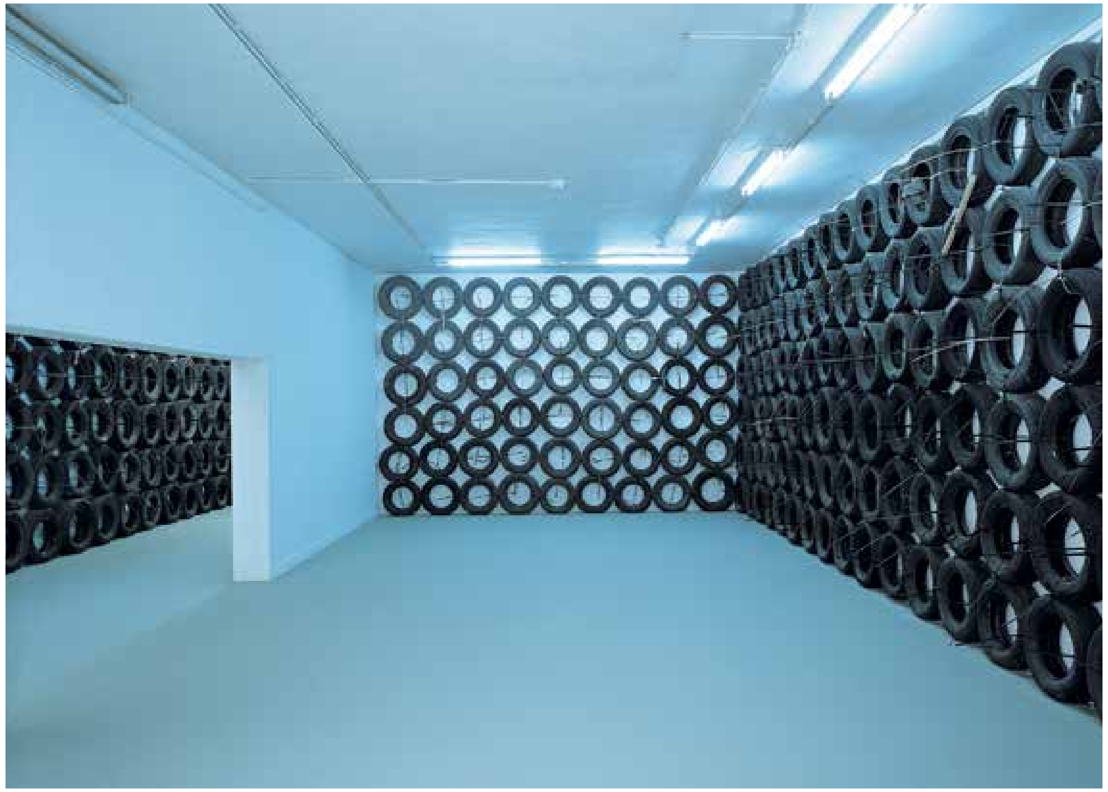
The tire walls enveloping the pavilion’s exterior make use of a common everyday object to create an environment charged with layered spatial possibilities: They allude to the political context, in which a tire may function as a protective object capable of absorbing shocks while also constituting a sign of protest and serving as an improvised, readily accessible weapon; at the same time, they also relate to the installation’s architectural and artistic context. These used tires, which are impregnated with a distinct odor, form an organized network of holes imbued with a protective potential,

while simultaneously attesting to a state of danger, constituting a powerful material presence, and communicating a charged, urgent visual and political statement. Over the years, Geva has created various installations based on the use of tires, but these were always exhibited in closed, interior spaces. In this case, the displacement of the artistic action from the interior to the building's exterior walls transforms the entire pavilion into a sculptural object. This strategy enhances the architectural dimension of the work and the sculptural power stemming from it, while producing a deceptive spatial and conceptual vacillation between the real and its semblance, between an alleged origin and the tribute or fabrication presented by the work.

The tire walls create a clear spatial demarcation while seeming to circumscribe a buffer zone, a protective sphere that has a significant heterotopic dimension. In this context, the entrance into the pavilion is experienced as an entrance into a clearly defined arena of action. In his book *Bunker Archaeology*, Paul Virilio describes the structure of the bunker as a monolith, a uniform concrete cast devoid of connective elements that relies structurally on the force of gravity: "One of the essential characteristics of the bunker is that it is one of the rare modern monolithic architectures. While most buildings are embanked in the terrain by their foundations, the casemate is devoid of any, aside from its center of gravity, which explains its possibility for limited movement when the surrounding ground undergoes the impact of projectiles."[1] Geva's installation coats an existing building rather than constituting a monolithic structure, yet the material and visual

[1] Paul Virilio, *Bunker Archaeology*, trans. George Collins (New York: Princeton Architectural Press, 1994), p. 37.

The Israeli Pavilion in the Giardini della Biennale, Venice
הביתן הישראלי בגני הביאנלה, ונציה
الجناح الإسرائيليّ في حدائق البينالي، البندقيّة



Installation view from Tsibi Geva's exhibition "Master Plan," 2003, Haifa Museum of Art
מראה הצבה בתערוכתו של ציבי גבע, "תוכנית אב", 2003,
מוזיאון חיפה לאמנות
منظر تركيب في معرض تسيبي غيفع، «مخطّط رئيسيّ»، ٢٠٠٣،
متحف حيفا للفنون

power of the tire walls, which envelop the pavilion and transform it into a quintessential sculptural object in space, creates a monolithic cognitive, tactile, and emotional presence.

The enclosure of the pavilion through the construction of block walls overlain by tires creates a series of undefined, intermediate spaces that can only be perceived from within the building.**pp. 18-21** These are enclosed storage spaces – tributes to, or echoes of, the typical Israeli *boidem* (the Yiddish word for attic or crawl space) – a relatively inaccessible domestic space located under the roof or in a niche within an apartment, and used to

Installation view from Tsibi Geva’s exhibition
“Mound of Things,” 2008, Tel Aviv Museum of Art
מראה הצבה בתערוכתו של ציבי גבע ״תל דברים״,
2008, מוזיאון תל־אביב לאמנות
منظر تركيب في معرض تسيبي غيفع، «تلّ أشياء»،
٢٠٠٨، متحف تل أبيب للفنون

store old or rarely used objects. Up until the 1980s, every Israeli apartment included a *boidem* located in an overhead space in the corridor or kitchen.

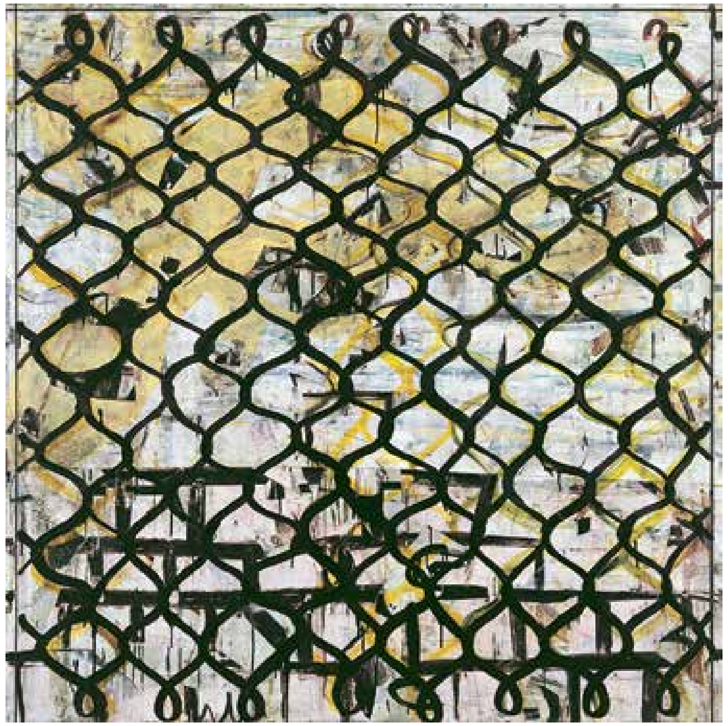
In the context of the current installation at the pavilion, these intermediate spaces function as storage spaces for subjective awareness and memory. They are filled with an accumulation of doors, shutters, metal lattices, wooden boards, flattened cardboard boxes, found and abandoned objects, artworks, furniture items, personal souvenirs, and more. The presence of these spaces facilitates a process of accumulation that results in excess and in the entanglement of functional, circumstantial, emotional, and existential concerns. They operate within the pavilion like a back yard of sorts, where everything that has been repressed and denied is cast away, only to resurface over and over again. In an Israeli context, this tendency for compulsive accumulation is viewed as a quintessential post-traumatic symptom exhibited not only by Holocaust survivors but also by second and third-generation Israelis, and may indeed be taken to represent a collective mental state that applies to society as a whole. This state of consciousness, which is shaped by an aesthetic of uprooting and immigration, is highly present in Geva’s paintings and installations, and is strongly related to an existential experience centered on transitoriness and pervaded by anxiety.

Across from these storage spaces, facing the entrance to the pavilion, is a long wall made entirely of gray cement blocks, a common construction material in Israel. **pp. 14-15** This wall, which is characterized by a patterned, repetitive structure, constitutes an additional element charged with circumscribing, separating and blocking. Extending above it is a large wall of windows overlooking the back of the pavilion, which reveals the interior side of the tire wall enveloping the building’s exterior. This invasion of the interior by the exterior, which becomes evident the moment one enters the pavilion, ruptures and fragments the a-temporal illusion of self-enclosure created by the white cube. Moreover, the windows overlooking the tire wall are ordered within a repetitive metal grid. This Western, modernist, Mondrian-like pattern seems to overlay the disrupted, rounded, softened grid of the tire wall, so that they are visually integrated into one another in an almost inextricable manner. **pp. 114-117**

This integration between different formal and cultural orders forms a significant axis in Geva’s works. In his early *keffiyeh* paintings, which he began creating in the late 1980s, the tangled forms represent the curlicue pattern of the traditional Arab headdress, while referring to an entire world of layered events, colors and textures. These works present the viewer with a cunningly deceptive image, which vacillates between the flatness of the surface and the depicted object, and the painterly illusion of depth. In the early *keffiyeh* paintings, Geva took care to depict these patterned headdresses with relative accuracy, and to include their ornate borders within the painting’s frame. **p. 42** Over time, however, the patterns acquired an independent, dynamic quality. The positioning of the image on the surface

Keffiyeh, 1989, acrylic and oil on canvas, 178×178, private collection
כאפייה, 1989, אקריליק ושמן על בד, 178×178, אוסף פרטי
«كوفية»، ١٩٨٩، أكريليك وزيت على القماش، ١٧٨×١٧٨، مجموعة خاصة

of the canvas was shifted and transformed: not infrequently, only part of the original *keffiyeh* image remained visible; in many instances, various layered patterns appear one atop the other, while perspectival shifts or shading create an illusion of three dimensions. As a result, the *keffiyeh* pattern became interchangeable with that of a chain-link fence or metal lattice. Gazing at these works became a matter of making a conscious decision: Should one fix one's gaze on the work's narrative, patterned surface in order to determine its meaning, or should one let the eye wander in search of abstract painterly trails alluded to beneath this surface? The gaze thus comes to swing, with a pendulum-like movement, between the softened Oriental grid upon the work's surface and the underlying, colorful geometric divisions; between the frame of the painting and the frame of the image; between strategies of concealment and strategies of obstruction; between the illusion of depth and



Keffiyeh 43 (Homage to Assim Abu-Shakra), 1992, acrylic and oil on canvas, 178×178, collection of The Israel Museum, Jerusalem, purchased through the Recanati Fund for Acquisition of Israeli Art
כאפייה 43 (מחווה לעאסם אבו־שקרה), 1992, אקריליק ושמן על בד, 178×178,
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים, באמצעות קרן רקנאטי לרכישת אמנות ישראלית
«كوفية ٤٣ (تقديرًا لعاصم أبو شقرا)»، ١٩٩٢، أكريليك وزيت على قماش، ١٧٨×١٧٨،
مجموعة متحف إسرائيل، القدس، بواسطة صندوق ركناتي لاقتناء الفن الإسرائيلي

the reiteration of flatness. It simultaneously penetrates the representation and is pushed back and away from its surface, so that the image of the *keffiyeh* seems to intermittently appear and disappear.

Rather than underscoring the difference between the Middle-Eastern grid and the Western one, Geva produces hybrids that assimilate one pattern into another, one discursive order into the other, much like the simultaneous view of the grid of windows and the tire wall as seen from within the pavilion. Geva's unique ability to shift between two and three dimensions, painting and sculpture, conceptual ideas and installations in space, while continuing to delve even deeper into the thematic axes of

meaning that have continuously preoccupied him over the years, is revealed in this project in an unprecedentedly complex and comprehensive manner.

In her essay on the grid, Rosalind Krauss writes that the modernist grid gives expression to modernist art's longing for silence.[2] In another, related essay, Krauss adds that "The grid promotes this silence, expressing it moreover as a refusal of speech. The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its anti-referential character, but – more importantly – its hostility to narrative."[3] Geva's work is based not only on the grid – be it Western or Middle-Eastern, ordered or disrupted – but also on its relationship to language. By using different variations of the grid culled from the context of local culture, and attending to their association with both the history of Western art and the local political sphere, Geva undermines the fundamental principles represented by the modernist grid. This strategy produces a seemingly unacceptable hybrid that charges form with content, the general with the specific, the a-temporal with the ephemeral. Vacillating between Western formalism and Orientalism, Geva – as an Israeli artist – seeks to create a local terminology, language, and context that exceed the tangle of limiting and mistaken assumptions related to preexisting, restrictive definitions.

In contrast to the strategy underlying the works of high modernist artists – the peeling of one representational layer after another in order to expose the grid as the ultimate minimalist reduction – Geva employs tactics that involve adding, disrupting, and camouflaging. He engages in a continuous process of repeated painterly and conceptual shifts that are potentially imbued with multiple meanings and interpretive possibilities: the *keffiyeh* that is also a chain-link fence or a metal lattice, the terrazzo tile that is also an abstract landscape, the grid that is also a window or built structure. Layer by layer, what appears as a grid is revealed to conceal an image, while what appears as an image conceals an abstract form. His work presents numerous hybrids of nature and culture, of East and West, of Palestinian and Israeli elements, of what exists as is and what is occupied. One may also argue that Geva employs these tactics not only in order to create a local terminology and formal vocabulary, but above all in order to question the seemingly obvious locality of these terms. In parallel to the distinction made in recent decades between innate and acquired qualities, between sexuality and gender, one can – through Geva's work – think somewhat differently of

2 Rosalind Krauss, "Grids," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), p. 9.

3 Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde," *op. cit.*, p. 158.

the relations between the historical, the political, and the local. These terms may subsequently be understood as neither categorical nor dichotomous, but rather as notions subjected to a process of construction, selection, and decision-making.

The two paintings presented on the lower level of the pavilion **pp. 26-31** are large works whose condensation into a circumscribed space seems to transform them into a single panorama, while enhancing the experiences of discomfort, aggression, and violence that already pervade them. Their positioning conforms to the conceptual principle underlying the creation of an installation, so that they become another intensive focal point in the layered space. The works combine different themes that have appeared in Geva's work over time, including recurrent figurative elements, the terrazzo-tile motif, and landscapes bordering on abstraction. They capture an arena of sexual, violent interaction between numerous male and female figures, raising concerns related to domination and subjection and providing the impression that the represented figures are part of a hierarchical chain of abuse, exploitation, and humiliation. Rather than operating autonomously in space, these figures seem to be controlled by an external force.

Figures have appeared in Geva's oeuvre only rarely, during two clearly defined periods – the early 1980s and a specific moment at the turn of the current century. In the earlier works, the figures appear to have been arbitrarily arranged on the canvas, and are stripped of a narrative context. Delineated in a schematic, flattened manner, they seem to represent a specific human, cultural, and political sphere. In the later works, which are included in the current exhibition, the figures' appearance seems to have acquired an apocalyptic, narrative dimension that attests to the state of humanity as a whole. The brutalist dimension of these works, together with the sense of enclosure and suffocation produced by the installation at the pavilion, give rise to an intensive sensory experience that accompanies the viewer's movement through space.

As the viewer transitions to the pavilion's intermediate level, he comes upon a large installation composed of metal *lattices*. **pp. 63, 86-87** This work is based on the imitation of a found object, while displacing it from the exterior to the interior, disrupting its functional role in a given cultural context, and transforming it from an individual presence into a multiplicity.

Umm al-Fahm, 1983, mixed media on paper, 100×140,
collection of Haim Katzman, Miami, Florida
אום אל־פאחם, 1983, טכניקה מעורבת על נייר, 100×140,
אוסף חיים כצמן, פלורידה, מיאמי
«أمّ الفحم»، ١٩٨٣، تقنيّة مختلطة على ورق، ١٤٠×١٠٠،
مجموعة حايم كتسمان، ميامي

Moreover, the work enhances the playful patterning of the lattices, which vacillates, much like Geva's paintings, between Orientalism and modernism and between rigid and softened forms. Following upon the viewer's experience on the pavilion's entry level, these lattices appear as a series of floating prison cages.

Visible beyond the lattice installation on the intermediate level is a tall, long wall covered entirely by closed shutters and opaque panels made ofvarious materials, which come together to form a mosaic of sorts.[pp. 62-67] The wall is present in the space as a representation of vernacular architecture – unrestrained, urgent, immediate, and above all circumstantial.[4] This palpably material entity rises from floor to ceiling – overlooking the space, overflowing onto the adjacent wall, and constituting a gigantic partition that bespeaks its own potential invasion or penetration. The wall's surface constitutes a mesmerizing topographical expanse that playfully engages with the pattern of the grid while combining, in an entirely non-hierarchical manner, found, new, old, painted, and modified shutters, opaque windows, stretches of fabric, and more. The shutters are arranged so that the viewer is observing their closed, exterior side, which is usually oriented towards the public sphere, while creating a deceptive vacillation between painting and sculpture, interior and exterior, front and back. The installation disrupts the relations between the different elements constituting the wall and their categorical status in the world, while creating a powerful impression of an insurmountable obstacle, a powerful and total impasse.

Geva's first shutter works, which were created together in 1993,[p. 48] are hybrid entities that exist in the space between the found and the made-to-order. In terms of their materiality and appearance, they seem identical to the shutters available on the market, and thus initially appear as quintessential ready-mades. Yet they were not found in backyards or junkyards or taken from existing apartments, but rather ordered by the artist especially for the project, and produced according to his specifications concerning their size, materiality, and form. These new aluminum-and-plastic shutters carry no patina, residue, or nostalgic resonance[5] – and are ostensibly charged with nothing beyond their identity as functional objects in the world. In this respect, Geva's shutters undermine the traditional notion of the ready-made and form its conceptual antithesis, expanding upon the possibilities it embodies.

The shutter wall at the pavilion, a development of this early series, underscores the inner tautology characteristic of Geva's artistic strategy. The single closed shutter, the solitary object that was based on a ready-made and then subjected to a process of modification, acquires a new status in this work, functioning once again as a ready-made; this time, however, it is taken from within Geva's own body of work rather than from a general cultural sphere.

On the pavilion's upper level, the viewer comes upon another large *lattice installation*.[pp. 80, 90-97] In contrast to Geva's early installations, where the lattices were arranged in long rows with no exits, like cold, threatening, empty cages,[p. 49] here they contain various objects – empty flower pots,

4 Vernacular architecture is characterized by an absence of planning and by the use of local materials and traditional technologies to create buildings that tend to evolve over time, in a manner reflective of the surrounding environment, culture, and history.

5 The aluminum-and-plastic shutters in Geva's work are a development of the Israeli louver shutters that first appeared in the 1950s, and were originally intended to filter and block the intense local sunlight. Over the years, these shutters also became a readily available way to enclose outdoor balconies, thus allowing for a provisional expansion of residential apartments. Today, they are perceived as a quintessential component of a unique local identity.

Untitled, 1993, plastic shutter in aluminum frame, 115×68.5×3
ללא כותרת, 1993, תריס פלסטיק במסגרת אלומיניום, 115×68.5×3
«بدون عنوان». ١٩٩٣. أباجور بلاستيك في إطار ألومينيوم.١١٥×٦٨,٥×٣

mattresses, used furniture items, old television sets,[pp. 18, 94, 95] and more. This installation imitates a conventional logic employed in the Israeli urban sphere, where lattices serve as an improvised, minor extension of the interior, a temporary storage space where necessary and unnecessary objects are piled up indiscriminately

The appearance of this installation calls to mind the term *bricoleur* as employed by Clause Lévi-Strauss in his book *The Savage Mind*.[6] The *bricoleur* is skilled at various tasks and specializes in creating things by reassembling existing objects in new ways, while adjusting his project to the limited inventory of materials and tools at his disposal. The engineer, by contrast, as Lévi-Strauss argues, focuses on the project in its entirety – conceiving of, creating, and recruiting all the materials and tools necessary for its completion. In Geva's work, *bricolage* and the vernacular seem to be fused together with a singular, existential intensity.

[6] See Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, trans. George Weidenfield and Nicholson Ltd. (Chicago: University of Chicago Press, 1966).

Lattice, installation view from the exhibition "Power," 2005, Reading Power Station, Tel Aviv
סבכה, מראה הצבה בתערוכה "כוח", 2005,
תחנת הכוח רדינג, תל-אביב
شبكيّة. منظر تركيب في معرض «طاقة». ٢٠٠٥.
محطّة الطاقة ريدينغ. تل أبيب

Like the self-enclosed spaces on the entrance level, the lattice installation includes, among other things, a number of old TV sets[pp. 18, 94-97] – some of which broadcast, in a recurrent loop, the video *Lattice* (2002), which Geva created in collaboration with Boaz Arad and Miki Kratsman.[pp. 22-23] This work is composed of a series of static gazes filmed over the course of a single day through various patterned lattices at Hagar Gallery in Jaffa; it was presented as part of the exhibition "Lattice," which was shown that year at the gallery (curator: Tal Ben-Zvi). Since the TV sets are not synchronized,

the viewer comes upon different images seen through the lattices as he wanders through the pavilion space. This work documents the everyday life of residents in Jaffa's Ajami neighborhood as it unfolds from early morning until after sunset. Its slow rhythm allows one's gaze to linger both on the patterned lattices and on the way in which they dissect and map the public sphere, while blocking the viewer's access to it. In this manner, the work blurs the distinction between the wandering gaze and the fixed, controlled gaze; between the position of the observer and the position of the one being observed; between the viewer trapped within the exhibition space and the individuals who are excluded from it, remaining free to wander throughout the outdoor sphere.

Geva's work is based on different types of obstructions, which always contain gaps and holes through which the gaze can penetrate but the body cannot pass. The layout of the project within the pavilion space creates sharp transitions between experiences of blockage, discomfort, and spatial ambiguity and between intimate, poetic moments, so that fragility and crudeness, lyricism and violence, are inextricably intertwined. The installation's different focal points create enclaves that offer support for the overwhelming anxieties arising from within. Yet the semblance of protection provided by these enclaves is in fact nothing but an illusion: The tire walls are incapable of defending against an actual attack; the spaces on the entrance level offer only a temporary refuge or hiding space; the displaced lattices no longer serve to expand an interior space or offer protection, but rather constitute an obstruction in space that cages in their contents; and the shutter wall embodies the potential of penetration.

The *keffiyeh*, terrazzo tile, window, shutter, lattice, and block wall are all accepted signifiers that serve to create a separation between private and public, interior and exterior, concealment and exposure, while partaking of a vocabulary of concepts and elements that have populated Geva's work over the years. At the same time, their presence in this specific project is – as it has in fact always been – fragmentary. They are present as bits and pieces of a home that no longer exists, or which may potentially come into existence in the future, yet not as the vestiges of an actual, concrete house. The concept of home, which repeatedly resurfaces in Geva's work over the years, thus remains, in the end, a locus of distilled longing; an unrealized dream about a coherent, unquestioned identity.

Untitled, diptych, 2015, acrylic on canvas, 240×178
ללא כותרת, דיפטיכון, 2015, אקריליק על בד, 240×178
«بدون عنوان»، لوحة ثنائية، ٢٠١٥، أكريليك على قماش، ٢٤٠×١٧٨

On the upper level of the pavilion, situated alongside the lattice installation and the windows overlooking the tire wall on the exterior, are a number of large-scale paintings composed of several units, which come together to form a complex painterly weave. These recent works, which are all part of the series of vernacular paintings that Geva has been creating in recent years,[pp. 26-31] are characterized by an expressive, hybrid quality. Whereas Geva's early works related to specific objects in the world, the subjects of these recent paintings intermingle with one another in the absence of clear boundaries, like a puzzle containing countless hidden hints.

Especially notable among these works is a large expressive painting, in which a black raven appears against a seemingly abstract ground flanked by the inscription "Black Raven."[pp. 110-111] The composition also contains a stain-like form reminiscent of the map of Israel, as well as a partial inscription that seems to allude to the extremist Islamic movement ISIS. This work, like the other works scattered through the space and many of the earlier ones created by Geva over the years, makes evident the unique textual dimension characteristic of his artistic language, in which solitary words scattered throughout the works serve to produce mental and visual panoramas. Every word represents an image that is usually absent from the body of the painting, so that its verbal surfacing within the space of the work allows for a crossing between different layers of insight and subjective experience.

