

הביאנלה הים-תיכונית של חיפה 2010 كنافو كليمور لهندسين المعماريين ٢٠١٠

תכולת בית
محتويات المنزل



הביאנלה הים-תיכונית של חיפה כנאפו קלימור להנדסין المعماريين ٢٠١٠

תכולת בית מחטويات المنزل

פתיחת התערוכה: ד' באדר תש"ע; 18 בפברואר 2010

ניהול אמנותי
מנהל אמנותי ויוזם הביאנלה, בלו-סימיון פיינר
אוצרות ועיצוב התערוכה, בלו-סימיון פיינר, אביטל בר-שי

קטלוג
עורך קטלוג, בלו-סימיון פיינר
עיצוב קטלוג וקונספט, אביטל בר-שי
עריכת גרפית, זיוה דותן
עריכת לשונית, דרורה לביא
תרגום, עמוס ריזל
צילום, סטודיו ורהפטיג וניצאן בע"מ

ועדה אמנותית, יונה פישר, ד"ר מירי גל-עזר,
דניאל ויימן

תודה מיוחדת למועצת הפייס
על תרומתה הנדיבה לקטלוג



© כל הזכויות שמורות לבלו-סימיון פיינר
www.haifabiennale.co.il





תודות

תודה לכל האמנים המשתתפים.
תודה לכותבי המאמרים, פרופ' חביבה פדיה, פרופ' ארנון סופר,
ד"ר איתן מכטר, דניאל ויימן.
תודה לוועדה האמנותית: יונה פישר, ד"ר מירי גלעזר, דניאל ויימן.
תודה לעידית עמיחי, מנהלת המחלקה למוזיאונים ואמנות פלאסטית, משרד התרבות והספורט.
תודה לקלאודיה לור, מכון תרבות רומניה בישראל.
תודה לג'אן-קריסטיאן קופפין, קונסול צרפת בחיפה.
תודה ליוני דרמון, מנהל מכון תרבות צרפת חיפה.
תודה לאנט לוי-וילר, יועצת תרבות, שגרירות צרפת תל אביב.
תודה לליוני שוקרון, נספח תרבות, שגרירות צרפת תל אביב.
תודה לעמוס שוקן, מו"ל עיתון "הארץ".
תודה לאפרת ליבני, אוצרת אוסף עיתון "הארץ".
תודה לפיליפ ואן קאוטרן, מנהל המוזיאון לאמנות עכשווית גנט, בלגיה.
תודה להיטרו חירנו, אוצר המוזיאון לאמנות מודרנית סייטמה, יפן.
תודה לגבריאל ריבט וגלריה ריבט, קלן, גרמניה.
תודה ללזלי נולן, מנהלת גלריה מריאן גודמן, ניו יורק, ארה"ב.
תודה לאריה ברקוביץ', מנהל בית האמנים תל אביב.
תודה לפרופ' רחל אליאור, יהודית מצקל, ד"ר שושי סרברו,
ג'סיקה טוורי, בובי לוקסמבורג, גילית פישר, בועז נוי
ולכל האנשים שעזרו ותמכו לאורך כל הדרך.

Thanks

Thanks to all the participant artists.
Thanks to the article writers, Prof. Haviva Pedaya,
Prof. Arnon Soffer, Dr. Eitan Machter, Daniel Wayman.
The Artistic Committee, Yona Fischer, Dr. Miri Gal Ezer,
Daniel Wayman.
Idit Amihai, Director of Museums and Visual Art Department,
Ministry of Culture and Sport.
Claudia Lazar, Romanian Cultural Institute in Israel.
Jean-Christian Coppin, The French Consul in Haifa.
Yoni Darmon, Director The French Cultural Center, Haifa.
Annette Levy-Villard, Cultural Consultant, French Embassy, Tel Aviv.
Lionel Shukrun, French cultural Attaché French Embassy, Tel Aviv.
Amos Shoken, 'Haaretz' Newspaper Publisher.
Efrat Livni, Schocken Collection Curator 'Haaretz' Newspaper.
Philippe Van Cauteren, Director of SMAK
Museum of Contemporary Art, Ghent, Belgium.
Itaru Hirano, Curator of The Museum of Modern Art, Saitama, Japan.
Gabriele Rivet Gallery, Cologne, Germany.
Lesley Nollen, Director of Marian Goodman Gallery N.Y, U.S.A.
Arie Berkowitch, Director of Tel Aviv Artists House.
Special thanks to Prof. Rachel Elior, Yehudit Matskel,
Dr. Shoshi Serebro, Boaz Noy, Gilit Fisher, Jessica Vaturi, Bouibby Luxembourg
and all the people that supported us all the way.

תוכן עניינים

8	בלו-סימיון פיינרו	מרחבים חלופיים - אמנות בין גלובלי ללוקלי
10	איתן מכטר	מרק בווייבז או מלחמת ציוויליזציות - על תרבות ים-תיכונית כמקור השראה
14	חביבה פדיה	הסף בין פרהסיה לבין תכולת בית
22	ארגון סופר	חיפה - עיר קוסמופוליטית
24	דניאל ויימן	שיחה בין חוקר האמנות דניאל ויימן ובלו-סימיון פיינרו
26	אביטל בר-שי	אחרי עידן המוזיאונים - מבני המכולות בביאנלה הים תיכונית כמוזיאון אלטרנטיבי
34	דניאל ויימן	עבודות אמנים
114		חינוך ואמנות - אימוץ בית ספר יסודי על ידי הביאנלה כמודל חינוכי



מרחבים חלופיים אמנות בין גלובלי ללוקלי

בלו סמיון-פיינרו

ישראל חיה במציאות חברתית-פוליטית המנתקת אותה מהמדינות השכנות ומחברת אותה למרכזים רחוקים יותר באירופה ובארצות הברית. כחלק מתהליכים היסטוריים שונים ישראל ראתה עצמה קרובה יותר מבחינה תרבותית למערב ולמרכזים התרבותיים המובילים: פריז, לונדון וניו יורק. לאורך המאה העשרים התפתחו אותם מרכזי תרבות ויצרו מערכת של שליטה שהנציחה את מעמדם וייצגה את תפיסת ההגמוניה התרבותית שלהם. במשך שנים רבות ניסתה ישראל להיות חלק ממערך זה ולשפר את מקומה בתוך המבנה ההיררכי שלו. המבט ואימוץ התפיסות של מרכזי האמנות החזקים במערב מנעו את היכולת להבחין בעשייה אמנותית באזורנו במדינות השכנות החיות בתנאי אקלים דומה ומאפיינים תרבותיים קרובים. בהקשר זה לביאנלה הים תיכונית הראשונה של חיפה אותה אנו פותחים בימים אלה תפקיד חשוב ביצירת רשת חדשה של קשרים בין אמנים ממדינות האזור, מדינות הים התיכון, קשרים אלה מבוססים על מערכות תרבותיות חדשות, המתנגדות למערכת ההיררכית הקיימת. מערכת שמבחינה בין מרכז ושוליים ובוחנת את העשייה המקומית דרך מידת חיבורה למגמות המיובאות מהמרכזים החזקים במערב. הביאנלה של חיפה שמה לה למטרה ליצור מערכת חדשה של קשרים, שבהם אמנים מהאזור הקרוב יוכלו לשתף, ליזום פעולות ולהחליף דעות ללא התבניות המקובעות של המערכות הממוסדות.

הביאנלה של חיפה משמשת כעין מעבדה להעלאת רעיונות והצעות שונות, שניתן לבדוק וליישם אותם במקומות שונים באזור. האמנות הגלובלית הגיעה היום לתלות כובלת במערכת הכלכלית המייצגת את העיקרון הקפיטליסטי העומד בבסיסו. הביאנלה מציעה פלטפורמה אלטרנטיבית, המדגישה את התהליכים המקומיים הנוצרים בעקבות מפגש וחילופים תרבותיים, ולא את היבוא של יצירות מוגמרות. הביאנלה מאפשרת מפגשים פתוחים לשם החלפת דעות וגיבוש פעולות עתידיות ביחד. היא נותנת במה לאמנים מהפריפריה להציג את עבודתם ללא הצורך להתאים לתגיות הממוסדות של המרכזים הגדולים היוצרים תתי-ז'אנרים על פי הביקוש והצורך למצוא פעילויות חדשות ולהציע אמנים ממקורות חדשים ו"אקזוטיים".

מאחורי המרחב הגלובלי וחוקי הגלובליזציה מסתתר פיתוי הטמון בדרך חשיבה אחת, שכופה אוניברסאליות שבמסגרתה מתבסס מה שקרוי "פלורליזם תרבותי". צורת חשיבה זו יוצרת הפרעה לאלמנט המקומי ולחשיבה הביקורתית וכך כל התבטאות שונה וכל שיח בין-תרבותי מופשט נימנע ובסופו של דבר מצדיק את התרבות הדומיננטית והניאו-קולוניאליסטית.

במסגרת מאבק ממושך זה בין רעיונות ודעות, אמנים רבים מראים לנו כי אל מול אמת ההופכת גלובלית יותר ויותר, קיים ותמיד יתקיים החופש לערער באופן פעיל על הניסיונות ליצור דעות אחידות ולהעמידם בסימן שאלה. מסרים כאלה של מחאה, ומעשי התנגדות המתלווים אליהם, תורמים את תרומתם לחיפוש אחר זהות ולהבנת החברה שאנו חיים בה. המודל התרבותי שמציעות החברות הניאו-ליברליות בימינו הוא רב-תרבותיות. בתקופה המתאפיינת בשלטון היחיד של הקפיטליזם ושל השוק הגלובלי המאוחד, הרב-תרבותיות מציעה מרחב שבו העצמי והאחר תחומים בקווים של כבוד ושל סובלנות כלפי השונה, כך שהאחר התרבותי, הדתי או המיני חי לו באושר ובשלום בתוך החברה - בעודו שומר על ייחודו ועל זהותו. האחר הרב-תרבותי הוא אחר בלתי-פוליטי מרוכך, אשר שונותו מתקבלת בסובלנות כל עוד אינה מפריעה.

הפעילויות והאירועים של הביאנלה יוצרים מרחב ביטוי עבור האחר. קו-הגבול של האחרת מבטא ניגוד והתנגדות לכוח ולאידיאולוגיה השלטת. המושג של מרחב-כלאיים בין זהויות נוקשות של הבדלים מצביע על הצורך לתחום מרחב שמעבר לו בו יוכלו המודרים להשמיע את קולם. מגוון של פעילויות, צורות אמנותיות ומוסדות - כגון ביאנלות, משכני אמנים, מדויות חדשות ואמנות המערבת את הקהל - מעצבים קרקע שבה ניתן לבחון ולשקול מחדש את היחסים בין מרכז לפריפריה, בין מקומי לגלובלי, בין רוב למיעוט, בין הכללה להדרה. ריבוי הביאנלות, משכני האמנים והרשתות בפריפריות משקף את הצורך להגות מרחבים חלופיים, שבהם האחר יוכל להתבטא. מבחינה זו, האמנות עוסקת בניסוח מחדש של גבולותיה-שלה, תוך שהיא מתמקדת בתהליך האמנותי יותר מאשר במטרה הסופית. נקודות מבט ופעילויות אלה באמנות יוצרות מרחב של משא-ומתן שבו האחר יכול לדון בזהותו באופן דמוקרטי, המאפשר לבטא מגוון של נקודות מבט. על האמנות העכשווית להיות המרחב שבו ניתן להגשים את הדמוקרטיה על מנת להגן על הרעיונות האבודים בדבר שותפות ושיתוף פעולה - ובכך עליה להיות מרחב של ערכי מוסר, זכויות פוליטיות וצדק חברתי. בדרך זו האמנות מספקת מְקַלַּט לאחר, שנותר מחוץ למאבקים חברתיים ופוליטיים ממשיים. על מנת להיות פעילה מבחינה פוליטית, על האמנות לקחת חלק במאבק ולנקוט עמדות.

סצנת האמנות החזותית בישראל עסוקה בשיח עם "מרכזי הכוח" של האמנות המערבית, שמושבם בניו-יורק, בלונדון או בפריז. בימינו לא נעשה כל מאמץ ליצור רשת של תערוכות



ומפעלים של חילופי אמנים עם מדינות שכנות כגון מצרים, טורקיה, ירדן, מרוקו, יוון וקפריסין. בהקשר רחב יותר ניתן לראות את המצב התרבותי בישראל כחלק מתהליכים גלובליים, המתרחשים באזורים אחרים של העולם ומעורבים בהם חברות, מדינות, ארגונים ויחידים הנתונים בתהליך של הגדרה מחדש ויוצרים נתיבים חדשים ומשמעויות חדשות עבור פעילותם. הסתירות וריבוי הדעות בחברה הישראלית ובתרבות הישראלית נובעים מן הקיטוב שבין מזרח למערב. קיטוב זה בא לידי ביטוי בסצנת האמנות הישראלית בצורת מתח בין המקומי לאוניברסאלי. מצד אחד, ישראל נאבקת לשמר את זהותה הלאומית והדתית - ובזמן-היא מנסה לקדם את התקבלותה בתרבות המערבית באמצעות יצירת כלכלת שוק חופשי והפרטה נרחבת, תוך אימוץ הסמלים התרבותיים של המערב. התפיסה המערבית מושרשת עמוק בסצנת האמנות הישראלית, הפועלת על פי הדגם של סצנת האמנות האירופית-אמריקאית. סצנת האמנות הישראלית מתאפיינת במתח בין הניסיון להיות אוניברסאלית ובזמן מקומית, אלא שהדגם האוניברסאלי הוא למעשה דגם אירופי.

מטרתה המרכזית של הביאנלה הים-תיכונית בחיפה היא לנסות לכונן רשת תרבותית אזורית שתהיה במה לתקשורת בין אמנים, אדריכלים, פעילים, הוגי דעות ואנשי תקשורת לבין הציבור הרחב במזרח התיכון ובארצות הים-התיכון.

רשת זו תהווה משקל נגד לסצנת האמנות המקומית ביחס לשדות האמנות השכנים שמקיפים את ישראל, ומכשיר שמטרתו להתגבר על הבידוד האזורי של היצירה האמנותית בישראל. הביאנלה תנסה להציג מיזמים של אמנים ממדינות שכנות, המשקפים את השינויים המתרחשים בסצנות האמנות המקומיות בתקופה של השפעות גלובליות. אנו מעוניינים להציע מבט פנורמי על החיים, תוך שילוב של שפת האמנות והכלים שמציעה התרבות בת-זמננו, התקשורת, הפוליטיקה והכלכלה. חילופים תרבותיים בין גיאוגרפיות שונות עשויים לחשוף בפנינו התנסויות דומות והיסטוריות מקבילות, כפי שניתן לזהותן ביצירות אמנות אופייניות. יצירות אלה עשויות להציע ערוץ חלופי לכל אמצעי תקשורת גלובלי, במסגרת קליטה ושיתוף של מידע. המיזם שואף להבְּנות קשרים בין גיאוגרפיות שונות ולשמש ערוץ לחילופי רעיונות ונקודות דמיון.

מרק בווייבז או מלחמת ציוויליזציות על תרבות ים-תיכונית כמקור השראה

איתן מכטר

המרק הנפלא שניתן לקבלו במיטב מסעדות אגן הים התיכון, ובמיוחד בעיר מרסי, יכול לשמש מטאפורה לדרך מציאתו של האיכותי והטוב בעולמנו בעת הזו. המרק המשובח (קיים גם בגרסה כשרה) התגבש במהלך מאות ואלפי שנים מבליל של שאריות דגה אשר נותרו ברשתות הדייגים לאחר שאלה מכרו את ה"עיקר" לבעלי מסעדות או דוכנים בשוק.

לאחר שחלק מהמטה-נרטיבים נמכרו בשוק הרעיונות והמאבקים של המאה העשרים, ועתה הושלכו כפגרי מחשבה ריקים מתוכן, שבים ועולים תוכני התרבות שנותרו ברשת הדייגים העתיקה של התרבות הים-תיכונית. ההיסטוריה של הרעיונות מלמדת כי אידיאות וזהויות צמחו והשפיעו אלה על אלה באופנים שונים ויצרו זרמים רעיוניים שקיבלו ביטוי באמנות ובהגות, אשר שבו והשפיעו על הרעיונות והזהויות כל פעם מחדש. בשנים האחרונות מתמלא השיח האינטלקטואלי בדיון אודות מקורותיו של הרעיון ממבט סוציולוגי-גינאולוגי, אשר בבסיסו נועד ללמד על שורשיו או על מבני הכוח שיכלו לצמוח ממנו ועליו.

נקודת המבט הפרדיגמטית של פוקו נותנת אפשרות לבחון כיצד התפתח רעיון ומהם אבות המזון שמהם נרקמו גופי הידע השונים. כך למשל ניתן לזהות את אבני הבסיס של פרויקט ה"נאורות" לאורן של אידיאות נשגבות על נפלאות התבונה ואובייקטיביות מדעית, תוך חשיפת היומרות שהציע ופחות מתוך תכניו שלו. השיח ה"מפרק" מצהיר על מערכת רעיונית תאורטית-רציונלית, אשר נועדה להתנגש בממשות החיה והנושמת, והאותנטית שמקור עוצמתה במצוי בזרימה הטבעית. החולשות של מודלים תאורטיים-רציונליים לבניית מציאות חיים הן בעיקר באיבוד כושר הנביעה הפנימי שלהן, והן הופכות לפרויקט תכנון של מחלקות הנדסה פילוסופיות.

השיח המפרק הוא במידה רבה תגובה לפער שאידיאות יצרו בין יומרה וכוונות טובות לשינוי פני המציאות, לבין התרומה בפועל לרווחתה של החברה ולרווחתו של היחיד. היסוד ה"מפרק" מותיר את הביקורת ועוקר את התוכן הפוזיטיבי של האידיאה, ובכך ניתן פירוש מחודש להוויה המתגלמת בחשיבה. העובדה שאין עוד צורך ממשי לעסוק בממשי מפני שאינו מבנים אותו או שהבנו אותו רק דרך צורות יומרניות ואינטרסנטיות, מולידה את התחושה החריפה של הברירה ממתן משמעות. מופעים שונים של הנדסת תודעה הביאו כפעולת נגד מהלך מעניין נוסף של התגוננות מפני פצצות מטה-נרטיביות: החזרה אל הפרקסיס. אם הממשי אינו זהה לתבוני

והתבוני אינו זהה לממשי, אם הפער בין האידיאה למימושה גובה מחיר שאיש אינו מוכן לשלמו עוד, יש להתנער ממודלים תבוניים לעיצוב פני המציאות.

ההכרה שהממשי מתפקד טוב יותר מהצורות המשועבדות להנחות יסוד ותכנונים מובנים של "אדם חדש", חברת מופת או שינוי רדיקלי, מעידה על רצון לבקש את הפרקסיס הישן והטוב בעוד התודעה תעסוק בתחבולותיה שלה כנגד צורות הבנייה אשלייתיות, ותאתר את מוקדי ההטעיה במסגרת המחקר הגינאולוגי שאינו מתיימר לעצב או להפיח רוח חיים ברעיון חדש.

במובן מסוים ההתנגשות הפרדיגמתית בין המודרנית לפוסט-מודרנית היא התנגשות חתרנית, אך בלתי אלימה. לעומתה התנגשות הציוויליזציות בין המערב המתרני, אינדידואלי, ליברלי, קפיטליסטי, דמוקרטי, רציונלי, טכנולוגי, שבע, חילוני... לבין הפונדמנטליזם הדתי, איסלמי, קולקטיבי, מית, שמרני, עני, מהפכני ותאוצנטרי... היא אלימה למדי.

המערב השרוי בבירור מעמיק ביחס לעקרונות היסוד המודרניסטים שלו, נעזר לעתים קרובות בפרץ ה"אחרות", שהגיחה לעברו בצורת הגירה מתמדת של יוצאי עולם שלישי תחת הכותרת "מהגרי עבודה" או דרך אסון התאומים בניו-יורק. תגובתו נעשתה עד היום בשני אופנים עיקריים: דבקות בערכי החופש והסובלנות מחד גיסא והגדרת גבול הסובלנות מאידך גיסא. רגשות האשמה של הנאורות על המחירים שהיא גובה על נאורותה מציקים למחשבה המערבית יותר מבעבר, ולעתים מולידה צורות חדשות-ישנות של חוסר סובלנות כלפי יהודים למשל, שבחרו להגן על עצמם בסביבה עוינת ולא לבקש שוב רחמים מעולם נאור (מה שפינקלקרוט קרא: "האנטישמיות החדשה").

הפונדמנטליזם והנאורות מצויים במרחב שיח זהה עם טיעונים דומים מאוד, ובמובן זה שניהם יצירי כפיה של המודרנה, לצד האח הקטן והחריג שלהם - הפוסט-מודרנה. התבנית המשיחית המבקשת להביא גאולה לעולם בידי אדם או בידי שמים, ליצור הכרעה ברורה בין טוב לרע, להציג את גן העדן ולחייב אותו גם באמצעים נטולי חופש, להוריד את ממלכת השמים ארצה ולהחיש את הקץ, להתייחס לקיום ולממשות כאמצעים בדרך למה שהובטח וטרם מומש, לייסד היררכיות ברורות של ידע על בסיס של כנסיות כוח המוכרות עדין "אינדולגנציות" - נטולת ערך אמיתי.

כיצד קרה שנקלענו למציאות בינארית שמשקיעה כוחות עצומים להוכיח את האור הגנוז בה בכך שהיא מבליטה את חשכת יריביה? מה יש באופן החשיבה המערב-מזרחי המחייב אותנו להתמקם בצד אחד המקדש לעולם רק חלק מהאמת ומיד מצהיר שהוא האמת כולה? מדוע הרציונליות מחייבת לקדש את דיכוי הרגש? האדם השלם אינו מצוי במצב תמידי של קונפליקט בין רגש למחשבה, ובוודאי אינו יכול ואינו רוצה לבחור להתקבע באחד מהמצבים החד-ממדיים הללו.

קאנט הניח יסודות רציונליים בעולם שהתכחש לכוחותיו התבוניים, ובכך ביסס ציוויליזציה הומניסטית מכוונת לתועלת האדם באמצעיה שלה. האדם הקונקרטי נדרש להגיע ולאמץ את תכונותיו של האדם האידיאלי, ועל כך נשפכו בעת המודרנית נהרות של דם. האידיאה שהייתה מקור לצמיחה ידעה להתגלם גם כחרב פיפיות אכזרית שהותירה פגרי אדם לצד פגרי מחשבה פילוסופיים.

במטרה לייסד עולם חופשי ומדעי, טכנולוגי ו"מתקדם", ידעה המחשבה המודרנית לייצר את אופני הביקורת של עצמה ביחס ל"אחרות" בדמות ה"אוריינטליזם". האוריינטליזם היא צורת התבוננות מערבית על המציאות הנשקפת לעבר המערב ממבטו של האוריינטלי. במובן זה גישה זו היא מערבית יותר משהיא אוריינטלית למרות שהיא מבקשת לשאת את דברה בשם ה"אחר". גישתו של אדוארד סעיד סובלת מהמום שהיא מזהה כל כך בבהירות במושא הביקורת שלה. היא מובילה להצגה הבינארית של הילידות כצורה אצילה ואותנטית לעומת הרגל הדורסנית של האדם הלבן, שאין ולא יכולה להיות לו נוכחות בלתי קולוניאליסטית בלָבָּנט. האוריינטליזם מחזק את היסודות הבינארים ומנציח את היריבות עתיקת היומין בין צפון אירופה למזרח, בין העולם הנוצרי לעולם האיסלמי.

האם יש לתרבות אפשרות להתחמק מהמלכודת הבינארית? מהמתח בין הרציונלי לרגשי, מהחובה להיות נאמן לחוק ובכך להתכחש לאישי ולסובייקטיבי, לבחירה שבין אידיאה מטה-נרטיבית לבין ניכור ותחושת ננטשות? כיצד ניתן לקיים את הממשי לצד התבוני ואת התבוני לצד הממשי מבלי להימצא במתח שבין השניים? הפרויקט המודרני, הריאקציה הפונדמנטליסטית כלפיו והקדרות האסקפיסטית הפוסט-מודרנית אינם מספקים את הסחורה הנדרשת, לא בשדה הפילוסופיה ולא בשדה הקיומי. מהלכים של שיבוש תרבות - הן זה של אסון מגדלי התאומים, והן זה המתבטא בתגובה האמריקאית כלפיו - אינם משקפים תקווה גדולה.

גם הסירוב לקבל נוכחות יהודית במרחב מזרח תיכוני לאורך יותר ממאה שנה, מעיד על הקושי לקיים ממשות נושמת ופתוחה לצורות הנושאות עימן מסר אחר, ערכי או דתי. מיד מופעלות קטגוריות המחשבה הישנות על הלבן הקולוניאליסט "זולל האדמות". תרומת המפעל הציוני למרחב השמי חורגת מגזל אדמות. ניתן לדון במסגרתה של הערכה מחדש את הפרויקט הציוני במונחי מרחב משותף עשיר היונק מקשרי העבר, הניזון מהפריה הדדית מתמדת, המקיים דיאלוג בלתי בינארי, שבו הייחודי אינו מוציא את המשותף אלא מהווה תנאי לתהליך הפריה הנזקק לכל אחד ממרכיביו כדי להשתכלל ולהתפתח על הייחודיות שבו ועל השיתוף הנובע ממנו. ים-תיכוניות היא למעשה אופציה שלא נוסתה לעומקה במרחב השיח הפילוסופי-ערכי

בקרב אינטלקטואלים, יוצרים ומדינאים. אגן הים התיכון משמש אלטרנטיבה לתפיסה טוטלית של שליטה בכך שהיא משקפת רבגוניות. הים הוא אגן ההיקוות של שאיפות האנושיות למגע, למסחר ולמיזוג בין-תרבותי. ה"אחרות" איננה מושג המשמש חומר גלם בלעדי לבניית הזהות או איום מתמיד. בתפיסה ים-תיכונית אין "אחרות", אלא סובסטנסים תרבותיים המבקשים את המגע הרב-כיווני כתנאי לצמיחה. המסחר הים-תיכוני לא נבע רק משאיפת רווח, אלא נגע ביסוד תרבותי עמוק של מעבר, אימוץ והפריה שרק מסעות, ריחות וחפצים יכולים לייצג. הים התיכון אינו אוקיינוס רב-ממדים המרחיק במקום לקרב. דווקא תנאי האקלים והמעגליות המקיפה את אגן הים יוצרים את תחושת השיתוף והכמיהה לשיח. ברור כי אידיאות הזרות למקום הולכות ונדחות, הרציונליות הקרה המבקשת מצד אחד ש"יקוב הדין את ההר" ומצד שני, השלילה של התבונה לטובת מסורות פגניות זרות למרחב ולתרבות הים-תיכונית. תל אביב, בירות, מרסי, ברצלונה ואלכסנדריה מהוות קורפוס שלם של תודעת חיים וקצב חיים העומד כנגד מודל מסעות הצלב הישנים והחדשים. האופציה הים-תיכונית עבור ישראלים אינה פנייה אל הים והפניית גב למצוקות העם הפלסטיני. דווקא הניסיונות של מאה שנות מבט ישיר מול הבעיה הגבירו אותה. הבריזה ותפיסת העומק של ממד הזמן במציאות ים-תיכונית בת אלפי שנים, עשויים ללמד כי החיים חזקים מתאוריות וחד-צדדיות מולידה את היפוכה, וכי הממשי אינו מוכפף לתבוני רק כי מישוהו המציא אותו באירופה של המאה ה-18. אירופה מבקשת בשנים האחרונות למצוא באגן הים התיכון נחמה מאימי ההיסטוריה החשוכים והלא רחוקים שלה, שחיפשו אך טרם מצאו את דמות "האדם החדש". המאה העשרים נתנה מכה ניצחת ליהירות של כל בעלי ההשקפות המונוליטיות, המבקשות בקול פסקני ובעיניים רושפות לייסד, למחוק, להמציא ולהכחיד...

בליל השפות והדתות שאגן הים התיכון התברך בהן, יכול להוביל להכרה ממשית ולא רק תאורטית כי סימביוזה וחיים יחד אינם "מנגנון" לפיוס, אלא דרך לשכלול ולעושר תרבותי. חשוב: "מה יש בתרבותו של שכני ומה אוכל אני להציע לה...". היא דינמיקה לא "לעומתית". מדובר בתרבות שאין לה גבולות ברורים ולא חומות ומבצרים. זו תרבות שלא מחקה את עברה ולכן איננה מצויה בוואקום שדורש מהר "עולם חדש" תחת ישן, אדם אידיאלי במקום אדם קונקרטי. ניכור, כך מסתבר, הוא לעתים ביטוי או תגובה לשינויים חדים שנועדו לרפא מצב של ניכור, אך לרוב מעצימים אותו.

המוסר הים-תיכוני איננו רק של חוק חיצוני אלא של "מוסר כליות", איזון פנימי והבנה אנושית למורכבות החיים. הסולידריות המאפיינת את הים-תיכוניות נראתה תמיד כיסוד מנוגד לחובה הקאנטיאנית. דווקא הסולידריות המערבית נשענה על אידיאולוגיות סוציאליסטיות אשר לא שימרו את כוח חיותן מול הסדר הקפיטליסטי המבקש הפרטה של עולם החיים והרוח. מהי טיבה של הסולידריות היכולה לעמוד מול סופות מדבר של דרוויניזם כלכלי? ייתכן שתהא זו דווקא סולידריות אחוזה במסורות וברגש אנושי של קירבה תרבותית. סולידריות נוסח מרכס, שהתבססה על ניתוח רציונלי של הכלכלה והחברה ונשענה על שלילתה של הזכות לקניין ועל מלחמת המעמדות, לא יכלה לבסס סולידריות. בסולידריות כזו האמצעי שב ומכונן את התכלית, ומלחמת המעמדות נותרה כיסוד מרכזי בהוויית החיים של חיי החברה והכלכלה באירופה.

הדיאלקטיקה של "האדון והעבד" ההיגליאנית, שבה כל אחד מגדיר עצמו באמצעות זולתו "אני אדון כל זמן שאתה עבד" מנציחה את ההשקפה הבינארית בבואה להגדיר את עצמה בכל תחומי החיים והמחשבה.

כיצד אם כן ניתן לזמן שיטה ופרקטיקת מוסר יותר "חלשה", פחות פולשנית, "יעילה", מטפיסית ורציונלית?

האידיאות, שאין יכולות לטעות, מפריחות את עצמן בעזרת תכונתן העיקרית: לא להכיל לעולם אפשרות של טעות. המוסר ה"חלש" יוצא מהבנת יחסיותו של הצדק, המסוגל לקבל את עצמו בפחות רצינות ולבקש את קלילות הדעת על פני הטרגדיה - כפי שהציע קונדרה בספריו. הטרגדיה נשענת על העצמת מצבי אי-הנחת ובכך מרחיקה אפשרויות של מיזוג ופשרה. הממשות של הקיום נוסח קונדרה והמשמעות החסרה בו, מעידים שלעולם ממלכת האלוהים אינה ממלכת האדם. ההומניזם שנולד ממות האלוהים הניטשיאני יוכל להתכונן כאדם ממשי ולא מטפיסי, רק כאשר יחיה את האלוהים מחדש ויכיר בצניעות המתחייבת מכך. הריאליזם המדיני מכיל את פרדוקס העוצמה ומראה כיצד מרוץ חימוש יוצר איומים ולא מפחית אותם. "פרדוקס החולשה והצניעות" מלמד כיצד חוסר היומרה והכרה במגבלות אנושיות מניבים מצבי שיתוף. המציאות שאינה מבקשת הכרעות, הבריזה העולה מן הים וממתנת את השרב והקרה כאחד, יוצרים "מזג" נוח ואנושי. בתרבות הים-תיכונית מקורה של הזהות נעוץ בעומק ובתוקף ההיסטורי ולא בהגדרת זהות דיאלקטית מופשטות המבקשת שלילת ה"אחר" בדרכה לקבוע את אופייה היא.

הסולידריות הים-תיכונית אינה נזקקת לדיאלקטיקה של כוחות ייצור ויחסי ייצור, אלא למפגש מפרה שהוכיח עצמו לאורך דורות והוא מבטא הכרה שלצד תרבות ייחודית יש מרחבי שיתוף והידברות, נתינה וקבלה, המעוגנים היטב בנרטיבים הקיימים. דרך ההתבוננות אינה תמיד פילוסופית, אלא גם ובעיקר חווייתית, אתנוגרפית ואסתטית על החיים. הצבעוניות של הקיום, איתנות גורמי הטבע והמפגש ביניהם, שלעולם אינו צמא להכרעה (בין ים למדבר), והריבוי של צורות החיים, מובילים את המתבונן לשקוע בתוך הקיום ולהפיק ממנו אושר וסיפוק במקום לרצות לייצר במקומו את "ממלכת החירות" שסופה באושוויץ. בלבנט לא הייתה יכולה לקום אושוויץ! לעולם ייזקף הדבר לחובתה של המודרנה נטולת הרסן, שהפכה את הטרגדיה לדרך חיים ואת קלילות הדעת לטיפשות. קלילות הדעת היא נכס שיש לטפחו ולבקש להעמידו לצד התנאי של אריסטו לחיים טובים: חוקים טובים.

ההרמנויטיקן הגרמני גאדאמר ידע לומר כי מטאפורת "האופק" היא דרך יעילה להבין כיצד אנו מפרשים את המציאות סביבנו, יכולתנו להבין דבר נובעת מכך שיש לנו אופק הנמתח בין המסורת וההתנסויות שלנו לבין סיפור אישי מאופק אחר. בדיאלוג הפרשני מתמזגים האופקים, ותהליך המיזוג יוצר משמעות עבורנו. ההבנה הנשענת על קו אופק מעידה על כך שההתנסויות האנושיות דומות להפליא, והדיאלוג עם האחר מעיד שהאופק משותף, או לפחות נתון בהתמזגות מתמדת.

הים התיכון הוא ביטוי לאופן שבו המטאפורה אודות "איחוד האופקים" תיתכן גם באופן ממשי. כל אחת מהתרבויות שפעלו באגן הים התיכון מקיימת את עצמה בדרכים שונות גם

במרחבים נוספים מסביב לאותו אגן משותף. תרבות יוון ורומי נוכחת באלכסנדריה ובקיסריה דרך מונומנטים אדריכליים ועקרונות פילוסופיים, היהדות מפוזרת בכל ארצות הים התיכון ואין לך עיר חשובה שלא נכתבו בה עשרת הדיברות על קיר בית הכנסת ולא נבנה בה מקווה טהרה יהודי. "איחוד האופקים" מחייב גישה אינטראקטיבית המבוססת על קשר אנושי היכול להכיל שונות ואפילו לבקש אותה, הכול בידיעה שהיסודות דומים ונקודת המבט אל האופק נמתחת כך שניתן להכיל את הבדלי הפרשנות. בניגוד לדרך המחקר המדעית, שבה השואל הוא גם המשיב והתשובה היא אחת, במיזוג האופקים הפרשנות המתמדת היא תנאי לקבלת התמונה הפנורמית. "בתוכי מתקיים גם הדבר שאני מתנגד לו". הדרך לקיים את הניגודים היא על פי ההכרה המשותפת בקיומו של אופק משותף. "אהיה אשר אהיה" (שמות ג', 13), מבטא את נוכחותו של האל בתוך ההוויה, לא רק בתוך הזמן אלא גם ביסודות המשותפים המתמזגים באופק משותף.

לציונות כמקרה פרטי של יצירה מודרנית יש גם שורשים מן העבר, ואלה מזכים אותה ביותר אפשרויות להאריך ימים מפרויקטים דומים של המאה העשרים, גם אם לפרויקט הציוני יש רוב המחלות והיכולות של אירופה. החיים בלבנט מאפשרים לישראל להתבונן מהצד במבט רגוע על דרכה שלה ולשאול אם ניתן להשתמש בחומרים מקומיים של יצירה ושיח כדי להשתלב במרחב הים-התיכוני, קודם כתהליך פנימי הרואה במגוון תרבויות המצויות בתוכה, כמקור של עושר וחיוניות, ולאחר מכן כדרך להתנהל עם שכניה.

הפונדמנטליזם האיסלמי יעבור תהליך דומה לזה של הפונדמנטליזם האירופי החילוני בן המאה העשרים שהולידו, וישקע במצולות הים התיכון כמו ספינות אחרות של שודדי ממון מוכי טירוף. אז תוכל האופציה הים-תיכונית להציע את תפריט ה"מזטים" שלה ולמהול את הערק במים צוננים לעוד כמה אלפי שנות יצירה ודיאלוג המבוסס על מה שנשאר ברשת הדייגים של ההיסטוריה.



הסף בין פרהסיה לבין תכולת בית

חביבה פדיה

בית בכלל - האות הבסיסית של שפת הציוויליזציה

תכולת בית - המטען שעליו סוגרים קירות, דלתות וחלונות. הקיר הוא סף המבחין בין הפרהסיה לבין הפרטי.

הפרהסיה מיוצגת בתוך תכולת בית באופן שונה מזה שבו היא מיוצגת בקירות הבית. המתח הזה של הקירות עצמם כסף, כגבול, והבנת הבית כמשוחח עם הרחוב, השכונה, העיר או המדינה, הבחינה מה הבית מפנים ומה הוא מחצין, היא עבודת קריאה. כל בית הוא טקסט שמצריך פרשנות. לכתוב על בית הוא לכתוב על ציוויליזציה. ציוויליזציה בראשיתית מתחילה מאוספי בתים ציבוריים, וככל שנפליג לתוך העברית העתיקה, המילים למונומנטים הציבוריים יכילו את הצירוף של המילה 'בית' רק בצירוף מילה נוספת כמו: בית מקדש, בית נכאת, בית החופשית, בית המצורעים, בית המעצר, בית המהפכת, בית הכנסת, בית מדרש, בתי תיאטראות: בתי חיים ובתי מתים, ומול כל אלה: השוק, הנמל, האצטדיון, האמפיטיאטרון, השער, החומה, הרחוב, המזבלה, הקיר היחיד - זכר לעיר שחרבה או התחלה של בית.

הדגמים האלה של בתים ציבוריים - האם הם מודוסים פואטיים שיכולים גם לתחקר ולפרש את הבית הפרטי? האם הם נותנים בדינו כלים? האם יש כללים לתיזמור של אלה שחיים בבית כבית נכאת, כמוזיאון, כהיכל ומקדש, ומנגד לאלה שחיים בתוכו כבמזבלה עם אוסף שקיות ניילון וחיות עזובות? האם יש כללים לאופן שבו שכונות שלמות מייצגות את מודוס המקדש ושכונות אחרות את מודוס בית המצורעים, שהומרו למושגי המציאות העכשוויים?

מודוס הבית הלאומי

לכתוב על בית, כאן במקום הזה, ומה פירוש המילה "כאן" אם אין לה תמיד גם "שם"? מהו המקום הזה? מדינת ישראל, בארץ ישראל. ארץ שיהודים גלו ממנה לפני כאלפיים שנה והמשיכו לחלום עליה כמולדת בעת שנטעו עצים ובנו בתים במקומות אחרים שהם הוו למולדתם הראשונית היסודית בכל המשמעויות של ראשוניות: בשפה, בנוף, בתרבות ובזכרון.

וגם המגע והתפקוד הזה בארצות הגלות שהיו בעצם מולדת ראשונית היה שונה במזרח ובמערב, המודרניזם והחילון - כפי שאנו רגילים לדון בהם - מאפיינים את המערב היורופוצנטרי ואילו במזרח הים-תיכוני, בארצות האסלאם ובמזרח הרחוק, באותה נקודת חיתוך של ראשית המאה העשרים ואחר כך אמצעה היה להם מודוס שונה לגמרי מאשר זה האירופי.

וכאן, אל הארץ הזאת שניסתה להמציא מחדש מודוס מולדת, של ארץ, של עבריות, של ישראליות, הגיעו חלוצים, פליטים, מהגרים, עולים - חלקם עם חפצים, חלקם חסרי כל מטען. אניות לא פרקו כאן מכולות, אבל התודעה הכילה תאי מטען של שפה, ריח, מרחבי חוץ אחרים וריהוט. בחלקה הגדול של היסטוריית היהודים ברוב הארצות האירופיות הודרו בשלב מסוים היהודים מאדמה ונותבו אל עיסוק בכספים, מוקצים אל הלוואות בריבית ומזיגת שיכר, וברוב ההיסטוריה היהודית בארצות האסלאם יכלו היהודים לתפקד בעבודות חומריות ראשוניות, בעבודות השומרות על הטבע.

במקום הזה, שאליו הגיעו לאורך הדורות ולאורך המאות השמונה-עשרה, התשע-עשרה והעשרים יותר ויותר חולמים, חלוצים, פליטים ושרידים, אודים מוצלים מאש, היו תושבים ילידי בית שהפכו בחלקם לפליטים ולמגורשים בעקבות מלחמת 1948.

אימפריות קולוניאליסטיות שיחקו ביהודים, הן החלוצים והן הפליטים נדחפו לציון בשל האנטישמיות; לא ניתן לבודד את שאלת עליית הלאומיות היהודית מעליית הלאומיות באירופה מחד גיסא ומן האנטישמיות מאידך גיסא. בראייה פנורמית לא רק פליטי 1945 נתבעו לעזוב את אירופה; יהודים גורשו מחוץ לערים לאורך ימי הביניים, תעו באניות מוכות דָּבָר על הים התיכון לאחר גירוש ספרד, נדדו בתחום המושב, נכנסו לערים גדולות רק בשערים המיועדים לבהמות, נותבו לגיטאות, נטבחו בפוגרומים ולבסוף, בהתאמה עם שינוי מושגי ההדרה של החריג במודרניזם, הרי שבמקום להקיאם באמצעות פיזורם ב"חוץ" לא ידוע הם נותבו אל ה"פנים", אל "מרכז", אל איסופם במחנות ריכוז שהפך לנתיב מסעם השמימה. בטווח השנים שבהן יהודים נלכדו באירופה שוב הוסגרו היהודים כמו בספרד של המאה השש-עשרה, מדינות לא פתחו שעריהן למהגרים יהודים נואשים שניסו לצאת מגרמניה. ברגע חרדת הלא-נודע בתחנת גבול בספרד ולטר בנימין מתאבד.

זוהי למעשה הטראומה שנמאס לשמוע עליה. עם כל כובד המשקל של ה"היסטוריה לקרימוסה" (ההיסטוריה של הדמעות, של תפיסת ההיסטוריה היהודית כמי שדומיננטי בה הקול של החורבן והאבל) הגיעו היהודים לבנות את הארץ החדשה; חלום אפוקליפטי של שמחה והתחלה.

אחר כך הפכו היהודים והערבים גם יחד לכלי משחק בפעם השנייה ב-1948, ולבסוף קמה מדינת ישראל: ערים, מקומות, בתים ושדות חתומים בזכר השלטון העות'ומני או השלטון המנדטורי; ערים, מקומות, בתים, ושדות חתומים בזכר אדונים ותושבים שהיו לפליטים, למגורשים. הארץ זרועה בשמות ושמות קודמים.

כיוון המרחב החדש, שבבת אחת הפך מארץ למדינה, הפך למרחב מדיני, היה שקול לאגדות ולמיתוסים המתארים את האל הבונה את העולם תוך כדי שהוא מתבונן בספר, בתורה, בחוק כלשון ארכיטקטונית. אין זו ארכיטקטורה שצמחה לאיטה במסורת בת מאות שנים, בעולם של טרום-לאומיות, מתוך מסורת אגריקולטורית - זוהי לשון שהוטענה באחת, כשבראשית דרכה היא מופעלת מתוך מערכת חוק, כוח והון מדיני שנתכוננו כולם בו-בזמן. הטענת המרחב הגיאוגרפי הייתה לפיכך פריקה מהירה של מרחב היסטורי - הטענת מרחב היסטורי נערכת גם כשההיסטוריה מוכחשת - הלשון הארכיטקטונית שהתכוננה באחת להטעין מרחב במדינה הייתה מורכבת לא מלשון אחת, אלא מלשונות, היא הביעה מספר מבנים עקרוניים, לא תמיד הרמוניים, עתים סותרים וקונפליקטואליים, שבהצטרפם יצרו יחד את הבעת הפרהסיה של המרחב הישראלי; רק בזיקה אליהם נוכל לדון בצורה מדויקת יחסית בסוגיה של תכולת בית.

נפרוט את המצב הארכיטקטוני של דיבור בלשונות שבורות. ברמה ההיסטורית המודוסים הקונפליקטואליים הבולטים היו: 1. שלילת הגלות. 2. הנכחת הגאולה. למודוסים האלה אפקט שונה ואין הם רק אחד ביטויו של משנהו בשפה לוגית אחרת; עם זאת בקונפליקט הזה, כיוון שבסופו של דבר הוא מסדיר ברמה הפוליטית מערכת של יחסי עבודה משלימים, נוצרת קלקולציה של חלוקת משאבים וסמלים, וכך למעשה היחס בסופו של דבר הוא סימביוטי יותר מאשר קונפליקטואלי.

ברמת הכינון של ה"אני" התרבותי היו: המודוס היורופוצנטרי, המודוס של המודרניזם, שלילת המזרחיות.

ברמה הכינון של ה"אני" החברתי היו המודוסים הבולטים של חלוציות וכיבוש, ומנגד - פליטות, פועליות והגירה.

לשני מודוסים בסיסיים אלו היה ביטוי בעוד מישורים. ברמת הנוף: המודוס של הפרחת השממה. ברמה הטכנולוגית: המודוס של המודרניזם בשתי שלוחותיו, הסוציאליסטית והקפיטליסטית. ברמה האמנותית: המודוס שמבקש אחר 'ישראליות', ילידיות, מקומיות, ורגקולריות מתוך שהוא נע בין ראיית המרחב כמופשט לבין ראייתו כלאומי, הוא נע גם בין רומנטיות לבין הירואיות, בין ריק לבין אקזוטיות.

מול שאלת המודוסים של איך בונים ומה בונים ואיפה בונים - תכולת בית היא הזיכרון שמבקש לארגן בתוך הבית את המטען הרוחני, והחפצים-רהיטים, שכולם חתומים לעתים

בחותם מקום וזמן אחרים - פרי הגירה או העתקת ערכי לב וזיכרון - שאינם בהכרח מסונכרנים עם הפרהסיה החיצונית באותו רגע.

תכולת בית היא תמיד הגלות שמתנסחת באמצעים של גאולה או הגאולה שמתנסחת באמצעים של גלות, היא המטען של הפליט, העובד הזר, המהגר, שמנסה בין ארבע קירות לנסח שפה של גאולה או השפה של גאולה שבכל מחיר חוצבת בסלע ובהר גם במחיר הריסה והשחתה והופכת לגלות.

שיכרון החושים של ההתחלה מחדש מן המקום המתקדם של הציוויליזציה האורבנית: "ברצותנו להקים בניינים; לא נתקע בתי כלונסאות עלובים על שפת אגם, אלא נבנה כפי שנהוג כיום. אנו נבנה באופן נועז ונהדר יותר מכפי שנעשה הדבר אי פעם לפני כן, כי יש לנו אמצעים שכמותם לא היו עוד בהיסטוריה".¹ אולם זו מדינה שנחשבה כולה חדשה, מיידית, מהירה וברורה כחזון אורבני שהפציע בלב סביבה כפרית² ולעתים קרובות מיהר מדי לראות אותה כשממה ריקה הממתינה להפרחתה.

תודעה שנוצרה בבת אחת ללא שכבות זיכרון, מתוך שלילת הגלות, שלילת הנוכחות של הילידים במרחב, שיכרון חושים מן המודרניזם ומן הרצון להגיע לבית לאומי לעם היהודי, עמו של היהודי הנודד. תודעה שביקשה ללדת באופן מיידִי את גופה, את המדינה החדשה כגוף אחד. תודעה שחשה עצמה נאורה, מערבית, משכילה ומתקדמת.

הבית שאותו בונה הנודד המשיחי אינו עומד רק על אדמה או על חולות, אינו עומד רק בהר או בים. הוא עומד במרחב הלאומי, במרחב היהודי, במרחב השיח הארכיטקטוני העולמי, במרחב המעמדי, במרחב הצבאי, במרחב הים-תיכוני, במרחב הגלותי, במרחב הישראלי, במרחב ההיסטורי, במרחב הגאוגרפי. הבית הוא מכונת מגורים, ברירת מחדל, היכל אוטופיה של תפיסות וכוחות שמעבר ליחידים המחפשים להם אתרי חיים.

כרוניקה קצרה של קירות החוץ

התת-מודע הוא כביכול ריק, אך מכיל שברי זיכרון של מקום; ננסה בקצרה לשרטט את שיח העשורים מבחינת מעטפת הבית הלאומי החובק את הבתים הפרטיים. טרום-המדינה אופיינה בשנים שלאחר מלחמת העולם הראשונה ועד שנות השלושים במימוש המיתוס של הפרחת השממה, אחר כך נעה בעשרים השנים הבאות עד הקמת מדינת ישראל בארכיטקטורה הנשלטת על ידי סגנון הבאהואס.

עשרים השנים הבאות מקום המדינה ועד 67' ביטאו את שיכרון השרטוט על הלוח הריק; המילים המנחות של פרויקט הבנייה היו "הפרחת השממה", "בניין הארץ", "בית לאומי", "המפעל הציוני". למילים מנחות אלה חבר שיכרון לה-קורבוזיה שהתחבר למהלך של בנייה חסרת סממנים פרטיקולריים, בושה בסממני זהות הסותרים כביכול את האוניברסליזם, כלומר את היורופוצנטריות; וכך הבושה בקיום היהודי הגלותי שהיה לסוג שלילה עצמית וסוג שלילת

המזרחיות - כי בסופו של דבר היהודי היה המזרחי של אירופה - כל אלה הובילו לבנייה א-היסטורית, שלילת המקור היהודי, שלילת המקור הים-תיכוני, שלילת המזרח, שלילת הערביות. שלילת מערכת הרפרנטים הרחבה הזאת מתוך שיח סמוי של הכחשת זהות עצמית וחרדה למעשה מזהות, הובילה לתפיסת המודרניזם-אוניברסליזם-אירופאי-מערבי כנקודת הייחוס העיקרית ולמעשה כמקור שהפרויקט הארכיטקטוני בארץ ניסה להנכיח את העתקיו במרץ ובכל מקום: בערים, בקיבוצים, במושבים ובעיירות פיתוח; אופני הביצוע וההנכחה של בני המעמד ההגמוני / הגבוה / המבוסס עבור עצמם, של הארכיטקטים של החזון האוטופי, של קומונות בקיבוצים ושל הגורמים המדיניים עבור קבוצות ההגירה במעברות ובמחנות קליטה - היו שונים בממדי הגודל, היופי, הנוכחות והעושר, שונים בעשייתם למען היחיד ו/או למען הקולקטיב, וזהים למדי באידיאולוגיה של ארכיטקטורה שמשמעות האוניברסליזם שלה הוא מעבר למקום ולזמן. הראשון משמעו הכחשת המרחב המזרח-תיכוני והשני - הכחשת ההיסטוריה הגלותית; כלומר השיח האוניברסלי היה תמיד לא רק תוכן חיובי אלא עמד בתוך דיסקורס שולל. כך הוקמו לבני המעמד הנמוך והמהגרים מארצות האסלאם מעברות המוניות ואחר כך שיכונים ובלוקים, ולבני המעמד הגבוה וילות ובניינים מפוארים. אלו נושאים את הרעיון הארכיטקטוני, שכבר אצל לה-קורבוזיה, בהתקפתו את המעמד הבורגני, הוא לכאורה א-מעמדי ובעצם מעמדי מאוד ואף נגוע באוריינטאליזם.

