

אפרת שוילי

נקודה מול נקודה: עבודות 1992–2012

לאמי חנה על המבט
לאבי מיכאל על החלום



משכן לאמנות, עין-חרוד

תוכן העניינים

מאמרים		
עבודות	-----	
6	גליה בר אור	פתח דבר
10	ורד מימון	בתים אידיאיים, סובייקטים ממשיים: על תצלומיה של אפרת שוילי
20	-----	בתים חדשים בישראל ובשטחים הכבושים, 1992-1998
70	כריסטופר פיניי	ולא ראיתם את פניהם
78	-----	שרים בקבינט הפלשתיני 2000 (מאי-ספטמבר 2000)
102	עדנה מושנזון	אפרת שוילי: שבילים מתפצלים, מצטלבים
112	-----	לא לפחד כלל, 2003
122	אורלי שבי	שרשרת של עדים: על זיכרון השואה בעבודות הווידאו של אפרת שוילי
132	-----	פתוח סגור פתוח, 2006
138	-----	תצלומי משפחה, 2012
140	-----	100 שנים, 2006-2007
152	-----	רכבת שדים, 2008
164	בנימין שבילי	חומות
170	-----	רחביה, 2009
176	כריסטופר פיליפס	אָהיה לך לְמֶרְאָה: על חם/קר של אפרת שוילי
182	-----	חם/קר, 2011
195	-----	ציונים ביוגרפיים
198	-----	על הכותבים

הספר רואה אור לרגל התערוכה
אפרת שוילי
נקודה מול נקודה: עבודות 1992-2012
משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין-חרוד
סתיו תשע"ד, אוקטובר-נובמבר 2013

אוצרת ומנהלת: גליה בר אור

תערוכה

אוצרת: עדנה מושנזון
ניהול השאלות: אילה אופנהיימר
מנהלה: אילה בשור, נילי הלר
מסגור ותלייה: מור טבנקין, יניב שפירא
וידאו: פרוטק פתרונות תצוגה דיגיטליים
סריקה והדפסה דיגיטלית: דיגיטל פוטו פרינט, מקבוצת אופק צילומי אוויר

ספר

עריכה: עדנה מושנזון
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
תרגום ועריכה: מייק בורנס (עריכה באנגלית); סיון רוזה (נוסח אנגלי, תרגום בעמ' 37e-48e)
חמדה רוזנבאום (עריכת בעברית, למעט בעמ' 122-131, תרגום בעמ' 26e-36e)
גרפיקה: עלוה חלוץ

על העטיפה: מתוך הווידאו רכבת שדים, 2008

המידות נתונות בס"מ, רוחב x גובה

כל העבודות בספר הן של אפרת שוילי, אלא אם צוין אחרת

sommercontemporaryart

עבודותיה של אפרת שוילי מוצגות באדיבות האמנית וגלריה זומר לאמנות עכשווית



התערוכה הופקה בתמיכת קרן משפחת אוסטרובסקי



הקטלוג בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

© 2013, משכן לאמנות, עין חרוד
מסת"ב: 978-965-7497-02-9

הספר נקודה מול נקודה: עבודות 1992–2012 מלווה תערוכה מקיפה של אפרת שוילי, המוצגת בסתיו 2013 במשכן לאמנות עין חרוד. אוצרת התערוכה ועורכת הקטלוג, עדנה מושנזון, בחרה להציג את גוף העבודה של שוילי בצילום ובווידאו באמצעות טקסטים מאת כותבים שונים, המתמקדים כל אחד בעבודה מסוימת, בסדרה או בפרק בעבודתה. כל מאמר שולב ברצף של תמונות שאליהן מתייחס הטקסט, וכך נבנתה בספר תנועה הדדית בין עיון תאורטי להתבוננות, בין דיון מופשט לבין השתקעות בממדים פואטיים ואסתטיים של העבודות שבהן מופנם ניסיון פרטי ממשי, רווי ורב-רבדים. הרצף הכרונולוגי של הספר מציע מהלך כולל של עבודתה של שוילי, מראשית שנות ה-90 ועד היום, וקושר אותה לדיון מתפתח בצילום, המתחקה על שאלות עומק בתחומי זיכרון והיסטוריה, מוסכמות תקשורתיות וסטראוטיפים תרבותיים. אלה נקשרים בתורם להיבטים ביוגרפיים, היסטוריים וגיאוגרפיים, לזמן ולמקום.

כבר מראשית דרכה שילבה שוילי חשיבה מושגית בתפיסה אמפירית, שהוטענה בניסיון מקצועי שאינו מובן מאליו בעיתונות. ההיבט המושגי ניכר כבר בעבודותיה המוקדמות, בהתייחסותה המודעת למדיום הצילום עצמו, כמו גם למערכות היחסים ולכוח הנחשפים במבט. בהקשר זה ראוי לציין שקודם ללימודי האמנות שלה השלימה שוילי לימודי תואר שני במדע המדינה, תחום שאינו אדיש לשאלת טבע הכוח, ואשר עוסק גם, בהיבטיו העכשוויים, באינטראקציה המורכבת שבין ממדים פנימיים של רוח הזמן, נורמות ותרבות, לבין ממדים מוסדיים בחברה והכרעות פוליטיות.

לאחר שהשתלמה בצילום בקורסים שלקחה באקדמיה לאמנות בצלאל, החלה שוילי להציג סדרות תצלומים שהתמקדו בריכוזי הבנייה המואצת בשטחים הכבושים ובישראל. התצלומים הללו, מקרה נדיר לעבודת ביכורים הזוכה למעמד מכונן מיד עם חשיפתה לציבור, הוצגו בזמנו בלא אזכור של שמות הישובים שבהם צולמו, מתוך החלטה מודעת שהדגישה את המודל העקרוני העומד בבסיסם על-פני התפיסה התיעודית הרווחת יותר. הכותבים שנבחרו על ידי מושנזון ושוילי מתייחסים נקודתית, החל מסדרה מוקדמת זו, לפרקים ביצירתה.

הספר נפתח במאמרה של ורד מימון המתייחס לסדרת התצלומים הראשונה הזו של שוילי, בתים חדשים בישראל ובשטחים הכבושים (1992–1998). מימון מנתחת כיצד משתקפת במבעי הצילום מדיניות-על המושתתת על הגיון כלכלי-קפיטליסטי ותפיסה פוליטית-טריטוריאלי. סדרה זו נקשרת במאמר לסדרת תצלומים מכוננת נוספת המעוגנת בהתרחשויות הפוליטיות של הזמן, שרים בקבינט הפלסטיני 2000 (מאי–ספטמבר 2000), שביקשה במקור להציג סדרת דיוקנאות מהוקצעת, אך אירועי השעה חרטו בה את האנושי והזמני, את ה'רשות בלא סמכות'. סדרת התצלומים הזו עומדת במוקד מאמרו של כריסטופר פיניי, הממקם את דיוקנאות שרי הקבינט בצומת שבין נסיבות היצירה של הסדרה וגורלה, לאור ההתרחשויות הפוליטיות באזור שמנעו את הצגתה בארץ עד לתערוכה הנוכחית, ובין תצלום הדיוקן כמדיום של תקווה.

מאמרה של אוצרת התערוכה, עדנה מושנזון, מתמקד בעבודת הווידאו לא לפחד כלל (2003) תוך התייחסות להקשרים הרחבים של השיר העממי-הלאומי המושר בקבוצה – תופעה רווחת בישראל, העומדת במרכז עבודתה זו של שוילי. המאמר מתאר את תופעת השירה בציבור בהקשר הישראלי של צורך ביצירת מרחב מפלט, בתחושת סולידריות ושייכות, כשברקע העבודה עומדת האינתיפאדה השנייה. על פי המאמר, זוהי עבודת מפתח בגוף העבודה של שוילי, כזו המאפשרת נקודת מבט נוספת על הסדרות שקדמו לה, ושהתוויה בדיעבד את הכיוון לעבודותיה מנקודה זו והלאה. מאמרה של אורלי שבי פותח דיון באופיו ההבנייתי של הזיכרון הקולקטיבי בישראל ובדיאלקטיקה של זיכרון השואה, תוך בחינת תולדות הופעתו של הנושא באמנות הישראלית ובשיח בישראל. המאמר מנתח שתי עבודות וידאו של שוילי, פתוח סגור פתוח (2006) ותצלומי משפחה (2012), המביאות את טקס הזיכרון לשואה בהקשר המוסדי, ביד ושם בירושלים, אל מול מסע זיכרון פרטי-משפחתי. נקודת מוצא ביוגרפית של בן משפחה עולה ברשימתו של בנימין שבילי, המתחקה אחר משקעי מערכות קשרים פנימיים משפחתיים. הרשימה כוללת מבט חברתי-מעמדי הנקשר למחוז ילדותה של שוילי, שכונת רחביה בירושלים, שבה עסקה באחת מסדרות התצלומים האחרונות שלה (רחביה, 2009). חותם את הספר מאמר מאת כריסטופר פיליפס, הכותב על מיצב הווידאו חם/קר (2011). עבודה זו עוסקת במעגל אינטימי של חברים ומכרים של האמנית, המתועדים בשיבה ממושכת מול המצלמה בסטודיו של שוילי בירושלים. פיליפס משייך את העבודה למסורת אמנות הדיוקן בגלגוליה המאוחרים, אם בקולנוע ניסיוני ואם באמנות הווידאו, וקושר אותה במבט לאחור, לסדרת התצלומים המוקדמת של שוילי של דיוקנאות השרים בקבינט הפלסטיני. הכותבים בספר מציעים דינמיקה כרונולוגית-ביוגרפית המעבה את חוויית ההתבוננות במורכבות הסיטואציה, שההוודה לפנים ולאחור מרבד בספר מצע של שיח מורכב – כזה הנמנע מאידאולוגים ואשר חושף את היסוד האנטגוניסטי, הזמני והשביר, היסוד הפוליטי החותר תחת מוסכמות ההבניה הממלכתית של הזהות ההגמונית.

שלמי תודה

תודה לאוצרת עדנה מושנזון, על גיבוש הרעיון לתערוכה, ועל המימוש המוצלח של התערוכה ושל הספר המלווה אותה. תודה לעיריית זומר ולצוות גלריה זומר, ובייחוד לנועה רשף, על שיתוף הפעולה הנדיב ועל הסיוע בהפקה, בכל השלבים שבדרך. תודה מיוחדת לזווייאן אוסטרובסקי ולקרן משפחת אוסטרובסקי, המסייעת רבות לפעילות התרבותית בארץ, על תרומתה שאפשרה את מימוש התערוכה והוצאתו לאור של הספר. תודה והוקרה למפעל הפיס לתרבות ולאמנות, על הסיוע החשוב במימון הפקת הספר. תודות מקרב לב למגן חלוץ ולעלוה חלוץ, על העיצוב הגרפי המוקפד. הערכתנו ותודתנו לסיון רווה ולחמדה רחנבאום, ועל התרגום המקצועי ועל העריכה הלשונית הקשובה. לבסוף, תודה וברכות לצוות משכן לאמנות, עין חרוד.

האמנית מבקשת להודות:

על מימוש התערוכה והספר הנלווה לה, תודתי לגליה בר אור, עדנה מושנזון, עיריית זומר, מגן ועלוה חלוץ, ולצוות גלריה זומר לאמנות עכשווית: יובל אתגר, תמר זגורסקי, תמר מרגלית ומאיה פסטרנק. תודה מיוחדת לנועה רשף. תודה גם לסיון רווה, חמדה רחנבאום, מייק בורנס, ואופק צילומי אויר – יאיר וידנפלד ואבנר נחמני.

על התמיכה והעזרה לאורך השנים, תודות לשמחה שירמן, יגאל שם-טוב, אריאלה אזולאי, קתרין דוד, מרטין וטיבו דה לה-שטר, יגאל אהובי, שרית שפירא, דומיניק אבנסור, ויורג באדר.

על הסיוע במימוש העבודות בתערוכה, תודה לבית הספר לצילום מוסררה ולאבי סבג, חוה להט, חבורת הזמר בישוב מיתר, הקרן לירושלים, נירית נלסון, רחל ברקאי, מוזיאון יד ושם, מעמותה – לאה מאואס ודייגו רוטמן, ליאור ואגו ולאל קליין, מימי אש, רזי ברהום, טליה טוקטלי, רובי חנונה, מיה מוצ'בסקי-פרנס, יוליה רבסקי, ולי היא שולוב. תודה לכל משפחתי היקרה.

בתים אידאיים, סובייקטים ממשיים: על תצלומיה של אפרת שוילי

ורד מימון



ללא כותרת (מצפה יריחו), 1993, 25x36.5
Untitled (Mitzpeh Yericho), 1993, 25x36.5

גוף העבודה של אפרת שוילי תופס מקום ייחודי בשדה האמנות הישראלית. עבודותיה המוקדמות, ובייחוד הסדרה בתים חדשים בישראל ובשטחים הכבושים (1992–1998), נוצרו בתקופה שהתאפיינה במבט ביקורתי של האמנות הישראלית ביחס לנוף המקומי ולסביבות המגורים שבו; אך בשעה שאמנים ישראלים דוגמת גלעד אופיר או שרון יערי השתמשו לצורך כך במצלמות טכניות גדולות, והפיקו באמצעותן הדפסים גדולי-ממדים, הרי ששוילי, שרק התוודעה לתחום והחלה לעבוד כצלמת – וזאת לצד תחומים נוספים שלמדה או עסקה בהם – נמנעה מסימניה של המקצוענות המובהקת. בעקבות ההשפעה העצומה שנודעה אז בארץ למורשת הצילומית של ברנד והילה בכר (Becher), התאפיין הצילום המקומי בשימת דגש על סממנים טופוגרפיים ואדריכליים מובחנים המייחדים את הנוף המקומי, וזאת באמצעות אימוצו של מודל שיטתי, טיפולוגי-השוואתי; אך מבט של שוילי, לעומת זאת, נותר כמבטו של משוטט מזדמן הפוגש בדרכו את המוזר והמתמיה, את אותן 'זוועות' ו'תפלצות' המטילות את חיתתן בנוף, בסביבתו הטבעית והאנושית כאחד.