In this context, it is worth mentioning the series of terrazzo-tile paintings that Geva began creating in the late 1980s,[p. 53] which was born of the use of the word *"balata"* in one of the *keffiyeh* paintings. The word first appeared in Geva's work as an allusion to the Palestinian refugee camp by this name (located near Nablus in the West Bank). Yet since *balata* is also the Arabic word for "tile" and is commonly used, in vernacular Hebrew, to refer to the imitation-terrazzo tiles ubiquitously used throughout Israel, it subsequently led to the painting of the terrazzo-tile works. These tiles, which may be defined as an all-Israeli signifier, were long identified in collective Israeli memory with the Palestinian population both within and beyond the Green Line, whose members once made up the bulk of Israel's construction workforce. In this local context, the words *"keffiyeh"* and *"balata"* are both related to the same obvious social, political and cultural context; in addition to pointing to a given object in the world by painterly means, they represent

Terrazzo, diptych, 1989, acrylic on canvas, 215×198,
private collection, New York
בלאטה, דיפטיכון, 1989, אקריליק על בד, 198×215,
אוסף פרטי, ניו־יורק
«بلاطة». لوحة ثنائيّة. ١٩٨٩. أكريليك على قماش. ١٩٨×٢١٥.
مجموعة خاصّة. نيويورك

an attempt to create a local terminology, to respond to a general state of affairs and to take a stance in the public sphere. Geva's refusal to come to terms with the accepted separation between the sphere of reality and the sphere of art, between the political and the personal, and between the decorative and the conceptual, constitutes a unique dimension of his work. His choice of subject matter is oriented toward the Middle East, while the painterly undertaking itself engages in a process of negotiation with the West.

Geva's use of written inscriptions in his works is a quintessentially conceptual strategy, which presents different systems of linguistic and

cultural translation on canvas while examining in depth the possibilities of joining together text and image, and their ability to complete or substitute for one another. This strategy assumes the existence of an imagined cultural sphere shared by the viewers of the works, and relies on their ability to read the texts and identify the words or place names (especially in the early works, where the inscriptions appeared in Hebrew only)[p. 46] – while providing an expansive and layered arena of action for those interested in reading and interpreting the works in additional, non-local contexts.

The words scattered throughout the space of the pavilion –"Gazzza," "Wonderland," "Black Raven," "Mount Hazon" – come together to reflect a specific existential state. This textual layer underscores and enhances the existentialist dimension of the project, the sense of urgency and intensity it communicates, and the existential anxiety that pervades it. Moreover, the permanent sign affixed to the façade of the pavilion – the metal letters spelling out the word ISRAELE,[p. 38] which are largely concealed by the tire wall – have been rewritten in black spray paint at the entrance to the pavilion, becoming an integral part of the project and of the work's logic.[pp. 36, 146]

Geva's method of working on large, essentially unlimited series over long periods of time shapes both his more modular, structural paintings such as the terrazzo-tile series described above, the *keffiyeh* or the window series, and the three-dimensional, spatial installations like the lattices and block or shutter walls.[p. 40] Although these works all seem to point to an origin that exists in reality, and in relation to which they are reproduced, their logic is not predicated upon reproducing or copying, but rather upon accumulation and saturation. The main focus is on the mode of action itself, on the process of gathering images and terms and on their potential interweaving with other images and terms selected by the artist. Meaning is constructed out of difference, and in Geva's work it arises out of the ensemble of differences between the individual works in the context of repetition, accumulation, and shifting. This accumulating multiplicity, which has revealed itself over time to constitute an important principle in Geva's work, points to a complex understanding of the immanent gaps between signifier and signified, image and language.

Toward the end of his book *Difference and Repetition*, Gilles Deleuze presents the terms "repetition" and "difference" in the following manner:

Gazzza, 2014, acrylic on paper mounted on wood, 252×80
Gazzza, 2014, אקריליק על נייר מודבק על עץ, 80×252
Gazzza، ٢٠١٤. أكريليك على ورق ملصق على خشب، ٨٠×٢٥٢

"The frontier or 'difference' is therefore singularly displaced: it is no longer between the first time and the others, between the repeated and the repetition, but between these types of repetition. It is repetition itself that is being repeated."[7] Deleuze attempts to undo the fundamentally linear, developmental approach that is frequently applied to the concept of repetition. He seeks to open up a gap, to change the pattern of relating to it and to call attention to the dimension of action – to repetition itself.

7 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1986), p. 295.

In this context, one may think of Geva's large series not in terms of the accepted relations between a given object in the world and a painterly interpretation and reflection aimed at reproducing it – but rather in the context of a system in which multiplicity produces and accumulates meaning beyond the image, beyond the object, beyond the "thing" in the world. This production of meaning, in Geva's work, unfolds simultaneously on several levels: a wide-ranging, self-reflexive dialogue with the fathers of modernism, alongside a comprehensive cultural dialogue related to the politicization of art-making in recent decades. One may even go so far as to examine Geva's overall body of work and the manner in which it is situated in space in relation to the concept of the "rhizome," which Deleuze and Guattari explain in the following manner: "The rhizome is reducible to neither the One nor the multiple. It is not the One that becomes Two or even directly three, four, five etc. It is not a multiple derived from the one, or to which one is added (*n+1*). It is comprised not of units but of dimensions, or rather directions in motion. It has neither beginning nor end, but always a middle (*milieu*) from which it grows and which it overspills."[8]

8 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 21.

This passage proves useful to understanding the principle shaping Geva's oeuvre, and the fact that his works are simultaneously charged with different kinds of allusions and registers. On the one hand, every work is an autonomous and self-sufficient unit; at the same time, it also partakes of an extended structure, relates to a series, and intersects in space with similar thematic and visual principles. This strategy, which was already present in Geva's early series of paintings, is further underscored by the spatial condensation of the installation at the pavilion in Venice, and the process of material and emotional overwhelm it repeatedly conveys.

Geva is a political artist in the deepest sense of this term. The political dimension of his work, however, is cumulative; it is revealed and understood in the process of observing the works and becoming acquainted

with them – rather than striking one directly, in one instant. Although his approach to painting is fundamentally conceptual, the works themselves are imbued with a surprisingly expressive charge, and his entire work process is predicated upon the creation of a dialectical tension between contrasts and the combination of different arenas of discourse and action. This combination always attempts to remain hybrid, ambiguous, multicultural and non-uniform, and simultaneously opens up onto artistic questions, as well as cultural and political ones. His work involves the collection of signs in the world, and he can even be described as operating in the space between archeology, anthropology, and art. Yet he does not gather information about a distant and foreign other. The forms and objects present in his work partake of a lived, highly specific, immediate reality, while attesting to the catastrophic dimension that suffuses it. His oeuvre is pervaded by the impossible complexity of Israeli-Palestinian existence in this place, and is imbued with a painful, sober and harsh awareness. It strives to deconstruct the fundamental concepts of place, culture, and identity shaping our life and actions, and to touch upon the most sensitive question of all: the question of this place's belonging to its inhabitants, to both Palestinians and Israelis.

The title of this project, "Archeology of the Present," is dialectic. It is charged with both a thematic and a sculptural dimension, while also containing an internal contradiction. Archeology is a scientific discipline concerned with studying the past of human culture by identifying, documenting, and analyzing material and environmental data. This term carries connotations of an action unfolding in space in order to study the history of time. The coming together of the terms "archeology" and "present" represents the collapse of time and space into one another. It creates a head-on collision, a structured failure, which assimilates the dimension of impossibility into the heart of this project.

Parts of this article were published in Hadas Maor's article "Homeland (The Hole in the Painting, or the Painting that Is Nothing but a Hole)," in the retrospective exhibition catalogue *Tsibi Geva: Mound of Things*, Tel Aviv Museum of Art, 2008.

Navit Barel

Season's Opening

It is the light that allows
for the precise detailing of
body and place.
As for the details concerning the tongue,
we shall wait and see. Am I not I grateful?
I am almost   withdrawal
I shall leave when I am ready. Entirely superfluous
are the things that capture our shock:
Vaccination booklets, expense reports,
the wording of wills. Almost all of us can
be identified in what shatters. In the fall.
It rushes down the stairs towards us.
Examining the waiting list in
motion. Eventually we will bump into it.
You? Here. Wishes that mock us.
To gather clouds without water.
To be homesick without a home.
Soon, at night, you will show me
where I have disappeared to.
The large birds do not look down.
Thoughts, too, drop away.
A direction I do not understand.

نافيت بارئيل

إفتتاح الموسم

هذا هو الضّوء الذي يُظهر
درجة عالية من تفاصيل
الجسم والمكان.
أمّا بخصوص تفاصيل اللّسان،
لننتظر ونرَ. ألا أشعر بامتنان؟
أكادُ إحجامٌ
سوف أهجر عندما أكون مستعدّة. تلك الأمور
التي تأسر صدماتنا، هي غاية في الإفاضة:
كتيّبات تطعيمات، تقارير مصاريف،
صياغات وصايا. يمكن التّعرف إلى
غالبيّتنا ساعة الاصطدام. في الخريف.
ينزلُ السّلالمَ نحونا جاريًا.
يتفحّص صفّ من ينتظرونه وهو
يركض. في نهاية المطاف سوف تصطدم به أجسادنا.
أنت؟ هنا. طلبات تسخر منّا.
تكوين السّحاب بانعدام الماء.
الحنين إلى المنزل لدى من لا منزل لديه.
الآن، في اللّيل، قل لي أين اختفيتُ.
لا تنظر الطّيور الكبيرة إلى أسفل
وتُسحب الأفكار قُدُمًا أيضًا. نحو اتّجاه لا أفقهه.

נָוית בראל

פתיחת העונה

זֶהוּ הָאוֹר אֲשֶׁר מְאַפְשֵׁר
מִדַּת פֵּרוּט גְּבוֹהָה
שֶׁל הַגּוּף וְהַמָּקוֹם.
לְגַבֵּי פְּרָטֵי הַלָּשׁוֹן, לְעֻמַּת זֹאת,
נְחַכֶּה וְנִרְאֶה. הַאֵין אֲנִי אֲסִירַת תּוֹדָה?
אֲנִי כְּבָר כִּמְעַט רְתִיעָה
אֶעֱזֹב כְּשֶׁאֶהְיֶה מוּכָנָה. לְגַמְרֵי מְיֻתָּרִים
הַדְּבָרִים שֶׁשּׁוֹבִים אֶת זַעֲזוּעֵינוּ:
פִּנְקְסֵי חִסּוּנִים, דּוּ״חוֹת הוֹצָאוֹת,
נֻסְחֵי צַוָּאָה. כִּמְעַט אֶת כֻּלָּנוּ
אֶפְשָׁר לְזַהוֹת בַּמִּתְרַסֵּק. בַּסְּתָו.
הוּא יוֹרֵד אֵלֵינוּ בַּמַּדְרֵגוֹת בְּרִיצָה.
בּוֹדֵק אֶת רְשִׁימַת הַמַּמְתִּינִים תּוֹךְ כְּדֵי
תְּנוּעָה. בְּסוֹפוֹ שֶׁל דָּבָר נִתְנַגֵּשׁ בּוֹ פִּיזִית.
אַתָּה? כָּאן. בַּקָּשׁוֹת שֶׁלּוֹעֲגוֹת לָנוּ.
לַעֲשׂוֹת עֲנָנִים כְּשֶׁאֵין מַיִם.
לְהִתְגַּעְגֵּעַ הַבַּיְתָה אֵצֶל מִי שֶׁאֵין בַּיִת.
תֵּכֶף, בַּלַּיְלָה, תַּרְאֶה לִי לְאָן נֶעֱלַמְתִּי.
הָעוֹפוֹת הַגְּדוֹלִים אֵינָם מִסְתַּכְּלִים מַטָּה
גַּם הַמַּחֲשָׁבָה נִשְׁמֶטֶת הָלְאָה. כִּוּוּן שֶׁאֵינֶנִּי מְבִינָה.

Shutter Wall, 2015, wood, aluminum, plastic, glass, canvas, plaster, tin, Formica, 500×425×5, 500×450×5, installation view

קיר תריסים, 2015, עץ, אלומיניום, פלסטיק, זכוכית, בד, גבס, פח, פורמייקה, 5×425×500, 5×450×500, מראה הצבה

«حائط أباجورات»، ٢٠١٥، خشب، ألومنيوم، بلاستيك، زجاج، قماش، جبص، صفيح، فورمايكا، ٥×٤٢٥×٥٠٠, ٥×٤٢٥×٥٠٠، منظر تركيب

إنّ العمل على مجموعات كبيرة وغير محدودة عمليًّا، على مدار فترة زمنية طويلة، يتجسّد، أيضًا، في لوحاته الأكثر نموذجيةً وبنيويةً، مثل لوحات الكوفية، البلاطة والنوافذ، وكذلك في الأعمال المفتوحة أكثر إنشائيات القضبان المشبّكة، جدران اللبنات،[ص.٤٠] أو الأباجورات. يبدو كما لو أنّ هناك مصدرًا ما في الواقع تتطرّق الرسومات إليه، أو تتناسخ قياسًا به، لكن منطق عمل غيفع لا يقوم على إعادة الإنتاج والنسخ، بل على الجمع والإشباع. التطرّق الأساسي هو إلى العمل نفسه، إلى سيرورة مراكمة الصور والمفاهيم التي يعالجها، وإمكانيّة دمجها مع صور ومفاهيم أخرى انتقاها الفنّان وحدّدها. إنّ المعنى ينشأ عن الاختلاف، وفي أعمال غيفع، يخرج المعنى من تجمّع الاختلافات بين عمل وآخر، في إطار عمليّة التكرار، التراكم والخَرف. إنّ هذه الكثرة التراكميّة، والتي اتّضحت بمرور الزمن كموقف مبدئيّ في أعمال غيفع، تشير إلى فهم مركّب للفجوات المتأصلة بين الدال والمدلول، بين الصورة واللغة.

في نهاية كتابه *Difference and Repetition* يعرض جيل دلوز المصطلحين «تكرار» و«اختلاف» بالطريقة التالية: «الحدّ أو 'الاختلاف' يُحرَف بطريقة خاصة: لم يعد بين المرة الأولى والمرّات الأخرى، بين المكرّر والتكرار، بل بين أنواع التكرار المختلفة، بينها وبين نفسها. التكرار نفسه هو الذي يتمّ تكراره».[٧] يحاول دلوز تفكيك الأساس الخطّيّ، عمليّة التطوّر، السائدة قياسًا بمفهوم التكرار. إنّه يسعى لصنع فجوة، تغيير قالب التعاطي، وشدّ الانتباه إلى بعد العمل، إلى التكرار نفسه. على هذا الأساس، يمكن التفكير في مجموعات غيفع الكبيرة ليس في إطار العلاقة المعهودة بين موضوع في العالم وبين تجسيده أو تأويله بالرسم، إذ يسعيان إلى نسخه في إطار منظومة تخلق وفرة فيها وتراكم معنى يتجاوز الصورة، ويتجاوز ذلك «الشيء» في العالم.. يمتدّ هذا المعنى في أعمال غيفع نحو اتجاهات عدّة في آن واحد: جدل فنّي- داخلي متشعّب مع آباء الحداثة من جهة، وجدل ثقافيّ شامل يرتبط بتسييس الفنّ في العقود الأخيرة، من جهة أخرى. من الممكن للمرء أن يذهب بعيدًا ليتمعّن في كافة أعمال غيفع والطريقة التي توضع بها في الفضاء ارتباطًا بمفهوم ريزوم (Rhizome) الذي يشرّحه دلوز كالتالي: «لا يمكن تقليص ريزوم، لا لمفرد ولا لجمع. إنّه ليس الواحد الذي يصبح اثنين ولا حتى ثلاثة، أربعة، خمسة، إلخ. إنّه ليس مضاعفًا مأخوذًا من واحد، أو مضافًا إليه واحدًا (n+1). إنّه لا يتألّف من وحدات بل من أبعاد، أو بالأحرى من اتجاهات في حركة. ليس له بداية ولا نهاية، بل دائمًا وسط (milieu)، منه ينمو ومنه يفيض».[٨] تفيدنا هذه الأمور في فهم المبدأ المميّز لأعمال غيفع، وحقيقة أن أعماله تحمل أنواعًا عديدة من السياقات والطبقات في آن واحد. من جهة، كل عمل قائم بحدّ ذاته بشكل مستقلّ، وفي نفس الوقت يشكّل جزءًا من بنية موسّعة، ويرتبط بمجموعة، ويتقاطع

7 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 295.

8 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 21.

في الحيّز مع مبادئ خاصة بمواضيع ومبادئ ثيماتية وبصريّة مشابهة لها في الحيّز. هذه السيرورة التي كانت حاضرة في سلاسل رسومات غيفع السابقة المبكّرة، تزداد توهّجًا عند وضعها الحيّزيّ المكتظ في الجناح في البندقيّة وفعل الغمر المتكرّر النابع منها.

غيفع هو فنّان سياسيّ بالمفهوم العميق؛ لكن سياسية أعماله هي بُعد متراكم، ينكشف ويُستوعب خلال التعرّف على أعماله ومشاهدتها – وليس ذلك الذي يصفعك بشكل مباشر. حتى لو كان توجهه إلى سيرورة الرسم مفهومية بالأساس، فإن الأعمال نفسها تحمل شحنة اختصاصية مفاجئة وعارمة، وتقوم سيرورة العمل كله على خلق توتّر جدلي بين متناقضات وخلط حقول خطاب وعمل مختلفة؛ وهو خلط يسعى، على الدوام، إلى البقاء مُهجنًا، متعدّد المعاني، متعدّد الثقافات، غير موحّد، ويتيح تعاطيًا متزامنًا مع مسائل الرسم ومسائل سياسيّة وثقافية. يضم العمل بعدًا من جمع الإشارات من العالم، ويمكن القول حتى إنه ينشط في التخوم ما بين الأركيولوجيا، الإنتروبولوجيا والفن. ولكنه ليس جمع معلومات عن الآخر، الغريب والبعيد. الأشكال والمواضيع الماثلة في أعماله مأخوذة من واقع حياة قريب وعيني جداً، وتدلّ على بُعد كارثيّ يعتمل فيها. إنّ أعماله مشبعة بالتعقيد المستحيل للواقع الإسرائيلي–الفلسطينيّ في الفضاء القائم، مشبعة بالوعي المؤلم، متعقّلة وقاسية. إنّها تسعى إلى تفكيك مفاهيم المكان الأساسيّة، الثقافة والهويّة اللتين نعيش في إطارهما ونعمل، وإلى ملامسة المسألة الأكثر حساسيةً: مسألة الانتماء إلى المكان وسكّانه، سواء كفلسطينيين أو كإسرائيليين.

عنوان المشروع، «أركيولوجيا الحاضر»، جدلي. إنّه يحمل بعدًا ثيماتيًّا ونحتيًا في الوقت نفسه، لكنّه ينطوي، أيضًا، على تناقض داخليّ. الأركيولوجيا مجال علمي يبحث ماضي الثقافة البشرية بواسطة تنقيب، توثيق وتحليل المادة الملموسة والبيئية. يحمل المفهوم معه مدلولات الفعل الممارس في الحيّز والذي يتقصّى في غضون ذلك تاريخ الزمن. تصالب مفهومي «الأركيولوجيا» و«الحاضر» يمثل تقويضًا لمفهومي الزمان والمكان الواحد داخل الآخر. إنّه ينتج صدامًا وجهًا لوجه، فشلا بنيوياً، ويرسّخ بُعد الاستحالة في داخل قلب المشروع.

نشرت مقاطع من هذا المقال في مقال هدس مأور «وطن (الثقب الذي في الرسم، أو الرسم الذي هو ثقب)»، في كتالوغ المعرض الاستعادي «تسيبي غيفع: تل أشياء»، متحف تل أبيب للفنون، ٢٠٠٨.

في أعمال أخرى موزّعة في الحيّز وأخرى كثيرة على امتداد السنين، يبرز البُعد النصّيّ المتميّز الذي يميّز لغة غيفع الفنية. بواسطة كلمات معدودة، موزّعة في الأعمال، ينتج غيفع بانوراميّات معنوية ومشهدية. كلّ كلمة تمثّل صورة، تغيب غالبًا عن الرسمة، لكن غمرها في حيّز العمل يمكّن من إجراء تصالب بين طبقات إدراك ووعي.

يمكن في هذا السياق الإشارة إلى سلسلة رسومات البلاطة، التي بدأت تظهر في أعمال غيفع في نهاية الثمانينات.[ص. ٥٣] نتجت هذه السلسلة من استخدام كلمة «بلاطة» في إحدى رسومات الكوفية، وهو استخدام تم في حينه التطرّق إلى أحد مخيمات اللاجئين المعروفة، ومنه بدأت سيرورة رسم البلاطات نفسها. تمّ استيعاب البلاطة في الذاكرة الجماعية الإسرائيلية، مثلما يستدل كل إسرائيلي نموذجي، ارتباطًا مع السكان داخل الخط الأخضر وما بعده، بكونهم شكلوا القوة العاملة المركزية في مجال البناء في إسرائيل. في هذا السياق، تم ربط كلمتي «كوفية» و «بلاطة» ضمن سياق اجتماعي، سياسي وثقافي واضح، إذ تسعيان ليس إلى الإشارة بالرسم إلى موضوع قائم في العالم فحسب، بل أيضًا، وبالأساس، إلى عالم مفاهيم محلّي، للردّ على وضعية عامة وتبنّي موقف في الفضاء العام. إنّ رفض غيفع الفصل المتعارف عليه بين فضاء الواقع وفضاء الفن، بين السياسي والشخصي، بين التزييني والمفهومي، يكتسب بعدًا خاصًا في أعماله. فاختيار مواضيع الأعمال يحمل توجّهًا إلى الشرق، في حين أنّ طابع رسمها يخوض تفاوضًا مع الغرب.

استخدام الكتابة في الأعمال هو سيرورة مفهومية خالصة، تضع على القماش منظومات ترجمة مختلفة، لغوية وثقافية، وتتقصّى بعمق إمكانيات الربط ما بين النص والصورة والشكل الذي يكمل به الواحد الآخر أو يستبدله. صحيح أن سيرورة الفعل هذه تفترض وجود بعد ثقافي متخيّل، مشترك لمشاهدي الأعمال – مشاهدون يقرأون النصّ ويشخّصون الكلمات أو أسماء الأمكنة (خصوصًا في الأعمال المبكّرة التي ظهرت فيها كتابات بالعبريّة فقط[ص. ٤٦]) – لكنها تترك حيّز فعل واسع عديد الطبقات أيضًا لمن يرغب في قراءة الأعمال وتفسيرها في سياقات إضافية، غير محليّة بالضرورة. الكلمات المنقورة في حيّز الجناح – Wonderland، Gazzza، Black Raven، جبل حزون – هي مجموعة تعكس وضعًا وجوديًّا عينيًّا. هذه الطبقة النصية تؤكّد وتعزّز البعد الوجودي الحاضر في المشروع، شعور الاستعجال والكثافة النابع منه، الخوف الوجودي المعتمل فيه. كذلك، فإنّ لافتة الجناح الثابتة، المثبّتة بحروف معدنيّة على واجهة الجناح – إسرائيل، ISRAELE[ص. ٣٨] – والتي غطّيت بمعظمها بواسطة غلاف إطارات السيارات، تمّت كتابتها مجدّدًا بدهان أسود على باب مدخل الجناح، وتحوّلت إلى قسم عضويّ من المشروع ومنطق العمل.[ص. ٣٦، ١٤٦]

والثابتة، بين موقف الناظر وموقف المنظور إليه، بين المشاهد العالق في هذا الفضاء وذلك المُبعد والمقصَى، والذي تُرك حرًا يتجوّل في الحيّز.

يقوم عمل غيفع على أنواع مختلفة من الصدّ، والتي تشتمل دومًا على فجوات، ثقوب، يمكن للنظرة أن تتسلّل منها، لكن ليس بوسع الجسد أن يتسلّل منها. نشر المشروع في حيّز الجناح يشكّل ممرّات حادة بين لحظات إغلاق وصد، عدم راحة وشكّ حيّزي، وبين لحظات حميمية من الشاعرية، حيث تختلط النعومة بالفظاظة، والشاعرية بالعنف. بؤر تثبيت الأعمال المختلفة في الحيز تنتج ما يشبه معازل دفاعية أمام المخاوف التي تغمر من الداخل. هذه المعازل تمنح إمكانيّة متخيّلة من الدفاع، لكنّها وهم لا أكثر. فمثلا، جدران الإطارات المطاطية، التي لا يمكنها أن تحمي من هجوم حقيقيّ؛ حيّزات المدخل، التي يفترض أن تشكّل مخبأ مؤقتًا فقط؛ قضبان الشرفات، التي تمّت إزاحتها وبدلاً من أن تنتج توسيعًا للحيّز المعطى وإمكانيّة دفاع فإنّها تنتج حاجزًا وتسجن مَن في داخلها؛ جدار الأباجورات الذي ينطوي على إمكانيّة كاملة للاقتحام.

الكوفيّة، البلاطة، الشباك، الأباجور، الشبكة، جدار الطوب – كلّها دوال متّفق عليها تسعى إلى خلق فصل بين الخاصّ والعامّ، بين الداخل والخارج، بين التغطية والكشف. إنّها تشكّل قسمًا من معجم المفاهيم والعناصر التي تقطن في عمل غيفع على امتداد السنين. لكن حضورها في هذا المشروع العينيّ في الجناح – وبالتالي على الدوام – فهي متشظية مفكّكة. إنّها حاضرة كشظايا لما كان مرّة، أو يمكنه مبدئيًّا أن يكون مستقبلا، بيتًا، ولكن ليس كشظايا بيت محدّد، حقيقي. وهكذا فإن مفهوم البيت الذي يتكرّر في أعمال غيفع على امتداد السنين، بقي في نهاية الأمر مكانًا مُصفّىً من الحنين؛ حلم لم يتحقق بهُويّة متكتّلة وموجودة.

في الطابق العلويّ من الجناح، إلى جانب إنشائيّة القضبان والشباك الزجاجي الذي يرى من خلاله تتمّة جدار الإطارات الخارجي، تعرض أعمال رسم كبيرة الحجم، مؤلّفة من عدة وحدات مربوطة معًا تنتج نسيج رسم مركّبًا. هذه أعمال لاحقة من سلسلة رسوم البناء الشّعبي[ص. ٢٦–٣١] التي يعمل عليها غيفع في السنوات الأخيرة، وهي ذات طابع تجريبيّ ومهجّن. إذا كان هناك تطرّق في أعمال غيفع المبكّرة إلى غرض معطى في العالم، ففي هذه الأعمال اللاحقة، تختلط مواضيع الرّسومات بعضُها ببعض، دون حدود واضحة، كأحجية تضمّ ما لا يحصى من الرموز الخفية.