שיכונים, וילות, ערים שלמות הנבנות בהינף רגע; בנייני ציבור הנעים בין מוזיאון בערים הגדולות לבין בית העם בערים קטנות יותר; בין מבנים של "מדינת רווחה" ובין מבנים של חברה סוציאל-דמוקרטית, חברה המאופיינת על ידי ה"הסתדרות", מודרניזם בעל גוון סוציאליסטי. רעיונות של "עיר גנים" אשר הסטנדרטיזציה והיישום השרירותי שלהם ברחבי ערים שונות ובמגוון נופים שונים המאפיין את הארץ הופך בסיס בחלק מהמקומות לערים עם שטחי הפקר, בסיס לבנינו מואץ בעתיד.

בין 67' ל-73' פקדו את המרחב הישראלי שש שנים של מרחב זולל וסובא. מצד אחד שרטוטו של קו - הקו הירוק, הקו המרכזי בעיצוב מרחב מדומיין. "התנחלות", "שיבה", "גאולה", קבלנים ופועלים: שידור חוזר של מדיניות ושיח גאולת הקרקע שאפיינו את תקופת החלוציות, אלא שהפעם רעיון כיבוש השממה מוחל על אזורים שנכבשו באופן צבאי. זמינות שטחים חדשים וכוח פועלי זול מובילים להתעשרות, לעליית מעמד הקבלנים ולעלייה מובהקת של המעמד הבורגני העילי. במקביל ויחד עם פרויקטים חדשים שונים, שאף הם מבטאים תנופת בנייה, מתחיל ברחבי הארץ פרויקט "שיקום ערים". המושג של חיפוש המקום ושל חיפוש רוח המקום נכנס הרבה יותר לשיח הארכיטקטוני, אולם כניסתו יחד ובעיתוי של גל לאומיות, מונעת שוב את פיתוח השיח החופשי העמוק מהשורש על ישראליות יהודית ים-תיכונית.

אם 73' היה קו שבר טראומטי, הרי הוא לא מנע, או אפילו האיץ, את ההתרכזות בחיי השעה והרגע, באטמוספירה של "אכול ושתה כי מחר נמות", מפגן הראוותנות נמשך בעשור הבא, עליית המגורים המכונים אל רווחת היחיד: וילות מפוארות שססמתן "בנה ביתך" בערי

הפיתוח; בנייני הציבור שייצגו בראשית המדינה מונומנטים הגמוניים של אספקת תרבות ושירותי רווחה באווירה סוציאל-דמוקרטית - מעתה הם בעיקר פרויקטים מסחריים.

עשרים השנים הבאות, ממלחמת לבנון הראשונה ועד 2002, מבטאות פיצול מובהק יותר של הארכיטקטורה הישראלית לשיח מגזרי אזורי, יחד עם "מדיניות ההפרטה", "יזמות", "מיזם", שיח תל-אביב מול שיח המדינה, הקו הירוק או שיח הכיבוש, ושיח האכזבה והנסיגה, שיקום בתי הבאהוס בתל-אביב, עלייה חוזרת של השיח הבין-לאומי, בניינים בעלי סגנון בין-לאומי בתל-אביב, הפשרת אדמה חקלאית, ענף הנדל"ן, מגדלי יוקרה. בנייה מואצת של קניונים, המרסקים בכל מקום את לב העיר ויוצרים ואקום במרכזה.

העשור שלאחר מכן מודגש בקווים כלליים חיסול הולך וגובר של המבנים האידיאולוגיים-כלכליים הבסיסיים של המדינה, והייצוג הסימבולי העיקרי לכך הוא הפשרת קרקעות הקרן הקיימת. המשך ההרס של שטחים ציבוריים במרקם האורבני, הרס הרחוב, הרס לב העיר וביטול המרכז האורבני נמשכים. ההתנתקות והמשך ההרס של שטחי טבע, בעיקר של מקורות מים כמו ימים, נחלים וואדיות - חלקם בעלי ערך סימבולי והיסטורי כמו ים המלח - בשל זלזול, הזנחה או שימוש תעשייתי מואץ המרוקן אותם.

ההיטלטלות בין האוניברסלי לבין המקומי בארכיטקטורה בארץ שונה מהיטלטלות כזאת בכל ארץ אחרת בעלת רצף היסטורי יציב. המשמעות שלה בארץ הגירה בעלת היסטוריה קצרה ועמוסה בתודעות משיחיות ולאומיות היא שונה לחלוטין. כל בחירה בין האוניברסלי למקומי אינה יכולה להימנע מהכרעה נוספת הקשורה לשיח התת-קרקעי; בחירה באוניברסלי היא תמיד בו-בזמן נלווית להכחשת ההוות הפרטיקולרית משלילת הגלות ועד שלילת המזרח והכחשת הערביות במרחב, בחירה במקומי יכולה לנוע מחיוב הים-תיכוני וחייב המזרח ועד אופן סמוי של מימוש לאומנות במרחב והורדת קבצים מיתיים על דיסק הארץ שאינו עומד בנטל.

ההיטלטלות בין המודרניזם לפוסט-מודרניזם גם היא היוותה צורת המשך של המאבק והשיח בין האוניברסלי למקומי, החזרה לצורות מודרניסטיות כסממן אנטי-לאומי מתרחשת בידי בעלי הון היושבים בערי מרכז ויכולים לסגת בשפה מן השיח של 67', לבקש לחזור לקו הירוק, בעודם מהווים חלק מהמדיניות והתהליכים שאִפשרו והנכיחו אותו ובעוד יש בידם האמצעים לממש את תרבות השלט-רחוק התל-אביבית.

ההיטלטלות של חזון הגאולה הציונית-ישראלית סביב שלילת ההיסטוריה היהודית הפכה למעין מיתוס יסוד המטלטל את ההוויה הישראלית בין בנייה לחורבן, למיתוס ראשוני המנציח ומונצח בארכיטקטורה. ההנכחה הדו-קוטבית של הטלטלה מיוצגת בצורה סטאטית במרחב; ההיטלטלות בין סוציאליזם למעמדיות, בין רווחה להפרטה, ההיטלטלות בין קודש ובין חול - לכל אלו צורות מבנה, לעתים מגלומניות, של היכלות מסוגים ומטיפוסים שונים במרחב הישראלי.

קטבים אלו של צורות השיח הארכיטקטוני מבטאים גם התנגשות בין מזרח ובין מערב, בין היסטוריות לבין א-היסטוריות, בין זהות לבין הכחשת זהות מקומית, אבל קטבים אלו מסתכסים יותר זה בזה בהיותם תמיד גם אופן של מעמדיות סמויה בחברה הישראלית וביטוי לתהליכי הון, כלכלה ולאומיות המנוסחים בשפה משיחית או אנטי-משיחית ועם זאת לוקחים כולם חלק

במדיניות הליברליזם וההפרטה. ובמערכת התנודות ביניהן נוצרים בו-זמנית אימפריות אורבניות וגושים של ערי פיתוח, פרברים ומאחזים. איזה בית יבנה זה שבא מן הדרכים, המגורש, זה שגורש ממקום שחשב שהוא מולדת בית, הפליט, המהגר? סף הבית הוא מקום הסינכרון בין הפנים והחוץ או מקום הלימינליות הנצחית. איני יודעת אם אני מקנאת בחלקו של האדם הזורם לתוך הבית ללא כל הפרש מן החוץ, הופך את הבית למקום תצוגת הפרהסיה, ואיני מעדיפה עדיין ובכל זאת את מנת חלקו של הסובל מן הפערים בין הבית לבין החוץ הנושא בתוכו באופן אינטלקטואלי ואמנותי את השסע, את הגלות המתמדת מן הנחת ה"בעל ביתית" שקרע בתוכו הדיסוננס בין הבית ובין הפרהסיה.

תכולת בית היא המקום שבו נפגשים השיח של הפרהסיה עם האינטימי, תרבות הרוב ההגמונית עם תרבות המיעוט, ובמקום שבו הסף הופך למקום המעצור העיקרי של הפושט את ידו כלפי חוץ ומשיבה ריקם, שם באים לידי ביטוי הניגודים התרבותיים, המעמדיים והמנטליים המובהקים.

סף הבית הוא כמו שפתיים שביניהן גוססת מתרסקת הלשון הילידית בעת שהיא מתהפכת החוצה בלובשה את המדים לצאת אל העולם או להסירם במהרה וללבוש את החלוק או השרוואל בשובה הביתה. ההתרסקות הזו של הלשון היא רגע התרגום, רגע ההכרה הבלתי נמנעת, שברמה המעמדית תמיד יהיו מקור והעתק. המתח הזה הוא המעצב את תכולת הבית ככזו שאינה מקרינה חוץ.

כן, אני מתוודה, אני אוהבת את הבתים האלו שאינם מקרינים ברגע היכנסך אליהם אווירה של מוזיאון או גלריה, שאינם מקרינים תמימות דעים של ההיכל הפרטי עם ההיכל של התודעה ההגמונית.

מכונת המגורים, ההיכל והבזאר

ומה בתוך הבית? מה תכולת הבית בארץ שרוב תושביה הגיעו אליה כחלוצים אידיאליסטים או כפליטים רדופים ללא מטען ריהוט שלם באניות וללא מזוודות אין-ספור? אם בית הוא מכונת מגורים, כפי שביקש לטעון לה-קורבוזיה, הנואש כמעט בשלילתו את מעמד הבורגנות, ובקטילתו את פנים הבית שנראה כבזאר במעין רתיעה אוריינטליסטית, הרי שמסגרת השיכון השפה הרזה המינימליסטית היבשה הפכה לפרויקט שבו בעלי העמדה והמעמד ייצרו מסגרת למעמד נמוך מהם, והם מצידם, נואשים מן הריק הזה, שבו וביקשו למלא אותו בחפצים סמליים משלהם. השפה האחת, הסטנדרטיזציה הקיצונית שהופכת כבר לשפת כלא, השפה השנייה, המתריסה: כן! נשים בתוך מכונת המגורים שסיפקתם לנו את הבזאר, כי זו תהיה הדרך לייצר שוב את הבית כהיכל.

"לקראת ארכיטקטורה" ו"אורבניזם" ומניפסטים נוספים של לה-קורבוזיה, שהחל לפרסם בשנות העשרים, נקלטו גם בארץ. הטון הפטרוני המצווה, הדידקטי, המחקק את המניפסטים

של המודרניזם שנכתבו לפניו ומפקד על הבורגנים להתפטר מעודפויות בעוד שדיבורו שלו תמיד עודף משהו, הציב את רעיון הבית כמכונת מגורים ואחר כך נרעש מהדימוי הנגדי כל כך (שהוא עצמו לא חווה אותו כנגדי) של בית כהיכל. בעסקות מכרז שהוציא אז האו"ם [=חבר הלאומים] הוא קובל על אי-ההתלהבות מהתכנית שהגיש: "ה"חבר" החביב מצפה להיכל, ולדידו היכל אמתי אינו אלא הדימויים שנקלטו במהלך ירח דבש בארץ הנסיכים, החשמנים הדוגים או המלכים"[[][?][]].viii הוא מנסה כלוזג בין שני הדימויים ה שונים כל כך בטיעון שארכיטקטורה אין פירושה רק לשרת כי אם גם לרגש: "לארגן את האיברים החיים והיצרניים האלה על פי כוונה ארכיטקטונית עליונה: לרגש באמצעות גדולת הכוונה" [שם, v].

אף שלה-קורבוזיה מנסה לטעון להכלת שני הדימויים הללו יחד, וחושב שהארכיקטורה שלו אכן מרגשת, דימויים אלו מנוגדים למעשה זה לזה, וכל אחד מהם מושך לכיוון שונה לחלוטין. הראשון מעוניין לשרת, להיות פונקציונלי, עניין לו בחיסכון ובמינימליזם, והשני מעוניין באורגניזם שיש לו יחס לסדר הסמלי, כלומר לרגש. עניין לו בעודפות.

המעוניין לשרת הופך עד מהרה לאדון; שנות החמישים, עם ההתאוששות ממלחמת העולם, הביאו את בשרת מכונת המגורים למקומות רבים ברחבי אירופה ואילו בארץ השתלבה בשורה זו של המודרניזם הענייני עם נקודת הכינון של ראשית. מכונות מגורים רבות, רכבות בטון אפורות, החלו אפוא לחנות חניית קבע בערים ובעיירות שהוקמו חדשים לבקרים.

שתי קריאות של לה-קורבוזיה מתאפשרות במרחב הישראלי - הבלוק כמימוש הבלהות של מכונת המגורים הפך לפרקטיקה שבה הבית האמור לשרת את האדם הפך לבית של האדם המשרת את האדם הנעלה ממנו מעמדית. פרקטיקת אכלוס מהיר וגורף. לעומת זאת תיאור פנים הבית - תכולת הבית של מכונת המגורים - הפך להיות התפרעות של היכל אבוד בתוך מכונה. כל אותו אינוונטר שלה-קורבוזיה לועג לו ולמעמד הבורגני הצרפתי הוא-הוא שגדש את פנים מכונת המגורים שהוקצתה למעמדות הנמוכים בניסיון לממש היכל, ניסיון להגיע לעונג היכן שהאדון מכתيب לשרת. וכך היו לנו - המזרחים, העירקים, המרוקאים, הספרדים הטהורים, המזרח אירופאים, ההונגרים, הרומנים והפולנים - בתים שהיו גדושים בשטיחי פרווה סינתטית, נברשות, לעתים בובות חרסینה תועות ולעתים נרגילות לא מעושנות שרק סימנו כיוון זהות אפשרי.

כל אותו אינוונטר לזה בשיח החומרים השליטים שליוו את הריהוט והאַבזור של הבית הישראלי. כך נמנה את המעברים החומריים משנות החמישים: הבלוקים והבטון, הבתים המשותפים עם החצר, לבניינים על עמודים לחנייה, טיח שפריץ, שולחן אוכל מפורמיקה; שנות השמונים: אינדוידואליות שפירושה ההתלבטות בין פורצלן-גרניט-קרמיקה; שנות התשעים: השיש והזכוכית; שנות האלפיים: מ"איקיאה" ועד החזרה לאבן הטבעית במחירי עתק. לפי הקריאה הראשונה הזאת תכולת ההיכל האבוד והמדומיין, המשוחזר באמצעים סינתטיים למיניהם, ניסתה להתנתקם במכונת המגורים הקרה והמנוכרת, והסינתזה בין שניהם היא המהות של המעמד הפרולטרי המודרני הזה.

לעומת זאת היו הבתים שהופקו לפי הקריאה השנייה של לה-קורבוזיה, כלומר קריאת "מכונת המגורים", כשיר הלל לריק: באדיקות ייצגה תכולת הבית את רעיון מכונת המגורים

שייצגו הקירות, מינימליזם ורוחב שהוצג באופן אחד בבתי הקיבוצים הראשונים ובאופן אחר, אמנותי יותר, לא רק בבתיהם של מי שהפיקו בתים עבור אחרים, אלא בתים עבור עצמם, ובהם התנערו כמצוותו מן הזעיר בורגנות בעודם מבססים מעמד שקוף של אצילים מסוג חדש.

רווחו כמה טיפוסים של בתים, ואת כולם הבחינה גם שאלת המעמד הכלכלי. הבתים "שלנו" - של עדות המזרח הספרדים, קצת עירקים וקצת מרוקאים, הבתים של האשכנזים החרדים, ליטאים או חסידים, שמעולם לא דרכה בהם כף רגלנו, הבתים של יוצאי פולין, רומניה והונגריה, הבתים של ה"יקים". וכמו כן הבתים "שלהם", של אלה ש"הצליחו" לעשות זאת, שהיה להם הבית הנכון מבפנים ומבחוץ. כל הבתים ניסו להגיע לגולת הכותרת שלהם ברעיון ה"סלון".

הבתים הם שדה להנכחת פרקטיקות המרחבים השונים הגודשים את המרחב הישראלי בערכים משתנים של הרמוניות קקופוניות ודיסהרמוניות בין הלאומי, הפוליטי, הדתי, החילוני, הטבעי, הנוף, הזיכרון ההיסטורי, האוניברסלי והפרטיקולרי, המערבי והמזרחי, האשכנזי והספרדי, הטכנולוגי-תעשייתי-כלכלי ומסחרי.

אין זה מופרך לומר שלעתים מרחב שלם מיוצג בבית באמצעות פריט אחד בלבד. כך למשל המרחב הלאומי, שייצוגו המובהק הוא דגל המדינה. באופן נוגה להחריד ראיתי את דגל המדינה כפריט של נוי וקישוט רק בבית מגורים ערבי נטוש בעיר הטורקית בבאר שבע, שאליה כוונו לגור "משת"פים" שהיגרו בחסות הצבא מעזה או מחברון, והוא תלוי על הקיר בגודל שטיח קיר ענק; מנגד ראיתיו כך גם בדירה זעירה של משפחה אתיופית לאחר שבעל רצח את אשתו. הצילום הפולשני בעיתון מגלה דגל ישראל ענקי ההופך את המרפסת לסוכת הדגל. דווקא במקום שבו רוקנה הזהות הקהילתית או הקולטיבית כמעט עד לנקודת האפס שלה, במקום שבו התירבות הוא דיכוי או שהדיכוי הממשי מתיימר להיות סוג של תירבות, דווקא שם, מתוך הריק הזה, סמלי הלאום מופנמים ומותמרים לדרגה של תמונה וקישוט על הקיר כמו הפגן של קירות הלב.

אם נפרק את הבית לשטחי מחיה שמייצגים את פונקציות ההיכל והמכונה, ונפרק לגורמים את נקודות המגע בין שתי שפתיים שבהן "מרחב המעבר" של חוץ-פנים מתגלם בכל פרקטיקה ופרקטיקה באחד מחדרי הבית, הרי שנגיע למרכיבי היסוד הבאים: מטבח, שירותים, אמבטיה, חדרי שינה וחדר מגורים.

פרקטיקת שתי השפות של פרהסיה ותכולה בתוך הבית

במטבח, בשירותים ובאמבטיה - המפגש בין שתי השפות, שפת החוץ ושפת הפנים, הוא האזור הבולט ביותר של הנכחת פרקטיקות הגוף, ובו מתבטא הדיאלוג העיקרי של שתי השפות בחומרים המבטאים מעמד כלכלי: שם נראה את התנועה בהתאמה מן החומר הזול ליקר וכן את הריבוד המעמדי: פורמיקה או אלומיניום, חרסינה, קרמיקה-שיש ובחזרה לאבן סלע, פסיפסים והערצת כל אבן כאילו היא התגלמות הסובייקט. תצוגה ותכולה של בשמים או תרופות, רזי סתרים ומראת ענק שגודלה תואם בדרך כלל את ממדי הפולחן הקוסמטי.

בחדרי השינה - האזור הבולט ביותר של הנכחת תפיסות על אודות זוגיות מחד גיסא וילדות מאידך גיסא. שם המפגש הוא בעיקר דרך תפיסות האבה, רומנטיקה מכאן וילדות מכאן במפגשן עם כוחות כלכליים ועיצוביים. כך אנו נפגשים לבסוף באותו פורמט של מיטה, ארון ומנורה. עיקר הגילום של פרקטיקות התנועה בין חוץ ובין פנים הוא הסלון. מושג הסלון יסודו בתערוכות חברי האקדמיה הצרפתית המלכותית לציור ופיסול שהוקמה במאה ה-17, כך שהכניסה לסלון הייתה הכניסה לתרבות. מושג הסלון כחלל תצוגה וגם כחלל התרבות הוא מושג יסוד שהופנם לתוך תרבות הדיור המנסה שוב ושוב למחוק אותו ללא הועיל בביטוי "חדר מגורים".

אני זוכרת את הילדות בצל המושג הזה, בניסיון לעכל את מילת הקסם הזרה לעברית: "סלון". זה שידר תחושה שאמנם אנחנו עניים, אבל יש לנו היכל ובהיכל ספה מרופדת מקטיפה סינתטית ושתי כורסאות וכן מזנון או שולחן עץ המצופים פורמייקה מבריקה. יש שעטפו את אביזרי היוקרה האלו, שעדיין שילמו עליהם בתשלומים, נילון עבה או בסדין פרחוני.

לקראת סוף המאה התשע-עשרה הקים נפוליאון השלישי את סלון הדחויים. בארץ, נדמה שרק מאז שנות התשעים מערער גל של אמנים צעירים, חלקם בני דור שני או שלישי לעולים ומהגרים מארצות המזרח או ממזרח אירופה' על אמנות הסלון ההגמוני בעל המאפיינים המערביים היורפוצנטריים. יותר ויותר תכולת בית, תכולת הסלון של הדחויים, מתפרצת אל תוך המרחב האמנותי ומנכיחה בסגידה פולחנית מהופכת לתרבות התואם בין הגמוניית הפרהסיה לבין נוכחות הסלון. אותם חפצי קיטש ועוני מזלזלים המייצגים את האופן שבו תרבות הבזאר המזרחי מונכחת בתוך הוויית השיכון, שנדחפים אליה בני המעמד הנמוך בעודם אנוסים לייצג את סלון האדונים בביתם.

כלי הפולחן של הסלון לבד מספות, כורסאות, מזנון ושולחן, הכילו גם אביזרי קומוניקציה תרבותית מובהקים יותר כמו "ספרייה" - כך קראו לארון ספרים ביתי - וכן רדיו וטלוויזיה באותו עידן של טרום-פרוץ האינטרנט. כשם שפקע לב העיר עם הקמת הקניונים, פקע לב הבית עם פלישת האינטרנט. לא עוד כלי מדיומלי מרכזי שסביבו מתרחש ורוחש קיבוץ אנשים, אלא מחשבים וחיבורים לרשת בחדרים השונים, ואיש-איש סוגד לכלי המדיומלי שלו. צריכת הרשת היא בחלקה פומבית ובחלקה סודית.

ייחודם של פריטים אלו בסלון הביתי הוא יצירת קשר להגמוניה התרבותית. ההגמוניה היא סוג של סלון תרבותי וירטואלי שיש לו נראות וקשב בסלון הביתי. נפענח לחוד את עניין הספר, הקול והמבט.

תכולת ספרייה - רוב חדרי הסלון בבתים הכילו ומכילים ארון ספרים או מדף עם ספרים. כמעט בכל ספרייה היה חלק מת, נידח, שבשלב מסוים חוזר או לא חוזר לעולם אל התודעה. ספרים בגרמנית שנזרקו הצידה בקבוצות של עליית הנוער, כמה ספרים בלויים בערבית שבקושי השיג אותם אבי ושב ומשמש בהם (מעולם לא עבר לקריאת ספרים בעברית). ובעשרים-שלושים השנים הראשונות למדינה נוספו בהדרגה ספרים שהופצו על ידי ועדי עובדים: ספרות יפה במהדורת כיס לעם, אלבומי ניצחון וטבע. בספריות של בני המעמד הנמוך-בינוני, הפועלים השכירים המזרחיים שעוד לא עברו הבניה ודוקטרניזציה חריפה, עמדו ספרים מעולמות שונים

לחלוטין בטבעיות זה לידי זה. הספרייה של אחד השכנים המשכילים שלמד הוראה עוד בבגדד הייתה מפוארת במיוחד והשתרעה על כמה קירות מלמעלה עד למטה; רומנים בעברית: 'חלף עם הרוח', 'מחר אזיל דמעה', 'מחלקת הלחם', 'ד"ר ז'ואגו', ספרי המלחמות, ספרי בריאות, ספרי יד בן צבי, ספריו של שז"ר, סדרת הספרות העברית החדשה; ספרי תנ"ך עם מפרשים. באותו זמן הכילה הספרייה של סבי, בן למקובל נודע ומשכיל אוטודידקט, ספרי זוהר וקבלה לצד תרגומים של אריסטו, אפלטון והיינריך היינה, את מחקרו של שלום על שבתי צבי, ואת ספריו של ויקטור הוגו ואלכסנדר דיומא, משוררי ימי הביניים ומפרשי המקרא; הספרייה שלנו הכילה את ספרי עם עובד וספרית פועלים ושל דן חסכן, ספרי ואלבומי הניצחון של 67' וספרי ניתוח מחדלים וגבורות של יום כיפור. אנציקלופדיות תרבות, אמנות והאנושות, תערובת של זיכרון לאומיות והקניית השכלה לעם, חינוך סוציאל-דמוקרטי וחינוך לאומני. חלק מהשכנים סחרו בסדרות: תלמוד תמורת כל כרכי יצחק בן צבי ולהפך. לשכנים רבים, ס"ט [ספרדים טהורים], רומנים ופרסיים, לא היו כלל ספרים בבית. כולנו - בעלי הספריות וחסרי הספריות - הלכנו להחליף ספרים בבית העם, עם הספרייה הענקית והספרניות האגדיות והמיתוס של הנער אדיסון שקרא את הספרים בספרייה העירונית בעיר הולדתו לפי הסדר מקיר לקיר.

קיר, תמונה ודגל - עם העיתונים הגיעו מתנות: דגלים ותמונות הנשיאים. יש שנזרקו וקומטו והושלכו ויש שמוסגרו ונתלו בבית.

קפה טורקי ודיוואן - שנות השבעים היו השלב שבו המרחב שנפתח אחרי 67' הזמין הליכה לשווקים בעיר העתיקה בירושלים, בחברון, בעזה ובבית לחם. מילוי משאלות של קפה, תבלינים, קסטות וספרים בערבית. לאט לאט נרכשו חפצי נוי וחפצי ריהוט קטנים בשווקים הללו. הערבית התגלגלה על השפתיים. הביקורים בבתי ערבים בגדה העלו לפעמים געגועים לבתים מזן אחר, ובחלק מהבתים ומדירות השיכון שתושביהם ממוצא מזרחי צץ פתאום חדר מזרחי יותר: שטיח, כריות ישיבה, שולחן מזרחי שולחן נמוך לקפה, מגשי קפה - שנקנו בערים הסמוכות הכבושות אבל שיקפו געגועים לכמה עשורים קודם לכן, לשיטוטים ברחובות ובשווקים של מרקש, בגדד או קהיר, משם הגיעו ההורים. פתאום התברר שדיוואן אינו רק שם לספר, אלא הוא אופן ישיבה, אירוח ומגורים.

נילון, וילון ורעלה - השינוי במה שהתודעה הדתית יכולה להכיל, התחולל בהדרגה בערך מאמצע שנות השמונים ואילך. ילדי המשפחות החלו להיטמע במסגרות החינוך הדתי לאומי, ש"ס עלתה, גבולות הספרייה הביתית משורטטים מחדש; הנערים הצעירים שחזרו הביתה מן הישיבות לא רצו עוד לראות ספרייה כזאת. ההורים שהחלו לעמוד תחת השפעה של חרדיות מזרחית החלו גם הם להתארגן מחדש. יש שזרקו את הספרים החוצה, יש שהחליפו את הנילון השומר מאבק בווילון בד עבה שהסתיר את האיננוטר, כמו שהנשים הוסיפו או נדרשו להוסיף לראשן כיסוי תחת כיסוי: "כיסוי כפול", מטפחת תחת מטפחת להידוק מוחלט של קווצות השיער. חלק מהספרים נתרמו לספריות בתי חולים, הספריות חוסלו, חלק מהספרים הושמו בביישנות על גדרות בלילות מתוך הסתייגות מטולסטוי, ויש שאף מאורי צבי גרינברג שהיה אמנם ימני אך... חילוני.

דת לעם - לאט לאט החלו הבתים השונים של השכנים, הדודים והקרובים המזרחיים להכיל אותה ספרייה: אותן מהדורות תנ"ך, משנה, תלמוד וזוהר, כשהמבחין את חובשי הכיפה הסרוגה

או השחורה הוא בעיקר השאלה אם הספרייה הביתית מכילה את כתבי הרב קוק - כולם או חלקם, או כלל לא.

תמונות רבנים - כהשלמה לתהליך הוסרו תמונות הנשיאים וראשי המדינה, תמונות שייצגו את הכיוון הסוציאל-דמוקרטי של ראשית המדינה ופולחן המנהיגים מן הקירות, ותמונות של חכמים ורבנים החלו להתלות עליהם: "והיו עיניך רואות את מוריך" (יש' ל, כ). הקיר החל לסמן את תהליך ההדתה [=להיות דתי יותר, "להתחזק", להתחרד, או לחזור בתשובה]. יותר ויותר נתפסה התמונה שעל הקיר כמייצגת ברכה לבית, או כאמצעי סימון של זיכרון פרטיקולרי. לפי הרבנים הובחנו הבתים: האם הרב הוא מעירק, מטוניס או מהג'רבה.

הרדיו הגדול היה כלי פולחן מרכזי בבית, הוא אפשר - לעתים כנגד רצון חלק מדייריו - את השיטוט בין תחנות, כמו זיכרון שעדיין מנסה איכשהו להיות רב-ערוצי: ההגמוני והבלתי הגמוני. הרדיו הוא הקול של הפרהסיה שחוצה את סף הבית ועם זאת מאפשר חתרנות כי היה אפשר לשוטט לכיוון רדיו קהיר או רבת עמון, לשמוע את אום פלתי'ם ובדור הבא רדיו רמאללה סיפק את העדכון למוזיקה העולמית.

טייפ סלילים - לרבים מהבחורים הצעירים הרווקים ממוצא מזרחי הייתה נדוניה אחת בהיכנסם לחיי נישואין ממושמעים ודתיים הרבה יותר: פטיפון או טייפ סלילים ענקי עם מוזיקת הריקודים של שנות השישים. מכשירי הענק האלה עמדו על שולחן מיוחד והבית נע סביבם. טלוויזיה - בשנים הראשונות לקיומה לא הייתה בטלוויזיה כל חתרנות. היא ייצגה את הממלכתיות, מיטב הכוחות בארץ העניקו לה מיצירתם, היא התייחסה לכל הטקסים הלאומיים, איגדה את מועדי הזיכרון וההנצחה, וכמו בכל העולם - אביזרי ריהוט שונים, ועיקרם הכורסה, נולדו בזיקה אליה.

הרדיו, הטייפ /פטיפון והטלוויזיה היו שלושת מכשירי הפלא של הסלון הביתי. המוזיקה פרצה החוצה ברעש או נאטמה בין חלונות הבית לפי ההתאמה של הבית הפרטי להרכב הזהות הכללי של השכונה / קהילה או מידת הבושה מהשכנים - מה יגידו על המוזיקה הערבית הבוקעת מקירות מכונות המגורים כמו צרימה במנוע. הרדיו והטלוויזיה הנכוחו בסלון בתוך קופסה קטנה, קופסת קול ומבט, את הקונפליקט של המרחב הלאומי עם המרחב התרבותי. מחד גיסא - טקסי זיכרון, פרסים ופסטיבלים ממשלתיים, ומאידך גיסא - מחט רוטטת המחפשת סרטים מצריים, מוזיקה מסוריה וקולות מירדן.

מרפסות, דלתות ותריסים הן שפת החוץ של הבית, והן מכילות מודעות עיצובית בהתאם למעמד

חצר / גינה / גג - אלו מגלמים את הניסיון לטבע את הממד המסוים של שיחה בין ארכיטקטורת פנים לארכיטקטורת חוץ. השיח המעמדי קבע את הגינה כסוג של השתדרגות משהו בכיוון יילות זעירות וקוטג'ים "בנה ביתך". תושבי הבלוקים ניסו לפרוץ את השממה על ידי עיבוד הגינה

הכללית או פריצת דלת אליה מדירה בקומה הראשונה, ואילו החצר נמצאת בלב השיח של מערב-מזרח מתוקף ההבדל שבין חצר הפטי, שהיא פנימית, חלל ריק פתוח לטבע במרכז הבית, וכל גנב יכול להשתלשל באחת אל לב הבית.⁵

חדרי מדרגות - אלו הם מסמני מעמד בולטים. מדרגות במרחב של בנייני ציבור ובנייני פאר עוצבו כמדרגות למקדש, ומדרגות בבולקים כמעט כמדרגות פשע נכלוליות של סמטאות אפלות ליד סף הדירה.

תהליכי זעזוע התכולה נמשכים בתוך הבית הישראלי העומד לכאורה יציב ובטוח, ובעצם רעוע על חולות נודדים, נסחף בין מיקומו במרחב הלאומי ההיסטורי במזרח או במערב מול הים או עם הגב אל הים. יהודי ישראלי או רק אחד משניהם, עם גירוש או בלעדיו, חדור תודעת גלות או גאולה. מהי הברכה שאוצר לנו הנוסף? מה אפשר לשוב ולהפיק מבשורת המיתוסים הקמאיים של המקום הזה הקשורים בארץ ארבעת האקלימים, שנתפסה במסורת כביטוי לארבעת נהרות גן עדן, ואם כן, כהוכחה לכך בהיות אקלימה של ישראל סובטרופי ומכיל את כל האקלימים, שארץ זו היא ארץ גן העדן? זוהי תמיד משימה כבדה מדי, שכן גן העדן עומד כפסע מן הגהינום. איך יוצרים מחדש תיאום בין פרהסיה לפנים, בין מזרח למערב, בין ההר ובין הים, בין יהדות לישראליות, בין ערביות לישראליות ויהודיות?

אולי הגיע הרגע שבו התכולה המוכחשת הנידחת והמיובשת תאמר את דברה, תכתיב גם היא את בניית הקירות החיצונים, הרב-קוליות שבה על העתיק והישן, החדש והססגוני ימקם מחדש את הבית עם הפנים אל הים, עם זכר לחורבן, עם תפיסת גאולה שמונעת מתוך צניעות הגלות, עם חרדה מהחרבת הנוף ועם מחויבות להכלה. חיבורים חדשים בין מזרחיות למזרח אירופה ומזרח תיכוניות. העוצמה של מזרח חדש העוגן ליד ים הזיכרון. הכלת זרונתו לעצמנו והכלת האחרים כמפתח להתמקמות צנועה יותר ועדינה יותר, להניח את עצמנו בעדינות עם המרחב ולא במרחב. היפוך היחסים בין פנים לחוץ משמעו פחות פחד מהיסטוריות ומגאוגרפיות והנכחתן במרחב הארכיטקטוני; הוא עשוי להוביל להכתבת ערכים ארכיטקטוניים חדשים המעוצבים ביתר איטיות ועדינות גם בעיצוב בתים ציבוריים, חללים חדשים ציבוריים אחרים מכל סוג שהוא, המחויבים לחידוש תוך כדי שימור הקיים, וכאלה שייבנו מתוך שינוי הפרספקטיבה ומתוך תובנה חדשה לגבי התכולה הרלוונטית כעת לגבי מטעני הזיכרון המבקשים להיפרק עתה בנמל הבית. ביניהם הייתי מסמנת כהתחלה לדרך החדשה כמה אתגרים ראשונים, למשל: מודל של בית כנסת חדש כפי שעשויה להכתיב התעוררות הפיוט כדוגמת מופת להגחתם של זיכרונות מוזיקליים עתיקים, כסוג של תכולת בית המבקש לפתוח מקום לתהודה של קולות רבים. הייתי מציינת את הצורך הבווער של מרחב זה להמעיט ככל האפשר בגדרות ובקירות, לעצב מרחבים חדשניים לבעלי מוגבלויות, להפעים מחדש לבבות ערים שדעכו בשל קניונים, להסב בתי קולנוע ובתי עם למרכזים אמנותיים שונים ככלי להנכחת זיכרון קהילתי רב-קולי מחדש, הפנמה והנכחה עמוקה יותר של ערכים אקולוגיים וערכי טבע הן בתוך הנוף הן בלב הערים. הפטי - החצר הפתוחה במרכז המבנה, הקרועה לשמים עם העץ המחבר אדמה ושמים - תייצג את הלב הפתוח והדרך אל המקום והזמן.

בכך חשיבות הרגע המכונן של הפניית תשומת הלב למושג "תכולת בית".

הערות

¹ הרצל, מדינת היהודים, 1896, תרגם מ' יואלי, הספריה הציונית, ירושלים תשל"ג, עמ' 23.

² ראו ביטוי חרדתו של בן גוריון מתל אביב שלא תהא תרבות תלושה המקיימת תלות בסביבה כפרית זרה כאותה קרתגו שהוכרעה על ידי רומא, ד' בן גוריון, "גורמי הציונות ותפקידיה בשעה זו" (1935).

בתוך: על ההתיישבות: קובץ דברים, 1915-1956, בעריכת מנחם דורמן הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשמ"ז, עמ' 63-64. מצוטט גם אצל צבי אפרת, הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות, 1948-1973, כרך א, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב תשס"ד, עמ' 33.

³ לה-קורבוזיה, לקראת ארכיטקטורה (פריס, 1923), הוצאת בבל, תל אביב תשנ"ח.

⁴ לסוגיה של מזרח אירופה ועל המתח בין תרבות גלות ובין תרבות דיאספורית ראו שרה חינסקי, "עיניים עצומות לרווחה": על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית, תאוריה וביקורת 20 (2002), עמ' 57-86.

⁵ ארז ביטון, "עצי תפוז קצוצי ענף", בתוך: תימבסירת: ציפור מרוקאית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשס"ט, עמ' 35-34.

ביבליוגרפיה

Le Corbusier, Towards Architecture, Paris 1923

ברגר, תמר. **דיוניסוס בסנטר**, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשנ"ח.

חיוטין מיכאל, חיוטין ברכה. **אדריכלות החברה האוטופית: קיבוץ ומושב**, הוצ' מאגנס, ירושלים תש"ע.

מרחב, אדמה, בית, **תיאוריה וביקורת** 16, 2002; נדפס גם במלואו בתוך: **מרחב, אדמה, בית**, עורך י' שנהב, מכון ון ליר, ירושלים תשס"ג. הופיע גם באתר מכון ון ליר: http://www.vanleer.org.il/heb/publications.asp?id=4&mag=16

עיר ישראלית או עיר בישראל? שאלות של זהות, משמעות ויחסי כוחות, עורכים: טובי פנסטר, חיים יעקובי, הוצ' מכון ון ליר, ירושלים תשס"ז.

העיר הישראלית: העיר העברית האחרונה?, עורכים עודד היילברנר ומיכאל ליון, הוצ' רסלינג, תל-אביב תשס"ו.

צבי אפרת, **הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות, 1948-1973**, כרך א-ב, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל-אביב תשס"ד.

צורות מגורים: אדריכלות וחברה בישראל, בעריכת שלי כהן וטולה עמיר, הוצ' חרגול, תל-אביב תשס"ח.

קדמן, נגה. **בצדי הדרך ובשולי התודעה: דחיקת הכפרים הערביים שהתרוקנו ב-1948 מהשיח הישראלי**, הוצ' ספרי נובמבר, ירושלים תשס"ח.

שרה חינסקי, "עיניים עצומות לרווחה": על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית, **תאוריה וביקורת** 20 (2002), עמ' 57-86.

תרבות אדריכלית: מקום, ייצוג, גוף, עורכות רחל קלוש וטלי חתוקה, הוצ' רסלינג, תל-אביב תשס"ה.



ראדא בוואיה – מתוך הסדרה "נוף ילדות" (פרט), מיצב צילום קיוקו אבטה – מתוך הסדרה "משחק שומרי מרתף הריבה", מיצב וידאו קיוקו אבטה – מתוך הסדרה "משחק שומרי מרתף הריבה", מיצב וידאו אנג'ליקה שר – מתוך סדרה 13, מיצב צילום

חיפה – עיר קוסמופוליטית' ארנון סופר

הקדמה

יש משהו מיוחד בערי הנמל הים-תיכוניות בכל הנוגע לסובלנות וסבלנות בין אדם לחברו או בין קבוצות שונות אחת לרעותה תהיה השונות האתנית, הדתית, הלאומית, הגזעית או אחרת. מי שחי בין סוחרים ויורד-ים הבאים מחלקי עולם שונים לעגון בנמלים מתרגל לפלורליזם המיוחד שיש בקרבת הנמל וכך מטפחים את הסבלנות תרצו את הקוסמופוליטיות, תופעה שקשה יותר למצוא כדוגמתה בערי הפנים הצרובות של אזור זה של העולם (דמשק לעומת בירות, ירושלים לעומת יפו או חיפה, איזמיר לעומת קוניה, אלכסנדריה לעומת קהיר או קזבלנקה לעומת מקנז ופז). תופעה זו מתנהלת כך לפחות ב-4,500 השנים האחרונות ויש לנו ידיעות רבות על פעילות ענפה בערי הנמל באזור, אם בסיפורי הפיניקים, היוונים, המצרים או אצל יורד-ים אחרים.

העיר הקוסמופוליטית בתקופות העותמנית והקולוניאליזם המערבי

בערי הנמל הים-תיכוניות מתגוררים יחד ולחוד יוונים, צאצאי הרומאים, ערבים יהודים, צאצאי הצלבנים ועותמנים, מצריים, שחורים מאפריקה, יוצאי הבלקנים ותורכיה וב-200 השנים האחרונות נוספו אליהם צרפתים, בריטים איטלקים, רוסים ולאחרונה גם אמריקאים. פסיפס אתני-דתי-לשוני-לאומי זה תפקד פחות או יותר בשלום, מאות בשנים בעיקר בזכות עינו הפקוחה של הסולטן שהטיל אימתו על כל תושבי האימפריה העותמנית. אחריו הגיעו הכובשים האירופאים והם המשיכו בדו-קיום זה בעזרת רובי האימפריות המערביות. אדרבא, בתקופה זו גדל והתרחב המסחר הבינלאומי, ערי הנמל התפתחו יותר מאי פעם והפלורליזם הנזכר הפך לסמלן של ערי הנמל באגן הים-התיכון. מדובר בשרשרת ערים ים תיכוניות קולוניאליות מטנג'יר וקזבלנקה (שבחופי האוקיינוס האטלנטי) דרך אלג'יר ואורן, תוניס, טריפולי (לוב), אלכסנדריה, מאוחר יותר פורט סעיד, עזה, יפו, חיפה עכו, צור, צידון, בירות, טריפולי (לבנון), איסכנדרון, איזמיר, איסטנבול, סלוניקי ואתונה ועוד.

עם צאתם של הכובשים האירופאים את האזור בעיקר לאחר מלחמת-העולם השנייה וקודם לכן עם נפילת האימפריה העותמנית והקמת תורכיה המודרנית התערער הסדר הישן. איזמיר

הפכה מעיר קוסמופוליטית לתורכית בעקבות גרוש היוונים, סלוניקי הפכה ליוונית יותר עם העברת המוסלמים לתורכיה ומאוחר יותר עם השמדתם של יהודי העיר בשואה, אח"כ מגורשים האיטלקים מלוב, ומאלכסנדריה, אתם יוצאים הצרפתים מאזור המגרב, באגן המזרחי של הים-התיכון נוטשים הבריטים והצרפתים את בירות, חיפה, יפו, עזה, פורט סעיד ואלכסנדריה וערי הנמל הקוסמופוליטיות הפכו לערי נמל ערביות ו/או מוסלמיות לא עוד פלורליזם סבלני וסובלני. בארץ ישראל נפגעו קשות ערי הנמל עזה, יפו, עכו ואף חיפה עוברת זעזוע דמוגרפי קשה עם בריחתם מן העיר של כ-60,000 ערבים (נוצרים, אך בעיקר מוסלמים).

חיפה כעיר קוסמופוליטית

למרות המהפך הדמוגרפי הגדול שעברה חיפה ב-1948 היא נותרה העיר הקוסמופוליטית היחידה במזה"ת לפחות עד 2010 (איסטנבול היא מטרופולין בן כ-15 מיליון נפש שיש בו מיעוטים רבים, אך הם מתבטלים לעומת מיליוני התורכים הגודשים את העיר).

על האווירה הקוסמופוליטית בחיפה עד להקמת מדינת ישראל, אנו למדים מיחסי יהודים וערבים בכל תקופת המנדט הבריטי, בין היתר על ראשי עיר וסגניה הערבים והיהודים, ועל פעילות מוניציפאלית משותפת וחריגה בכל עיר אחרת .בארץ. אפשר לדבר על חיים משותפים בנמל ובסביבתו, בתעשייה הכבדה ובענפי התחבורה האחרים, וגם בשכונות מעורבות לפחות בעיר התחתית.

הערבים היוו רוב דמוגרפי בתקופה העותמנית ועל פי מפקד 1922 (מפקד בריטי ראשון) ועד ל-1944 שנה בה לראשונה הפכו היהודים לרוב בעיר. באותה השנה מתגוררים בחיפה 36,000 מוסלמים, לצד 26,600 נוצרים ולצידם כ-65,000 יהודים. בתום מלחמת השחרור נותרו בעיר רק 3,600 ערבים, רובם נוצרים, אך מספר הערבים עלה בהדרגה ומתקרב בשנת 2010 ל-10% מכלל תושבי העיר. אם עד כה היו הנוצרים רוב בקרב אוכלוסיית המיעוטים, הרי מספר המוסלמים כנראה זהה או קצת מעל מספר הנוצרים בעיר (כ-14,000 מוסלמים ולצדם כ-13,500 נוצרים).

האוכלוסייה הערבית ברובה מתרכזת בעיר התחתית לכל אורכה ממערב (עין הים) ועד למזרח לאזור ואדי ניסנס, הדר, ואדי סליב, ועד חליסה ליד נווה-שאנן. לנתונים אלו יש להוסיף

אוכלוסייה גרמנית קטנה, צרפתים, אנגלים, בהאים (מארצות הברית ומקומות אחרים), דרוזים שהיגרו לחיפה מהכרמל והגליל, אמריקאים וכמובן יהודים מגלויות שונות, אם כי מעטים בהם מיוצאי תימן או אתיופיה ולעומתם רבים מיוצאי ברית המועצות לשעבר. לתוך פספס זה חשוב לציין את הפסיפס היהודי-דתי. נמצא שכונות של חרדים כמו וישניץ', מובלעות חרדיות בנוה שאנן והקריות ולידם שכונות של דתיים לאומיים בקרית שמואל, נווה-שאנן, מרכז הכרמל ועוד. גם ביחסי יהודים חילונים לדתיים, אין להשוות את הדו-קיום החיובי השורר בחיפה לעומת ירושלים, בני ברק ומקומות אחרים שבמשך השנים לוו במתחים ותקריות לא מעטות.

כיצד קרה שדווקא חיפה נותרה כעיר קוסמופוליטית במרחב הים-תיכוני הערבי-מוסלמי?

זהו שילוב של כמה גורמים כגון גורמים כלכליים (הנמל וצומת צפון ישראל), גורמים גיאוגרפים כטופוגרפיה התלולה והמבוותרת בנחלים של הכרמל שיצרו פסיפס של שכונות רבות אך מבודדות זו מזו, ההיסטוריה המיוחדת של חיפה, ובעיקר שאין בעיר אתר דת המביא להקצנה כמו בחברון או בירושלים. בנוסף ללא ספק שמיעוט אוכלוסייה ערבית בחיפה (עד 2010 היא קטנה יחסית ומונה רק עשרה אחוזים מכלל האוכלוסייה) תורם את חלקו לדו קיום בשלום. ובהרחבה לגבי מספר גורמים: האוכלוסייה הנוצרית היוותה את רוב האוכלוסייה הערבית בעיר, אוכלוסייה עשירה יחסית, משכילה ומתונה. האם חיים בעיר עטופה בירק וים כחול מסביב לה משפיעים ומרגיעים את האווירה בעיר? לי נדמה שזהו גורם מרגיע, אך ביירות יפה לא פחות מחיפה וכך גם איזמיר ולא מצאתי שם אווירה שתרגיע את "הר הגעש" הלאומי-דתי-אתני והיתר ידוע בתולדות לבנון או תורכיה.

הנמל יוצר אווירה קוסמופוליטית כיום כמו בעבר, אם כי הנוף האנושי של יורד-ים השתנה לחלוטין בעידן המכולות, אניות הצובר והדלק, אבל בכל זאת נותר המסחר הבינלאומי, מציאותם של קונסולים, תנועה של זרים העולים ויורדים מן האניות, ביקורי אניות מלחמה של מדינות נאטו ותנועה של אלפי תיירים בעיר וליד הנמל.

לטופוגרפיה יש כנראה משקל רב בהבנת העיר הקוסמופוליטית. בחיפה ישנן שכונות רבות הנפרדות זו מזו ומקטינות את החיכוך בין אחת לשנייה, אם מדובר ביהודים עשירים ליד עניים, חרדים ליד יהודים, דתיים ליד חילונים, ערבים נוצרים ליד מוסלמים והם בנפרד משכונות יהודיות. בהכללה הערבים גרים ברצועה הטופוגרפית הנמוכה של העיר והיהודים בחלקים הגבוהים של העיר. מרבית השכונות נפרדות זו מזו ברצועות ירק ונחלים עמוקים.

מכיוון שאין מתח דתי רב (קווי המגע בין יהודים לערבים נמצאים בעיקר בשכונות הדר) גילו תושבי חיפה את היתרונות הרבים של הדו-קיום והסובלנות. נוסף לכך מדיניות מעודדת לדו-קיום מצד רשויות העיר בכל השנים מאז הקמת מדינת ישראל ודי אם נזכיר את תקופת ראש העיר אבא חושי, או ראש העיר מצנע שמנע ברגעים הקשים ב-"אוקטובר 2000", מהומות ואלימות בעיר כאשר המדינה בערה כולה. ראש העיר העכשווי יונה יהב אף הוא מטפח דו-קיום

זה ותשומת לב רבה ניתנת לשכונות הערביות. באוניברסיטת חיפה יותר מכל אוניברסיטה אחרת בישראל אחוז בני המיעוטים הוא גבוה במיוחד (כ-30-25 אחוזים מכלל התלמידים) והדו-קיום מתקיים למרות קשיים ומסיתים מכל הכיוונים. כמו כן קיים בו מוסד כמרכז היהודי-ערבי כאשר לצידו פועל מכון לחקר המזרח התיכון.