הסקרנות הזו של שוילי, על גבול הפליאה – לצד חדות ההתנסות במדיום תקשורתי חדש, המאפשר התערבות של ממש בזירת הפוליטיקה הישראלית, על הגיונה האלים הבלתי-פוסק – מציינת גם סדרה מוקדמת נוספת שלה, שרים בקבינט הפלסטיני 2000 (מאי–ספטמבר 2000). הפרויקט הזה התהווה באופן ספונטני ומיוזמתה של שוילי, שהייתה נרגשת נוכח ההתקדמות בתהליך השלום לקראת ועידת קמפ דייוויד (יולי 2000) והסיכוי להקמתה של מדינה פלסטינית. לא רק השאיפה להעמיד גוף עבודה אמנותי היא שהניעה אותה כאן, אלא גם האפשרות לרתום את המדיום הצילומי לטובת תגובה ביקורתית ישירה, שתכליתה חשיפה ופירוק של מיתוסים העומדים בבסיס החברה הישראלית. מיתוסים מושרשים ממן אלה, המוטמעים בה תדיר בין השאר באמצעות קונבנציות וז'אנרים צילומיים שנויים במחלוקת, נעשים בעבודתה של שוילי למושאייה של פרקטיקה מתמשכת, מושגית-פוליטית, של 'מיומנות מופחתת' (deskilling). מכאן נובע המקום הייחודי שיש לעבודתה של שוילי במדומיין החזותי של התרבות הישראלית.

בתים לישראל

הסדרה בתים חדשים צולמה באתרי בנייה של שכונות מגורים בישראל ובשטחים הכבושים. אלה צולמו כמין 'ערים אידאליות', כשעודן בלתי מאוכלסות וריקות מאדם, נטולות כל שילוט או סימן טקסטואלי ונקיות מכל הפרעה מזדמנת. המבנים הללו – בין שהם שייכים לפרברים שבתוך הקו הירוק ובין שלריכוזי ההתנחלויות הנבנים מעבר לו – מציגים את האנכרוניזם שבאתוס הציוני-חלוצי של כיבוש האדמה והשליטה במרחב. מה שבשפה פרגמטית מכונה 'קביעת עובדות בשטח' מתבטא בסופו של דבר,



דן גראהם, בתים לאמריקה, 1966-1967
 Dan Graham, Homes for America, 1966-1967

כפי שמראים התצלומים, בעיוורון מוחלט לסביבת הנוף שבה הם נטועים, על אפיוניה הטופוגרפיים, הגאוגרפיים והאקולוגיים הייחודיים. אם ניתן לומר על האתרים הללו שהם 'אידיאליים', הרי שזה מפני שהם תוצרה של 'אידיאה' פוליטית שלטת – ולא של התייחסות קונקרטי-ממשית אל המקום ואל יושביו.

התצלומים הללו, בחשיפתם את ה'אידיאה' (או את ה'מושג') שמאחורי אתרי הבנייה הללו, מתייחסים למורשת אמריקאית של צילום מושגי. בעקבות אמירתו הידועה של סול לויט (LeWitt), ש'מושג הוא מכונה המייצרת אמנות', יצרו אמנים דוגמת אד רושיי (Ruscha) ודן גראהם (Graham) סדרות תצלומים בהתבסס על כלל או עיקרון שנקבע מראש. ספרי התצלומים של רושיי, ביניהם עשרים ושש תחנות דלק (1962, *Twenty-Six Gasoline Stations*) וכמה דירות מגורים בלוס אנג'לס (*Some Los Angeles Apartments*, 1965), כוללים תצלומי-חטף כמו-חובבניים המעלים על הדעת סדרות של 'אקזמפלרים' או 'נתונים טכניים' החסרים כל תו מיוחד של סגנון אישי או נגיעה אמנותית. בתצלומי בנייני הדירות והבתים שלו למשל, ניכר שרושיי לא נקט כל מאמץ כדי לתקן עיוותים פרספקטיביים. כך, באמצעות החיקוי של קונבנציות גנריות של ייצוג, אפשר הצילום לאמנים המושגיים לערער על תפיסות מודרניסטיות של מקור, איכות ומיומנות. מאחורי מושג ה'מיומנות המופחתת', שנוסח לראשונה כבר בעבודות הרדי-מייד של דושאן, עומד הניסיון להימנע במתכוון מסממנים אמנותיים של ייחוד לטובת מה שג'ף וול כינה 'סימנים של אדישות'¹. גם תצלומיה של שוילי, הנמנעים מ'תיקוף' של קווים אנכיים (עמ' 37), בוחלים בהצגת סממניה של המומחיות, וזאת בשעה שהם מכבירים בנו את התחושה – באמצעות הריבוי של התצלומים מכאן, והמיקוד הנושאי מכאן – שאנו רואים עוד ועוד 'מקרים פרטיים' מוכללים של אותו הדבר עצמו, ואם לא מבחינת הסגנון האדריכלי, אזי מבחינת היחס שבין אתר הבנייה לסביבתו.

עבודתה של שוילי מוסרת אפוא הן את המקריות הנקשרת בעשייה חובבנית-לכאורה – כזו של יומן-מסע, 'דוקומנט' או 'דיווח' – והן את ההיגיון השיטתי של מפעל הבנייה והשיכון. ההיגיון השיטתי הזה בא לידי ביטוי בדגש על הסדרתיות והחזרתיות, שהרי האתרים הללו מתבססים על טיפוסי בנייה זהים, שבשל זווית הצילום נראים כמתפרסים הלאה, אל האופק, עד לאין סוף (עמ' 50, 58). המהלך הזה רומז לכך שהאתרים השונים התפתחו באופן שאינו 'אורגני' או אינדיבידואלי, כל בית לעצמו, אלא כתוצרים חומריים של מדיניות כלכלית ופוליטית כוללת ומסדירה. במובן זה, הסדרה מאזכרת במובלע את בתים לאמריקה (*Homes for America*) של גראהם, מאמר בתמונות שהתפרסם ב-7-1966 ב-*Arts Magazine* והתמקד בטיפוסי בנייה האופייניים לפרבר האמריקאי. גראהם ביקש להראות שמשתנים של עיצוב,

1 ג'ף וול, 'סימנים של אדישות', תרגום: ברונק פרלמוטר, המדרשה מס' 5, 2002, עמ' 189-215.

ב-2000, בעת שעבדה במשרד הירושלמי של הלוס אנג'לס טיימס, כתבה שוילי ליאסר עבד רבו, בזמנו שר התרבות והמידע ברשות, כדי לבקש את שיתוף הפעולה שלו ביצירת ארכיון דיוקנאות מצולמים של השרים בקבינט הפלסטיני, כחלק מן ההכנות לקראת ההכרזה על מדינה פלסטינית. הסדרה המלאה, כך אמרה לעבד רבו, תתפרסם בעיתון ותוצג במוזיאון ישראל ובמקומות תצוגה נוספים באירופה. הסדרה נועדה, טענה שוילי, להעמיד דימוי חדש של הפלסטינאים – מי שבתרבות החזותית הישראלית ובמאגר הדימויים שלה מוצגים לרוב באופן אוריינטליסטי, אם כ'אנשי אדמה' פרימיטיביים ואם כטרוריסטים חורשי-מזימות. על מנת לערער על אופני הייצוג הללו יהיו הדיוקנאות שתצלם רשמיים ומכובדים, כאותם ייצוגים 'חדגוניים' המוכרים מתמונותיהם הרשמיות של ראשי המדינה בישראל, מסוג אלה התלויים במסדרונות ובמשרדים של גופים ממשלתיים.

שוילי לא צילמה קודם לכן דיוקנאות רשמיים, אלא רק נופים ומראות ארכיטקטוניים; ומכיוון שלא כיוונה לדיוקנאות פסיכולוגיים, אמנותיים-אקספרסיביים, היא עיינה לצורך הפרויקט במדריכי צילום מקצועיים. את רוב הדיוקנאות צילמה באחד מחדרי הישיבות של בניין הפרלמנט ברמאללה, שהשרים התבקשו לרדת אליו בזה אחר זה ממשרדיהם, בזמן שעות העבודה. שוילי המתינה להם בסטודיו המאולתר שהקימה שם, מוכנה לצלם אותם מיד בהגיעם, במצלמת ה-6x4.5 שלה שהועמדה על חצובה מול וילון ששימש כרקע. שוילי הקימה אפוא מין 'תא צילום' מלאכותי, שהשרים הצטלמו בו באופן זהה, כנגד אותו הרקע ובאותה התאורה.

בזמן הצילומים העיר זיאד אבו-זיאד, שר ללא תיק, שהפעם האחרונה שצולם בידי ישראלי הייתה כשנכנס לכלא, שם צולם ככל האסירים: צדודית ימין, צדודית שמאל וצילום פנים חזיתי.² הערה זו של אבו-זיאד מצביעה על הפונקציה הכפולה של הדיוקן המצולם לאורך ההיסטוריה שלו. במאה ה-19 ציין הצילום את הדמוקרטיזציה של הייצוג, שכן משעה שנעשה זמין יכלו גם בני מעמד הבורגנות, ולא רק האצולה, להרשות לעצמם להנציח את פניהם בדיוקנאות – ולא עוד בציור או במיניאטורות, אלא במדיום חדש שהלך ונעשה פופולרי וסימן קידמה טכנולוגית. אלא שהבורגנות, בה במידה שהשתמשה בצילום כדי לייצג את עצמה, השתמשה בו גם כדי לתעד ולנהל את ה'אחרים' בחברה, מעניים ופושעים ועד חולי נפש. המהלך הזה הביא ליצירתו של מה שאלן סקולה (Sekula) כינה 'ארכיון צללים' (shadow archive), היכן ששתי הפונקציות

מימדי הבית וקונפיגורציית הבנייה נקבעים תמיד מראש, ולא על פי צרכיהם של הדיירים העתידיים או טעמים האישי, אלא בהתאם לשיטות של ייצור המוני וסטנדרטיזציה; תחשיב מדוקדק של עלויות הבנייה – המגלם את ההיקף של חומרי הגלם ואת כמותם של המבנים המתוכננים – הוא שקובע את מחירה של כל יחידת דיור.

בעוד שבבתים לאמריקה חשף גראהם את ההיגיון הכלכלי הקפיטליסטי שמאחורי הייצור המתועש, שוילי בתורה חושפת את ההיגיון הפוליטי הטריטוריאלי שמאחורי תנופת הבנייה המקומית, מאחורי אותם ה'בתים לישראל' הפרוסים במתכוון אל עומק השטחים הכבושים. זוהי קונקרטיזציה ופוליטיזציה של עקרון הפעולה המושגי של "המושג כמכונה המייצרת אמנות", שכן שוילי מראה כאן שאותו ה'מושג' (או ה'אידאה') מניב לא רק אמנות או 'מכונות מגורים', אלא גם מציאות פוליטית בשטח. בד-בבד, באמצעות אותה ה'מיומנות המופחתת' של תצלום-החטף הלא מחייב, היא מצביעה על השרירות ועל האי-רציונליות, תוצריה של הדבקות העיוורת ברעיון הכיבוש וההתנחלות.

מה שמייחד את הסדרה מפרויקטים צילומיים רבים אחרים מן השנים האחרונות, המתעדים אף הם את תנופת הבנייה הלא-מבוקרת בהתנחלויות, הוא האופן שהיא מנצלת את האילמות המובנית של הצילום בכדי להעביר תחושה חריפה של דבר שאינו במקומו, מרחבית וזמנית כאחת. מהתבוננות בתמונות לא ברור לנו האם אלה חורבות, בתים שננטשו מיושביהם מסיבה לא ברורה (עמ' 21), או אתרים חדשים העומדים בפני אכלוס (עמ' 59). כך, כשהם ניצבים בין עבר להווה – בין מה שבטרם ומה שמכבר – נפקדים הבתים הללו לעולם מן ההווה, ולכן הם גם חסרי-חיים. בסדר החזרתי שלהם הם מוציאים מכלל אפשרות את היתכנותם של חיים, את נסיבותיהם ואת ההפרעות היומיומיות הכרוכות בהתנהלותם של חיי יום-יום; תחת זאת הם מעלים על הדעת את המחזוריות של זמן המיתוס, הנגלל בטרם הזמן ההיסטורי ומעבר לו.

נוסף על כך, בשל בידודם ובשל הריק שלהם, נראים הבתים האנונימיים הללו גם כמודלים מופשטים (עמ' 52). כסימולציות של מערכי מגורים בעלי קיום עצמאי, בנפרד מכל סביבת מגורים ממשית. בד-בבד, ניכר בהם אמנם המאמץ שהושקע בכדי להפוך אותם מסטרוקטורה גרידא, מרעיון מופשט, לכלל 'מקום' אמיתי, ראוי למגורים: אלה כוללים את יישור השטח וטיפוח האדמה, שתילת צמחייה, סלילת כבישים והכנת תשתיות; אלא שלמרות כל אלה נראים הבתים דווקא כמצודות מזרות-אימה או כביצורים צבאיים, שכל מטרתם לשלוט במרחב ולהרתיע כל פולש אפשרי (עמ' 48). במין היפוך פרוידיאני, הביתי (heimlich) נעשה כאן לאלבתי ולמאיים (unheimlich) (עמ' 34). התמונות הללו מראות שהמימוש של סביבת מגורים במסגרת האידאל הצינוני-חלוצי מתמצה, בסופו של דבר, בהפיכתו של ה'בית' ל'איזור סכנה' מגודר.

² ראו בטקסט מאת האמנית בקטלוג התערוכה במרכז ויטה דה ויט, רוטרדם, 2002: Efrat Shvily, *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2000), p. 55.

של הדיוקן המצולם – זו המאדירה וזו הדכאנית – חוברות יחד, כך ש"כל דיוקן תופס את מקומו בתוך היררכיה חברתית ומוסרית."³

הפונקציה הכפולה של הדיוקן המצולם שורה על כמה וכמה פרויקטים אמנותיים; השפעתה ניכרת במיוחד בניכוס שעשה אנדי וורהול לדיוקן המשטרתי בסדרת השלושה-עשר המבוקשים ביותר שלו (*Thirteen Most Wanted Men*, 1964), עבודה שהזמנה במיוחד על ידי האדריכל פיליפ ג'ונסון עבור חזית הביתן של מדינת ניו יורק ביריד העולמי של ניו יורק. כאן שילב וורהול בין העניין המתמשך שלו באנונימיות מצד אחד (כפי שניכר גם בסדרת המוות והאסונות שלו [*The Death and Disaster Series*]) ובין מעמד הכוכב מצד שני (הדפסי המשי הצבעוניים שלו של פני ידוענים). אלא שהשילוב הזה התברר כפרובוקטיבי מדי, מה שגרר את הסרת הסדרה מקיר הביתן לבקשת מושל מדינת ניו יורק נלסון רוקפלר – אכן, בשל אותה הערעור שהכילה על הסדרים ההיררכיים: האדרתו של 'האחר' לצד הגחכה של הייצוג הרשמי, שנועד להלל דמויות ציבוריות 'חשובות'.