يبرز بين الأعمال خصوصًا عمل تعبيريّ كبير، يبدو فيه غراب أسود على خلفية شبه مجرّدة وإلى جانبه كتب "Black Raven".[ص. ١١٠–١١١] في الجزء الخلفي من العمل تظهر صورة بقعيّة تذكر إلى حد كبير بخارطة إسرائيل، وكذلك كتابة جزئية مرمّزة كأنّها تذكر بداعش (ISIS). في هذا العمل، مثلما

هنا يبدو أنّه تمّ من خلال ظهورها إدخال بعد سردي خلاصيّ، يدلّ على وضعية الجنس البشري عمومًا. البعد الهمجيّ الذي ينبع من الأعمال، إلى جانب الشعور بالإغلاق والاختناق النابع من مادية وبنية وضع الأعمال في الجناح، ترتبط معًا لتنتج حالة حسيّة كثيفة ترافق سيرورة المشاهد في هذا الحيّز.

مع الانتقال إلى الطابق الأوسط من الجناح، تلوح أمام أنظار المشاهد إنشائيّة قضبان كبيرة.[ص. ٦٣، ٨٦-٨٧] تقوم في الأصل على بناء مُحاكٍ لغرض قائم في الثقافة وعلى سيرورة تشويش وحرف – تتجسّد في إزاحة مفهوميّة للغرض من الخارج إلى الداخل، من التخصيص الأدائي إلى السياق الثقافي، من المفرد إلى الجمع، وهما متشابهان دائمًا لدى غيفع لكنهما مختلفان. إضافة إلى ذلك، يشدّد العمل على مركّب الأداء النّموذجيّ للشبكات، المراوح، كما في أعمال غيفع بالضبط ما بين الاستشراقيّ والحداثيّ، بين الفظّ والناعم. تبدو القضبان على خلفيّة رؤية المشاهد، في طابق مدخل الجناح، كنوع من غرف سجن طافية.

خلف إنشائيّة القضبان المشبّكة في الطابق الأوسط، يمتدّ أمام أعين المشاهد جدار أباجورات عالٍ وواسع، مغطّى كله بأباجورات مغلقة وبألواح مسدودة، مصنوعة من موادّ مختلفة ومركبة معًا كفسيفساء.[ص. ٦٢-٦٧] الجدار حاضر في الحيّز كتمثيل لبناء شعبيّ،[٤] منفلت، مُسرع، فوريّ، وفي الأساس ظرفيّ. إنه يرتفع فوق المسطبة حتى السقف، ملموس وماديّ، يحيط بالحيّز، ويستمرّ متسللا إلى طرف الجدار المجاور، ويشكّل حاجزًا هائلا يهدّد بالاقتحام، التسلل. وجه مسطّح الجدار ينتج مسطّحًا طوبوغرافيًّا أخّاذًا، يلعب مع القالب الشبكيّ ويدمج من دون أيّ تمييز هرميّ، أباجورات قائمة، جديدة، قديمة، ملونة، معتنى بها، شبابيك مقفلة، أقمشة مشدودة وغيرها. تمّت إزاحة الأباجورات بحيث يرى المشاهد طرفها المغلق، الخارجيّ، الذي يتّجه عمومًا إلى الحيّز العامّ، ويخلق تمويهًا بين الرسم والنحت، بين الخارج والداخل، بين الأماميّ والخلفيّ. في إزاء شكل التثبيت، تتشوّش العلاقة بين العناصر المختلفة التي تؤلّف الجدار وبين مكانته الفئويّة في العالم، وتنبثق من العمل قوّة مطلقة للصّدّ.

أعمال الأباجورات الأولى لغيفع، التي أنتجت بشكل مركّز وكقطعة عمل مميزة عام ١٩٩٣،[ص. ٤٨] هي نوع من هجين بين الموجود وبين المُستدعى. إنّ الأباجورات في ماديّتها وشكلها، من المفترض أن تكون مماثلة للأباجورات الموجودة في السّوق، وبذلك فهي تصبح للوهلة الأولى شبيهة بـ«الريدي ميد»، بشكل واضح، غير أنّه لم يتمّ العثور عليها في السّاحات الخلفيّة أو في أكوام من القمامة، كما أنّها لم تُؤخذ حتى من شقق سكنيّة قائمة، وإنّما تمّ طلبها من الفنّان بشكل خاصّ لغرض إنتاج عمل وفق مقياس، مادّة وشكل معيّن. الأباجورات الجديدة، المصنوعة من الألومينيوم والبلاستيك،

٤ البناء العامّيّ هو بناء شعبيّ، بدون تخطيط معماري، يستخدم المواد المحليّة والتقنيات التقليديّة المتوارثة لتشييد مبانٍ تميل إلى التطوّر مع الزّمن، بشكل يعكس البيئة، الثقافة والتاريخ.

هي بدون ترسّبات، شحنات أو نوستالجيا؛[٥] «ريدي ميد»، وكأنّه ليس سوى كونه غرضًا وظيفيًّا محتملاً في العالم. بهذا المفهوم، تحاول الأباجورات البلاستيكية لدى غيفع التحايل على مصطلح «الريدي ميد» وكأنّها تشكّل عكسًا مفهوميًا له، توسيعًا لحدود إمكانيّته. جدار الأباجورات الحالي، وهو عمل لاحق في السلسلة السابقة، يطوّر ويواصل الحشو الداخلي الذي يميّز سيرورة عمل غيفع. الأباجور المغلق الوحيد، الغرض المنفرد، الذي كان قائمًا على غرض عاديّ ولكن تمّت معالجته، ينال في هذا العمل الموسّع مكانة جديدة، ويؤدّي ثانية دور «الريدي ميد»، المأخوذ هذه المرة من عمل غيفع نفسه وليس من الثقافة عمومًا.

في الطابق العلويّ من الجناح هناك إنشائية قضبان أخرى.[ص. ٨٠، ٩٠-٩٧] خلافًا للإنشائيّات المبكّرة لدى غيفع، حيث تمّ وضع القضبان في صفوف طويلة عديمة منافذ الهرب، كأقفاص فارغة، باردة ومخيفة،[ص. ٤٩] توجد في هذه الإنشائيّات أغراض مختلفة، منها أحواض فارغة، أصص، فرشات، قطع أثاث مستعملة، تلفزيونات قديمة وغيرها. هذا الترتيب لها يحاكي منطق الفعل المعمول به في الحيّز الحضريّ الإسرائيليّ، حيث تؤدّي القضبان دور نوع من التوسيع الضئيل، فتح الداخل على الخارج، مخزن مؤقت تتمّ فيه مراكمة أغراض حيويّة وزائدة معًا. منظر تثبيت الأعمال يعيد إلى الأذهان مفهوم الـ به «التفكير الوحشيّ».[٦] المرتجل متمرّس في مهمّات كثيرة وإعادة تركيب أشياء قائمة من خلال ملاءمة مشروعه مع كمّيّة محدودة من الموادّ والأدوات. المهندس، في المقابل، يحاجج ليفي شتراوس، متمحور في المشروع ككل، حيث يفكر وينتج ويجند جميع الموادّ والأدوات المطلوبة لإكماله. يبدو أنّ الارتجال والبناء الشّعبي في أعمال غيفع يمتزجان معًا، بكثافة وجوديّة، متميّزة ولمرة واحدة.

داخل إنشائيّة القضبان المشبّكة، من ضمن أغراض أخرى، مثلما في حيّزات المدخل المغلقة، توجد تلفزيونات قديمة[ص. ١٨، ٩٤-٩٧] تعرض عمل الفيديو شبكة (٢٠٠٢) الذي أنتجه غيفع بالتعاون مع بوعز أراد وميكي كرتشمان.[ص. ٢٢-٢٣، ١٠١] العمل مؤلّف من سلسلة نظرات ثابتة، تم تصويرها خلال يوم في إطار معرض «شبكة» الذي عرض في «جاليري هاجر» في يافا (أمينة المعرض: طال بن تسفي). ويتمّ بثّ العمل بشكل متكرر ويظهر على شاشات التلفزيونات بشكل غير متزامن، بحيث أنّ المشاهد يصطدم بنظرات مختلفة من داخل العمل في كل نقطة. يوثّق العمل – عدا نماذج الشبكيّات التي وُضعت في معرض هاجر – الحياة اليومية لسكان حيّ العجمي في مدينة يافا من بزوغ الشّمس إلى مغيبها. الإيقاع البطيء لهذا العمل، والنظرات الطويلة المتأنية التي يخلقها، تتيح للمشاهد التوقّف عند نماذج الشبكيّات والطريقة التي تقطع بها وتمسح الحيّز الذي تسدّه. في غضون ذلك، فإنّ العمل يخلط الفرق بين النظرة الهائمة وتلك المدروسة

٥ أباجورات البلاستيك والألومنيوم في أعمال غيفع هي تطوير لاحق لمصاريع النوافذ الإسرائيلية، التي نشأت في سنوات الخمسين من القرن العشرين، وكانت غايتها تصفية وصدّ قوّة أشعة الشمس المحليّة، المتوهّجة والمسبّبة للعمى. بمرور السنوات، تحوّلت المصاريع أيضًا إلى وسيلة متوافرة لغلق الشرفات – وبالتالي، عمليًا، إلى وسيلة لتوسيع الشقق السكنية. اليوم، تحوّل أباجور البلاستيك الإسرائيليّ إلى إحدى السمات المألوفة للهويّة المحليّة المميّزة.

٦ ينظر كلود ليفي شتراوس، «التفكير الوحشي»، [١٩٦٢] (مرحافيا: سفريات بوعليم، ١٩٧٣).

بخلاف الفرضية القائمة في أساس أعمال فنّاني الحداثة العالية– تقشير طبقات العرض المختلفة الواحدة تلو الأخرى إلى أن تتمّ تعرية الشبكة كاختزال في أدنى حدوده – يعمل غيفع من خلال تكتيك من الإضافة، التشويش والتمويه. فعبر عمليّة متواصلة من الحَرف المتكرّر، بالرسم والفكرة، يخلق قدرة مستديمة لتعدّد المعاني، والذي يظلّ مفتوحًا طيلة الوقت على التأويل: الكوفية التي هي أيضًا جدار أو قضبان مشبّكة، البلاطة التي هي أيضًا منظر طبيعيّ مجرّد، والشبكة، وهي عبارة عن نافذة أو مبنى. من خلال طبقة فوق الأخرى، فيما يبدو على أنه شبكة تخفي صورة، وصورة تخفي تجريدًا، تعرض أعماله أنواعًا كثيرة من التهجينات بين الطبيعة والثقافة، الشرق والغرب، الفلسطيني والإسرائيلي، القائم والمحتلّ. يمكن أن نضيف أنّه من خلال الوسائل المذكورة، لا يسعى غيفع فقط إلى تأسيس معجم مفاهيم وصور محلية، وإنّما أيضًا، وبالأساس، إلى طرح سؤال حول مجرّد محليّتها، وموضوع انتمائها.. فيما يشبه طابع التفكير الذي تشكّل في العقود الأخيرة بشأن الفرق بين المولود والمكتسب، بين الجنسيّ والجندري، يمكن من خلال أعمال غيفع التفكير بشكل مختلف قليلاً في العلاقة بين التاريخي، السياسي والمحلّي، ليس كحقيقة ناجزة أو كفصل مطلق قائم، بل كعلاقة خاضعة لسيرورة بناء، اختيار وحسم.

عملا الرسم المعروضان في الطابق السفلي من الجناح[ص.٢٦-٣١] هما عملان كبيران، ونصبهما بهذا الشكل المضغوط في الحيّز المحدّد الذي خُصِّص لهما كما لو أنّه يحوّلهما إلى بانوراما واحدة معزّزة لبُعد عدم الراحة، العدائيّة والعنف الحاضرة فيها أصلاً. يستجيب نصب هذين العملين لمبدأ التفكير بعمليّة الإنشاء ويتحوّل إلى موقع مكثّف إضافيّ في الفضاء المتعدّد المستويات. يدمج العملان مواضيع مختلفة ظهرت في أعمال غيفع على مرّ السنين، وفيهما عناصر تصويريّة متكرّرة، موتيف البلاطة، ومنظر طبيعيّ يلامس المجرّد. إنّهما يعرضان سيناريو يؤدّي فيه دورًا عددٌ من الشخصيّات، الرجال والنساء على السواء، وهم منشغلون في التفاعل الجنسيّ والعنيف. تثير المشاهد الموصوفة مسائل السيطرة والفرض، ويبدو أنّ الشخصيّات مقدّمة في سلسلة طبقيّة، تراتبيّة، احتلال، استغلال وإذلال. الشّعور الذي ينتاب النّاظر إلى هذه الشّخصيّات هو أنّ هناك قوّة خارجيّة تتحكّم بالشّخصيّات وهي لا تتمتّع باستقلاليّة في الحيّز.

حضور الشخصيّات في أعمال غيفع ليس مسألة معهودة، وهو يميّز فترتين محدّدتين في أعماله – مطلع الثمانينات وفترة محدّدة من مطلع سنوات الألفين. الشخصيّات التي ظهرت في الأعمال الأولى على القماش بشكل عشوائيّ معدومة السياق السرديّ، مرسومة بشكل موجز ومسطّح، كتمثيل لحيّز بشري، ثقافي وسياسي عيني. في الأعمال اللاحقة المعروضة

أو تظليلات، تركت إحساسًا بثلاثيّة الأبعاد. نتيجة لهذه السيرورة، أضحت عيّنات الكوفية قابلة للتبديل بعيّنة جدار أو قضبان مشبّكة.[ص.٤٣] فأصبح توجيه النظرة إلى الأعمال مسألة قرار: هل يجب حصر النظرة في طبقة العينة، السردية، من الأعمال، والحسم بشأن طابعها – أم تمكين النظرة من التجوال خلف سيرورات رسم مجردة تظهر بشكل رمزي تحت سطح العينات؟ حركة النظرة البندولية ما بين الشبكة الشرقية المخفّفة على سطح الأعمال، وبين التقسيمات الهندسية الملونة التي تظهر في أساسها؛ بين إطار الرسمة وإطار الصورة؛ بين عمليات الكشف وسيرورات الصدّ؛ بين الإحساس بالعمق ومناوءة السطحية– هي حركة تولّد وضعًا تقوم النظرة فيه بالاختراق وتتعرّض للصدّ على التوالي، حيث تبدو صورة الكوفية كأنّها تظهر وتختفي في آن واحد.

بدلاً من الفصل بين الشبكة الشرقيّة والغربية، وبالتالي التشديد على الفرق بينها، يرسم غيفع أنواعًا مختلفة من التهجينات التي تمزج نموذجًا بآخر، وتدمج نظام خطاب بآخر – تمامًا كما يمكن أن نرى من خلال دمج قالب حائط النوافذ الداخليّ ومبنى جدار الإطارات الخارجيّ. إنّ قدرة غيفع المُميّزة على الخوض والانتقال من العمل الثنائيّ الأبعاد إلى العمل الثلاثيّ الأبعاد، من الرّسم إلى النحت، من اقتراح الفكرة إلى بناء إنشائيّة في الحيّز، مع مواظبته على تعميق محاور المضمون الثيماتيّة التي ينشغل بها على نحو مستمرّ على مرّ السنين، يتجلّى في هذا المشروع المركّب للغاية والمفعم حتى التمام بإبداعيّته.

في مقالها حول الشبكة، تكتب روزيلاند كراوس أنّ الشبكة المعاصرة تعبّر عن طموح الفنّ المعاصر للهدوء، للسكينة.[٢] في مقال آخر وفي السياق نفسه، تضيف كراوس قائلة: «تعزّز الشبكة هذه السكينة، بل أكثر من ذلك: تموضعها كرفض للكلام. ثبات الشبكة المطلق، كونه يخلو من كل تراتبية، مركز أو نزعة، لا يؤكّد طبيعتها المضادة للمرجعيّة فحسب، وإنما، وهو الأكثر أهمية، عداؤها للسرد».[٣] إلا أنّ أعمال غيفع مؤسّسة على أساس الشبكة– سواء أكانت شرقية أم غربية، مرتبة أو مشوّشة – وعلى علاقتها مع اللغة. باستخدام أشكال مختلفة لشكل الشبكة في الثقافة المحلية وربطها مع تاريخ الثقافة الغربية من جهة، ومع الوضع السياسي المحلي من جهة أخرى، يحاول غيفع الوصول إلى المبادئ الأساسيّة التي تمثلها الشبكة. وهو ينتج على ما يبدو كأنّه هجين غير سليم، بما يشحن الشكل بالمضمون، المبدئيّ بالخاص، والمتخطّي للزمن بالعابر والغائب. وهكذا، ما بين الشكلانيّة الغربيّة والاستشراق الشرقي، يسعى غيفع – كفنّان إسرائيليّ – إلى بناء عالم مفاهيم، لغة وسياق محلية، تتجاوز تعقيدات الفرضيّات الأساسيّة، المقيّدة والمغلوطة، أصلاً، والمرتبطة بتلك التعريفات الباعثة على الجمود.

٢ Rosalind Krauss, "Grids," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), p. 9.

٣ Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde," *op. cit.*, p. 158.

الحيّز كساحة خلفيّة، يُلقى فيها المكبوت، المنفيّ، الذي يطفو على السّطح من جديدٍ مرّةً بعد أخرى. في السّياق الإسرائيليّ يُنظرُ إلى التكديس القهريّ كعَرَض ما بعد الصّدمة بشكلٍ واضحٍ، ليس للنّاجين من الكارثة فحسْب، وإنّما أيضًا لأبناء الجيلين الثاني والثالث، وعمليًّا كشكلٍ من أشكال الحالة الذهنيّة الجماعيّة التي تلقي بظلالها على المجتمع برمّته. هذه الحالة الذهنيّة، التي تكمن فيها جماليّة اللجوء والهجرة، حاضرةٌ حضورًا بارزًا في مشروع غيفع، في أعمال الرسم وفي الإنشائيّات الماديّة على السّواء، وهي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بكينونة المؤقّت وبشعور القلق المحتدم فيه.

في مقابل فضاءات التخزين، أمام باب الدخول إلى الجناح، يظهر حائط من اللبنات طويل، مبنيّ كلّه من لبنات رماديّة اللون، كتلك الشائعة في مجال البناء في إسرائيل.[ص. ١٤-١٥] يتميّز الجدار بهيكليّة نمطيّة، متكرّرة، وهي يشكّل طبقة إضافيّة لرسم الحدود والفصل؛ الصدّ. فوقه، خلف حائط نوافذ كبير يتّجه نحو الساحة الخلفيّة لموقع الجناح، يظهر الجانب الدّاخليّ لغلاف الإطارات الذي يسدّ المبنى من الخارج. على هذا النّحو، ومنذ اللحظة الأولى لدخول الموقع، يتغلغل الخارج إلى عمق الدّاخل، ووهم الانفصال المتجاوز للزمن، الذي يُفترَض أن يوفّره المكعّب الأبيض أو الجناح، يتداعى إلى شظايا. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ حائط النوافذ الذي يبدو من خلاله غلاف الإطارات يتميّز، هو أيضًا، بقالب متكرّر لنموذج الأطر المعدنيّة التي يُثبّت فيها زجاج النوافذ. على هذا النحو، فإنّ نموذج الشبكة الغربيّة، الموندرياني، المربّع والمنتظم للنوافذ، يبدو كأنّه موضوع بإحكام على نموذج الشبكة المشوّش، الدائريّ والمخفّف لغلاف الإطارات، وهي تتداخل بعضُها ببعضٍ بصريًّا، على نحوٍ لا ينفصمُ تقريبًا.[ص. ١١٤-١١٧]

هذا الدمج هو محورٌ أساسيّ في أعمال غيفع. فمثلاً، تعرض أعمال الكوفيّة المبكّرة، التي أنتجها بدءًا من أواخر الثمانينات، شبكة انضفار الكوفيّة على مستوى واحد– وعالم من الأحداث، الألوان والنسيج في مستويات أخرى دونه. النظرة إلى رسوم الكوفية خادعة وتراوح بين سطحية الموضوع المُعطى وسطح الصورة من جهة، وبين الإحساس العميق بوهميّة الرسم من جهة أخرى. في رسوم الكوفية المبكّرة اهتمّ غيفع بالحفاظ على إطار الصورة الشاملة، على تضمين أطراف الكوفية المزركشة داخل إطار الرسومات، وعلى وفاء عالٍ نسبيًّا لعيّنات القماش الموصوفة.[ص. ٤٢] بمرور الوقت، اكتسبت عيّنات الرسوم بعدًا من الحركة الديناميكيّة بحدّ ذاتها. طريقة نشر الصورة على القماش حُرّفت وتغيّرت. أكثر من مرة ظهر جزء من صورة الكوفية فقط على القماش، وفي أحيان كثيرة ظهرت طبقات من عيّنات تختلف إحداها عن الأخرى، من خلال بناء انحرافات مختلفة

موضوعًا نحتياً في الحيّز يُعزّزان الجانب التصميميّ المعماريّ للعمل والقوّة النحتيّة الصّادرة عنه، ويخلقان إيهامًا حيّزًا ومفهوميًا بين الحقيقيّ والمُتخيّل، بين المصدر–افتراضًا وبين الإيماءة أو النسخ الكامنين في إطار العمل.

إنّ هذا الغطاء من الإطارات يخلقُ تمايزًا حيّزيًّا واضحًا كما لو أنّه يُؤطّر منطقة عازلة، منطقة محميّة، منفصلة إلى حدّ كبير. في ضوء ذلك، فإنّ الدّخولَ إلى فضاء الجَناح يكونُ أشبهَ بالدّخول إلى منطقة نشاط مُعرّفة. يصف بول فيريليو في كتابه «أركيولوجيا الخنادق» مبنى الخندق (البنكر) كوَحْدة متراصّة، صبّ خرسانة موحّدة، خالية من الوصلات، تستند من ناحية بنيويّة إلى قوّة الجذب: «الخندق هو نموذجٌ نادرٌ للتصميم المعماريّ الذي يكون بهيئة وحدة متراصّة حديثة. وفي حين أنّ لمعظم المباني أساسات تضرب بواسطتها عميقًا في الأرض، فإنّ الخندقَ لا أساسات له. لديه مركز ثقل فقط، يُتيحُ له حركة مُعيّنة في الوقت الذي تمتصّ فيه الأرض المحيطة الضّربات الصّاروخيّة».[1] صحيحٌ أنّ إنشائيّة غيفع في الجناح هو غلاف لمبنى قائم – وليس وحدة متراصّة مصنوعة كقطعة واحدة – إلا أنّ القوّة الماديّة والبصريّة لجدران الإطارات، التي تكسو الجناح وتجعله عملاً نحتيًّا، بالغة الوضوح في الحيّز، وتخلق حضورًا متراصًّا على مستوى الوعي، الحسّ والعاطفة.

إن إغلاق الجناح وسدّه بإحكام – عبر بناء جدران من اللبنات المكشوفة، وعليها غلاف الإطارات – يخلقان فضاءات وسطية غير محددة تظهر من الجانب الداخليّ للمبنى فقط.[ص. ١٨-٢١] هذه الفضاءات هي مساحات تخزين ليس ثمّة إمكانيّة للوصول إليها، ويمكن أن نلاحِظ فيها إيماءة أو صدى للعلية الإسرائيليّة الشّائعة، وهو مكان كان تاريخيًّا جزءًا من الحيّز السّكنيّ، غير أنّه خُصّص للتخزين ولم يكن من السّهل الوصول إليه. العليّة من الممكن أن تكون موجودة على سطح الحجرات، في فضاءٍ مغلقٍ تحت سقف من القرميد، أو في ركن بُني داخل شقّة، وقد استخدمت، غالبًا، لخزن الأغراض القديمة التي لا حاجة لها في الاستعمال اليوميّ. في هذا السّياق، من المثير للاهتمام أن نذكر أنّه درجت العادة في إسرائيل، حتى سنوات الـ٨٠، أن يتمّ بناء عليّة في كلّ شقّة، في الممرّات القائمة بين الغرف أو في المطبخ.

في الإنشائيّة التي في الجناح، تشكّلُ الفضاءات الوسَطيّة نوعًا من مستودعات الوعي والذاكرة. ونجد فيها مزيجًا من الأبواب، الأباجورات، القضبان المُشبّكة، الألواح الخشبيّة، الكرتون المضغوط، الأغراض الشائعة، الأغراض المهملة، الأعمال الفنيّة، قطع الأثاث، القطع التذكاريّة الشخصيّة وغيرها. إنّ وجود هذه جميعًا يدلّ على تكديس مفرط وفائض، يتشابكُ خلاله السّياق الوظيفيّ بالنفسيّ، والظّرفيّ بالوجوديّ. إنّها تسلكُ في

١ بول فيريليو، «المونوليث» [١٩٧٥]، الترجمة إلى العبرية: سارة بلبخ، «أستوديو»، رقم ٥٧ (تشرين الأوّل ١٩٩٤)، ص. ٣٥.