הפריחה הכלכלית של ואדי ניסנס ושדרות בן-גוריון בעיקר בימי שישי ושבת, הם נכס לכל תושבי העיר החילוניים ורובם מקפידים לשמור עליו. מגוון המסעדות בעיר, החנויות האתניות הרבות, הוא יתרון וחוויה לכל תושבי העיר והפעילות בהן מתקיימת פחות או יותר ברציפות כבר 62 שנים (מאז הקמת המדינה) גם כאשר בישראל היו מלחמות, אינתיפאדות ואלימות בלתי נסבלת (בחיפה היו פיגועים מעטים אך קשים במיוחד. אך בעיר לא היו תקריות אש ויריות, או הפגנות הרסניות כמו בגליל או בירושלים).

האם אפשר לתת תחזית על עתיד הדו-קיום בעיר לעשור הקרוב?

המציאות האידיאלית לכאורה שציירתי למעלה אסור שתטיח את המציאות. ראשית אין מציאות קפואה, אלא מציאות דינמית ומשתנה וככזו היא גם מביאה לשינוים ביחסים בין בני אדם. אוכלוסיית ערביי העיר גדלה ומתרחבת לתוך שכונות יהודיות כמו במעלה שדרת הציונות, רחוב יפה נוף, כרמל צרפתי וכמובן בקרית אליעזר והדר, התרחבות זו מגדילה את החיכוך בין יהודים לערבים אם כי בצורה נסבלת וכנראה שכך תמשך.

מקום לדאגה אני מוצא דווקא בעקבות העליה במספר המוסלמים בעיר זו אוכלוסייה מיליטנטית יותר מן הנוצרים (כיום יותר מבעבר) עניה יותר, מרובת ילדים, עם תחושת מיסיונריות ואילו עלולים לערער את הדו-קיום הרגיש והכה שברירי.

האם התערעורות היחסים היא בלתי-נמנעת?

מנהיגות נבונה (מכל הדתות) יכולה למנוע אסון, לא בנאומים והצהרות חגיגות, אלא בעשייה כבניית שיכונים נאותים, עידוד כלכלה פלורליסטית, חינוך לדו-קיום (לא לשלום מזרח תיכוני) אלא לשלום בין חיפאי לחיפאי, ברחוב, בחנות, במסעדה, בחג, בטיילת, עד היום זה עבד יפה, נראה מה צופן לו העתיד.

ביבליוגרפיה

^[1] אטלס חיפה והכרמל, תולדות חיפה של אלכס כרמל, על החרדים מעבודות לי כהנר, נתונים סטטיסטיים של העירייה ודוקטורט של מחבר המאמר

שיחה בין חוקר האמנות דניאל ויימן ובלו-סימיון פיינרו

ויימן: מה הייחוד של הביאנלה הים תיכונית של חיפה?

פיינרו: ישראל מנותקת מבחינה פוליטית כלכלית מרוב המדינות השכנות לבנון, סוריה, עירק וכו'. בעקבות מציאות זו ותהליכים היסטוריים מורכבים ומחברת אותה למרכזים רחוקים במערב. אימוץ התפיסות של מרכזי האמנות מנעו את היכולת להבחין בעשייה אמנותית באזורנו.עשייה אמנותית במדינות שכנות החיות בתנאי אקלים דומה ומאפייני תרבות קרובים. לביאנאלה יש תפקיד חשוב ביצירת רשת חדשה של קשרים בין יוצרים ממדינות האזור, קשרים המבוססים על מערכות תרבותיות חדשות המתנגדות למערכת ההיררכית שמבחינה בין מרכז ושוליים. מערכת הבוחנת את העשייה המקומית דרך מידת חיבורה לרעיונות המיובאים מהמרכזים החזקים במערב. איסטמבול, אלכסנדריה ובירות קרובות יותר לתרבות הישראלית מלונדון פריס וניו יורק.

ויימן: נושא ההביאנלה השנה הוא "תכולת בית". מה משמעות "תכולת בית" לגביך וכפי שבא לידי ביטוי בתערוכה?

פיינרו: הנושא "תכולת בית" מלווה את התרבות הישראלית לאורכה. מושג זה פותח דיון והתייחסות לשאלות של זהות, מקום, זמן ואינדיבידואליות בעידן של תרבות גלובלית וחברה המבוססת על תנודות הבורסה, צריכה ורווח. במקביל, עדיין נותרות ומתקיימות שאלות לגבי מקום, זהות אישית, מקוריות ותרבות מקומית. המושג "תכולת-בית" מלווה את הרצון להקים בית בעל תחושה של שייכות. זהו מושג שמבטא את הלב, את הרגש; בית שתכולתו אהבה, זיכרונות, רוחניות, נתינה הדדית והפתוח לקבל את האחר יחד עם תחושות מנוגדות של כאב, שבר וניכור.

תערוכה זו מזמנת לנו אפשרות לקשר בין מה שאנחנו ובין מה שקורה סביבנו, להעמיק ולבדוק את מצבנו בהווה, את העתיד והעבר. האמנות, ובמקרה זה "הביאנלה הים תיכונית של חיפה", תהווה במה להתייחסות לנושא דרך יצירות האמנים אשר יגיבו ויחדדו שאלות אלו תוך מתן ביטוי בכל אמצעי המדיה האפשריים כגון: מיצבים של פיסול, ציור, צילום, וידאו, אדריכלות ואחרים.

ויימן: התערוכה דנה גם בנושאים בין הגלובלי ללוקלי. מה עמדתך בנושא?

מה הביאנלה של חיפה יכולה להציע לאמנים המקומיים ולזרים?

פיינרו: חיפה יכולה להציע דוגמה של עיר רב תרבותית מקום אשר מממש לאורך שנים דו קיום בין דתות לאומים וזהויות. הביאנלה של חיפה יכולה לשמש כעין מעבדה להעלאת רעיונות והצעות שונות, שניתן לבדוק וליישם אותם במקומות שונים באזור. האמנות הגלובלית הגיעה היום לתלות כובלת במערכת הכלכלית המייצגת את העיקרון הקפיטליסטי העומד בבסיסו. הביאנלה מציעה פלטפורמה אלטרנטיבית, המדגישה את התהליכים המקומיים הנוצרים בעקבות מפגש וחילופים תרבותיים, ולא את היבוא של יצירות מוגמרות. הביאנלה מאפשרת מפגשים פתוחים לשם החלפת דעות וגיבוש פעולות עתידיות ביחד. היא נותנת במה לאמנים מהפריפריה להציג את עבודתם ללא הצורך להתאים לתגיות הממוסדות של המרכזים הגדולים.

ויימן: כיצד בחרת את האמנים בביאנלה?

פיינרו: בחירת האמנים המציגים יוצאת מאותה נקודת מוצא של רב גוניות ותרבותיות המאפיינת את חיפה. רובד אחד של אמנים שהוזמנו הם אמנים ים תיכוניים מיוון, טורקיה, מרוקו וצרפת. ארצות השותפות לאותו ים, מחוברות גיאוגרפית והיסטורית חיבור המתבטא באלפי שנות תרבות משותפות. מעגל נוסף קשור לאמנים מהמזרח התיכון, אמנים מסוריה, מצריים, אירן אלג'יר, ואמנים פלסטינים. מגמה אשר מלבד כמה יוצאי דופן נכשלה ונתקלת עדיין בהתנגדות רבה. קבוצה נוספת היא של אמנים מזרח אירופיים, היוצרים במדינות אשר עוברות תהליכי שינוי גדולים, מהפכים פוליטיים ושינוי האופי החברתי כלכלי שלהן. את האמנים הללו מאפיין עיסוק רב בנושאי זהות בניית תרבות שאלת הלאום ותהליכי מניפולציה של המדיות ביצירת דימויים ותדמיות אלו.
בתערוכה מציגים כמה אמנים הבאים ממדינות מבוססות כמו גרמניה הולנד יפן ואשר מגיבים לקשת רחבה של נושאים ומתייחסים לסוגיות מקומיות מנקודת מבט מרוחקת יותר.

חלק נכבד מהאמנים המציגים הם אמנים ישראלים המייצגים את מורכבות החברה הישראלית. חלקם חי ויוצר בחיפה ישנם ערבים נוצרים ומוסלמים, עולים חדשים וילידי הארץ. ישנם אמנים ותיקים ומוכרים יחד עם צעירים בתחילת דרכם. חשוב לי שאמנים המשתתפים בביאנאלה יהיו קשובים למציאות המיוחדת של חיפה ויגיבו אליה בעבודות השונות.

ויימן: ספר לי על כמה עבודות מעניינות בתערוכה.

פיינרו: אחת היצירות המעניינות בתערוכה היא של האמנית הטורקיה נזקט אקיץ' שמציגה פעם ראשונה בארץ. אקיץ' אמנית מוסלמית פמיניסטית שיוצרת עבודות ביקורתיות לגבי מקומה של האישה בחברה האיסלמית. בוידאו האמנית מניחה על ראשה כיסוי ראש מוסלמי בצורה אובססיבית אחד על השני עד שהיא מכסה את כל פניה ואינה יכולה לנשום. אמנית נוספת הלה טנגר מוטרק'ה מציגה סרט וידאו שניקרא "בירות" בו מוצג מלון שצולם בבירות בזמן מלחמת לבנון השניה. בגלל המלחמה המלון ריק מאדם ובתמונה וילונות לבנים מתנופפים באויר כסימן כניעה ברקע שומעים את ההפצצות של המטוסים הישראלים כתגובה לירי הקטיושות על חיפה והצפון. היצירה מרגשת ופיוטית.
אמן אחר הוא האמן הצרפתי הנודע קריסטיאן בולטנסקי שהכין מרפאה נודדת בתוך קונטיינר. "רופא" בחלוק לבן מקליט את פעימות הלב של הקהל שמבקר בתערוכה. משמעות העבודה שאין אפשר להבחין בין דת צבע או מין דרך פעימות לב האדם. הדבר החשוב הוא הרגש האנושיות והאהבה. יצירת הוידאו של האמנית מירב הימן נותן מבט על החברה הישראלית שמתכנסת סביב שולחן ומבוססת על משפחה וסעודה יחד. הוידאו מוקרן בפלזמה בתוך שולחן ומתאר ארוחת שבת בה רואים את הצלחות המתרוקנות ללא נוכחות אנשים. בתערוכה ישנה גם היצירה שלי שנקראת "ירושלים" הכוללת שולחן פינג פונג מואר עם מפת ירושלים המחולקת לשניים ע"י רשת השולחן.הקהל המבקר בתערוכה מוזמן לשחק. רשת השולחן מהווה אסוציאציה לחומה. הפוליטיקאים בחיים כמו השחקנים במשחק קובעים את גבולותיה של העיר שמהווה את לב הסכסוך במזרח התיכון.

ויימן: מהי לדעתך הצלחה של הביאנלה?

פיינרו: מבחינתי הצלחה של התערוכה תהיה בשאלת ההמשכיות שלה ויצירת מסגרת לעתיד שתיצור רצף של עשייה המצטברת לאורך השנים ומגבשת בהדרגה את זהותה ואת חשיבותה. זה נכון שיש היום עייפות מההגדרה של ביאנלה וללא ספק ישנה בשנים האחרונות אינפלציה של יוזמות כאלה. מול המתנגדים חשוב להבהיר שכותרת זו מאפשרת לאחד כוחות בנקודת זמן וליצור מיזם שאפתני המתייחס לשאלות תרבותיות ולאמנים שלא תמיד מקבלים חשיפה להיחשף לקהל רב. הביאנלה אף מאפשרת מסגרת בה ניתן לערב גופים שונים ולרתום אותם לעשייה משותפת לאורך שנים. במסגרת הביאנלה הים תיכונית אני אף מתכוון להזמין אמנים מחול ומהארץ לתקופה קצרה בה ישהו בחיפה יחקרו נושאים רלוונטיים למערך האורבני של

העיר ולתרבות המקומית ואף יתנו סדנאות אמן בעיר בבתי ספר. המטרה לטווח ארוך היא ליצור דו שיח פורה והחלפת דעות של יוצרים מהארץ עם יוצרים מאגן הים התיכון כדי ליצור תרבות שמעודדת מקומיות ואישית כאלטרנטיבה לתרבות ההגמונית המערבית.

ויימן: הביאנלה בנויה מכולות מכולות כחללים אלטרנטיביים. מה חשיבות המכולה בפרויקט על פי הבנתך?

פיינרו: המכולה אינה זרה לעיר חיפה, והיא חלק בלתי נפרד מנופיה ומקצב החיים שלה. המכולה משמרת את הממד התעשייתי והקשר לנמל, אשר הם עורק חיים מרכזי בעיר. המכולה היא אובייקט גדול ומסיבי, היא מסמלת דינמיות וניידות יחד עם עוצמה וביטחון. המכולה הפכה במחצית השנייה של המאה העשרים לתבנית בין-לאומית אחידה של מסחר, שינוע סחורות ותהליכי כלכלה גלובליים. היום אנו רואים כיצד תבנית סטטית זו מותאמת לצרכים שונים כמו מגורים זמניים ומחסנים.

בזיכרוני חרותה חוויה אישית של הגירה ועלייה לארץ מרומניה יחד עם מכולה שהכילה פיסת תרבות בצורת רהיטים, חפצים ובגדים שניתקו מסביבתם הטבעית והוצבו במציאות שונה. המכולה יצרה מציאות תרבותית אוטונומית בתוך סביבה זרה ומנוכרת. שאיפתי היא שהאמנים המציגים בתוך המכולות יתייחסו למבניות ולמשמעות המיוחדת שלהן, יבחנו את האפשרויות הגלומות בהן ברמת הפרקטיות וההקשר התרבותי שלהן.

ויימן: כיצד אתה רואה את מבנה התערוכה ביחס לסביבה העירונית?

פיינרו: מבנה התערוכה הוא מה שאנו מכנים "פיסול אורבני" יצירת אמנות שלי ושל אביטל בר-שי שעומדת בזכות עצמה. מערך המכולות התלת ממדי - הפיסול האורבני פולש למתחם הציבורי המוצב בסביבת עבודה ופעילות שוקקת. זהו מבנה של מוזיאון נייד. מבנה ים תיכוני בעל חצרות פנימיים חאן שמהם ניתן להיכנס לתוך חללי התצוגה האלטרנטיביים. המבנה עשוי חומרים עכשוויים- ראדי מיידی שמסמלים ניידות של סחורות בעידן הקפיטליסטי. המסר הוא של ארעיות וזמניות הרכבה ופירוק מהיר וכן אפשרות לתנועה מתמדת לפי משפט שאני משתמש בו לא פעם בעבודותי: "צריך להתחיל תמיד מחדש". משפט שנובע מתפיסה מחשבתית שבאה כנגד תפיסה של קיבוע רוחני ומנטאלי של חיפוש מתמיד. ובהקשר זה לא במקרה המיקום הוא ליד הים אם אפשרות של מסע ונסיעה, כאשר אחת האפשרויות היא לשים את המכולות על אניה מלאות ביצירות אמנות ולהעביר אותן למקום חדש וליצור שאלות חדשות- צריך להתחיל תמיד מחדש!?

אחרי עידן המוזיאונים –

מבני המכולות בביאנלה הים תיכונית כמוזיאון אלטרנטיבי

אביטל בר-שי

קונספט ותכנון מוזיאון המכולות: בלו-סימיון פיינרו, אביטל בר-שי

מתחילתו זוהה המוזיאון עם השתקפות הסדר הקיים תוך שילוב האתוס והכלכלה של התקופה. הדיון בדמותו של "מבנה" המוזיאון עמד מראשית הקמתו ועד היום בשיח של אנשי מוזיאונים, אדריכלים, אמנים, אנשי ציבור וחוקרי תרבות. זאת כמובן במקביל לשליחות העיקרית של המוזיאון בעיסוק באוסף, במחקר וכן בחינוך ותיווך בין המוצג לצופה. אם כן, מה הקשר בין הסטרקטורה של המוזיאון לשליחות שלו? מה אנו למדים, מהתבוננותנו במוסדות אלה, על עולמנו ועל התרבות? כיצד משפיע פירוש הסדר הקיים על הסטרקטורה של המוזיאון?

משנות השמונים של המאה העשרים חל מפנה מהותי במערכות היחסים של הכוחות הפועלים בתוך המוזיאון - חלל, מוצג, צופה - והצופה החל לעמוד במרכז ההתעניינות במוזיאון העכשווי. הרצון להביא את הקהל למוזיאון הוביל לרצון להנגיש את האמנות לקהל, להרשים, ליצור חוויה בלתי נשכחת ומצג ויזואלי חיצוני, והפך למניע העיקרי של המוסד התרבותי מטעמי רוח, תיירות או מיתוג. מוזיאון גוגנהיים (Guggenheim Museum) בבילבא, שתכנן האדריכל פרנק גרי (Frank Gery) בשנת 1997 בספרד, היה ציון דרך בתופעה אדריכלית-תרבותית חדשה זו. אדריכלות כמוקד משיכה תיירותי ומחולל רוחי. "הטייט מודרן"² (Tate Modern), שנפתח בשנת 2000, ותוכנן על ידי האדריכלים הרצוג ודה מירון (Herzog & de Meuron) תוכנן כפריזמת אור אדירת ממדים בקו הרקיע של לונדון. נושאו המרכזי הוא אמנות מודרנית בין-לאומית והצגת אמנות עכשווית בדרך נגישה לקהלים נרחבים תוך בילוי והנאה. על פי ההערכות מגיעים למוזיאון כחמישה מיליון מבקרים בשנה.³ סר ניקולס סרוטה (Nicholas Serota) מנהל הטייט מודרן מציין: "מוזיאון הוא לא רק מבנה או אפילו אוסף, הוא מקום שצריך להעשיר את ההבנה שלנו על העולם בדרכים מאתגרות, מבדרות ומהנות. כדי להשיג זאת הוא צריך להיות חלק מהחברה ולא מרוחק מקהל המבקרים".⁴ אדריכלות המוזיאונים של גודל, עוצמה, עושר, ראוהו והחצנה כפי שבאה לידי ביטוי במוזיאון גוגנהיים ו"טיט מודרן" נעשתה לאחד מסממניה המובהקים של הכלכלה הגלובלית והקפיטליזם המאוחר. אלה הופכים את התרבות לפעולה צרכנית המשלבת ממון עם אדריכלות, חומרי יוקרה עם צורות ראוותניות המשרתים אינטרסים כלכליים-פוליטיים.

מנגד, במקביל להתפתחותו של המוזיאון ולצורתו המתהווה לאורך המאה העשרים ותחילת המאה העשרים ואחת, נוצר שיח ביקורתי של אמנים ואנשי תיאוריה בדבר מהותו של המוזיאון. יסודותיו הערכיים ותפיסתו ההיסטורית נראים לאורך הזמן מקובעים ולא רלוונטיים לזמן,

לשאלות הבוערות ולמצבים החברתיים המשתנים כל שכן הם חד-צדדיים ודכאניים. כריאקציה נוצרו קבוצות אקטיביסטיות שונות באוונגרד האמנותי שהתריס נגד הממסד וקרא לראייה אחרת של האמנות ולתצוגת האמנות דרך חיפוש אחר חלל אלטרנטיבי. דוגמה מובהקת לכך היא תנועת "אמנות האדמה" (Land Art) בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים, שחבריה יצאו מכותלי המוזיאון ופנו לחלל הפתוח. הם עברו לפעולה מושגית במרחב הנופי, שהיווה לגביהם חלל אלטרנטיבי למוזיאון, תוך ביטול והתרסה באובייקט המכיר והסחיר. המשבר הכלכלי העולמי של השנים האחרונות מעלה תהיות ואפשרויות לחשיבה מחודשת לגבי מבנה המוזיאון כנגד מבנה המוזיאון העכשווי, וחיפוש אחר אלטרנטיבות. הביאנלה הים-תיכונית בהקשר זה מציעה תפיסה חדשה של מבנה המבוסס על "דלות החומר", צניעות, קנה מידה אנושי, חסכנות, א-נצחיות, ניידות של מבנה פריק, המשוחח בין פנים לחוץ, בין רחוב למבנה, ומבטא רוח מקומית.

הרחוב, הים והמוזיאון הנייד

הביאנלה הים-תיכונית של חיפה פועלת בתוך המרחב האורבני, ויוצרת מעין נתיב הליכה של חוויה בין אמנות לטיול בעיר. מסלול ההליכה מורכב משתי "נקודות ציון" - שני מרחבים הבולטים בשטח ביחס לסביבה. כל נקודת ציון מורכבת ממערך של מכולות (קונטיינרים) הבנויות קומות-קומות. המבנה כביכול אינו פונקציונלי ונראה כקומפוזיציה מרחבית בחלל העירוני, פיסול סביבתי, "פיסול אורבני". קומפוזיציות המכולות מהווה מתחם, אזור פעולה אוטונומי. זהו מתחם מוגדר ומגודר, הפועל כמבנה ובעל מרכיבי מבנה טיפוסיים: שער כניסה, יציאה, מערכות חשמל ואזעקה, מערכות שילוט והכוונה.

כל מתחם הוא מרחב תצוגה של יצירות אמנות בתוך המכולות. לכל אמן הוקצתה מכולה - נפח מוגדר ודומה בצורה שוויונית. המתחמים מהווים מערך חללי תצוגת אמנות עכשווית; יצירות המוצגות באמצעי המדיה השונים: ציור, פיסול, צילום, מיצב ווידאו. בין מתחם אחד למשנהו, לאורך הרחוב במהלך של כמה מאות מטרים, מפוזרות מכולות עם יצירותיהם של חמישה

אמנים. ברחוב החוצה האנכי, באמצע המסלול, ממוקמות שתי יצירות נוספות; האחת בפאב בשם "העוגן" והשנייה בפאב בשם "הסנדק". מכולות אלה הן מוקדי משנה במסלול, סימני הכוונה, סימני דרך וזיהוי. מסלול ההליכה של הצופה בתערוכה מרחיב את השפעתה של התצוגה על האזור שזוכה לבחינה מחודשת של הצופה וכן של החוויה האמנותית. נקודות המבט וההסתכלות הן מגוונות ושונות: מהרחוב, מגגות הבתים, בין החללים ובחוויה בזמן.

מכולות הפלדה הושאלו מהנמל הסמוך לביאנלה, הן יוצרות מערך תצוגה מרחבי ודו-שיח ויזואלי עמו. בהקשר זה החיבור בין מבנה המכולות, הים והנמל הוא טבעי. הרצון לחצות בביאנלה את גבולות הגלריות והמוזיאונים, לראות את החוץ כחלל תצוגה אלטרנטיבי תוך שימוש במכולות כנפח מאתגר ולא רק נפח זמין לתצוגה, הוא זה שהתווה את הקו המנחה הראשוני. המכולה היא יחידה סטנדרטית להעברת סחורות בעידן הכלכלה הגלובלית.⁵ כיום כמעט כל סחורה עוברת בשלב זה או אחר במכולות. על פי דו"ח תנועת המכולות של ה-IAPH משנת 2008 עלה הסחר הבין-לאומי במכולות מ-40,851 TEU ב-1981 ל-502,388 TEU ב-2008 - גידול של למעלה מ-1000%. המכולה היא מבנה עשוי חומרים עכשוויים "ראדי מייד", שמסמל ניידות. היא בנויה בצורת תיבה המייצגת סחר חליפין ומותאמת לשינוע ממקום למקום. הניידות היא מיסודות החשיבה הגלובלית. ניידות של סחורות, של הון, של עבודה, של רעיונות, ניידות של בני אדם (במרחב הפיזי והווירטואלי). הקצב המואץ שבו הרעיונות, הסחורות וההון מועברים מבעד לטריטוריות הוא ללא תקדים. על פני הגלובוס פרוסה רשת של תנועה מנמל לנמל - תנועה של מזון, ביגוד, הנעלה, תרופות, חומרים, ואף נשק וסמים. הנמל הוא הפתח, השער למקום ולמעבר ממקום למקום.

המבנה המרחבי של "מוזיאון" המכולות תוכנן כמו משחק קוביות עץ או לגו. על ידי הנחת המכולות זו על גבי זו או זו ליד זו נוצר עולם בזעיר אנפין, המתיר אין-ספור אפשרויות הרכבה ובנייה. בשיטת בנייה מהירה זו גלום פוטנציאל המאפשר הקמת מבנה "מוזיאון" תוך מספר שעות ללא צורך בבניית יסודות ובפעולות בנייה מורכבות. כמו כן הוא מאפשר דינמיות פיזית ומחשבתית וגמישות רבה בתהליך התכנון והבנייה של הוספה וגריעה על פי צורך. כך גם מהירות הפירוק והאפשרות לנייד את מבנה המכולות ולהעתיקו. ואכן אחד מעקרונות הביאנלה היא העתקת התערוכה מנמל לנמל בתוך המרחב הים-תיכוני לנמלים כליםוסל, איסטמבול, מרסי, אלכסנדריה וכו'. כמו כן החיבור בין מבנה המכולות ליצירות האמנות, מפנים מקום לאפשרות של ניידות ומעבר של קניינים רוחניים ותרבותיים דו-שיח ויחסי גומלין בתוך ה-NET הגלובלי בצורה ישירה ללא תיווך הממסד המוזיאוני. מבנה המכולות הנייד יכול להיבנות בכל נמל תוך טשטוש הגבול בין האמנות ל"חיים". בהקשר זה, האמנות אינה נותרת בוואקום המוזיאוני, אלא משולבת בפועל בתוך שדה כלכלת-החליפין החברתית והפוליטית תוך תנועה מתמדת.

מבני המכולות והמקום

הביאנלה הים-תיכונית של חיפה ממוקמת בעיר התחתית של חיפה סמוך לנמל. העיר חיפה החלה את התפתחותה המואצת בימי הטורקים במאה ה-19 תוך יציאה מהחומות, והגיעה ל"תור הזהב" שלה בימי המנדט הבריטי בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים. הבריטים ראו בחזונם את חיפה כשער ממערב למזרח וממזרח למערב, בעיקר בהיבט הכלכלי, דרך פיתוח רשת של מסילות ברזל ושימוש בצינור הנפט שהגיע מעירק אל הנמל ותוך הקמת אזור תעשייה נרחב במפרץ. חיפה, כעיר מתפתחת בצומת דרכים בין מזרח למערב, התמודדה עם שאלת המקום בין אדריכלות מערבית למקומית; אדריכלות של עיר נמל השוכנת לחוף הים התיכון.

האדריכלות הים-תיכונית בהקשר זה היא אדריכלות תלוית-מקום. היא מכילה בתוכה גוון רחב של אנשים וטריטוריות שהקשר שלהם לים הוא בלתי ניתן לניתוק. אזור הים התיכון, הסובב סביב כמעט ימה, הוא בעל תבנית נוף ואקלים נוח שאפשרו פיתוח תרבויות בעלות משמעות לאנושות כיוון העתיקה, מצרים ורומא. האדריכלות המסורתית, הכפרית והעירונית, שהתפתחה הייתה אדריכלות ורנקולרית- מקומית. אדריכלות העונה לתנאי האקלים, האור, לצורכי המשפחה ולצרכים החברתיים. ארצות הים התיכון נעות בין מזרח ומערב. מעל חמישים אחוזים מארצות הים התיכון הן בעלות השפעה מזרחית אסלמית כמצרים, טונים ומרוקו מול ארצות מערביות כצרפת, ספרד ואיטליה. עם זה, ארצות אלה הן ארצות בעלות אינטראקציה ישירה עם המערב, בעיקר בסחר ובתיירות מסיבית וכן בהגירת אוכלוסין. הערים הים-תיכוניות המסורתיות הן בעלות ממד צנוע ומבנה דחוס, ובנויות סביב חללים ציבוריים. האקלים הנוח באזור מאפשר רוב הזמן חיים בחוץ ופיתוח צורות אדריכלות ייחודיות. לרחוב נודעת משמעות רבה; זהו מקום להיכרות, לקשרים חברתיים ולאינטראקציה. הרחוב הוא המשכו של הבית, של החיים החברתיים ושל העבודה. האדריכלות הים-תיכונית היא אדריכלות המתייחסת לאדם כערך עירוני ולכן היא יוצרת עבורו תנאים נוחים לשהות במרחב הציבורי תוך הגנה מאור השמש הבוהק והגשם. עקב כך התפתחו צורות אדריכליות המגדירות מחדש את המושג "פנים-חוץ", אזורי ביניים ומעברים כגון הפטיו, החצר והגן. הפטיו (החצר הפנימית) לדוגמה, מהווה את המרכז הפיזי של הבית, את הליבה, לב החיים והמשפחה.

מבני המכולות בהקשר זה מתייחס לתפקידם של נמלי הים התיכון בעת העתיקה. הנמל כאמצעי תקשורת ומקום לחילופי סחורות, תרבות ומידע. כמו כן קומפוזיצית המכולות היא חלל מתוחם פתוח ללא גג בעל חצרות ומעברים. החצרות הן לב המתחמים, סביבן ובהן נעים האנשים ויוצרים אינטראקציה של שיחה ודיון. המבנה בנוי כעין מבנה חאץ' עכשווי, מבנה רבוע בעל שתי קומות הערוכות סביב חצר מרכזית, כאשר הכניסה לחללי התצוגה נעשית מתוך החצרות עצמן. נוצרת אדריכלות של רחוב. חוויית הצופה בתוך הקומפלקס היא חוויה של הליכה בין סמטאות וחצרות. ה"אזור" מתוחם על ידי המכולות עצמן כחומה, כאשר בין מרווחי המכולות בנויה גדר המאפשרת שקיפות ואת חדירת החוץ פנימה. העיר והחוץ חודרים לתוך

המתחם ואל עבודות האמנות. ניתן להבחין בתוך התצוגה בהבדלי היום והלילה, ניתן לשמוע את קולות הרחוב, הגמל והרכבת ולהריח את ריחות המקום. החיים אינם נפרדים מתצוגת האמנות והמבנה. הם חלק ממנו.

מבנה המוזיאון ו"הסדר הקיים"⁹ ¹⁰

המוזיאון הנייד בביאנלה הים-תיכונית, בניגוד למוזיאון השמרני והממוסד, אינו קבוע או נצחי. הוא חלל בעל פוטנציאל תמידי לשינוי, בעל אפשרויות אינטרפרטציה שונות והצעה לטיפולוגיה חדשה של מבנה מוזיאון.

עד סוף המאה ה-18 ותחילת המאה ה-19 לא הוגדרה טיפולוגיה אדריכלית מובהקת לאכלוס יצירות האמנות. עד אז היו יצירות האמנות ברובן חלק מאוספים פרטיים באחוזות או בארמונות. היחס לאותו "מוזיאון" שזכה לכינוי "חדר הפלאות" היה יחס של חוויה, והחלל או הצורניות החיצונית שלו, לא "זכו" ליחס מיוחד. המעבר להגדרה טיפולוגית ברורה היה למעשה המעבר מהפרטי לציבורי. מעבר זה, מהסובייקטיבי לאובייקטיבי ולמחקרי, יצר מושגים של חומרה, מחויבות וחינוך, וביטל את מושגי ההנאה והחדווה שהיו מנת חלקם של ה"מוזיאונים" מהרנסנס והברוק. החתירה אל עבר ציבוריותו והגדרת שליחותו של המוזיאון נבעה משלושה גורמים: פיתוח מושג הנאורות והמוזיאון כסוכן חינוכי, שימור העבר ועתיקות העבר ותוצאות המהפכה הצרפתית שהביאה לחיזוק מעמד הביניים. המוזיאון אפוא חייב היה לבטא את ערכי הנאורות. הוא ה"מקדש החדש" המבטא את חשיפת הידע והתרבות האנושית תוך חשיבה מדעית. תפיסת המרחב כביטוי ארכיטקטוני נעשתה יותר סטטית וסכמתית (מעבר מחלל רבוע אחד למשנהו), והמוזיאונים עוצבו באוריינטציה היסטורית קלסית תוך דגש צורני של "מקום קדוש". בנקודה זו הוגדר סופית אף רעיון מהותו של המוזיאון: מבנה בעל ערכים סימבוליים שמאכלס אובייקטים בעלי חשיבות כ"מחסן אוצרות תרבות", ויש בו ידע חבוי המהווה השתקפות המציאות, מיקרוקוסמוס.

בשלהי שנות השבעים של המאה העשרים, עם תחשוות האכזבה וחוסר הסיפוק מהמודרניזם, יצא התיאורטיקן, האדריכל והמעצב צ'ארלס ג'נקס (Charles Jencks) נגד השפה האחידה של המודרניזם באדריכלות וחוסר ההתחשבות בסביבה ובתרבות המקומית, כמו גם נגד שלילת מושג הסגנון והביטוי האישי של הארכיטקט. לטענתו, השפה הפוסט-מודרנית מצטיינת ברבגוניות שנועדה לשקף את המציאות החברתית הקיומית, את "הסדר הקיים" והשינויים בשיטות הייצור; ערכים המשקפים את המעבר של החברה אל עבר הקפיטליזם המאוחר.¹¹ בהקשר זה נוצרה באדריכלות המוזיאונים ריאקציה לרעיון החלל, והסתמנה חזרה לרעיון המוזיאון כהרפתקה חווייתית. ואכן, שנות השמונים והתשעים מתאפיינות בפיתוח התפיסה הפוסט-מודרנית ביחס לביטויו האישי של הארכיטקט כדוגמת תכנון מחודש של הכניסה ללובר על ידי האדריכל איי-אם-פאי (I.M.Pei). המוזיאון לאמנות מודרנית בפרנקפורט על ידי הנס הולין (Hans Holien), האגף החדש במוזיאון היהודי בברלין שתוכנן על ידי דניאל ליבסקינד (Daniel Libskind) ועוד.

בסוף שנות התשעים ותחילת שנות האלפיים עובר המוזיאון שינוי נוסף ואף מהפך. מבנה המוזיאון משתנה והופך לרב-שימושי. הוא מקבל היבטים חדשים המשלבים בין רמת התפקוד למהות: מוזיאון כתיאטרון ומקום בידור, מוזיאון כמוקד הנאה ופנאי, מוזיאון כקניון רב-פעילויות תוך שילוב פעילויות מסחר, ומוזיאון כמוקד תיירות ועלייה לרגל. ריבוי השימושים¹² מחזק את מושג המוזיאון כמרכז פעולה והפעלה של הקהל הרחב ומשלב פעילות חוץ ו"כיף" עם צריכת תרבות, מעבר להיות המוזיאון מקום תצוגה לאובייקטים של אמנות גבוהה. תהליכים אלה שינו את הטיפולוגיה של המוזיאון והפכו אותו ל"קופסת אוצר" מקושטת ומונומנטאלית שבתוכה אוצרות שניתן להביט בהם תוך התפעמות מהחלל והמעטפת. המוזיאון כמייצג תרבות הופך בפני עצמו עם תחילת המאה ה-21 לערך נצרך שמותאם לחברה הצרכנית. חברה המנותבת לצריכה אישית מוגברת וחסרת פניות לגבי ערכים חומריים ורוחניים כאחד. תפיסת מבניות המוזיאון בהקשר זה מבטאת את חדירת הקפיטליזם לשטחים הנחשבים כרוחניים ואת הדרך שבה מיוצרת ונצרכת האמנות. וכפי שכתב וחזה ג'י דבור'¹³ (Gi Debur) ב-1967, התרבות הופכת בעצמה לסחורה- הכוכבת של חברת הראווה. בנוסף לכך, בניית מוזיאונים ראוותניים ומושכי עין על ידי אדריכלים בעלי שם (Starchitects) נתפסת היום כמנוף כלכלי לעיר (ולמוזיאון עצמו), ומסתמנת תופעה חדשה י"עים רבות שיש להן שאיפה להתרחבות, רצון להתחדשות עירונית, רצון לשינוי תדמית או קידומן כיעד תיירותי-כלכלי, מנסות להפוך את עצמן ליעד תרבותי על ידי בניית מוזיאון. כך היה במוזיאון גוגנהיים בעיר בילבאו שנבנה על ידי האדריכל פרנק גרי והפך בין-לילה עיר תעשייתית בשלהי הווייתה ליעד תיירותי ומחולל כלכלי.

העיקרון של המוזיאון כמייצג "הסדר הקיים" וכמבנה סמלי, מקום עלייה לרגל ומבנה נצחי שבא לידי ביטוי כ"קופסת אוצר", הם רעיונות שנשמרו עד היום. רעיונות שנשמרו תוך שינויים צורניים ממבנה ניאו-קלסי המבטא את ערכי הנאורות, דרך "הקופסה הלבנה" כביטוי לעידן הטכנולוגיה והתיעוש¹⁴, עד ל"פסל" מרשים וגדול-ממדים בחלל העירוני המבטא את חברת הראווה, שבה התרבות, המסחר והצרכנות מאחדים כוחות. יחד עם זאת אדריכלי המוזיאונים כיום עדין אינם משכילים לבחון תפיסות ותופעות עכשוויות מהותיות נוספות כגון: המתח בין המרחב הגלובלי למרחב הלוקלי, או תופעת הניידות והשינויים המהירים במרחב הפיזי והווירטואלי. כפי שציין האדריכל ראהם קולהאס¹⁵ (Rehm Koolhaas) לגבי אדריכלות המרחב האורבני העכשווי כמרחב דינמי. מרחב שאינו מושגת על סדר אלא על אי-אדאות. שאינו עסוק בארגון אובייקטים קבועים אלא בטיפוח טריטוריות בעלות פוטנציאל, שאינו שואף לתצורות יציבות אלא ליצירת שדות המאפשרים תהליכים הדוחים התגבשות לכלל צורה קבועה של חללים ומרחבים.

המשבר הכלכלי והתנפצות הבועה הכלכלית טומנים בחובם הזדמנות לחשיבה מחודשת של מידה נכונה וצמצום בניית ראוה יקרה. הביאנלה הים-תיכונית של חיפה והפיכתם של מצבורי המכולות לחלל תצוגה מוזיאלי, מתריסים כנגד בלעדיותם ונצחיותם של המבנים המוזיאליים הקבועים, הסגורים וה"מקודשים". הם מהווים חלל אלטרנטיבי פתוח ונגיש לציבור ב"גובה העיניים", הממוקם ברחוב, במגרש החניה בצורה ישירה ובלתי אמצעית בקנה מידה אנושי ובתוך המרקם העירוני החי. מבני המכולות הם הצעה למבנה המבוסס על ארעיות, התקלות

וזמניות תוך שימוש בתשתית הקפיטליסטית הקיימת של רשת העברת סחורות מחד ומנגד תוך חשיבה על זהות מקומית ואי התבטלות בפני אותה תפיסה גלובלית המעוניינת לטשטש זהויות. מסר הניידות תוך העברת התרבות כסחורה העוברת מנמל לנמל של אריזה, שנוע, פריקה והעברה עומד כנגד המצב הקיים ופותח פתח אחר לראיית האמנות, תצוגתה ולפירוש אחר של החלל המוזיאלי. בנוסף לכך מטרתה של אותה העברת תכנים שאינם מבוססים על שוק ורווח היא להעביר מסרים רוחניים ותרבותיים מתוך מבט ביקורתי על המציאות. מנקודת מבט עכשווית מבני המכולות הם יצירה רלוונטית והשאלות שהם מעלים בדבר משמעותם של החללים המוזיאליים תקיפה. מסר הניידות תוך הרכבה ופירוק מהירים נגישות, וזמינות מבטא את המציאות המשתנה וביטוי לחיים וכן אפשרות לתנועה מתמדת.

הערות

¹ מבנה המוזיאון בסוגיות חלל, מעטפת, אור.צורת תצוגה ועוד.

² מבנה תחנת כוח שהוסב למוזיאון לאחר שנסגרה בשנת 1981. מיקום: מדרום לתמזה (לונדון).

³ מידע מתוך אתר המוזיאון: http://www.tate.org.uk

⁴ "George Co chrane, "Creating Tate modern: 1996-2000",

⁵ From: Beyond the Museum, Art, Intitution, People, Museum of Modern Art Papers Vol. 4 , Edited by Ian Cole and Nick Stanley, Museum of Modern Art Oxford, 2000, pp.8

⁶ המכולה היוותה פתרון למעבר בין המטען הימי לבין המטען היבשתי ביעילות ונקראה מטען "אחוד".

⁷ כך גם ניתן לטעון כמות רבה של סחורות על גבי אניית משא אחת בצורה של תיבה על גבי תיבה.

⁸ http://www.iaphworldports.org/- IAPH- The international Association of Ports and Harbors

⁹ TEU Twenty-foot equivalent unit – יחידת מידה המשמשת בתובלה ימית לתכולת קונטיינר.

¹⁰ מבנה החאן יועד כאכסניה לשירות למנוחת לילה מבלי לחשוש משוודי דרכים. אכסניה זו הייתה בדרך כלל רבועה או מלבנית ולה שתי קומות ערוכות סביב חצר מרכזית. בקומה התחתונה אוכסנו בהמות המסע והסחורה, ובקומה השנייה לנו הנוסעים. בחצר שבמרכז החאן התנהלו החיים החברתיים והכנת ארוחות הנוסעים.

¹¹ Josep M. Montaner, Museum for new century, Gustavo Gili, Barcelona, 1995

¹² Victoria Newhouse, Towards a new Museum, The Monacelli Press, 1998

¹³ Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, Rizzoli, NY 1977

¹⁴ ראה דבריו של מנהל מוזיאון טייט מודרן - Tate Modern, הערה מס' 3.

¹⁵ ג'י דבור, מנהיג תנועת הסיטואציוניסטים, מחבר "חברת הראווה" 1967.

¹⁶ אדריכלות עידן המכונה הראשון היוותה את יסוד האדריכלות המודרנית שהתפתחה בעיקר באירופה בין 1900 ל-1930 תחת ההתפתחויות הטכנולוגיות החדשות והיותה בסיס לאדריכלות הבינלאומית.

¹⁷ מתוך S,M,L,XL הוא ספר שפורסם ע"י ראהם קולהס וברוס מאו בעריכת ג'ניפר סיגלר. יצא לאור לראשונה ב-1995 בהוצאת Monacelli Press.







קיוקו אבטה Kyoko Ebata کیوکو ابطه



נולדה בטוקיו, יפן 1973
חיה ועובדת ביפן

Born in Tokyo, Japan 1973
Lives and works in Japan

Kyoko Ebata studied art in London. Her work is based first and foremost on a direct meeting with diverse groups (usually adults) with common characteristics. She chooses a group of people and begins a process of getting to know them and striking roots in the group or community. She also tries to get to know their personal stories, and to become familiar by degrees with the particular history and characteristics of the group in general.

In the past she chose to deal with elderly people in South Korea, and felt that she had much in common with them because of the close parallels between the cultures of Japan and Korea, and because of the loaded past between the two countries. In Haifa, Ebata is focusing on a group of retired elderly people who in effect have reached the last stage of their lives. The choice of an elderly population brings to the fore a reality, which is similar the world over, of a tor of people whose lives have been put in the shade, and who live outside the productive and influential circles. The aged in modern society live on the fringe, their purchasing power is relatively low, and they have receded from the successful image of the dynamic, forceful, assertive, and other advantages of youth. Ebata holds meetings with people who mostly feel outside the fully active circle of life. She comes and listens to them and visits them in their homes, and through them attempts, by means of photographs, to portray their story and their state of affairs. Ebata focuses on useful objects whose presence in the space is evidence of their degree of usefulness and importance to the residents of the house. Her photographs represent a proposal for interpretation and invite the viewers to identify themselves and to offer their personal points of view.

קיוקו אבטה למדה אמנות בלונדון. יצירתה מבוססת בראש ובראשונה על מפגש ישיר עם קבוצות שונות (בדרך כלל מבוגרים) בעלות מאפיינים משותפים. היא בוחרת את הקבוצה ומתחילה תהליך של היכרות והתערות בקבוצה או בקהילה. היא מנסה להיחשף לסיפורים האישיים של האנשים, ולהכיר בהדרגה את ההיסטוריה האישית והמאפיינים של הקבוצה ככלל.

בעבר בחרה להתמודד עם אנשים מבוגרים בדרום קוריאה, ואיתם הרגישה שיש לה הרבה מהמשותף בזכות הקרבה התרבותית בין יפן לקוריאה ובשל מטען העבר בין שתי המדינות. בחיפה מתמקדת אבטה בקבוצה של אנשים מבוגרים אשר פרשו לגמלאות, ועומדים למעשה בפרק הסיום של חייהם. הבחירה באוכלוסייה מבוגרת מעלה מציאות כלל עולמית של מגזר שחיו עומדים בצל, והוא חי מחוץ למעגלי היצירה וההשפעה. הזקנים בחברה המודרנית נחקים לשוליים, כוח הקנייה היחסי שלהם קטן, הם רחוקים מהדימוי המצליח של צעירים דינמיים, כוחניים, אסרטיביים וכדומה. אבטה מתייחסת לאחד המאפיינים החדשים של החברה העכשווית שבה חיי הרווחה והרפואה מאריכים את החיים ומגדילים את אוכלוסיית הזקנים בחברה. היא נפגשת עם אנשים המרגישים לרוב מחוץ לפעילות השלמה של החיים. היא באה לשמוע אותם ולראות את בתייהם, ודרכם היא מנסה להעביר בצילומים סיפור ותמונת מצב. אבטה מתמקדת בעצמים שימושיים אשר הצבתם בחלל מעידה על מידת השימוש והחשיבות שמייחסים לו דרי הבית. צילומיה הם הצעה לפרשנות והזמנת הצופה להזדהות ולהציע התייחסות אישית שלו.

משחק שומרי מרתף הריבה, 2010, מיצב וידאו, צילומי שקופיות בהקרנה, 01:32 דק', מוקרן בלוף
The Game Keeper's Jam Cellar, 2010, Video installation, photos projection, 01:32 min, looped

בחסות: YOSHINO GYPSUM ART FOUNDATION
Supported by YOSHINO GYPSUM ART FOUNDATION



Born in Tivon, Israel 1960
Lives and works in Israel

Abergel creates an installation comprising numerous items: snippets of pages, drawings, and partly indefinable objects. Some of the items look like simple quick sketches while others are the result of meticulous, almost Sisyphean work. Abergel uses very basic available media: graphite on paper, pen and ink for her works on plywood, cardboard, or the simplest kinds of notebooks (music sheets). Taking a closer look, we see passages of musical notation in the pages, processes of searching, learning, and developing that are also expressed in the way things are hung, the treatment of space, and the positioning of the objects in the composition. We see in the drawings simple objects, patterns, and diagrams in a plethora of styles ranging from haphazard scribbling to mechanical drawing. In previous exhibitions – *Air Cover* and *Lighthouse* – the spiritual-biographical dimension stood out very strongly, and the drawings looked seemingly like diagrams of a rich innerness exposed in its visual complexity.

As opposed to the previous displays where the papers, the slips, the piles of notebooks and the objects were arranged inside a clean white tidy space, the present installation is connected to a space that is rougher, loaded with shaped elements, and spatially crowded. The drawings here merge with the randomness of the container that serves as a temporary solution for purposes of storage, dwelling, and transport from place to place. In the present work the container is part of the inner installation and together they create a single unit of container chamber crammed with information and expressive pronouncement that are threatening to fill it and burst out.

אתי אברג'יל Eti Abergel ايتي ابرجيل



נולדה בטבעון, ישראל 1960
חייה ועבודת בישראל

אברג'יל יוצרת מיצב המורכב מפריטים רבים: קטעי דפים, רישומים, אובייקטים לא ברורים בחלקם. חלק מהפריטים נראים כסקיצות מהירות ופשוטות וחלק עשויים בעבודה קפדנית וסיזיפית כמעט. אברג'יל משתמשת במדיומים זמינים ובסיסיים מאוד גרפית על נייר עטים ודיו. עבודה על דיקטים, קרטונים או מחברות פשוטות ביותר (דפרון). במבט מעמיק יותר אנו רואים מערכות של קומפוזיציות בתוך הדפים, תהליכי חיפוש, לימוד ופיתוח, אשר באים לידי ביטוי גם בצורת התלייה, ההתייחסות לחלל והקומפוזיציה בין האובייקטים. ברישומים אנו רואים אובייקטים מופשטים, פטרנים ודיאגרמות בעושר רישומי הנע משרבוט חופשי לשרטוט מכני. בתערוכות קודמות - כיסי אוויר ו-מגדלור בלט מאוד הממד הביוגרפי-נפשי, והרישומים נראו מעין דיאגרמות של פנימיות עשירה הנחשפת במורכבותה הוויזואלית.

לעומת התצוגות הקודמות, שבהן סידור הניירות, הפתקים, המחברות הנערמות והאובייקטים ניצב בחלל מסודר נקי ולבן, המיצב הנוכחי מתחבר לחלל גס יותר, טעון באלמנטים צורניים ודחוס מרחבית.

הרישומים כאן מתמזגים עם הארעיות של המכולה המשמשת פתרון זמני לאחסון, מגורים, ולמעבר ממקום למקום. בעבודה הנוכחית המכולה היא חלק מהמיצב הפנימי, ויחד הם יוצרים יחידה אחת של תא מיכל, הדחוס במידע וביטוי אקספרסיבי ומאיים למלא ולפרוץ אותו.



נזאקט אקִיץ'
Nezaket Ekici
نزكط اكيتش

נולדה בקירסהיר, טורקיה 1970
 חייה ועובדת בגרמניה

אקִיץ' נולדה בטורקיה, ובגיל צעיר עברה משפחתה לגרמניה. היא למדה תולדות האמנות ופדגוגיה במינכן ומשנות ה-2000 היא אמנית פעילה. עבודתה של אקִיץ' מתייחסת בעיקר למצבה של האישה המוסלמית בחברות וקהילות אִסלמיות שונות. אקִיץ' מדגישה: "הרעיונות לעבודות מגיעים מתוך מצבים בחיי היום-יום, מציאות סוציאלית-תרבותית ושל אווירה. הרעיון מבוסס בפרפורמנס ומיצב אמנותי, שבו הגוף לוקח תפקיד מרכזי". אקִיץ' יוצרת עבודות המזמינות את הקהל להגיב ולהתבטא בתוך קונטקסט העבודה וכפעולה שמובילה לעשייה אחרת בתחומים אחרים. ברבות מיצירותיה נוכח מרכיב הארוס, המשלב ממד ארוטי עם אלימות וסכנה. העיסוק בארוטיקה של תרבות האסלם, כמו בריקודי הבטן, נבחן דרך חוקי הלבוש המחמירים של הנשים והצורך לכסות את כל הגוף, לרבות ראש ופנים. בעבודות שונות המבוססות על ריקוד ותנועה יוצרת אקִיץ' מנגנונים המפריעים ומגבילים את גופה, כמו מעטפת גבס שהיא מפרקת אותה בזמן הריקוד, חיבור לרצועות בד או שימוש רק בראש לצורך הריקוד. בחלק מיצירותיה היא משתפת אנשים פשוטים, כמו כפריות אשר רוקדות מול המצלמה או מסובבות חישוק "הופה הולה" בגופן. בפרויקטים שונים מציגה אקִיץ' את דיכוי הגוף הנשי על ידי הממסד הדתי והשליטה הגברית דרך מיצגים המגבילים את הגוף ומפריעים לתנועתו ולתפקודו הטבעי.