דינמיקה ומתח ממין אלה מאפיינים גם את סדרת השרים בקבינט הפלסטיני 2000 של שוילי – הן מצד ההפקה של הפרויקט והן מצד ההתקבלות שלו. שוילי התכוונה הרי ליצור שורה של דיוקנאות אחידים ורשמיים באופיים, תצלומי דיוקן מהוקצעים של קבינט השרים שמונה זה מקרוב; אלא שבפועל, התצלומים שהתקבלו הציעו דבר אחר. מן התצלומים עולה בבירור שהשרים אינם בטוחים כל כך כיצד עליהם להיראות כ'שרים', איזו הבעה או תנוחה עליהם לסגל שתהא 'רשמית' דיה. פניהם מביעות לפיכך מין חוסר ביטחון הנע בין הבלבול והפתיעה שבפניו של מאהר אל-מסרי, שר הכלכלה והמסחר, ובין הסקרנות והמבוכה שבפניו של אחמד קריע, יו"ר המועצה המחוקקת הפלסטינית (עמ' 87, 93). כמה מהם, כמו לדוגמא עבדול עזיז שאהין, שר האספקה, נראים כאילו שכחו לרגע את אותה הבעה 'רשמית' שעליהם לעטות, כביכול; זה מביע לא את כובד הראש שנתבקש לו, אלא הנאה לא-מוסוית נוכח מעמד ההצטלמות (עמ' 86). יתרה מזאת, לוח הזמנים העמוס של השרים הכתיב שנים צילומיים קצרים, מה שלא תמיד אפשר לשוילי את השהות להציב את הציוד כנדרש; כמה מן הדיוקנאות חורגים לפיכך מן הפורמט האחיד, אם מבחינת התאורה, ואם מבחינת המסגור, המיקוד או הקומפוזיציה: דיוקנו של שר התכנון ד"ר נביל שעת, לדוגמא, נראה לא מפקס במקצת סביב העיניים, וניכרת גם חשיפת יתרון קלה בצד השמאלי של המצח (עמ' 101). היות שכך, כמה מן הדיוקנאות נראים פחות כמו 'הדבר עצמו' ויותר כמו ניסיון בלתי-מיומן 'לחקות' את ז'אנר הדיוקן הרשמי; לכן, בה-בשעה שהם מבקשים להנציח את המצולם ולהאדיר אותו, הם גם עושים לו דה-מונומנטליזציה.

³ Allan Sekula, "The Body and the Archive," in *The Contest of Meaning*, ed. Richard Bolton (Cambridge, Mass, MIT Press, 1993), p. 347.

אפשר עם זאת שהמתח הזה קשור לא רק בנסיבות הקונקרטיות של הפקת הסדרה, אלא גם בתנאים ההיסטוריים שבהם צולמו התמונות הללו. אחרי הכול, בשנת 2000 מן הנמנע היה להאציל על הדיוקן הממלכתי את אותם הערכים והיוקרה שנקשרו בו בעבר. החשד וההגחכה שהם נחלת הדיוקן כיום קשורים הן להתקפות שספג מצד המודרניזם והאוונגארד, על עצם היומרה לייצוג מימטי ראיסטי, והן לרגש הביקורתי המתגבר של רתיעה נוכח גילויים של לאומיות-מטעם ושל אימפריאליזם מאז מלחמת העולם השנייה, וביתר-שאת מאז עלייתה של המחשבה הפוסט-קולוניאליסטית בשנות ה-80. העמדה הביקורתית הזו ביחס למורשת הדיוקן הממלכתי-הרשמי ניכרת בבירור בסדרת ציורים ידועה של גרהארד ריכטר (*Richter*), 48 דיוקנאות (*48 Portraits*, 1971–1972), המבוססת על תצלומים; אלו, כפי שטען בנימין בוכלו (*Buchloh*), פועלים "על ספו של המונומנט, תוך הטמעה – אם גם באי-רצון – של הפונקציות המסורתיות של הייצוג הרשמי-ממלכתי; אלא שבה-בעת הם מבקרים את הפונקציות הללו של מתן לגיטימיות, או לכל הפחות חושפים את התנאים ההיסטוריים שבגינם לא ניתן עוד להחזיק את המונומנט כייצוג קביל ובעל-משמעות של הסובייקט החברתי ושל הקולקטיב החברתי."⁴

להיסטוריה, כך נראה, הייתה יד גם בהכרעה על גורלו של הפרויקט. בספטמבר 2000, בעת ששוילי צילמה את מונטר סאלח, השר להשכלה גבוהה, פרצה האינתיפאדה השנייה. המהומות ברמאללה החלו רק דקות מעטות לאחר שיצאה את העיר. שוילי הספיקה לצלם רק 23 מתוך 28 השרים, ומאז לא ניסתה להשלים את הפרויקט. ב-2002 כבר הוחלפו מחצית משרי הקבינט. במקרה הזה, אם כך, נסיבות היסטוריות ספציפיות הן שמנעו מן האמנית לשוב לרמאללה ולעדן את התוצר הסופי על ידי צילום מחדש של אלו מן הדיוקנאות שלא עלו יפה, יותר מאשר עמדה אסתטית מודעת של 'מיומנות מופחתת', כפי שהדבר בסדרת בתים חדשים בישראל ובשטחים הכבושים. שאיפתה של שוילי לטעת דימוי אחר של הפלסטינאים בתודעה החזותית הישראלית נותרה, אפוא, בלתי ממומשת. הדיוקנאות שצילמה, במילותיה שלה, עושים דה-קונסטרוקציה לעצמם, בחושפם "רשות ללא סמכות" ו"קבינט ללא מדינה."⁵ הקבינט הפלסטיני קיבל בתוך כך מעמד אפיסטמולוגי פרדוקסלי, כזה של דקומנט היסטורי 'רשמי' לקיומה של ישות מדינית – מדינה פלסטינית – שלא זכתה להתממש.

משפרצה האינתיפאדה השנייה החליט מוזיאון ישראל לבטל את תערוכת הקבינט הפלסטיני שתוכננה לשוילי, בטענה ש"הזמן אינו הולם לכך". לאור התקדים ההיסטורי של הסרת השלושה-עשר המבוקשים ביותר מן הביתן של מדינת ניו יורק, נראה שחששו

⁴ Benjamin Buchloh, "Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning," *October* 75 (winter 1996), pp. 76–78.

⁵ אפרת שוילי, ראו הערה 2 לעיל, עמ' 59.

במוזיאון מכך שבציבור הישראלי, עלולה הסדרה להתפרש כהאדרה של מי שנחשבים למעשה כ'פושעים'. אילו התעקשו במוזיאון להציג את הפרויקט באותו הזמן המכריע, יכול היה המוזיאון לקחת חלק במשימה הפוליטית החשובה של הגחכה וערעור של הדימוי הפופוליסטי המציג פלסטינאים כטרוריסטים; אך האפשרות הזאת לא עלתה כלל על דעתם של מנהלי המוזיאון ואוצריו. ההזדמנות להעמיד 'דימוי חדש' של הפלסטינאים כפרטנרים פוליטיים לגיטימיים הוחמצה. הצגת הפרויקט בזמנו הייתה מאפשרת לקרוא תיגר – כמו במקרה של 48 דיוקנאות של ריכטר – על הגזענות והתוקפנות הממוסדות מחד גיסא, תוך התעקשות על הזכות וההכרה שבהגדרה עצמית פלסטינית ובזכאותם למדינה מאידך גיסא.

ממרחק הזמן עולה גם אפשרות נוספת לקריאת הקבינט הפלסטיני, וזאת לאור מושג הפוליטי בכתביו האחרונים של ז'אק רנסייר (Rancière). לפי רנסייר, ההיעשות לכלל סובייקט פוליטי (political subjectivization) כרוכה לא בהזדהות עם ערכים קולקטיביים שהם נחלתם של קבוצות הזדהות מוגדרות בחברה, אלא באקט פרפורמטיבי שבאמצעותו סובייקטים מציגים תביעות שבו-זמנית מחברות אותם לשלם החברתי ומפרידות אותם ממנו. מכאן שסובייקטים פוליטיים אינם אלה המעמידים קבוצה חברתית מוגדרת, אלא מי שמציבים שיוך 'עודף', מתדיין, החושף את מה שנחשב למשותף ואוניברסלי כשנוי במחלוקת. כפי שמסביר רנסייר, "הפרֶדִיקטים של חירות ושוויון אינם נחלתם של סובייקטים מוגדרים. פרדיקטים פוליטיים הם פרדיקטים פתוחים, שכן הם פותחים את הדיון בשאלה של מה שהם עצמם כוללים, כמו גם למי הם נוגעים ובאילו נסיבות."⁶ הפוליטיות נוגעת אפוא לאפשרות לפתוח את תהליכי ההיעשות-לסובייקט (subjectivization), המורים על יחס של הכללה או של נישול. במובן זה, סובייקט פוליטי אינו יכול להיות 'מיוצג' מראש על ידי קטגוריה קיימת, אלא עליו להיות 'משוחק' או 'מגולם' (performed).

האם אפשר לקרוא את הקבינט הפלסטיני כפרפורמטיבי דווקא, ולא כייצוגי? לטענתי כך יש לקרוא את הסדרה, שהרי מאחר שהיא אינה 'מייצגת' עוד שום קבינט היסטורי מתפקד (שאמור, בתורו, 'לייצג' מדינה), אלא קבינט חסר, ונטול מדינה – היא מגלמת ביתר-שאת את הדרישה הרחופה והעיקשת לחירות ולשוויון. מי שנראים בדיוקנאות הם סובייקטים פוליטיים הנמצאים 'בין-לבין' – בין קבוצות ומעמדות מוגדרים, בין נוכחים לנפקדים – וזאת לא מפני שהם בלתי-ראליים ונעדרים ממשות, אלא מפני שהמציאות שלהם היא מציאות 'חצויה': אף שנושלו מן הזכות האוניברסלית להגדרה עצמית ולאוטונומיה, הם מוסיפים להתעקש על הזכות להיכלל ועל הזכות לשוויון – זכות שזוכה להכרה בינלאומית ומוחזקת כנכונה, אך שישראל עצמה מונעת

מהם. במצב הנוכחי הקטטרופלי של העימות הישראלי-פלסטיני, הבעיה שעל הפרק איננה כיצד לייצר דימוי חדש לפלסטינאים, אלא כיצד להטמיע מחדש, בתוך השיח הציבורי בישראל, את הנחת היסוד האוניברסלית של פוליטיקת השחרור. משימה זו היא שהופכת את הצגתה של הקבינט הפלסטיני בישראל בפעם הראשונה לדחופה ולחשובה מאי-פעם. זמנו הגיע.

בעבודתיה של שוילי, הפיחות ברמת המיומנות המזוהה עם קונבנציות וז'אנרים צילומיים מקובלים מאפשר ערעור ביקורתי על ההיגיון הקפוא והממית של אידאות פוליטיות, כמו גם על מופעיהן החומריים. בסדרת בתים חדשים בישראל ובשטחים הכבושים שלה, הדגש המושגי המושם על ה'אידאה' עוטה משמעות קונקרטיה משעה שהוא מופנה אל המיתוס הציוני-חלוצי של כיבוש האדמה. תצלומים אלו, בהדגישם את המערך השיטתי שבבסיס הסביבות הבנויות הללו, חושפים מן הצד האחד מדיניות מכוונת של הרס והתפשטות; אך מן הצד השני, באמצעם את מבטו של משוטט חיצוני בין מה שנראה כחורבות ארכאולוגיות – שאינן אלא מבנים חדשים – הם מבטאים בעוצמה את השרירות, ואפילו את הטרורף, הנובעים מן ההתעקשות הבלתי-מתפשרת על סדר המוחזק כ'אידאלי'.

בדומה לכך, בסדרת שרים בקבינט הפלסטיני 2000 שלה, ה'חיקוי' של רטוריקה חזותית המזוהה עם הדיוקן הרשמי המונומנטלי מורה הן על אי-האפשרות של צורת ייצוג לאומית כזאת היום, והן על הכרחיותה בתוך המדומיין החזותי של הפוליטיקה הישראלית. במובן זה, היא מגלמת את הדרישה להיכללות ולהכרה של סובייקטים אמיתיים, שמאבקם העיקש מעניק לסדרה את המעמד הפרפורמטיבי של מעורבות פעילה. וזו תרומתה הייחודית של שוילי לאמנות הישראלית: השימוש בצילום לא רק כמכשיר של תיעוד, אלא גם כנשק המופנה נגד היסודות המנשלים בקולקטיביות הישראלית.

⁶ Jacques Rancière, "Who is the Subject of the Rights of Man?" in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. and trans. Steven Corcoran (London and New York: Continuum, 2010), p. 68.