هدس مأور

الفنّ العاميّ

«أركيولوجيا الحاضر»، مشروع تسيبي غيفع للجناح الإسرائيلي في البينالي الـ٥٦ في البندقيّة هو عبارة عن إنشائيّة جديدة وعينيّة لموقع يتضمّن الخصائص الثيماتيّة والشكليّة المختلفة لأعمال غيفع الفنيّة على مرّ السنين. ينبسط هذا المشروع على الجهة الخارجيّة للجناح وفي داخله أيضًا، مثيرًا تمايزات معروفة بين الداخل والخارج، بين الوظيفيّ والتمثيليّ، العالي والمنخفض، الموجود، المهمَل والمعتنى به. وهو يثير أسئلة معرفيّة فنيّة داخليّة، وكذلك أسئلة سياسيّة وثقافيّة تتعلّق بالمحلّيّة وبالهجرة، بالهُويّة الهجينة وبالقلق الوجوديّ، بصيرورة المؤقّت وبالوجود في حقبة من عدم الاستقرار. يبدأ تفاعل المشاهِد مع المشروع فور الاقتراب من الجناح، المُغطّى بكامله بغلاف ماديٍّ مصنوعٍ من مئات الإطارات المَطّاطيّة السّوداء، المربوطة بعضُها ببعضٍ بإحكامٍ، بأصفادٍ مشدودة وبشتّى وسائل الرّبط المرتجلة الأخرى، لتشكّل معًا ما هو بمثابة غلافٍ حامٍ. غلاف مُمتصّ، لكنّه رادعٌ أيضًا، شائكٌ وواخزٌ في آن. النّموذج النّاتج فيٍّ جدران الإطارات مترجرج، ماديّ وناقص في الوقت نفسه، ويتحوّل المبنى كلّه إلى نشاط نحتيّ في الحيّز، يتخطّى النّطاق المألوف ويربك عين النّاظر ووعيه. حتى عند الاقتراب من المبنى، فإنّه يظلّ من غير الواضح تمامًا ما إذا كان مغلقًا أو أجوف، وما إذا كان كتلة مملوءةً أو له عمق؛ داخل، يمكن النّظر إليه، أو حتى الدّخول إليه.

جدران الإطارات الخارجيّة، التي تغلّف الجناح، ترتكز على استخدام غرض من الحياة اليوميّة، شائع، مألوف، لخلق بيئة تنطوي على تطرّق حيّزيٍّ عديد المستويات، سواء للسّياق السّياسيّ للإطار، كعامل حماية ومُمتصّ صدمات من جهة، وكإشارة معروفة للاحتجاج ووسيلة قتاليّة مرتجلة ومتوافرة من جهة أخرى، وكذلك للسّياق المعماريّ–الفنّيّ الكامن في صميم بناء الإنشائيّة. إنّ تغليفَ المبنى بغطاء الإطارات، المُستخدمة كلّها والتي تنبعثُ منها روائح قويّة، يخلقُ شبكةً منظّمة من الثقوب، ويشير إلى قدرة كامنة من الحماية في الوقت الذي يدلّ على حالةٍ من الخطرٍ، ويشحنُ سياق العرض بماديّة بالغة القوّة وبمقولة ملحّة، بصريًّا وسياسيًّا. لقد عرض غيفع، على امتداد السّنوات، إنشائيّات إطارات مختلفة، لكنّها عُرضتْ دائمًا في فضاءات داخليّة مغلقة.[ص ٣٩٠] في هذه الحالة، فإنّ نقل العمل من الدّاخل، إلى جدران المبنى الخارجيّة وجعل الجناح كلّه

WONDERLAND

على بني البشر أن يعتادوا على حيّز جديد، ديناميّ، يناهض النّزعة القبليّة للمحافظة. بكلمات أخرى، حقيقة وجود الألم تتيح إزاحة الذّاتيّ لحاضر، ذاتيّ لا يكفّ إذَن عن رسم خارطة ألمه مجدّدًا، وفوق ذلك عن اختبار ألمه الذي يزول أو يتعاظم مع مرور السّنوات. عن إعطائه موضعًا آخر، عن أن يُبنى منه. أنّ تأرخة الألم تبدأ في الذّاتي. الألم هو ذاته دومًا، هو ذات الألم الذي يتغيّر، هو ذات الألم الذي استطعت تحمّله من قبل والذي لم تعد تستطيع تحمّله بعد، أو ذلك الذي أصبحت تتحمّله بطريقة مختلفة. إنّ الرّابط بين العمل والحُزن في سفر التّكوين يولّد هذه الحقيقة. لا مكان للفصل بين أقوال الله وبين آدم وحوّاء. إنّ حركة الله المجازيّة تقيّدهما في القدر ذاته، في الغاية ذاتها، التي تمسّ الجسد والرّوح على حدّ سواء، غاية العمل واللّطف، والألم والتّحوّل. من الآن فصاعدًا، يقول لهم الله، كلّ حركة في الزّمَكان تنطوي على عمل وحزن. يجب دفع ثمن أيّ شيء. عندما نتمنّى ألا يعرف أعزّاؤنا أيّ حزن أو ألم، كما في ترنيمة «أتينا لإقصاء الظّلمة»، فإنّنا ننسى هذه الحقيقة بداخلنا، ولو للحظة.

الحياة اليوميّة. لنبدأ من هنا. صحيح أنّ اللّغة قطعت شوطًا في هذا الاتّجاه. كان جيل جدّي وجدّتي يقول عن البولنديّين إنّهم ناسُ أحزان وهموم. لم أعد أسمع هذه العبارات اليوم. لكنّ لا أحد منّا معفيّ من الألم. هذا هو القاسم المُشترَك الأكبر والأكثر جرفًا وضعضعة، ويفوق بذلك حتّى السّعادة، ويفوق القناعة بالتّأكيد. الحضور المُلازِم للألم، أو لجرعة معيّنة من الألم، الألم الذي يُمتصّ في عظام حركة الحياة، الألم الذي يتحوّل بنفسه إلى الحركة، رغم التّطعيمات التي تلقّيناها أو الجدران التي بنيناها؛ ألم نتسبّب به بأنفسنا معنويًا أو بواسطة العقاب الذّاتي، سواء كنّا نتحكّم به أم لا. الألم الذي يعبر كلّ مجالات الحياة، وكلّ الإيماءات الصّغيرة، التي تبدو بسيطة، التي تجعل الألم يتفاقم، كلّ الإهمالات التي تحتكّ بالألم، كلّ ساعات النّوم والشّرب والتّدخين، وكلّ الحالات التي تشعرنا بانعدام الرّاحة، وكلّ الأفكار التي تطاردنا. الألم الكامن في المعروف كذلك الكامن في الجهل، وفي السّر كما في عدم الحفاظ عليه، وفي المهانة، وفي الرّفض، وفي الصّدمة؛ الألم عند اليقظة، والألم ساعة الحلم، والألم أثناء الإبحار، والألم في الثّمل. الألم الذي يستدعي تأمّلا داخليًا. الألم الذي يشلّ التّفكير. حياتنا هي سلسلة غير آبهة من الآلام، وتعطينا أجسادنا إشارات تدلّ على درجة نجاحنا أو إهمالنا في معالجة آلامها، أي في معالجة أنفسنا.

ميخال بن نفتالي

مقطع من المقالة «عن الألم».

Biblical language, which binds together knowledge and pain, ties between the two orders of body and psyche, the outcome of the primal sin, so that human beings must henceforth get used to a new, dynamic sphere, over and against the paradisiac tendency towards conservatism. In other words, in the face of the ontological fact of pain the self's displacement becomes possible, a self, then, which never stops to re-draw its map of pain, and moreover, to re-experience its pain, waning or increasing as it may over the years. Giving it a different place, being sustained by it. Pain's historicity starts with the self. It's always the same pain, the same pain changing, the same pain that you were able to bear but no longer can, or that you bear in a wholly different way. It is Genesis' association between labor and pain that effects this truth. The words of God to Adam should not be divorced from those to Eve. The metaphoric movement of God's curse binds them together in the same fate, the same destiny, which touches both body and psyche, a fate of labor and sublimation, of pain and transformation. From now on, God tells them, all movement in space-time comes with labor and pain. Everything arrives at a price. When we tell our dear ones that we wish they will know no more sorrow and pain, as though we came to chase away the dark,[1] we forget this truth in our grief, though only for a moment.

Everyday life. Let's start out from there. Language has moved on. The generation of my grandmothers and grandfathers would still say about this or that person that he was a man who had known illness, a man of sorrows. I hardly hear such talk nowadays. But none of us is exempt from pain. It is the broadest, most sweeping and distressing common denominator we have, even more than joy, certainly more than contentment. The omnipresence of pain, or at least, a certain dose of pain, pain which we absorb into life's very movement, which constitutes that very movement, regardless of any immunizations we received or walls we built; pain we inflict on ourselves through discipline or self-punishment, controlled or out of control. Pain traverses all spheres of life, all the tiny, ostensibly simple gestures that sharpen it, all the omissions that chafe against it, hours of sleeping, drinking and smoking, and situations that feel uncomfortable, and thoughts that pursue us. The pain of openheartedness as well as of unknowing, of secrecy and of breaking secrecy, of insult, of rejection, of shock: the pain of wakefulness, the pain of dreaming, the pain of exaggeration, the pain of drunkenness. Pain that invites introspection. Pain that gets in the way of thinking. Our life is a relentless sequence of pains, and the body constantly signals to what extent we manage or neglect to look after its pain, that is, after ourselves.

Michal Ben-Naftali

Excerpted from the essay "On Pain."

[1] For the Hebrew reader, this phrase carries a reference to the popular Hanukkah song *"Banu hoshekh legaresh"* – We've come to chase away the dark. Hannukkah is the Jewish winter festival of light.

Lattice, 2015, iron, 140×765×50; *Altneuland,* 2000, industrial paint on tin, 60×250×6, installation view
סבכה, 2015, ברזל, 50×765×140; אלטנוילנד, 2000, צבע תעשייתי על פח, 6×250×60, מראה הצבה
«شبكية»، ٢٠١٥، حديد، ٥٠×٧٦٥×١٤٠؛ «ألتنويلاند»، ٢٠٠٠، دهان صناعيّ على صفيح، ٦×٢٥٠×٦٠، منظر تركيب

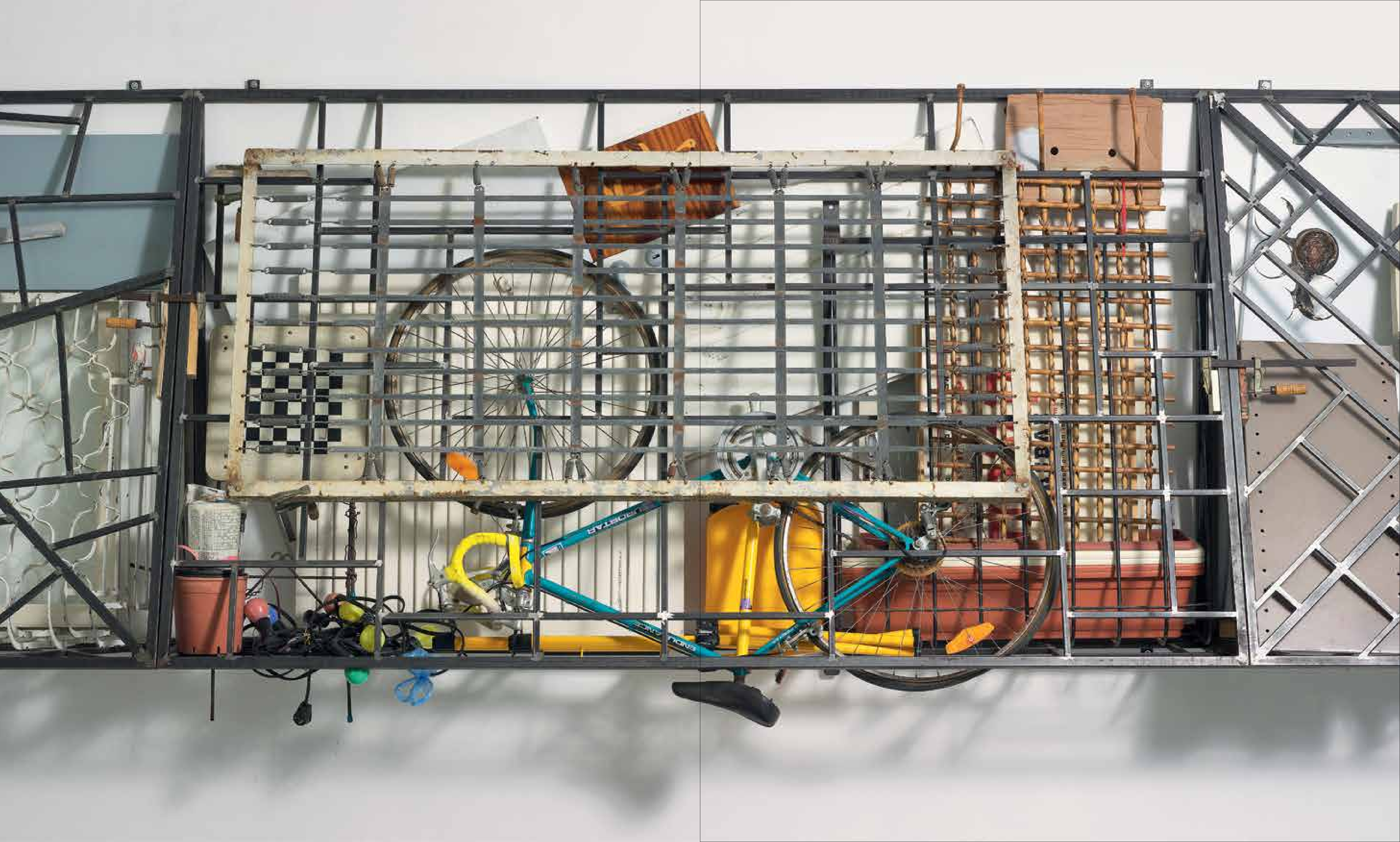
על בני האדם להתרגל למרחב חדש, דינמי, כנגד הנטייה העֶדנית לשמרנות. במילים אחרות, העובדה האונטולוגית של הכאב מאפשרת התקה של העצמי לנִכחו, עצמי שאינו חדל אפוא לשרטט מחדש את מפת הכאב שלו, ויתר על כן, לחוות מחדש את כאבו הדהה או המועצם על פני השנים. לתת לו מיקום אחר, להיבנות ממנו. ההיסטוריוּת של הכאב מתחילה בעצמי. זה תמיד אותו כאב, אותו כאב שמשתנה, אותו כאב שיכולתְּ לשאת ושאינך יכול עוד, או שאתה נושא באופן שונה לגמרי. הקישור בין עמל לעצב בבראשית מחולל את האמת הזו. אין להפריד בין דברי האלוהים לאדם ולחווה. התנועה המטפורית בקללת האל כובלת אותם באותו גורל, אותו ייעוד, הנוגע בגוף כבנפש, זה של עמל ועידון, של כאב וטרנספורמציה. מעתה ואילך, אומר להם האלוהים, כל תנועה בחלל־זמן כרוכה בדי עמל ובעיצבון. על הכול יש לשלם מחיר. כשאנחנו מבקשים על יקירינו שלא ידעו עוד צער ומכאוב, כמו באנו חושך לגרש, אנחנו שוכחים את האמת הזו, ביגוננו, ולוּ להרף עין.

חיי היומיום. נתחיל מכאן. השפה אמנם עשתה כברת דרך. דור הסבים והסבתות שלי עוד נהג לומר על פלוני שהוא איש ידוע חולי, איש מכאובות. היום כמעט שאיני שומעת את הביטויים הללו. אבל איש מאתנו אינו פטור מכאב. זהו המכנה המשותף הרחב, הסוחף והמערער ביותר שלנו, אף יותר משמחה, לא כל שכן מסיפוק. נוכחות־כול של הכאב, או למצער מינון מסוים של כאב, כאב שאנו סופגים לתוך עצם תנועת החיים, שהוא הוא תנועתם, חרף חיסונים שנטלנו או חומות שהקמנו; כאב שאנו מסבים לעצמנו במשמוע או בענישה עצמית, בשליטה או בלא־שליטה. הכאב חוצה את כל אזורי החיים, את כל המחוות הזעירות, הפשוטות לכאורה, המחריפות את הכאב, את כל ההזנחות המתחככות בכאב, שעות שינה ושתייה ועישון, ומצבים שאינם נוחים לנו, ומחשבות שרודפות אותנו. הכאב שבגילוי לב כמו באי־הידיעה, בשמירת סוד כמו באי־שמירתו, בעלבון, בדחייה, בזעזוע; הכאב בעֵרות, הכאב בחלום, הכאב בהפלגה, הכאב בשכרות. הכאב המזמין התבוננות פנימית. הכאב המחדיל חשיבה. חיינו הם רצף לא־מרפה של כאבים, והגוף מאותת לנו ללא הרף על המידה שבה אנחנו מיטיבים או מתרשלים בטיפול בכאבו, כלומר בעצמנו.

מיכל בן־נפתלי

קטע מתוך המסה "על הכאב".

Lattice, 2015, iron, found objects, 140×1,020×50, installation view
סבכה, 2015, ברזל, חפצים מצויים, 50×1,020×140
«شبكيّة»، ٢٠١٥. حديد، أغراض شائعة، ٥٠×١٠٢٠×١٤٠



BLACK

Wall, 4 parts, 1992–2015, acrylic on canvas and spray paint on vinyl, 300×300
קיר, 4 חלקים, 2015-1992, אקריליק על בד וצבע ספריי על ויניל, 300×300
«جدار»، ٤ ألواح، ١٩٩٢–٢٠١٥. أكريليك على قماش ودهان رذاذ على فينيل، ٣٠٠×٣٠٠

Tsibi Geva, Boaz Arad, and Miki Kratzman, from the video *Lattice*, 2002, 50 min.
ציבי גבע, בועז ארד ומיקי קרצמן, מתוך הווידיאו סבכה, 2002, 50 דקות
تسيبي غيفع، بوعز أراد وميكي كرتسمان، صور من الفيديو «شبكيّة»، ٢٠٠٢، ٥٠ دقيقة

BLACK

45

What makes the sky so rational? The window frame.
The window frame is like the twelve apostles. Three on each side and in between [behind the star-fog] sits the child Michael.
The movement of the turning doll and of the trains propelled by him through air are the divine bidding. Arise arise he says and go **forth**.

69

What is my relationship to the things I see?
Did I not give birth to them myself? This lasso flung from my eyes ropes an **inner** space.
Telegraph poles? Telegraph poles.
Mountains? Mountains.
I face these giant props in all the compass' directions.

70

You must be wondering why the whitewash is flaking off the ceiling.
The answer Dolores is an internal one. Its sorrow. Its pain. Its hopes. Its inability to hold its inner layers. Time. The duplicity of time. Diminishing things. The scorching light. This walking downwards. And mainly the need to fill the air with white dustworks.

Yoel Hoffmann

Excerpted from the book *How Are You Dolores*.

٤٥

ما المنطقيّ في السّماء؟ إطار النّافذة.
إطار النّافذة هو كالرُّسل الاثني
عشر. ثلاثة في كلّ ضلع وفي الوسط
[خلف الغَمامة] يجلس الطّفل ميخائيل.
إنّ حركة الدّمية المُتقلّبة وحركة
القطارات التي يرسلها في الجوّ هي
القدر الإلهي. إنهضي، انهضي، يقول،
واذهبي إلى **هناك**.

٦٩

ماذا بيني وبين الأمور التي أراها؟ ألم
أخلقها؟ فأنا أرسِل شبكة من عينيّ
لتأسر فضاءً **داخليّاً**.
أعمدة تلغراف؟ أعمدة تلغراف.
جبال؟ جبال.
إنني أحرّك هذه الأغراض العملاقة في
جميع اتّجاهات الرّيح.

٧٠

تتساءلين بالطّبع لماذا يتساقط الكلس
من السّقف.
إنّ التّفسير، يا دولورس، هو تفسير
داخليّ. حزنه. ألمه. آماله. عدم
قدرته على احتباس الطّبقات داخله.
الوقت. إزدواجيّة الوقت. الأمور التي
شحّت. حرق الضّوء له. هذا النزول
إلىأسفل. وخاصّة تلك الحاجة إلى
ملء الهواء بشرارات من الغبار الأبيض.

يوئيل هوفمان

مقاطع من الكتاب «كيف حالك يا دولورِس»

45

מַה כָּל כָּךְ הֶגְיוֹנִי בַּשָּׁמַיִם?   מִסְגֶּרֶת
הַחַלּוֹן.
מִסְגֶּרֶת הַחַלּוֹן הִיא כְּמוֹ שְׁנֵים עָשָׂר
הַשְּׁלִיחִים.   שְׁלֹשָׁה בְּכָל מַשְׁקוֹף וּבַתָּוֶךְ
[מֵאֲחוֹרֵי הָעֲרָפֶלִית] יוֹשֵׁב הַיֶּלֶד מִיכָאֵל.
תְּנוּעַת הַבֻּבָּה הַמִּתְהַפֶּכֶת וּתְנוּעַת הָרַכָּבוֹת
שֶׁהוּא שׁוֹלֵחַ בָּאֲוִיר הֵן הַצַּו הָאֱלֹהִי.   קוּמִי
קוּמִי הוּא אוֹמֵר וּלְכוּ **לְשָׁם**.

69

מָה יֵּשׁ בֵּינִי וּבֵין הַדְּבָרִים שֶׁאֲנִי רוֹאָה?   לֹא
יָלַדְתִּי אוֹתָם?   הֲלֹא הַפִּלָּצוּר הַזֶּה שֶׁאֲנִי
שׁוֹלַחַת מֵעֵינַי לוֹכֵד חָלָל **פְּנִימִי**.
עַמּוּדֵי טֶלֶגְרָף?   עַמּוּדֵי טֶלֶגְרָף.
הָרִים?   הָרִים.
אֲנִי מַפְנָה אֶת הָאַבְזָרִים הָעֲנָקִיִּים הָאֵלֶּה
לְכָל כִּוּוּנֵי הָרוּחַ.

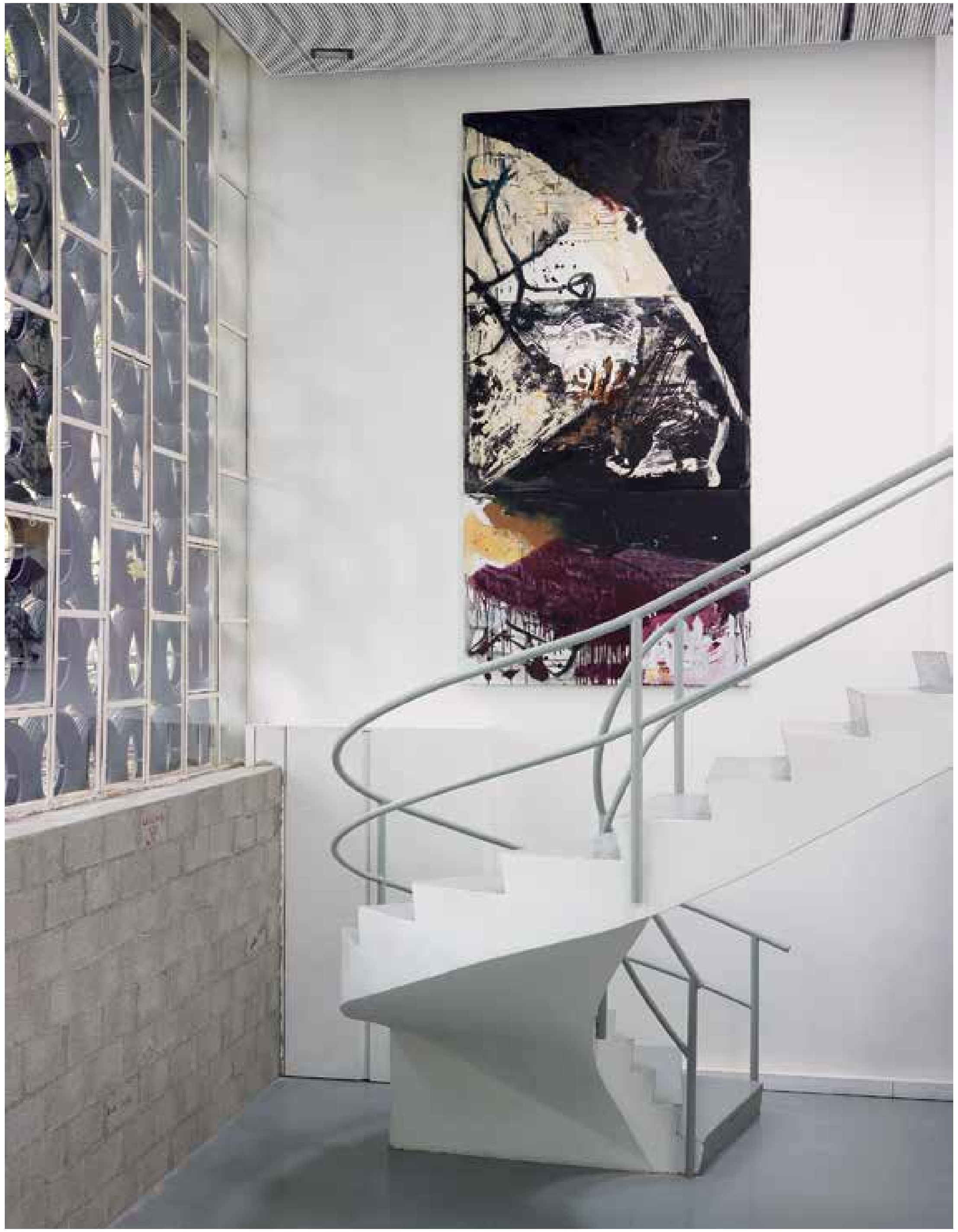
70

אַתְּ בְּוַדַּאי שׁוֹאֶלֶת לָמָּה הַסִּיד נוֹשֵׁר מִן
הַתִּקְרָה.
הַהֶסְבֵּר דוֹלוֹרֶס הוּא הֶסְבֵּר פְּנִימִי.   צָעֲרָהּ.
כְּאֵבָהּ.   תִּקְווֹתֶיהָ.   אִי הַיְכֹלֶת לֶאֱצֹר אֶת
הַשְּׁכָבוֹת בְּתוֹכָהּ.   הַזְּמָן.   כְּפִילוּת הַזְּמָן.
דְּבָרִים שֶׁנִּתְמַעֲטוּ.   צְרִיבַת הָאוֹר.   הַהֲלִיכָה
הַזֹּאת לְמַטָּה.   וּבְעִיקָּר הַצֹּרֶךְ לְמַלֵּא אֶת
הָאֲוִיר זִקּוּקֵי אָבָק לְבָנִים.