Born in Kirshir, Turkey 1970
 Lives and works in Germany

Ekici was born in Turkey, but her family moved to Germany when she was young. She studied the history of art and pedagogy in Munich and has been an active artist since the 2000s.

Her work chiefly refers to the situation of the Muslim woman in diverse Islamic societies and communities. She states emphatically: "The ideas for the artworks come from daily living conditions as well as from cultural-social realities and auras. The idea is expressed in a performance art installation, in which the body plays the leading role." Ekici creates works that invite the viewers to react and express themselves within the work context and as an act that leads to a different kind of doing in other domains. The Eros factor is present in many of her creations, combining an erotic dimension with violence and danger. The preoccupation with erotica inherent in the culture of Islam, as is apparent in belly dancing, is examined through the stringent rules applied to women's garments, and the necessity to cover the entire body, including the head and face. In various works based on dance and movement, Ekici creates mechanisms that disturb and restrict her body, such as wearing a plaster cover that she dismantles during the dance, attaching cloth straps to her body, or moving only her head while dancing. In some of her works she includes simple peasant women who dance in front of the camera or swing a hoop around their hips doing the hula hoop. In various projects Ekici portrays male dominance and suppression of the female by the religious establishment, by means of presentations that include restricting the body and disturbing its natural movements and functions.

כח המשיכה, 2007, מיצג וידאו, וידאו חד ערוצי, 21:10 דק', מוקרן בלופ
 Gravity, 2007, Video performance, Single channel projection, 21:10 min, looped

צילום ועריכה: ברנקה פבלוביץ'
 Video camera and editing: Branka Pavlovic



ראאד באווייה Raed Bawayah رائد بفاية



נולד בקואטנה, ראמאלה, הרשות הפלסטינית 1971
חי ועובד בצרפת

Born in Koatna, Ramalah, Palestinian Authority 1971
Lives and works in France

Raed Bawayah studied photography somewhat late in life. He was born in a small village near Jerusalem and from an early age was forced to help support his family by doing agricultural work in neighboring settlements. Following a writing and photography workshop at the Musrara school of photography, he began to study and to develop the dream that had obsessed him from an early age. Even though he had encountered much support at school, the reality of a Palestinian studying among Israelis during the second intifada created mixed feelings and complications. After finishing school he was awarded a student grant for further studies in Paris, where he participated very successfully in international workshops for artists.

Raed's photographs focus on the human aspect; many of them appear to have a biographical or therapeutic dimension. The use of black-and-white photographic technology creates a feeling of documentation from a distance, which intensifies the image and gives it a halo. Raed attempts to bypass the known patterns of documentary photography, that of politically enlisted photography, and tries to emphasize the human dimension of his subjects, although the political message is always there in the background.

In Haifa he exhibits photographs from two series: One of them *Childhood Memory* includes photographs that refer to the human aspect of his childhood home in the village; the other one *Right Turn* is a documentation of soldiers from the Palestine Authority security service. In the series Raed presents unofficial aspects of the duty and the people behind the uniforms, as well as the behind-the-scenes aspects of their role and their status. We see them playing, eating, resting. However, their connection to the function, the status, and the uniform places the relaxed situations in a certain context of struggle, of unsolved conflict, of an intermediate stage.

ראאד בווייה למד צילום בגיל מאוחר יחסית. הוא נולד בכפר קטן ליד ירושלים, ומגיל צעיר גויס לצורך תמיכה במשפחתו ועבד בחקלאות בהתנחלויות שליד ביתו. בעקבות מיזם של כתיבה וצילום בבית הספר לצילום מוסררה החל ללמוד ולפתח את חלומו שליווה אותו מגיל צעיר. אף שבבית הספר זכה לתמיכה רבה, המציאות של פלסטיני הלומד בין ישראלים בתקופת האינתיפדה השנייה יצרה תחושות ומצבים מסובכים. לאחר סיום לימודיו זכה במלגה לפריז, שם פעל בסדנאות האמנים הבין-לאומיות וזכה להצלחה רבה.

צילומיו של ראאד מתמקדים בפאן האנושי, ורבים מהם נראים בעלי ממד ביוגרפי או תרפויטי. השימוש בטכניקת צילום שחור-לבן יוצרת תחושה של תיעוד מרוחק, המעצים את הדימוי ומעניק לו הילה. ראאד מנסה לעקוף את התבניות המוכרות של צילום תיעודי, של צילום מגויס ופוליטי, ומנסה להדגיש את הממד האנושי של המצולמים, כאשר המסר הפוליטי נמצא תמיד ברקע. ראאד יצר סידרה של ילדים פלסטינים המתייחסת לזיכרונות הילדות שלו, ילדות שלטענתו אבדה לו בתוך המציאות הקשה של משפחתו ועמו.

בחיפה הוא מציג צילומים מתוך שתי סדרות: האחת - נוף ילדות - צילומים הנוגעים בפאן האנושי של בית ילדותו בכפר, והשני - מתוך שמאל ימין, תיעוד חיילים ממנגנון הביטחון של הראשות הפלסטיניות. בסדרה מציג ראאד זוויות לא רשמיות של התפקיד, את האנשים מאחורי המדים, את אחורי הקלעים של התפקיד והמעמד. אנו רואים אותם משחקים, אוכלים, נחים ועובדים במטלות שירות שונות. עם זאת, החיבור שלהם לתפקיד, למעמד ולמדים מכניס את המצבים הנינוחים אל קונטקסט מסוים של מאבק של סכסוך לא פטור, של שלב ביניים כאשר כלונו איננו יודעים את המציאות העתידה לבוא. החיילים והשוטרים מסמלים עצמאות וחופש בחברה הפלסטינית, אך במידה רבה הם נראים כלואים בתוך עולם מוגבל פיזית ומנטלית, שדרכו מתעצבת זהותם ותקוותם.

מתוך הסדרות "נוף ילדות" ו-"שמאל ימין", 2007, מיצב צילום, הדפסת כסף
From the series "childhood Memory" and "Right Turn", 2007, Photograph installation, silver print

באדיבות גלריית "החדר", תל אביב
Courtesy Haaheder Gallery, Tel Aviv



קריסטיאן בולטנסקי
Christian Boltanski
كريستيان بولطنسكي



Born in Paris, France 1944
Lives and works in France

נולד בפריס, צרפת 1944
חי ועובד בצרפת

Boltanski, the son of a Jewish father and Corsican mother, has been working from the 1970s on subjects in the domains of memory, in the design of visual images of memory, and in manipulations of the image in order to create memory's characteristic. Over the years, he has frequently dealt with the Holocaust; with archival material, with photographs that have survived, with the manner in which they are exhibited and the level of commemoration and memory the images create. In his work, he has attempted to shift the aim of the national memory of official commemoration enterprises and of diverse sites, and instead to focus on individuals and on personal stories or images of Holocaust victims, or of others who were exposed to its horrors or who were alive at that time. His principal subjects are death, childhood, and remembrance. He creates a manipulation of historical memory or truth, invents biographies and builds fictional stories about various characters or about himself. In addition to photographs, Boltanski uses diverse objects such as clothing and letters as material for his art.

In some of his works he tried to undermine the distinct division between victim and assailant, and exhibited combinations of photographs of Jews and Germans in various family group portraits that made it difficult to distinguish between the good people and the bad.

In 2005 he began a project in which he recorded the heartbeats of various individuals in order to build an archive of heartbeats. He collects recordings from diverse places all over the world and intends to establish the archive in the Japanese island of Ajima. In a 2008 project, Boltanski combined the recordings of heartbeats with a dark room in which a white-hot bulb lit up in the ceiling at each heartbeat. In an adjoining room, he exhibited a 2003 video work *Between Times*, in which a series of successive photographs of himself from childhood to the age of sixty were screened.

בולטנסקי, בן לאב יהודי ואם קורסיקאית, עוסק מאז שנות השבעים בנושאי זיכרון, בעיצוב דימוי חזותי של הזיכרון ובמניפולציה של הדימוי ליצירת אופי של זיכרון. לאורך השנים עסק רבות בשואה; בחומר הארכיוני, בצילומים ששרדו, באופן שהם מוצגים וברמת ההנצחה וזיכרון הדימוי יוצר. בעבודותיו ניסה להסיט את מגמת הזיכרון הלאומי של מפעלי ההנצחה הרשמיים ושל אתרים שונים, ולהתמקד באינדיבידואלים וסיפורים או דימויים פרטיים של קורבנות השואה או של אחרים שהיו חשופים לה או חיו באותה תקופה. נושאו העיקריים הם המוות, הילדות ושימור הזיכרון. הוא יוצר מניפולציה של הזיכרון או של האמת ההיסטורית, ממציא ביוגרפיות ובונה סיפורים פיקטיביים של דמויות ושל עצמו. נוסף על השימוש בצילומים משתמש בולטנסקי לעבודותיו בחפצים שונים, כמו בגדים ומכתבים כחומרים. בחלק מעבודותיו הוא ניסה לערער את החלוקה החדה בין קורבנות לתוקפים, והציג במשותף צילומים של יהודים וגרמנים בתמונות משפחתיות שונות המקשות על הזיהוי וההפרדה בין הטובים לבין הרעים.

בשנת 2005 הוא התחיל בפרויקט של הקלטת פעימות הלב של אנשים שונים במטרה ליצור ארכיון של פעימות הלב. הוא אוסף הקלטות במקומות שונים בעולם, והארכיון יהיה באי אג'ימה ביפן. ב-2008 שילב בולטנסקי בפרויקט את הקלטת פעימות הלב בחדר חשוך, כשבכל פעימה נדלקת נורת ליבון בתקרה. בחדר הסמוך הוצגה עבודת וידאו משנת 2003 *Between Times*, שבה מופיעים ברצף צילומיו של בולטנסקי מילדות ועד גיל שישים.

הפרויקט מאמץ אלמנטים פולחניים ושימור רליקווים כדוגמת תקליטור שבו יוכל כל תורם לקבל את הקלטת הלב שלו.



For Maria, Natalia, Luci, Eva, Livia or Tamara, the year they came to Israel to care for elderly people is definitely one of the reference points that has changed their lives.

מתאי בז'נארו Matei Bejenaru بجينرو مطاي



נולד בסוצ'אבה, רומניה 1963
חי ועובד ברומניה

Born in Suchava, Romania 1963
Lives and works in Romania

Bejenaru deals with historico-cultural and socio-political issues that chiefly relate to reality in post-communism Romania, but also to all the Eastern European bloc and to similar processes that went on in there after the collapse of the USSR.

Bejenaru, who possesses very good social and political awareness, creates group projects and promotes activities of artists who are involved in social contents and who directly organize meetings together with and for the population. He is one of the founders of the NGO Vector-Association. Bejenaru tackles the phenomenon of universal cultural centers, which are the centers of power and influence, as against the periphery and fringes, which are losing their creative strengths and their ability to compete with the global power of the leading centers. One of the central features of his work is globalization and its influence on local cultural life, and especially on post-communist countries in Eastern Europe. One of the phenomena of globalization is the migration of work opportunities and the appearance of "illegal" workers. In several of his works he tracks groups of Romanian workers in diverse European countries.

In Haifa he creates a series of photographs that document Romanian women who are here as foreign workers serving as caretakers for the elderly. His video work "From Afar / De departe" talks about the alienation of the women working in Israel, because of their inability to adapt to the life in Israel. Meanwhile, most of them don't have a reason, a family to go back to Romania any more. They were apprehensive during the documentation process and the meetings due to their dubious standing as officially licensed workers, and because of the likelihood that they could lose their jobs at any moment. Uncertainty and constant worry are an inseparable part of their lives here as well as of the sensations that Bejenaru experienced in their presence.

בז'נארו עוסק בסוגיות תרבותיות-היסטוריות סוציאל-פוליטיות, המתייחסות בעיקר למציאות ברומניה לאחר הקומוניזם, אך גם לכל גוש מזרח אירופה ולתהליכים דומים שעברו עליהם לאחר קריסת ברית המועצות.

בז'נארו, בעל מודעות חברתית ופוליטית גבוהה, יוצר פרויקטים קבוצתיים ומקדם פעילויות של אמנים המעורבים בתכנים חברתיים ויוצרים מפגשים ישירים עם האוכלוסייה ויחד איתה. הוא בין המקימים של העמותה *Vector-Association*, שמטרתה לקדם את הקשר בין אמנים למציאות המקומית ולחשוף אותם ברמה בין-לאומית. בז'נארו מתמודד עם תופעת מרכזי התרבות העולמיים, מרכזי הכוח וההשפעה, מול השוליים והפריפריה המאבדים את כוחות היצירה שלהם ואת יכולתם להתמודד עם העוצמה הגלובלית של המרכזים המובילים. הוא מנסה ליצור מתוך הפריפריה בתוך רומניה אלטרנטיבה למרכזי התרבות החזקים באירופה ובעולם. אחת התופעות המרכזיות של יצירתו היא הגלובליזציה והשפעתה על חיי התרבות המקומית, ובעיקר על מדינות פוסט-קומוניסטיות במזרח אירופה. אחת מתופעות הגלובליזציה היא הגירת העבודה ותופעת העובדים הלא חוקיים. בכמה מעבודותיו הוא עוקב אחר קבוצות של פועלים רומנים במדינות שונות באירופה.

בחיפה הוא יוצר סדרה של צילומים המתעדים עובדות זרות רומניות העובדות בטיפול באנשים מבוגרים. תהליך התיעוד והמפגש לווה בחששות מצד העובדות בשל מעמדם הרעוע כעובדות ברשיון, ובגלל האפשרות שבכל רגע הן עלולות לאבד את עבודתן ואת האפשרות לשהות בארץ ולעבוד בה. תחושת אי-הוודאות והחששות התמידיים הם חלק בלתי נפרד מחייהן כאן ומהתחושות שחווה בז'נארו במחיצתן.

מרחוק, 2010, וידאו חד ערוצי, 5:16 דק', מוקרן בלופ
From Afar, 2010, Single channel projection, 5:16 min, looped

עורך סאונד: אלכס גריגוראש. תודות: למריה, נטליה, ליביה, תמרה.
Sound editor: Alex Grigorash. Thanks to: Maria, Natalia, Livia, Tamara



Born in Haleb, Syria 1977
Lives and works in Belgium

Mekhitar was born to Armenian parents, and his origins and awareness of being a stranger have had an influence on many of his works. He normally uses a wide range of media such as photography, writing, neon tube, video, sound, installation and print in his works, which are pervaded with intense existentialistic questions regarding the essence of man, his condition in the world, and the chances of coping with current reality. He links his activities to loaded situations in the life of man such as migration, shifting standpoints in society, and traditional cultural values.

In the Haifa exhibition Mekhitar presents a work from 2006 – the *Stranger*, based on an 1869 poem by Charles Baudelaire, in which the poet describes the extreme situation of a nihilist who resolutely cuts himself off from all his connections and relatives, dissociates himself from his memories, from his desires, from his national affinity, and from the economic system, and abandons his religious beliefs and aesthetic values. In effect, he is living in a reality which is disconnected from both the past and the present, and in essence from anything apart from himself. Baudelaire is presenting an extreme situation that cannot be realized in practice, in order to emphasize the alienation and loneliness of the stranger. Mekhitar uses this extreme situation in order to relate to the situation of the stranger in society, to his feelings about a new society and a different culture, and to how he is coping with questions of his identity, preserving his past, and adopting components of his new cultural life.

Many of Mekhitar's works are imbued with the tension arising from the desire to belong to the culture and group, and to obtain a new identity versus the need to preserve the past identity and memory, and to reshape oneself through tension and through the meeting between cultures and identities.

מחיטאר גרבדיאן Mekhitar Garabedian محيطير غريديان



נולד בחאלב, סוריה 1977
חי ועובד בבלגיה

מחיטאר נולד להורים ארמנים, ומוצאו ותחושת הזרות שלו השפיעו על רבות מעבודותיו. הוא נוהג ליצור בקשת רחבה של אמצעי מדיה, כמו צילום, כתיבה, ניאון, וידאו, סאונד, מיצב והדפס. בעבודותיו עולה בצורה חריפה שאלות אקסטנציאליסטיות על מהות האדם, מצבו בעולם והאפשרויות להתמודד עם מציאות זו. הוא מחבר את פעולותיו למצבים טעונים בחייו של אדם, כמו הגירה, מעבר מעמדות שונים בחברה וערכים תרבותיים מסורתיים. לצד הערכים הפילוסופים-מורליים שעבודותיו מקרינות, מקדיש מחיטאר תשומת לב רבה למעמד האובייקט האמנותי עצמו ולאפשרותו להתקיים ביחס לצופה ולמרחב שבו הוא נוצר ומוצג.

בתערוכה בחיפה מציג מחיטאר עבודה משנת 2006 - *הזר*, המבוססת על שיר של שארל בודלר משנת 1869. בשירו מתאר בודלר מצב קיצוני של אדם ניהיליסט המנתק עצמו בחריפות מכל קשריו וקרוביו, מתנער מזיכרונותיו ותשוקותיו, מזיקתו הלאומית, מהמערכת הכלכלית, וזונח את אמונותיו הדתיות וערכיו האסתטיים. למעשה הוא חי במציאות שאינה מחוברת לא לעבר ולא להווה, הוא אינו מחובר לדבר מלבד לעצמו. בודלר מציג מצב קיצוני לא ריאלי למימוש כדי להדגיש את הניכור והבדידות של הזר. מחיטאר משתמש במצב הקיצוני הזה כדי להתייחס למציאות הזר בחברה לתחושות המהגר ולתרבות אחרת שמתמודד עם שאלות של זהות, שימור העבר ואימוץ מרכיבים בתרבות חיוו החדשים.

ברבות מהעבודות של מחיטאר עולה המתח בין הרצון להיות שייך לתרבות, לקבוצה, ולקבל זהות חדשה מול הצורך לשמר את זהות העבר את הזיכרון, ולעצב את עצמך דרך המתח והמפגש בין התרבויות ובין הזהויות.

הזר, 2006, וידאו חד ערוצי, 4:25 דק', מוקרן בלופ
The Stranger, 2006, Single channel projection, 4:25 min, looped

באדיבות מחיטייר גרבדיאן וגלריה הוטה בקריאט, גנט
Courtesy Mekhitar Garabedian and Hoet Bekaert Gallery, Gent



מירב הימן Meirav Heiman ميراف هيمن



נולדה בירושלים, ישראל 1972
חיה ועובדת בישראל

Born in Jerusalem, Israel 1972
Lives and works in Israel

Heiman is a photographer and video artist, a graduate of the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem. Many of her works deal with feminine identity, with social conventions connected with couplehood, with family, with consumer culture and with home. Her shots are meticulously staged and she tends to create series that treat diverse subjects.

Meirav Heiman creates video films, and a considerable part of her oeuvre is devoted to the manipulative power of biography and to the creation of a fictional reality. In 2001 Heiman created the exhibition *Merciful Nurse* – a film series in color of intimate meetings that she conducted in the homes of men and women who were strangers and whom she met through chance chats on the internet. The gap between anonymity and intimacy, between the striving for nearness and the feeling of strangeness that emanated from the shots, was revealed within the framework of the photographed meetings, and the fantasy of intimate couplehood was exposed in all its nakedness.

In another work tackling the model of the family that gathers together for the family meal, she advertised on the internet and press requesting individuals to take part in an artistic project focusing on the communal family meal. She collected volunteers who sat together at the dinner table and ate a fictitious family meal. She assembled diverse familial patterns and on each occasion created a different set of color, dress and style of table. Editing the scenes in fast motion or in reverse distorts the situation, causes derision or humor that dissolves the traditional values of the family unit, and the combination of food with familial conversation and exchange of opinions.

In this exhibition Heiman will create a video installation that returns to the question of food and the family at home. The video clip will be screened on a dinner table and will demonstrate the diverse processes of consumption of the items and the dishes.

צלמת ואמנית וידאו. בוגרת המחלקה לצילום, וידאו והדמיה ממוחשבת בבצלאל. רבות מעבודותיה עוסקות בזהות נשית, בקונוונציות חברתיות הקשורות לזוגיות, למשפחה, לתרבות הצריכה ולבית. צילומיה מבוימים בקפידה והיא נוטה לייצר סדרות המטפלות בנושאים שונים.

מירב הימן יוצרת בצילום ובווידאו, וחלק ניכר מיצירתה קשור למניפולציה של הביוגרפיה ויצירת מציאות פיקטיבית. ב-2001 יצרה הימן את התערוכה אחות רחמנייה - סדרת צילומי צבע של מפגשים אינטימיים שקיימה בבתיים של גברים ונשים זרים שהכירה בצ'טים מזדמנים באינטרנט. במסגרת המפגשים המצולמים נחשף הפער בין אנונימי לאינטימי, בין השאיפה לקרבה לבין תחושת הזרות העולה מהצילומים, ונחשפת הפנטזיה על אינטימיות זוגית במערומיה.

בעבודה אחרת, המתמודדת עם דגם המשפחה המתכנסת לאכול יחד, היא פרסמה שוב מודעה באינטרנט ובעיתון, ובה היא פנתה לאנשים, זוגות ומשפחות להשתתף בפרויקט אמנותי המתמקד בארוחה משותפת. היא אספה אנשים מתנדבים אשר ישבו יחד ואכלו ארוחה משפחתית פיקטיבית, הרכיבה תבניות שונות של משפחתיות ויצרה בכל פעם סט שונה של צבע, לבוש וסגנון שולחן. המתנדבים התבקשו לאכול בשקט במשך עשרים דקות, והיא צילמה בשוט אחד ללא חזרות. העריכה בהילוך מהיר או אחורנית של הסצנות יוצרת עיוות של המצב, גיחוך והומור, הממוסס את הערכים המסורתיים של תא משפחתי, שעת האוכל המשותפת, והשילוב בין אוכל לשיחת משפחה והחלפת דעות. האכילה נראית אובססיבית מעט ומראה את פני החברה שלנו, אשר זוללת ללא הפסק ומתמודדת עם המציאות שסביבה ועם הממשי דרך צריכה ואכילה.

בתערוכה זו תיציור הימן מיצב וידאו החוזר אל שאלת האוכל והמשפחה בבית. הווידאו יוקרן על שולחן אוכל וידגים את תהליכי הצריכה של הפריטים והמנות השונות.

Digest, 2010, מיצב וידאו, וידאו חד ערוצי, 01:20 דק' מוקרן בלופ וטכניקה מעורבת
Digest, 2010, Video installation, Single channel projection 01:20 min looped and mixed media

סאונד: אריאל ברנס. צולם בבית הזכוכית
Sound: Ariel Berns. Photographed at the Glasshouse



הרמן ואן אינגלגם Herman Van Ingelgem هرمان وان اينغلغم



נולד בבלנקן ברגן, בלגיה 1968
חי ועובד בבלגיה

Born in Blenken Bergen, Belgium 1968
Lives and works in Belgium

Ingelgem is a Belgian artist who creates useful objects and spaces that are closely connected to their suitability for the human body. He attempts to refer to the connection between man's body and the object that serves him, a connection expressed in affording comfort, giving pleasure, and satisfying desire. He creates empty houses that are concurrently imbued with potential and alienation. The diverse spaces and buildings enable holding a discussion on the economic reality of post-modern man: "I consume – therefore I exist". Ingelgem discusses the question of the functionality of widespread objects and materials available for building. Non-durable items of furniture and fittings are interspersed in his installations. In the work he is exhibiting inside the container, he refers to one of the popular symbols of contemporary design and man's lifestyle in western culture: Ikea.

Ingelgem takes products from Ikea and uses them to build other products of doubtful functional suitability and of borderline usefulness. The act refers to one of the familiar characteristics of Ikea products – do-it-yourself instructions for building in stages. These leaflets guide the consumer to meticulously follow instructions for constructing one specific item, and prevent him/her from being creative and trying additional possibilities. Ingelgem also chooses to make additional manipulations that are based on the products from which he has taken dismantled parts, and uses them as raw material for creating sculpted objects lacking any practical dimension. The possibility of creating useful objects and items of furniture, and at the same time to create from these same raw materials sculptural objects, refines the way we judge diverse objects. The discussion regarding these actions centers on examining the market forces that manipulate considerations of design, standing, prestige, and individual identity, and creating an environment with personal characteristics in the conveyor belt process.

אינגלגם הוא אמן בלגי היוצר אובייקטים וחללים שימושיים בעלי קשר הדוק להתאמה ביניהם לגוף האדם. הוא מנסה להתייחס לחיבור בין אובייקט המשמש את האדם לבין גופו, חיבור המתבטא בנוחות הנאה ומספק תשוקה. הוא יוצר בתים ריקים המציגים פוטנציאל וניכור בו-זמנית. החללים והמבנים השונים מאפשרים דיון על המציאות הכלכלית של האדם הפוסט-מודרני, "אני רוכש - משמע אני קיים". הוא דן בשאלת הפונקציונליות של חפצים וחומרים נפוצים וזמינים לבנייה. הוא משתמש בלוחות גבס, במזונית, ב-MDF ובחומרים נוספים המקובלים בבנייה מהירה ומתועשת. בעבודותיו משולבים רהיטים ואביזרים זמינים שאינם מאריכי ימים. בעבודה שהוא מציב במכולה הוא מתייחס לאחד הסמלים הפופולריים של העיצוב העכשווי וצורת החיים של האדם בתרבות המערבית: איקאה.

אינגלגם לוקח מוצרים מאיקאה ובונה בעזרתם מוצרים אחרים, אשר התאמתם הפונקציונלית מעורערת והם הופכים למוצר על סף השימושיות. האקט מתייחס לאחד המאפיינים המוכרים של מוצרי איקאה - דפי ההנחיות לבנייה בשלבים. הנחיות אלה מדריכות את הצרכן לעקוב בקפדנות אחר ההוראות וליצור פריט מסוים אחד, ומונעות ממנו להיות יצירתיים ולחפש אפשרויות נוספות. מניפולציה נוספת שבוחר אינגלגם לעשות מבוססת על המוצרים שמהם הוא לוקח את החלקים המפורקים ומשתמש בהם כחומרי גלם כדי ליצור אובייקטים פיטוליים חסרי ממד פרקטי. אובייקטים/פסלים אלה מאופיינים במינימליזם וקונסטרוקטיביות עם קווים חדים וברורים. האפשרות ליצור אובייקטים שימושיים ורהיטים, ובמקביל ליצור מאותם חומרי גלם אובייקטים פיטוליים, מחדדת את צורת השיפוט שלנו של האובייקטים השונים. הדיון סביב פעולות אלו בודק את מערכת כוחות השוק היוצרים מניפולציות של עיצוב, מעמד, יוקרה, זהות אישית, ויצירת סביבה בעלת מאפיינים אישיים בתהליך הסרט הנע.

עצב את חייר, 2010, מיצב, טכניקה מעורבת
Design your own life, 2010, Installation, mixed media

באדיבות הרמן ואן אינגלגם וגלריית "אני ג'נטיל", אנטוורפן
Courtesy Herman Van Ingelgem and Annie Gentils Gallery, Antwerpen



האלה טנגר
Hale Tenger
هاله تنغر



נולדה באזמיר, טורקיה 1960
חיה ועובדת בטורקיה

טנגר למדה בלונדון, חיה ויוצרת באיסטנבול. בעבודתה היא עוסקת בנושאים פוליטיים מקומיים ובין-לאומיים. היא מוכרת בטורקיה כיוצרת בעל מודעות פוליטית חזקה, אשר אינה מהססת לגעת בנושאים עדינים או שנויים במחלוקת.

חלק מעבודותיה מורכב מחללים שלמים הבנויים בקפידה עם מוזיקה ואור כדי ליצור אווירה חלומית חזקה ולהשפיע על כל חושיו של הצופה. היא מרבה לעסוק בנושאים רגישים בחברה המוסלמית המתייחסת למערכת היחסים העדינה של הדת בטורקיה החילונית. טנגר אינה נרתעת להציג עבודות העוסקות בשאלת המיניות, באיסורי הטאבו, ובמעמד האישה בחברה הערבית. פעמים רבות נסעה לאזורי סכסוך כמו סרביה ולבנון, ויצרה יצירות באמצעי מדיה שונים של תיעוד, צילום וניסיון להציג נושאים הנשארים לא מטופלים על ידי מערכות המדיה והחדשות הגדולות.

עבודת הווידאו שהיא מציגה בתוך המכולה מייצגת את אחד מבנייני השיכון האופייניים של בירות. בניינים אלה סבלו עשרות שנים של מלחמות, עימותים פנימיים, טרור והיעדר ביטחון לעתיד יציב. הסרט יוצר מניפולציה איטית של הנוף האורבני שעובר ממצב סטטי ושקט לדינמי וסוער. בעזרת הווילונות המתנופפים יוצרת טנגר סערה דוממת, המאיימת להתגבר עד להרס מוחלט, אך ברגע של שיא חוזרת המציאות אל השקט הראשוני, אשר לאור הניסיון נתפס כמצב זמני ולא יציב.

Born in Izmir, Turkey 1960
Lives and works in Turkey

Tenger studied in London and lives and works in Istanbul. Her work deals with local and international political subjects. She is acknowledged in Turkey as an artist with very strong political awareness, and as one who has no qualms about tackling sensitive or controversial topics. Some of her works comprise entire spaces meticulously built with *son et lumière* effects in order to create a potent dreamy aura and to affect all of the viewer's senses. She deals to a great extent with subjects which are sensitive in Muslim society, and which are connected to religion's fragile system of relations in secular Turkey. Tenger is not deterred from exhibiting works dealing with the question of sexuality, with the prohibitions of taboo, and with the status of women in the Arab world. She has visited areas of conflict such as Serbia and Lebanon on numerous occasions, and has created works using diverse media of documentation and photography, while aiming at exhibiting subjects that have been previously neglected by the dominant media and news establishments.

The video work she is exhibiting inside the container portrays one of the typical housing estate buildings in Beirut. These buildings have suffered dozens of years of disease, internal confrontation, terror, and lack of long-term security. The video film creates a slow manipulation of the urban landscape, which is transformed from a peaceful static situation to a stormy dynamic one. By means of the fluttering curtains, Tenger creates a storm that threatens to grow from quietly brewing to totally destroying, but at the climax sinks back to its initial quiet state, which from experience we all know is just a temporary unstable situation.

בירות, 2005–2007, וידאו חד ערוצי, 3:47 דק', מוקרן בלופ
Beirut, 2005-2007, Single channel projection, 3:47 min, looped

באדיבות הלה טנגר וגלרית "נב", איסטנבול
Courtesy Hale Tenger and Nev Gallery, Istanbul



Born in Dej, Romania, 1977
Lives and works in Romania

Muresan is a co-founder of the *Version* magazine and from 2005, editor of *Idea Art* + *Society* magazine. He deals to a large extent with culture and history, and with the various influences of the communist society on images and cultures of the new society in countries of Eastern Europe in general and of Romania in particular. He refers frequently to the icons of Western culture. To a large extent Muresan represents the younger generation of Eastern European artists who have been liberated from an oppressive regime, from a difficult economic situation, and from numerous restrictions. Although they are free to act, to move about, to buy and to consume the popular goods of western and American culture without any fear, together with this freedom, criticism is heard of the so-called free culture, which is based on the huge corporations, the massive advertising, and on the encouragement to buy and consume. Muresan focuses to a large extent on the condition of the individual within the group. In his opinion, the aggressive process of severance from the past and from the previous culture, and jettisoning it in favor of the new culture, creates a reality that is lacking in clear values, and is detached and temporary.

Today, in view of the existing advances in the media, with their influence on shaping memory and their contribution to building the personal and national identity, the danger exists of creating a fictitious memory, and of maneuvering by diverse means the reality and the past according to national, cultural, and economic interests. The subject of the video clip that Muresan presents in Haifa is the army – one of the entities that is associated most of all with the country and the nation. In Romania, as in any other country, the army is one of the leading symbols and instruments used to bring about an environmental national identity. Muresan manipulates and examines changing values of the army as part of the general transformations that Romanian society is undergoing.

צ'פריאן מורישאן Ciprian Muresan تشيبريان موراشان



נולד בדו', רומניה 1977
חי ועובד ברומניה

מורישאן הוא עורך שותף למגזין *Art + Society magazine* ועורך העיתון *IDEA art+society*. הוא עוסק רבות בתרבות והיסטוריה ובהשפעות השונות של החברה הקומוניסטית על הדימויים והתרבות של החברה החדשה במדינות מזרח אירופה בכלל וברומניה בפרט. הוא מתייחס רבות לאיקונים של התרבות המערבית, ובעיקר לאמנות העכשווית, אשר הייתה חסומה ברובה לקהל וליוצרים של רומניה הקומוניסטית. מורישאן מייצג במידה רבה את הדור הצעיר של האמנים ממזרח אירופה אשר השתחררו משלטון מדכא, ממציאות כלכלית קשה וממגבלות רבות. אמנם הם חופשיים לפעול, לנוע, לקנות ולצרוך את המוצרים ההמוניים של התרבות המערבית והאמריקאית ללא חשש וללא נקיפות מצפון, אך יחד עם החופש נשמעת ביקורתיות על התרבות החופשית לכאורה, המבוססת על תאגידי ענק, על פרסום מסיבי ועל עידוד צריכה וקנייה. מורישאן מרבה להתמקד במצבו של היחיד בתוך הקבוצה, או ברעיון הילד כנקודת מצב קיצונית של חושים חדים ומתח רב בין אכזריות לבין תמימות. לדעתו, התהליך האגרסיבי של הניתוק מהעבר, מהתרבות הקודמת, והשכחתה לטובת תרבות חדשה, יוצרים מציאות חסרת ערכים ברורים, תלושה וזמנית.

היום, לנוכח מערכות המדיה המשוכללות והשפעתן על עיצוב הזיכרון ותרומתן לבניית הזהות האישית והלאומית, נשקפת סכנה של יצירת זיכרון פיקטיבי, ותמרון באמצעים שונים את המציאות ואת העבר על פי אינטרסים תרבותיים לאומיים וכלכליים. בווידיאו שמציג מורישאן בחיפה הוא מתייחס לאחד הגופים המזוהים ביותר עם המדינה והלאום - הצבא. ברומניה, כמו בכל מדינה אחרת, הצבא הוא אחד הסמלים והכלים לגבש סביבם זהות לאומית. מורישאן יוצר מניפולציה ובוחן ערכים משתנים של הצבא כחלק מהשינויים הכלליים שעוברת החברה ברומניה.

ללא כותרת (מקלפי תפוחי האדמה), 2009, וידאו חד ערוצי, 49:39 דק', מוקרן בלופ
Untitled (The Potato Peelers), 2009, Single channel projection, 49:39 min, looped



Born in New Jersey, US 1987
Lives and works in Israel and Norway

A video film presents five Palestinian youths who sing, in a disharmonic choir, the Song of Ascents in an Arabic translation with music composed by Yosseleh Rozenblatt. The song, that represents the yearning for the land and the hope to return and realize the dreams of yore, was adopted from the dawn of Zionism as one of the hymns of the Zionist movement. In the 4th Zionist Congress that was held in Basel in 1900, this psalm was turned down in favor of Naftali Herz Imbar's HaTikva in the contest for Zionist National Symbols. To this day this psalm has preserved its iconic standing as an alternative national hymn among religious Zionists. In the Christian world, too, this hymn has been adopted as a vision of peace and of the messianic age. The Arabic version turns this song of hope and vision into a cynical sign of shattered hope.

We ask ourselves: Does the youths' song represent their protest against the Jewish Zionist dream coming at the expense of the Palestinian national home? Can the Arab singers identify with the dream of home, peace, and tranquility, which they themselves wish for? Does the singing come from the heart or is it an act that has been forced on them by the project? The seemingly simple act of singing the song presents a state of affairs reflecting a complex reality that displays tension arising out of issues of national identity, political struggles, clashes between religious aspirations and self-determination, that have not yet been solved and remain at the central stage of society's formation in Israel.

During the work two youths refused to take part in the film, which was screened in a joint Jewish-Arab Palestinian exhibition, and which in their opinion testified to normalization and cooperation before the lengthy conflict and confrontation was over. Manna has created a parallel project that lays stress on the missing choir singers and has lowered the volume of the background.

ג'ומאנה מנאע
Jumana Manna
جمانة مناع



נולדה בניו ג'רסי, ארה"ב 1987
חיה ועובדת בישראל ונורבגיה

סרט וידיאו המציג חמישה נערים פלסטינים השרים במקהלה דיסהרמוניות את שיר המעלות בתרגום לערבית על פי הלחן של יוס'לה רוזנבלט. השיר, המייצג את הכיסופים לארץ ואת התקווה לחזור ולהגשים את החלומות העתיקים, אומץ מראשית הציונות כאחד ההמנונים של התנועה הציונית. בקונגרס הציוני הרביעי שהתקיים בבזל ב-1900, התחרה מזמור זה עם התקווה של נפתלי הרץ אימבר על הבכורה בבחירות לסמלים הלאומיים הציוניים. עד היום שמר מזמור זה בציונות הדתית על מעמדו החזק כהמנון לאומי אלטרנטיבי. בעולם היהודי דתי נקרא המזמור בתפילות סעודת ערב שבת ובחגים. גם בעולם הנוצרי אומץ המזמור כחזון של שלום ואחרית הימים. הגרסה הערבית הופכת את שיר התקווה והחזון הזה לציוני ולסימן של שבר. אנו שואלים את עצמנו האם שירת הנערים מייצגת את המחאה שלהם מול החלום היהודי ציוני, אשר בא על חשבון הבית הלאומי הפלסטיני? האם השרים הערבים יכולים להזדהות עם החלום על הבית, על השלום והשלווה, שהם עצמם מייחלים להם? האם השירה יוצאת מהלב או שהיא פעולה מאולצת של הפרויקט? הפעולה הפשוטה לכאורה של ביצוע שיר, מעלה תמונת מצב של מציאות מורכבת, המציגה מתח שנובע מסוגיות של זהות לאומית, מאבקים פוליטיים, התנגשות בין שאיפות דתיות והגדרה עצמית, שאינן פתורות עדיין ועומדות במרכז הזירה של התהוות החברה בארץ.

במהלך העבודה סירבו שני נערים להשתתף בסרט אשר הוצג בתערוכה משותפת יהודית-ערבית-פלסטינית, שלדעתם מעידה על נורמליזציה ושיתוף פעולה, לפני שהסכסוך והעימות הארוך מסתיים. מענה יצרה פרויקט מקביל המדגיש את הזמרים החסרים במקהלה והורידה את הסאונד ברקע.

שיר המעלות, 2008, וידאו חמש ערוצי, 3:54 דק', מוקרן בלופ
The Song of Ascents, 2008, Five channel projection, 3:54 min, looped



מריה פאפאדימיטריו
Maria Papadimitriou
مرينه باباديمتريو



נולדה באתונה, יון 1957
 חייה ועבודת ביון

Born in Athens, Greece 1957
 Lives and works in Greece

Papadimitriou deals with the linkage of architectural structuralization and urban space, with culture and nature. She has reacted in diverse projects to well-known architectural icons. She has created a work relating to the urban ideas of the famous French architect Le Corbusier, and a series of installations in connection with public buildings or hostels in the context of culture and space. The project *Hotel Balkan* in the Haifa Biennale is based on a work from 2002.

Hotel Balkan portrays a hotel building which is fraught with tension and whose guests are foreign workers, homeless people on the fringe, living in a separate cultural entity with a different system of values, morals, and social graces. In such communities the nuclear family unit is mostly absent, as in a prison or in the army, and the entire community becomes one family unit. In the work exhibited in Haifa, the hotel stands inside a container. It is a building that radiates industrialism and alienation, and constitutes a uniform timeless piece lacking identity. The extremely careful treatment bestowed on the inside of the container creates a big gap between interior and exterior and turns it into something fictitious and decorative. The hotel creates complex relationships in whichever West European or United States city it is exhibited. The hotel model's interior is imbued with a comprehensible strangeness; its target audience belongs to the fringe of society and is not part of the culture of the established official majority.

A modern metropolis, especially in the global culture of massive migrant workers and political and cultural refugees, is populated by and attracts to itself fringe groups and foreign workers who live in separate social buildings isolated from the public's widespread cultural fabric, and who maintain an independent autonomy. *Hotel Balkan* inside the container can be placed in Munich, in London, in Detroit, or in Lyons. In no time at all appropriate new clients will arrive, enter, and dwell in it.

פאפאדימיטריו עוסקת בקשר בין מבניות אדריכלית וחלל אורבני לבין תרבות וטבע. בפרויקטים שונים הגיבה לאיקונים אדריכלים מוכרים כמו המגדל של פיזה והמגדל של סלונקי. היא יצרה עבודה המתייחסת לרעיונות האורבניסטיים של האדריכל הצרפתי הנודע לה קורבוזיה, וסדרה של מיצבים הקשורים למבנה ציבור או אכסניה בהקשרים של תרבות וחלל. הפרויקט בביאנלה של חיפה, מלון בלקן, מבוסס על עבודה משנת 2002.

מלון בלקן מציג מבנה טעון של מלון המאכסן בתוכו עובדים זרים, חסרי בית, אנשי שוליים, החיים ביחידת תרבות נפרדת בעלת מערכת ערכים, מוסר, ומבנה חברתי אחר. בקהילות אלה נעלמת לרוב יחידת המשפחה הגרעינית, כמו בכלא או בצבא, וכל הקהילה הופכת ליחידה משפחתית אחת. בעבודה בחיפה ממוקם המלון בתוך מכולה - מבנה המקרין תעשייתיות, ניכור, יחידה אחידה חסרת זהות וזמן. הטיפוח המוקצן בתוך המכולה יוצר פער גדול בין פנים לחוץ, ההופך אותו לפיקטיבי ותפאורתי. על אף הקשר המפתיע של מלון בלקן עם קהילת העולים הבלקנים בחיפה משנות השלושים והארבעים, יוצר המלון מערכת יחסים מורכבת בכל עיר גדולה שהוא מוצב בה, במערב אירופה או בארצות הברית. בתוך דגם המלון שוררת זרות מובנת, אשר קהל היעד שלו מצוי בשוליים ואינו חלק מתרבות הרוב הרשמית והממוסדת. מטרופולין מודרני, בעיקר בתרבות הגלובלית של הגירת עבודה מסיבית ופליטים פוליטיים ותרבותיים, מאכלס ושואב אליו קבוצות שוליים ועובדים זרים החיים במבנים חברתיים נפרדים, מנותקים מהמארג התרבותי הרחב של הכלל, ושומרים על אוטונומיה עצמית. מלון בלקן בתוך המכולה יכול להיות מוצב במינכן, בלונדון, בדטרויט או בליאון. כהרף עין יימצאו לקוחות מתאימים אשר יכנסו אליו, ישוה בו או יזמינו חדר ללילה.

מלון בלקן, 2010, מיצב, טכניקה מעורבת
 Hotel Balkan, 2010, Installation, mixed media



Born in Tangier, Morocco 1970
Lives and works in France and Morocco

Fatmi's works are typified by a highly aesthetic quality linked to indirect and direct political messages. Questions relating to the other are always present in his works, and he extracts numerous materials and contents from the loaded relations between the Muslim East and the danger-fearing West. Fatmi testifies that on numerous occasions he feels like a stranger distanced from the standpoints of his Muslim culture in its confrontation with that of the West. He endeavors to remain neutral and to present a picture of the situation through images, icons, and complex installations, in order to state and exhibit diverse characteristics of the confrontation and its outcomes,

As a result of his life story and childhood experiences in Tangier, a town with a liberal society exposed to European culture, he feels that the Muslim values system and the extremist stance of the religious establishment in Arab society have become intensified in the last generation and their consequences affect, among other things, the current rising tension between Arab culture and European culture in general.

After arriving at the conclusion that living in Morocco cannot grant him sufficient artistic creative freedom, he went to Paris where he became exposed to additional artistic domains and widened the range of media available to him in his work.

Fatmi works a great deal on the aesthetic formal components of the national-ethnic-religious conflicts and quarrels as they are regarded in the media. These include images of the September 11 disaster in New York, the war in Afghanistan and Iraq, and the conflict between Israel and its neighbors as well as between Israel and the Palestinians. He refers to the Al Jazeera network as being one of the world's most influential factors on Arab public opinion and iconic visual image group bonding in diverse conflict processes.

מוניר פטמי Mounir Fatmi منير فاطمي



נולד בטנג'יר, מרוקו 1970
חי ועובד בצרפת ומרוקו

עבודותיו של פטמי מאופיינות באיכות אסתטית גבוהה המחברת למסרים פוליטיים מוסווים וישירים. שאלות בדבר "האחר" נוכחות תמיד בעבודותיו, והוא שואב חומרים רבים ותכנים ממערכת היחסים הטעונה בין המזרח המוסלמי לבין המערב המרגיש מאוים. פטמי מעיד שפעמים רבות הוא מרגיש זר ומרוחק מעמדות תרבותו המוסלמית בעימות מול התרבות המערבית, והוא משתדל לא להציג עמדה, אלא תמונת מצב דרך דימויים, איקונים, ועבודות אינסטליישן מורכבות כדי לומר ולהציג מאפיינים שונים של העימות ותוצריו.

דרך סיפור חייו וילדותו האישית בטנג'ר, המאופיינת בחברה ליברלית החשופה לתרבות האירופית, הוא מרגיש שמערכות הערכים המוסלמיות והקצנת עמדות של הממסד הדתי בחברה הערבית התעצמו בדור האחרון, ותוצאותיו משפיעות בין השאר על המתח המתחדד היום עם התרבות המערבית בכלל.

לאחר שהרגיש שהחיים במרוקו אינם מאפשרים לו חופש יצירתי די הצורך, עבר לפריז, ושם נחשף לתחומי יצירה נוספים והרחיב את תחומי המדיה של עבודתו. לאורך השנים מחה על הדיכוי המחשבת, על מיעוט דעות ועמדות בחברה הערבית מוסלמית ועל טרור הפחד של הממסד הדתי אשר הוציא פסקי הלכה נגד יוצרים כמו סלמן רושדי.

פטמי עוסק רבות במרכיבים הצורניים והאסתטיים של העימות והסכסוכים הדתיים-אתניים-לאומיים כפי שהם נצפים במדיה. דימויי אסון 11 בספטמבר בניו יורק, המלחמה באפגניסטן ועירק, העימות בין ישראל לשכנותיה ובין החברה הפלסטינית. הוא מתייחס לרשת אל ג'זירה כאחד האמצעים המשפיעים ביותר על דעת הקהל בעולם הערבי ועל גיבוש דימוי ויזואלי איקוני לתהליכי העימות השונים. המיצבים והאובייקטים עשויים בקפידה רבה, ובדרך כלל מלווים בתחושה של גודש וריבוי אלמנטים הקרוב למאפיינים של הדקורטיביות הערבית - השימוש במוטיב חוזר, הסלסול המתפתל וכדומה.

מתוך הסדרה "אבולוציה או מוות", 2007, מיצב צילום, תצלומי צבע
From the series 'Evolution or Death', 2007, Photograph installation, color prints



Born in Bucharest, Romania 1959
Lives and works in Israel and Belgium

Belu-Simion Fainaru has, for many years, dealt in his artwork with socio-political subjects and the new Jewish identity in Israel. Fainaru creates statues and installations that tackle questions of public and private space, and examine the borders of art together with its role in society. In numerous works of his he takes on the question of cult objects as well as the ritual and the symbolic-aesthetic values of existing objects and iconic formats.

The work *Ping Pong Table* represents an object connected to the playing action, which is one of the philosophical situations that are close to art. The work is characterized by distinct formal structuralization with a strong spatial presence, but is not disconnected from the performatory bond to which it is linked, and from the playing action that exists as one of its integral components. Fainaru has a long history of creating installations and presentations that combine day-to-day dynamically live operations, such as baking bread, cooking and serving soup, and producing a kitchen, coffee table, and suchlike.

Playing on the map of Jerusalem divided by the ping pong net (which calls up connotations of the security wall) raises questions about the seriousness of the discussions on partitioning Jerusalem, as opposed to the lightness and randomness of the game.

Fainaru had a prior version of his table tennis work that was based on the map of all the Land of Israel. In this previous work the educational dimension was abstract, and there was no allusion to the actual physical reality. In the work before us the partition of Jerusalem is a present-day issue. The partition line could likely be realized in practice on the ground, despite the loaded status of Jerusalem, which bears within it the essence of the conflict and represents the difficulty of finding a possible solution.

בלו-סימיון פיינרו
Belu-Simion Fainaru
بلو-سيميون فينرو



נולד בבוקרשט, רומניה 1959
חי ועובד בישראל ובלגיה

בלו-סימיון פיינרו מתמודד שנים רבות באמנותו עם נושאים פוליטיים חברתיים וזהות יהודית חדשה בישראל. פיינרו יוצר פיסול ומיצבים המתמודדים עם שאלות של מרחב ציבורי פרטי, בדיקת גבולות האמנות ותפקידה בחברה. בעבודות רבות הוא מתמודד עם שאלת החפץ הפולחני עם הריטואל ועם הערכים האסתטיים-סימבוליים של חפצים קיימים ותבניות איקוניות.

העבודה שולחן פינג פונג מייצגת אובייקט הקשור בפעולת משחק, שהוא אחד המצבים הפילוסופים הקרובים לאמנות. העבודה מאופיינת במבניות צורנית ברורה עם נוכחות חזקה בחלל, אך אינה מנותקת מהחיבור הפרפורמטיבי הקשור בה ומפעולת המשחק הנמצא כמרכיב אינטגרלי שלה. לפיינרו היסטוריה ארוכה של מיצבים ומיצגים, המשלבים פעולות חיות ודינמיות מחיי היום-יום, כמו הכנת לחם, בישול והגשת מרק, יצירת מטבח, שולחן לקפה וכדומה.

המשחק על מפת ירושלים החצויה בעזרת הרשת המתקשרת אסוציאטיבית לגדר, מעלה שאלות על האופי הרציני של הדיונים על חלוקת ירושלים מול הקלילות והאקראיות של המשחק. בשנות השבעים, בתקופת הפריחה של האמנות המושגית, הפך השימוש במפות לנפוץ והוא התייחס לשרירות של הגבולות, למאפיינים הגרפיים-צבעוניים של המפה, ולצורת השליטה של האדם על הטבע דרך התיחום שלו.

לעבודת שולחן הטניס שולחן של פיינרו הייתה גרסה מוקדמת יותר, שהתבססה על מפה של כל ארץ ישראל. בעבודה הקודמת היה ממד החיתוך מופשט, ולא הייתה בו הלימה למציאות הישירה בשטח. בעבודה שלפינו החלוקה של ירושלים היא סוגיה עכשווית, וקו החלוקה עשוי להיות ממומש הלכה למעשה בשטח, מעבר למעמד הטעון של ירושלים הנושאת בתוכה את תמצית הסכסוך ומייצגת את הקושי לפיתרון האפשרי.