ללא כותרת (מעלה אדומים), 1998, 25x34
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1998, 25x34

<<

ללא כותרת (ירושלים, מלחה), 1994, 25x39
Untitled (Jerusalem, Malha), 1994, 25x39

בחים חדשים בישראל ובשטחים הכבושים, 1992–1998

חצומוי שחור-לבן (תשליל)

הדפסה פיגמנט על נייר ארכיבי

New Homes in Israel and the Occupied Territories, 1992–1998

Black and white photographs (negative)

pigment print on archival paper





ללא כותרת (מעלה אדומים), 1998, 25x31.5
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1998, 25x31.5



ללא כותרת (ירושלים, גבעת משואה), 1997, 25x28.5
Untitled (Jerusalem, Givat Masu'ah), 1997, 25x28.5



ללא כותרת (ירושלים, גבעת משואה), 1997, 25x37
Untitled (Jerusalem, Givat Masu'ah), 1997, 25x37



ללא כותרת (ירושלים, גבעת משואה), 1997, 25x38
Untitled (Jerusalem, Givat Masu'ah), 1997, 25x38



ללא כותרת (מעלה אדומים), 1998, 25x38
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1998, 25x38



ללא כותרת (אשדוד), 1997, 25x38
Untitled (Ashdod), 1997, 25x38



ללא כותרת (מצפה נבו), 1997, 25x38
Untitled (Mitzpeh Nevo), 1997, 25x38



ללא כותרת (ירושלים, מלחה), 1995, 25x34
Untitled (Jerusalem, Malha), 1995, 25x34

ללא כותרת (ירושלים, גילה), 1998, 55x60
Untitled (Jerusalem, Gilo), 1998, 55x60





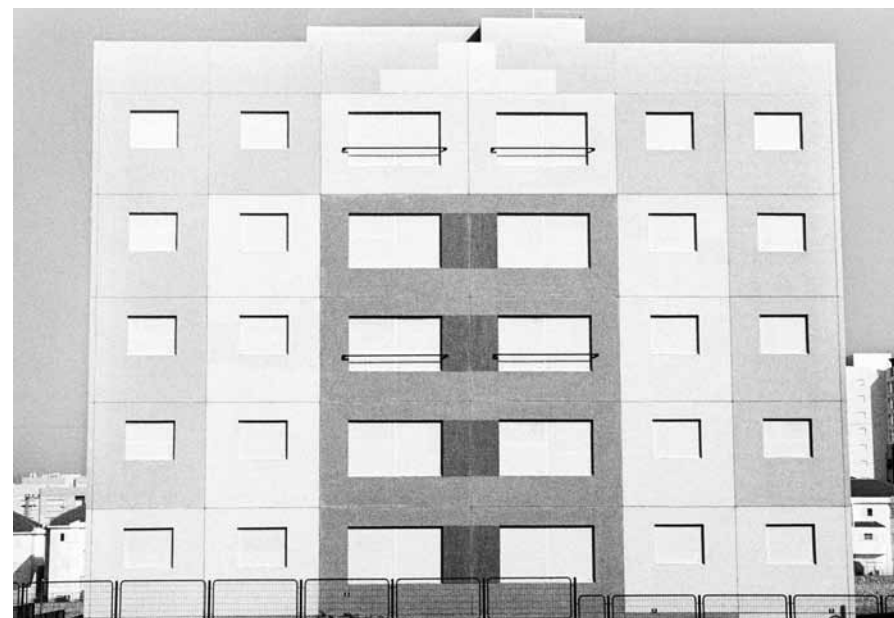
ללא כותרת (ירושלים, גילה), 1995, 25x39
Untitled (Jerusalem, Gilo), 1995, 25x39



ללא כותרת (ירושלים, מלחה), 1994, 25x38
Untitled (Jerusalem, Malha), 1994, 25x38



ללא כותרת (קריית גת), 1995, 25x40.5
Untitled (Kiryat Gat), 1995, 25x40.5



ללא כותרת (באר שבע), 1993, 25x36.5
Untitled (Beersheba), 1993, 25x36.5



ללא כותרת (טלמון), 1993, 25x39
Untitled (Talmon), 1993, 25x39



ללא כותרת (טלמון), 1993, 25x37
Untitled (Talmon), 1993, 25x37



ללא כותרת (מעלה אדומים), 1993, 25x38
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1993, 25x38

<<

ללא כותרת (מצפה יריחו), 1993, 25x36.5
Untitled (Mitzpeh Yericho), 1993, 25x36.5



ללא כותרת (בית שמש), 1993, 25x38
Untitled (Beit Shemesh), 1993, 25x38





ללא כותרת (ירושלים, גבעת קנדה), 1992, 25x36.5
Untitled (Jerusalem, Givat Canada), 1992, 25x36.5



ללא כותרת (ירושלים, גבעת קנדה), 1992, 25x35.5
Untitled (Jerusalem, Givat Canada), 1992, 25x35.5



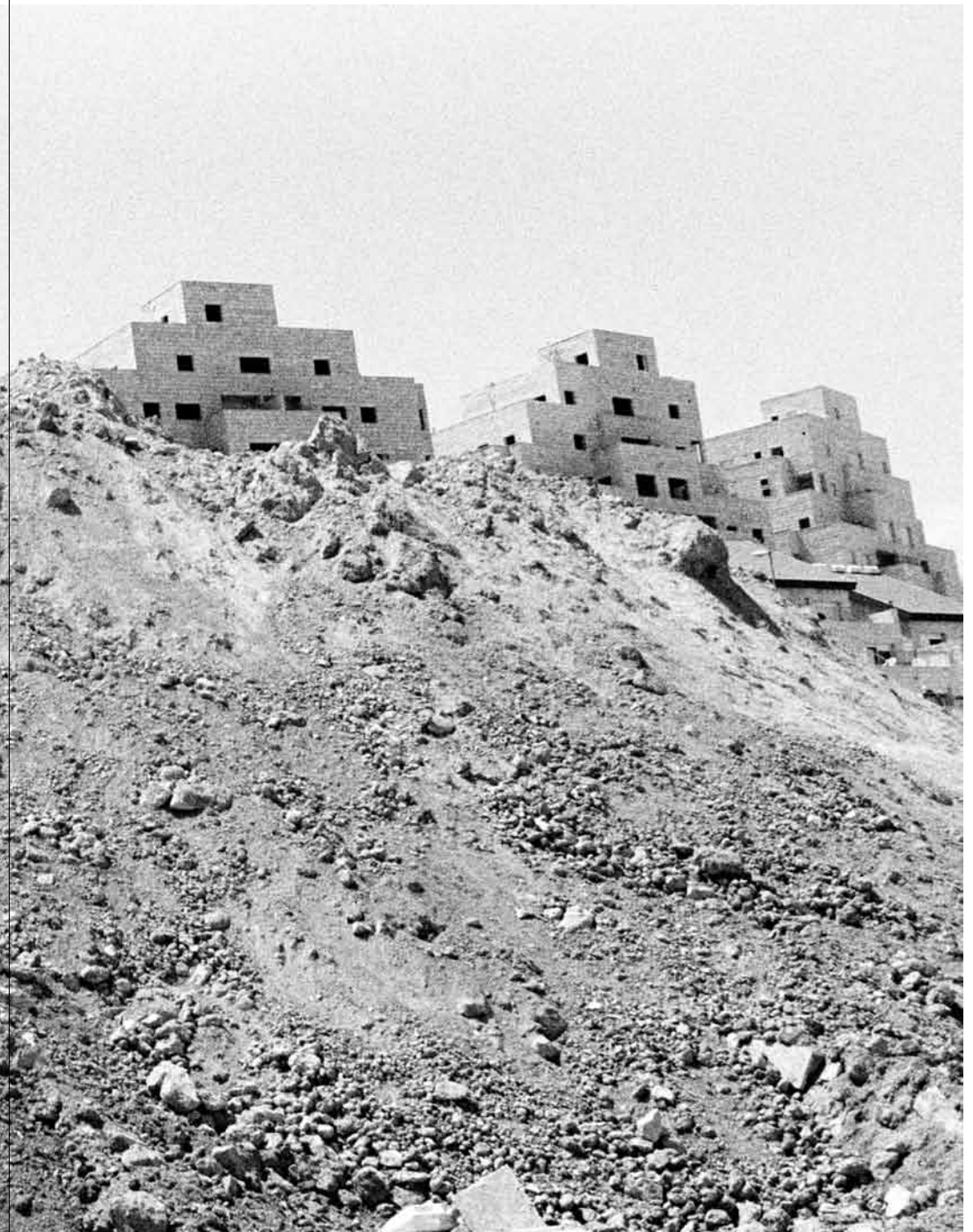
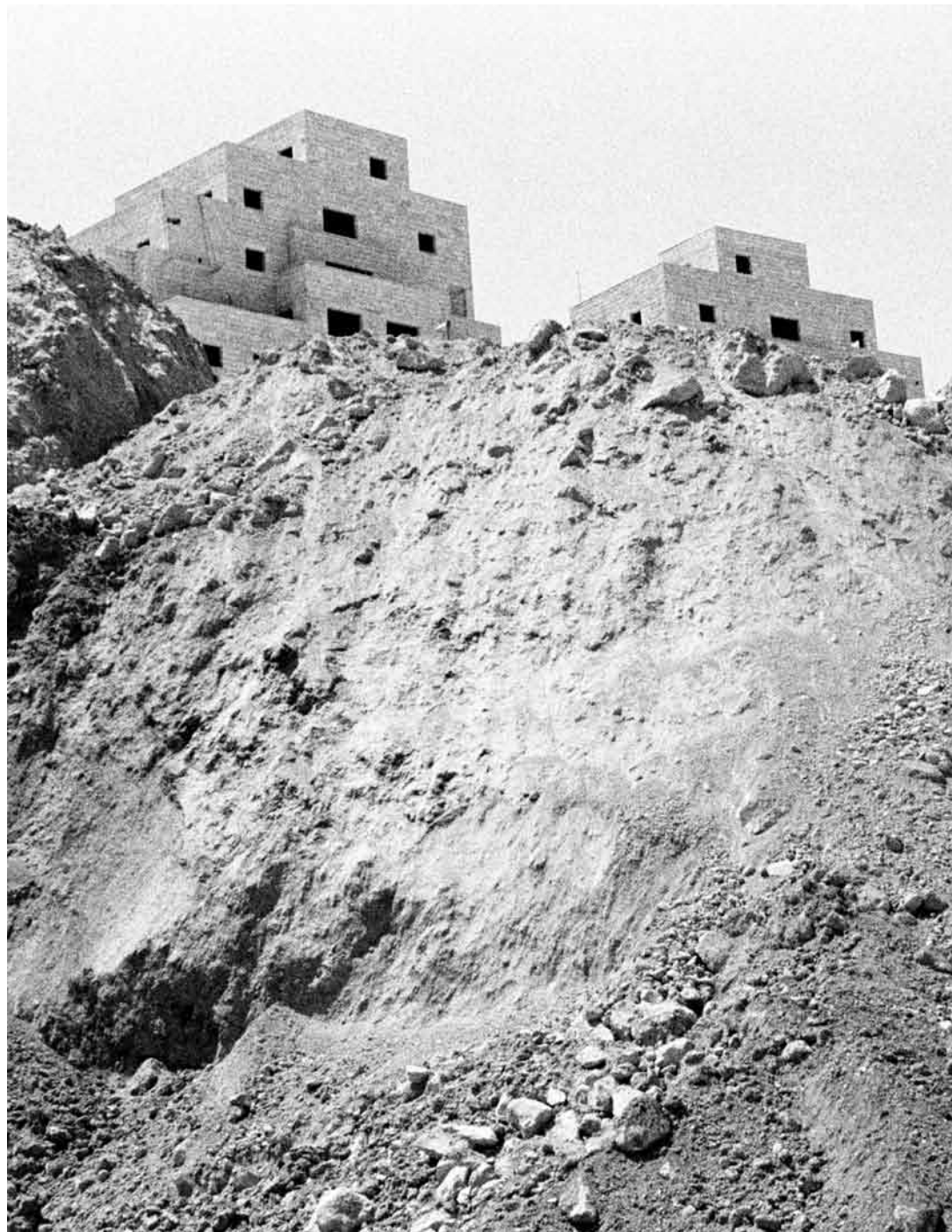
ללא כותרת (ירושלים, פסגת זאב), 1993, 25x36.5
Untitled (Jerusalem, Pisgat Ze'ev), 1993, 25x36.5

<<

ללא כותרת (ירושלים, פסגת זאב), 1993, 25x39
Untitled (Jerusalem, Pisgat Ze'ev), 1993, 25x39



ללא כותרת (בית שמש), 1993, 25x36.5
Untitled (Beit Shemesh), 1993, 25x36.5





ללא כותרת (כפר חב"ד), 1993, 25x39
Untitled (Kfar Habad), 1993, 25x39

<<

ללא כותרת (ירושלים, גילה), 1992, 25x36.5
Untitled (Jerusalem, Gilo), 1992, 25x36.5



ללא כותרת (אורות), 1995, 25x38
Untitled (Orot), 1995, 25x38





ללא כותרת (מצפה יריחו), 1993, 25x38
Untitled (Mitzpeh Yericho), 1993, 25x38

<<

ללא כותרת (מעלה אדומים), 1995, 25x38
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1995, 25x38



ללא כותרת (מצפה יריחו), 1993, 25x38
Untitled (Mitzpeh Yericho), 1993, 25x38





ללא כותרת (מודיעין), 1997, 67x55
Untitled (Modi'in), 1997, 67x55



ללא כותרת (מעלה אדומים), 1998, 25x25
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1998, 25x25



ללא כותרת (מעלה אדומים), 1993, 25x37
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1993, 25x37



ללא כותרת (מעלה אדומים), 1995, 25x38
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1995, 25x38



ללא כותרת (כפר חב"ד), 1993, 25x39.5
Untitled (Kfar Habad), 1993, 25x39.5



ללא כותרת (מצפה יריחו), 1993, 25x37
Untitled (Mitzpeh Yericho), 1993, 25x37

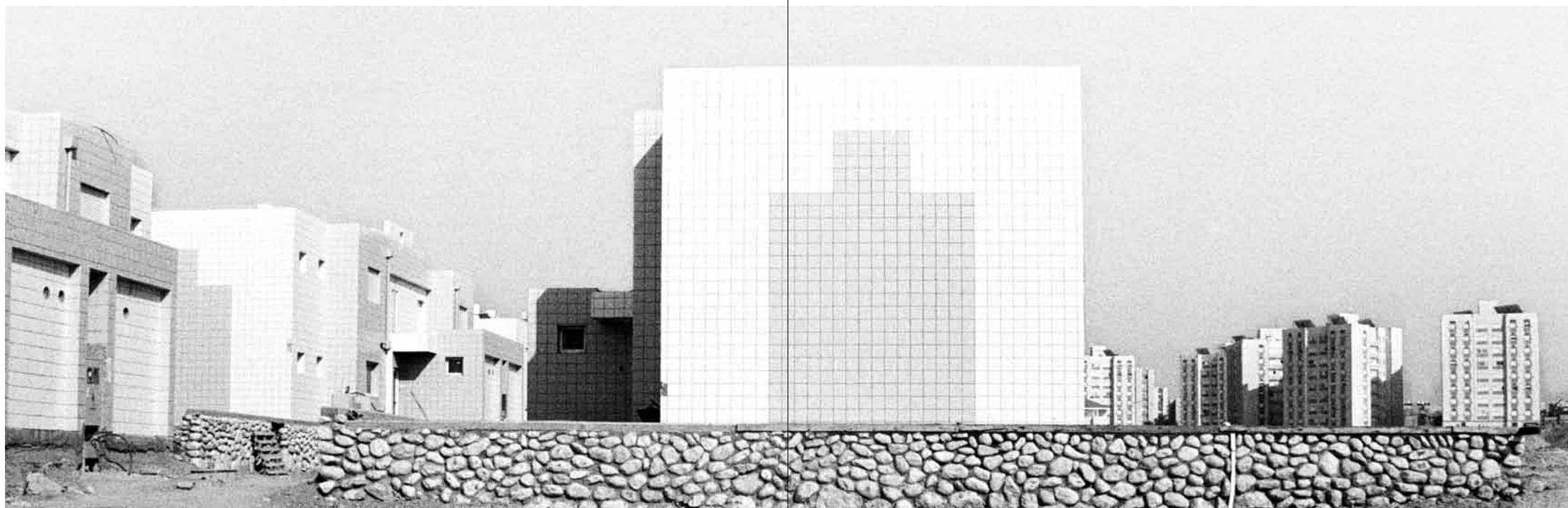


ללא כותרת (ירושלים, גבעת משואה), 1997, 25x25
Untitled (Jerusalem, Givat Masu'ah), 1997, 25x25