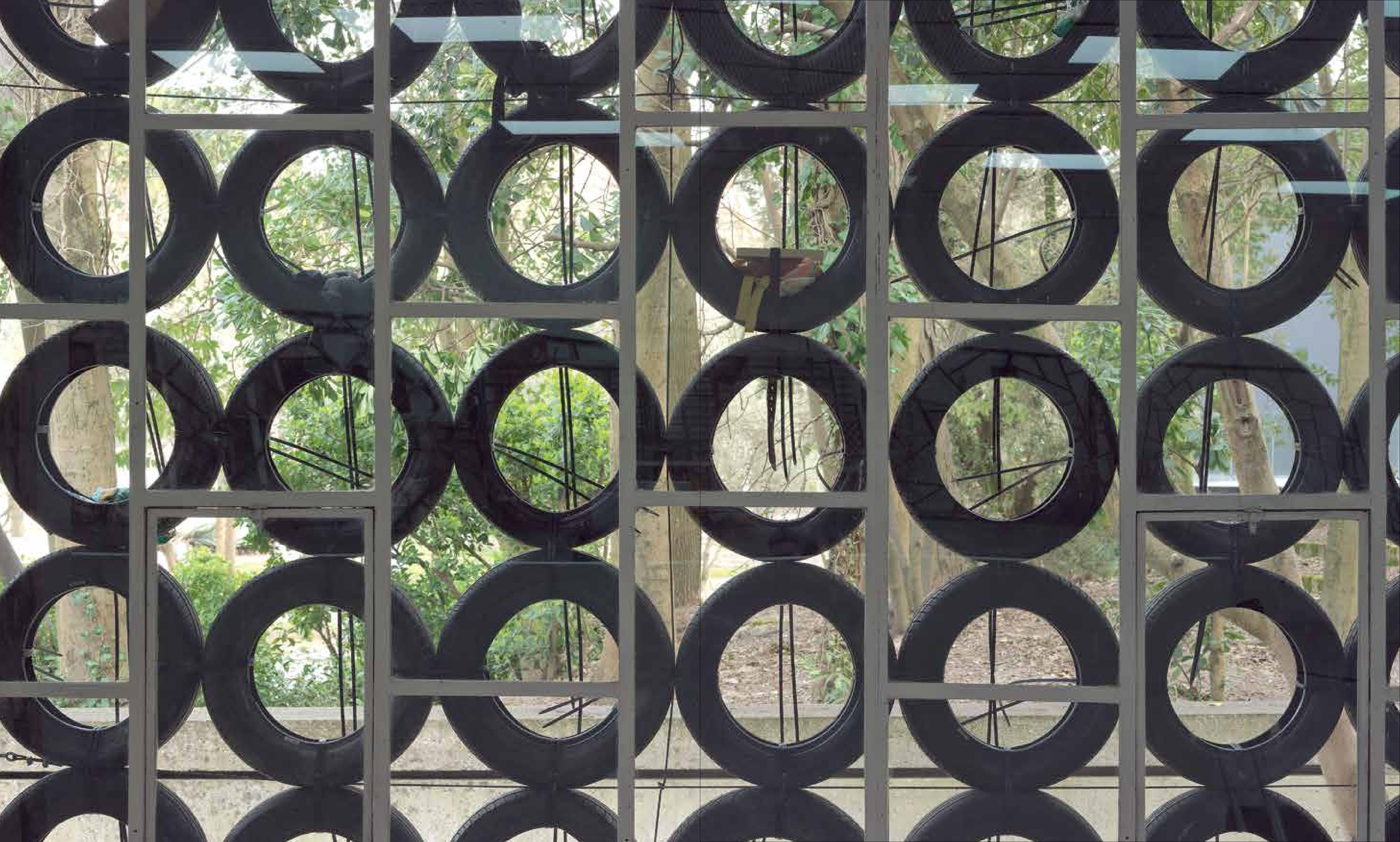
יואל הופמן

קטעים מתוך הספר מה שלומך דולורס.

Black Raven, 6 parts, 2014,
oil and acrylic on canvas, 300×380
עורב שחור, 6 חלקים, 2014,
שמן ואקריליק על בד, 300×380
«غراب أسود»، ٦ ألواح، ٢٠١٤، زيت
وأكريليك على قماش، ٣٨٠×٣٠٠



Mount Hazon, triptych, 2012,
oil and acrylic on canvas, 360×178
הר חזון, טריפטיכון, 2012, שמן
ואקריליק על בד, 360×178
«جبل الرؤيا»، لوحة ثلاثيّة، ٢٠١٢،
زيت وأكريليك على قماش، ١٧٨×٣٦٠



Tsibi Geva was born in 1951 on Kibbutz Ein Shemer, Israel. He lives and works in Tel Aviv. Since 1979, his work has been featured internationally in numerous solo exhibitions, including at the Institute of Contemporary Art, Boston; The American University Museum, Washington, DC; MACRO Testaccio, Rome; The Israel Museum, Jerusalem; and a retrospective at the Tel Aviv Museum of Art. He has participated in group exhibitions in major museums and galleries worldwide, including the Kunsthaus Zürich; Orangerie Herrenhausen, Hannover; Whitebox, New York; Palazzo Reale, Milan; Martin-Gropius-Bau, Berlin; El Espacio Aglutinador, Havana, Cuba; CCA Andratx, Mallorca; The Israel Museum, Jerusalem; Tel Aviv Museum of Art; and Museum on the Seam, Jerusalem. Geva is a professor at the University of Haifa and at Hamidrasha School of Art, Beit Berl College. He is the recipient of numerous awards, including the Sandberg Prize awarded by the Israel Museum, Jerusalem; the Pundick Prize awarded by the Tel Aviv Museum of Art; and a Lifetime Achievement Award from the Israeli Ministry of Culture.

Solo Exhibitions

1979 – Hakibbutz Art Gallery, Tel Aviv
– Sara Gilat Gallery, Jerusalem
1982 – "December 1982," Hakibbutz Art Gallery, Tel Aviv
1983 – "New Works," Sara Gilat Gallery, Jerusalem
1984 – Julie M. Gallery, Tel Aviv
– "Special Exhibit," The Israel Museum, Jerusalem; curated by Yigal Zalmona
1985 – "Currents: Tsibi Geva," ICA, Boston
1988 – Julie M. Gallery, Tel Aviv (catalogue)
– "Paintings," Tel Aviv Museum of Art; curated by Ellen Ginton (catalogue)
1989 – Julie M. Gallery, Tel Aviv
1990 – Annina Nosei Gallery, New York (catalogue)
– "Shelter and Other Paintings 1985–1988," Julie M. Gallery, Tel Aviv
1992 – "Lessness," Julie M. Gallery, Tel Aviv; Bograshov Gallery, Tel Aviv; curated by Ariella Azoulay
1993 – Annina Nosei Gallery, New York (catalogue)
1994 – "Blinds," Julie M. Gallery, Tel Aviv
– "Tsibi Geva: Works 1988–1994," Museum of Art, Ein Harod, Israel; curated by Galia Bar Or
1995 – Annina Nosei Gallery, New York
– "The Big Northern Window of a Classroom," Julie M. Gallery, Tel Aviv
1997 – "Works," Julie M. Gallery, Tel Aviv (catalogue)
1998 – "Tsibi Geva: December 1982 / December 1998," Hakibbutz Art Gallery, Tel Aviv; curated by Tali Tamir (catalogue)
– "Keffiyeh and Balata Paintings," Ambrosino Gallery, Miami, Florida; curated by Tami Katz-Freiman
1999 – "Keffiyeh," El Espacio Aglutinador, Havana, Cuba; curated by Tami Katz-Freiman
– "Summer," Kibbutz Be'eri Gallery, Israel; curated by Ziva Yelin
2000 – "Works," Kibbutz Rosh Hanikra Gallery, Israel
2001 – "The Days of Awe," Annina Nosei Gallery, New York
– "Rage," Achshav.Now Contemporary Art, Berlin (catalogue)
2002 – "Lattice," Hagar Art Gallery, Tel Aviv; curated by Tal Ben Zvi
– "Background," Cabri Art Gallery, Kibbutz Cabri; Kibbutz Lohamei Hagetaot Art Gallery, Israel; curated by Drora Dekel
– "The Days of Awe," Tmuna Theater, Tel Aviv; curated by Noam Holdenberger
2003 – "Master Plan," Haifa Museum of Art, Haifa, Israel; curated by Daniela Talmor (artist's book)
– "Local Birds," Kav 16 Gallery, Tel Aviv; curated by Galia Yahav
– "What Does the Bird Care," Goren Gallery for the Arts, Yezreel Valley College, Israel
2005 – "After," Annina Nosei Gallery, New York (artist's book)
2006 – "Mount Analogue," Hamidrasha Gallery, Tel Aviv; curated by Doron Rabina
– "Other Flowers," The New Gallery, Bet Gabriel on the Sea of Galilee, Israel; curated by Gideon Ofrat (catalogue)
2007 – "Natura morte," Ermanno Tedeschi Gallery, Turin, Italy (catalogue)
2008 – "Mound of Things," Tel Aviv Museum of Art; curated by Hadas Maor (catalogue)
2009 – "Biladi Biladi: Works 1983–1985," Warehouse 2, Jaffa Port, Tel Aviv; curated by Hadas Maor
– "NoHow On," Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israel; curated by Hadas Maor
2010 – "Other Works," Ferrate Art Gallery, Tel Aviv
– "Song of the Earth," San Gallo Art Station, Florence, Italy
– "New Works," Annina Nosei Gallery, New York
2011 – "Keffyieh," mural at the Peres Center for Peace, Tel Aviv
2012 – "Transition, Object," Ashdod Art Museum, Monart Center, Ashdod, Israel; curated by Yona Fischer (catalogue)
– "New Works," The Studio on Alfasi Street, Tel Aviv; curated by Yona Fischer
– "The Bird Inside Stands Outside," Fondazione Horcynus Orca, Messina, Sicily, Italy; curated by Martina Corgnati
2013 – "Tsibi Geva: Paintings 2011–2013," The American University Museum at the Katzen Arts Center, Washington, DC; curated by Barry Schwabsky (catalogue)
2014–2015 – "Tsibi Geva: Recent and Early Works," MACRO Testaccio, Rome; Mönchehaus Museum of Modern Art, Goslar, Germany; curated by Barry Schwabsky and Giorgia Calò (catalogue)

Selected Group Exhibitions

1980 – "Borders," The Israel Museum, Jerusalem; curated by Stephanie Rachum (catalogue)
1981 – "Summer Show," Shinar Gallery, Tel Aviv
– "The Autumn Salon," Dizengoff Center, Tel Aviv
– "Political Identity," Hakibbutz Art Gallery, Tel Aviv
– "Another Spirit," Tel Aviv Museum of Art; curated by Sarah Breitberg-Semel (catalogue)
1982 – "Tel Aviv in Jerusalem," The Artists House, Jerusalem; curated by Amnon Barzel
1983 – Julie M. Gallery, Tel Aviv
– Tel Hai '83: International Contemporary Art Meeting, Tel Hai, Israel; curated by Amnon Barzel (catalogue)
– "Description of a Situation," Horace Richter Gallery, Tel Aviv
1984 – "Two Years 1983–1984: Israeli Art – Qualities Accumulated," Tel Aviv Museum of Art; curated by Sarah Breitberg-Semel (catalogue)
– "Arte em Israel," Museu de São Paulo (catalogue)
– "Eighty Years of Sculpture in Israel," The Israel Museum, Jerusalem; curated by Yigal Zalmona (catalogue)
1985 – The Israeli Pavilion, São Paulo Biennial; curated by Amnon Barzel (catalogue)
– "Milestones in Israeli Art," The Israel Museum, Jerusalem; curated by Yigal Zalmona
– "Art in Israel 1906–1985," The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, Belgium
1986 – "The Want of Matter: A Quality in Israeli Art," Tel Aviv Museum of Art; curated by Sarah Breitberg-Semel (catalogue)
– "Diptych, Triptych, Polyptych," Graham Modern Gallery, New York
– "The Concerned Eye: Israeli Art Today," Port of History Museum, Philadelphia; curated by Amnon Barzel (catalogue)

– “Art Israel: The 1980s,” Graham Modern Gallery, New York; curated by Mary Evangelista
1987 – “Artist–Format, Format–Artist: Israeli Art in Large Format,” Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel; curated by Meir Ahronson
1988 – “36 Artists,” Julie M. Gallery, Tel Aviv; Bograshov Gallery, Tel Aviv
– “Fresh Paint: The Younger Generation in Israeli Art,” Tel Aviv Museum of Art; curated by Ellen Ginton (catalogue)
1989 – “Nine Israeli Artists,” Kunsthaus Zürich; Orangerie Herrenhausen, Hannover; curated by Ellen Ginton (catalogue)
– “In the Shadow of the Conflict,” The Jewish Museum, New York; curated by Susan Goodman
1990 – “Ten Years of Acquisitions, 1979–1989,” Tel Aviv Museum of Art (catalogue)
– “Towards the ’90s,” Museum of Art, Ein Harod, Israel; curated by Galia Bar Or, Amnon Barzel, Miriam Tuvia-Boneh, Gideon Ofrat, Pinchas Cohen Gan
1991 – Annina Nosei Gallery, New York
– “Israeli Art Around 1990,” Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Germany; curated by Doreet LeVitte Harten (catalogue)
– “The South of the World: The Other Contemporary Art,” Galleria Civica d’Arte Contemporanea, Marsala, Italy; curated by Amnon Barzel
– “Summer Presentation,” Tel Aviv Museum of Art
1992 – “Postscript: End Representations in Contemporary Israeli Art,” The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University; curated by Tami Katz-Freiman
– Annina Nosei Gallery, New York
1993 – “There,” The Israel Museum, Jerusalem; curated by Yigal Zalmona (catalogue)
– “Berlin–Tel Aviv–Jerusalem–Dresden,” Galerie Parterre, Berlin; Galerie Rähnitzgasse, Dresden; curated by Julie Mamon
1994 – “Subtropical: Between Figuration and Abstraction,” Tel Aviv Museum of Art; curated by Ellen Ginton (pamphlet)
– “From the Sublime to the Meticulous: Seven Contemporary Israeli Artists,” Davis McLean Gallery, Houston, Texas; curated by Marge Goldwater
– “From the Collection,” Tel Aviv Museum of Art
– “A Fence of Cypresses, Fruit of Time, Mister Sweety,” Tel Aviv Museum of Art; curated by Eitan Hillel
– *Mitzpe Project*, installation at “Coexistence Meeting,” the Artists Museum, Mitzpe Ramon, Israel (catalogue)
1995 – University of Haifa Art Gallery; curated by Daniela Talmor
– “Windows,” The Israel Museum, Jerusalem
1996 – “Ketav: Body and Word in Israeli Art,” Ackland Art Museum, University of North Carolina; curated by Gideon Ofrat (catalogue)
– “Michal Na’aman, Tsibi Geva, Deganit Berest,” Julie M. Gallery, Tel Aviv
– “The Minister of Education and Culture’s Award for Visual Art – The First Decade,” Tel Aviv Museum of Art; curated by Sorin Heller (catalogue)
– “Arabesque,” Umm El-Fahim Art Gallery, Israel
– “Tsibi Geva, Michael Sgan-Cohen,” Julie M. Gallery, Tel Aviv
– “Works from the Museum Collection,” Haifa Museum of Art; curated by Daniela Talmor
1996–1998 – “Desert Cliché: Israel Now – Local Images,” Arad Museum; Museum of Art, Ein Harod, Israel; The Bass Museum, Miami; Grey Art Gallery, New York; Nexus Contemporary Art Center, Atlanta; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; curated by Tami Katz-Freiman (catalogue)
1997–2000 – “TIMOTCA/UNESCO: Art Beyond Borders,” the International Museum of 20th Century Arts, the UN building, New York; UNESCO building, Paris (catalogue)
1998 – “To the East: Orientalism in the Arts in Israel,” The Israel Museum, Jerusalem; curated by Yigal Zalmona (catalogue)
– “Political Art in the ’90s,” Haifa Museum of Art; curated by Ilana Tennenbaum (catalogue)

– “Ninety Years of Israeli Art: A Selection from the Joseph Hackmey – Israel Phoenix Collection,” Tel Aviv Museum of Art; curated by Mordechai Omer (catalogue)
1999 – *Notes on the Days of Awe 2*, installation in “Phantoms: Tsibi Geva and José Bedia,” Art Focus 3, Jerusalem; curated by Tami Katz-Freiman (catalogue)
– “About Raffi,” Julie M. Gallery, Tel Aviv (catalogue)
– “Ya’acov Dorchin, Tsibi Geva,” Art Gallery, Oranim Academic College, Kiryat Tivon, Israel
2000 – “The World of Yesterday,” Julie M. Gallery, Tel Aviv
– “Ladies and Gentlemen,” Tel Aviv Museum of Art; curated by Ellen Ginton
– “The Perpetual Well: Contemporary Art from the Collection of the Jewish Museum,” Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida
– “Molds of Their Homeland: Symbols of Identity in the Works of Assim Abu-Shakra and Tsibi Geva,” Ben-Gurion University of the Negev, Be’er Sheva, Israel; Julie M. Gallery, Tel Aviv (catalogue)
– “Sun,” Tel Aviv Museum of Art; curated by Ellen Ginton (pamphlet)
– Alon Segev Gallery, Tel Aviv
– “Wishlist,” The Israel Museum, Jerusalem; curated by Sarit Shapira
– “Havana Nagila,” Artists Workshops, Tel Aviv; curated by Tami Katz-Freiman
2001 – “Berest, Geva, Shachar, Shaul,” Julie M. Gallery, Tel Aviv; Arco 2001, Madrid; curated by Julie Mamon
2002 – “The Height of the Popular,” Tel Aviv Museum of Art; curated by Ellen Ginton
– “Views,” The Israel Museum, Jerusalem; curated by Sarit Shapira
– “Mediterranean,” Beit Hagefen, Haifa; curated by Rinat Kopler
– “Grid Drawing in Israeli Art,” University of Haifa Art Gallery; curated by Monica Lavie (catalogue)
– “The Return to Zion: Beyond the Place Principle,” Time for Art Gallery, Tel Aviv; curated by Gideon Ofrat (catalogue)
– Dvir Gallery, Tel Aviv (catalogue)
– “Focus on Painting,” Haifa Museum of Art; curated by Daniela Talmor (catalogue)
– “Imagine,” Umm El-Fahim Art Gallery, Israel (catalogue)
2003 – “The Shine: Dreams from the Sea of Gaza,” Julie M. Gallery, Tel Aviv
– “First Flowers of Israeli Art,” The Israel Museum, Jerusalem; curated by Shlomit Steinberg (catalogue)
– Annina Nosei Gallery, New York
2004 – Park Avenue Synagogue, New York
– Dot Fiftyone Gallery, Art Basel, Miami; curated by Tzili Charney, Alfredo Guzman, Isaac Perelman
– “Fragments,” Time for Art Gallery, Tel Aviv; curated by Neta Gal-Atzmon
– “Artissima,” Ermanno Tedeschi Gallery, Turin, Italy
– “Signed and Dated,” Gordon Gallery, Tel Aviv; curated by Amon Yariv
– “The ’80s in Israeli Art,” Art Gallery, Oranim Academic College, Kiryat Tivon, Israel; curated by David Wakstein
2005 – “Power: Israeli Art 4,” Reading Power Station, Tel Aviv; curated by Doron Rabina
– Alon Segev Gallery, Tel Aviv
2006 – “Israele arte e vita, 1906–2006,” Palazzo Reale, Milan; curated by Amnon Barzel (catalogue)
– “Double Exposure,” Makor Gallery, New York; curated by Carmela Ya’akobi Walke
– “Flora and Fauna,” Bineth Gallery, Tel Aviv; curated by Michael Kovner
– “Earth Ways,” Ashdod Art Museum, Monart Center, Ashdod, Israel; curated by Yona Fischer (catalogue)
– “New Territories,” DeHallen Belfort, Bruges, Belgium; curated by Michel Dewilde (catalogue)
– “The New Hebrews: A Century of Art in Israel,” Martin-Gropius-Bau, Berlin; curated by Doreet LeVitte-Harten, Yigal Zalmona (catalogue)
– “Beijing–Shanghai–Tel Aviv,” The House at 27 Chissin Street, Tel Aviv; curated by Anat Ahuvy, Revital Gal, Neta Eshel
– “Dynasty,” Art Gallery, Sapir Academic College, Israel; curated by Michal Shamir

2007 – "Site Seeing," University of Haifa Art Gallery; curated by Ruti Direktor (catalogue)
– "The Promised Land," Ermanno Tedeschi Gallery, Rome
– "Bare Life," Museum on the Seam, Jerusalem; curated by Raffi Etgar (catalogue)
– "Temporally," The Israeli Center for Digital Art, Holon, Israel; curated by Hadas Maor
– "Bread and Pleasures: Israeli Art 6," Jaffa Port, Tel Aviv; curated by Ory Dessau

2008 – "Check-Post: Art in Israel in the 1980s," Haifa Museum of Art; curated by Ilana Tennenbaum (catalogue)
– "The Work of Mourning," Hanina Gallery, Jaffa, Tel Aviv; curated by Jonathan Hirschfeld
– "The Gates of the Mediterranean," Palazzo Piozzo, Casa del Conte Verde, Rivoli, Italy; curated by Martina Corgnati (catalogue)
– "Mr. Guskin," ArtTLV, Tel Aviv; curated by Irith Hemmo

2010 – "The Right to Protest," Museum on the Seam, Jerusalem
– "Lost: Biennale of Drawing," Barbur Gallery, Jerusalem; curated by Avi Sabah
– "Neighbors," Galerie im Körnerpark, Berlin
– "Third Thoughts," CCA Andratx, Mallorca; curated by Barry Schwabsky and Carol Szymanski
– "Earth, Wind, Fire, and Water," The Israel Museum, Jerusalem; curated by Yinka Shonibare
– "Looking In, Looking Out: The Window in Art," The Israel Museum, Jerusalem
– "Oh God," Hanina Contemporary Art Gallery, Tel Aviv; curated by Yifat Gilady and Yael Keinan

2011 – "Bread and Roses," Kastiel Complex, Tel Aviv
– "29 November," HaHalalit Gallery, Tel Aviv
– "Road to Nowhere," Ashdod Art Museum, Monart Center, Ashdod, Israel; curated by Aya Lurie
– "Recipients of the 2010 Culture and Sports Ministry Awards for Art and Design," Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel

2012 – "Solo+," Chelouche Gallery, Tel Aviv
– "Great Wide Open: New and Old in the Collection," The Israel Museum, Jerusalem
– "A Meeting of Parallel Lines," Kupferman's House, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot, Israel

2013 – "Band Aid," exhibition marking the 25th anniversary of the Physicians for Humans Rights organization in Israel, Warehouse 2, Jaffa Port, Tel Aviv
– "Tragicon," Alfred Gallery, Tel Aviv
– "Geva, Golombek, Kupferman," Sissman Gallery, Tel Aviv

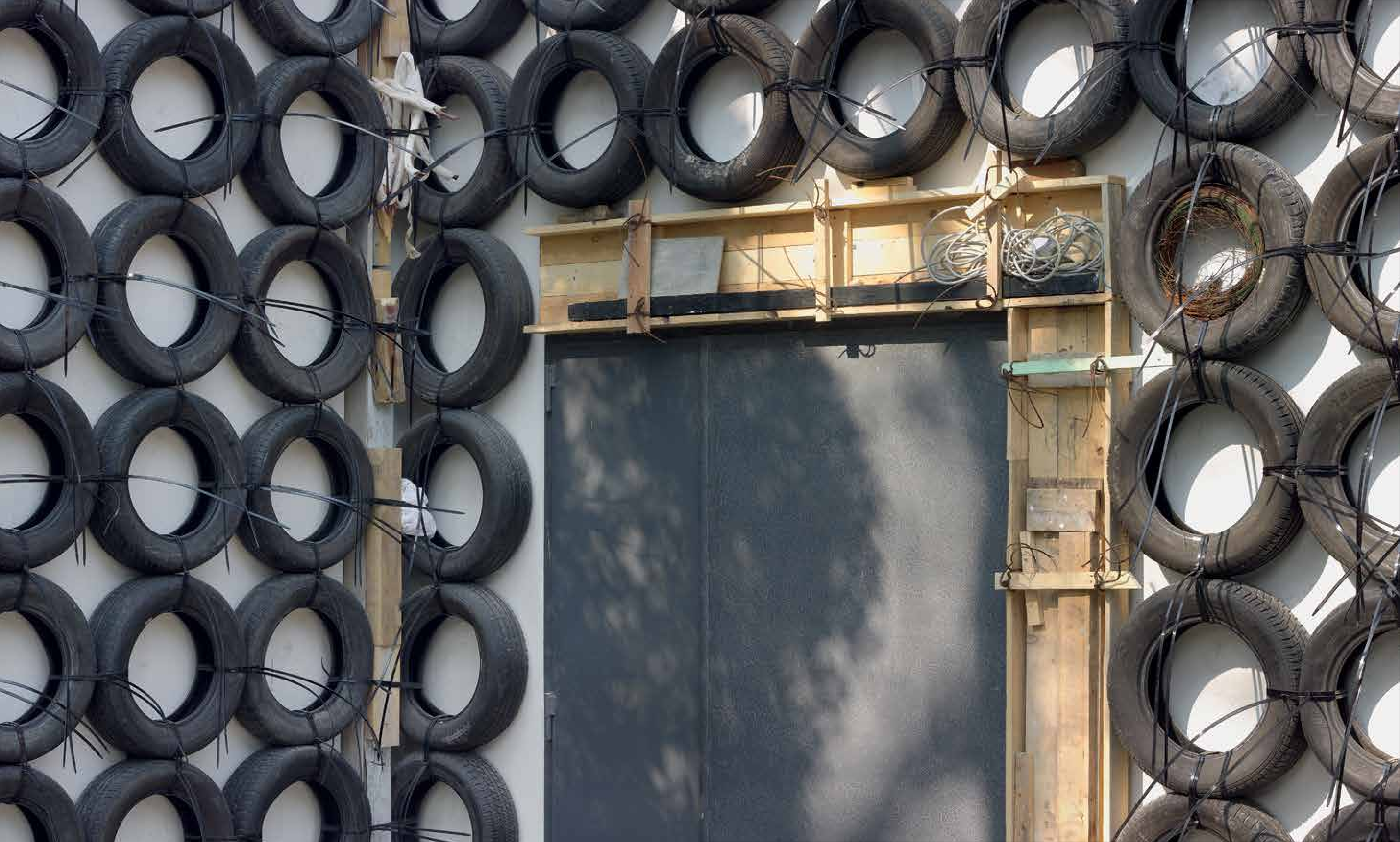
2014 – "Dynasties: Haifa Museum of Art Collection," Haifa Museum of Art; curated by Leah Abir and Orit Bulgaru
– "Works for the Drawer," The National Library of Israel, Jerusalem; curated by Irena Gordon
– "To Eternity's End, Beyond the Sea," Bialik House, Tel Aviv; curated by Smadar Sheffi
– "Ground Surface: Miki Kratsman, Tsibi Geva," NB Haifa School of Design, Haifa; curated by Micha Kirshner
– "Band Aid 2: Healthy Cause – Physicians for Human Rights," Jaffa Salon of Art, Tel Aviv
– "Bread and Roses: Art Sale for the Benefit of Arab Women in Workplaces," Kastiel, Tel Aviv

Awards

1984 – The America–Israel Cultural Foundation, Sharett Scholarship for Advanced Studies Abroad
1985 – Beatrice S. Kolliner Prize for a Young Israeli Artist, The Israel Museum, Jerusalem
1994 – The Minister of Science and Arts Prize for Fine Art
1996 – The Isracard Prize, Tel Aviv Museum of Art
1997 – The Sandberg Prize for an Israeli Artist, The Israel Museum, Jerusalem
2001 – The George and Janet Jaffin Award, America–Israel Cultural Foundation
2003 – The Aptowitzer Prize, Haifa Museum of Art
2004 – The Mendel and Eva Pundik Fund Award for Israeli Art, Tel Aviv Museum of Art
2010 – The Culture and Sports Ministry Lifetime Achievement Award

ציבי גבע נולד בקיבוץ עין שמר ב־1951, והוא מתגורר ועובד בתל־אביב. החל ב־1979 הציג תערוכות יחיד רבות במוזיאונים ובגלריות בישראל ובעולם, ביניהם מוזיאון ישראל, ירושלים; רטרוספקטיבה במוזיאון תל־אביב לאמנות; מוזיאון אשדוד לאמנות, מרכז מונארט; מוזיאון חיפה לאמנות; המכון לאמנות עכשווית (ICA), בוסטון; מוזיאון האוניברסיטה האמריקאית, וושינגטון די.סי.; מוזיאון מאקרו טסטצ׳יו, רומא. בנוסף, השתתף בתערוכות קבוצתיות במוזיאונים ובגלריות חשובים ברחבי העולם, ביניהם קונסטהאוס ציריך; Orangerie Herrenhausen, האנובר; גלריה Whitebox, ניו־יורק; פאלאצו ריאל, מילאנו; מרטין־גרופיוס־באו, ברלין; El Espacio Aglutinador, הוואנה, קובה; CCA Andratx, מיורקה; מוזיאון ישראל, ירושלים; מוזיאון תל־אביב לאמנות; ומוזיאון על התפר, ירושלים. גבע מכהן כפרופסור באוניברסיטת חיפה ומרצה במדרשה לאמנות, בית ברל. זכה בפרסים רבים, ביניהם פרס סנדברג ממוזיאון ישראל, פרס פונדק ממוזיאון תל־אביב ופרס מפעל חיים מטעם משרד התרבות והספורט.