דני קרוון

Dani Karavan

דاني كروان



נולד בתל אביב, ישראל 1930
חי ועובד ישראל, צרפת

Born in Tel Aviv, Israel 1930
Lives and works in Israel, France

Karavan studied painting under Aharon Avni, and later in the studio of the artists Shtreichmann and Steimatzky. He also studied for a short while under Ardon in 'Bezalel'. Karavan, one of Israel's leading well-known artists, has carried out extensive work on memorials and monuments in the public domain such as the southern *Wall Relief* of the Knesset assembly hall (1965) and the *White Square* in Tel Aviv's Wolfson Park (1978-1988). *The Negev Monument* near Beersheba (1963-1965).

From the 1970s Karavan has devoted himself mainly to projects in the urban domain. He undoubtedly ranks as one of the leading international artists involved in landscape art works and memorial monuments in the public domain. His works include the three-km-long *Avenue Majeure* near Paris, the *Street of the Rights of Man* in Nuremberg, *Passages* – a homage to Walter Benjamin in Spain, as well as projects in Korea, Japan, Italy and the US. Even though he has gained much honor and esteem working in numerous places all over the world, the connection with Israel and the works he has created here – are the most significant of all for him and he is greatly attached to them.

For his work in the *Biennale* he has chosen to design within a container an environment that is only partly revealed when glimpsed through a tiny peephole. In this work, by means of sand Karavan creates within the container a landscape in which stands a sharpened cone that is lit up by a ray of sunlight that shines through a tiny hole in the container during a particular time of the day. Revealed to the observer's eye through the peephole is a minimalist abstract world with a utopian-religious or apocalyptic aura. The limited light that is focused on the cone creates an illusion of infinite space that in effect negates the container's limitation. To a great extent Karavan has created here a shifting landscape entity, a world that can be moved and adapted to the reality of the global culture.

דני קרוון למד ציור אצל אהרון אבני ולאחר מכן בסטודיו של האמנים שטרייכמן וסטימצקי שהיו מוריו והשפיעו על דרכו האמנותית. כמו כן למד תקופה קצרה אצל ארדון בבצלאל. קרוון, מהאמנים המובילים של ישראל, עסק רבות באנדרטאות וביצירות ציבוריות כמו הקיר הדרומי של אולם מליאת הכנסת (1965) והכיכר הלבנה בפארק וולפסון בתל אביב (88-1978). אנדרטת חטיבת הנגב בבאר שבע (1965-1963).

משנות השבעים של המאה העשרים מרבה קרוון לעסוק בפרויקטים בנוף האורבני, ושילב בהם רעיונות עירוניים, אסתטיים ופילוסופיים כחלק מסביבת חיים. ללא ספק הוא ניצב בשורה אחת עם האמנים הבין-לאומיים העוסקים באמנות נוף ביצירות לסביבה ציבורית ואנדרטאות, בין עבודותיו - הציור הגדול 3 ק"מ על יד פריז, דרך זכויות האדם בנירנברג, מחווה לוולטר בנימין בספרד וכן יצירות בקוריאה, יפן איטליה וארה"ב. אף על פי שיצר במקומות רבים בעולם וזכה לכבוד והערכה רבה, הקשר והעבודות שיצר בארץ הם המשמעותיות ביותר עבורו, ואליהן הוא חש קשר מיוחד.

בעבודתו בביאנלה הוא בחר לעצב סביבה בתוך המכולה הנחשפת באופן חלקי ומוגבל דרך חירי הצצה. אלמנט ההצצה עומד בבסיס מערכת היחסים של אמן, מציאות וצופה - מציאות המתורגמת דרך יצירת האמנות. (רבות נכתב על הקשר בין האובייקט האנושי הנצפה לבין הסובייקט המציץ, השולט במנגנון ההצצה ומוגן על ידו. אמנים שונים, כמו דושאן, התייחסו למורכבות היחסים שבין הצופה לנצפה, והדגישו בפעולת ההצצה את הממד החברתי-פסיכולוגי המשפיע על משמעות האובייקט הנצפה ועלינו כצופים). בעבודה זו יוצר קרוון בתוך המכולה נוף בעזרת חול. בנוף ניצב חרוט חול מתחת לכיסא, שמאירה עליו קרן שמש. לעיני הצופה נחשף דרך החריץ עולם מופשט מינימליסטי, בעל אופי אוטופי-דתי או אפוקליפטי. האור המוגבל הממוקד בחרוט יוצר אשליה של מרחב אינסופי, המבטל למעשה את מגבלת המכולה. במידה רבה יוצר כאן קרוון יחידת נוף ניידת, עולם המאפשר לנייד אותו ולהתאים אותו למציאות של התרבות הגלובלית.

ללא כותרת, 2010, מיצב, טכניקה מעורבת
Untitled, 2010, Installation, mixed media



Born in Vilnius, Lithuania 1969
Lives and works in Israel

Angelika Sher examines, through the camera lens, the relationship between the human presence and the space in which it exists. In her earlier series of films one could clearly see characteristics of her mother country, Lithuania, such as cold light, crowded rooms, and the literary complexity of the elements that build up reality. These characteristics still accompany her, though not so clearly unmistakable. Sher meticulously maintains the tension between the staged and the random, between the calculatedly planned and the spontaneously focused occurrence at the moment of filming. She mostly chooses children as the object and the subject that connects us with memory, as well as the concept of childhood as a mirror of adult society. The children are seen in diverse situations and places such as rooms and greenhouse conservatories, or gardens that serve as security mechanisms and keep their distance from total exposure. In its own manner the camera lens conserves and cancels these same mechanisms. Sher's compositions are loaded with details, colors, and shapes, like a Flemish still life that cannot be retained at first sight. Sher's filming demands the moment of delay, the pause of the look that penetrates items and examines the interrelationships between the figures and the shapes or objects around them. Sher's surfeit does not constitute abundance. It describes a situation of almost randomly accumulated items. The children's figures merge into this cumulation and create a space that is unresolved, distant, and obscure. Sher presents us with a restrained drama. The powerful images are neutralized by the lack of focus and the absence of a dominant narrative topic. The drama emanates from within the finely defined tension between the figures and the objects and between each other.

אנג'ליקה שר Angelika Sher اڭليكا شر



נולדה בוילנה, ליטא 1969
חייה ועובדת בישראל

אנג'ליקה שר בוחנת דרך המצלמה את מערכת היחסים בין הנוכחות האנושית לבין החלל שבו הוא נמצא. בסדרות הצילום המוקדמות יותר שלה נראו בבירור מאפיינים של לטוויה, ארץ מוצאה, כמו אור קר, חדרים דחוסים, ומורכבות ספרותית של הפריטים הבונים את המציאות. מאפיינים אלו עדיין מלווים אותה, אם כי באופן פחות מובהק. שר מקפידה לשמור על מתח בין המבנים לאקראי, בין המחושב והמתוכנן לבין ההתגלות של הרגע והמיקוד המתרחש ברגע הצילום. שר מרבה לבחור בילדים כאובייקט וכנושא המחבר אותנו אל הזיכרון, ותפיסת הילדות כמראה לחברת המבוגרים. הילדים נראים במצבים ובמקומות שונים כמו חדרים, חממה או גן, המשמשים מנגנוני הגנה ושומרים מרחק מהחשיפה השלמה. המצלמה בדרכה משמרת ומבטלת את אותם מנגנונים. הקומפוזיציות של שר עמוסות בפריטים צבעים וצורות, כמו טבע דומם פלמי, אשר אינו מאפשר את הכלתו במבט ראשון. הצילום של שר דורש את רגע ההתעכבות, את השהיית המבט החודר לפריטים ובוחן את יחסי הגומלין בין הדמויות, הצורות או החפצים שסביבן. הגודש של שר אינו שפע. זהו תיאור מצב של הצטברות פריטים כמעט אקראיים. דמויות הילדים מתמזגות בתוך הקומולציה הזו ויוצרות מרחב לא פתור, מרוחק וסתום. שר מציגה לנו דרמה מאופקת. הדימויים החזקים מנוטרלים בחוסר המיקוד והיעדר נושא נרטיבי שולט. הדרמה עולה מתוך המתח הדק שבין הדמויות לבין האובייקטים ובין לבין עצמן.

מתוך סידרה 13, 2009, מיצב צילום, תצלומי צבע, 2009
From the series 13, 2009, Photograph installation, color prints, 2009

באדיבות גלריה טבי דרזנר, תל אביב ואנג'ליקה שר
Courtesy Tavi Dresdner Gallery, Tel Aviv and Angelika Sher



בות'ינה אבו מלחם Bohtaina Abu Milhem بشينة ملحم



נולדה בכפר ערערה, ישראל 1961
חיה ועובדת בישראל

Born in Kafr Arara, Israel 1961
Lives and works in Israel

Bohtaina Abu Milhem creates art by means of fabrics and dresses associated with fashion and design in popular folk culture. In the dresses she exhibits Milhem combines embroidered snippets of Arabic lettering, sentences, and folk aphorisms connected to the Arabic literary world and the spoken language. She uses everyday simple folk sources, but by adding them by embroidery onto the cloth she intensifies their message and widens the interpretation possibilities of the maxims and their connection to the social and political topical reality of the Arab society living in Israel. Milhem aspires to create a dialogue between the word and the aesthetically formal quality of the dress, and to connect the visual with the textual messages.

In the culture of Palestine, embroidery is a typical female craft that is both acknowledged and encouraged. Viewers who are familiar with the local specifics of embroidery will be able to identify diverse elements that connect the type of embroidery to a particular geographic region, and will be able to discern in the formal characteristics symbolic components borrowed from the world of flora and fauna.

Milhem integrates these elements in the texts she chooses, using needles, pins, and threads to join the components together in a dynamic expressive fashion, which intensifies the message and the form, but neutralizes the functional use of the garment and defines it specifically as an art object. In her quiet patient manner and by her use of a medium associated with womanly peacefulness, Milhem expresses a clear feminine voice that presents a complex world both stormy and filled with insightful passions, which refers on the one hand to the daily life in the village with its folklore and local culture, but on the other hand displays ideas and sayings that challenge the ruling establishment and the socio-political reality of the Arab society in Israel.

בות'ינה אבו מלחם משלבת ביצירתה ניגודים עם מדיומים המזוהים בדרך כלל בתחומים נפרדים. היא יוצרת אמנות דרך אריגים ושמלות המזוהים עם אופנה ועיצוב בתרבות פופולרית ועממית. מלחם משלבת בשמלות שהיא יוצרת קטעי רקמה של אותיות ערביות, משפטים ואמרות עממיות הקשורים לעולם הספרות והערבית המדוברת. מקורותיה עממיים, פשוטים ויום-יומיים, אך שילובם ברקמה על גבי האריג מעצים את המסר שלהם ומרחיב את אפשרויות הפרשנות של הפתגמים והחיבורים שלהם לאקטואליה ולמציאות החברתית פוליטית בציבור הערבי החי בארץ. שאיפתה של מלחם היא ליצור דיאלוג בין המילה לאיכות הצורנית-אסתטית של השמלה, ולחבר בין המסרים ההויזואליים והטקסטואליים.

הרקמה בתרבות הפלסטינאית היא מלאכה נשית אופיינית, הזוכה להערכה ולעידוד. הצופים המתמצאים במאפייני הרקמה בארץ יודעים לזהות אלמנטים שונים הקושרים את אופי הרקמה לאזור גיאוגרפי מסוים, ויכולים לזהות במאפיינים הצורניים מרכיבים סימבולים השאולים מעולם החי והצומח ומסרים שונים של אחווה, שיתוף, פיריון וכדומה.

מלחם משלבת ערכים אלו בטקסט שהיא בוחרת, ומשתמשת במערכת של מחטים, סיכות וחוטנים המחברים את המרכיבים בצורה אקספרסיבית דינמית, שמקצינה את המסר והצורה, אך מנטרלת את השימוש הפונקציונלי של הבגד ומגדירה אותו כחפץ אמנות בלבד. בדרכה השקטה והסבלנית, בעזרת מדיום המזוהה עם נשיות שקטה, מצליחה מלחם לבטא קול נשי ברור, המציג עולם מורכב סוער ומלא רגש ותובנות, המתייחס מצד אחד אל חיי היום-יום בכפר, אל הפולקלור והתרבות המקומית, אך מנגד מציג רעיונות ואמירות המתריסות על הממסד השלטוני ועל המציאות הפוליטית חברתית של החברה הערבית בארץ.



Born in Munich, Germany 1986
Lives and works in Germany

Andres creates video or film installations, in which she projects her videos or films onto diverse objects as part of an inclusive space installation. She mostly focuses on daily, almost trivial, homely situations such as washing and sleeping. On more than one occasion she seeks deeper layers within immediately direct reality. Her works are focused on the simple meeting between screened or filmed reality and identifying the object onto which it is being projected, such as a bathtub, a table, a carpet, a toilet, a washing machine, and suchlike. This meeting enables rediscovery of these automatic acts, and through them to arrive at covert significances.

The installation in Haifa is based on a previous work, which was exhibited in 2004 in various versions. The work *Excavations in Haifa* is directly related to Israel's unique suitability for carrying out archaeological excavations and for delving into a wealth of history buried underground. In the work, objects from the present and from the not distant past are transformed into archaeological objects that receive a functional, colorful, formal treatment.

The archaeological site is a seashore in all its components and in its connection to the culture of recreation and vacation. The noise coming from swimmers, ball games, and other customary environmental sounds combine with the research process of excavating and looking for relics of the distant or the recent past. The excavation is regarded as a game in the sand and the findings that are revealed are connected to the very recent past, as for example plastic flip flops, a pail, and other diverse and very colorful beach equipment. Andres tells us something about the cheap simple objects, which we usually think of as being unimportant. They, too, form part of our culture, and in their special way they, too, say something about our story here.

אנה אנדרס
Anna Anders
انا اندرس



נולדה במינכן, גרמניה 1986
חיה ועובדת בגרמניה

אנדרס יוצרת מיצבי וידיאו או צילום, שבהם היא משלבת את הקרנות הווידאו או הצילום על אובייקטים שונים כחלק ממיצב כולל של חלל. היא מתמקדת לרוב במצבים יום-יומיים ביתיים כמעט טריוויאליים כמו רחצה ושינה. לא פעם היא מחפשת רבדים עמוקים יותר בתוך המציאות הישירה והמיידית. עבודותיה ממוקדות במפגש הפשוט בין מציאות מוקרנת או מצולמת לבין זיהוי האובייקט שהוא מוקרן עליו, כמו אמבטיה, שולחן, שטיח, אסלה, מכונת כביסה וכדומה. מפגש זה מאפשר לגלות מחדש את הפעולות האוטומטיות הללו ולהגיע דרכן למשמעויות נסתרות.

המיצב בחיפה מבוסס על עבודה מוקדמת אשר הוצגה בגרסאות שונות משנת 2004. העבודה חפירות בחיפה מתייחסת ישירות לייחוד של ישראל כמקום של חפירות ארכיאולוגיות והיסטוריה עשירה הקבורה מתחת לאדמה. בעבודה הופכים חפצים מההווה ומהעבר הלא רחוק לממצאים ארכיאולוגיים המקבלים התייחסות צורנית צבעונית ופונקציונלית. אתר החפירות הוא חוף הים על כל מרכיביו, וחיבורו לתרבות הבילוי והנופש. רעש הרוחצים, משחקי הכדור ושאר צלילי סביבה מוכרים מתחברים עם תהליך מחקרי של חפירה וחיפוש שרידים מהעבר הרחוק או הקרוב. החפירה נתפסת כמו משחק בחול והממצאים שנחשפים קשורים לעבר הקרוב מאוד, כמו כפכך פלסטיק, דלי ואביזרי ים שונים וצבעוניים מאוד. אנדרס אומרת לנו משהו על החפצים הפשוטים והזולים אשר בדרך כלל איננו מייחסים להם כל חשיבות. גם הם חלק מהתרבות שלנו, גם הם מספרים בדרכם המיוחדת את סיפורנו כאן.

חפירות בחיפה, 2005, 2010, מיצב וידאו תלת ערוצי על גבי חול, מוקרן בלופ
Excavation in Haifa, 2005, 2010, Video installation, three channel projection on sand
dvd 1- 2 x 9:55 min, dvd 2- 2 x 10:30 min, dvd 3 – 9:35 + 8:38 min, looped



Born in Yokaitchi, Japan 1963
Lives and works in Japan

Mariko Asai is a Japanese artist who addresses the diverse indications of post-modern life and the various influences of technology on people's characteristic lifestyles. One of the domains that had the greatest effect on man is that of medicine, which over the last century has drastically improved our health and extended our lifespan. One of the characteristics of post-modern society is the large number of medicines that people take, their wide availability, and the ease with which physicians enable patients to fill their cupboards with medications of all kinds and colors.

In her works Mariko uses packages taken from medicines that were prescribed to members of her family. She thereby unites her negative attitude toward medicines with the people who are dear to her. From out of these medication packages she constructs houses and buildings attached to springs, which impart a perpetual swaying motion to the little structures, imbuing them with an active life of changing characteristics. In effect, Mariko has designed a complex urban environment by means of these buildings. The viewer observes the medicine town from round holes bored into the acrylic board serving as the floor of the space. These holes enable a 360-degree view all around at building level height. In this manner, the urban environment surrounds the viewer, turning him into an integral part of it.

While acknowledging their healing power, an inflation of medicines is spreading all over the Western world, generated by the feeling that for every disease there is a medicine to heal it. The domain of medicines in the Western world is an economic business with a turnover of millions, and the corporations have a vested interest in selling as many medicines as possible. Mariko's installation offers us a critical gaze by placing us at the heart of the town whose medicines have taken it over completely.



נולדה ביוקאיצ'י, יפן 1963
חיה ועובדת ביפן

מריקו אסאי היא אמנית יפנית המתמודדת עם הסממנים השונים של החיים הפוסט-מודרניים וההשפעות הטכנולוגיות השונות על האופי והצורה של חיי האנשים. אחד התחומים שהשפיעו בצורה המשמעותית ביותר על האדם הוא מדע הרפואה. במאה האחרונה הצליחה הרפואה לשנות באופן דרסטי את איכות הבריאות שלנו ולהאריך את תקופת חיינו. היא פיתחה אלפי תרופות הבאות לפתור בעיות או לעזור בהתמודדות עם מחלות שונות. אחד המאפיינים של החברה הפוסט-מודרנית הוא הכמויות הגדולות של התרופות שאנשים נוטלים, הזמינות הרבה של התרופות, והקלות שבה הרופאים ממלאים את ארונות החולים בתרופות מסוגים ומצבעים שונים.

בעבודותיה משתמשת מריקו בתרופות ובארזיות של תרופות שנלקחו על ידי בני משפחתה. בכך היא משלבת את יחסה השלילי לתרופות יחד עם האנשים היקרים לה. מריקו בונה בעזרת קופסאות התרופות בתים ומבנים המוצבים על קפיץ שנותן להם תנודתיות ותזוזה מתמדת. התנועה מעניקה למבנים מאפיינים של חיים של פעולה והשתנות. בעזרת המבנים מעצבת מריקו מרחב אורבני מורכב. הצופה מביט אל עיר התרופות מתוך פתחים עגולים המותקנים על רצפת החלל. פתחים אלו מאפשרים מבט בגובה המבנים ושדה ראייה של 360 מעלות. בצורה זו מקיף המרחב העירוני את הצופה, והוא הופך לחלק ממנו.

על אף תועלתן סגולותיהן החיוביות של התרופות, פושה כיום אינפלציית תרופות בעולם המערבי ותחושה שלכל מחלה יש תרופה המרפאה אותה. תחום התרופות בעולם המערבי הוא עסק כלכלי המגלגל מיליונים, והאינטרס של החברות הוא למכור תרופות רבות ככל האפשר. המיצב של מריקו מציב אותנו בליבה של עיר תרופות אשר השתלטו לחלוטין על העיר ומציע מבט ביקורתי.

עיר יפה (מלא הריק), 2010, מיצב, טכניקה מעורבת
Beautiful town (plenty of empty), 2010, Installation, mixed media
Supported by: Yoshino Gypsum Art Foundation; Konishi Co. Ltd.;
Chuo Hatsujo Seisakusho Co., Ltd.; Lec, Inc.; Sadako A; Kilala-factory.co.jp



בני אפרת Benny Efrat بيني افرات

נולד בבירות, לבנון 1936
חי ועובד בישראל

Born in Beirut, Lebanon 1936
Lives and works in Israel

Benny Efrat made aliyah from Lebanon to pre-state Israel in 1947. In 1956, after completing his studies in the Avni Institute of Art and Design and exhibiting in the Tel Aviv Museum of Art and the Israel Museum, Jerusalem, he went to study in London. In 1967 he was exposed to ideas of combining painting with linguistic description and was first introduced to the conceptual possibilities of language. From this point on his creativity undergoes a change: it begins to deal with concepts, values, and ideological formats. In the 1970s Efrat established his status as a conceptual artist and exhibited in the world's leading galleries and museums.

In the 1980s he moved to Paris where he put aside the comprehensive questions – the basic universal ones – he had dealt with previously in favor of subjects more connected to nature: ecological topics and the relations between man, progress, and nature. In 1982 he decided to take a dramatic step and disconnect himself from the accepted time system and create an independent time system of his own, where time begins in the year 2030, in accordance with his predicted date of death at the age of 95. His work *Winter 2057* represents this system.

The exhibited work comprises a process of surveillance by a security camera inside the container. The camera documents a burning oil lamp placed on the bottom of the container. The lamp continues to burn until the "last breath" of oxygen. The process of the burning and the dying of the fire as the oxygen runs out will be documented by means of the camera and will be screened on a monitor exposed to the audience. The viewer will be shown only the photographed documentation and will not be able to verify the documented material by examining its direct origin. Efrat is referring to the fragile status of the image as an information conductor, and to the physical limitation of the container.

בני אפרת נולד ב-1936 בבירות ועלה לארץ בשנת 1947. בשנת 1965, לאחר לימודים במכון אבני ותערוכות במוזיאון תל אביב ובמוזיאון ירושלים, נסע ללמוד בלונדון והחל תקופת נדודים ארוכה, הנמשכת במידה רבה עד היום. בשנת 1967 נחשף לרעיונות חיבור בין ציור לתיאור לשוני, ונחשף לראשונה לאפשרויות הקונספטואליות של השפה. מנקודה זו עוברת יצירתו מפנה, והיא מתחילה לעסוק במושגים, ערכים ותבניות רעיוניות, שטמונים בדימויים ויזואליים. בשנות השבעים ביסס אפרת את מעמדו כאמן מושגי והציג בגלריות ובמוזיאונים מרכזיים בעולם. עד שנת 1977 פעל באנגליה, אך הציג בקביעות בתערוכות המושגיות שהתקיימו בארץ. עבודותיו התאפיינו בעוצמה חומרית רבה ורקע תוכני-פילוסופי הדן בערכים של מקום הגדרה וכדומה. ברבות מעבודותיו נראה תהליך התפתחות, השתנות, בליה, מחיקה, בנייה או הספה.

בשנות השמונים עבר לפריז, שם דחק הצידה את השאלות הכוללניות שעסק בהן - השאלות האוניברסליות הבסיסיות - לטובת נושאים הקשורים יותר בטבע, בנושאים אקולוגיים וביחסים בין אדם, קידמה וטבע. בשנת 1982 החליט באקט דרמטי להתנתק ממערכת הזמן הכללית וליצור מערכת זמן עצמאית, כאשר נקודת הזמן הראשונית היא 2030, על פי תאריך פטירתו העתידית בגיל 95. יצירתו חורף 2057 מייצגת שיטה זו.

העבודה בתערוכה מורכבת מתהליך מעקב של מצלמת אבטחה בתוך המכולה. המצלמה מתעדת מנורת שמן בוערת המונחת על רצפת המכולה. תקופת הבעירה נמשכת עד כלות החמצן בתא הסגור. תהליך הבעירה והדעיכה של האש עד שהחמצן יאזל, יתועד בעזרת המצלמה ויוקרן על מוניטור החשוף לקהל. הצופה ייחשף רק לתיעוד המצולם ולא יוכל לעמת את חומר התיעוד עם המקור הישיר שלו. אפרת מתייחס למעמד השברירי של הדימוי כמעביר אינפורמציה, ובמקביל מתייחס למוגבלות הפיזית של המכולה.

עד כלות הנשימה, חורף 2057, 2010, מיצב, טכניקה מעורבת
Till the last breath, winter 2057, 2010, Installation, mixed media



שנטל אקרמן Chantal Akerman شنطال اكرمان



נולדה בבריסל, בלגיה 1950
חייה ועבודת בצרפת

Born in Brussel, Belgium, 1950
Lives and works in France

Akerman is a French artist, a film director. Her grandparents and mother were interned in Auschwitz, and consequently this has had a defining influence on her life and on her cinematic creativity. Her work is characterized by a hyper-realistic style, by a break from narrative patterns, by fragmentation, by proportional representation of the visual image, and by the emphasis on feminine and biographical subjects. Her most famous film, *Jeanne Dielman 23*, demonstrates her non-narrative style. The film was not immediately acclaimed, and only after political changes in feminist consciousness and interest began in groups living on the fringe or in marginal cultures was she acknowledged as one of the domain's central artists.

In the 1993-1995 film *D'Est*, she creates a manipulative array based on the Western image of Eastern Europe. The film was exhibited as a video presentation, imparting to the viewer a strong visual experience. It portrays the diverse aspects of reality – the points of view of the director, the cameraman, the viewers at the filming site, the people being filmed, etc. Akerman presents a multitude of fragments of scenes and angles that are gradually built up, creating a rich collage. The film deals in fact with cinematic language *per se*. Akerman combines semi-documentary cinematic characteristics regarding seasonal changes from summer to winter in Eastern Europe. The film is a kind of lament for urban landscape and for those who dwell in it. Akerman originally exhibited her cinematic work in two rooms on twenty monitors, which physically emulated the feeling of a crowded urban environment in which people could roam around between the sights and be part of the film's reality. In the Haifa exhibition only a part of the whole is presented and focused upon, which alters the context of the film in its entirety.

אקרמן היא אמנית צרפתייה יוצרת סרטים. הסבים שלה ואמה היו אסירים באושוויץ, ולעובדה זו נודעה השפעה מכרעת על חייה ועל יצירתה בקולנוע. יצירתה מאופיינת בסגנון היפר-ריאליסטי, בשבירת התבניות הנרטיביות, בפרגמנטיות, ביחסיות הדימוי הוויזואלי ובדגש על נושאים פמיניסטים וביוגרפים. סרטה הנודע ביותר הוא זאן דלימן 23, המדגים את הסגנון הלא נרטיבי שלה. הסרט לא זכה מיד להכרה, ורק בעקבות שינויים פוליטיים בתודעה הפמיניסטית ועניין בקבוצות שוליים או בתרבות מרג'ינלית קיבלה הכרה כאחת היוצרות המרכזיות בתחום. בזמן שהותה בניו יורק בשנות השבעים נחשפה אקרמן לניסיונות חדשים בקולנוע, ויצרה חיבורים בין ערכים מופשטים לבין צורות קונקרטיות. בניו יורק המשכיה לפתח את השפה הקולנועית שלה ואת התפיסה הסטרוקטורלית הלא נרטיבית של סרטיה.

בסרט *D'Est* משנת 1993-1995 יוצרת אקרמן מערכת של מניפולציות על בסיס הדימוי המערבי של מזרח אירופה. הסרט הוצג כמיצב וידאו ומעביר לצופה חוויה ויזואלית חזקה. הוא מציג את הזוויות השונות של המציאות – את נקודות המבט של הבמאי, הצלם, הקהל באתר הצילום, המצלומים וכדומה. אקרמן מציגה ריבוי של מבטים פרגמנטים וזוויות הנבנות בהדרגה ויוצרות קולאז' עשיר. הסרט עוסק למעשה בשפה הקולנועית עצמה. אקרמן משלבת מאפיינים קולנועיים סמי-דוקומנטריים אודות מעבר העונות מקיץ לחורף במזרח אירופה. הסרט הוא מעין קינה לנוף אורבני ולאנשים החיים בתוכו. במקור הציגה אקרמן את יצירתה הקולנועית בשני חדרים בעשרים מוניטורים, אשר יצרו את התחושה הפיזית של גודש הסביבה האורבנית, שבה יכלו אנשים לשוטט בין המראות ולהיות חלק מהמציאות בסרט. בתערוכה בחיפה מוצג קטע בודד המשנה את הקונטקסט של המכלול וממקד בו את המבט.

מהמזרח, 1993, מיצב וידאו, וידאו חד ערוצי 107:00 דק' מוקרן בטלוויזיה בלופ וטכניקה מעורבת
From the east, 1993, Video installation, Single channel projection on tv, 107:00 min, looped and mixed media
(35 mm film transferred to video)

באדיבות גלריה "מריאן גודמן", ניו יורק ופריס
Courtesy Marian Goodman, Gallery, N. Y. and Paris



קריסטוף ברש
Christoph Brech
کریستوف بارش



נולד בשוויינפורט, גרמניה 1964
חי ועובד בגרמניה

Born in Schweinfurt, Germany 1964
Lives and works in Germany

Brech photographic and video creations are based on attention to seemingly marginal events, and attract us by the visual power and emotional charge they carry. They are generally based on simple daily occurrences that the artist has not initiated or planned, but has noticed and identified the diverse values that typify them, and accordingly plans a process of documentation and presentation.

A display of various details, raises in our minds questions about our relationship with our environment, our degree of awareness, and our ability to perceive aesthetic values. Brech's powerful visual presentation refines our judgment about the aesthetic values of simple objects and their ability to arouse in us diverse thoughts and strong emotions.

The work presented in the exhibition – *Passage* – documents a glass of water during a ship's passage. The glass vibrates as a result of the engine's revolutions, and the motion of the water in the glass creates a play of reflected light. In the work Brech combines contrasts; the clean shining appearance of the glass seemingly evokes an aura of relaxed serenity, but the continuous vibration creates a threatening feeling of fear of what could be expected to happen. We feel as though at any moment the glass is about to crack, and the water to come spilling out. The threat is reinforced with the impressive visual sight and the delicate system of ever changing reflections as the ship proceeds on its journey, and with the changes in the slant of a ray of sunlight passing through the porthole and striking the glass. In all of Brech's works, the dimension of time is emphasized in various ways. In this film time represents the duration of the voyage and the diverse changes in lighting and in the ship's position relative to the sun. We are exposed to the dimension of time in the simplest and most natural fashion, which makes us wonder about our ability to discern the passing of time in our lives, and to sense its changing values.

ברש הוא אמן המקפיד על כל פרט בעבודותיו. עבודות הצילום והווידאו שלו מבוססות על תשומת הלב להתרחשויות שוליות לכאורה. עבודותיו של ברש מושכות אותנו בעוצמה הוויזואלית ובמטען הרגשי שהן נושאות איתן. בדרך כלל מבוססות עבודותיו על אירועים פשוטים ויום-יומיים שהאמן אינו יוזם או מתכנן, אלא מבחין בהם, מזהה את הערכים השונים המאפיינים אותם ומתכנן על פיהם תהליך של תיעוד והצגה.

הצגת פרטים שונים שאנו חולפים על פניהם בחיי היום-יום שלנו בלי משים, מעוררת בנו שאלות בדבר היחס שלנו לסביבת החיים שלנו, למידת ערנותנו, וליכולת לזהות איכויות אסתטיות ויופי נסתר. ההצגה הוויזואלית העוצמתית של ברש מחדדת את השיפוט שלנו על הערכים האסתטיים שיש לחפצים פשוטים וליכולת של חפצים פשוטים אלו לעורר בנו מחשבות שונות ורגשות עזים.

העבודה המוצגת בתערוכה - *Passage* - מתעדת כוס מים בזמן הפלגה באנייה. הכוס רועדת מתנודות המנוע ותזוזת המים יוצרת משחק של השתקפות אור. בעבודה מחבר ברש בין ניגודים; המראה הנקי והמבריק של הכוס משרה לכאורה נינוחות ושלווה, אך הרעד המתמיד יוצר תחושת איום וחרדה מהצפוי לבוא. אנו חשים כאילו כל רגע הכוס עומדת להתבקע והמים עומדים להישפך. האיום משולב במראה הוויזואלי המרשים ובמערכת העדינה של השתקפויות הנמצאות בשינוי מתמיד לפי התקדמות הנסיעה ולפי הזווית המשתנה של השמש החודרת מבעד לחלון אל הכוס. בכל עבודותיו של ברש מודגש ממד הזמן המועצם בדרכים שונות. בסרט זה הזמן מייצג את משך ההפלגה ואת השינויים השונים בתאורה ובמיקום האנייה ביחס לשמש. אנו נחשפים לממד הזמן באופן הפשוט והטבעי ביותר, דבר המעורר תהיות על היכולת שלנו להבחין בזמן החולף בחיינו ולחוש את איכויותיו המשתנות.

מסע, 2003, וידאו חד ערוצי, 402:00 דק', מוקרן בלופ
Passage, 2003, Single channel projection, 402:00 min, looped



Born in the Netherlands 1958
Lives and works in the Netherlands

The work by Carina Diepens deals with the standing and characteristics of the human image and body. She examines the diverse qualities that distinguish between one image and the other, and the system of connections between the body and space. She focuses on the cultural characteristics that are common to the image's likeness, such as clothing, structuralization, and colorfulness. Her work comprises an assemblage of components and the creation of a loaded space in which is enacted a human action, which bequeaths to and draws from the environment the act's diverse symbolic significances. In many of her works a meditative action and an ongoing process of assembling and dismantling or destroying are being played out. The viewer is exposed to an isolated segment of the act, to which he attributes ideological wholeness and formal exhilarating complexity. The need to justify the act or to examine it against the final result, "the aim", is not binding and enables another dimension of commentary. The use of live people in her works represents an examination of the significance of traditional media appertaining to the art of painting and sculpture and of their origins. The direct human presence in artworks raises the question of representing the image, and creating a replacement and symbol and connection between life and art.

Diepens returns to the 18th Century tradition of creating *tableaux vivants*, in which by means of actors, costumes, and décor, live displays and scenes were produced. In her work the emphasis is on the isolated act that creates opposition to pathos, absurdity, irrelevancy and distancing. The meeting with the slow Sisyphean process enlivens the viewer, and confronts him with concepts of purposefulness and the passive activism of man who is unable to identify with the process.

קרינה דיפנס
Carina Diepens
كارينا ديفنس



נולדה בלדרופ, הולנד 1958
חיה ועובדת בהולנד

יצירתה של קרינה דיפנס עוסקת במעמדם ובמאפייניהם של הדמות והגוף האנושי. היא בוחנת את האיכויות השונות המבחינות בין דמות אחת לאחרת, ואת מערכת הקשרים של הגוף עם החלל. דיפנס מתמקדת במאפיינים התרבותיים השותפים לדימוי הדמות, כמו בגדים, מבניות וצבעוניות. עבודתה היא מלאכת אסמבלג' של מרכיבים ויצירת חלל טעון, שמתרחשת בו פעולה אנושית המעניקה ושואבת מהסביבה את המשמעויות הסימבוליות השונות שלה. ברבות מיצירותיה מתרחשת פעולה מדיטיבית ותהליך מתמשך של בנייה, פירוק או הרס. הצופה נחשף למקטע מבודד של הפעולה שהוא מייחס לה שלמות רעיונית ומורכבות חווייתית צורנית. הצורך להצדיק את הפעולה או לבחון אותה מול התוצאה הסופית, "המטרה", אינו מחייב, והוא מאפשר ממד נוסף לפרשנות. השימוש באנשים חיים בעבודות בודק את המשמעות של אמצעי המדיה המסורתיים של אמנות הציור והפיסול ואת מקורותיהם. הנוכחות האנושית הישירה בעבודות מעלה את שאלת ייצוג הדימוי, יצירת תחליף וסמל והקשר בין חיים לבין אמנות. דיפנס חוזרת למסורת מהמאה ה-18 ליצור "ציור חי" *'tableaux vivants'*, שבו יצרו בעזרת שחקנים תלבושות ותפאורה, מראות וסצנות חיות. בעבודתה הדגש הוא על פעולה מבודדת היוצרת התנגדות לפתוס, גיחוך, חוסר רלוונטיות וריחוק. המפגש עם התהליך האיטי והסיזיפי מעורר את הצופה, מעמת אותו עם מושגי תכליתיות ואקטיביות פסיביות של האדם שאינו יכול להזדהות אתו.



Born in Baia Mare, Romania 1982
Lives and works in Romania

To a great extent Sebastian Moldovan treats cultural values connected to text and visual images, and also grapples with post-modern theories on the relativity of truth, manipulation of reality, and the shaping of national memory and of new mythologies. He is an acknowledged artist who knows no bounds and refuses to recognize generally accepted norms as self-evident. Instead he chooses to test and reexamine them from the point of view of the cultural and social changes prevalent in Europe and throughout the world. In his works he usually integrates biographical ingredients such as photographs and documents.

The project Sebastian Moldovan has presented in the container in Haifa is connected to the artist's childhood memories during the period when his father was working in Israel. This was happening in the 1990s, when the artist's father used to send him letters with photographs describing his experiences, and his life in Israel. Sebastian Moldovan's attachment to his father was strongly linked to an attachment to Israel, to descriptions of its landscapes, and to its cultural characteristics, as he read about them in the letters and saw them in all the photographs his father sent him. Moldovan the son grew up impressed with these descriptions and assiduously collected the pieces of information and the items that were sent from Israel to Romania. In the exhibition, Sebastian Moldovan reconstructs his father's room by means of several available materials that he found such as cardboard boxes and various panels, which he very carefully arranged, combining them with original objects, letters, and his father's authentic documents from Israel. In the work of constructing the room, the artist tried to recapture how his father had felt in Israel and by these means to enable himself to undergo the same feelings, to connect to his father and to his experiences and childhood memories from that period.

סבסטיאן מולדובאן Sebastian Moldovan مولودفان سيبيستييان



נולד בבאיה מארה, רומניה 1982
חי ועובד ברומניה

מולדובן יוצר בחיפה עבודה אישית מיוחדת במינה, החושפת מערכת יחסים מורכבת עם אביו והחיבור המיוחד דרך המכולה שבישראל. מולדובן עוסק בדרך כלל בערכים תרבותיים הקשורים בטקסט ודימוי ויזואלי, וכן מתנצח עם תיאוריות פוסט-מודרניות על יחסיות האמת, מניפולציות המציאות, ובנייה של זיכרון לאומי ומיתוסים חדשים. הוא מוכר כאמן חוצה גבולות אשר אינו מקבל את התבניות המוכרות כמובנות מאליו, ובוחר לבדוק ולבחון אותן מחדש לאור השינויים התרבותיים והחברתיים באירופה ובעולם כולו. בעבודותיו הוא נוהג לשלב סממנים ביוגרפיים כמו צילומים, מסמכים ואובייקטים שונים - אותנטיים, משוחזרים או מעובדים מחדש. העבודות משלבות רעיונות אינטלקטואליים ותיאוריות פילוסופיות יחד עם חוויה אישית ואינטימית של האמן.

הפרויקט שיציג במכולה בחיפה קשור לזיכרונות הילדות שלו מאביו בתקופה עבודתו בארץ. בשנות התשעים עבד האב בישראל ושלח לרומניה מכתבים וצילומים שתיאר בהם את חוויותיו מהארץ ומחיינו כאן. החיבור בין מולדובן לאביו התחבר לחיבור לארץ, לתיאורי נופיה ומאפייניה התרבותיים, שקרא עליהם במכתבים וראה אותם בצילומים השונים ששלח האב. אף על פי שתנאי חייו של האב בארץ לא היו משופרים במיוחד (הוא חי בקרוון) הוא מתאר את התקופה הזו באור חיובי, ומציג את ישראל כמקום יפה וקסום. מולדובן הבן גדל על התיאורים הללו ואסף בשקדנות את פיסות המידע והפריטים שהגיעו לרומניה מהארץ. בתערוכה משחזר מולדובן את חדרו של האב בעזרת חומרים שונים וזמנים שמצא, כמו קרטונים ולוחות שונים שסידר אותם בקפדנות ושילב בהם חפצים מקוריים, מכתבים ומסמכים אותנטיים של אביו מהארץ. בעבודת עיצוב החדר ניסה מולדובן לשחזר את חוויית אביו בארץ, ודרכה האפשרות לחוות בעצמו את החוויה, להתחבר אל אביו ולחבר את תחושותיו וזיכרונות הילדות שלו מתקופה זו.

נבטים של סרטן, 2010, מיצב, טכניקה מעורבת ווידאו חד ערוצי 29:59 מוקרן בלופ
Cancer sprout, 2010, Installation, mixed media and Single channel projection video, 29:59 min, looped

מוקדש לאבי ולדודי
Dedicated to my father and my uncle



מנאל מחמיד
Mannal Mahamid
منال محاميد



Born in Um El Fahem, Israel 1976
 Lives and works in Israel

נולדה באום אל פאחם, ישראל 1976
 חיה ועובדת בישראל

Mannal Mahamid mostly deals with the gaps between the ideological perception of daily reality and cultural values. In her works she emphasizes cultural conflicts. She examines processes of building, growth, dismantling, destruction and restoration, and combines a broad perspective, the philosophical-universality of reality and the processes occurring in it with the emotional-personal viewpoint, which is connected to the realities of destruction and loss in our society.

For Mannal, the home represents life, a whole world that has been gradually built up over many years, combining within it the family's experiences and the surrounding occurrences that have, in diverse manners, affected it and those who dwell in it. The process of destruction can be compared to an enormous explosion scattering the fragments of memory, and turning the beauty and the reality that has crystallized over such a lengthy period of time into meaningless detached items with no context. The rehabilitation process, joining the separated fragments into a complete picture representing a moment or imparting information, is a partial but redeeming factor. It testifies to absolutely everything that connects us to what is human behind the destruction, and to the importance of the restoration and memory that follow.

In the Haifa project, Manna creates a room inside the container. The room contains objects that call to mind visual wealth, with attention to aesthetic values such as the chandelier, the carpet, and the shelves displaying a collection of porcelain plates. In between these articles of furniture Mannal inserts the evidence of destruction in the form of physical remnants interspersed with the chandelier, and a video set on the carpet. The installation has a plethora of contrasts and diverse layers of language and symbolic conversation representing the immensity of the loaded complexity that Manna experiences with regard to the subject, and to the reality expressed in Israel.

מנאל מחמיד מרבה לעסוק בפערים שבין תפיסות רעיוניות מציאות יום-יומית וערכים תרבותיים. בעבודתיה היא מדגישה ניגודים תרבותיים, כמו המתח בין חיי העיר לחיי הכפר, ומציאות הסביבה העירונית מול הטבע הפראי. היא בוחנת תהליכי בנייה, גדילה, פירוק, הרס ושיקום. מנאל משלבת בין ראייה רחבה, אוניברסלית-פילוסופית של המציאות והתהליכים המתרחשים בה, לבין מבט אישי-רגשי, הקשור בתהליכי הרס ואובדן בחברה שלנו.

עבור מנאל מייצג הבית חיים, עולם שלם שנבנה בהדרגה ולאורך שנים, נדבר על גבי נדבך, אבן על אבן, ומשלב בתוכו את חוויות המשפחה והתהליכים של הסביבה שהשפיעו עליו ועל הגרים בו בדרכים שונות. תהליך זה של הרס משול לפיצוץ רב עוצמה המפזר את רסיסי הזיכרון, את היופי ואת המציאות שנתגבשה זמן כה רב, והופך אותם ליחידות תלושות חסרות מובן והקשר. תהליך השיקום, הצלת הרסיסים וחיבור הפרגמנטים המבודדים לכדי תמונה המייצגת רגע או נותנת מידע, מצילה חלק קטן המעיד על עולם ומלואו המחבר אותנו אל האנושי שמאחורי ההרס, ועל חשיבות השיקום והזיכרון שבאים אחריו.

בפרויקט בחיפה יוצרת מנאל חדר בתוך המכולה. החדר מכיל חפצים המייצגים עושר ויזואלי עם תשומת לב לערכים אסתטיים כמו הנברשת, השטיח והמדפים עם אוסף צלחות פורצלן המוצבות כקישוט. אל בין החפצים הללו מכניסה מנאל את עדויות ההרס בצורה של שרידים פיזיים המשולבים בנברשת, בצילומי הריסות בצלחות, ווידאו על השטיח. המיצב עשיר בניגודים וברבדים שונים של שיח שפה וסימבוליות, המייצגים את המורכבות הרבה והטעונה שחשה מנאל ביחס לנושא ולמציאות כפי שהיא מתבטאת בארץ.



ארג'ין קובוזוגלו Ergin Cavusoglu أرجين كوبوزوغلو



נולד בטרגוביסטה, בולגריה 1968
חי ועובד באנגליה

Born in Tragovishte, Bulgaria, 1968
Lives and works in England

Cavusoglu studied at Marmara University in Istanbul, and at Goldsmiths College in London where he has been living since 1995. He portrays the complex situation of the black market and of the moneychangers in Istanbul. He brings together the contemporary medium with the effervescent colorful texture of the continuously bustling market. With his video camera, Cavusoglu follows the structuralization of the place and of its human texture made up of cultural characteristics, and of the methods of communication and contact between all the participants in this mosaic. The video film is interspersed with voices and sights appertaining to parallel situations involving meals, restaurants, rest periods, and calls to prayer, etc. The market is full of contradictions and nuances expressed in movements, in gestures, and in sayings – seemingly to do with bargaining, buying and selling, and various declarations comprehensible only to locals. In the background a Byzantine ecclesiastical tune can be heard that adds still more to the richness and cultural complexity of the place.

In order to enable the viewer to take in this complexity, Cavusoglu does not simply project his documented material onto a screen or monitor; he examines the way the viewer is exposed to his video film through his method of presentation, and refines the experience. He creates a system of screenings that leads the viewer to roam in the space (to be part of the market), to see each time another part of the reality, which is incomprehensible as a single unit and demands to be looked at in fragments, in portions, in individual sayings and sights, that all together build up the complete picture. To a certain extent Cavusoglu has created the moneychangers market inside the container; a piece of Istanbul comprising thousands of splinters, parts, influences, interests, and cultural sources inside a neutral container lacking the identity and characteristics of time and place.

למד באוניברסיטת Marmara באיסטנבול, וב-Goldsmiths College בלונדון, שם הוא מתגורר משנת 1995. קובוזוגלו מציג את המציאות המורכבת של השוק השחור ושל חלפני הכספים של איסטנבול. הוא מפגיש בין מדיום עכשווי לבין המרקם הססגוני והתוסס של השוק אשר אינו נח לרגע. בעזרת הווידאו עוקב קובוזוגלו אחר מבניות המקום, המרקם האנושי המורכב ממאפייני התרבות ודרכי התקשורת והמגע בין כל המשתתפים בפסיפס הזה. בתוך הסרט מתערבבים קולות ומראות החודרים אליו מהתרחשויות מקבילות כמו מאכלים, מסעדות, מנוחה, וקריאות לתפילה. השוק מלא בסתירות וניואנסים המתבטאים בתנועות, בג'סטות ובאמירות - לכאורה משא ומתן, מקח וממכר והכרזות שונות, אשר עין ואוזן לא מקומיות מתקשות להבין. ברקע נשמע ניגון כנסייתי ביזנטי המרחיב עוד את העושר והמורכבות התרבותית של המקום.

כדי להעביר לצופה מורכבות זו, קובוזוגלו אינו מסתפק בהקרנה פשוטה של התיעוד שיצר על מסך או מוניטור; דרך צורת ההצבה של הווידאו הוא מחפש את האופן שבו הצופה נחשף אליו ומחדד את החוויה. קובוזוגלו יוצר מערכת של הקרנות המובילה את הצופה לשוטט במרחב (להיות חלק מהשוק), לראות כל פעם חלק אחר מהמציאות שאינה מובנת כיחידה אחת ומחייבת התייחסות לפרגמנטים, לחלקים, לאמירות ולמראות בודדים, אשר בונים יחד את התמונה השלמה. במידה מסוימת יצר קובוזוגלו את שוק החלפנים בתוך המכולה; פיסה של איסטנבול המורכבת מאלפי שבבים, חלקים, השפעות, אינטרסים, ומקורות תרבותיים, בתוך מכולה ניטרלית חסרת זהות ומאפיינים של זמן ומקום.

טחטקלה, 2004, מיצב וידאו, וידאו ארבע ערוצי, 08:01 דק' מוקרן בלופ
Tahtakale, 2004, Video installation, four channel projection video, 08:01 min, looped



מוחמד סעיד קלאש
Muhammad Said Kallash
محمد سعيد كلش



נולד בכפר קרע, ישראל 1951
 חי ועובד בישראל

Born in Kafr Karaa, Israel 1951
 Lives and works in Israel

Kalash is an artist and researcher in Arabic calligraphy who has worked for many years in this domain from a perception that artwork enables people to communicate and meet each other. He combines exhibiting the works on calligraphy he has created with a traditional Arab divan in which he himself hosts an intimate meeting, enabling him to display his works and at the same time to hold a dialogue on the cultures and convey the messages and ideas concealed in his works.

Kalash chooses the sources for his calligraphy works chiefly from the Quran as a rich source of wisdom and insights for a correct and better life. Through the act of designing he imbues their intellectual significance with new aesthetic values, which emphasize the balance, the perfection, and the beauty of the texts and of the ideas they represent. The history of traditional Arabic calligraphy, which expresses diverse values of the Arab culture and of the Muslim religion, stretches back for many years. The image is rejected and replaced by the attraction for decorative floral motifs, which are very intricately intertwined with each other and appear repeatedly in a regular cyclic rhythm. Muslims regard calligraphy as the expression of the most distinguished form of art, connecting language and religion as well as formal symbols and values that express spirituality and aesthetic experience. Kalash mostly combines his calligraphy occupation with Arab geometrical ideas from the Middle Ages, which impart values of goodness, beauty, and spirituality to the shapes and the special relationships between them.

He erects a traditional divan in the container in Haifa, hosting the visitors and enabling them to be acquainted with the Arab calligraphic culture and with the special experience of a dialogue and conversation on aesthetic and ideological values, which are comprised in this art form and culture.

קלאש הוא אמן וחוקר קליגרפיה ערבי, הפועל שנים רבות בתחום זה מתוך תפיסה שפעולת האמנות מאפשרת תקשורת ומפגש בין אנשים. את עבודת הקליגרפיה ותצוגת העבודות הוא משלב בדיוואן ערבי מסורתי, שהוא מארח בו את המפגש האינטימי אתו ועם עבודותיו ומאפשר את הדיאלוג בין התרבויות ואת העברת המסרים והרעיונות הצפונים בעבודותיו.