ללא כותרת (מעלה אדומים), 1997, 25x25
Untitled (Ma'aleh Adumim), 1997, 25x25





ולא ראינם את פניהם

כריסטופר פיניי



סאלח תעמרי, שר ללא תיק (תיק התנחלויות)
Salah Tamari, Minister without portfolio (Settlements Affairs)

את שרים בקבינט הפלסטיני 2000 (מאי-ספטמבר 2000) של אפרת שוילי אפשר לראות כניסוי בהתנבאות במדיום הצילומי, וכן כחקירה של היחס שבין פיזיונומיות-אנוש ובין ההבטחה הגלומה בפני האדם האינדיבידואלי. שוילי מציגה בסדרה 22 גברים ואישה אחת, נציגי הרשות הפלסטינית החדשה; על פניהם נסוך עדיין זוהר האופטימיות של התקופה שלאחר הסכמי אוסלו, אז צולמו – חודשים אחדים בלבד בטרם תפרוץ האינתיפאדה השנייה. הסכם השלום שנחתם באוסלו ב־1993 אמור היה להביא להקמתה של מדינה פלסטינית עצמאית. בעקבותיו נוסדה מועצה מחוקקת, מונה קבינט, ו"עובדי ציבור פלסטינים בחליפות ועניבות"¹ החלו לאייש את משרותיהם. אלא שאותם נושאי-משרות נותרו סמויים מן העין. הפרויקט הצילומי שביקשה שוילי להציע, וזאת זמן קצר לפני פסגת קמפ דייוויד, אמור היה לתמוך ב"ייסודה" של המדינה הפלסטינית החדשה, וזאת באמצעות תצלומי דיוקן מכובדים של השרים-לעתיד [...], בדימויים רשמיים ומרוחקים² – מהלך המהדהד במין היפוך אירוני את טענתה של אריאלה אזולאי, ש"הפלסטינים התאזרחו באומת הצילום זמן רב לפני שניתן כלל להבחין באופק באפשרות להיעשותם אזרחים במלוא מובן המילה"³.

תצלומי הדיוקן שבסדרה הם בשחור-לבן, כמה מהם חזיתיים כתצלומי פספורט, כולל הווילון שברקע, ובכמה נוטות פני המצולם הצדה, באופן המלמד על טווח האפשרויות האינדיבידואליות במסגרת מערכת הציפיות של הדיוקן הרשמי. משותפת לכולם אותה האסתטיקה הייחודית, תוצר של השימוש בתאורת מבזק חוזרת ומסונכרנת, המבליטה את הפנים מן הרקע. שוילי כותבת שביקשה ליצור "דימויים סטנדרטיים מאוד, 'משעממים', ממין אלה התלויים לאורך הקירות במשרדים ממשלתיים בכל מקום בעולם"⁴.

לפנים שבתצלומים טקסטורה בוחקת – סוג של מבע חזותי המפנה להיסטוריה מסוימת מאוד של אמנות הדיוקן, כמו גם להפעלה של המדיום הצילומי ככלי של תקווה. האור הנסוך עליהן הוא ממין זה שעניין את הפילוסוף ז'יל דלז (Deleuze) כשכתב על סרטו של ג'. ו. פאבסט, תיבת פנדורה: "ישנה המנורה, ישנו סכין הלחם, ישנו ג'ק המרטש [...]. אך ישנו גם הבוהק שעל הסכין, זוהר הלהב תחת האור; ישנם האימה של ג'ק וההכנעה שלו, כמו מבטה הרחום של לולו"⁵. כוונתו של דלז היא שעלינו לשים לב לא רק לתוכן, לאיקונוגרפיה כפשוטה ולבגליות של המסומן, אלא גם לטקסטורה, לגרעיניות

¹ ראו בטקסט מאת האמנית בקטלוג התערוכה במרכז ויטה דה ויט, רוטרדם, 2002, Efrat Shvily, *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2000), p. 53.

² שוילי, שם, עמ' 54.

³ אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב, רסלינג, 2006), עמ' 129.

⁴ שוילי, ראו הערה 1 לעיל, עמ' 54.

⁵ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), pp. 49–50.

ולנוכחות – לכל אותם אלמנטים שאפשר לכנותם, בעקבות ג'. ל. אוסטיין (Austin) והדיון שלו במבעים פרפורמטיביים, כפעולות פרלוקוציוניות (perlocutionary act).⁶ המראה הזה, אותו האור' שדלו מכוון אליו, מהותי גם לקבוצת הדימויים הזו. שוילי הקדישה את הסדרה שרים בקבינט הפלסטיני 2000 לסבה, דוד זיצק, שהיה צלם חובב, ושצלמומי "מראשית ימי המדינה" היו לה מקור השראה.⁷ הדימויים הללו כמו-מכוונים אותנו קדימה, אל עתיד מדומיין שטרם התהווה. אך נכון יהיה להשאיר את הדיון במימד הנבואי הזה לטוף המאמר. קודם לכן כדאי שנבחן את מה שאנו רואים בפנים שבתצלומים האלה – או את שנדמה לנו שאנו רואים בהם – וזאת בתנאי שאכן יתאפשר לנו לראותם.

שיר הלל בשבח הפנים אנו מוצאים בעבודתה של הצלמת האמריקאית מרגרט בורק-וייט (Bourke-White), מי שהייתה חלוצה בתחומה – אם כי לא זכתה עדיין, משום מה, להכרה שהיא ראוייה לה⁸ – כשתיעדה את חייהם של איכרים אריסים בארה"ב, ברה"מ והודו. באוטוביוגרפיה שלה, שיצאה לאור ב-1964, מהרהרת בורק-וייט בדיעבד על הפרויקט הצילומי הנודע שיצרה בשיתוף עם בעלה דאו, אָרסקין קלדוול (Caldwell), וראיתם את פניהם (1937, *You Have Seen Their Faces*). מצבם הנואש של האיכרים הביא אותה להבנה המטלטלת, ש"האדם הוא יותר מדמות שאפשר למקם ברקע התצלום, בשביל קנה-המידה"⁹. נורות המבוק, שבורק-וייט 'התמסרה' להן עד מהרה, אפשרו לה ללכוד מבע-פנים חטוף באופן בלתי-אמצעי, ובמהירות שבה חלף על פני המצלום: "לעתים חלפה שעה בטרם יביעו את מה שביקשנו לומר דרך פניהם או מחוות-הגוף שלהם, אך מרגע שזה התרחש לכדנו את הסצנה על סרט הצילום"¹⁰.

בורק-וייט וקלדוול ביטאו תפיסה הרואה בבני האדם יותר מ-*staffage*¹¹ צילומי גרידא, תפיסה שמצאה הד גם בכותרת שבחר קלדוול לספרם המשותף. על כך מספרת בורק-וייט בדיעבד: "הכותרת מורה בדיוק על הדבר שחיפשתי במהלך עבודתי, על הפנים

המביעות את הסיפור שביקשנו לספר. פנים שאינן רק מרשימות או בלתי-שגרתיות, אלא פנים בה"א הידיעה, הדוברות את המסר מבעד לדימוי המודפס"¹². עבודתה של בורק-וייט היא דוגמה נהדרת לחיפוש אחר ההילה הפיזיונומית – אותה הילה שהצילום, כך האמין ולטר בנימין, עתיד לחסל אחת ולתמיד משעה שיממש את היעוד הטבעי' לו. אך עד שתבוא השעה, הודה בנימין, תמצא ההילה "מוצב אחרון" להתחפר בו, "הלא הוא קלסתר-הפנים האנושי"¹³. בורק-וייט מציגה אמונה נלהבת ובלתי-מסויגת בפנים ובאפשרויות ההבעה הגלומות בהן, והיא מחויבת להן בתור שער הכניסה הבלעדי אל הנפש, הפתוח בפני מצלמתה.

גם שוילי מנהלת 'מסחר' בפני-אנוש, אלא שאצלה מוסב הערך שלהן על יחידת מטבע אחרת, הנקבעת על פי מידת הקרבה של הפנים לאסתטיקה קיימת, ומסוימת מאוד, ולמערכת אחרת של ציפיות. שוילי אינה מציגה את הפנים כאילו יש בכוחן לטעון לסמכות ולשררה א-היסטוריות. נהפוך-הוא, הפנים שבתצלומיה כמו-מגיבות על דרכה של ההיסטוריה להאציל סמכות על פנים מטיפוס מסוים, תוך שלילתה מפנים מטיפוס אחר. היא מתעניינת בפנים כמרחב של השקעה וציפייה, כאתר של מסורת מושרשת – ולא של להט הומניסטי או אוניברסליזם ביולוגיסטי; היא מספרת על רצונה ליצור "דימויים מכובדים ומרוחקים, המצייתים לכללי הדיוקן הרשמי: גוף מוטא מעט הצדה, תאורה צדדית לא-מאוזנת [...] חשבת על תצלומי הדיוקן של האבות המייסדים של מדינת ישראל, מ-1948"¹⁴. הכללים המוסכמים של הדיוקן הרשמי, במיוחד בכל הקשור למסגור, לרקע ולתאורה, מאצילים איכות ויזואלית מיוחדת במינה על הדימויים הללו, המתאפיינים בארכאיות מפתיעה מחד גיסא, ובמבט הצופה קדימה, אל העתיד, מאידך גיסא. יש בהם מין שקיפות קורנת, ולרוב גם ניגודיות גבוהה. האור קורן חזרה ממשקפיו של סאיב עריקאת, ופניו של הישאם עבד אל-ראזק מוארים באופן לא אחיד. ה'בוהק' של התצלומים הללו, ששוילי כה הקפידה עליו, מפיך מן המצע השטוח כמה מהאפקטים האופטיים האופייניים להדפסי כסף, כמו גם לדימויים רשמיים משנות ה-40 ו-50, מסוג אלה שהופצו על ידי ממשלות וסוכנויות ידיעות ושתצלומיה של שוילי מזכירים כל כך. אלו הם אמנם שרי הקבינט הפלסטיני של שנת 2000, אך הם נראים כשרי הקבינט של 1948. שוילי מציינת שהתצלומים לא הוצגו עד כה פומבית בישראל. בהקשר זה, נכון יהיה אפוא לומר: "ואת פניהם לא ראיתם". מוזיאון ישראל הביע עניין בהצגת הסדרה, אבל זה היה זמן קצר לפני פרוץ האינתיפאדה השנייה. בינתיים הוצגה הסדרה בברלין, ז'נבה, רוטרדם וונציה, אולם בישראל טרם הוצגה. שוילי משערת שהסיבה לכך נעוצה באיווי

6 ג'. ל. אוסטיין, איך עושים דברים עם מילים, תרגום: גיא אלגת (תל אביב, רסלינג, 2006), עמ' 137. אוסטיין כולל במבט הפרלוקוציוני (בניגוד למה שהוא מגדיר כמבע 'לוקוציוני' [locutionary] או 'אילוקוציוני' [illocutionary]) את אותו חלק של הדיבור שיש לו תוצרים עקיפים אך ממשיים במציאות, כמו השפעה, שכנוע, יצירת רושם וכן הלאה.

7 שוילי, ראו הערה 1 לעיל, עמ' 49.

8 את ההתקבלות המעוכבת של בורק-וייט אפשר לייחס להשפעה המתמשכת שהייתה לגיימס אג'י (Agee), עיתונאי ומבקר, בספרו מ-1941, *Let Us Now Praise Famous Men* (הכותרת, אהללה נא אנשי חסד, היא ציטוט מפתח של פרק בספר *חכמת שמעון בן סירא*). אג'י מביע בספר ביקורת ארסית על מפעלה הצילומי של בורק-וייט.

9 Margaret Bourke-White, *Portrait of Myself* (London, Collins, 1964), p. 134.

10 Margaret Bourke-White, "Notes on Photographs," in Erskine Caldwell and Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces* (New York, Modern Age Books, 1937), p. 51.

11 בעגה של תולדות הציון, *staffage* הוא כינוי לדמויות בני אדם וחיות המופיעות בתמונות נוף, כאבזור משני.

12 Bourke-White, ראו הערה 10 לעיל, עמ' 137.

13 ולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, תרגום: שמעון ברמן (תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1983), עמ' 31.

14 שוילי, ראו הערה 1 לעיל, עמ' 54.

האוריינטליסטי העיקש לדבוק ב'אחר' קולקטיבי – זה המסומן בסטיגמה והחף מדקויות פרטניות של טוב ורע. הסבר כזה, המתקבל על הדעת בהחלט, מהדהד את המחלוקת שליוותה את העלאת האופרה מותו של קלינגהופר בכמה מקומות בעולם. האופרה, מאת ג'ון אדמס (Adams), מבוססת על סיפור חטיפת הספינה אכילה לאורו על ידי פעילי אש"ף ב-1985, אירוע שבמהלכו רצחו החוטפים את לאון קלינגהופר, יהודי-אמריקני ששהה על הספינה. אדמס ושותפיו ליצירה שאפו להעניק בה 'קול שווה' לפלסטינים וליהודים, כפי שניכר במיוחד בקטעי הפתיחה המרוממים, המושרים על ידי מקהלת הפלסטינים הגולים' מכאן וזו של 'היהודים הגולים' מכאן. המוזיקולוג ריצ'רד טרוסקין (Taruskin) האשים את אדמס ב"אידאליזציה רומנטית של פושעים".¹⁵ לאור העיכובים הרבים והמכשולים שנתקל בהם בהעלאת האופרה, הסיק אדמס עצמו שברוב המקומות בעולם אין מעוניינים לשמוע את הקול הפלסטיני: "אין שום אלטרנטיבה כמעט הפתוחה בפני הצד השני, אין שום מרחב להציג בו את נקודת המבט הפלסטינית ביצירת אמנות".¹⁶ צעדי הענישה שנקטה ישראל לאחרונה בתגובה ל'תעוזה' הפלסטינית שבבקשת מעמד של מדינה משקיפה באו"ם ממחישים את הרתיעה המתמשכת הזו. לא ראיתם את פניהם, ולא שמעתם את קולם. כעת היזכרו במרגרט בורק-וייט, שהפנים לא היו בשבילה "אלא פנים בה"א הידיעה, הדוברות את המסר" – כלומר, פנים שהן במהותן גם קול.