ولِد الفنّان تسيبي غيفع في كيبوتس عين شيمر عام ١٩٥١، وهو يقيم ويعمل في تل أبيب. بدءًا من عام ١٩٧٩ قدّم معارض فرديّة كثيرة في متاحف وصالات عرض في البلاد والعالم، من بينها متحف إسرائيل، القدس؛ معرض استعاديّ في متحف تل أبيب للفنون؛ متحف أشدود للفنون، مركز مونارت؛ متحف حيفا للفنون؛ معهد الفنون المعاصرة (ICA)، بوسطن؛ متحف الجامعة الأمريكيّة، واشنطن دي. سي.؛ متحف ماكرو طسطتشيو، روما. كما شارك في معارض جماعيّة في متاحف وصالات عرض مهمّة في أنحاء العالم، من بينها كونستهاوس زيوريخ؛ Orangerie Herrenhausen، هانوفر؛ جاليري Whitebox، نيويورك؛ بالاتسو ريال، ميلانو؛ مارتن–غروبيوس–باو، برلين؛ El Espacio Aglutinador هافانا، كوبا؛ CCA Andratx، ميوركا؛ متحف إسرائيل، القدس؛ متحف تل أبيب للفنون؛ ومتحف «عال هتيفر»، القدس. يعمل غيفع محاضرًا في جامعة حيفا وفي «همدرشاه لأومنوت»، بيت بيرل. نال جوائز دراسيّة كثيرة، من بينها جائزة «ساندبيرغ» من متحف إسرائيل، جائزة «بونداك» من متحف تل أبيب وجائزة «مشروع الحياة» من وزارة الثقافة والرياضة.



Driver

וגואטרי מסבירים כך: ״הריזום אינו ניתן לצמצום, לא לאחד ולא לריבוי. הוא אינו האחד שהופך לשניים, או אפילו ישירות לשלושה, לארבעה, לחמישה וכו׳. אין הוא ריבוי הנגזר מהאחד, או זה שהאחד מוסף לו (n+1). הוא מורכב לא מיחידות אלא מממדים, או מוטב, מכיוונים בתנועה. אין לו לא התחלה ולא סוף, אלא תמיד אמצע (milieu), שממנו הוא צומח ואותו הוא מעלה על גדותיו״.[8] דברים אלה מסייעים להבין את העיקרון המאפיין את עבודתו של גבע, את העובדה שעבודותיו נושאות סוגים שונים של הקשרים ומעמדות בעת ובעונה אחת. מצד אחד, כל עבודה היא יחידה אוטונומית העומדת לעצמה, אך בה־בעת היא מהווה חלק ממבנה מורחב, נקשרת לסדרה ומצטלבת עם עקרונות תימטיים וחזותיים דומים לה במרחב. מהלך זה, שהיה נוכח כבר בסדרות הציור המוקדמות של גבע, מקבל משנה תוקף בהצבה המרחבית הדחוסה בביתן בוונציה ובפעולת ההצפה החוזרת ונשנית העולה ממנה.

[8] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 21; תרגום לעברית: דפנה רז.

גבע הוא אמן פוליטי, במובן העמוק של המושג, אולם הפוליטיות בעבודתו היא ממד נצבר, הנחשף ומובן לאורך ההיכרות והצפייה בעבודות – ולא כזה המכה בצופה ישירות, באבחה. אף אם גישתו למעשה האמנות מושגית ביסודה, הרי העבודות עצמן נושאות מטען אקספרסיבי מפתיע וכובש, ותהליך העבודה כולו מושתת על יצירת מתח דיאלקטי בין ניגודים ועירוב של שדות שיח ופעולה שונים; עירוב המבקש, לעולם, להיוותר היברידי, רב־משמעי, רב־תרבותי, בלתי אחדותי, ומאפשר התייחסות בו־זמנית לשאלות אמנותיות ולשאלות פוליטיות ותרבותיות. קיים בעבודתו ממד של איסוף סימנים מן העולם, וניתן אף לומר כי הוא פועל בתווך שבין ארכיאולוגיה, אנתרופולוגיה ואמנות. אולם הוא אינו אוסף מידע על האחר, הזר והמרוחק. הצורות והאובייקטים הנוכחים בעבודתו לקוחים ממציאות חיים קרובה וספציפית מאוד, ומעידים על ממד קטסטרופלי המפכה בה. עבודתו ספוגה במורכבות הבלתי אפשרית של הקיום הישראלי והפלסטיני במרחב נתון, רוויה במודעות כואבת, מפוכחת וקשה. היא חותרת לפירוק מושגי היסוד של המקום, התרבות והזהות שבמסגרתם אנו חיים ופועלים, ולנגיעה בשאלה הרגישה מכל: שאלת השייכות של המקום לתושביו, פלסטינים וישראלים כאחד.

כותרת הפרויקט, ״ארכיאולוגיה של הווה״, דיאלקטית. היא נושאת ממד תימטי ופיסולי בעת ובעונה אחת, אך גם מקפלת בתוכה סתירה פנימית. ארכיאולוגיה היא תחום מדעי החוקר את עברה של התרבות האנושית על ידי איתור, תיעוד וניתוח של מידע חומרי וסביבתי. המושג נושא עמו קונוטציות של פעולה המתחוללת במרחב ומתחקה בתוך כך אחר תולדות הזמן. ההצלבה בין המושגים ״ארכיאולוגיה״ ו״הווה״ מייצגת קריסה של מושגי הזמן והמרחב זה אל תוך זה. היא מייצרת התנגשות חזיתית, כֶּשֶׁל מובנה, ומטמיעה את ממד האי־אפשרות בלב ליבו של הפרויקט.

קטעים מתוך מאמר זה פורסמו במאמרה של הדס מאור, ״מולדת (החור בתוך הציור, או הציור שכולו חור)״, בקטלוג התערוכה הרטרוספקטיבית ציבי גבע: תל דברים, מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2008.

הבנויות מכמה וכמה יחידות המחוברות יחדיו ויוצרות מארג ציורי מורכב. אלה הן עבודות מאוחרות מתוך סדרת הציורים הוורנקולריים עמ׳ 31-26 עליה עובד גבע בשנים האחרונות, והן בעלות אופי אקספרסיבי והיברידי. אם בעבודות המוקדמות של גבע הייתה התייחסות ספציפית לאובייקט נתון בעולם, הרי שבעבודות מאוחרות אלה מפולשים נושאי הציור אלו באלו, חסרי גבולות ברורים, כמו כתב חידה המכיל אינספור רמזים סמויים.

בין העבודות נוכחת במיוחד עבודה אקספרסיבית גדולה, שבה נראה עורב שחור על רקע כמו מופשט ולצידו הכיתוב ״Black Raven״. עמ׳ 111-110 בחלקיה האחרים של העבודה נראים דימוי כתמי, המזכיר במידה רבה את מפת ישראל, וכן כיתוב חלקי, מרומז, הנראה כמאזכר את התנועה האיסלאמית הקיצונית ISIS. בעבודה זו, כמו בעבודות נוספות הפזורות בחלל ורבות אחרות המאכלסות את עבודתו של גבע לאורך השנים, בולט הממד הטקסטואלי הייחודי המאפיין את שפתו האמנותית. באמצעות מילים בודדות, גבע מייצר פנורמות מנטליות ונופיות. כל מילה מייצגת דימוי, הנעדר על פי רוב מגוף הציור, אך הצפתו אל מרחב העבודה מאפשרת הצלבה בין שכבות תובנה ותודעה.

בהקשר זה, ניתן לציין את סדרת ציורי הבלאטה, שהחלה להופיע בעבודתו של גבע בסוף שנות ה־80. עמ׳ 53 הסדרה נולדה מן השימוש במלה ״בלאטה״ באחד מציורי הכאפיות המוקדמים של גבע, שהתייחסה בשעתו למחנה הפליטים בפאתי העיר שכם, הנושא שם זה. הבלאטה, מסמן כל־ישראלי טיפוסי, זוהתה במשך שנים בזיכרון הקולקטיבי הישראלי דווקא עם האוכלוסייה הפלסטינית שבתוך ומעבר לגבולות הקו הירוק, מאחר שזו היוותה את כוח העבודה המרכזי שעסק בבנייה בישראל. בהקשר מקומי זה חברו המלים ״כאפייה״ ו״בלאטה״ להקשר חברתי, פוליטי ותרבותי מובהק, וביקשו לא רק להצביע באופן ציורי על אובייקט נתון בעולם אלא גם ובעיקר לבנות עולם מושגים מקומי, להגיב על מצב עניינים כללי ולנקוט עמדה במרחב הציבורי. סירובו של גבע להפרדה המקובלת בין מרחב המציאות למרחב האמנות, בין הפוליטי לאישי, בין הדקורטיבי למושגי, עוטה בעבודתו ממד ייחודי. בחירת מושאי העבודות נושאת פנייה אל המזרח, בעוד שאופן ציורם מנהל משא־ומתן עם המערב.

השימוש בכיתוב בעבודות הוא מהלך מושגי מובהק, המעלה אל הבד מערכי תרגום שונים, לשוניים ותרבותיים, ובוחן לעומק את אפשרויות החיבור בין טקסט ודימוי ואת האופן שבו האחד עשוי להשלים או להמיר את האחר. הליך פעולה זה מניח אמנם את קיומו של ממד תרבותי מדומה, המשותף לצופים בעבודות – צופים הקוראים את הטקסט ומזהים את המלים או את שמות המקומות (בעיקר בעבודות המוקדמות, בהן הופיעו הכיתובים בעברית בלבד עמ׳ 46) – אך מותיר מרחב פעולה רחב ומרובד גם למי שמבקש לקרוא את העבודות ולפרשן בהקשרים נוספים, לאו דווקא מקומיים. המילים

הפזורות בחלל הביתן – Black Raven, Gazzza, Wonderland, הר חזון – הן אסופה המשקפת מצב קיומי ספציפי. רובד טקסטואלי זה מדגיש ומעצים את הממד האקזיסטנציאליסטי הנוכח בפרויקט, את תחושת הדחיפות והאינטנסיביות העולה ממנו, את החרדה הקיומית המפעפעת בו. נוסף על כך, שילוט הביתן הקבוע, שמובנה באותיות מתכת בחזית הביתן – ישראל, ISRAELE עמ׳ 38 – והוסתר רובו ככולו על ידי מעטפת הצמיגים, נכתב מחדש באמצעות ספריי שחור על דופן הכניסה לביתן, והפך לחלק אינטגרלי מן הפרויקט ומהגיון העבודה. עמ׳ 36, 146

העבודה בסדרות גדולות ולמעשה בלתי מוגבלות, לאורך פרקי זמן ארוכים, מאפיינת את עבודתו של גבע. היא באה לידי ביטוי הן בציורים הדגמיים והמבניים, דוגמת ציורי הבלאטה שתוארו לעיל, הכאפייה, או החלון, והן בהצבות המרחביות, דוגמת מיצבי הסורגים, קירות הבלוקים עמ׳ 40 או התריסים. לכאורה, קיים מקור כלשהו במציאות שאליו העבודות מתייחסות, שביחס אליו הן משתכפלות. אלא שלוגיקת העבודה של גבע אינה מושתתת על שכפול או העתקה, אלא על איסוף והצפה. ההתייחסות העיקרית היא לפעולה עצמה, לתהליך הצבירה של הדימויים והמושגים שבהם הוא מטפל, ולפוטנציאל טוויתם ושזירתם עם דימויים ומושגים אחרים שהוא בוחר ומסמן. משמעות נוצקת בהבדל, ובעבודתו של גבע – במכלול ההבדלים בין עבודה לעבודה, במסגרת תהליך החזרה, הצבירה וההסטה. ריבוי צובר זה, שבחלוף השנים הלך והתברר כעמדה עקרונית, מצביע על הבנה מורכבת של הפערים האימננטיים בין מסמן למסומן, בין דימוי לשפה.

בסוף ספרו *Difference and Repetition* מעמיד ז׳יל דלז את המושגים ״חזרה״ ו״הבדל״ באופן הבא: ״הגבול או ה׳הבדל׳ מוסט אפוא באופן ייחודי: אין זה עוד ההבדל בין הפעם הראשונה לאחרות, בין מה שחוזרים עליו לבין החזרה, אלא בין חזרות אלה לסוגיהן, בינן לבין עצמן. החזרה עצמה היא מה שחוזרים עליו״.[7] דלז מבקש לפרק את הנחת היסוד הליניארית, ההתפתחותית, הרווחת ביחס למושג החזרה. הוא מבקש לפעור פער, לשנות את תבנית ההתייחסות, להסב את תשומת הלב לממד הפעולה, לחזרה עצמה. על בסיס זה אפשר לחשוב את הסדרות הגדולות של גבע לא במסגרת היחס השגור בין אובייקט נתון בעולם לבין שיקוף או פרשנות אמנותית המבקשים לשכפל אותו – אלא במסגרת מערכת שבה הריבוי יוצר וצובר משמעות שמעבר לדימוי, מעבר לאובייקט, מעבר לאותו ״דבר״ בעולם. משמעות זו, בעבודתו של גבע, נפרשׂת לכמה כיוונים במקביל: שיח פנים־אמנותי מסועף עם אבות המודרניזם מצד אחד; ושיח תרבות רחב, הנקשר ומגיב לתהליכי הפוליטיזציה של שדה האמנות בעשורים האחרונים, מצד אחר. אפשר אף להרחיק ולהתבונן על מכלול עבודתו של גבע ועל אופן הצבתה בחלל בזיקה למושג ה״ריזום״ (rhizome), שדלז

7 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 295; תרגום לעברית: דפנה רז.

בתוך מיצב הסורגים, בין שאר החפצים, כמו גם בחללי הכניסה החסומים, מונחות גם מספר טלוויזיות ישנות,[עמ׳ 18, 94-97] שחלקן משדרות את עבודת הווידיאו סבכה (2002), שגבע יצר עם בועז ארד ומיקי קרצמן.[עמ׳ 22-23, 101] העבודה בנויה מרצף של מבטים סטטיים, שצולמו במהלך יממה במסגרת התערוכה "סבכה", שהוצגה באותה שנה בגלריה הגר ביפו (אוצרת: טל בן־צבי). היא משודרת בלופ מחזורי ומופיעה על מסכי הטלוויזיות השונים ללא סינכרוניזציה, כך שהצופה נתקל במבטים שונים מתוך העבודה בכל נקודה ונקודה. העבודה מתעדת – מבעד לדגמי הסבכות שהותקנו בגלריה הגר – את חיי היומיום של תושבי שכונת עג׳מי ביפו, החל בשעת בוקר מוקדמת ועד לאחר השקיעה. מקצב העבודה האטי והמבטים הארוכים והמושהים שהיא יוצרת מאפשרים התעכבות הן על דגמי הסורגים והן על האופן שבו הם חותכים וממפים את המרחב שאותו הם חוסמים. בתוך כך, העבודה מערבלת את המבט המשוטט עם זה המבוקר והמקובע, את עמדת המביט עם עמדת המובט, את הצופה שנמצא לכוד בחלל עם זה המורחק והמודר, שנותר חופשי לשוטט במרחב.

עבודתו של גבע מושתתת על סוגים שונים של חסימות, אשר לעולם מכילות גם פערים, חורים, שדרכם יכול המבט לחדור, אך הגוף לא יכול לעבור. פרישׂת הפרויקט בחלל הביתן מייצרת מעברים חדים בין רגעים של חסימה, של אי נוחות ושל ספק מרחבי לבין רגעים אינטימיים של פואטיות, כאשר העדינות מפולשת בגסות, הליריות – באלימות. מוקדי ההצבה השונים בחלל מייצרים מעין מובלעות של הגנה מפני החרדות המציפות מבפנים. אך אפשרות ההגנה המדומה שהמובלעות הללו מספקות היא בגדר אשליה. כך למשל, קירות הצמיגים, שאינם יכולים להגן מפני מתקפה ממשית; חללי הכניסה, העשויים לשמש כמקום מחבוא או מסתור זמני בלבד; סורגי המרפסות, אשר הותקו ממקום לייצר הרחבה למרחב נתון ואפשרות של הגנה מייצרים חסימה בחלל וכולאים את אשר בתוכם; קיר התריסים, שכולו פוטנציאל של פריצה.

הכאפייה, הבלאטה, החלון, התריס, הסורג, קיר הבלוקים – כולם מסמנים מוסכמים המבקשים לייצר הפרדה בין פרטי לציבורי, בין פנים לחוץ, בין כיסוי לגילוי. הם מהווים חלק ממילון המושגים והאלמנטים המאכלסים את עבודתו של גבע לאורך השנים, אלא שנוכחותם בפרויקט הספציפי בביתן – ולמעשה, מאז ומעולם – היא פרגמנטרית, מפורקת. הם נוכחים כשברים של מה שהיה פעם, או יכול עקרונית להיות בעתיד, בית, אולם לא כשברי בית קונקרטי, ממשי. וכך, מושג הבית, השב ועולה בעבודתו של גבע, נותר בסופו של דבר מקום מזוכך של כמיהה; חלום בלתי ממומש על זהות לכידה ונתונה.

במפלס העליון של הביתן, לצד מיצב הסורגים וחלון הזכוכית שבעדו נראה המשכו של קיר הצמיגים החיצוני, מוצגות עבודות ציור גדולות ממדים,

ומשלב, ללא כל אבחנה היררכית, תריסים קיימים, מצויים, חדשים, ישנים, צבועים, מטופלים, חלונות אטומים, בדים מתוחים ועוד. התריסים מותקנים כך שהצופה רואה את צידם המוגף, החיצוני, זה הפונה בדרך כלל אל המרחב הציבורי, ויוצרים תעתוע בין ציור לפיסול, בין חוץ לפנים, בין קדמי לאחורי. נוכח ההצבה, משתבש היחס בין האלמנטים השונים המרכיבים את הקיר לבין מעמדם הקטגורי בעולם, ומן העבודה בוקעת עוצמה מוחלטת של חסימה.

עבודות התריסים הראשונות של גבע, שנעשו באופן מרוכז וכגוף עבודה מובחן ב־1993,[עמ׳ 48] הן סוג של היבריד בין המצוי לבין המוזמן. בחומריותם ובאופיים, התריסים שמהם נעשו אכן עשויים להיות זהים לתריסים מצויים הקיימים בשוק, ובכך הם נדמים במבט ראשון לרדימייד מובהק, אולם הם לא נמצאו בחצרות אחוריות או בתִלֵי אשפתות, ואף לא נלקחו מדירות קיימות, אלא הוזמנו על ידי האמן במיוחד לצורך יצירת גוף העבודה על פי מידה, חומר וצורה. תריסים חדשים, עשויים אלומיניום ופלסטיק, ללא משקעים, מטענים או נוסטלגיה;[5] רדימייד, שכמו אינו נושא עִמו דבר מעבר להיותו אובייקט פונקציונלי פוטנציאלי בעולם. במובן זה, תריסי הפלסטיק של גבע חותרים תחת מושג הרדימייד וכמו מהווים היפוך מושגי שלו, הרחבה של גבולות אפשרותו. קיר התריסים הנוכחי, שהוא עיבוד מאוחר לסדרה מוקדמת זו, מפתח וממשיך את הטאוטולוגיה הפנימית המאפיינת את מהלך עבודתו של גבע. התריס המוגף היחיד, האובייקט הבודד, שהיה מושתת על אובייקט מצוי אך הפך לאובייקט מטופל, מקבל בעבודה זו מעמד חדש ומתפקד שוב כרדימייד, הפעם, כזה הלקוח מגוף העבודה של גבע עצמו ולא מן התרבות בכללותה.

במפלס העליון של הביתן יש מיצב סורגים גדול נוסף.[עמ׳ 80, 90-97] בניגוד למיצבים מוקדמים של גבע, בהם הוצבו הסורגים בשורות ארוכות נטולות פתחי מילוט, ככלובים ריקים, קרים ומאיימים,[עמ׳ 49] כאן מוצבים בתוכם חפצים שונים, ביניהם אדניות ריקות, עציצים, מזרונים, פריטי ריהוט משומשים, טלוויזיות ישנות ועוד. הצבה זו מחקה את הגיון הפעולה המקובל במרחב האורבני הישראלי, שבו מתפקדים הסורגים כסוג של הרחבה זוטא, אקסטנציה של הפנים, מחסן ארעי שבו מגובבים אובייקטים נחוצים ומיותרים בכפיפה אחת. מראה ההצבה מעלה על הדעת את מושג הבריקולר (bricoleur, מתקין־מאלתר), שניסח קלוד לוי־שטראוס בספרו החשיבה הפראית.[6] הבריקולר מיומן במשימות רבות ובהרכבה מחודשת של דברים קיימים, תוך שהוא מתאים את הפרויקט שלו למצאי מוגבל של חומרים וכלים העומדים לרשותו. המהנדס, לעומתו, טוען לוי־שטראוס, ממוקד בפרויקט בכללותו, תוך שהוא הוגה, יוצר ומגייס את כל החומרים והכלים הדרושים להשלמתו. נדמה כי בעבודתו של גבע הבריקולאז׳ והוורנקולריות נמזגים זה בזה, באינטנסיביות קיומית, ייחודית וחד־פעמית.

[5] תריסי הפלסטיק והאלומיניום בעבודתו של גבע הם פיתוח מאוחר של התריסול הישראלי, שנולד בשנות החמישים של המאה העשרים, ונועד לסנן ולחסום את עוצמת האור המקומי, הבוהק והמסמא. עם השנים, הפך התריסול גם לאמצעי זמין לסגירת מרפסות – ובכך, למעשה, לאמצעי להרחבה פרוביזורית של דירות. כיום, הפך תריס הפלסטיק הישראלי לאחד ממאפייניה המוכרים של זהות מקומית ייחודית.

[6] ר׳ קלוד לוי־שטראוס, החשיבה הפראית [1962] (מרחביה: ספרית פועלים, 1973).

תבנית קיר החלונות הפנימי ומבנה קיר הצמיגים החיצוני. יכולתו הייחודית של גבע לגלוש ולעבור מדו־ממד לתלת־ממד, מציור לפיסול, מהצעה רעיונית להצבה במרחב, תוך שהוא ממשיך ומעמיק את צירי המשמעות התימטיים המעסיקים אותו ברציפות לאורך השנים, מתגלה בפרויקט זה באופן המורכב והמלא ביותר ביצירתו עד כה.