קלאש בוחר את המקורות לעבודת הקליגרפיה שלו בעיקר מהקוראן כמקור עשיר בחוכמה ובתובנות לחיים נכונים וטובים יותר. דרך פעולת העיצוב הוא מעניק למשמעות הטקסטואלית ערכים אסתטיים חדשים, המדגישים את האיזון, השלמות והיופי שבתוך הטקסט וברעיון שהוא מייצג. למסורת הקליגרפיה הערבית היסטוריה ארוכה, והיא מבטאת ערכים שונים של התרבות הערבית והדת המוסלמית. דחיית הצלם והמשיכה למוטיבים דקורטיביים צמחיים חוזרים על עצמם במקצב מחזורי ושזורים זה בזה במורכבות גדולה. עבור המוסלמים הקליגרפיה נחשבת לביטוי האמנות הגבוה ביותר, המחברת בין שפה, דת, סמלים וערכים צורניים, ודרכם מבטאת רוחניות וחוויה אסתטית. קלאש מרבה לחבר את העיסוק הקליגרפי שלו לרעיונות גיאומטריים ערביים מימי הביניים, אשר העניקו לצורות וליחסים המיוחדים של הצורות ערכים של טוב, יופי ורוחניות. בעזרת ערכים אלו הוא מנסה להדגיש את המסרים הרעיוניים המורליים של הפסוקים והטקסטים שהוא עובד איתם.

במכלה בחיפה הוא מקים דיוואן מסורתי, מארח בו את המבקרים ומאפשר להם חשיפה לתרבות הקליגרפיה הערבית ולחוויה המיוחדת של דיאלוג ושיחה סביב ערכים אסתטיים ורעיוניים המרכיבים אמנות ותרבות זו.



אלברט קליסט
Albert Kliest
البرت كليست



נולד באפלדורן, הולנד 1954
 חי ועובד בהולנד

Born in Apeldorn, Holland 1954
 Lives and works in Holland

In his work Kliest deals to a great extent with the idea of the model that imitates reality, or a model that transforms and takes the place of reality itself. Most of his works refer to the various connections and relations between nature and man, and between organic patterns and industrial human environments. The model is regarded as a likeness and design pattern for reality according to content and formal principles that it lays down. Kliest creates sculptures, spatial devices, and videos as well as paintings and photographs in which he examines the extent of suitability between objects and their functionality, between the sources of the object and its status and function in our society.

In the Haifa project Kliest installs a system of objects, small greenhouse buildings made of wood, glass, and light. The greenhouse is a technological and ideological model creating an ideal environment for growing organic produce. Holland was one of the pioneers in building greenhouses and introducing technology into agriculture. The greenhouse is a functional model that expresses aspiration and a human situation with regard to nature. The model endeavors to maneuver nature, to manipulate it spatially, and to regiment it to suit the model's own purposes. Kliest places these small greenhouses inside the dark industrialized container. The light-radiating greenhouse units symbolize living spots inside the alienated container, and these simple sculpted forms acquire a symbolic significance. They create, within the cold estranged space, islands of life as part of or as an example of regimented nature. The container is seen as a hermetically sealed unit of existence, like a spaceship floating in the empty cosmos, and its entire existence depends on these units of life contained within it.

ביצירתו עוסק קליסט רבות ברעיון המודל המדמה מציאות, או מודל אשר הופך ומחליף את המציאות עצמה. רוב עבודותיו מתייחסות לקשרים וליחסים השונים שבין טבע לבין אדם, ובין תבניות אורגניות לבין סביבה אנושית מתועשת. המודל נתפס כדוגמה וכמודל לעיצוב המציאות על פי עקרונות צורניים ותוכניים שהוא מנחה. קליסט יוצר פסלים, מתקנים מרחביים, וידיאו, ציורים וצילומים, ובהם הוא בוחן את מידת ההתאמה בין חפצים לתפקודם, בין מקורות האובייקט לבין מעמדו ותפקודו בתוך התרבות שלנו.

בפרויקט בחיפה מציב קליסט מערכת של אובייקטים, מבני חממה קטנים העשויים מעץ זכוכית ואור. החממה היא מודל רעיוני טכנולוגי, היוצר סביבה אופטימלית לגידול אורגני. הולנד הייתה מחלוצות בניית החממות ושילוב טכנולוגיה בחקלאות. החממה היא מודל פונקציונלי, המבטא שאיפה ומצב אנושי ביחס לטבע. המודל מנסה לתמרן את הטבע, לבצע בו מניפולציות מקומיות ולמשטר אותו לצרכיו. קליסט מציב את החממות הקטנות הללו בתוך המכולה המתועשת והאפלה. יחידות החממה המקרינות אור מסמנות נקודות חיים בתוך המכולה המנוכרת, וצורות פיסוליות פשוטות אלו מקבלות משמעות סימבולית. הן יוצרות בתוך המרחב הקר והמנוכר איים של חיים כחלק או כדוגמה של טבע ממושטר. המכולה נתפסת כיחידת קיום הרמטית כמו חללית המשייטת ביקום ריק, וכל קיומה תלוי ביחידות החיים הללו שהיא נושאת בקרבה.



קנפו כלימור אדריכלים Knafo Klimor Architects كنافو كليمور للمهندسين المعماريين



ארכ' תגית כלימור נולדה בחיפה, ישראל 1956. חיה ועובדת בישראל
ארכ' דוד קנפו נולד בסאפי, מרוקו 1953. חי ועובד בישראל

Arch. David Knafo, Born in Safi, Morocco 1953, Lives and works in Israel
Arch. Tagit Klimor, Born in Haifa, Israel 1956, Lives and works in Israel

Knafo Klimor Architect's project *Agro-Housing* was the winner of the international contest on sustainable residential housing in China. The work offers an innovative building comprising a high-rise apartment complex with vertically integrated greenhouses. The *Agro-Housing* design enables the tenants of these dwellings to grow close to home all the produce they require. This concept that places the responsibility for growing vegetables and other food products into the hands of the family and the community. The building installations include a solar system together with a geo-thermal system. The conservatory's irrigation system is based on the reuse of gray water, as well as rainwater from the roofs. The greenhouse area, approximately 10 square meters per apartment, will adequately provide a sufficient quantity of diverse vegetable products for each family. No previous experience is required for growing plants in the greenhouse, and after just a short training period everyone will have the skill to operate the greenhouse system independently.

One of the characteristics of the *Knafo Klimor* firm of architects is its attitude towards complex urban systems and willingness to examine the connections between buildings and urban planning and their influence on the lives of the residents and on local living patterns. The architects Knafo and Klimor adopt values of reuse, green building, finding sustainable resources and renewable energy sources.

The participation of architects in an art biennale emphasizes the importance of the meeting between artists and planners working in the same environment and coping with the same physical and cultural reality. The Biennale is a platform for an interdisciplinary dialogue enabling the airing of diverse points of view and the combination of creative and working disciplines within the urban environment. The Biennale can become the beginning of a common discussion on, and examination of, the town's cultural values and urban characteristics that are presently in a process of design and change.

הפרויקט "*Agro-Housing*" של משרד קנפו כלימור אדריכלים, זכה בתחרות בין-לאומית בנושא מגורים בני-קיימא, ונבחר לביצוע בסין. העבודה מציעה בניין חדשני המורכב מחממה רב-קומתית ומשולבת עם מגורים. פרויקט ה-"*Agro-Housing*" מאפשר לדיירי הבניין לגדל את כל תצרוכת הירקות שלהם בסמוך לדירת המגורים. זוהי תפיסה מהפכנית אשר מעבירה את האחריות על גידול הירקות ומוצרי מזון אחרים לידי המשפחה והקהילה. בבניין משולבת מערכת חימום וקירור המופעלת על ידי מערכת סולרית ומערכת גיא-תרמית העושה שימוש במי תהום זמינים. מערכת ההשקיה של החממה מבוססת על מחזור "מים אפורים" הנאספים מדירות המגורים, וכן מאגירת מי הגשם מהגגות. שטח החממה, בהיקף של כ-10 מטר מרובע לכל דירה, אמור לספק את תצרוכת הירקות לסוגיהם לכל משפחה. הגידול בחממה איננו מצריך ידע קודם, ובהכשרה קצרה יכול כל אדם לנהל את מערכת הגידולים באופן עצמאי.

אחד המאפיינים של משרד האדריכלים קנפו כלימור הוא ההתייחסות למערכות אורבניות מורכבות, ניתוח ערכים תרבותיים, ורצון לבדוק את הקשרים בין מבנים ותכנון אורבני לבין השפעתם על חיי התושבים ודפוסי החיים המקומיים. האדריכלים קנפו וכלימור מאמצים ערכים של מחזור, בנייה ירוקה, חיפוש משאבים בני-קיימא ואנרגיות מתחדשות.

שילוב משרד אדריכלים בביאנלה לאמנות מדגיש את חשיבות המפגש בין יוצרים ומתכננים מתחומים שונים הפועלים באותו מרחב ומתמודדים עם מציאות פיזית ותרבותית אחת. הביאנלה יכולה ליצור פלטפורמה לדו-שיח רב-תחומי, המאפשר נקודות מבט שונות ומשלב דיסציפלינות יצירה ועבודה בתוך המרחב האורבני. הביאנלה יכולה להוות התחלה של דיון משותף, שבו ייבחנו ערכים תרבותיים ומאפיינים אורבניים של העיר הדורשים התייחסות ונמצאים בתהליך של עיצוב ושינוי.

אגרו-האוזינג, 2010, וידאו חד ערוצי, 05:30 דק', מוקרן בלול
Agro-Housing, 2010, Single channel projection, 05:30 min, looped

וידאו: אורי הלל
Video: Architect Uri Hallel



Born in Bucharest, Romania 1975
Lives and works in Romania

How does a community relate to the Other and how does the identity-alterity apparatus function at the community level? The *Immigrant* project discusses the attitude toward foreigners and the need to build our identity relating to the Others, but also the increasing xenophobic attitude that can be perceived in Europe. The object of xenophobia is a population group present within a society, which is not considered part of that society. Often they are recent immigrants, but xenophobia may be directed against a group that has been present for centuries. The visual labeling of such a group (regulated by sumptuary laws) was a common practice throughout Europe and continued to be used until the age of Enlightenment.

Croitoru regards this mechanism as a permanent pattern in the process of social identity bonding, as an act of differentiation from the Other, and as designing a model of difference for society in its endeavor to group-bond itself.

During World War II the yellow patch bearing the Magen David came shockingly once again into use as a mark that served to oust the Jews from society in general. (We know today that during the Holocaust various Jewish communities agonized over what should be their attitude toward the patch, and in many cases came the message to regard it with honor in order to confront the Nazis' intention to humiliate them.)

To return to the present situation, recent opinion polls point out that many people are still uncomfortable with immigration, showing a phobic attitude toward foreigners. After 9.11, an increase in *Islamophobia* can be noticed, but the current anti-immigration attitude in Europe is as well directed towards Eastern Europeans. Emphasizing national identity and promising to limit immigration, nationalist parties continue to do well in elections. In the *Immigrant* project, Croitoru questions whether this extremist mechanism of marking the Other is pertinent to this day.

אלכסנדרה קרויטורו Alexandra Croitoru الكسندره كريتورو



נולדה בבוקרשט, רומניה 1975
חיה ועובדת ברומניה

בעבר עסקה קרויטורו בהקשרים השונים שבין דימוי נשי לבין מניפולציות תרבותיות, והשפעות המדיה והאופנה עליו. בפרויקט מהגרים היא בודקת את תפקיד הסימן והתוויות על גוף או על הבגד כאמצעי לסמן ולבדל את הזר או האחר בחברה. קרויטורו רואה במנגנון זה תבנית קבועה בתהליך גיבוש הזהות של החברה, כפעולות היבדלות מהאחר ועיצוב מודל של שונות, שהחברה מנסה להתגבש מולו. לטענתה, היחס השלילי לזר ודחיית האחר, או רגשות שנאת הזר, קיימות בכל קהילה, והם חלק מגיבוש הזהות הקולקטיבית וההתנגדות למודלים משיקים.

מימי הביניים ועד עידן הנאורות, חויבו היהודים וקבוצות אחרות לשאת סימן על הבגד או להתלבש בדרך שתזהה אותם כשונים. בזמן מלחמת העולם השנייה חזר לשימוש בצורה מזעזעת הטלאי הצהוב בסימן מגן דוד, אשר סימן וסימל את הוצאת היהודים מכלל החברה ואת מעמדם כלא אנושיים (אנו יודעים היום שבתקופת השואה התחבטו קהילות יהודיות שונות בשאלה מה צריך להיות היחס לטלאי, ובמקרים רבים התקבל המסר של יחס של כבוד וגאווה בתשובה לכוונת ההשפלה של הנאצים).

היום אנו רואים ששנאת הזרים ודחיית המהגרים היא אחת הסוגיות הקשות והמורכבות בעולם הגלובלי. אירופה מתמודדת עם גלים של מהגרים ופליטים המערערים את זהותה ההומוגנית ומאיימים על מקורות הפרנסה של אזרחיה. לאחר הפיגוע ב-11 בספטמבר יצר גל של שנאת אסלם מתחים ועימותים במקומות שונים בעולם, ושאלת הזרות והעוינות של אזרחים מוסלמים עלתה במלוא עוצמתה, אפילו בקרב בני דור שני ושלישי החיים במקומות אלו. קרויטורו שואלת האם מנגנון קיצוני זה של סימון הזר והמהגר בחברה שלנו אפשרי היום.

מהגרים, 2010, מיצב, טכניקה מעורבת
Immigrant, 2010, Installation, mixed media

courtesy Alexandra Croitoru & Uqbar - Gesellschaft für Repräsentationsforschung e.V.,
Andreiana Mihail Gallery, Plan B Gallery



בוקי שוורץ
Buky Schwartz
 بوكي شفارتس



נולד בירושלים, ישראל 1932
 נפטר 2009

Born in Jerusalem, Israel 1932
 Died 2009

In the 1950s Buky Schwarz, like other young Israeli artists and especially sculptors, went to study at St Martin's School of Art in London, under Anthony Caro.

During the 1970s Schwartz was one of the pioneers of conceptual art in Israel, and worked to a great extent in the context of formal language in space and the human vision's constrained conception of space and of forms within it. Schwartz is identified with works that examine the relativism of the viewpoint as a given which affects the comprehension and the conception of the form in space, as well as the question of reality and illusion. Many of his works deal with optical characteristics and with principles of visual perspective as tools for treating reality, or in order to show to what extent our perceptions are relative and fragile. Schwarz was also one of the pioneers of video art in Israel, and integrated part of his video constructions in the sculpting installations he set up.

The work exhibited in the exhibition – *Beachball – Second Generation* – is a development that Schwarz created in 1996, in the exhibition *Dimension of Voice* (curator Marie Shak) in the Jerusalem Artists House, from an early work based on the same principle of integrating conceptual values of sound and space that merge with nostalgic experiences of playing on the Tel Aviv beach. Through his work the artist examines the meeting point between personal biography and universal values, and the physical powers of the space in which his memory functions. Schwarz combines a physical element in the shape of a concrete object with an abstract element of sound, which generates a system of sensitive symbolic identification commentary. The gap between the physical construction and its connection to sensitive values of sound is the source of the work's power, struggling with modernity's challenge to integrate a sensitive personal message within a limited language.

בשנות החמישים של המאה העשרים נסע בוקי שוורץ, כאמנים, ובעיקר פֶּסְלִים, ישראלים צעירים ללמוד בבית הספר לאמנות סנט מרטין (St Martin's School of Art) בלונדון, אצל אנטוני קארו.

בשנות השבעים היה שוורץ מחלוצי האמנות המושגית בארץ, והרבה לעסוק בתכנים של שפה צורנית במרחב ובמוגבלות של הראייה האנושית את תפיסת המרחב ואת הצורות בה. שוורץ מזוהה עם עבודות הבוחנות את יחסיות נקודת המבט כנתון המשפיע על ההבנה והתפיסה של הצורה במרחב, ועל שאלת המציאות והאשליה. רבות מיצירותיו עוסקות במאפיינים אופטיים ובעקרונות הפרספקטיבה של הראייה ככלים לבחינת המציאות, או כדי להראות עד כמה הידיעות שלנו יחסיות ושכירות. שוורץ היה גם מחלוצי אמני הווידאו בארץ, וחלק מעבודות הווידאו שיצר השתלבו במיצבי פיסול שבנה.

העבודה המוצגת בתערוכה - מטקות דור שני - הוא פיתוח שיצר שוורץ בשנת 1996 בתערוכה ממד הקול (אוצרת מרי שק) בבית האמנים בירושלים לעבודה מוקדמת על פי עיקרון דומה, המשלב ערכים קונספטואליים של סאונד ומרחב המתמזגים עם חוויות נוסטלגיות של משחק בחוף ימה של תל אביב. האמן בודק דרך העבודה את נקודות החיבור בין הביוגרפיה הפרטית לבין הערכים האוניברסליים והכוחות הפיזיקליים של המרחב שבו פועל הזיכרון שלו. שוורץ מחבר בין אלמנט פיזי, אובייקט קונקרטי, לבין אלמנט מופשט של צליל הגורם למערכת של פרשנות זיהוי סימבולית רגשית. בפער שבין המבנה הפיזי לבין החיבור לערכים הרגשיים של הסאונד טמון כוחה של העבודה, אשר מתמודדת עם האתגר של המודרנה לשלב בשפה מצומצמת מסר אישי ורגשי.

מטקות דור שני, 1996, 2010, מיצב סאונד, טכניקה מעורבת
 Beachball Second Generation, 1996, 2010, Sound installation, mixed media

תודה מיוחדת לזיוה שוורץ
 With Thanks to Ziva Schwartz



נטי שמיע-עפר
Nati Shamia-Opher
نيتي شميعة – عوفر

נולדה בתל אביב, ישראל 1965
 חייה ועבודת בישראל

Born in Tel Aviv, Israel 1965
 Lives and works in Israel

Nati Shamia Opher creates an installation within the container that reflects its limited potential as a dwelling. The container, which was manufactured and is used as a receptacle for global world trade and which has practical characteristics of material and form that render it eminently suitable for its transportational function.

Opher connects the container to the reality of migrant work and the phenomenon of illicit border crossings by people of the third world. The container sometimes serves as a makeshift dwelling and momentary refuge; on other occasions it serves as a means of crossing borders and evading barriers and checkpoints.

By means of the partitions, the walls made of iron lattices and gratings, Nati creates a homely aura with human characteristics. Integrating the cactus leaves with the repeated pattern of the iron grating raises questions and is the focus of attention. We ask ourselves why did the artist combine the cactus leaves with the wall surfaces and how did she manage to adapt the free organic form to the rigid mechanical mould. The organic partition imbues the container space with living organic characteristics that symbolize man's desire to police nature and to adapt it to his needs and to his behavioral patterns. The prickly pear cactus in Israel has loaded symbolical values; it grows chiefly in Arab villages, but Zionism adopted it as the symbol of the deeply rooted Israeli and of the new Jew who has dissociated himself from the diaspora.

Through the partition-gate can be seen a dwelling space, perhaps ruined or perhaps under construction. The combination of the construction iron lattice and the puddle of water on the container floor testify to neglect and to unfinished work. The partial glimpse through the small apertures left by the grating and cactus leaves prevents one from making a full appraisal of the space inside the container and only enables one to collate fragments and segments into a limited sectioned picture.

נטי יוצרת בתוך המכולה מיצב המתייחס לפוטנציאל המגורים המוגבל של המכולה. המכולה אשר נוצרה ומשמשת תבנית לסחר עולמי גלובלי ובעלת מאפיינים חומריים וצורניים פרקטיים המתאימים אותה בצורה אופטימלית לפונקציית השינוע.

נטי שמיעה מחברת את המכולה אל מציאות הגירת העבודה ותופעת גִבְת הגבול של אנשי העולם השלישי, המנסים לחדור לארצות רווחה ולמצוא שם את לחמם. המכולה משמשת לעתים מגורים מאולתרים ומחסה לרגע, במקרים אחרים משמשת המכולה אמצעי לחצות את הגבול ולעבור את המחסומים והבדיקות, ניסיונות שלא פעם נגמרו באסון של חנק ומוות.

באמצעות המחיצות, הקירות העשויים מרשת וסבכת הברזל, יוצרת נטי מראה ביתי בעל מאפיינים אנושיים. שילוב עלי הצבר בצורת הדגם החוזר של סבכת הברזל מעורר שאלות ומושך את עיקר תשומת הלב. אנו שואלים את עצמנו מדוע שילבה היוצרת את עלי הצבר במשטחי הקיר וכיצד הצליחה להתאים את הצורה האורגנית החופשית בתבנית מכנית קבועה. המחיצות האורגניות מעניקות לחלל המכולה מאפיינים אורגניים חיים, המסמלים את רצונו של האדם למשטר את הטבע ולהתאימו לצרכיו ולתבניותיו. הצבר בארץ הוא בעל ערכים סימבולים טעונים, והוא נוכח בעיקר בכפרים הערבים, אך הציונות אימצה אותו כסמל לישראליות השורשית וליהודי החדש הניתק מגלותו.

מבעד למחיצה-שער נגלה חלל מגורים, ספק הרוס ספק בתהליך בנייה. השילוב של רשת הברזל לבנייה ושלולית המים על רצפת המכולה מעידים על עזובה ועל עבודות שטרם הושלמו. המבט החלקי מבעד לחרירי הסבכה ועלי הצבר מונע תפיסה שלמה של החלל הפנימי של המכולה ומאפשר לחבר פרגמנטים ומקטעים לכדי תמונה חלקית ומקוטעת בלבד.

ללא כותרת, 2010, מיצב, טכניקה מעורבת
 Untitled, 2010, Installation, mixed media

בחסות מסגרת "ניר אליהו"; באדיבות נטי שמיע-עפר וגלריה נגא, תל אביב
 Supported by: Locksmith's workshop Nir Eliyahue; Courtesy Nati Shamia Opher and Noga Gallery, Tel Aviv



Born in Tel Aviv, Israel 1939
Lives and works in Israel

Ullman is especially famous in environmental activity subjects and works connected with landscape and earth. From the 1970s Ullman began a series of landscaping activities expressed in digging pits and creating spaces inside the earth. His works connected dealing in the domain of the aesthetical-ideological with that of the social and political. They impart to the earth a strong symbolical significance, which is connected to the meaning of the earth in the Zionist endeavor as well as to the meaning of territory in the ongoing national-political conflict in Israel.

Ullman is one of the group of young artists who have abandoned traditional artistic activity (painting and sculpture) and have attempted to combine artistic activity with social contents and to involve audiences outside the galleries and the museums.

In the 1980s he began to work on the subject of land disconnected from the landscape, and created sandboxes, statues, and constructions that combine earth and sand as part of the structure. In some of the works he integrated structures made of corten steel with red loamy earth in order to emphasize the closeness and the likeness in color as against the marked difference in the properties of the materials.

The Haifa Biennale work is representative of this aim and exemplifies the characteristics of Ullman's sculpting and his method of combining earth in his works. The iron container leans on one side and is disconnected from its regular functional activity. Ullman fills the container with earth up to the lower line of the door and by means of the earth/sand creates a new plain within the container's format. The plane and the space that he creates present a new reality, an additional space inside the fixed mould and the functionality of the container. In this work Ullman succeeds in combining the process of creating a space and designing a form inside an existing structure that normally serves to transport goods and cargo, conveying them from place to place.

מיכה אולמן Micha Ullman ميخا اولمان



נולד בתל אביב, ישראל 1939
חי ועובד בישראל

אולמן הוא אמן ישראלי נודע, שהתפרסם בעיקר בנושאי פעולות סביבתיות ועבודות הקשורות בנוף ובאדמה. משנות השבעים של המאה העשרים החל אולמן בסדרת פעולות בנוף, הבאות לידי ביטוי בחפירות בורות, ביצירת חללים בתוך האדמה, ביציקות שונות ובשילוב בטון ופלדה. עבודותיו חיברו בין העיסוק ברעיוני-אסתטי יחד עם החברתי והפוליטי. בעבודותיו נודעת לאדמה משמעות סימבולית חזקה, הקשורה למשמעות האדמה במפעל הציוני וגאולת הקרקע ולמשמעות הטריטוריה בעימות הפוליטי-לאומי הקיים בארץ.

אולמן נמנה עם קבוצת אמנים צעירים, אשר זנחו את העשייה האמנותית המסורתית (ציור ופיסול), וניסו לחבר את פעולת האמנות לתכנים חברתיים ולערב את הקהל מחוץ לגלריות ולמוזיאונים.

בשנות השמונים החל לעסוק באדמה במנותק מהנוף, ויצר ארגזי חול, פסלים ומבנים המשלבים אדמה וחול כחלק מהמבנה. בחלק מהעבודות שילב מבנים מפלדת קורטן יחד עם אדמת חמרה אדומה. שילוב זה הדגיש את הקרבה והדמיון הצבעוני מול השוני הרב בתכונות החומרים.

העבודה בביאנלה בחיפה מייצגת מגמה זו ומדגימה את מאפייני הפיסול של אולמן ואת דרך השילוב של האדמה בעבודותיו. מכולת הברזל מוטה על צידה ומנותקת מתפקודה הפונקציונלי השגרתי. אולמן ממלא באדמה את המכולה עד לקו הדלת התחתונה ובעזרת האדמה/חול יוצר מישור חדש בתוך התיבה של המכולה. המישור והחלל שיוצר אולמן מציגים מציאות חדשה, חלל נוסף בתוך התבנית הקבועה והפונקציונלית של המכולה. בעבודה זו מצליח לשלב אולמן את תהליך יצירת החלל ועיצוב הצורה בתוך מבנה קיים המשמש בשגרה להכלת סחורה ומטען, ומשנעים אותו ממקום למקום.

מדרון, 2010, מיצב, אדמה
Slop, 2010, Installation, earth



עמוס גיתאי Amos Gitai عاموس غيتاي



נולד בחיפה, ישראל 1950
חי ועובד בישראל וצרפת

Born in Haifa, Israel 1950
Lives and works in Israel and France

Amos Gitai was born in Haifa to an architect father and an activist Zionist mother, who greatly influenced the course of events and choices he made in his life. He initially turned to studies in architecture, which were disrupted with the outbreak of the Yom Kippur war and which became a defining experience in his life. During the war he documented his experiences with a movie camera and consequently chose a different direction in his life, becoming actively engaged in cinema. At first he made various documentary films, which clearly reveal his leftist standpoints, which deviated from the consensus in those years and caused him to be pushed out of the mainstream activity. In 1979 he directed for Israel Television a full-length movie dealing with the significance of "home" in the context of the Israeli-Palestinian conflict and the emotional charge of home to a Zionist. Israel Television rejected the film and in consequence Gitai left Israel and went to France, where he worked achieving recognition and acclaim.

The style of his films is greatly affected by European cinema. It emphasizes the spiritual processes that the heroes undergo by means of long dialogues and by the special stress laid on the integrated urban surroundings and architectonic elements that appear in the films.

Gitai returned to the subject of home in three diverse projects, including one on Wadi Rushmiyeh in Haifa. Gitai's point of departure is the geographical place, and by degrees the historical layers are revealed together with the political and social significance that each layer bears within it. Gitai returns to the diverse sites he previously documented at various periods, and examines the influence of the passage of time and political changes on the values of the place. The political events serve as an additional actor, who plays in certain scenes, causing them to act and react.

עמוס גיתאי נולד בחיפה לאב אדריכל ואם פעילה ציונית, אשר השפיעו רבות על מהלכיו ובחירותיו בהמשך חייו. בתחילה פנה ללימודי אדריכלות שנקטעו בשל מלחמת יום כיפור, אשר הפכה לחוויה מכוננת בחייו. בזמן המלחמה תיעד במסרטה את חוויותיו ובעקבות זאת שינה כיוון בהמשך דרכו ועבר לעסוק בקולנוע. בתחילה יצר סרטים דוקומנטריים שונים, שניכרות בהם עמדותיו השמאלניות שחרגו מהקונצנזוס של אותן שנים, וגרמו לדחיקתו ממרכז העשייה. בשנת 1979 ביים לטלוויזיה הישראלית סרט באורך מלא העוסק במשמעות של "בית" בקונטקסט של הסכסוך הישראלי-פלסטיני והמטען הציוני של בית. הסרט נדחה על ידי הטלוויזיה ועקב כך עזב גיתאי את הארץ ועבר לצרפת, שם פעל זכה להכרה והצלחה רבה.

סגנון סרטיו מושפע מאוד מהקולנוע האירופי, ומדגיש את התהליכים הנפשיים של הגיבורים בדיאלוגים ארוכים ובדגש מיוחד לסביבה האורבנית ולאמנטיים ארכיטקטוניים המשולבים ומשתתפים בסרטים.

גיתאי חזר אל נושא הבית בשלושה פרויקטים שונים, ביניהם אחד בוואדי רושמייה בחיפה. נקודת המוצא של גיתאי היא המקום הגיאוגרפי, ובהדרגה נחשפים הרבדים ההיסטוריים שלו והמשמעות הפוליטית והחברתית שכל רובד נושא בתוכו. גיתאי חוזר אל האתרים השונים שתיעד בפרקי זמן שונים, ובודק את השפעת הזמן החולף והשינויים הפוליטיים על הערכים של המקום. האירועים הפוליטיים הם למעשה שחקן נוסף הפועל בסצנות שגורם להם לפעול ולהגיב.

בית בירושלים, 1998, וידאו חד ערוצי, 02:17:25 דק', מוקרן בטלוויזיה בלופ
A House in Jerusalem, 1998, Single channel projection on tv, 02:17:25 min, looped



Born in Leshtchov, Poland 1939
Lives and works in Israel

Israel Wertman's work is characterized by a deep expressiveness derived by the use of bold colors, marked contrast, and the combination of drawn elements of a naïve-cum-primitive style that impart a feeling of narrative dreaming and dreamlike fantasy to the paintings. His paintings are often in large format that create a fantastic environment that invites the viewer to enter.

His paintings summon up from the depths of the soul and express a world rich in emotions that finds expression in complex dramatic compositions, in sharp drawings created with an erupting intensity that knows no bounds. More than once the scenes threaten to burst out of the format and expand well beyond it.

In the Haifa Biennale project Wertman exchanges his large canvases or large wooden panels for the exposed metal of the container – an alienated industrial surface, which intensifies the power of the image and the directness of the message. The paintings are not demarcated and the boundless format enables Israel Wertman's work to gush forth with no inhibitions or hindrances.

On entering the container the viewer experiences powerful emotions generated by the painted walls of the container, which create an expressive spectacle comprising personal experiences and a deep inner world.

The transition from the familiar and protective intimate studio to the estranged container standing in a public space that is open to one and all forces Wertman to display a good deal of maturity and open-mindedness in his personal art-creating process, exposing the diverse stages and inner struggles involved in the work up to its final form.

ישראל ורטמן Israel Wertman يسرائيل فارطمان



נולד בלשצ'וב, פולין 1939
חי ועובד בישראל

עבודותיו של ישראל ורטמן מאופיינות באקספרסיביות רבה הנוצרת משימוש בצבעים עזים, בניגודיות רבה ובשילוב אלמנטים רישומיים בעלי סגנון פרימיטיבי נאיבי, המעניקים לציוריו תחושה של חלום נרטיבי ופנטזיה חלומית. הוא מרבה לצייר בפורמטים גדולים היוצרים סביבה פנטסטית המזמינה את הצופה להיכנס לתוכה.

ציוריו שואבים ממעמקי הנפש ומבטאים עולם רגשות עשיר הבאים לידי ביטוי בקומפוזיציות דרמטיות ומורכבות, ברישומים חדים הנוצרים באינטנסיביות פורצת ללא מעצורים וגבולות. לא פעם מאיימות הסצנות לפרוץ את הפורמט ולהתרחב מעבר לו.

בפרייקט הביאנלה של חיפה מחליף ורטמן את בדי הקנבס הגדולים או את לוחות העץ במתכת החשופה של המכולה - מצע מנוכר ותעשייתי המעצים את עוצמת הדימויים ואת ישירות המסר. הציורים אינם תחומים, והפורמט חסר הגבולות מאפשר לישראל ורטמן לפרוץ עם יצירתו ללא עכבות ומעצורים.

הצופה הנכנס לתוך המכולה מתנסה בחוויה עוצמתית כאשר קירות המכולה המצוירים יוצרים חיזיון אקספרסיבי המורכב מחוויות אישיות ועולם פנימי עמוק.

המעבר מהסטודיו האינטימי המוכר והמגן אל המכולה המנוכרת המוצבת במרחב ציבורי הפתוח לציבור, מחייב את ורטמן לבשלות רבה וליכולת פתיחות בתהליך העבודה האיש, החושף את שלביה ולבטיה השונים של היצירה עד לצורתה המוגמרת.



ראני זראווי Runi Zarawi راني زراوي

Born in Majdal Krum, Israel 1982
Lives and works in Israel

Runi Zawari's style of painting is realistic and is characterized by his usage of the spray painting technique (airbrush). Spraying paint with compressed air is typically used in industry and in the domains of design, and is known to us chiefly from graffiti paintings on the walls of towns in Israel and abroad. This style of painting has developed and, since the 1960s, has begun to flourish as part of pop art and street art.

The images on which Zarawi focuses are connected to his immediate surroundings, i.e. to the village of Majdal Krum. He mostly paints the houses in the village, its streets and alleys. He chooses moments when the streets are empty, when the stillness emphasizes the structure of the village and of the houses without any disturbances or distractions. Some of his works have to do with ruined and damaged buildings, in witness of the diverse conflicts that came upon the village and their traces that remain visible all around.

Within the framework of the Haifa Biennale he has chosen to focus on various buildings and houses in the town of Haifa that to his mind are somewhat similar to those to be found in his own village, and are compatible with his identity.

In this project Zarawi has replaced his regular work surfaces such as canvases, wooden boards, and house walls in favor of the metal plates of the container. The special formal characteristics of the container's metal walls and their transitory context imbue his work with new characteristics and transform the significance of the images.

נולד במגדל כרם, ישראל 1982
חי ועובד בישראל

סגנונו ציוריו של ראני זראווי הוא ריאליסטי ומתאפיין בטכניקת העבודה בעזרת התזת צבע (אייר ברש). השימוש בהתזת צבע בלחץ אוויר אופייני לתעשייה ולתחומי העיצוב, ומוכר לנו בעיקר מצוירי הגרפיטי על קירות הערים בארץ ובעולם. התחום התפתח והחל לפרוח משנות השישים של המאה שעברה כחלק מאמנות הפופ ואמנות הרחוב.

הדימויים שזראווי מתמקד בהם קשורים לסביבתו הקרובה, לכפר מגדל כרם. הוא מרבה לצייר את בתי הכפר, את רחובותיו וסמטאותיו. הוא בוחר את הרגעים שבהם הרחובות ריקים, רגעים שבהם השקט מדגיש את מבנה הכפר והבתים ללא הפרעות והסחות דעת. בחלק מהעבודות הוא מתייחס למבנים הרוסים ופגועים כעדות לקונפליקטים השונים שפקדו את הכפר ואת העקבות שהם משאירים פיזית בשטח.

במסגרת הביאנלה בחיפה הוא בחר להתמקד במבנים ובבתים שונים שבעיר חיפה, שלדבריו קרובים במידה מסוימת לבתי הכפר שלו ולזהות שלו.

בפרויקט זה החליף זראווי את משטח העבודה הרגיל שלו כמו בדים, לוחות עץ, וקירות בתים, בלוחות הברזל של המכולה. המאפיינים הצורנים המיוחדים של קיר הברזל במכולה וההקשר הטרגיטורי שלה מעניקים ליצירתו מאפיינים חדשים ומשנים את משמעות הדימויים.

פנים: מעבר לחלון, חוץ: מכאן, 2010, מיצב ציור, צבע שמן ארבראש על גבי מכולה
Inside: through the window, outside: from here, 2010, drawing installation, oil air-brash on container



וִיקטוֹר מָאן

Victor Man

فيكتور مان

Born in Cluj, Romania, 1974
Lives and works in Romania

נולד בקלוז', רומניה 1974
חי ועובד ברומניה

Victor Man is an artist who initially worked in a meticulous realistic style, continuing his studies in the studio of the Herschberg in Jerusalem. Today Man mixes several media such as photography and installation in his works, which are characterized by a high degree of analytical complexity as well as a symbolic system. He often refers to narrative patterns and to predictable aesthetic structuralization, and regards history as a manipulatively designed process. His works have evoked an abstruse feeling of meaninglessness shrouded in absurdity, which Man does his best to cultivate and to preserve. To his mind art does not have to be meaningful; it must stimulate the viewer's sensations, making him identify with it or reject it. In many of his works Man combines biographical elements and materials taken from Romania's changing cultural realities. He refers especially to the locality of his childhood, Transylvania – a place rich in history and in political changes. One of the principal subjects of his works is the human being. Man paints him in a photographic quality that freezes the fragile moment and exposes his vulnerability, his weakness, and his loneliness in the reality of post-modernism.

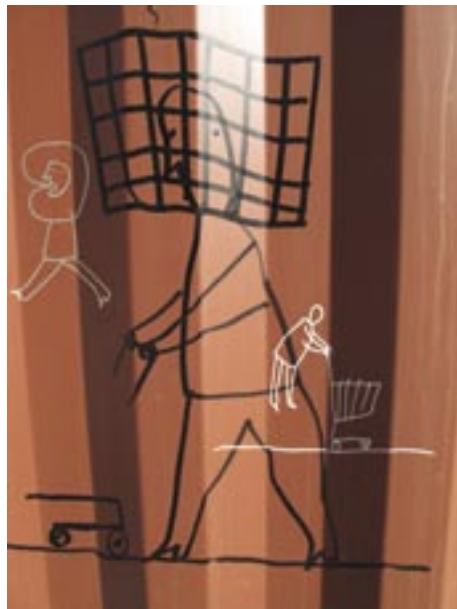
In the Haifa exhibition Man exhibits a sculptural installation comprising a concrete panel with holes filled with bird droppings which destroy the concrete by degrees, splitting it open. The installation refers is connected to ancient traditions and to various techniques of combining organic processes with man's needs, as well as to Man's domain of research in ancient techniques and diverse traditions of working that have been lost in the recesses of history. The installation combines concrete, a man-made substance serving as the raw material of modern urbanism, with the slow seeping erosive processes of the mass characterizing the changes in nature, and by whose means mountains and valleys have been formed and variegated landscape patterns have been sculpted over thousands of years.

ויקטור מאן הוא אמן המציג במוזיאונים חשובים ותערוכות מרכזיות בעולם. בהכשרתו הראשונית הוא צייר אשר עמל רבות על סגנון ריאליסטי מוקפד, וגם השתלם כמה שנים בסטודיו של הצייר ישראל הירשברג בירושלים. היום משלב מאן עבודות באמצעי מדיה שונים כצילום, מיצב, פיסול ווידאו. עבודותיו מאופיינות במורכבות אנליטית גבוהה ומערכת פרשנות וסימבוליות סבוכה. הוא מרבה להתייחס לתבניות נרטיביות, למבניות אסתטית צפויה, ולתפיסת ההיסטוריה כתהליך מעוצב מניפולטיבי. לא פעם מעלות עבודותיו תחושה סתומה, חסרת פשר ואפופת אבסורד, ומאן דואג לטפח ולשמר אותה. לדעתו, האמנות אינה חייבת להיות מובנת; עליה להיות חווייתית ומעוררת את הצופה להזדהות או להתנגדות. ברבות מעבודותיו משלב מאן אלמנטים ביוגרפיים וחומרים מהמציאות התרבותית המשתנה של רומניה בשנים האחרונות. הוא מתייחס בעיקר למחוז ילדותו, טרנסילבניה - מקום עשיר בהיסטוריה ובשינויים פוליטיים בהשפעתם של ההונגרים והטורקים ששלטו בעבר במחוז. אחד מהנושאים המרכזיים בעבודותיו הוא האדם. מאן מצייר אותו באיכות צילומית, המנציחה את הרגע השברירי וחושפת את פגיעותו, את חולשותיו ואת בדידותו במציאות של העידן הפוסט-מודרני.

בתערוכה בחיפה מציב מאן מיצב פיסולי המורכב מלוח בטון בעל חורים המלאים בלשלת ציפורים המאקלת בהדרגה את הבטון ומבקעת אותו. המיצב קשור למסורות עתיקות ולטכניקות שונות של שילוב תהליכים אורגניים לצורכי האדם, וכן לתחום המחקר של מאן בטכניקות עתיקות ומסורות עבודה שונות שאבדו במהלך ההיסטוריה. המיצב מחבר בין הבטון, מעשה ידי האדם, חומר הגלם של האורבניזם המודרני, לבין תהליכי השחיקה והחלחול האיטיים של המסה המאפיינים את השינויים בטבע, ואשר באמצעותם עוצבו הרים וגאיות ופוסלו במשך אלפי שנים תבניות נוף מגוונות.

ללא כותרת (מודל בטון ולשלת ציפורים על כיצד לבקע קירות ורעיונות), 2010, מיצב, בטון, לשלת ציפורים
Untitled (model with bird waste for how to split ideals and walls), 2009, concrete and bird waste

באדיבות ויקטור מאן וגלריה Plan B, קלוז'
Courtesy the artist and Gallery Plan B, Cluj



דן פרז'ובסקי Dan Perjovschi دان فرجوبسكي



נולד בסיבויא, רומניה 1961
 חי ועובד ברומניה

יצירתו של האמן דן פרז'ובסקי מאופיינת בקוויות פשוטה, בחסכנות רבה וברצון לצמצם ולרכז את המידע הרעיוני בקווים מעטים בלבד. הרישומים שהוא יוצר מבטאים פרשנות פוליטית בראייה אישית, ומתייחסים לאירועים אקטואליים ופוליטיים. מקור חשוב לעבודתו קשור לתהליכים שהתרחשו ברומניה ובמזרח אירופה לאחר נפילת הקומוניזם, מול האיחוד האירופי, המציאות הגלובלית והשינויים הכלכליים והדתיים.

משנות התשעים יוצר פרז'ובסקי מיצבים בגלריות ומוזיאונים מרכזיים בעולם. עבודותיו מורכבות מרישומים על קירות, רצפות או חוברות, ומבטאות את מבטו על המצב החברתי-פוליטי בראייה ביקורתית, הומוריסטית-סטירית. פרז'ובסקי מאמץ את תבנית הסטריפ ההומוריסטי והקריקטורה היומית. הוא ובת זוגו לואיז נמנו עם התנועה המהפכנית ברומניה ב-1986, בתקופה ההפיכה וההתנערות מהשלטון הקומוניסטי שהסתיים ב-1989. צורת העבודה של פרז'ובסקי היא לבחון את המציאות המקומית דרך העיתונים היומיים, השבועונים והמגזינים המפרסמים כתבות וביקורות על הנעשה במקום שהוא פועל בו. הוא בוחר את הנושאים שיעסוק בהם ועל מה להגיב. בחלק מהתצוגות הוא מפרסם, במקביל ליצירתו על הקירות, עיתון מאויר כחלק מאותה יצירה.

Born in Sibiu, Romania 1961
 Lives and works in Romania

The work of the artist Dan Perjovschi is characterized by simple linearity, by strict economy, and by a desire to minimize and concentrate the ideological information in just a few lines. His drawings express political commentary from a personal standpoint, and refer to actual political events. An important source of his work is connected to processes that were taking place in Romania and in Eastern Europe after the fall of communism, confrontation with the European Union, global reality, and economic and religious changes.

From the 1990s Perjovschi has been creating installations in galleries and in leading museums in the world. His works comprise drawings on walls, floors or pamphlets, and express his socio-political outlook from a critical satirical-humorous standpoint. Perjovschi adopts the pattern of the daily humorous strip cartoon. He and his wife Lia established in Bucharest in early 90ties the Archive of Contemporary Art a platform of knowledge, debates and criticism who contribute to the development of the art scene and the exchange between East and West. Perjovschi's method of working is to examine local reality by means of the daily newspapers, the weeklies, and the magazines that published articles and criticisms about events in the area of his activities. He chooses on what to comment and which subjects he will deal with. In some of the presentations, concurrently with his works on the walls, he advertises an illustrated newspaper as part of the same work.



עובדי הנמל Port workers عمال الميناء



The Biennale finds it important to incorporate new groups and to interest diverse populations in art. The demarcated area of Haifa's first Middle East Biennale borders on Haifa Port, which is identified more than any other site with the town of Haifa, and which is one of its more important economic driving forces. The original proposal was to hold the Biennale within the grounds of the port itself, but this plan was dropped due to security reasons and technical limitations. However, the aspiration for cooperation with the port workers and the desire to integrate them in the exhibition activities did not fade. During the dialog with the port workers the possibility arose of enabling them to exhibit photographs showing work performed in the port.

Several amateur photographers were chosen from among the port workers and they began to document the men at their jobs. They documented unloading, transporting, and maintenance operations, etc., as well as communal rest periods and other parts of the regular working day. The photographers had to contend with security restrictions that did not permit revealing certain parts of the port and limited their documentation possibilities. The documentation process creates active cooperation between the port and the exhibition, and enables the port workers to reveal their world to the general public. The attitude of the artist and the general public towards the subject and the quality of the photography enables the port workers to cope with issues from the world of art, and to see things as the viewers rather than as the viewed.

While the photographic documenting process exposes port life and port workers to the public, it also enables the workers to look at their workplace with different eyes. The chosen stills with their frozen moments reveal a complex world of which the workers were unaware during the daily routine. Photography raises aesthetic sensitivity and encourages the workers to make a reappraisal of their workplace and of their special interrelationships.

הביאנלה רואה חשיבות בשילוב קהלים חדשים ובקירוב האמנות לאוכלוסיות שונות. מתחם הביאנלה הים תיכונית הראשונה של חיפה נושק לנמל חיפה. הנמל כמקום מזוהה יותר מכל עם העיר חיפה, והוא אחד המנועים הכלכליים החשובים בה. במקור עלתה אפשרות לשלב את התצוגה בתוך הנמל עצמו, אך תכנית זו נמנעה מטעמי ביטחון ומגבלות טכניות. עם זאת, השאיפה לשיתוף פעולה ושילוב עובדי הנמל בפעילות התערוכה לא נגזזה. במהלך הדיאלוג שנוצר עם עובדי הנמל עלתה האפשרות שתיתנן להם במה להציג צילומים המתעדים את עבודת הנמל.

מתוך עובדי הנמל נבחרו מספר צלמים חובבים אשר החלו לתעד את מציאות העבודה שלהם בנמל. תיעוד עבודות של הפריקה, השינוע התיקונים וכו', יחד עם המנוחה המשותפת של העובדים ושאר הרגעים המרכיבים את יום העבודה. פעולת הצילום של העובדים מתמודדת עם איסורים ביטחוניים שאינם מאפשרים לחשוף חלקים מסוימים בנמל ומגבילים את התיעוד לסוגיו השונים. פרויקט התיעוד יוצר שותפות פעילה בין הנמל לבין התערוכה, ומאפשר לעובדיו להיות חלק מהתצוגה ולחשוף לקהל הרחב את עולמם. ההתייחסות של אנשי האמנות והקהל הרחב לנושא ולאיוכות של הצילומים מאפשר לעובדי הנמל להתמודד עם סוגיות מעולם האמנות ולעמוד מהצד השני של הבמה.

תהליך התיעוד הצילומי חושף בפני הציבור את חיי הנמל ועובדיו, אך בנוסף הוא מאפשר לעובדי הנמל להביט באופן מחודש על מקום העבודה שלהם. דרך הצילומים שנבחרו והרגעים שקפאו מתגלה עולם מורכב אשר נעלם מעיני העובדים בחי היום-יום. הצילום מצליח לעורר רגישות אסתטית ולבחון מחדש את סביבת העבודה ואת מערכות היחסים המיוחדות בין העובדים. אחד מעקרונות הביאנלה של חיפה מדבר על שילוב קהלים חדשים ועל קירוב האמנות לאוכלוסיות שונות. התערוכה עוררה את רוח היצירה בקרב תושבים ועובדים הנמצאים בשכנות לה, והציעה להם במה לתצוגת הפעילות החדשה.

ללא כותרת, 2010, מיצב וידאו, צילומי שקופיות בהקרנה, 01:00 דק', מוקרן בלופ
Untitled, 2010, Video installation, photos projection, 01:00 min, looped

צילום:שחף טובול; תודה מיוחדת למאיר תורג'מן וי"ר עובדי הנמל ושחף טובול עובד נמל וצלם
Photographed by Shahaf Tubul; With Thanks to Meir Turjeman



Education and Art – Adoption of an Elementary School by the Biennale as an Educational Model

The Haifa Biennale has adopted as its platform the importance of education in general and of art education in particular as one of the foremost parameters of activities in the field of art. In consequence, the Biennale has decided to adopt one of the town's state primary schools, Fichman School in the Ramot Remez neighborhood, which is intended to serve as an educational model for enabling the integration of contemporary art in the regular state educational framework. This combination entails an inference that is opposed to the common wisdom that the domain of contemporary art is distant, elitist, and reserved only for the few. Contemporary art is relevant to the children's lives, and is an accessible domain that can speak to them and offer them ideas that are close to their hearts, while being relevant to them and enabling them to express themselves by simple available means.

While working on preparing the exhibition, a series of meetings and talks by the exhibiting artists were held in the Fichman School. The artists showed the pupils their works and the diverse processes that artists undergo – from the conceptual idea to the realization of the work in the container. The pupils, the teachers, and the school's administrative staff found the talks and the direct meetings with the artists very interesting, and these had an influence on future plans to integrate various aspects and artistic media domains in the school's educational syllabus.

One of the initiatives that are in the process of development in the school as a result of these meetings is a photographic documentary framework where the children examine their lives and those of their families. The children's own working processes as a result of the talks and the meetings with the artists brought about a change in the general attitude toward contemporary art. As a sequel to all this, a desire has arisen to open, in one of the regular classes of the school building, a contemporary art gallery where contemporary artists will exhibit their works and hold workshops and lectures, and where various projects on the subjects dealt with in the exhibitions will be carried out.