אלא שבמשלב האסתטי שבו פועלים תצלומיה של שוילי (והיא מציינת שהיא חבה לסדרת ה-48 דיוקנאות של גרהרד ריכטר [Portraits 48, 1971–1972]), וכן לסדרת השלושה-עשר המבוקשים ביותר של וורהול [Thirteen Most Wanted Men, 1964]), אין מדובר בחיפוש פשטני אחר הילה ארכאית. כמו בנימין, גם שוילי יודעת שהפוטנציאל הנפיץ של הצילום, שהוא מהפכני ומתוחכם כאחד, טמון בכיוון אחר. הסדרה של וורהול, שיועדה ליריד העולמי של 1964, הייתה שעתוק של סדרת קלסטרונים קיימת – ניסוי ביצירת 'בזות פיזיונומית' מטעם מחלקת המשטרה של ניו יורק – שבה ההגדלה הניכרת של קנה המידה והטרנספורמציה המדיומלית שימשו את וורהול בכדי לבקר את השימוש המשטרתי בתצלומים של מי שהינם 'מחוץ לחוק'. סדרת ה-48 דיוקנאות של ריכטר נוצרה מתוך דיאלוג מודע עם עבודתו של וורהול, וגם כאן הייתה נקודת המוצא קשורה בייצוג 'ממלכתי' מעיקרו: ריכטר, שייצג את ארצו בביאנאלה בוונציה ב-1972, יצר את הסדרה במיוחד לביתן הגרמני שם; והסדרה הביאה את פניהם של 48 אישים שצוירו בגודל אחיד ונתלו באופן שהזכיר "היכל תהילה או מאוזולאום".¹⁷ בנימין בוכלו (Buchloh) מציין עוד ש"הקולקטיבים חובקי-העולם" של ריכטר, כמו אלה של וורהול, פועלים "על ספו של המונומנט"¹⁸ – דבר שתופס גם לגבי הקבינט הפלסטיני של שוילי.



גרהרד ריכטר, 48 דיוקנאות, שמן על בד, 1971–1972
מראה הצבה במוזיאון לודוויג, קולן
Gerhard Richter, 48 Portraits, oil on canvas, 1971–1972
Installation view, Museum Ludwig, Cologne

¹⁵ Richard Taruskin, "Music's Dangers and the Case for Control," *New York Times*, December 9, 2001.

¹⁶ מצוטט בתוך: Martin Kettle, "The Witch Hunt," *The Guardian*, December 15, 2001.

שוילי פונה אל הפוטנציאל הנבואי של הצילום, ובכך טמונה, ללא ספק, הסכנה שבדימויים הללו. כוחם בא להם לא מן הפנייה ההומניסטית המיושנת אל ההילה הגלומה ב'פנים', אלא בזה שהם ממוטטים את הליניאריות הרגילה של מימד הזמן; המהלך ההיסטורי מדומה בהם למעגל סגור המערבל את זהותם של אלה שאדוארד סעיד כינה "קורבנותיהם של הקורבנות". כמי שגדל בבריטניה בשנות ה-70 וה-80, שמעתי שוב ושוב את מרגרט תאצ'ר המוקיעה את נלסון מנדלה כ"טרוריסט"¹⁷ ואת קולות פעילי השין פיין (הזרוע המדינית של ה-IRA) [הצבא הרפובליקאי האירי], החבר היום בממשלת צפון אירלנד) כשהם 'מדובבים' כל אימת שהופיעו בטלוויזיה, וזאת בעקבות החלטת ממשלה.²⁰ מנדלה נחשב אפוא לטרוריסט, עד שברגע מסוים הפך לקדוש; בדומה לכך התגלגלו גם כמה מלוחמי מחתרות האצ"ל, הלח"י וכנופיית שטרן למערכת הפוליטית, והיו לנבחרי ציבור.

שוילי מסבירה את משיכתה לסדרת המבוקשים ביותר של וורהול בכך שגם היא צילמה "מבוקשים", אסירים לשעבר שהיו לשרים.²¹ היא מספרת על שר ההספקה, עבדול עזיז שאהין, שבשעה שישב והמתין כדי להצטלם אמר לה: "אחרי 23 שנים בבתי כלא ישראלים, יש לי את כל הזמן שבעולם". השר ללא תיק זיאד-אבו זיאד נזכר שהפעם האחרונה שישראלי צילם אותו הייתה כשהיה בכלא הישראלי, אז צולם ב"צדודית ימין, צדודית שמאל וצילום גוף חזיתי מלא".²² שרי הקבינט צולמו על פי הדגם של "דיוקנאות האבות המייסדים של ישראל מ-1948". שוילי ביקשה מהמצולמים שלה (כמו מהצופים שלה) "לצעד צעד אל העתיד"²³ – אך בה-בעת לזכור גם את העבר; והעתיד הזה היה הדר, הד חזותי שמומש במודע באמצעות אותו ה'אור' שדלו כתב עליו. הצילום, טען פעם וולאן בארת (Barthes), מנגיש את ה'שם-ואז' בתוך ה'כאן-ועכשיו'; כך בהתייחסו ל'דיוקן לואיס פיין מאת אלכסנדר גרדנר (Gardner), שבו נראה רוצח שזממו סוכל, בידיים כפותות, בטרם יוצא להורג: "זה כבר מת וזה עומד למות". בארת מתעכב כאן על

¹⁷ Benjamin Buchloh, "Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning," *October* 75 (winter 1996), pp. 76–78.

¹⁸ Buchloh, שם, עמ' 76.

¹⁹ אפילו עוד ב-1987 כינתה תאצ'ר את הקונגרס הלאומי האפריקני כ"ארגון טרור טיפוסי". ראו: *The Independent*, July 9, 1996 <<http://www.independent.co.uk/news/world/from-terrorist-to-tea-with-the-queen-1327902.html>>

²⁰ בכדי "למנוע את חמצן הפרסום" מפעילי השין פיין וה-IRA, בין השנים 1988–1994 דובבו קולותיהם על ידי שחקנים כל אימת שצולמו ושודרו בטלוויזיה. הפיצול שבין פני הדובר, כפי שנראים בערוץ התמונה, ובין ההתעתיק המדובב שבערוץ השמע, נועד ליצור הזרה ברכטיאנית אנטי-מהפכנית של תוכן הדברים.

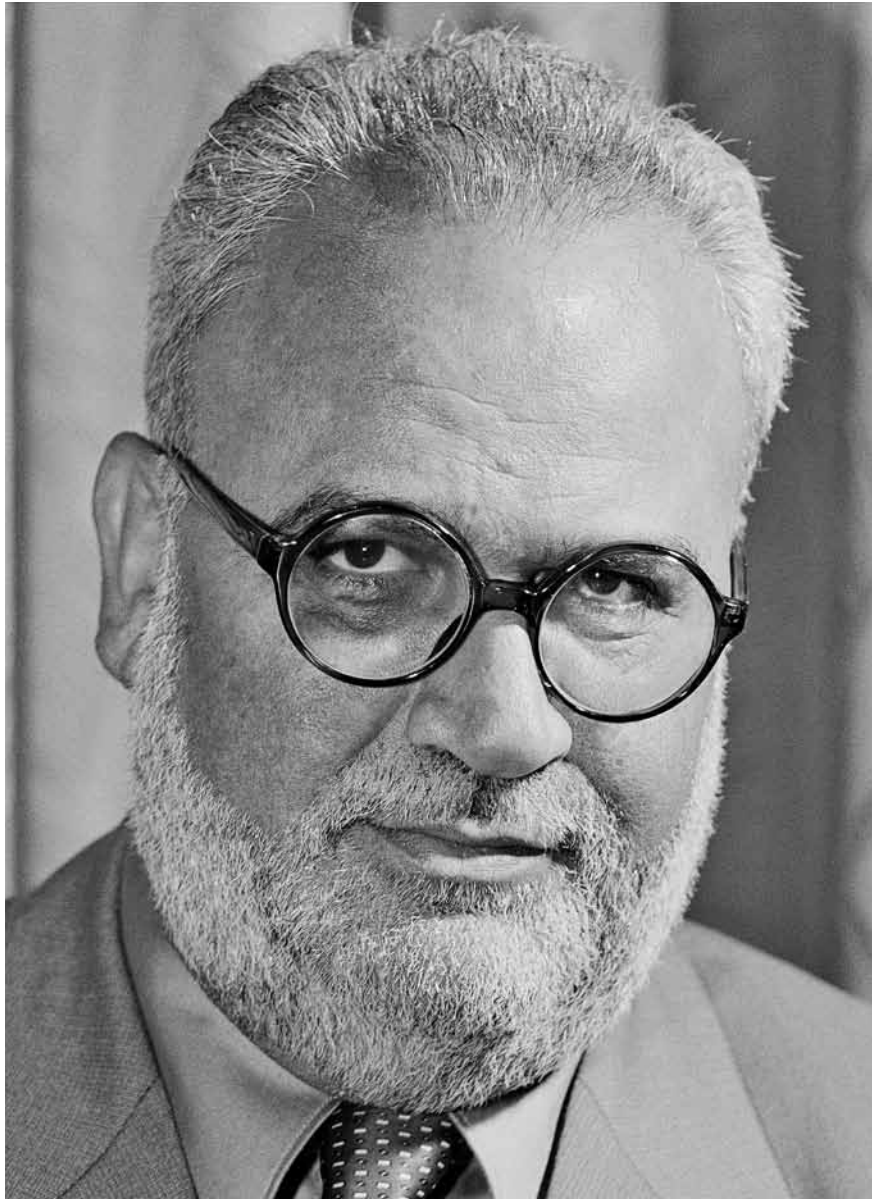
²¹ שוילי, ראו הערה 1 לעיל, עמ' 54.

²² שוילי, שם, עמ' 55.

²³ שוילי, שם, עמ' 55.

עובדה מטריאלית-טמפורלית פשוטה: המצלמה מתעדת הווה שהיא מעבירה במדיום בר-קיימא קדימה, אל העתיד – זמן שאנו יודעים בו כבר, בראייה לאחור, את "מה שקורה". אך זהו גם המקום שבו, כבליקוי-חמה, נעשה ההווה שתועד וחלף בר-זמנית ל"מה שיהיה, ומה שהיה".²⁴ זו הטמפורליות הכפולה של הצילום – טמפורליות בלתי-אפשרית שהצילום מממש בכל זאת, שוב ושוב. זה כבר מת וזה עומד למות. זהו המעגל הסגור של הצילום ("שנהדף וחולץ מתוך רצף ההיסטוריה", יאמר כאן בנימין), ההופך את הרצף הליניארי הסדיר לעקומה עקלקלה, חסרת כיוון, שהעתיד נסוג בה ונעשה לעבר – בשעה שהעבר חוזר חלילה ומשוחק שוב ושוב, עד לאין קץ. זה המקום ששוילי מבקשת בו הן ממצולמיה והן מן הצופים לדמיין לעצמם עבר שיעשה לעתיד. לא ראייתם את פניהם, אבל עוד תחזו בהן, בקרוב.

²⁴ רולן בארת, מחשבות על הצילום, תרגום: דוד ניב (ירושלים, כתר, 1988), עמ' 97–98.