במאמרה על הגריד כותבת רוזלינד קראוס שהגריד המודרניסטי מבטא את שאיפתה של האמנות המודרניסטית לשקט, לדממה.[2] במאמר אחר, באותו הקשר, מוסיפה קראוס וטוענת: "הגריד מקדם את הדממה הזאת, ואף יותר מכך: הוא מעמידה כסירוב לדיבור. הנייחות המוחלטת של הגריד, היותו נעדר כל היררכיה, מרכז או נטייה, מדגישים לא רק את אופיו האנטי־רפרנציאלי, אלא – ואף חשוב מכך – את עוינותו לנרטיב".[3] אלא שעבודתו של גבע מושתתת הן על הגריד – יהא זה הגריד המערבי או המזרחי, המוסדר או המשובש – והן על הקשר שלו לשפה. באמצעות שימוש במופעים שונים של צורת הגריד בתרבות המקומית וקישורם אל תולדות האמנות המערבית מצד אחד ואל הסיטואציה הפוליטית המקומית מצד אחר, גבע חותר תחת עקרונות היסוד שהגריד מייצג. הוא מייצר הכלאה בלתי תקנית לכאורה, באופן המטעין את הצורה בתוכן, את העקרוני בספציפי, את העל־זמני בחולף ובנעלם. וכך, בין פורמליזם מערבי לאוריינטליזם מזרחי, מבקש גבע – כאמן ישראלי – לבנות עולם מושגים, שפה והקשר מקומיים, החורגים מסבך הנחות־היסוד, הכובלות והשגויות ממילא, הקשורות באותן הגדרות מקבעות.

בניגוד להנחה שעמדה בבסיס פועלם של אמני המודרניזם הגבוה – קילוף שכבות הפרזנטציה השונות בזו אחר זו עד לחישוף הגריד כרדוקציה המינימלית, האולטימטיבית – גבע פועל בטקטיקה של הוספה, שיבוש והסוואה. בתהליך מתמשך של הסטות חוזרות ונשנות, ציוריות, פיסוליות ורעיוניות, הוא יוצר פוטנציאל תמידי של ריבוי משמעויות, הנותר כל העת פתוח לפרשנות: הכאפייה שהיא גם גדר או סורג, הבלאטה שהיא גם נוף מופשט, הגריד שהוא גם חלון או מבנה. שכבה על גבי שכבה – מה שנראה כגריד מסתיר דימוי, מה שנראה כדימוי מסתיר מופשט – עבודתו מציעה סוגים שונים של הכלאות בין טבע לתרבות, בין מזרח למערב, בין פלסטיני לישראלי, בין קיים לנכבש. אפשר להוסיף ולומר שבאמצעים שתיארתי לעיל גבע מבקש לא רק לבנות מילון מושגים וצורות מקומיים, אלא גם ובעיקר להעלות שאלה על עצם מקומיותם, על סוגיית שייכותם. בדומה לאופן המחשבה שהתבסס בעשורים האחרונים באשר להבדל בין המולד לנרכש, בין המיני למגדרי, אפשר – באמצעות עבודתו של גבע – לחשוב מעט אחרת את שאלת היחס בין ההיסטורי, הפוליטי והמקומי, לא עוד כעובדה קטגורית או כדיכוטומיה נתונה, אלא כיחס הנתון לתהליך של הבניה, בחירה והכרעה.

2 Rosalind Krauss, "Grids," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), p. 9.

3 Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde," *op. cit.*, p. 158.

שתי עבודות הציור המוצגות במפלס התחתון של הביתן עמ׳ 31-26 הן עבודות גדולות, שהצבתן הדחוסה במרחב התחום שהוקצה להן בחלל כמו הופכת אותן לפנורמה אחת ומעצימה את ממד אי־הנוחות, התוקפנות והאלימות הנוכחות בהן ממילא. הצבת העבודות נענית לעקרון המחשבה של פעולת המיצב והופכת למוקד אינטנסיבי נוסף בחלל המרובד. העבודות משלבות בין נושאים שונים שהופיעו בעבודתו של גבע לאורך השנים, בהם אלמנטים פיגורטיביים חוזרים, מוטיב הבלאטה, ונוף המשיק למופשט. הן מציגות התרחשות שבה לוקח חלק ערב רב של דמויות, גבריות ונשיות, העוסקות באינטראקציה מינית ואלימה. הסצינות המתוארות מעלות סוגיות של שליטה והכפפה, ונדמה כי הדמויות נתונות בשרשרת מעמדית, היררכית, של כיבוש, ניצול והשפלה. התחושה העולה תוך כדי ההתבוננות בהן היא שקיים כוח חיצוני המפעיל את הדמויות וכי אינן אוטונומיות במרחב.

נוכחות דמויות בעבודותיו של גבע אינה עניין שבשגרה ומאפיינת שתי תקופות מוגדרות ביצירתו – תחילת שנות ה־80 ופרק ספציפי בתחילת שנות האלפיים. בעבודות המוקדמות הופיעו הדמויות על הבד באופן שרירותי, נטול הקשר נרטיבי, משורטטות באופן סכמטי ובהשטחה, כייצוג של מרחב אנושי, תרבותי ופוליטי ספציפי. בעבודות המאוחרות, המוצגות כאן, נדמה כי נשזר באמצעות הופעתן ממד נרטיבי אפוקליפטי, המעיד על מצב המין האנושי באופן כללי. הממד הברוטליסטי העולה מן העבודות, יחד עם תחושת הסגר והחנק העולה מחומריות ומבנה ההצבה בביתן, חוברים ליצירת מצב חושי אינטנסיבי המלווה את מהלכו של הצופה בחלל.

עם המעבר למפלס הביניים של הביתן, נגלה לעיני הצופה מיצב סורגים גדול, עמ׳ 63, 87-86 המושתת בבסיסו על בנייה מחקה של אובייקט מצוי בתרבות ועל מהלך של שיבוש והסטה – שמתבטא בהתקה מושגית של האובייקט מן החוץ אל הפנים, מן הייעוד הפונקציונלי אל ההקשר התרבותי, מן היחיד אל הרבים, שאצל גבע הם תמיד דומים אך שונים. נוסף על כך, מדגישה העבודה את המשחקיות הדגמית של הסבכות, שנעה, ממש כמו עבודות הציור של גבע, בין האוריינטלי למודרניסטי, בין הנוקשה למרוכך. על רקע חווית הצופה במפלס הכניסה לביתן, מתקבלים הסורגים כסוג של תאי כליאה צפים.

מעבר למיצב הסורגים שבמפלס הביניים, נפרשׂ לעיני הצופה קיר תריסים גבוה ורחב, המכוסה כולו בתריסים מוגפים ובלוחות אטומים, שעשויים מחומרים שונים ומחוברים זה לזה כבמעשה פסיפס. עמ׳ 67-62 הקיר נוכח בחלל כייצוג של בנייה ורנקולרית,[4] פרועה, דחופה, מיידית, ובעיקר – נסיבתית. הוא מתנשא מרצפה עד תקרה, טקטילי וחומרי, חולש על החלל, ממשיך וגולש לפאת הקיר הסמוכה, ומהווה מחיצה אדירה שכל כולה פוטנציאל של פלישה, של חדירה. פני השטח של הקיר יוצרים משטח טופוגרפי מרתק, המְשחק עם תבנית הגריד

4 בנייה ורנקולרית היא בנייה עממית, ללא תכנון אדריכלי, העושה שימוש בחומרים מקומיים ובטכנולוגיות מסורתיות להקמת בניינים הנוטים להתפתח עם הזמן, באופן המשקף סביבה, תרבות והיסטוריה.

מעטפת הצמיגים מייצרת הבחנה מרחבית ברורה וכמו תוחמת אזור חַיִץ, מרחב מוגן, הטרוטופי במידה רבה. הכניסה אל חלל הביתן, לאור זאת, כמוה ככניסה לאזור פעילות מובחן. בספרו *ארכיאולוגיה של בונקרים* מתאר פול וירליו את מבנה הבונקר כמונולית, יציקת בטון אחידה, נטולת חיבורים, הנשענת מבחינה מבנית על כוח המשיכה: ״הבונקר הוא דוגמה נדירה של ארכיטקטורה מונוליתית מודרנית. בעוד שלרוב הבניינים יש יסודות שבאמצעותם הם מכים שורשים באדמה, לבונקר אין יסודות. יש לו רק מרכז כובד, שמאפשר לו תנועה מסוימת בשעה שהאדמה מסביב סופגת את מהלומות הטילים״.[1] ההצבה של גבע בביתן היא אמנם חיפוי של מבנה קיים – ולא מונולית העשוי מקשה אחת – אך העוצמה החומרית וההחזותית של קירות הצמיגים, העוטפים את הביתן והופכים אותו לאובייקט פיסולי כה מובהק במרחב, מייצרת נוכחות מונוליתית תודעתית, טקטילית ורגשית.

סגירת הביתן ואיטומו – באמצעות בנייה של קירות בלוקים חשופים, ומעליהם מעטפת הצמיגים – מייצרת חללי ביניים לא מוגדרים הנראים רק מצידו הפנימי של המבנה.[עמ׳ 18-21] אלו הם חללי אחסון סגורים שאין אליהם גישה; מחווה או הדהוד לבוידעם (ביידיש: עליית גג) הישראלי המצוי, חלל שבאופן היסטורי היה חלק ממרחב המגורים אך יועד לאחסון ולא היה נגיש בקלות. הבוידעם היה יכול להיות ממוקם בעליית גג, בחלל אטום מתחת לתקרת רעפים, או בגומחה שנבנתה בתוך דירה, ושימש לרוב לאחסון חפצים ישנים שאינם בשימוש יומיומי. בהקשר זה, מעניין לציין שבישראל, עד שנות ה־80, נהגו לבנות בכל דירה בוידעם עילי, במעברים בין חדרים או במטבח.

בהצבה בביתן, חללי הביניים מהווים מעין מחסני תודעה וזיכרון. משמשים בהם בערבוביה דלתות, תריסים, סורגים, קרשים, קרטונים דחוסים, אובייקטים מצויים, אובייקטים נטושים, עבודות אמנות, פריטי ריהוט, מזכרות אישיות ועוד. נוכחותם מעידה על צבירה עד כדי עודפות, שבמהלכה מסתבך ההקשר הפונקציונלי בזה הנפשי, והנסיבתי בזה הקיומי. הם מתפקדים בחלל כסוג של חצר אחורית, אליה מושלך המודחק, המוכחש, שפעם אחר פעם צף ועולה מחדש. בהקשר הישראלי נתפסת הנטייה לאגרנות כפייתית כסימפטום פוסט־טראומתי מובהק, לא רק של ניצולי שואה אלא גם של בני הדור השני והשלישי, ולמעשה, כסוג של מצב מנטלי קולקטיבי המקרין על החברה בכללותה. מצב תודעה זה, הנושא עמו אסתטיקה של פליטות ושל הגירה, נוכח עד מאוד בפרויקט של גבע, בעבודות הציור ובהצבות החומריות כאחד, וקשור קשר עז להוויית הארעיות ולתחושת החרדה המפכה בו.

מנגד לחללי האחסון, מול דלת הכניסה לביתן, נראה קיר בלוקים ארוך, שכולו עשוי לבני בנייה אפורות האופייניות לבנייה בישראל.[עמ׳ 14-15] הקיר מתאפיין במבניות דגמית, רפטיטיבית, ומהווה שכבה נוספת של תיחום

והפרדה; של חסימה. מעליו, מבעד לקיר חלונות גדול הפונה לחצר האחורית של שטח הביתן, נחשף צידה הפנימי של מעטפת הצמיגים הסוגרת על המבנה מבחוץ. באופן זה, כבר מרגע הכניסה הראשוני לחלל, פולש החוץ לתוך הפנים, ואשליית הניתוק העל־זמנית, שהקובייה הלבנה או הביתן אמורים לספק, מתפרקת לגורמים. בנוסף, קיר החלונות שדרכו נגלית לעין מעטפת הצמיגים מאופיין אף הוא בתבנית חוזרת, של דגם מסגרות המתכת שבהן קבועות זגוגיות החלונות. באופן זה, דגם הגריד המערבי, המונדריאני, המרובע והסדור של החלונות כמו מולבש על דגם הגריד המשובש, המעוגל והמרוכך של מעטפת הצמיגים, והם משתלבים ויזואלית זה בזה, כמעט לבלי התר.[עמ׳ 114-117]

השילוב בין סדרים פורמליים ותרבותיים הוא ציר משמעותי בעבודותיו של גבע. כך למשל, בעבודות הכאפייה המוקדמות, שנוצרו החל בסוף שנות ה־80 ומציגות את רשת ההשתרגות של הכאפייה ברובד אחד – ועולם של התרחשויות, צבעים וטקסטורות ברבדים שמתחתיו. המבט על ציורי הכאפייה מתעתע ונע בין תחושה של שטיחות האובייקט הנתון ופני השטח של הציור מצד אחד לבין תחושת העומק של אשליית הציור מצד אחר. בציורי הכאפייה המוקדמים הקפיד גבע לשמור על תבנית הדימוי הכללית, על הכללת שולי הכאפייה המעוטרים בתוך מסגרת הציורים, ועל נאמנות גבוהה יחסית לדגמיות הבדים המתוארים.[עמ׳ 42] עם הזמן, צברה דגמיות הציורים ממד של תנועה דינמית בפני עצמה. אופן הפרישה של הדימוי על הבד הוסט והשתנה. לא־פעם רק חלק מדימוי הכאפייה המקורי הופיע על הבד, ובמקרים רבים הופיעו שכבות דגמיות שונות האחת על גבי השנייה, תוך בניית הסטות משתנות או הצללות, שיצרו תחושה של תלת־ממד. כתוצאה ממהלך זה, דגמיות הכאפייה נעשתה בת־המרה עם זו של גדר או סורג.[עמ׳ 43] המבט המופנה אל העבודות הפך לעניין של החלטה: האם לקבע את המבט בשכבה הדגמית, הנרטיבית, של פני העבודות ולהכריע באשר לאופייה – או לאפשר למבט לתור אחר מהלכים ציוריים מופשטים המתגלים במרומז מתחת לפני השטח הדגמיים? תנועת המטוטלת של המבט בין הגריד האוריינטלי המרוכך שעל פני השטח של העבודות לבין החלוקות הגיאומטריות הצבעוניות המתגלות בבסיסן; בין מסגרת הציור למסגרת הדימוי; בין מהלכים של חשיפה למהלכים של חסימה; בין תחושה של עומק להתרסה של שטיחות – תנועה זו מייצרת סיטואציה שבה המבט חודר ונהדף חליפות, ודימוי הכאפייה כמו מתגלה ונעלם בעת ובעונה אחת.

במקום להפריד בין הגריד המזרחי לזה המערבי, ובכך בעצם להדגיש את ההבדל ביניהם, גבע מייצר סוגים שונים של הכלאות המטמיעות דגם אחד באחר, מְערבות סדר שיח אחד במשנהו – בדיוק כפי שניתן לראות בשילוב בין

1 פול וירליו, ״המונולית״ [1957], תרגום: שרה בליך, *סטודיו*, מס׳ 57 (אוקטובר 1994), עמ׳ 35.

הדס מאור

אמנות ורנקולרית

"ארכיאולוגיה של הווה", הפרויקט של ציבי גבע לביתן הישראלי בביאנלה ה־56 בוונציה, הוא מיצב חדש וספציפי־לאתר המקפל בתוכו את המאפיינים התימטיים והצורניים השונים של עבודתו של גבע לאורך השנים. הפרויקט מתפרש על צידו החיצוני של הביתן כמו גם בתוכו, תוך ערעור הבחנות מוכרות בין פנים וחוץ, פונקציונלי וייצוגי, גבוה ונמוך, מצוי, נטוש ומטופל. הוא מעלה שאלות אפיסטמולוגיות פנים־אמנותיות, כמו גם שאלות פוליטיות ותרבותיות הנוגעות למקומיות ולהגירה, לזהות היברידית ולחרדה קיומית, להוויה של ארעיות ולהתקיימות בעידן של חוסר יציבות. האינטראקציה של הצופה עם הפרויקט מתחילה כבר עם ההתקרבות לביתן, המכוסה כולו במעטפת חומרית העשויה מאות צמיגי גומי שחורים, הקשורים בחוזקה זה לזה באזיקונים מתוחים ובמגוון אמצעי קשירה מאולתרים אחרים, ויוצרים מעין מעטפת מגנה. מעטפת סופגת, אך גם מרתיעה, קוצנית ודוקרת. הדגם הנוצר בקירות הצמיגים מרצד, חומרי בה־בשעה שהוא חסֵר, והמבנה כולו הופך לאירוע פיסולי במרחב, החורג מקנה מידה מוכר וטורד את עֵין ואת תודעת המתבונן. גם לאחר שמתקרבים אל המבנה, לא ברור לחלוטין אם הוא אטום או חלול, אם הוא גוש מלא או שמא יש לו תוך; פְּנים, שאליו אפשר להסתכל, אולי להיכנס.

קירות הצמיגים החיצוניים, העוטפים את הביתן, נשענים על שימוש באובייקט יומיומי, מצוי, מוכר, ליצירת סביבה הנושאת התייחסות מרחבית מרובדת הן להקשר הפוליטי של הצמיג, כמקדם הגנה ובולם זעזועים מצד אחד וכסממן מוכר של מחאה ואמצעי לחימה מאולתר וזמין מצד אחר, והן להקשר האדריכלי־האמנותי שבבסיס פעולת המיצב. חיפוי המבנה במעטפת הצמיגים, אשר כולם משומשים ומדיפים ריח עז, יוצר רשת מאורגנת של חורים, מסמן פוטנציאל של הגנה בעודו מעיד על מצב של סכנה, ומטעין את הֶקשר התצוגה בחומריות עזה ובאמירה דחופה, חזותית ופוליטית. לאורך השנים הציג גבע מיצבי צמיגים שונים, אולם אלו הוצגו תמיד בחללי פנים סגורים. עמ' 39 במקרה זה, התקת הפעולה מן הפְּנים אל קירות המבנה החיצוניים והפיכת הביתן כולו לאובייקט פיסולי במרחב מעצימות את ההיבט האדריכלי של העבודה ואת הכוח הפיסולי העולה ממנה, ומייצרות תעתוע מרחבי ומושגי בין הממשי למדומה, בין המקור־לכאורה לבין המחווה או ההעתק שבמסגרת העבודה.

ISRAELE

The wind caused the red line to waver ever so slightly: now it resumed its place. To the right – a barren expanse. Cracked sand. A scattering of cigarette butts stuck in the sand. To the left – the house – the shack – the thin, tall tree that cast no shadow, serving only as a thin, elongated mark, a line intersecting with the horizontal red borderline resting peacefully upon the earth.

A black skullcap.

A pole –

Sunflower seeds.

The imprint of a bird's feet: a pigeon perhaps; or maybe a fox.

A child's shirt with red-and-blue stripes inscribed with the word MESSI.

A copper pole sticking out of a grey slab of cast concrete, stranded in the barren expanse of land. And close by, weightless and silent, an orange snack bag.

Words that were heard there – this was a long time ago – words that were heard there remained on the slab of concrete.

Suddenly something undulated: a snake. Its color that of the earth. Slowly it emerged, marking its own presence. Midway, by the castaway shirt, it stopped. It rose up, ascending higher and higher. Until it stood, totally erect, high above the ground; its body had departed from it almost entirely, all of it but for a necessary base. Facing the empty expanse of air – there was not a single creature there – facing the empty, still air, the snake stood, extended upwards, its neck widening, its eyes agape: it stuck out its tongue. It froze in the air. Its head directed upwards into the still air, it stared straight ahead. It stood there, in the still air. In the nothingness, its neck continuing to expand, its eyes gaping, remaining there –

And then withdrawing inwards; at once; like a ball: ensconcing itself like a circle, like a fetus, low and drawn inwards again upon the earth; then it began spreading itself out horizontally, merging once again with the ground, and slinked inwards, under the half-circle – under a stone – under the slab of concrete.

The earth was silent.

The house (the shack) continued to stand.

The tree's thin shadow moved slightly further to the right, at a somewhat sharper angle, almost imperceptibly.

A bit of red sand scattered once again in all directions, but only a bit. The red line remained etched into the ground, stable and decisive, upon the earth.

A small green dot grew increasingly larger and closer. A growing green dot and above it a small red dot. A red rose – a plastic one, it would seem, or else it would have withered in the afternoon heat – was still stuck in the woman's hair.

Short and plump, holding a suitcase in one hand and two plastic bags (with fruit peering out of them) in the other, she walked back and forth, the red rose sticking up on her head, once again approaching the borderline.

Her back bent forwards, her shoulders contracted, her eyes sunken, blazing.

Like a porcupine, or a wrestler, her head inclined forwards, breaking through something, a wall, or several walls. More and more walls, at a steady rhythm: like a metronome, or an infantry troop.

The suitcase, the bags. She continued. The rhythm of her walk was undisturbed: (Did she breathe? Did she slow down beforehand?) With one step – she crossed the borderline. With another step – she marched on. And then more steps. More and more steps, continuing.

Naama Tsal

Excerpted from the short story "Determination."

أخفت الرّيح الخطَّ الأحمر قليلا فقط؛ عاد الآن وانتصب. إلى اليمين – أرض بور. رمال متشقّقة. بضعة أعقاب سجائر عالقة في الرّمال. إلى اليسار – المنزل – الكوخ – الشّجرة النّحيلة، العالية، التي لم تُسقط ظلا، بل خطاً دقيقًا وطويلا اجتاز خطّ الحدود الأحمر، استمرّ، بهدوء، بأفقيّة، بقيلولته على الأرض.

كبياه سوداء.

قضيب –

بذور.

آثار أقدام طير: ربّما حمامة؛ أو ربّما ثعلب.

سترة طفل، كُتب عليها MESSI، بخطوط حمراء وزرقاء.

قضيب نحاسيّ يطلّ من صبّة أسمنت رماديّة اللّون عالقة في أرض البور. إلى جانبه، بخفّة وسكون، كيس نقارش برتقاليّ.

كلمات سُمِعَت هناك – قبل زمن – كلمات سُمِعَت هُناك وبقيت في الأسمنت.

فجأة تلوّى شيء ما: ثعبان: لونه كلون الأرض. ببطء شديد أطلّ، مُشيرًا إلى ذاته. في الوسط، إلى جانب السّترة المرميّة، توقّف. إرتفع: أعلى، فاعلى، ارتفع. حتّى انتصب شامخًا، طويلا جداً، فوق الأرض؛ لم يتبقّ شيء من جسده على الأرض، إلا الأساس اللازم. في ذاك الهواء الفارغ – لا روحَ حضرت هناك – في ذاك الهواء الفارغ، الواقف، انتصب الثّعبان، مشدودًا إلى أعلى، واتّسع عنقه وجحظت عيناه؛ أطلق لسانًا. توقّف في الهواء. هناك، فوق رأسه، في الهواء السّاكن – نظر إليها. وقف هناك، في الهواء السّاكن، في اللاشيء، وعنقه يتّسع أكثر، وعيناه تجحظان، أكثر –

ودخل في نفسه؛ فجأة؛ كالكرة؛ عاد ليتكوّر كالدّائرة، كالجنين، واطئًا ومُنزويًا على الأرض مجدّدًا؛ من ثمّ بدأ يفكّ نفسه من جديد أفقياً، واتّحد مع الأرض من جديد، ودخل إلى أسفل نصف الدّائرة – وأسفل الحجر – وأسفل صبّة الأسمنت.

صمتت الأرض.

المنزل – ظلّ واقفًا. (الكوخ).

بقي خطّ ظلّ الشّجرة الدّقيق مائلا إلى اليمين قليلا، بزاوية أكثر حدّة، ميلان بسيط، قليلا فقط.

تناثر القليل من الرّمال الحمراء إلى الجوانب مجدّدًا. القليل فقط. بقي الخطّ الأحمر محفورًا، واثقًا، ثابتًا على الأرض.

أخذت نقطة خضراء تكبر وتقترب. نقطة خضراء كبيرة، وفوقها نقطة حمراء صغيرة. سوسنة حمراء – بلاستيكيّة. فلو لم تكن كذلك لكانت ذبلت في حرّ الظّهيرة – بقيت مغروسة في شعر المرأة.

قصيرة وسمينة، تمسك بحقيبة بإحدى يديها، وبكيسين باليد الأخرى (أطلّت منها فاكهة). ذهبت، وعادت، والسّوسنة الحمراء تعلو رأسها، واقتربت مجدّدًا من خطّ الحدود.