חינוך ואמנות – אימוץ בית ספר יסודי על ידי הביאנלה כמודל חינוכי

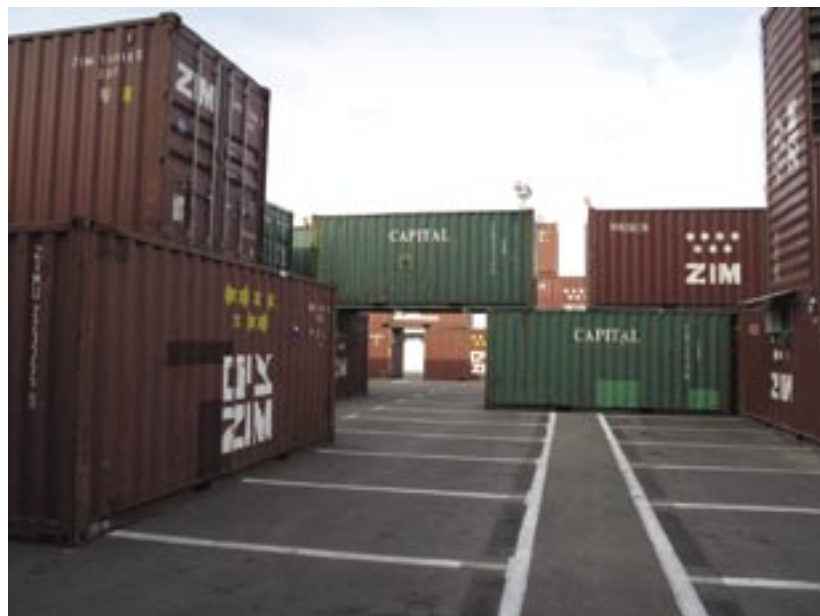
הביאנלה של חיפה חרתה על דגלה את חשיבות החינוך והחינוך לאמנות כאחד הפרמטרים המרכזיים של הפעילות האמנותית, ועקב כך החליטה הביאנלה לאמץ בית ספר יסודי ממלכתי בעיר (ביה"ס פִּיכְמָן בשכונת רמות רמז). פעולה זו תפעל כמודל חינוכי לאפשרות של שילוב אמנות עכשווית במסגרת חינוכית ממלכתית רגילה. שילוב זה נושא אמירה המנוגדת לדעה הרווחת בציבור, שתחום האמנות העכשווית מרוחק, אליטיסטי ושומר רק למעטים. האמנות העכשווית רלוונטית לחייהם של הילדים, והיא תחום נגיש שיכול לדבר ולהציג רעיונות הקרובים לליבם של הילדים ונוגעים בעולמם, ומאפשרת להם לבטא את עצמם באמצעים פשוטים וזמינים.

במהלך העבודה על התערוכה נערכו בבית ספר פִּיכְמָן, סדרת מפגשים והרצאות של האמנים המציגים, אשר הציגו לתלמידים את עבודותיהם ואת התהליכים השונים שהם עוברים – החל בתפיסה הרעיונית וכלה במימוש היצירה במכולה.

ההרצאות והמפגש הישיר עם האמנים עוררו עניין רב בקרב התלמידים, המורים וצוות הנהלת בית הספר, והשפיעו על תכניות עתידיות של בית הספר לשלב אספקטים ותחומי מדיה אמנותיים בתהליך הלימודי.

אחת היוזמות שמתפתחות בעקבות מפגשים אלו בבית הספר היא מסגרת תיעוד צילומי של התלמידים הבוחנים את חייהם ואת חיי משפחתם. תהליך העבודה העצמי של התלמידים בעקבות השיחות והמפגשים עם האמנים גרם לשינוי היחס לאמנות עכשווית.

בהמשך לכך מתפתח רצון לפתוח גלריה לאמנות עכשווית בחלל בית הספר באחת מכיתות הלימוד, שבה יציגו אמנים עכשוויים, יערכו סדנאות והרצאות ויתבצעו פרויקטים בנושאים שבהם עוסקות התערוכות.



virtual environments. This has been noted by the architect Rem Koolhaas¹⁵ in his reference to the architecture of the current urban environment as a dynamic expanse. An expanse that is not based on order but on uncertainty, that is not engaged in organizing fixed objects but in fostering territories with a potential, that does not aspire to stable configurations but to the creation of domains enabling processes that reject settling down into any stable form of spaces and expanses.

The economic crisis and the bursting of the economic bubble have given rise to the opportunity for renewed thinking on matters of good taste and the reduction of expensive ostentatious building. The Haifa Mediterranean Biennale and the transformation of the stacks of containers into a museum-like exhibition space challenge the exclusiveness and eternality of the fixed, the closed, and the “sacred” museum buildings. They constitute an alternative, open, and “unpretentious” space open to the public, situated in the street, in the parking lot, in a straightforward and direct manner, on a human scale and within the living urban texture. The containers constitute a structural suggestion for a building based on transience and temporality while using the existing capitalist infrastructure in the form of a transportation network on the one hand, and on the other hand by thinking about local identity without self-disparagement in the face of that selfsame global perception which is bent on blurring identities. The message of mobility promulgated by the transport from port to port of culture, just like goods that are packaged, handled, unloaded, and delivered, stands in opposition to the existing situation and creates a new opening for viewing and exhibiting art, and for a different interpretation of the museum space. In addition, the aim of that selfsame transmission of contents, which are not based on market and profit, is to convey spiritual and cultural messages from a critical view of reality. And from a topical point of view, the container structures are a relevant creation and the questions that they raise with regard to the significance of museum-like spaces are valid. The message of mobility – including rapid assembly and disassembly, accessibility, and availability – expresses the changing reality and manifestation of life as well as the possibility of perpetual motion.

Footnotes

- ¹ The museum building from the aspects of space, envelope, light, presentation of exhibits, etc.
- ² A power station on the South Bank of the Thames in London that was converted to a museum after it had been shut down in 1981.
- ³ Information from the museum website: <http://www.tate.org.uk>.
- ⁴ George Cochrane, “Creating Tate Modern: 1996-2000”, from: Beyond the Museum, Art, Institution, People, Museum of Modern Art Papers, Vol. 4, Edited by Ian Cole and Nick Stanley, Museum of Modern Art Oxford, 2000, pp. 8.
- ⁵ The container efficiently solved the necessity to change from sea freight to land freight and was called an “intermodal” freight unit. It also enabled large quantities of goods to be loaded, crate upon crate, onto a single cargo ship.
- ⁶ IAHP – The International Association of Ports and Harbors – <http://www.iaphworldports.org>.
- ⁷ TEU, Twenty foot equivalent unit – a measurement unit of container capacity used in transport by ship.
- ⁸ The khan was built as a service hostel for an overnight rest safe from wayside robbers. The hostel was usually in the shape of a two-story square or parallelogram grouped around a central courtyard. The bottom story served to accommodate the beasts of burden and the goods, while the second story served as bedrooms for the travelers. All the social life and preparation of meals took place in the central courtyard.
- ⁹ Joseph M. Montaner, Museum for a New Century, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- ¹⁰ Victoria Newhouse, Towards a New Museum, The Monacelli Press, 1998.
- ¹¹ Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, Rizzoli, NY 1977
- ¹² See the remark of the Tate Modern Director in footnote No. 3
- ¹³ Guy Debord, leader of the Situationist movement, author of The Welfare Society, 1967
- ¹⁴ The architecture of the first machine age was the basis of modern architecture that chiefly evolved in Europe between 1900 and 1930 under the new technological developments, and which became the basis for international architecture.
- ¹⁵ From S,M,L,XL, a book by Rem Koolhaas and Bruce Mau and edited by Jennifer Spiegler. It was first published in 1995 by Monacelli Press.



The Container Structures and the Place

The Haifa Mediterranean Biennale is located in the lower town part of Haifa, beside the port. Haifa is a city that, in the nineteenth century under the Ottoman rule, began to expand rapidly and extend beyond the city walls, reaching its golden age in the nineteen twenties and thirties under the British Mandate. In the British vision, Haifa was to become the gateway between the West and the East and vice-versa, chiefly from the economic standpoint, by installing a network of railroads and using the oil pipeline from Iraq to the port and establishing an extensive industrial area in the bayside. Haifa, as a developing city at the crossroads between East and West, coped with conceding the place to either Western or local architecture; the architecture of a port city on the Mediterranean shoreline.

Mediterranean architecture in this context is place-related. It “comprises” a wide range of people and territories inseparably connected to the sea. The Mediterranean region, which almost entirely surrounds the sea, has a pleasant landscape and mild climate that has enabled the development of cultures of significance to the human race such as those of Ancient Greece, Egypt, and Rome. The traditional rural and urban architecture that developed in this region was local-cum-vernacular, an architecture adapted to the demands of the climate and the light as well as to the needs of the family and society. The Mediterranean countries stretch from East to West, with over half of them under Islamic eastern influence, such as Egypt, Tunisia, and Morocco, as against those under western influence, such as France, Spain, and Italy. Nevertheless, all these countries undergo a direct interaction with the West, especially in the case of trade and massive tourism, as well as in population migrations. The traditional Mediterranean towns are moderately sized, densely populated, and built around public spaces. Their mild climate enables living out in the open most of the time and has promoted the development of special forms of architecture. The street is of great significance; it is a meeting place for social relationships and for interaction. The street is an extension of the home, of social life, and of work. Mediterranean architecture relates to man as to an urban value and in consequence it creates for him favorable conditions for spending time in the public domain while remaining protected against the bright sunlight and the pouring rain. Consequently, forms of architecture that redefine the concept “interior-exterior” developed – intermediate areas and passages such as the patio, the courtyard, and the garden. The patio

(the inner courtyard) for example, is in fact the home's physical center, the core and hub of family life.

The design of the containers in this respect refers to the functions of the Mediterranean ports in ancient times; the port as a means of communication and a place for exchanging goods, culture, and information. Furthermore, the composition of the containers is that of a delineated space without a roof and with courtyards and passages. The courtyards are at the heart of the demarcated areas around and within which people are moving and creating interactions of discourse and discussion. The complex is structured as a kind of contemporary khan⁸, a two-story square construction arranged around a central courtyard, where the exhibition spaces are accessed directly from the courtyards. Street architecture has been created. The viewer, in this complex, experiences a walk through alleyways and courtyards. The “area” is demarcated by the containers themselves, which form a wall, while a fence built in the gaps between them enables transparency and penetration of the exterior into the interior. The city and the exterior penetrate the demarcated area and the works of art. In the display one can discern differences between daytime and nighttime, one can hear the sounds and smell the odors of the streets, of the port, and of the railroad. The art display and the building are not apart from life – they are part of it.

The Structure of the Museum and the “Existing Order”^{9 10}

As opposed to the institutionalized conservative museum, the mobile Mediterranean Biennale museum is neither fixed nor everlasting. It is a space with a perpetual potential for change, with diverse possibilities of interpretation, and offering a new typological museum structure.

Up until the end of the 18th and beginning of the 19th century no quintessential typological architecture had been defined for holding works of art. Before then works of art had mostly belonged to private collectors and had been kept in their estates or mansions. The attitude towards that selfsame “museum”, which was termed the “chamber of marvels”, was simply regarded as offering an experience; no special attention was “paid” to the space or to the external structural shape of the building. The change to a clear typological definition was in effect the change from the private to the public. This transition from the subjective to the objective

and to the research orientation created concepts of severity, commitment, and education, and cancelled the concepts of pleasure and joy that were the lot of the “museums” of the Renaissance and the Baroque. The endeavor to make the museum public and to define its mission stemmed from three factors: development of the concept of enlightenment and of the museum as an educational agent, conservation of the past and of the antiquities of the past, and the consequences of the French Revolution, which strengthened the standing of the middle class. The museum consequently had to express the values of enlightenment. It is the “new shrine” that expresses the revealing of knowledge and of human culture through scientific thinking. Perception of expanse as an architectonic expression became more static and schematic (passing from one square space to the next), and the museums were designed with a classical historic orientation while putting a formal emphasis on “holy place”. At this point also the idea of the essence of the museum was finally defined: a building with symbolic values holding objects of worth as a “storehouse of cultural treasures” containing covert knowledge reflecting reality – a microcosmos.

In the late nineteen seventies when thinkers were giving voice to feelings of disappointment and dissatisfaction with modernism, the theoretician, architect, and designer Charles Jencks proclaimed his opposition to modernism's uniform voice in architecture and lack of consideration with regard to ecology and local culture, as well as to its negation of the concept of style and its rejection of the architect's personal expression. He argued that post-modern language excels in variety aimed at reflecting existential social reality, the “existing order”, and the differences in production methods, namely values that reflect society's move toward late capitalism.¹¹ In this connection, there arose in museum architecture a reaction with regard to the idea of space and an indication of a return to the idea of the museum as an adventurous experience. And, indeed, the nineteen eighties and nineties are characterized by the development of the post-modern perception of the artist's personal expression, as for example the renewed design of the entrance to the Louvre by I.M.Pei, the Museum of Modern Art in Frankfurt by Hans Hollein, the new wing of the Jewish Museum in Berlin designed by Daniel Libeskind, and others.

At the end of the nineteen nineties and beginning of the twenty hundreds the museum undergoes another change, and even a turnabout. The structure of the museum changes and becomes versatile. It acquires new aspects that integrate its functional level with its essence: the museum as a theater and amusement

place, as a center of enjoyment and leisure, as a multi-functional mall combined with commercial activities, and as a tourist and pilgrimage attraction. The profusion of uses¹² strengthens the concept of the museum as a center of activities for the general public, combining outside activities and “fun” together with consumption of culture over and above the fact that the museum is a place for exhibiting objects of high-level art. These processes changed the museum's typology and turned it into a monumentally decorated “treasure trove” containing treasures that can be contemplated while being deeply impressed by the space and the envelope. At the dawn of the twenty-first century the museum, as an exhibitor of culture, becomes itself a consumer value suited to the consumer society, one that has been directed toward increased personal consumption and impartiality to material and spiritual matters. The structural perception of the museum in this connection expresses capitalism's penetration of areas considered to be spiritual, and of the way in which art is created and consumed. And as Guy Debord¹³ wrote and predicted in 1967, culture itself is becoming merchandise – the star attraction of the welfare society. Furthermore, the building of ostentatious and eye-catching museums by famous architects (Starchitects) is nowadays perceived as an economic impetus for the city (and for the museum itself). A new phenomenon is making its presence felt – numerous cities aspiring to expand and nurturing a desire for urban renewal, for change in image, or for promoting themselves as economic-tourist attractions are attempting to metamorphose themselves into cultural attractions by building museums; as in the case of the Guggenheim Museum built by the architect Frank Gehry in Bilbao, which turned an industrial town almost overnight into a tourist attraction and an economy generator.

The principle of the museum as the representative of the “existing order” and as a symbolic building, a pilgrimage shrine, and an everlasting building expressed as a “treasure trove” – all these are ideas that persist to this day. These are ideas that have been retained with formal changes from a neo-classic building that expresses the values of enlightenment, through the “white box” as a manifestation of the age of technology and industrialization,¹⁴ and up to a large-sized “sculpture” within the urban space expressing the welfare society in which culture, commerce, and consumerism unite forces. Nevertheless, present day museum architects are still unable to examine additional significant current perceptions and phenomena such as: the tension between the global and the local environments, or the phenomena of mobility and the rapid changes occurring in the physical and the

After the Era of Museums – Using Containers in the Mediterranean Biennale as an Alternative Museum

Avital Bar-Shay

Container Museum Design and Concept: Belu-Simion Fainaru and Avital Bar-Shay

From its inception the museum was identified with reflecting the prevailing order while concurrently combining the ethos and economy of the time. The discussion regarding the image of the museum as a “building”¹ arose from the dawn of its establishment and, to this day, in the discourse of museum functionaries, architects, artists, public figures and culture researchers. Obviously, this was treated simultaneously with the museum’s chief mission, namely that of dealing with collection and research as well as with education and mediation between the exhibit and the viewer. That being the case, what is the connection between the museum’s structure and its mission? What do we learn about our world and culture by contemplating these institutions? How does interpreting the prevailing order affect the museum’s structure?

From the nineteen eighties a dramatic turn occurred in the system of relationships between the active forces in the museum – space, exhibit, viewer – and the audience has since become the contemporary museum’s main concern. The desire to bring the viewer to the museum has generated the desire to bring art to the attention of the viewer, to impress, to create an unforgettable experience and an external visual display, and has become the cultural institution’s chief motive whether for purposes of profit, of tourism, or of branding. The Guggenheim Museum in Bilbao, Spain, designed by the architect Frank Gehry in 1997 was a landmark in this new cultural-architectural phenomenon – architecture as a focus of tourist attraction and generator of profit. The Tate Modern,² designed by the architects Herzog and De Meuron as an enormous light prism on London’s skyline, on top of a disused power station, was opened in 2000. Its central subject is international modern art providing accessible and enjoyable exhibitions of contemporary art to very large audiences. According to estimates the museum has five million visitors a year.³ The Tate Modern director, Sir Nicholas Serota, points out that a museum is not just a

building or even a collection; it is a place that serves to enrich our understanding of the world by challenging, entertaining, and enjoyable means. In order to achieve these aims it has to be part of society and not to distance itself from its visitors.⁴ The architecture of size, power, richness, display and extroversion, as expressed in the Guggenheim Museum and the Tate Modern has become one of the quintessential indicators of the global economy and of late capitalism, turning culture into a consumer activity that combines money with architecture and prestigious materials with ostentatious forms serving political-economic interests.

As against this, parallel to the development and essential formation of the museum throughout the twentieth and the beginning of the twenty-first centuries, artists and theorists initiated a critical discourse regarding the essence of the museum. Its fundamental values and historical conception appear, in retrospect, to be firmly entrenched and not pertinent to the time, to the burning questions, and to the changing social situations, and moreover to be one-sided and depressive. As a counter-reaction diverse groups of activists in the artistic avant-garde have arisen and protested against the Establishment, calling for a different approach to art and how to exhibit it by searching for an alternative space. A quintessential example of this is the “Land Art” movement in the 1960s and 1970s, whose members went out of the museum’s precincts into the open space. They turned to conceptual action in the open space of nature, which for them served as an alternative space to that of the museum, while abolishing and denigrating the saleable and negotiable object. The worldwide economic crisis of the past few years has raised questions and possible new ways of thinking with regard to the structure of the museum as opposed to its contemporary form and the search for alternatives. In this respect the Mediterranean Biennale offers a new structural conception based on “want of material”, a human yardstick, modesty, economy, impermanence, mobility of a

structure that can be dismantled and which holds a dialogue between interior and exterior, between street and building, and expresses the local spirit.

The Street, the Sea, and the Mobile Museum

The Haifa Mediterranen Biennale operates within the urban expanse and creates a kind of walkway offering a composite experience of art and of a stroll in the city. The walkway comprises two “landmarks”, two expanses that stand out in the surroundings. Each landmark is composed of a multi-level arrangement of containers, which appears to lack functionality and looks more like an open space composition in the urban expanse, an environmental sculpture, an “urban sculpture”. The composition of the containers represents a demarcated area, a region of autonomous activity. It is an enclosed demarcated area functioning as a building with its inherent structural components: entrance and exit gates, electric and alarm systems, signposting and guidance systems.

Each demarcated area is an exhibition space displaying works of art inside containers. Each artist has been allocated one container – an equal fixed volume egalitarian allocation. The demarcated areas constitute a disposition of spaces for exhibiting contemporary art displayed in diverse media: painting, sculpture, photography, installation and video. Containers holding the works of five artists have been distributed along the street, setting the two demarcated areas apart by several hundred meters. Two additional works have been stationed on a second street bisecting the first one at right angles; one in the “Ogen” Pub and the other in the “Sandak” Pub. These containers serve as secondary foci of attention on the main path: direction signs, road signs, and identification marks. The path of the viewer in the exhibition widens the influence of the display on the region, which benefits from the viewer’s renewed inspection and also from the artistic experience. The views seen and observed from various vantage points are varied and variegated: from the street, from the rooftops of the houses, between the spaces, and according to the circumstances and time of day.

The steel containers, loaned from the port area near the Biennale, create a display complex in the expanse and a visual dialogue with it. In this respect the connection between the assembled containers, the sea, and the port is quite natural. The desire to cross, by means of the Biennale, the borders of galleries and museums, to view

the outside as an alternative exhibition space using the containers as challenging volume and not just as available volume for exhibition purposes, is the principle that constituted the primary guideline. The container is a standard unit for shipping goods in the global economy era.⁵ Nowadays almost all goods are transported at one stage or another in containers. According to the IAPH ⁶ 2008 report on container transport, the international trade in containers rose from 40,851 TEU ⁷ in 1981 to 502,388 TEU in 2008 – an increase of over 1000%. The container is a structure manufactured from contemporary “ready made” materials, signifying mobility. In the shape of a crate, it represents barter trade and has been adapted for transporting goods from place to place. Mobility is at the core of global thinking: mobility of goods, of capital, of labor, of ideas, and mobility of people (in the physical and virtual environment). The accelerated rate at which ideas, goods, and capital are being transported across territories is unprecedented. A network of movement from port to port is spreading across the globe – a movement of food, clothing, footwear, medicines, materials, and even weapons and drugs. The port is the opening, the gateway to the place and the transport from place to place.

The spatial structure of the container “museum” has been designed like a game of wooden blocks or LEGO. Placing one unit on top of or beside the other creates a miniature world with innumerable assembling and building possibilities. This rapid construction method holds the potential to build a “museum” within just a few hours, without the need for any foundations or complex construction procedures [b1]. Furthermore it enables physical and mental dynamism and wide flexibility in the processes of designing and building or increasing and diminishing as required. The same applies to speed of dismantling and the possibility of moving the container complex elsewhere. And indeed, one of the principles of the Biennale is to transfer the exhibition from port to port within the Mediterranean basin, e.g. to ports such as Limassol, Istanbul, Marseilles and Alexandria, etc. Moreover, the connection between the structure of the containers and the works of art they contain gives rise to the possibility of mobility and transferability of cultural and spiritual assets, dialogue and interrelationship within the global NET in a direct manner without the mediation of the museum establishment. The mobile container complex can be erected in any port while blurring the divide between art and “life”. Art in this connection is not confined to the museum vacuum but is instead combined with the actual social and political exchange economy domain in perpetual motion.

within the framework of the Mediterranean Biennale I intend to invite foreign and local artists to stay for a short period in Haifa in order to research topics that are relevant to the city's urban system and the local culture, and to also give master classes in the city's schools. The long-term aim is to create a fertile dialogue and exchange of ideas between local and Mediterranean basin artists in order to build a culture that encourages localism and individualism as an alternative to the Western hegemonic culture.

Wyman: The Biennale is built up of container after container as alternative spaces. What is your appraisal of the container's importance in the project?

Fainaru: A few years ago, I was invited to give a solo exhibition in the Museum of Contemporary Art (MHKA) in Antwerp, Belgium. The entire exhibition was loaded into a container and shipped from the port of Haifa to that of Antwerp. The shipping of the works in a container reminded me of a childhood experience – immigrating to Israel from Romania. Like many other immigrants, we loaded all the contents of our household, furniture, carpets, kitchen utensils, books, blankets, porcelain vessels, games, paintings and other items for transfer to a new place; in other words, the container transported the entire house together with all the living memories from there to Haifa. In Israel, some time later after the container had been unloaded, a gap and severe discrepancy arose between the items suitable for life in the different culture of Europe and for living conditions here. The container in effect served as a transporter of an immigrant's memories, childhood memories, and is connected by association with moving from place to place. The container created an autonomic cultural reality within an alien environment.

After the exhibition in Belgium I conceived the idea of holding an art event in the urban area of Haifa using containers, which are part of the city's landscape, as alternative spaces for art installations. The container maintains the industrial dimension and the linkage to the port, which constitute a central living artery in the city. The container is a large massive object that symbolizes dynamism and mobility together with power and security. The container has become, in the second half of the twentieth century, a uniform international format of trade, shipping of goods, and global economic processes. We nowadays see how this static format has been adapted for diverse purposes such as temporary housing and warehouses. I thought that this situation calls for Haifa, as a port city, to express the connection

between the port, the sea, and the city by anchoring a wide range of cultural events within its precincts. My hope is that the artists exhibiting their works in the containers will relate to their structural properties and their special significance and will examine their inherent possibilities as well as their cultural contexts.

Wyman: How do you envisage the structure of the exhibition in relation to the urban surroundings?

Fainaru: The structure of the exhibition, designed by myself and by Avital Bar-Shai, is what we call “urban sculpture”, a work of art in its own right. The three-dimensional array of containers – the urban sculpture – encroaches on the public demarcated area situated in working surroundings full of bustling activity. It is the structure of a mobile museum, a Mediterranean building with patios and a khan from which one can enter the alternative exhibition spaces. The building has been constructed using ready-made contemporary materials, which symbolize transport of goods in the capitalist era. The message is one of transience and temporariness, rapid assembling and dismantling, as well as the possibility of perpetual motion according to a phrase I have used more than once in my works: “ One must always begin afresh”. This phrase emanates from an intellectual conception that is opposed to one of mental and spiritual fixation on perpetual search. And in this connection it is not perchance that the location is beside the sea, affording the possibility of voyage and travel, where one of the possibilities is to load the containers filled with works of art onto a ship and transport them to a new port, which can lead to new questions – Must one always begin afresh?



A Dialogue Between the Art Historian Daniel Wayman and Belu-Simion Fainaru

Wyman: What is the uniqueness of the Haifa Mediterranean Biennale?

Fainaru: Israel is isolated politically, socially and economically from most of its neighboring countries. In consequence of this situation and of complex historical processes Israel has drawn closer to the West, which has prevented it from imbibing artistic inspiration from its own region (in spite of all the overtures it has made to its neighbors over the years). The Biennale has an important role to play in creating a new network of connections between creative people from countries in the region. The aim of the event is to examine the possibility of forming an original Israeli Mediterranean culture drawing its inspiration from the sources, from the place, from the landscape, from the special light, from the climate, from the people and from the topography, while maintaining a dialogue with additional cultures from the Mediterranean basin. It would appear nowadays that Israeli culture has surrendered the uniqueness of “place” in favor of the culture of the West. The time has come for Israeli culture to stop being alien corn in its own environment and to develop a cultural milieu that draws its inspiration from its own region. For my part, the cities of Istanbul, Beirut, or Alexandria are nearer than those of New York, Paris, or London. The way I see things, the task of art is to develop cultural surroundings that will reflect this nearness and that will thereby build the bridge joining East and West.

Wyman: The theme of this year’s Biennale is “Household Goods”. What is the significance of “Household Goods” for you and how is this expressed in the exhibition?

Fainaru: The subject “Household Goods” has accompanied Israeli culture all along. This concept gives rise to discussions on and references to questions of identity,

place, time, and individualism in the age of global culture and a society based on stock exchange fluctuations, consumption, and profit. At the same time there still remain topical questions regarding place, personal identity, originality and local culture. The concept of “Household Goods” is associated with the desire to build a home with a sense of belonging. It is a concept that expresses the heart, the emotion; the home whose contents are love, memories, spirituality, mutual giving, and open to receive the other together with contrary feelings of pain, calamity, and alienation.

This exhibition affords us the opportunity to understand the connection between what we are and what is happening around us; to carefully examine our present situation, as well as the future and the past. Art, and in this case the “Haifa Mediterranean Biennale”, will serve as a platform for treating the subject through the works of the artists who will respond to and deal more specifically with these questions. They will do so by expressing themselves in all the possible media such as: installations of sculpture, painting, photography, video and architecture, etc.

Wyman: What can the Haifa Biennale offer the local and foreign artists?

Fainaru: Haifa can offer an example of a multi-cultural city, a place that has over the years realized co-existence between religions, nations, and identities. The Haifa Biennale can serve as a kind of laboratory for promoting diverse ideas and suggestions, which can be examined and put into practice in various places in the region. Global art has at present become dependent on and fettered by an economic system representative of the capitalistic principle on which it is based. The Biennale offers an alternative platform emphasizing the local processes that are created as a result of meeting for cultural exchanges, instead of the importation of ready-made works. The Biennale enables open-ended meetings for the exchange of

ideas and the planning of future joint activities. It provides a platform for artists from the periphery to exhibit their works without the need to conform to the established labels of the large centers.

Wyman: How did you choose the artists for the Biennale?

Fainaru: The way the exhibiting artists were chosen stems from the same viewpoint of variety and multiculturalism that characterizes Haifa. One contingent of those invited comprises Mediterranean artists from Greece, Turkey, Morocco, and France. These countries are connected geographically and politically to the same sea, a connection welded by thousands of years of shared culture. Another contingent of invitees includes artists from the Middle East, from Syria, Egypt, Iran, Algeria, as well as Palestinian artists; apart from some exceptions this aim was a failure and still faces much opposition.

An additional group comprises Eastern European artists working in countries that are undergoing big changes including political turnabouts and changes in their socioeconomic characteristics. These artists typically deal very earnestly with issues concerning identity, molding of culture, questions of nationality, and manipulation processes of the means used by the media in creating these likenesses and public images.

Exhibiting in the Biennale are several artists coming from well-established countries such as Germany, the Netherlands, and Japan; they are reacting to a wide range of topics and are treating local issues from a more distant perspective.

A notable proportion of the exhibiting artists are Israeli, and they represent the complexity of Israeli society. Some of them live and work in Haifa; Christian and Muslim Arab artists, new immigrants and native-born Israelis – all live side-by-side in the city. There are well-known veteran artists together with artists who are just starting out. It is important for me that the artists participating in the Biennale should be attentive to Haifa’s special position and react to it in their works.

Wyman: Tell me about several interesting works in the exhibition.

Fainaru: One of the interesting works in the exhibition is by the Turkish artist Nezaket Ekici, who is exhibiting for the first time in Israel. She is a feminist Muslim artist whose works are critical of the woman’s place in Islamic society. In her video film the

artist obsessively piles up on her head successive layers of a Muslim head cover until all her face becomes so enveloped that she can no longer breathe. Another artist from Turkey, Hale Tanger, presents a video film titled “Beirut” showing a hotel filmed in Beirut during the Second Lebanon War. The hotel is empty because of the war, and in the picture white curtains can be seen fluttering in the air like a token of surrender. One hears in the background the sound of bombing by Israeli aircraft in reprisal for the Katyusha rocketing of Haifa and the North of Israel. The work is moving and poetical. Another participant is the well-known French artist Christian Boltanski who prepared a mobile infirmary inside a container. A “physician” in a white coat records the heartbeats of those visiting the exhibit. The significance of the work is that one cannot possibly distinguish between religion, color, or sex by measuring human heartbeats. The important things are feeling, humaneness, and love. The video work of the artist Meirav Heiman provides a look at Israeli society grouped around a table and based on family togetherness at mealtimes. The video is screened, in plasma, inside a table and portrays a Sabbath meal where the plates can be seen emptying without any people present. My work also appears in the exhibition. It is titled “Jerusalem” and comprises a ping-pong table lit up on its surface with a map of Jerusalem divided in two by the net across the table. The viewers at the exhibit are invited to play. The table’s net has a connotation of a wall. The politicians in real life, like the players in the game, determine the boundaries of the city which lies at the heart of the conflict in the Middle East.

Wyman: What in your opinion is the Biennale’s success?

Fainaru: In my opinion the success of the exhibition will be determined by the question of its continuity and the creation of a framework for the future that will produce a succession of doing that will accumulate over the years, gradually building up its identity and its importance. It is true that nowadays one could weary of defining the Biennale and that undoubtedly there has been an inflation of such initiatives over the past few years. It is important to explain, when confronting the opponents, that this title enables us to unite forces at a certain point in time and to create an ambitious project that addresses cultural questions and enables artists, who do not always have the benefit of exposure, to exhibit their works before the general public. The Biennale also provides a framework in which diverse bodies can be combined and harnessed to co-operate for years on end. Furthermore,

ever since – we need only mention here the mayorships of Aba Hushi or Amram Mitzna, who prevented uproars and violence in the city during the difficult times of October 2000, when the entire country was set aflame. The current Mayor Yonah Yahav is also fostering co-existence and great care is being devoted to the Arab neighborhoods. The University of Haifa has the highest rates of minorities compared to any other in Israel (about 25 to 30 percent of all students), and co-existence is maintained despite difficulties and instigators from all quarters. There are also affiliated institutions such as The Jewish-Arab Center and the Institute for the Study of the Middle East.

The economical flourish of Wadi Nisnas and Ben-Gurion Avenue, especially on Fridays and Saturdays, is an asset for all of the city's secular population and is cherished by most of them. The variety of restaurants, the many ethnic shops, are expedient and exciting for all city's residents, active as they have been almost uninterruptedly for 62 years (since the founding of the State), even at times when Israel experienced wars, Intifada uprisings, and intolerable violence. Haifa knew few but severely harsh terror acts, but there have been no incidents of gunfire or devastative protestations, like those in the Galilee or Jerusalem.

Can one forecast the future of co-existence in the city for the next decade?

The apparently ideal picture I have sketched above shouldn't plaster reality. First, there is no frozen reality, but a dynamical and changing one, and as such it also alters human relations.

The Arab population is growing and expanding into Jewish neighborhoods, as for example up Zionut Avenue, the Street of Yefe Nof, the French Carmel, and naturally in Kiryat Eli'ezer and Hadar. This increases the friction between Jews and Arabs, but in a tolerable way. Presumably, it will go on in this way.

I find more concern with the rising number of Muslims in the city. This population is more militant than the Christians (now more than ever), it's poorer, with many children and a sense of mission, which is liable to shake the sensitive and so fragile co-existence.

Is the upsetting of relations unavoidable?

An intelligent leadership (of all religious denominations) can prevent disaster, not by speeches and festive declarations, but through action, such as the building of suitable housing, the promotion of a pluralistic economy, and educating for co-existence – not that “Middle Eastern Peace”, but a peace between one person in the city to another, in the street, at the shop, at the restaurant, on Holydays, on the walkway. Till today it worked well. We'll have to see what the future has in store.



Bibliography

¹ Atlas Haifa ve ha-Carmel; Toldot Heifa, by Alex Carmel; papers on Haredim by Lee Cahaner; statistical records of the Municipality of Haifa; a Ph.D. dissertation by the author.

Haifa – A Cosmopolitan City¹

Arnon Soffer

Introduction

There is something special about Mediterranean port-cities with regard to tolerance and patience between one person to another and between different groups, whether the difference is ethnic, religious, national, racial, or other. Those who live among traders and seafarers that gather from various parts of the world are accustomed to the unique pluralism found in the vicinity of the port. That's the way to foster tolerance, or cosmopolitanism, if you will, a phenomenon scarcely found in the scorched hinterland cities of this part of the world – take, for instance, Damascus against Beirut, Jerusalem against Jaffa or Haifa, Izmir against Konya, Alexandria against Cairo, or Casablanca against Marrakech or Fes. It has been that way for at least the past 4,500 years, and we have numerous evidence of extensive activity in the port-cities of the region, from the tales of Phoenician, Greek, Egyptian and other seafarers.

The cosmopolitan city during the periods of Ottoman rule and Western Colonialism

In Mediterranean port-cities live together and separately Greeks, the descendants of the Romans, Arabs and Jews, the descendants of the Crusaders and those of the Ottomans, Egyptians, black Africans, Jews of Balkan and Turkish extraction, and in the last 200 years also the French, the British, Italians and Russians, and more recently Americans as well.

This ethnic-religious-lingual-national mosaic has operated more or less peacefully for centuries, chiefly due to the watchful eye of the Sultan, who cast his dread over all the residents of the Ottoman Empire. Then came the European conquerors, who maintained co-existence with the help of Western Imperialist guns. Nonetheless,

during this period the international trade has grown and expanded, port-cities have developed more than ever and pluralism became a symbol of Mediterranean port-cities. It was a chain of colonial cities, from Tangier and Casablanca on the Atlantic coast, via Algiers and Oran, Tunis, Tripoli (Libya), to Alexandria, and later Port Said, Gaza, Jaffa, Haifa, Acre, Tyre, Sidon, Beirut, Tripoli (Lebanon), Iskenderun, Izmir, Istanbul, Athens, and others.

The withdrawal of the European conquerors from the region, mostly after World War II, and before that, the demise of the Ottoman Empire, shook the old order. The once-cosmopolitan Izmir became a Turkish city with the expulsion of its Greek population, Thessaloniki became more Greek-dominated with the transfer of its Muslim population to Turkey and later with the extermination of its Jews in the Holocaust; then the Italians are expelled from Libya and Alexandria, the French leave the Maghreb, in the eastern basin of the Mediterranean the British and the French renounce Beirut, Haifa, Jaffa, Gaza, Port Said and Alexandria. As the cosmopolitan port-cities have turned into Arab-Muslim cities, the tolerant, temperate pluralism came to an end. In Palestine, the port-cities of Gaza, Jaffa, and Acre were badly damaged from this and Haifa too underwent a severe demographic shock with the escape of nearly 60,000 Arabs from the city (mostly Muslims, but also some Christians).

Haifa as a Cosmopolitan City

Notwithstanding the major demographic reversal the city underwent in 1948, Haifa remains as of 2010 the only cosmopolitan city in the Middle East (Istanbul being a metropolis of some 15 million residents with many minorities, but these hardly count vis-à-vis the millions of Turks who crowd the city).

Of the cosmopolitan atmosphere in Haifa, prior to the founding of the State of Israel, we learn from the Jewish-Arab relations during the entire period of the British Mandate for Palestine, including the Arab Mayors and Vice Mayors and the joint municipal activity, which was an exception to any other city in Palestine. One may speak of mutual life at the port and in its vicinity, in heavy industry and other branches of transportation, as well as in neighborhoods of mixed population, at least in the Lower City.

The Arab population comprised a demographic majority during the Ottoman period, according to the 1922 census (the first British census of Palestine), and up to 1944, when the Jews first became a majority in the city. At that time there were 36,000 Muslims living in Haifa, alongside 26,000 Christians, and some 65,000 Jews. By the end of the War of Independence there remained in the city as few as 3,000 Arabs, most of them Christians, though this number has steadily increased over time and as of 2010 they comprise about 10 percent of the city's entire population. If formerly it was the Christians who made the chief minority, the number of Muslims by now is the same as, or slightly above, that of Christians (some 14,000 Muslims alongside some 13,500 Christians).

The Arab population concentrates for the most part in the Lower City, spreading throughout from Ein ha-Yam in the west to the eastern neighborhoods of Wadi Nisnas, Hadar, Wadi Salib, and Halisa. To these should be added the small populations of Germans, French, British, and Baha'i (from the US and elsewhere), the Druze who have settled in Haifa from around Mount Carmel and the Galilee, some North-Americans, and of course Jews of various origin from the Diaspora, though only few of them are of Yemenite or Ethiopic extraction, while for the most part they come from the former Soviet Union). Within this mosaic there is a notable Jewish religious variety: one can find neighborhoods of exclusively ultra-Orthodox Jews, such as Vizhnitz, ultra-Orthodox enclaves in Neve Sha'anán and the Krayot, and nearby the neighborhoods of National Zionist Jews in Kiryat Shmuel, Neve Sha'anán, Merkaz ha-Carmel and elsewhere. With respect to the relations of religious and secular Jews, the benign co-existence prevailing in Haifa is incomparable to the situation in Jerusalem, Bnei Brak, and other places, where tensions tend to occur over the years, accompanied by not a few violent incidents.

How did it come to be that Haifa remained a cosmopolitan city in the Arab-Muslim Mediterranean expanse?

It's the combination of several factors, some economical (the port and the city's situation at a juncture of northern Israel), some geographical, such as the steep topography of Mount Carmel, with its creeks cleaving a mosaic of numerous but isolated neighborhoods; it's the city's unique history, and above all, the fact that there is no major religious site to cause escalation, as those in Jerusalem or Hebron. Furthermore, the smallness of the Arab minority in Haifa (as of 2010 it constitutes no more than 10 percent of the total population) has no doubt contributed to the peaceful co-existence.

Let us be more specific: most of the city's Arab population was comprised of Christians, a relatively wealthy, educated, and tolerant population. Does life in a city clad with vegetation and surrounded by deep-blue sea mitigate the atmosphere within it? I think it does. Still, Beirut is no less pretty a city than Haifa, and so is Izmir, but I didn't find there an atmosphere capable of quelling the national-religious-ethnic "volcano". The rest is written in the chronicles of Lebanon and Turkey.

As in the past, the port engenders a cosmopolitan atmosphere, though the human landscape of seafarers has changed completely in the age of oil-tankers, bulk-freighters and containers. Still, there is the international trade, the presence of consuls, the traffic of foreigners embarking and disembarking the ships, NATO warships coming by, and the stir of thousands of tourists in and around the port.

Topography has presumably a considerable weight in understanding the cosmopolitan city. Haifa consists of many neighborhoods that, being detached from one another, reduce the friction between populations – be it wealthy Jews living in proximity to the poor, the ultra-Orthodox nearby the National Zionists, the religious near the secular, or Christian Arabs next to Muslim Arabs, with these latter two residing in separate neighborhoods, apart from the Jews. Generally speaking, the Arabs populate the lower topographical belt of the city while the Jews its elevated parts. Most of these neighborhoods are separated from each other by strips of vegetation and deep ravines.

Owing to the lesser religious tension (the lines of contact between Jews and Arabs lie mostly in the neighborhoods of Hadar), Haifa's residents discovered the many advantages of co-existence and tolerance. Add to this a municipal policy that has promoted co-existence as far back as the founding of the State of Israel and

other, in order to ensure absolute tucking in of the ends of their tresses. Some books were donated to hospital libraries, home libraries were liquidated, and some books were stealthily placed on hedges at night due to a disapproval of Tolstoy and even of Uri Zvi Greenberg who was a thorough rightist but, alas, secular.

Religion for the people – bit by bit the diverse homes of the neighbors, of the uncles and relatives of Eastern origin, began to incorporate the same kind of library: the same Bible series, Mishnah, Talmud, and the Zohar, where the distinction between the wearers of knitted kipas and of black kipas can be chiefly perceived by whether the home library contains the whole or part of the works of Rabbi Kook – or none at all.

Pictures of Rabbis – to complete the process, pictures of presidents and leaders of the country as well as pictures that represented the social-democratic trend of the early days of the country and leader worship were removed and replaced on the walls by pictures of sages and rabbis: “But thine eyes shall see thy Teachers” [Isa. 30, 20]. The wall began to denote the process of religionization (i.e. becoming more religious, becoming more fervent, becoming more ultra-Orthodox, or becoming a penitent). The picture on the wall came ever more to represent a blessing on the home, or a means of signifying a particular memory. Homes were identified by their rabbis: is the rabbi from Iraq, from Tunis, or from the Djerba island?

The large radio – this was a central ritual vessel in the home; it enabled the listener – sometimes against the will of some of the other residents – to roam from one station to the next with ease, like a memory that is somehow trying to be multi-channelled, hegemonic and non-hegemonic. The radio is the voice of the public domain that crosses the threshold and at the same time enables subversion because it enables one to roam in the direction of Radio Cairo or Radio Amman, or to listen to Umm Kulthum. And in the following generation Radio Ramallah provided revised world music.

Tape reels player – many of the young bachelors of Oriental origin obtained from their brides, upon entering a more disciplined and religious marriage state, a dowry in the form of a huge gramophone, or a tape reels player with the dance music of the nineteen sixties. These huge instruments stood on a special table and the home revolved around them.

Television set – during TV's early years there were no subversive programs; TV represented putting the national interest above party politics, and the leading personalities in the country put their creativity at its disposal. It presented all the

national ceremonies, attended to all the memorial dates and ceremonies and, like everywhere else in the world, items of furniture and especially armchairs were created with TV in mind.

The radio, the tape/gramophone, and the TV set were the three marvels of the living room in the home; the music burst forth noisily to the outside, or was contained within the home by closing the windows, according to the home's conformity with the general identity composition of the neighborhood/community, or to the extent one felt ashamed of disturbing the neighbors – what would they say about Arabic music blasting through the walls of the dwelling machine and grating on the ear like a noisy engine. Inside a small box, a sound and sight box, the radio and TV sets in the living room attested to the conflict between the national expanse and the cultural expanse on the one hand – memorial services, governmental awards and festivals – and on the other hand a quivering needle searching for films from Egypt, music from Syria, and voices from Jordan.

Balconies, doors and shutters – these are the exterior language of the home and they comprise design awareness according to the social class.

Back yard / garden / roof – these embody the attempt to imprint the particular dimension of the dialogue between interior and exterior architecture. The class dialogue prescribed the garden to be a kind of upgrading attempt in the case of small villas and “build your home” two-level houses. The residents of the communal block buildings on their part tried to break through the desolation by tending the communal garden or opening a door to it from a ground-floor apartment. The back yard, however, stands at the heart of the East/West dialogue by virtue of the difference between the yard and the patio. The patio is an internal empty space open to nature at the center of the home, and any burglar can easily climb down from the roof into the heart of the home.⁵

Stairwells – these are among the most prominent class symbols. Stairs in the expanse of public buildings and luxury houses were designed as the stairs of a temple, whereas stairs in communal block buildings could appear to have been designed as stairs fit for scenes of deceitful crime in murky alleyways, almost encroaching on the threshold of the apartment.

Processes of shaking up the contents are continuing inside the Israeli home, which is supposedly stable and safe but is actually unstable, standing on shifting sands. It is drifting, changing its position in the historical national expanse, either to the East or to the West, facing the sea or with its back to the sea; Jew and Israeli

or just one of the two, with deportation or without it, imbued with the consciousness of the Diaspora or that of redemption. We wonder what blessing does the future hold? What can we realize anew from the message we receive, in connection with our country, of the primordial myth of the four climates, which has been traditionally perceived as expressing the four rivers of the Garden of Eden; because if this interpretation is correct then since the climate of Israel is sub-tropic and as such comprises all the climates, it constitutes proof that this country is the country of the Garden of Eden. This is indeed a far too complex situation, since the Garden of Eden stands only a pace away from Hell. How then does one recreate a correspondence between the public domain and the interior, between East and West, between mountain and sea, between being Jewish and being Israeli, and between being Arab, Israeli and Jewish?

Perhaps the moment has arrived when the denied, far-flung, and dried out contents should have their say, when they can also dictate how to build the exterior walls, the multi-vocality combining the ancient and the old, the new and the colorful, rebuilding the home facing the sea with the memory of the destruction, with a conception of redemption driven by the modesty of the Diaspora and a dread of ruining the landscape, and a commitment to contain it. New connections should appear between the Eastern and the East-European and the Middle-Eastern; the power of a New East anchored beside the Sea of Memory. Containing the otherness within our own selves and containing the others as the key to taking up a position with more modesty and more gentleness is required; to place ourselves gently along with the expanse and not in the expanse.

Inverting the relationships between interior and exterior means having less fear of historical and geographical concerns and making them apparent in the architectonic expanse. This is likely to lead to the dictation of new architectonic values that are designed more slowly and more gently, that might also apply in the design of public housing and new public spaces of every kind, and which have an obligation to innovate while conserving whatever presently exists. It is also likely to apply in the case of new building based on a change in perspective and on a new consciousness regarding the relevant contents, at this time, of the memory loads that are waiting to be unloaded now in the home port. Among these I would mark as a beginning for a new direction several primary challenges as follows: a model of a new synagogue that could dictate the awakening of the piyut as a shining example of the bursting forth of ancient musical memories, of a kind of household

contents that wish to open up a place where numerous voices can reverberate. I would prescribe a crucial need for this expanse to reduce, as much as possible, the use of fences and walls, to redesign newly-oriented expanses for disabled men, to prevent ruining the hearts of cities shattered by malls, and to turn old movie houses and old community centers into artistic centers as a tool for implanting a reintegrative communal polyphonic memory, a deeper introversion and implantation of ecological values and natural values inside the landscape as well as in the heart of the cities. The patio - that open yard in the center of the building torn open to the sky, together with the tree that connects earth to sky - will represent the open loaded heart drawn towards the place and the time.

In this lies the importance of the founding moment of bringing to our attention the concept of household contents.

Footnotes

- ¹ Herzl, Theodore, The Jewish State, 1896. Source text in German, general section: http://de.wikisource.org/wiki/Der_Judenstaat/Allgemeiner_Theil.
- ² See Ben Gurion's expression of apprehension that Tel Aviv should not become a rootless culture sustaining a dependence on a foreign rural environment, like that same Carthage that was defeated by Rome: Ben Gurion, David, “The Factors of Zionism and its rules at this hour” (1935, Hebrew) in: On the Settlement: Collection 1915-1965, M. Dorman, Tel Aviv 1986, pp. 63-64.
- ³ Le Corbusier, Towards Architecture, Paris 1923.
- ⁴ For the issue of Eastern Europe and the tension between exile culture and Diaspora culture, see Sarah Heinsky “Eyes Wide Closed”, Theory and Critique 20 (2002), pp. 57-86 (Hebrew).
- ⁵ Erez Biton, “Chopped Branches Orange Trees”, *in: Timbisert*, Tel Aviv 2009, pp. 34-35 (Hebrew).

It is not untenable to say that a single item alone can sometimes represent an entire region. Thus for instance the country's flag is the quintessential representative of the national expanse. Once, in the Turkish quarter of Beersheba, I saw – and was horrified by the sight – the national flag used as a decorative ornament in an abandoned Arab residence designated as a dwelling for Arab collaborators who “emigrated” from Gaza or Hebron under the protection of the Israel army. The flag was carpet-sized and hung up like a wall rug. Across the way I saw a similar sight in the small home of an Ethiopian family where the husband had murdered his wife. A photograph in an intrusive newspaper reveals a huge Israeli flag turning the balcony into an arbor for the flag. Precisely in the place which has been emptied almost totally of its community or collective identity, where the cultural process has become oppression or where the actual oppression professes to be a kind of cultural process, precisely there among all this emptiness the national symbols are introverted and transmuted to the level of a picture and ornament on a wall, like a display of the walls of the heart.

If we should divide the home into living quarters that represent the functions of the palace and the machine, and factorize the points of contact between two lips in which “the passing-through space” of the exterior-interior becomes latent in each and every practice in one of the rooms of the home, we will thus arrive at the following basic components: kitchen, toilet, bathroom, bedrooms, and living room.

The practice of the two languages of public domain and indoor contents

In the kitchen, the toilet, and the bathroom, where the two languages of the exterior and of the interior meet, is the area where the practice of the body makes its appearance chiefly felt, and where the principal dialogue between the two languages is expressed in materials that exude an aura of economic standing. It is here that we will see the respective move from cheap to expensive materials as well as the class stratification: Formica or aluminum, porcelain or ceramics-marble and back to quarried rock, mosaics or stone and each admired as though it were the incarnation of the subject. Here are the presentation and contents of perfumes or medicines, hidden secrets, and an enormous mirror whose size usually corresponds to the dimensions of the cosmetic ritual.

In the bedrooms, the area where concepts regarding couplehood on the one hand and childhood on the other hand make their appearance most emphatically

felt, the meeting occurs chiefly in the concepts of love and romanticism as against raising children when coming up against economic and design forces, so that in the final count we meet the same format of bed, cupboard, and lamp.

The practices of transition from exterior to interior are chiefly embodied in the living room. The concept of the living room is based on exhibitions held by the members of the Royal French Academy of Painting and Sculpture in the 17th century, so that stepping into the living room represented entering the realm of culture. The concept of the living room as an exhibition space as well as a cultural space is a basic concept that has been internalized in a housing culture, which time and again unsuccessfully attempts to erase it in the expression “living room”.

I remember my childhood under the shadow of this concept, attempting to digest the foreign word “salon” used in Hebrew to designate the living room. It cast a feeling that though we were poor we nevertheless had a mansion and in this mansion there was a couch upholstered in synthetic velvet and two armchairs as well as a sideboard or wooden table topped with shiny Formica. There were those who covered these expensive items of furniture, which were still being paid for in installments, with thick nylon sheeting or with a flowered sheet.