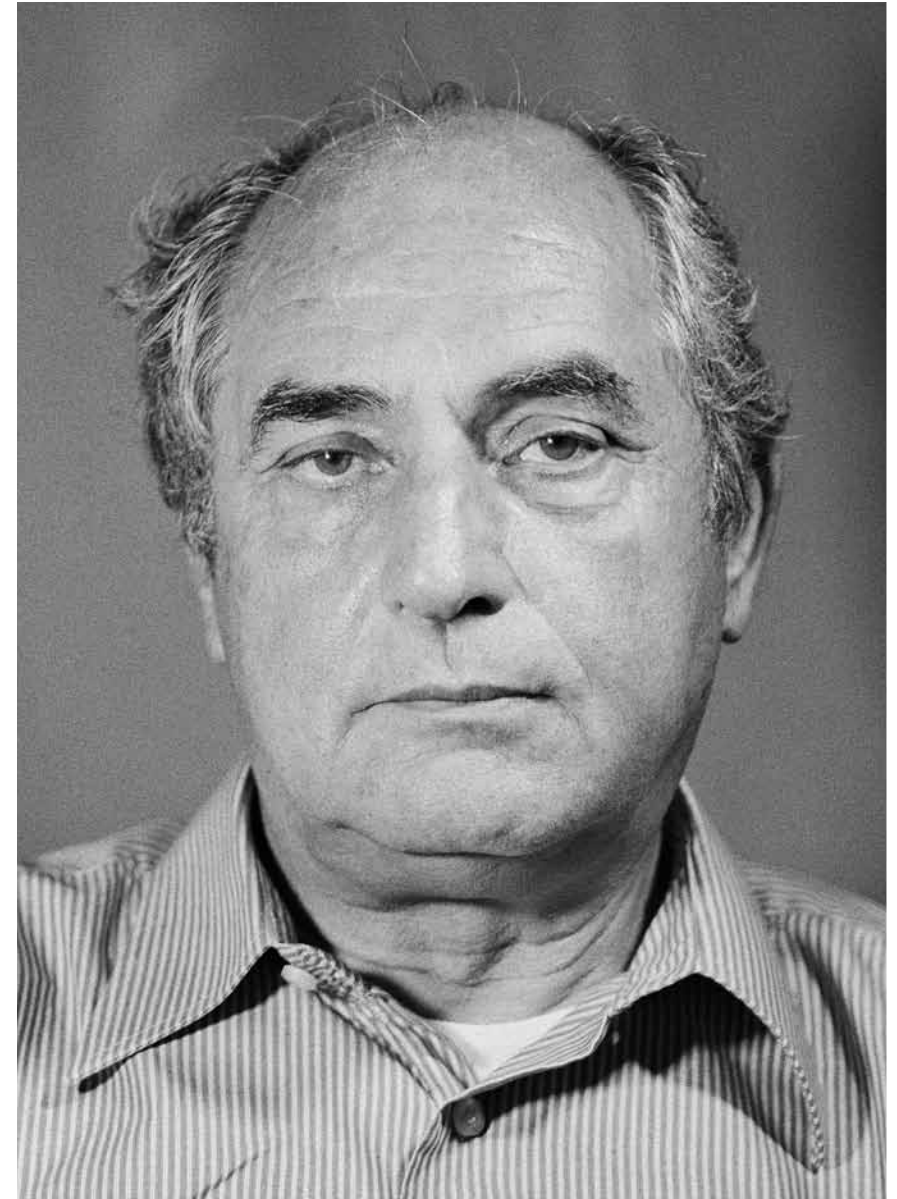


ד"ר סאיב עריקאת, שר לשלטון מקומי
Dr. Saeb Erekat, Minister of Local Government

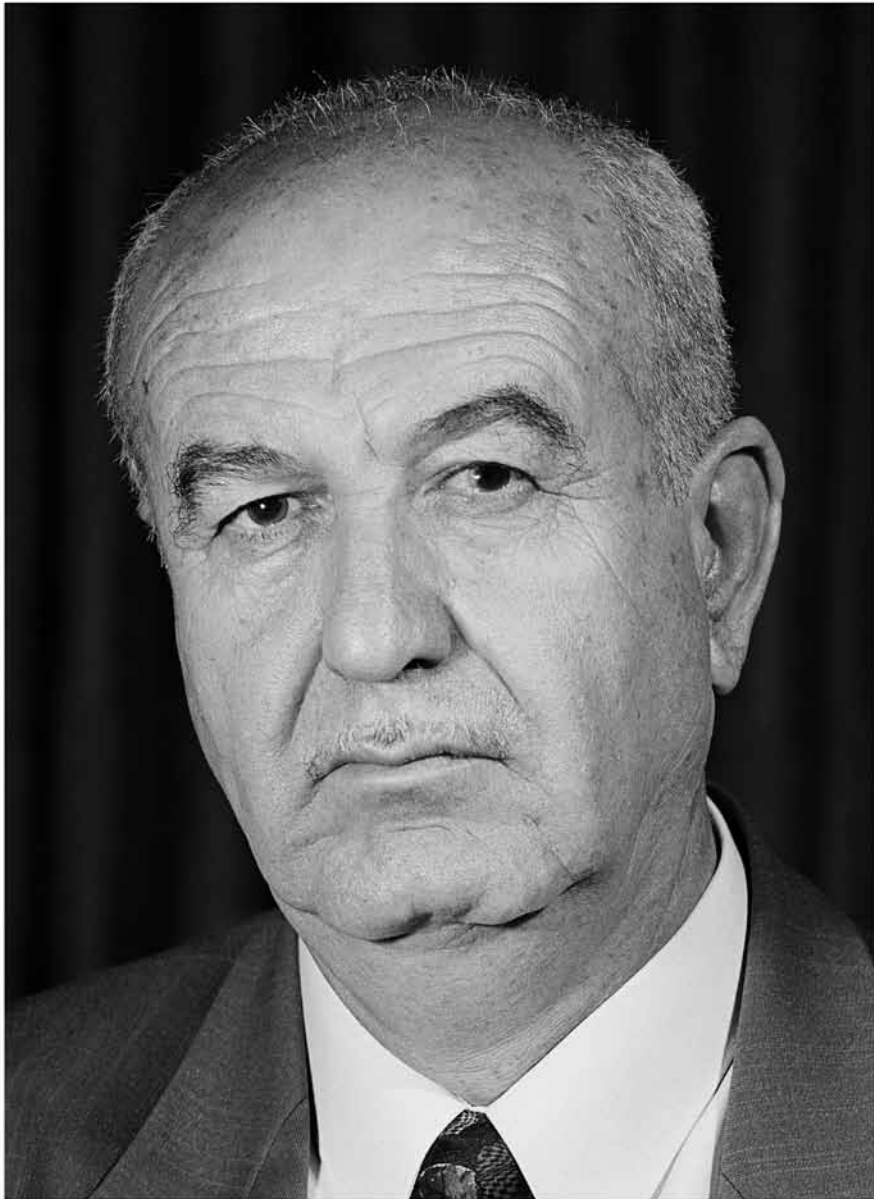
שרים בקבינט הפלשתיני 2000 (מאי-ספטמבר 2000)
תצלומי שחור-לבן (תשליל)
הדפסה פיגמנט על נייר ארכיבי, 43x31.5 כ"א
Palestinian Cabinet Ministers 2000 (May-September, 2000)
Black and white photographs (negative)
pigment print on archival paper, 43x31.5 each



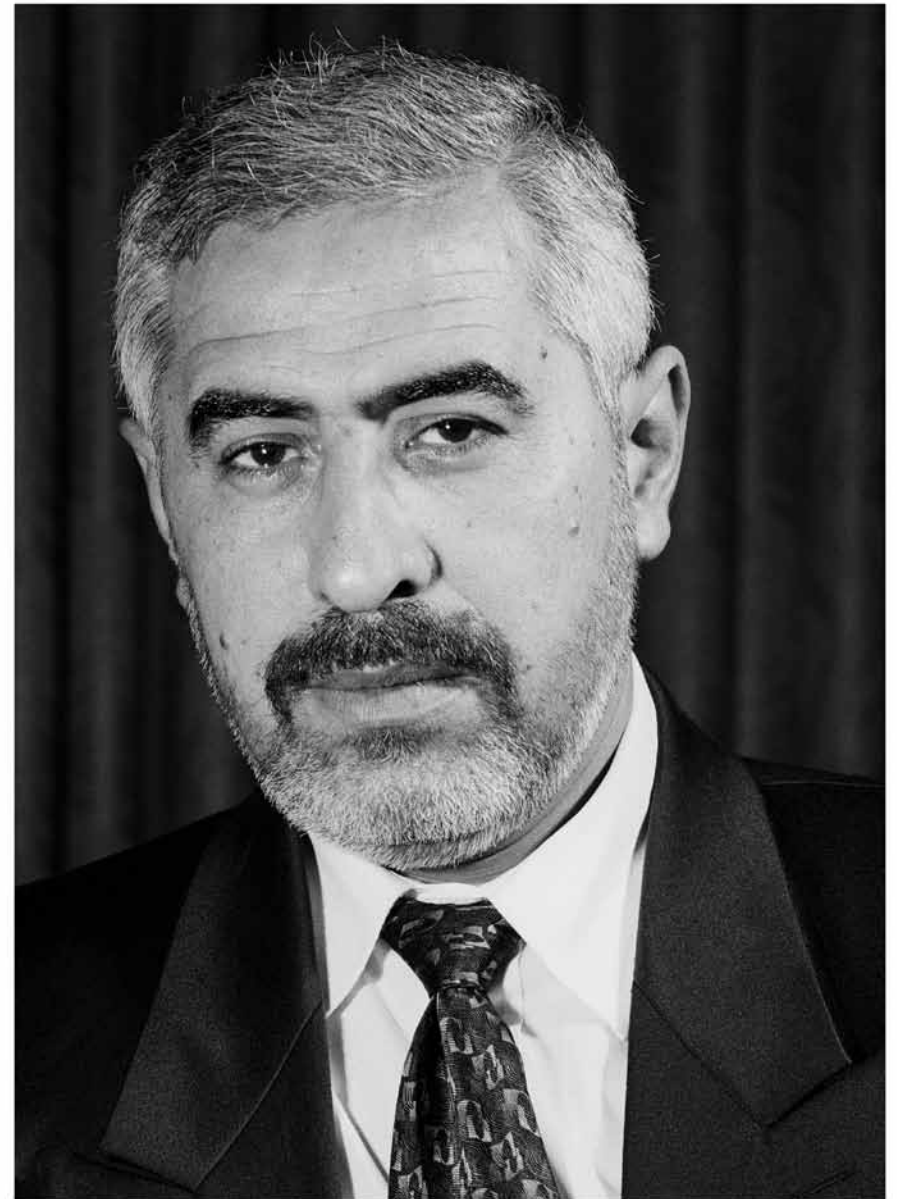
עימאד אל־פאלוג'י, שר הדואר והתקשורת
Imad Al-Falouji, Minister of Post and Telecommunication



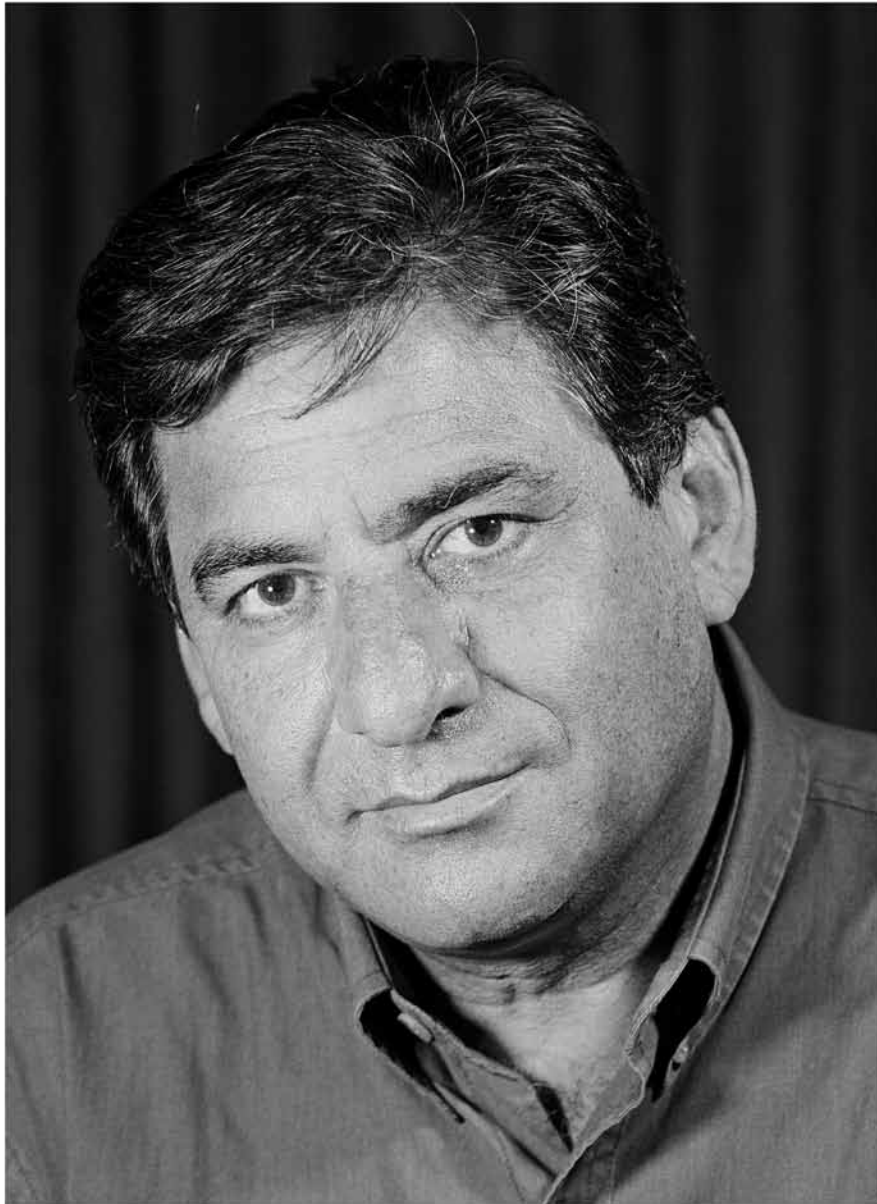
פייסל חוסייני, שר ללא תיק (תיק ירושלים)
Faisal Hussein, Minister without portfolio (Jerusalem Affairs)



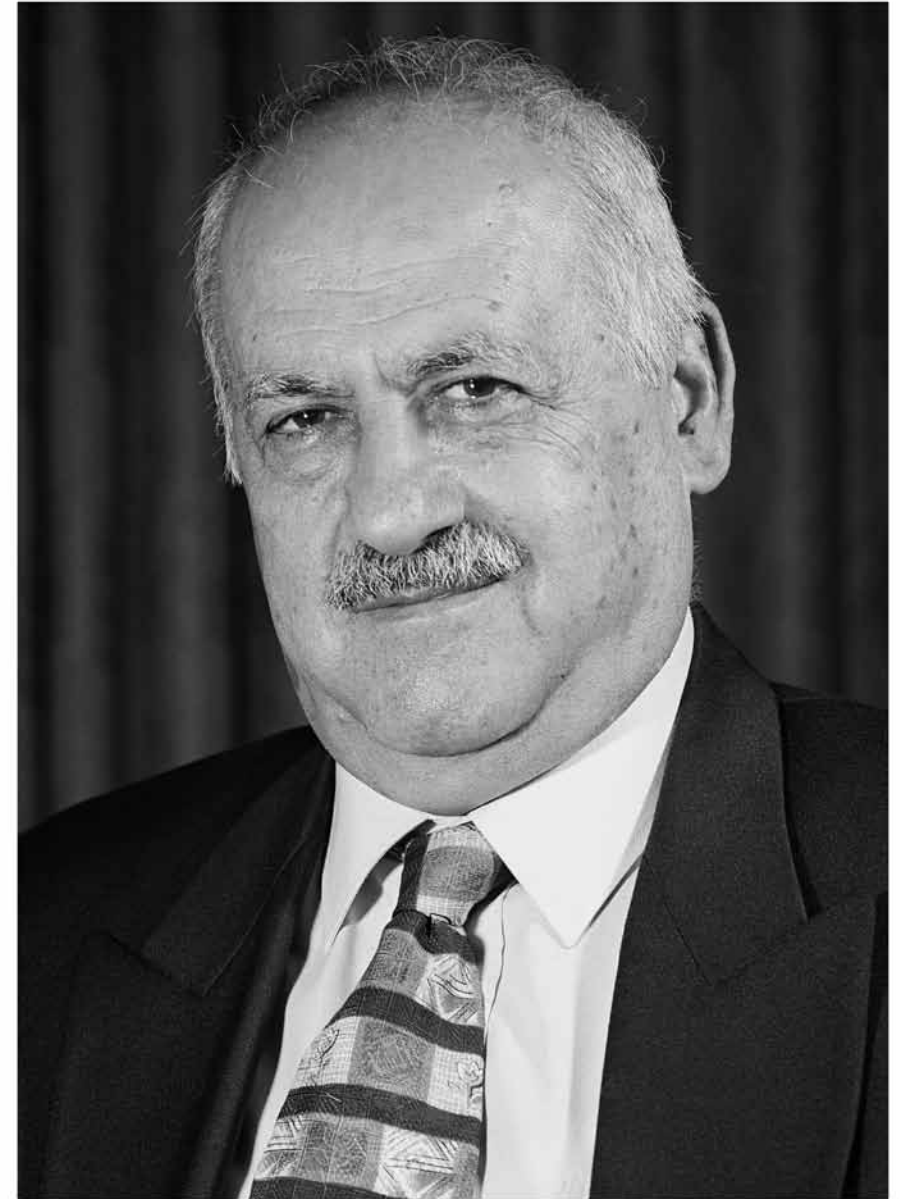
ד"ר עלי קוואסמי, שר התחבורה
Dr. Ali Qawasmī, Minister of Transport