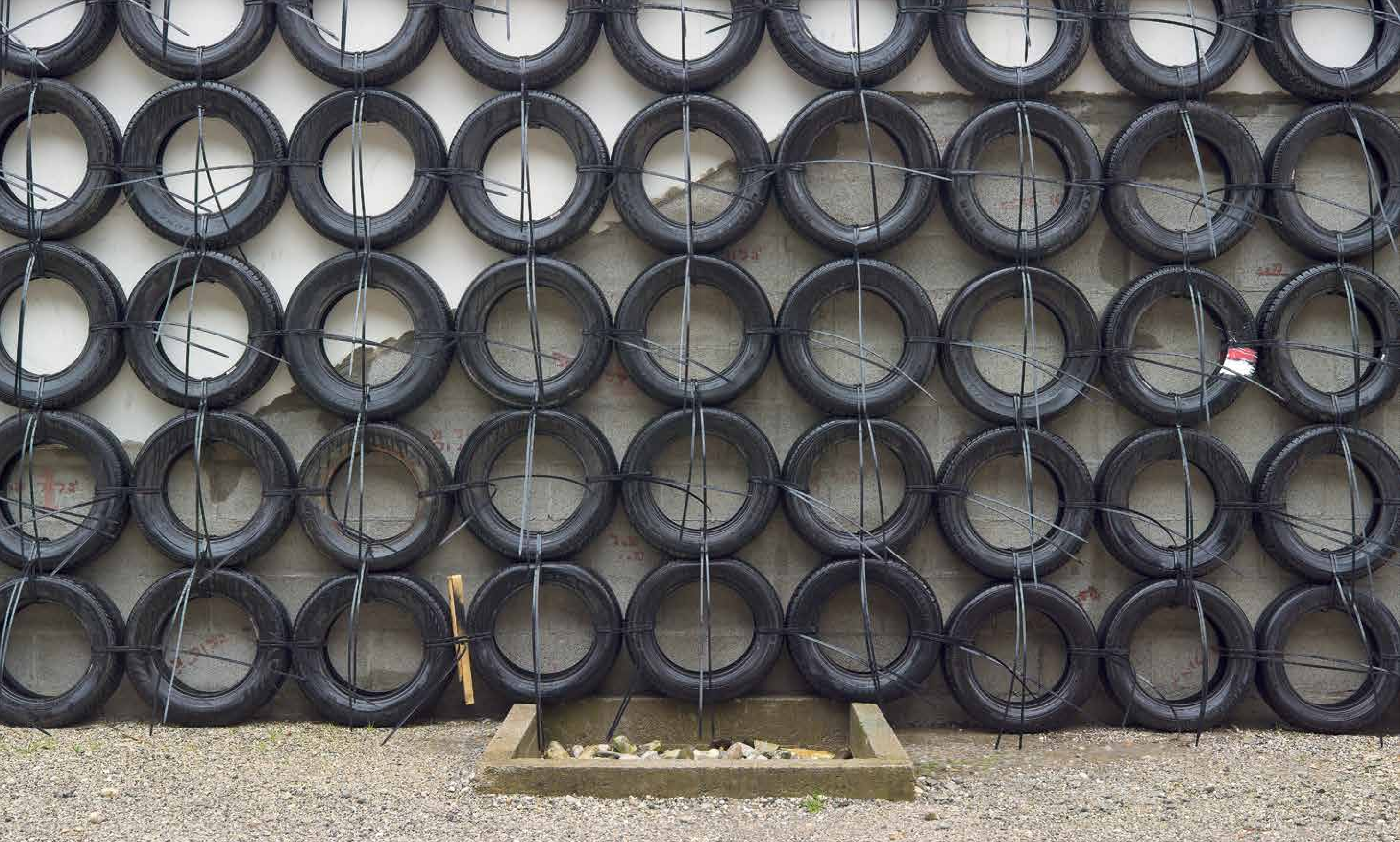
مال جسدها إلى الأمام، وتقلّصت كتفاها، وغارت عيناها واتّقدتا.

كالنّيص، أو الملاكم، مال رأسها إلى الأمام، وولّد شيئًا ما. جدارًا أو عدّة جدران: المزيد والمزيد من الجدران، بوتيرة ثابتة: كالميترونوم، أو كفرقة مشاة.

الحقيبة، الكيسان. تابعت السّير. لم يتأثّر إيقاع سيرها: (هل تنفّست؟ هل أبطأت السّير؟) بخطوة واحدة – اجتازت خطّ الحدود. وبخطوة أخرى – تابعت السّير. بعدئذٍ خطت خطوات أخرى. ثمّ أخرى، وخطوات أخرى، لا تزال مُستمرّة.

نعاما تسئيل

مقطع من القصّة القصيرة «إصرار».



נמוכה ושמנמנה, אוחזת מזוודה ביד אחת ושתי שקיות ביד שנייה (בצבצו מהן פירות), היא הלכה, היא חזרה, השושנה האדומה מזדקרת על ראשה, היא התקרבה שוב אל קו הגבול.

גווה נטה קדימה, כתפיה היו מכווצות, עיניה היו שקועות, ובוערות.

כמו דורבן, או מתאגרף, ראשה נטה קדימה, מבקיע משהו, איזה קיר, או כמה קירות: עוד ועוד קירות, בקצב אחיד: כמו מטרונום, או חיל רגלים.

המזוודה, השקיות. היא המשיכה. קצב הליכתה לא נפרע (אולי נשמה? אולי האטה לפני?). בצעד אחד – היא חצתה את קו הגבול. בצעד נוסף – היא המשיכה. ואחר כך עוד צעדים. עוד ועוד צעדים, שממשיכים.

נעמה צאל

קטע מתוך הסיפור הקצר ״נחישות״.

הרוח סתרה את הקו האדום רק מעט: עכשיו הוא חזר לעמוד. מצד ימין – שממה. חול מבוקע. כמה בדלי סיגריות תקועים בחול. מצד שמאל – הבית – הבקתה – העץ הדק, הגבוה, שלא הטיל צל, רק סימֵן קו דק וארוך שחצה את קו הגבול האדום, שהמשיך, שלֵו, אנכית לו, לנוח על האדמה.

כיפה שחורה.

מוט –

גרעינים.

עקבות של ציפור: יונה אולי; או אולי דווקא שועל.

חולצה של ילד, ועליה הכיתוב MESSI, בפסים אדומים וכחולים.

מוט נחושת הגיח מתוך יציקה אפורה של בטון, תקוע בתוך השממה. ליד, קלילה ודוממת, שקית חטיף כתומה.

מילים שנשמעו שם – זה כבר היה לפני זמן – מילים שנשמעו שם נשארו על הבטון.

פתאום משהו התפתל: נחש: צבעו כצבע האדמה. לאט לאט הוא הגיח, מסמן את עצמו. באמצע, ליד החולצה הזרוקה, הוא עצר. הוא התרומם: עוד, ועוד, הוא עלה. עד שניצב, זקוף, גבוה עד מאוד, מעל פני האדמה: רק חלק זעיר מגופו נותר עליה, רק בסיס הכרחי. נוכח האוויר הריק – לא הייתה שם נפש חיה – נוכח האוויר הריק, העומד, הנחש ניצב, מתוח אל על, צווארו התרחב, עיניו נפערו: הוא חרץ לשון. היא נותרה תלויה באוויר. למעלה, ראשו, בתוך האוויר העומד – הלשון קפאה – הוא הסתכל נִכחו. הוא עמד שם, בתוך האוויר העומד, בתוך הלא־כלום, צווארו מתרחב עוד, עיניו נפערות, עוד –

ושב והתכנס; באחת; כמו כדור: שב והתבצר כמו עיגול, כמו עובר, נמוך ומכונס שוב על האדמה; ואז החל לפרושׂ את עצמו שוב אופקית, התמזג שוב עם האדמה, ונכנס פנימה, אל מתחת לחצי העיגול – אל מתחת לאבן – אל מתחת לגוש הבטון.

האדמה הייתה שקטה.

הבית – המשיך לעמוד. (הבקתה.)

קו הצל הדק של העץ נטה עוד מעט ימינה, בזווית חדה קצת יותר, רק קלות, רק מעט.

מעט חול אדום התפזר שוב לצדדים. אבל רק מעט. הקו האדום נותר חקוק, יציב, נחרץ, על האדמה.

נקודה ירוקה הלכה וגדלה והתקרבה. נקודה ירוקה גדֵלה, ומעליה נקודה אדומה. שושנה אדומה – מפלסטיק, כנראה, אחרת הייתה נובלת בחום הצהריים – הייתה עוד תקועה בשערה של האישה.

תוכן העניינים

157
נעמה צאל
נחישות [קטע]

144
הדס מאור
אמנות ורנקולרית

127
קורות חיים

109
יואל הופמן
מה שלומך דולורס [קטעים]

88
מיכל בן-נפתלי
על הכאב [קטע]

61
נָוית בראל
פתיחת העונה

32
ערן הדס
שרשרת

17
דייוויד שפירו
נושא: שיר

עמודי הקטלוג ממוספרים משמאל לימין,
בהתאם לסדר הקריאה באנגלית.

المحتويات

١٥١
نعاما تسئيل
إصرار [مقطع]

١٢٧
سيرة حياة

١٠٧
يوئيل هوفمان
كيف حالك يا دولورِس [مقاطع]

٨٢
ميخال بن نفتالي
عن الألم [مقطع]

٧٨
هدس مأور
الفنّ العاميّ

٦٠
نافيت بارئيل
إفتتاح الموسم

٣٣
عران هداس
سلسلة

٢٥
دافيد شبيرو
الموضوع: أغنية

صفحات الكتالوغ مرقمة من اليسار إلى اليمين،
وفقًا لاتجاه القراءة بالإنجليزية.

تسيبي غيفع
أركيولوجيا الحاضر

الجناح الإسرائيليّ، بينالي الفنون الـــ٥٦ في البندقيّة

٩ أيّار – ٢٣ تشرين الثاني ٢٠١٥

أمينة المعرض: هدس مأور

www.israelipavilion2015.tsibigeva.com

جميع مناظر الإنشائيّة هي من المعرض الحاليّ، إلا إذا أشير إلى غير ذلك.

المعرض

المنتِج: ميخائيل غوف – غوف للإنتاج م.ض.، تل أبيب
مدير الجناح الإسرائيليّ في البندقيّة: عراد تورجمان
مدير الإنشاء: آفي نيغر
طاقم الإنشاء: غاد زوكين، يوفال غليلي، إفيتار طوكر، يوآف هينباخ، أوري غيفع، ميراف سوداي
ساعد في الإنشاء: Accademia Restauri – كافالينو طرفورطي، البندقيّة: ماتيا ميون، البندقيّة
تنسيق المشروع: المهندس المعماريّ جوباني بولدرين، بادوفا
المهندس: ألبرتو روسي، بادوفا
الكهرباء: ألسندرو باريزون
إضاءة: نوعا إلران
طاقم الجناح: المهندس المعماريّ جورجيو سراكياني، بادوفا؛ أمدياو غيلر؛ ألبرتو زمبيرون؛ كريستوفورو ليفي؛ كميلا كانيوتي
ساعد في الإنتاج في الأستوديو: ديانا شواف
إدارة أستوديو: أورلي هداري
ساعد في الأستوديو: أوريت بولغارو، أفيطال عنبار
مساعدة إضافية في الأستوديو: رونه فرلمان
مستشار معماريّ وثلاثية الأبعاد: إيال روزين
تسجيل فيديو: أساف سبان
علاقات عامّة: Scott & Co

الكتالوج

التصميم والإنتاج: ميخائيل غوردون
التصوير: إلعاد سريغ
صور إضافية: عوديد ليبل (ص. ٣٩، ٤٠، ٤٩)، ميداد سوخوفولسكي (ص. ٤٨)، سيغال كولطون (٤٢، ٤٣، ٤٦، ٥٣)
تحرير النصّ العبريّ: عينات عدي
تحرير النصوص الأدبيّة: نافيت باريئيل
الترجمة إلى الإنجليزيّة: طاليا هلكين، كيرن كاتس (ص. ٣٥)، مريم هدار (ص. ٨٤–٨٥)
الترجمة إلى العربيّة: رؤى ترجمة ونشر
الترجمة إلى العبريّة: زالي غورفيتش (ص. ١٧)
التشكيل بالعبرية: غوفنا
معالجة ديجيتالية: دور كدمي
الطباعة: أوفست أ.ب. م.ض.، تل أبيب
الغلاف: مفعالي دفوس كيتر، بيت شيمش

نشكر الكتّاب ودور النشر على السماح بنشر النصوص التالية:
ميخال بن نفتالي، «عن الألم»، عن العزوبيّة: أربعة نصوص (تل أبيب: رسلينغ، ٢٠٠٩)، ص. ٦٢–٦٤. نافيت باريئيل، «افتتاح الموسم»، حقًا (تل أبيب: عام عوفيد، ٢٠١١)، ص. ٣٧. عران هداس، «سلسلة»، مفتاح المسافة وأربعة كتب أخرى (تل أبيب: معيان، ٢٠١٣)، ص. ٣٧. يوئيل هوفمان، مقاطع من كيف حالك يا دولورس (تل أبيب: كيتر، ١٩٩٥)، بدون رقم صفحة. نعاما تسيئيل، «إصرار» منحة إسرائيل، رقم 1 (ربيع ٢٠١٤)، ص. ١٩٧–١٩٩. دافيد شبيرو، «الموضوع: أغنية»، من: بعد: تسيبي غيفع. رسوم؛ دافيد شبيرو، قصائد، ترجمة: زالي غورفيتش (نيويورك: أنينا نوسيي، ٢٠٠٥)، بدون رقم صفحة.

المقاييس معطاة بالسنتيمترات، العمق × العرض × الارتفاع

٢٠١٥ © جميع الحقوق محفوظة لتسيبي غيفع وللكتّاب

ردمك ١-٠٠-٩٢٤٤٢-٩٦٥-٩٧٨

وزارة الثقافة والرياضة/ دائرة الثقافة

المديرة العامة لوزارة الثقافة: أورلي فورمان
مديرة مجال المتاحف والفنون التشكيلية (في إجازة بدون راتب): عيديت عميحاي
مديرة مجال المتاحف والفنون التشكيلية (بشكل فعليّ): مريا يريف
مدير مجال رفيع في الاقتصاد والميزانيات: شلومو يتسحاكي
مركزة التخطيط ورصد الميزانيّة: يلينا لولكو

وزارة الخارجيّة، قسم علاقات الثقافة والعلوم

نائب المدير العامّ ورئيس قسم علاقات الثقافة والعلوم: رافي جمزو
مديرة قسم الفنون: عوفرا بن يعقوف
رئيس فرع الفنون التشكيليّة: يوسي بلاط
مديرة قسم الإدارة والميزانيّة: إيتان أفراهم

سفارة إسرائيل في إيطاليا

سفير إسرائيل في إيطاليا: نأور غلئون
ملحق الثقافة: إلداد غولان
قنصليّة إسرائيل في إيطاليا: غليت أفرايم

المجلس الإسرائيليّ للثقافة والفنون

رئيس المجلس الإسرائيليّ للثقافة والفنون: د. حايم برلوك
رئيسة فرع الفنون التشكيليّة: جودي أبرموفيتش

لجنة التوجيه

أمنون برزيل (رئيسًا)، يوسي بيرغر، دالية لفين، د. دالية منور، البروفيسور فيليب رنتسر

المعرض والكتالوغ كانا ممكنين أيضًا بفضل الدعم السخيّ من:

مجلس هبايس للثقافة والفنون

خيرية بارك التدوير، اتحاد مدن دان للصرف الصحّي

صندوق فيليب وميوريال برمان، الولايات المتحدة

صندوق أوتست للفنّ المعاصر

صندوق الإنتاج الدوليّ (IPF)

برنامج المنح التابع إلى آرتيس

SapiSelco، ArtisTie، إيطاليا

آرت بارتنرز

جيني وحنينا براندس

شارون وغيل براندس

عدي ودورون سباغ

براخا وروعي بن-يمي

شكر خاصّ

آي & جي، مركز تدوير إطارات السيارات - أكوتسميغ، لدنيت بتكفيتس ولكل الطاقم

عتليا غرينبرغ، إليانس شركة لإطارات السيارات م.ض.، الخضيرة

مركز الفنّ المعاصر، تل أبيب

المدرسة الثانوية العبرية هرتسليا، تل أبيب

يونه فيشر، مايا بلوخ، أورلي مسكين، سام باخرخ، بيري شوافسكي

شكر الفنّان

أشكر من أعماق قلبي أولادي، سعادة روحي، مايا، ميخال وأوري؛ حافا التي أعجز عن وصف دعمها وحبّها العظيمين؛ وأفيطال، أخي الحبيب، صديقي ومصدر إلهامي طوال عمري.

ציבי גבע
ארכיאולוגיה של הווה

הביתן הישראלי, הביאנלה ה־56 לאמנות בוונציה

9 במאי – 23 בנובמבר 2015

אוצרת: הדס מאור

www.israelipavilion2015.tsibigeva.com

כל מראות ההצבה הם מתוך התערוכה הנוכחית, אלא אם צוין אחרת.

תערוכה

מפיק: מיכאל גוב – גוב הפקות בע"מ, תל־אביב
מנהל הביתן הישראלי בוונציה: ערד תורגמן
מנהל הקמה: אבי נגר
צוות הקמה: גד זוקין, יובל גלילי, אביתר טוקר, יואב היינבך, אורי גבע, מירב סודאי
סיוע בהקמה: Accademia Restauri – קאוואלינו טרפורטי, ונציה; מאטיה מיון, ונציה
תיאום פרויקט: אדריכל ג'ובאני בולדרין, פדובה
מהנדס: אלברטו רוסי, פדובה
חשמל: אלסנדרו באריזון
תאורה: נועה אלרן
צוות הביתן: אדריכל ג'ורג'יו סראקיאני, פדובה; אמדיאו גלר; אלברטו זמפירון; כריסטופורו ליפי; קמילה קאנג'וטי
סיוע בהפקה בסטודיו: דיאנה שואף
ניהול סטודיו: אורלי הדרי
סיוע בסטודיו: אורית בולגרו, אביטל ענבר
סיוע נוסף בסטודיו: רונה פרלמן
ייעוץ אדריכלי ותלת־ממד: איל רוזן
תיעוד וידיאו: אסף סבן
יחסי ציבור: Scott & Co

קטלוג

עיצוב והפקה: מיכאל גורדון
תצלומים: אלעד שריג
תצלומים נוספים: עודד לבל (עמ' 39, 40, 49), מידד סוכובולסקי (עמ' 48), סיגל קולטון (עמ' 42, 43, 46, 53)
עריכת טקסט עברית: עינת עדי
עריכת קטעי ספרות: נוית בראל
תרגום לאנגלית: טליה הלקין, קרן כץ (עמ' 35), מרים הדר (עמ' 85-84)
תרגום לערבית: רואא תרגום
תרגום לעברית: זלי גורביץ' (עמ' 17)
ניקוד: גופנה
עיבוד דיגיטלי: דור קדמי
הדפסה: אופסט א.ב. בע"מ, תל־אביב
כריכה: מפעלי דפוס כתר, בית־שמש

תודה למחברים ולהוצאות הספרים על הרשות לפרסם את הקטעים הבאים:
מיכל בן־נפתלי, "על הכאב", *על הפרישות: ארבע מסות* (תל־אביב: רסלינג, 2009), עמ' 64-62; נוית בראל, "פתיחת העונה", *ממש* (תל־אביב: עם עובד, 2011), עמ' 37; ערן הדס, "שרשרת", *מקש הרווח וארבעה ספרים נוספים* (תל־אביב: מעין, 2013), עמ' 37; יואל הופמן, קטעים מס' 45, 69, 70 מתוך *מה שלומך דולורס* (ירושלים: כתר, 1995), ללא מס' עמ'; נעמה צאל, "נחישות" *גרנטה ישראל*, מס' 1 (אביב 2014), עמ' 199-197; דייוויד שפירו, "נושא: שיר", *אחרי: ציבי גבע, ציורים; דייוויד שפירו, שירים* (ניו־יורק: אנינה נוסיי, 2005), ללא מס' עמ'.

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק × רוחב × גובה

2015 © כל הזכויות שמורות לציבי גבע ולכותבים.

מסת"ב 978-965-92442-0-1

משרד התרבות והספורט
מינהל התרבות

מנכ"לית משרד התרבות: אורלי פורמן
מנהלת תחום מוזאונים ואמנות פלסטית (בחל"ת): עידית עמיחי
מנהלת תחום מוזאונים ואמנות פלסטית (בפועל): מריה יריב
מנהל תחום בכיר כלכלה ותקציבים: שלמה יצחקי
מרכזת תכנון ותקצוב: ילנה לולקו

משרד החוץ
אגף קשרי תרבות ומדע

סמנכ"ל וראש אגף קשתו"מ: רפי גמזו
מנהלת מחלקת אמנויות: עפרה בן יעקב
ראש מדור אמנויות פלסטיות: יוסי בלט
מנהלת מחלקת מינהל ותקציב: איתן אברהם

שגרירות ישראל באיטליה

שגריר ישראל באיטליה: נאור גלאון
נספח התרבות: אלדד גולן
קונסולית ישראל באיטליה: גלית אפרים

המועצה הישראלית לתרבות ולאמנות

יו"ר המועצה הישראלית לתרבות ולאמנות: ד"ר חיים פרלוק
יו"ר המדור לאמנות פלסטית: ג'ודי אברמוביץ

ועדת היגוי

אמנון ברזל (יו"ר), יוסי ברגר, דליה לוין, ד"ר דליה מנור, פרופ' פיליפ רנצר

התערוכה והקטלוג התאפשרו גם הודות לתמיכתם הנדיבה של:

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

חירייה פארק המִחזור, איגוד ערים דן לתברואה

קרן פיליפ ומיוריאל ברמן, ארצות־הברית

קרן אאוטסט לאמנות עכשווית

קרן הפקה בינלאומית (IPF)

תוכנית המענקים של ארטיס

SapiSelco, ArtisTie, איטליה

ארט פרטנרס

ג'ני וחנינא ברנדס

שרון וגיל ברנדס

עדי ודורון סבג

ברכה ורועי בן־ימי

תודה מיוחדת

איי & ג'יי, המרכז למחזור צמיגים – אקוצמיג, לדנית פטקביץ וכל הצוות

עתליה גרינברג, צמיגי אליאנס חברה לצמיגים בע"מ, חדרה

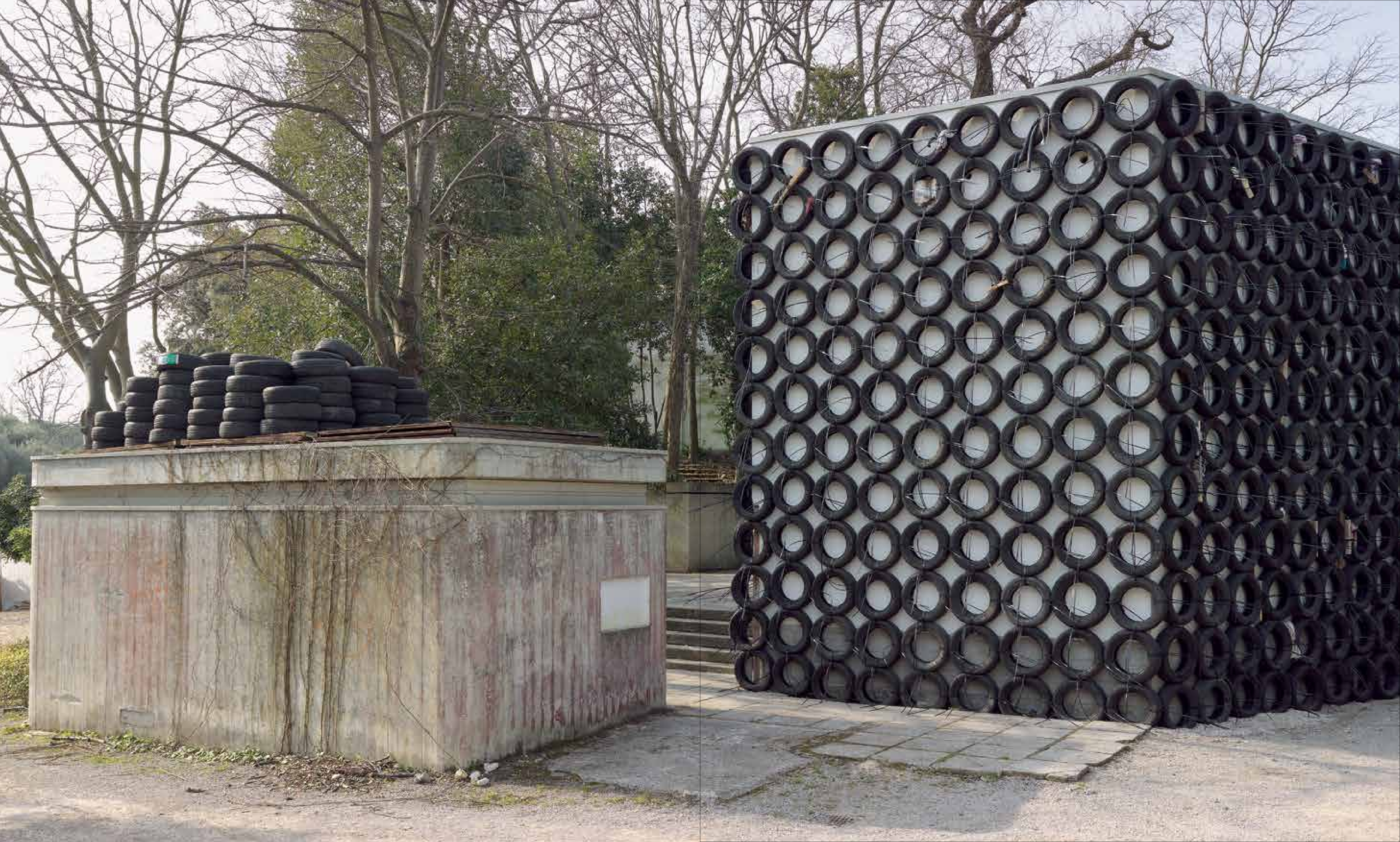
המרכז לאמנות עכשווית, תל־אביב

הגימנסיה העברית הרצליה, תל־אביב

יונה פישר, מאיה בלוך, אורלי מסקין, סם בכרך, בארי שוובסקי

תודות האמן

תודות מעומק הלב לילדיי, משוש נפשי, מאיה, מיכל ואורי; לחווה, שאין שיעור לתמיכתה ולאהבתה; ולאביטל, אחי האהוב, חבר והשראה כל חיי.



ציבי גבע
ארכיאולוגיה של הווה

تسيبي غيفع
أركيولوجيا الحاضر

אוצרת: הדס מאור

أمينة المعرض: هدس مأور

הביתן הישראלי

הביאנלה ה־56 לאמנות בוונציה

الجناح الإسرائيليّ

بينالي الفنون الـ٥٦ في البندقيّة

la Biennale di Venezia

56. Esposizione Internazionale d'Arte

Partecipazioni Nazionali