Towards the end of the nineteenth century Napoleon III founded the Salon des Refusés (Salon of Rejects). It would appear that starting only in the nineteen nineties in Israel a wave of young artists, some of them second or third generation descendents of immigrants from Eastern countries or from Eastern Europe,⁴ appealed against the hegemonic salon art with its Eurocentric western characteristics. Ever more household contents, the living room goods of the rejected, keep bursting into the artistic expanse manifesting, with a worshipful ritual, what is in effect a complete reversal of the culture that serves to adjust between the hegemony of the public domain and the presence in the living room of those same disparaged household items of kitsch and poverty. These disregarded items in fact represent the way in which the Eastern bazaar culture is manifested in the housing estate existence into which the lower classes are driven while forced to represent in their own home the masters' living room.

Apart from the couches, armchairs, sideboard, and chair the living room's ritual instruments also included more distinctly cultural communication accessories such as a “library” – this was the appellation of the bookcase in the home – as well as a radio and television set in the era before the advent of the internet. Just like the way the heart of the city expired when the shopping malls burst out so did

the heart of the home expire when the internet burst in; no more central medium-related set attracting crowds and around which crowds tend to gather; computers and connections to the web are enclosed in separate rooms and each individual worships his own medium-related equipment. Web consumption is sometimes done in public and sometimes in private.

These items in the home living room have the exclusive capacity of connecting to the cultural hegemony, a hegemony that is a kind of virtual cultural living room with the ability to be seen and heard in the living room of the home. We will decipher each one of the aspects of book, voice, and sight separately.

Library contents: Most living rooms in homes contained and still contain a bookcase or a bookshelf. Nearly every private library had a remote dead space, which at a certain point in time would return, or would never ever return, to the public consciousness. Books in German were thrown aside in piles at the time of the youth aliya. There were several shabby books in Arabic, which my father obtained with great difficulty and repeatedly leafed through, never going over to reading books in Hebrew. And gradually in the first twenty to thirty years of the State, workers committees began distributing books: belles-lettres in pocket editions for the people, victory albums and books on nature. In the libraries of members of the lower-middle class Eastern Jewish employees who had not yet undergone stringent comprehension and indoctrination processes, books from completely diverse worlds stood side by side on their shelves quite naturally. The library of one of the intellectual neighbors who studied teaching while still in Baghdad was especially magnificent; it filled several walls from top to bottom; novels in Hebrew: *Gone with the Wind*, *Tomorrow I'll Shed a Tear*, *The Bread Department*, *Dr. Zhivago*; war books, health books, *Yad Ben Zvi* books, *Shazar's* books, a set of the *New Hebrew Literature*, Bible books with exegeses. At the same time the library of my grandfather, the scion of a well-known Kabbalist and an erudite autodidact, contained books of the *Zohar* and *Kabbalah* alongside translations of Aristotle, Plato, and Heinrich Heine, Shcolem's study on Shabtai Zvi, and the writings of Victor Hugo and Alexandre Dumas, poets from the Middle Ages and Bible exegetes. Our library contained books published by Am Oved and Sifriat HaPoalim (bestowed by the Dan Chaschan children's savings scheme); books and albums on the '67 victory and books analyzing the Yom Kippur foul-ups and acts of bravery, Tarbut encyclopedias, books on art and anthropomorphism, a mixture of nationalism-memory and people-education with the aim of teaching social democracy and

chauvinism. Some of the neighbors traded series: the Talmud for all the volumes of Yitzhak Ben Zvi and vice-versa. Many of the neighbors, the pure Sephardis Romanians and Persians, had no books at all at home. All of us, those with and those without home libraries, went to a lending library in the community center; it was a huge library staffed by legendary female librarians, and brought to mind the myth of the young Eddison who read all the books in his home town's public library from one end to the other.

Wall picture and flag – newspapers arrived with presents: flags and pictures of the presidents. Some were thrown away crumpled and discarded, while others were taken for framing and were afterwards hung on the walls in the home.

Turkish coffee and Diwan – the nineteen seventies were the times when the expanse that opened up after '67 invited visits to the markets of Jerusalem's Old City, of Hebron, of Gaza, and of Bethlehem; wish fulfillments for coffee, spices, tape cassettes, and books in Arabic. Very slowly, people began purchasing ornaments and items of furniture in these markets. Arabic was spoken freely. Visits to the homes of Arabs in the West Bank sometimes drew wistful yearnings for homes of a different nature, and in some of the apartments in the neighborhood whose residents were of Eastern origin a more Oriental-looking room suddenly appeared: a rug, cushions for sitting on, low Oriental tables for serving coffee, and coffee trays; these were all bought in nearby conquered towns but reflected a nostalgia for strolling along the streets and markets of Marrakesh, Baghdad, or Cairo, places from which their parents had departed several decades ago. It suddenly became clear that Diwan was not just the name of a book but also a particular custom of sitting, hosting, and dwelling.

Nylon, curtain and veil – the difference that religious consciousness can contain came about gradually approximately in the middle of the nineteen eighties and henceforth. Among the families, children began to be assimilated within the national religious frameworks, the Sephardi religious sector Shas took wing, the bounds of the home libraries were redrawn. The youths who came back home from their yeshivot did not want to see the previous kind of library; the parents who were coming under the influence of Sephardi ultra-Orthodox religiosity also began to reorganize things. There were those who got rid of their books; there were others who exchanged their dust-protecting nylon-sheet covers with a thick cloth curtain to hide their inventory; for just the same purpose women added, or were forced to add, head scarves for extra coverage, “double coverage”, one kerchief under the

The shuffling of the Israeli-Zionist vision of redemption concerning the rejection of Jewish history has become a kind of basic myth that rocks the Israeli existence between building and destroying, a primal myth that perpetuates and is perpetuated in architecture. The two-pole presence of this shake-up is represented statically in the space; the shuffling between socialism and class-consciousness, between welfare and privatization, and between the sacred and the secular – all these incur a sometimes megalomaniac palatial structure of diverse models and types in the Israeli expanse.

These poles of architectonic dialogue forms are also an expression of the collision between East and West, between historicism and non-historicism, between identity and the denial of native identity; these poles, however, increasingly quarrel with each other in that they are also constantly a form of covert class-consciousness in Israeli society and an expression of capital, economic, and national processes formulated in a messianic or anti-messianic language but nevertheless all having a hand in the policies of liberalism and private enterprise. In the system of fluctuations between them, urban empires and blocs of development towns, suburbs, and settlements are formed concurrently. What kind of house will the roamer build? The deportee? The one thrown out from where he thought he belonged? The refugee? The immigrant? The threshold of the home is the place that synchronizes interior and exterior, or the place where the liminal is eternal. I do not know whether I envy the lot of the person who flows indifferently into the home from the outside and turns the home into an exhibit of the public domain; and yet on the other hand, I do not prefer the lot of the one who, suffering from the gaps between the home and the outside, bears the split inwardly both intellectually and artistically, enduring the constant absence of homely pleasure as a result of the pain caused by the dissonance between the home and the public domain.

Household contents are the meeting place of the dialogue between the public domain and the intimate, as well as between the culture of the hegemonic majority and that of the minority; it is also the place where the threshold becomes the principal braking place of the one who extends his hand outwards for alms and draws it back empty, as well as the place where quintessential cultural, class, and mental contrasts are expressed.

The threshold of the home is like lips (in Hebrew, the word for “threshold” is saf, which is the same as saffah, meaning edge, but also lip and language) between which the dying native tongue is fragmented when, turning itself upwards, it comes outside wearing its going-out-into-the-world uniform, or hurriedly takes it off in order to put on a

dressng gown or a sharwal on its return home. This fragmentation of the tongue is the moment of translation, the moment of the unavoidable necessity which, at the class-system level, will always be both an original and a copy; this tension is what manifests the household contents as being an entity that does not radiate the external.

Yes, I must admit, I love those homes that do not radiate the aura of a museum or gallery the minute you come in, that do not radiate complete agreement between the private hall and the hall of hegemonic consciousness.

The dwelling machine, the palace and the bazaar

And what lies inside the home? What are the household contents in a country where most of its inhabitants arrived as idealistic halutzim, or as persecuted refugees without any luggage in the ship's hold and without innumerable suitcases? If home is a dwelling machine, according to the definition ascribed to Le Corbusier, who was almost desperate in his rejection of the bourgeois class and in his damnation of any home interior that resembled a bazaar with an unflinching aura of Orientalism, then the framework of the housing estate with its dry minimally bare language became the project whereby those of a higher standing created a framework for those of a lower standing; and these in their despair at facing the emptiness of the home began filling it with symbolic furniture of their own. This language of extreme standardization has already become the language of the jail, the second language, defiant: Yes! We will put the bazaar inside the dwelling machine you gave us, because only in this way will be able to recreate the home in the shape of a palace.

“Towards Architecture” and “Urbanization” and additional manifestos by Le Corbusier, who began publicizing them in the nineteen twenties, with their didactic commanding patronizing tone mimicking the manifestos of modernism that were written previously, and ordering the bourgeois (in a language that itself always gives off a whiff of superciliousness) to get rid of superfluity, were also well-received in this country. Thus did he generate the idea of the home as a dwelling machine, and was flabbergasted by the contrary image (which he himself did not envisage as being contrary) of the palatial house. When at the time the UN (a so-called Union of Nations) published their business tenders, he complained about their lack of enthusiasm regarding the plans he had submitted, and stated that the amiable “Union” expects to see a palace, and as far as it is concerned, a real palace is

nothing more than the images absorbed during a honeymoon in the country of princes, of cardinals, of doges, or of kings [VII].³ He attempts to combine the two such contrary images by arguing that the significance of architecture is not only to serve practically but also to affect emotionally. His contention is that its aim is to organize these creative living organs according to an upper architectonic intention: to affect emotionally by means of the intention's greatness. [V]³

Despite the fact that Le Corbusier argues that these two images should be included together and claims that his architecture really does have an emotional affect, the images are in effect of a contradictory nature and pull in entirely different directions the one from the other. While one of them is interested in serving, in being functional, and aims at economy and minimalism, the other is interested in an organism that pays attention to a symbolic relationship, namely it is sensitive to emotion and to superfluity.

He who is interested in serving very soon becomes the master; the years of recovery in the nineteen fifties after World War II brought the news of the dwelling machine to numerous places all over Europe, whereas in Israel the news about down-to-earth modernism merged with the original founding point. Thus numerous dwelling machines, gray concrete railroad coaches, began to be permanently parked in the cities and small towns that sprang up frequently.

Le Corbusier's two calls are enabled in the Israeli expanse. The block building as the horrific realization of the dwelling machine has become the operational practice in which the home that is intended to serve the person of a certain class has become the home of the person who serves someone of a higher class; a sweepingly rapid practice that has become a riot of a lost palace in a machine.

The entire inventory that Le Corbusier ridiculed, at the same time as he ridiculed the French bourgeoisie, is what filled to the full the dwelling machine that was allocated to the lower classes in the attempt to realize a palace, an attempt to attain the delight of the master who deigns to serve. This was exemplified in the case of the Eastern Iraqis, the Moroccans, the pure Sephardis, the Eastern-European Hungarians, the Romanians and the Poles, cramming their homes to the full with synthetic fur carpets, with chandeliers, and occasionally with disoriented china dolls and with hookahs that were not used for smoking but only as an indicator of possible origin or propensity.

This entire inventory was accompanied by the discourse of the rulers' materials that in turn accompanied the furniture and fittings of the Israeli home, and we can thus

enumerate the material transitions; in the nineteen fifties: the block buildings and the concrete, the apartment houses with a courtyard, the buildings on stilts for parking space, plaster spray-coated exteriors, Formica-covered dining tables; in the nineteen eighties: individualism, meaning a wavering between the choice of porcelain-granite-ceramics; in the nineteen nineties: marble and glass; in the following decade: the whole range from “Ikea” to extremely expensive natural stone.

According to this first reading the imaginary-lost-palatial goods, which have been recaptured by means of diverse synthetic methods, have attempted to install themselves inside the alienated cold dwelling machine, and the synthesis between the two is the essence of the modern proletarian class.

As opposed to this, there were buildings that were produced in accordance with Le Corbusier's second call, namely the call for the “dwelling machine” as a song of praise to emptiness, where the household contents devoutly represented the idea of the dwelling machine exhibited by the walls. Minimalism and width were represented in a certain way in the first kibbutz homes, and in a different and more artistic way not only in the homes that were not-self-built but also in the homes people built for themselves; though these homes exhibited a dissociation from the small-bourgeois mentality in accordance with the architect's command, they nevertheless entrenched themselves transparently in an aristocratic class of a different type.

There were several styles of building, and in addition, what differentiated between them was the question of the owners' financial standing. There were “our” homes, appertaining to the Oriental Sephardi communities composed partly of Iraqis and partly of Moroccans, the homes of the ultra-orthodox Lithuanian or Hassidic Ashkenazi Jews inside which we never ever set foot, the homes of the immigrants from Poland, Romania and Hungary, and the homes of the “Yekke” Jews from Germany. And there were also “their” homes, the homes of those who “succeeded” in life, the homes of those who had the right kind of interior as well as exterior. All these homes aspired to make their living room, their “salon”, their pièce de résistance.

The homes constitute a field in which one can materialize diverse spatial practices that cram the Israeli expanse with changing values of harmonious and disharmonious cacophonies between the national and the political, the religious and the secular, the natural landscape and the historical memory, the universal and the particular, the Western and the Eastern, the Ashkenazi and the Sephardi, the technological-industrial- economic and the commercial.

have the stamp of the place and the time, but which are not necessarily in synchrony with the public domain happening to exist outside at the time.

Household contents are always the Diaspora that becomes articulate by means of redemption or redemption that becomes articulate by means of the Diaspora; they are the baggage of the refugee, the foreign worker, the migrant who attempts within the confines of four walls to formulate a language of redemption or the language of redemption that at any cost, even of destruction and disfigurement, quarries in the rock and the mountain yet does not prevent its destruction.

The intoxication of the senses due to a new beginning derived from the progressive position of an urban civilization: “We wish to construct buildings; we will not stick wretched piled houses on a lakeshore and instead we will build according to present-day methods. We will build boldly and more luxuriously than ever before because we have the means that never existed in past history.”¹ However, this is a country that was reckoned to represent a completely new, immediate, fast, and clear urban vision breaking through the heart of a rural environment,² which it frequently regarded too hastily as an empty desert waiting to be reclaimed.

A consciousness that has been realized all at once without layers of memory, by negating the Diaspora, by negating the presence of the natives occupying the region, an intoxication of the senses by modernism and by the desire to achieve a national home for the Jewish nation, the nation of the wandering Jew – a consciousness that wished to give birth immediately to its substance, to the new nation as one body. A consciousness that felt enlightened, westernized, intellectual, and progressive.

The home built by the messianic wanderer does not stand only on soil or sand, or only on mountain or sea. It stands in the national expanse, in the Jewish expanse, in the worldwide architectonic dialogue expanse, in the class system expanse, in the military expanse, in the Mediterranean expanse, in the Diaspora expanse, in the Israeli expanse, in the historical expanse, and in the geographical expanse. The home is a dwelling machine, a default option, a utopian palace of conceptions and forces far beyond the capacities of individuals in search of life-supporting sites.

A short chronicle of the outside walls

Though it is supposed to be blank, the sub-conscious contains fragments of memory of place; we will briefly attempt to delineate the discourse of the decades from the

aspect of the envelope of the national home encompassing private housing.

During the years following the First World War and up to the nineteen thirties the pre-state country was characterized by a revelation of the myth of making the desert bloom; it then progressed over the following twenty years up to the declaration of the State of Israel under the dominating Bauhaus style in architecture.

The next twenty years, from the establishment of the State up to '67, expressed the intoxication of drawing on a blank slate; the terms guiding the building project were “making the desert bloom”, “building the country”, “national home”, and “the Zionist enterprise”. These guiding terms accompanied an intoxication with Le Corbusier, which linked itself to building with no distinctive indications, and to disdaining identity factors that supposedly negate universalism, i.e. the Eurocentricity; and from there derives the disdain of the existence of the Diaspora Jew that was a kind of rejection of the self as well as of the Oriental – for in effect the Jew was Europe’s Oriental. All these led to non-historical building, and to the negation of the Mediterranean, of the East, and of the Arab sources. The rejection of this wide group of referents, because of a covert discourse promoting the denial of self-identity and accompanied by an actual fear of identity, has led to the conception of Western-European-universalism-modernism as the principle reference point, and in fact as the source of the attempt by the Israeli architectonic project to vigorously make the manifestation of its copies felt everywhere including in: cities, kibbutzim, moshavim, and development towns. The way they acted and the way they made their presence felt were: in the case of members of the established hegemonic upper class – in assuring their own benefit; in the case of the architects – in their utopian vision of kibbutz communes; and in the case of political functionaries – in their dealings with immigrant groups in reception centers and ma’abarot (temporary camps). They all differed in their attitude to size, beauty, presence, and richness; they also differed with regard to their contribution to the individual and/or to the collective, but showed great similarity in their approval of an architectural ideology whose universal significance extends beyond place and time. The meaning of the first part, of place, is a negation of the Mediterranean expanse, and of the other part, of time, is a negation of the Diaspora’s history. In other words, the universal dialogue always comprised not only positive content but also stood entrenched in a negation discourse. Thus masses of temporary camps and later housing estates and block buildings were established for the lower classes and for immigrants from Islamic countries, while the upper classes were provided with villas and magnificent

buildings bearing the same architectonic idea that Le Corbusier already used in his attack on the bourgeoisie, and which was apparently classless but in effect very class conscious and even touching on Orientalism.

Housing estates, villas, entire cities are being built on the spur of the moment with public buildings ranging from museums in the large cities to communal halls in smaller towns. Between “welfare state” buildings and those of a social-democratic society characterized by the “Histadrut”, modernism has a socialist tinge. Notions of “garden cities”, whose standardization and arbitrary realization throughout diverse towns and landscapes characterize this country, become the basis, in some of the places, of cities with ownerless property, the foundation for future accelerated building.

Between '67 and '73, six years of expanse gorging itself to satiety overcame the Israeli expanse. To one side a drawn line, the Green Line, central in the design of a visualized open space. “Settlement”, “return”, “redemption”, contractors and laborers, repeated broadcasts of policy and discourse on land reclamation, these all characterized the halutzit era – except that on this occasion the idea of making the desert bloom applies to areas that have been conquered militarily. The availability of new stretches of land and cheap labor leads to enrichment, to the rise of the contractor class, and to the rise par excellence of the higher bourgeoisie. At the same time, together with diverse new projects that also express a building surge, the “urban renewal” project spreads like wildfire throughout the country. The concepts of the quest for place and of the quest for the spirit of the place become a much greater part of the architectonic dialogue, but their simultaneous appearance during a wave of nationalism once again prevents the development of a free deep-rooted discourse on the essence of the Mediterranean Jewish Israeli.

If '73 was a traumatic break line it nevertheless did not prevent but rather enhanced the concentration on living life to the full in an aura of seize the moment for tomorrow you will die. The display of ostentation continued over the following decade with the rise of dwellings designed for the welfare of the individual, such as magnificent villas under the label of “build your home” in development towns. And at the same time public buildings, which at the beginning of the state were a display of hegemonic monuments supplying culture and welfare services in an aura of social-democracy, have now chiefly become commercial projects.

The following twenty years, from the first Lebanon war up to 2002, express a more unmistakably clear split in Israeli architecture into a discourse based on region

and sector, together with the “privatization policy”, “entrepreneurship”, “enterprise”. It generates the Tel Aviv versus the national discourse, the Green Line versus the conquest discourse, as well as the disappointment and withdrawal discourse, restoration of the Bauhaus buildings in Tel Aviv, a resurgence of the international discourse, buildings in an international style in Tel Aviv, unfreezing of agricultural land, the real estate sector, and luxury high-rise towers. An accelerated building of shopping malls everywhere shatter the city’s heart, creating a vacuum at its center.

The decade that follows emphasizes in general lines the gradually increasing elimination of the country’s basic ideological-economic structures, the principal symbolic representation of which is the unfreezing of Jewish National Fund grounds. The list also includes continuation of the destruction of public areas in the urban texture, destruction of the street, destruction of the city’s heart and continual elimination of the urban center, the withdrawal, as well as continuation of the destruction of expanses of nature, particularly water-connected ones such as seas, streams, and wadis – some of them of a historical-symbolic significance such as the Dead Sea – due to disregard, neglect, or accelerated industrial exploitation.

The shuffling in this country between the universal and the local in architecture is different from that in any other country with a continuously stable history. Its significance in an immigrant country with a short history and suffused with messianic and national consciousnesses is completely different; any option between the universal and the local cannot avoid making an additional decision connected with the underlying discourse. Choosing the universal is always concurrently accompanied by a denial of the particular identity ranging from negating the Diaspora to negating the East and denying Arabism in the region; choosing the local could range from an approval of the Mediterranean and the East to a covert implementation of nationalism in the region, and downloading mythical files onto a disc of the land that cannot stand the strain.

The shuffling between modernism and post-modernism was also a kind of continuation of the conflict and of the dialogue between the universal and the local; it was a return to modernistic styles as an anti-national indication occurring among capitalists living in the principal cities who can pay lip service to a retreat from the '67 dialogue in favor of a withdrawal to the Green Line while remaining part of the policy and processes that enabled and maintained it, as long as they still have the means to realize the Tel Aviv remote- control culture.

The Threshold Between the Public Domain and Household Contents

Haviva Pedaya

Home in general: The basic sign of civilization’s language

Household contents: the items enclosed within walls, doors, and windows. The wall is a threshold separating the public domain from the private.

In household contents the public domain has a different appearance than in the walls of a house. Feeling the tension of the walls themselves as a threshold-cum-border, understanding how the home converses with the street, the neighborhood, the town, or the country, and examining what the house internalizes and what it externalizes, constitute a script that must be read. Each home is a text requiring interpretation.

To write about a home is to write about civilization, which originally developed from congeries of houses built for the public. As we delve into ancient Hebrew we will encounter the word “house” together with another word in reference only to public buildings, as in: house of holies (temple), treasure house (museum), house for infectious diseases (hospital), leper house (leprosarium), house of imprisonment (prison), jail house, house of gathering (synagogue), house of learning (college), houses of theatrical performances (theaters); houses of life (cemeteries) and houses of death (morgues); and vis-à-vis all these: the market, the port, the stadium, the amphitheater, the gate, the wall, the street, the rubbish dump, or a single wall that bears witness to either a ruined city or a housing start.

Do these examples of public housing represent poetic modes capable of both investigating and interpreting a private home? Do they equip us with the necessary tools to do so? Are there any rules that can orchestrate those who live in a house full of treasures, in a museum, in a palatial temple – and those who dwell within a house as in a rubbish dump, amidst a collection of plastic bags and abandoned pets? Are there any rules that determine what makes some whole neighborhoods

represent the temple mode while others represent the leprosarium mode that has evolved into contemporary reality terms?

The national home mode

To write about a home here, in this place, one must first ask what is the meaning of the word “here” if it does not also have an ever-present “there”? What is this place, the State of Israel, the Land of Israel? A land from which Jews were exiled two thousand years ago and continued to dream about as the Homeland while continuing to plant trees and build homes elsewhere, in places that became their basic primary homeland in every sense of the term: in language, in landscape, in culture, and in memory.

The Jews in the East differed from those in the West in the way they made contacts and functioned in their primary homeland countries of the Diaspora: both modernism and secularism – as we usually discuss them – typify the Eurocentric West, whereas in the Islamic Eastern Mediterranean countries and in the Far East they developed, at the same juncture from the dawn to the middle of the twentieth century, an entirely different mode from the one in Europe.

And here, to this country that tried to reinvent the homeland mode of land, of Hebrew, and of Israeliness, came the halutzim, refugees, migrants, immigrants – some with and others without belongings. Ships did not unload containers here; instead, the consciousness brought freight loads of language, fragrance, foreign expanses, and furniture.

To a large extent in their histories, Jews in most of the European countries were displaced from working the land and directed to monetary dealings; they were

reduced to giving loans at interest, and also serving ale, while those in Islamic countries were enabled to engage in basic crafts, in environment-friendly labor.

Over the ages during the eighteenth, the ninetieth and the twentieth centuries, more and more dreamers, halutzim, refugees, and surviving brands rescued from the fire arrived here, while most of the native inhabitants, victims of the 1948 war, became refugees and deportees.

Colonial empires manipulated the Jews: both the halutzim and the refugees were pushed toward Zion because of anti-Semitism. One cannot set the question of the rise of Jewish nationalism apart from the rise of nationalism in Europe on the one hand and anti-Semitism on the other hand. From a panoramic viewpoint, the 1945 refugees were not the only ones who were forced to leave Europe; Jews were driven out of towns during the Middle Ages, went astray on plague-infested ships in the Mediterranean Sea after the banishment from Spain, wandered around the Pale of Settlement, were allowed to enter large towns only through gates designated for domestic animals; they were confined in ghettos, butchered in pogroms and finally, in accordance with the change in the modernism-inspired concept of excluding the anomaly, instead of vomiting them out by dispersing them to the unknown “outside” they were directed to the “inside”, to the “center”, and sent to concentration camps that became the route for their journey heavenwards. For years Jews in Europe were once again suffering extradition, as in Spain of the end of the fifteenth century, but they found themselves trapped – no country would open their gates to Jewish immigrants desperately trying to leave Germany. In a moment of fear of the unknown, Walter Benjamin commits suicide in a Spanish border terminal.

This is in fact the trauma that one is tired of hearing. Taking into account the weighty “lachrymose history” (the Jewish outlook on history in which the voice of destruction and mourning dominates), the Jews have managed to build the new country: an apocalyptic dream of joy and beginning.

And then both Jews and Arabs were turned once again into pawns in 1948. In the aftermath of the war Israel came into being: towns, places, houses and fields sealed in the memory of the Ottoman or Mandatory reign; towns, places, houses and fields sealed in the memory of lords and residents who became refugees, deportees. The country became studded with names and former names.

The establishment of the new expanse that instantly changed from “Land of” to “State of” turned into a political expanse standing on a par with legends and myths that describe God as building the world while contemplating a book, the Bible,

the Law, as an architectonic language. This is not an architecture that stemmed slowly from a centuries-old tradition, in a pre-nationalism world, from an agricultural tradition – this is a language that was loaded all at once, that at its outset is operated by means of a system of law, of power, and of political capital that all consolidated concurrently. The loading of geographic expanse was therefore a rapid unloading of historical expanse – the loading of historical expanse occurs even when history is denied – the architectonic language that was prepared all at once to load an expanse within the country and comprised not just one but several languages; this was the cause of several constructions of principle that were not always harmonious, and sometimes contradictory and in conflict with each other, and whose joint effect was the articulation of the public domain of Israeli expanse; only by relating to them will we be able to discuss the issue of household contents with any relative accuracy.

We will detail the architectonic situation of speaking in broken tongues. The salient conflicting modes at the historical level were: 1. The negation of the Diaspora; 2. The manifestation of redemption. Each of these modes had a different effect and one was not just the expression of the other in a dissimilar logical language. Nevertheless in the end, because at a political level this conflict resolves a system of complementary working relationships, a calculation of shared resources and symbols is derived from it, and thus the concluding relationship becomes one that is more of a symbiosis than of a conflict.

At the establishment level of the cultural “I” there were: the Eurocentric mode, the modernism mode, and the negation of Orientalism.

At the establishment level of the social “I” there were the salient modes of: the pioneering spirit and conquering the land, and on the other hand the status of the refugee, the laborer, and the immigrant.

These two basic modes were expressed in additional domains. At the landscape level: the blossoming of the desert mode. At the technology level: the modernism mode in its two socialist and capitalist extensions. At the artistic level: the mode that strives for an Israeli character, for localization, and for vernacularity while moving between representations of a national, an abstract and a romantic landscape, and passing from the empty to the exotic.

Vis-à-vis the question of the how to build, what to build, and where to build modes – household contents comprise the memory that wants to organize, inside the home, the spiritual baggage and the items of fittings-furniture that sometimes all

This is a dialogue in which the exclusive does not negate the shared but rather constitutes a condition for the fertilization process, which is in need of every one of its constituents in order to improve itself and to develop its exclusiveness as well as its inherent cooperation. Mediterraneanism is in effect an option that has not been tried in depth in the domain of the value-philosophy discourse among intellectuals, creators, and statesmen. The Mediterranean basin serves as an alternative to the totalitarian conception of control in that it reflects variety. The sea is a collection basin of humanity's aspirations for contact, for commerce, and for inter-cultural amalgamation. The "otherness" is not a concept serving as the sole raw material for building identity or as a constant threat. In the Mediterranean conception there is no "otherness" but rather cultural substances aiming at achieving a multi-directional connection as a condition for growth. Mediterranean commerce did not come into being solely from the profit motive but touched on a strong cultural foundation of transition, adoption and fertilization that only voyages, odors, and objects can truly represent. The Mediterranean Sea is not a vast ocean that sets us apart rather than draws us together. On the contrary, its weather conditions and circular delineation of the sea basin's surroundings create the feeling of cooperation and yearning for discourse. Obviously ideas that are foreign to the place are gradually rejected, such as cold rationality that aspires to "justice being done whatever the outcome", but on the other hand reason is negated in favor of pagan traditions that are foreign to the environment and to the Mediterranean culture. Tel Aviv, Beirut, Marseilles, Barcelona, and Alexandria are a complete corpus of life's consciousness as well as of life's rhythm, as opposed to the model of the voyages of the old as well as the new Crusades. For Israelis the Mediterranean option does not lie in looking outwards in the direction of the sea while avoiding looking inwards at the hardships of the Palestinian people. In effect, a hundred years of attempts to look the problem directly in the eye have only increased it. The breeze and the deep perception of the dimension of time in the thousands of years of Mediterranean reality are likely to show that life is stronger than theories, that one-sidedness achieves its opposite effect, and that reality is not turned into rationality only because someone invented it in Europe of the 18th century. Over the last few years Europe aspires to find in the Mediterranean basin consolation for the dark and not so distant terrors of its history of the unsuccessful search for the "new man". The 20th century gave a crushing blow to the presumption of all those with monolithic outlooks who, with great decisiveness and flashing eyes, aspired to establish, to erase, to invent and to annihilate.

The jumble of languages and religions with which the Mediterranean basin is blessed can lead to a practical and not merely theoretical awareness that symbiosis together with life do not constitute a conciliatory "mechanism" but rather a means of achieving cultural improvement and richness. Think: "What does my neighbor's culture contain and what could I add to it." It is not an "against" dynamic. It is a culture without clear borders and without walls and fortresses. It is a culture that has not erased its past and is consequently not in a vacuum that quickly demands a "new world" in place of the old one, an ideal man instead of an Everyman. It seems that alienation is sometimes an expression or reaction to sharp changes that were intended to heal a situation of alienation but which mostly intensifies it.

Mediterranean morality is not just a matter of external law, but one of "remorse", of an internal balance and human understanding of the complexity of life. The solidarity that is characteristic of the Mediterranean type always appears as a foundation that is opposed to Kantian duty. However, it was Western solidarity based on socialistic ideologies that did not survive in the face of the capitalistic order that requires privatization of the worldly life and of that of the spirit. What is the nature of a solidarity that can stand up to the desert storms of economic Darwinism? Could it particularly be a solidarity held within traditions and human feelings of cultural kinship? Solidarity à la Marx, which based itself on a rational economic and social analysis, and relied on a denial of the right to own property and on class warfare could not consolidate solidarity, because the means returned to justify the ends and the class warfare remained as the central foundation in the existence of Europe's social and economic life.

Hegel's master-slave dialectic in which each person defines himself by means of his fellow man – I am master as long as you are slave – perpetuates the binary outlook when it defines itself in all the domains of life and of thought. How then can one set up a system and moral practice that is "weaker", less invasive, "efficient", metaphysical, and rational?

The ideas that can never be wrong make themselves bloom by means of their chief trait: never ever to admit the possibility of error. The "weak" morality emerges from an understanding of the relativity of justice, which is capable of taking itself less seriously and prefers frivolity to tragedy, as has been suggested by Conderra in his books.

Tragedy relies on the intensification of states of dissatisfaction, and therefore it distances possibilities of amalgamation and compromise. The reality of existence à la Conderra and its insignificance testify that the Kingdom of God will never be the kingdom of man.

The humanism that was born out of Nietzsche's "God is Dead" will be able to reveal itself in the form of a real and not a metaphysical man only when it brings God back to life, and acknowledges the modesty that this necessitates. Political realism comprises the paradox of power and shows how an arms race creates threats and does not diminish them. "The Paradox of Weakness and Modesty" teaches us how the lack of pretentiousness and the acknowledgment of human limitations generate cooperative situations. The reality that does not seek decisions and the breeze that rises from the sea and mitigates both heat wave and frost, together create the pleasant human "temperament". Identity in the Mediterranean culture originates in its historical depth and validity and not in the abstract dialectic identification that seeks to negate the "other" while asserting its own nature.

Whereas Mediterranean solidarity needs no dialectic of production powers and production relations, it does however need a fecund meeting; one that has proved itself over generations and expresses an awareness that alongside a unique culture there are expanses of cooperation and dialogue, of give and take, that are well anchored in existing narratives. The method of contemplating life is not always solely philosophical; it is also and chiefly experiential, ethnographical, and aesthetic. The colorfulness of existence, the steadfastness of the elements of nature, and the meeting between them which never craves a decision (between sea and desert), and the multiplicity of living species, all these lead the observer to merge into this existence. And as a result, he will derive from it happiness and satisfaction, instead of wanting to produce in its stead the "kingdom of freedom" that ends up in Auswitsch, an Auswitsch that could never have happened in the Levant!! This will forever be debited to unbridled modernity that turned tragedy into a way of life and frivolity into folly. Frivolity per se is an asset that should be cultivated and placed alongside Aristotle's condition for the good life, namely good laws.

The German hermeneut Gadamer stated that the "horizon" metaphor affords an efficient way of understanding how we interpret our surrounding reality; our ability to understand something derives from our having a horizon that stretches from our tradition and experiences across to another restrained personal story. In the interpretive dialogue, the horizons merge and the merging process creates a significance for us. The understanding that relies on a horizon line indicates that human experiences are amazingly similar and the dialogue with the other indicates that the horizon is shared or at least is prone to constant merging.

The Mediterranean Sea is an expression of the way in which the metaphor concerning the "fusion of horizons" could even apply in practice. Each one of the cultures that have flourished in the Mediterranean basin maintains itself in diverse ways and also in additional domains around this same shared basin. The Greek and Roman cultures made their presence felt in Alexandria and Caesaria by means of architectural monuments and philosophical principles. Judaism has spread over all the Mediterranean countries, and there is no important city there that does not have the Ten Commandments inscribed on its synagogue wall as well as a Jewish ritual purification mikveh built in its vicinity. The "fusion of horizons" mandates an interactive approach based on human contact that can contain and even desire variance, all this in the knowledge that the basics are similar and that the outlook towards the horizon is stretched so as to enable the inclusion of differences in interpretation, as opposed to the rules of scientific study in which the one who questions is also the one who answers, and there is always only a single reply. In the fusion of horizons the constant interpretation is a condition for receiving the panoramic picture. Within myself also occurs the thing to which I object; the way to maintain the contrasts is in accordance with the shared recognition of the existence of a shared horizon. "I am that I am" (Exodus 3,13) expresses the presence of God within existence, not only within time but also within the shared foundations that are integrated in a shared horizon. Zionism, as a particular case of modern creativity, is also rooted in the past and these roots entitle it to greater possibilities of achieving longevity than similar projects of the twentieth century, even if the Zionist project has absorbed most of Europe's illnesses as well as its capabilities. Life in the Levant enables Israel to stand on the sidelines and calmly observe its own path, and to ask whether one can utilize local materials of creation and dialogue in order to fit better into the Mediterranean region, initially as an internalized process that regards the wide range of local cultures as a source of wealth and vitality, and after that as the way to behave among its neighbors.

Islamic fundamentalism will undergo the same process as secular European fundamentalism born in the twentieth century, and it will sink down to the bottom of the Mediterranean Sea just like the other vessels of frenzied thieving pirates. Only then will the Mediterranean option be able to offer its "Mediterranean" menu, and continue to dilute its arrack with cold water for several more thousands of years of creativity and dialogue based on the leftovers in the fisherman's net of history.

Bouillabaisse Soup or War of Civilizations

On Mediterranean Culture as a Source of Inspiration

Eitan Machter

This wondrous soup that can be ordered in all of the best Mediterranean basin restaurants, and especially in Marseilles, can nowadays serve as a metaphor for the highest quality to be found the world over. This excellent soup (it also comes in a kosher version) evolved over hundreds and thousands of years from a mixture of the leftovers in the fishnets after the fishermen finished selling the “chief contents” of their catch to the owners of restaurants or market stalls.

Now that some of the meta-narratives have been sold in the market of ideas and the struggles of the 20th century and have been cast out as thought-carcasses empty of content, the cultural contents remaining in the ancient fishnet of Mediterranean culture are flourishing once again. The history of ideologies teaches us that ideas and identities grew and influenced one another in diverse manners and procreated ideological currents that were expressed in art and philosophy, and these in turn influenced their parent ideas and identities.

During the last few years the intellectual discourse has become suffused with discussion from a socio-genealogical aspect regarding the origins of the idea, the intention of which has basically been to infer the nature of its roots or the power structures that were enabled to grow from or on it. Foucault’s paradigmatic point of view enables one to examine how an idea developed and what are the nutrients that caused the various bodies of knowledge to flourish. Thus one can, for instance, identify the foundation stones of the “enlightenments” project in the light of sublime ideas regarding the marvels of reason and scientific objectivity, and expose the pretentiousness of its presentation with such sparse information about its contents. The “divisive” discourse proclaims a theoretical-rational ideological system designated to clash with an authentic breathing living reality whose source of power lies in the common natural flow. The weaknesses of theoretical-rational models for building a living reality emanate chiefly from the loss of their inner ability to gather

momentum, thus merely turning them into a planning project in a philosophical-engineering department.

To a great extent the divisive discourse is a reaction to the gap between presumption and good intentions that ideas created in changing the face of reality, and the actual contribution to the welfare of society and of the individual. The “divisive” foundation permits criticism and uproots the positive content of the idea, and consequently gives a renewed interpretation of the experience embodied in thought. The fact that there is no longer any real need to cope with reality or that we do not understand it, or we understood it only by assuming presumptive and self-interested methods, gives rise to the acute feeling of evading the attribution of significance. Diverse aspects of consciousness-engineering have caused, as a counter blow, an additional interesting defensive move against meta-narrative explosives: the return to praxis. If the real is not identical with the rational and the rational is not identical with the real, if the gap between the idea and its realization exacts a price that no one is prepared to pay, then one must abandon rational models as a means for designing the face of reality.

Acknowledging that the real functions better than the forms that are subjugated to basic assumptions and integrated designs of the “new man”, of exemplary society, or of radical change, testifies to the desire to return to the good old praxis. At the same time consciousness is busy with its tricks against the illusive building methods and discovers the foci of deception within the framework of genealogical study, which does not purport to design or to breathe life into a new notion.

In a certain sense the paradigmatic clash between modernism and postmodernism is a subversive but non-violent clash. On the contrary, the clash of civilizations between the permissive, individualistic, liberal, capitalistic, democratic, rational, technological, sated and secular West – and the religious,

Islamic, collective, mythical, conservative, poor, revolutionary and theocentric fundamentalism, is extremely violent.

The West, probing deeply into its basic modernistic tenets, frequently makes use of a burst into the “otherness” that appeared suddenly before it in the form of a constant migration of third world émigrés bearing the caption of “migrant workers”, or as an outcome of the New York Twin Towers disaster. To this day its reaction has been channeled in two principal directions: clinging to the values of freedom and tolerance on the one hand, and on the other hand defining the limits of this tolerance. The guilt feelings of the enlightenment when set against the price to be paid for its enlightenment perturbs Western thought more than in the past; sometimes it also gives rise, for example, to old/new forms of lack of tolerance for Jews who have chosen to defend themselves in a hostile environment and not to beg once again for mercy from an enlightened world (what Finkelkraut termed “the new anti-Semitism”).

Fundamentalism and enlightenment find themselves participating in an identical discursive environment with very similar arguments, and in that sense they are both forced creations of the modern fraternity, beside their anomalous “post-modern” small brother. The messianic format seeks, by the hand of man or of the heavens, to bring redemption to the world. Its aim is to arrive at a definitive decision between good and bad, to present the Garden of Eden and to force it even by freedom-lacking means to bring the heavenly kingdom down to earth and to hasten the end, to face existence and reality as a means of achieving what has been promised and not yet realized: to establish distinct hierarchies of knowledge based on churches of power that still sell “indulgences” lacking any real value.

How did we find ourselves caught in a binary reality that expends mighty forces in order to prove the existence of the Hidden Light within it by giving prominence to the darkness of its rivals? What makes the Eastern-Western way of thinking force us to make a one-sided stand that forever sanctifies only part of the truth and immediately afterwards declares it to be the whole truth?

Why does rationality obligate us to sanctify the repression of emotion? The complete man is not in a permanent state of conflict between feeling and thinking and most certainly is unable and unwilling to choose and to be self-designated in any of these one-dimensional situations.

Kant hypothesized rational fundamentals in a world that denied its intelligent powers and thereby established a humanistic civilization directed toward benefiting man by its own means. An Everyman is required to reach and adopt the qualities of

the ideal man, and on this premise vast rivers of blood have been shed. The idea, which had encompassed growth, had also set itself the task of wielding a cruel two-edged sword so well that it piled up the carcasses of humans as well as of philosophical thought.

In order to establish a world that was free and scientific as well as technological and “advanced”, modern thought has found the way to create a self-examination with regard to the “otherness” by means of the image of “Orientalism”, which is a kind of Western contemplation of reality based on how the West is supposedly seen in the eye of the Oriental. In this sense it is more of a Western than an Oriental approach, even though its aim is to give voice to the “Other”. Edward Said’s approach, however, suffers from the defect that the object of its examination, which it so clearly identifies, leads to a presentation of the binary nature of its delivery. It postulates a form of authentic nobility, which is set against the white man’s trampling foot that does not, nor can it, have a non-colonialist presence in the Levant. Orientalism strengthens the binary foundations and perpetuates the ancient rivalry between northern Europe and the East, and between the world of Christianity and of Islam.

Can culture possibly evade the binary trap? That of the tension between the rational and the emotional, of the obligation to obey the law and by this to deny the personal and the subjective, of the choice between the meta-narrative idea of alienation and the sensation of abandonment? How can reality be maintained along with rationality and rationality along with reality without finding oneself in tension between the two? The modern project, the fundamentalist reaction to it and the postmodern-escapist gloom do not supply the required goods, neither in the philosophical domain nor in the existential one. Actions representing the destruction of culture, such as the destruction of the Twin Towers, as well as the American riposte to it, do not afford us a great deal of hope.

The refusal for over a hundred years to accept a Jewish presence in the Middle East is also a testimony to the difficulty found by institutions, which are pledged to disseminate a different message of values or of religion, in maintaining a breathing and open reality. The ancient categories of thinking concerning the white land-seizing colonialist are immediately brought into play. The contribution of the Zionist enterprise to the Semitic environment cannot be regarded as land grabbing. A discussion could be held within the framework of a reevaluation of the Zionist project in terms of a rich collective region drawing on past contacts, nourished by constant mutual fertilization, and maintaining a non-binary dialogue.

Alternative Spaces - Art Between Global and Local

Belu-Simion Fainaru

Israel's socio-political reality causes it to be detached from neighboring countries, while linking itself to distant centers in Europe and the US. Partly because of diverse historical processes, Israel has always considered itself closer in a cultural sense to the West, and to leading cultural centers, such as Paris, London and New York. Throughout the 20th century, those cultural centers expanded and created a system of control that perpetuated their status, and represented their concept of cultural hegemony. Israel tried for many years to become a part of this system and enhance its place within its hierarchical structure. Adoption of the concepts of the powerful Western art centers prevented the possibility of noticing any artwork in our area in neighboring countries with a similar climate and comparable cultural characteristics.

In this respect, the Haifa Mediterranean Biennale now opening in Haifa, has an important role in creating a new contact network of artists from countries in the area – the Mediterranean states. These contacts are based upon new cultural systems that are contrary to the existing hierarchical system - one that differentiates between center and periphery and considers local work based only on the extent of its association with imported trends from strong Western centers. The purpose of the Haifa biennale is to create a new contact system, through which artists from the nearby areas can cooperate, initiate activities and exchange views, unencumbered by the fixed patterns of the established systems.

The Haifa Mediterranean Biennale is a sort of laboratory where the various ideas and suggestions expressed can be examined and put into practice in different regional locations. Nowadays, global art has become fettered and dependent on the economic system that is based on capitalistic principles. The biennale offers an alternative platform emphasizing local processes formed by encounter and cultural exchange, not by importing already-completed creations. The biennale provides

opportunities for meeting and exchanging opinions, and forming bonds leading to future activities. It offers a platform for artists from the periphery to present their work without having to adjust themselves to established modes set by the major centers. These centers tend to create sub-genres, succumbing to a constant need to discover novel activities and introduce artists from new and “exotic” sources.

Hidden beyond the global expanse and globalization rules lies a temptation embedded in a certain way of thinking. It enforces universality, the framework of which is based on what is termed “cultural pluralism”, and creates a disturbance in the local element and in critical thought. Any expression is altered and any abstract intercultural discussion is averted, thus justifying in the long run the dominant neo-colonial culture.

In the context of this prolonged struggle between ideas and opinions, numerous artists have shown us that in the face of an increasingly global truth the freedom to query and to actively appeal against the attempts to create uniform opinions exists at present and will continue to exist in the future. Such messages of protest and their accompanying acts of opposition play their part in the search for identity and understanding of the society in which we live.

The model of culture put forward by contemporary neo-liberal societies is multiculturalism. In a period that is characterized by the autocracy of capitalism and the united global market, multiculturalism offers an expanse where the self and the other are delineated by lines of respect and tolerance for the different, so that the cultural, religious, or sexual other can live happily and safely within society, while maintaining his individuality and his identity. The multicultural other is a toned down non-political other whose difference is tolerated so long as it is not bothersome.

The Biennale's activities and events create a space in which the other can express himself. The borderline of the otherness expresses a contrast with and

an opposition to the ruling power and ideology. The concept of a hybrid expanse encompassing identities of inflexible differences is an indication of the need to delineate an even farther expanse within whose borders those on the fringe can have their say.

A wide range of activities, of artistic and institutional forms – such as biennales, artists' residences, new media forms, and audience-participating art – design a fertile soil in which one can examine and reevaluate the relationships between center and periphery, between local and global, between majority and minority, and between generalization and glorification. The profusion of biennales, artists' residences, and networks in the peripheries reflects the necessity to envisage the creation of alternative expanses where the other will be enabled to express himself. From this aspect art is engaged in reformulating its own limits, while at the same time concentrating more on the artistic process than on the final goal. These attitudes and activities in art create a negotiating expanse where the other can discuss his identity democratically, and where a whole range of viewpoints can be expressed.

Contemporary art must be the expanse wherein democracy can be realized in order to defend the lost ideas concerning partnership and cooperation – and consequently it must be an expanse of ethical values, political rights, and social justice. Art will thereby provide a refuge for the other, permitting him to remain outside the actual social and political conflicts. In order to be politically active, art must participate in the conflict and take a stand.

The visual art scene in Israel is engaged in the discourse regarding the “power centers” of Western art located in New York, London, or Paris. To date, no effort has been made towards creating a network of exhibitions and projects for the exchange of artists with neighboring countries such as Egypt, Turkey, Jordan, Morocco, Greece and Cyprus. Within a wider context, one can view the cultural situation in Israel as part of global processes occurring in other regions of the world in which societies, countries, organizations and individuals are involved and are engaged in a process of redefining themselves, and are creating new directions and new meanings for their activities.

The contradictions and profusion of opinions in Israeli society and in Israeli culture stem from the polarization between East and West, which is expressed in the Israeli art scene in the form of tension between the local and the universal. While Israel is struggling to maintain its national and religious identity it is nevertheless attempting

at the same time to promote its acceptance into Western culture by creating a free market economy and wide-ranging privatization through the adoption of the West's cultural symbols.

The Western outlook is deeply rooted in the Israeli art scene, which functions in accordance with the model of the European-American art scene. The Israeli art scene is characterized by the tension between the attempt to be concurrently universal and local, but the universal model is actually a European one.

The central aim of the Haifa Mediterranean Biennale is to establish a regional cultural network that will be a platform for communication between artists, architects, activists, philosophers, and media men on the one hand, and the general public in the Middle East and Mediterranean countries on the other hand.

This network will serve as a counterbalance to the local art scene with regard to the neighboring art domains surrounding Israel, as well as an instrument aimed at overcoming the isolation from the region of Israel's artistic creation. The Biennale will strive to exhibit installations by artists from neighboring countries that reflect the changes occurring in the art scenes of their localities under global influences. We are interested in offering a panoramic view of life, while combining it with the language of art and with the tools that contemporary culture, communication, politics, and economics make available. Cultural exchanges between different geographies could bring to light similar experiences and parallel histories such as can be identified in typical artistic works. These endeavors could possibly offer an alternative channel to other global means of communication in the context of information reception and cooperation. The aims of the project are to cement contacts between diverse geographies and to serve as a channel for exchanging ideas and points of similarity.



Contents

Alternative Spaces - Art Between Global and Local	Belu-Simion Fainaru	147
Bouillabaisse Soup or War of Civilizations On Mediterranean Culture as a Source of Inspiration	Eitan Machter	145
The Threshold Between the Public Domain and Household Contents	Haviva Pedaya	141
Haifa - A Cosmopolitan City	Arnon Soffer	131
A Dialogue Between the Art Historian Daniel Wayman and Belu-Simion Fainaru	Daniel Wayman	127
After the Era of Museums – Using Containers in the Mediterranean Biennale as an Alternative Museum	Avital Bar-Shay	123
Education and Art – Adoption of an Elementary School by the Biennale as an Educational Model		114
Artists Works	Daniel Wayman	113



The Haifa Mediterranean Biennale

Household Goods

Opening Exhibition: February 18th 2010

Art Direction

Art Director and Biennale Initiator, **Belu-Simion Fainaru**

Curatorial and Exhibition Design, **Belu-Simion Fainaru, Avital Bar-Shay**

Catalogue

Catalogue editor, **Belu-Simion Fainaru**

Design of Catalogue and Concept, **Avital Bar-Shay**

Graphic Editing, **Ziva Dotan**

Proofreader, **Drora Lavi**

English Translation, **Amos Risel**

Photography, **Studio Warhaftig Venezian Ltd.**

Artistic Committee, **Yona Fischer, Dr. Miri Gal-Ezer,
Daniel Wayman**



Special thanks to the Lottery Council
for its generous contribution to the catalogue

© All rights reserved by Belu-Simion Fainaru
www.haifabiennale.co.il



משרד התרבות והספורט



The Haifa Mediterranean Biennale 2010

Household Goods