ד"ר יוסף אבו־סאפיה, שר לאיכות הסביבה
Dr. Yousef Abu Safiyeh, Minister of Environmental Affairs



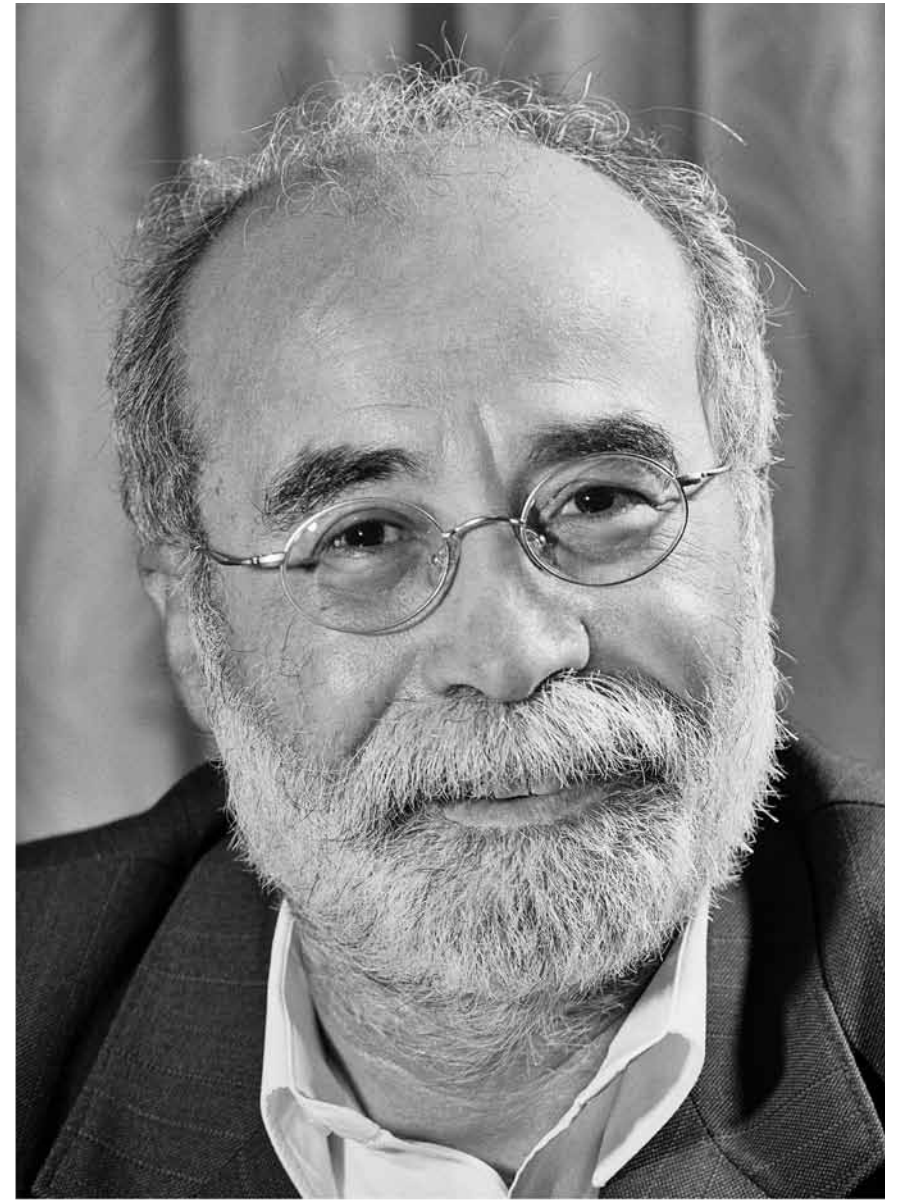
נביל עמר, שר לעניינים פרלמנטריים
Nabil Amr, Minister of Parliamentary Affairs



רפיק נטשה, שר העבודה
Rafiq Natsheh, Minister of Labor



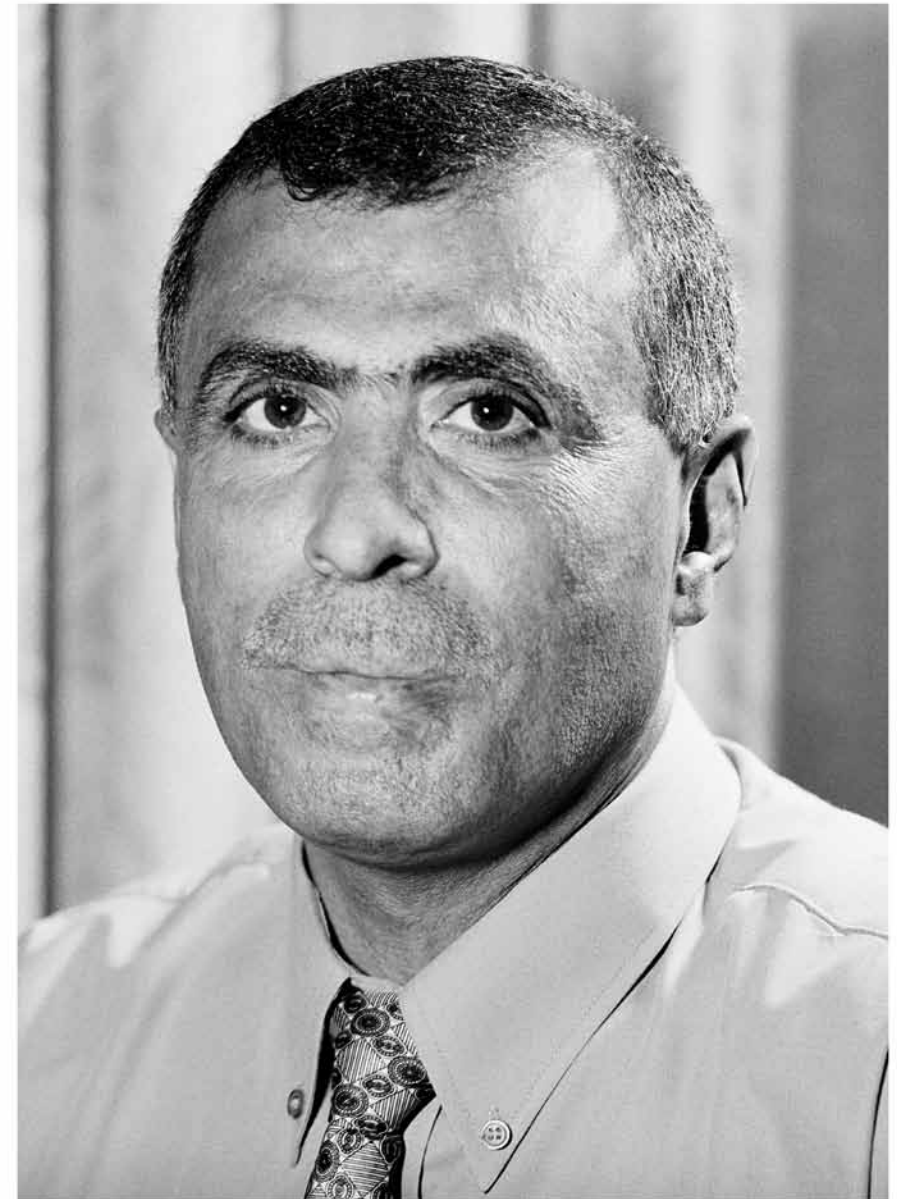
מאהר אל-מסרי, שר הכלכלה והמסחר
Maher Al-Masri, Minister of Economy and Trade



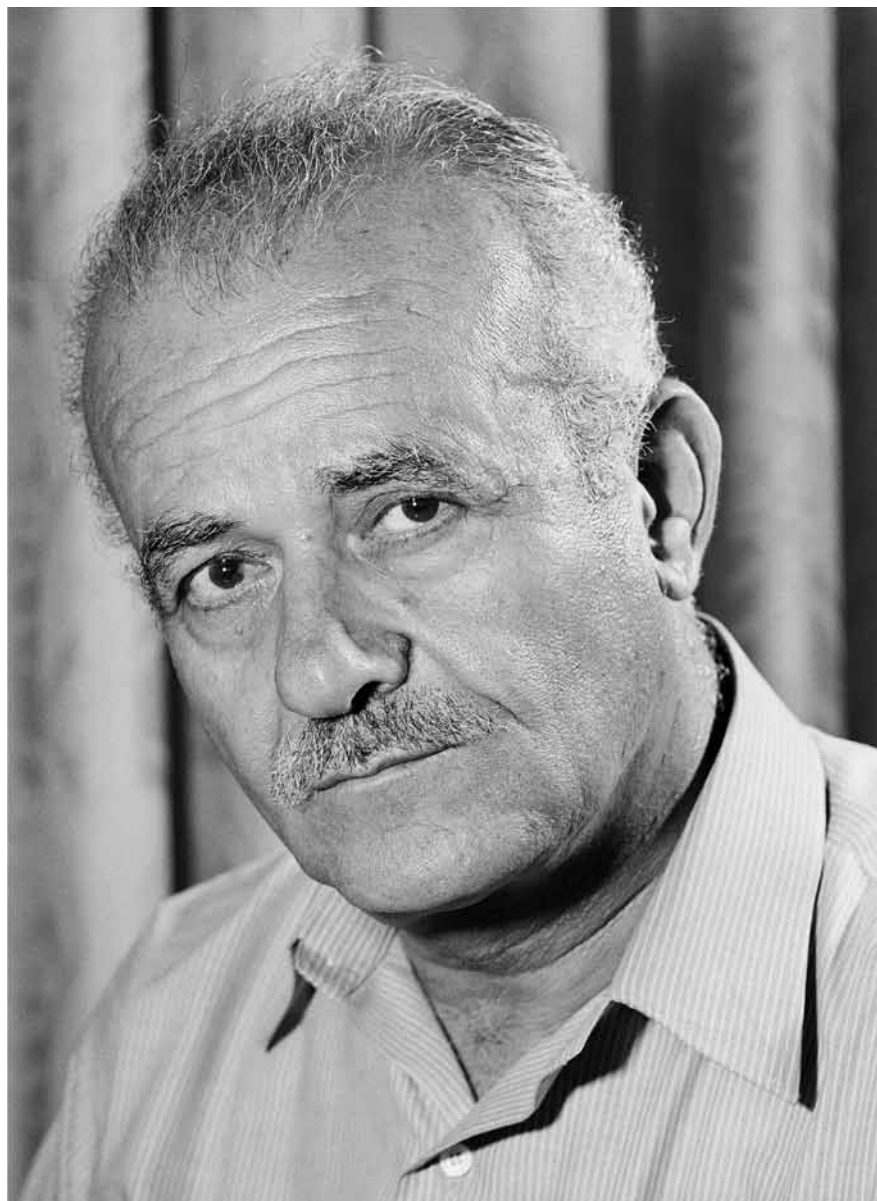
עבדול עזיז שאהין, שר האספקה
Abdul Aziz Shaheen, Minister of Supplies



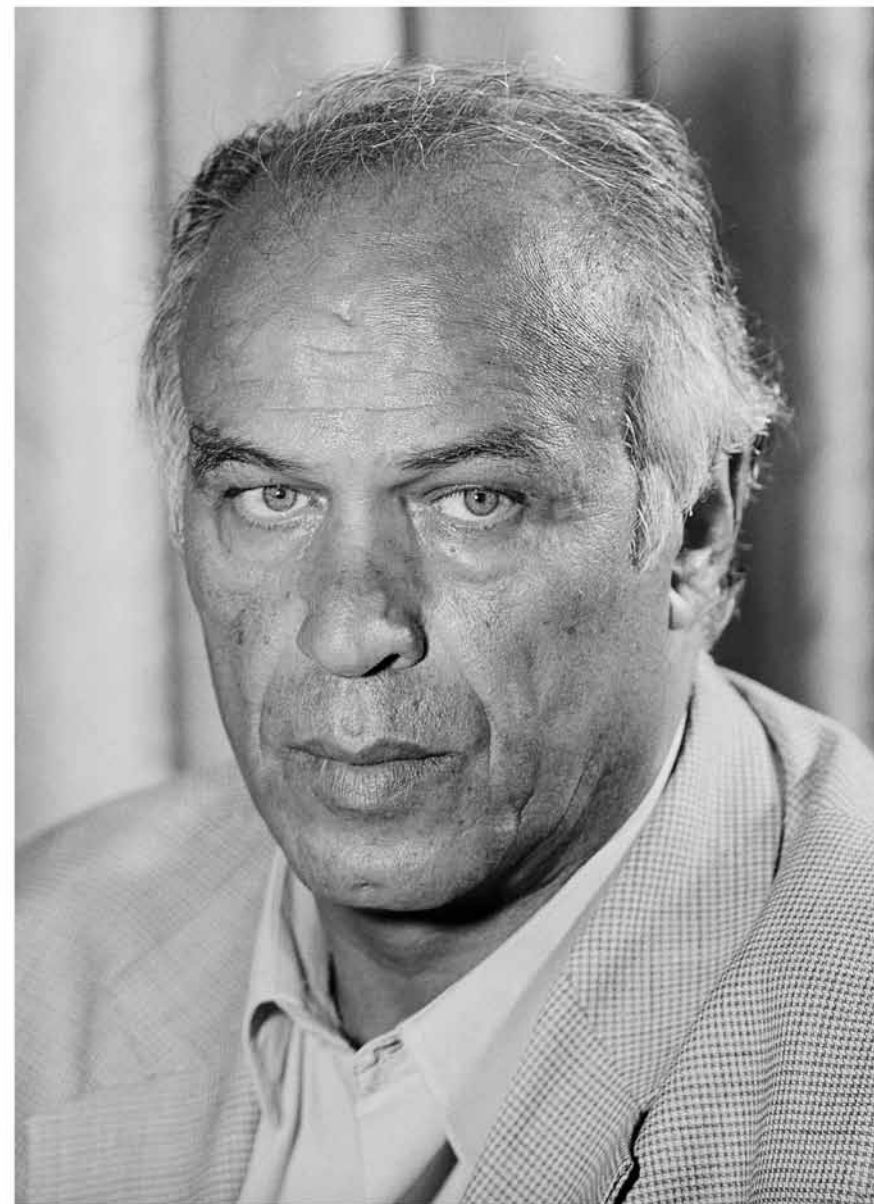
היקמאת זאיד, שר החקלאות
Hikmat Zaid, Minister of Agriculture



הישאם עבד אל-ראזק, שר לענייני אסירים ואסירים משוחררים
Hisham Abdel Razeq, Minister of Detainees and Freed Detainees Affairs



זיאד אבוזיאד, שר ללא תיק
Ziyad Abu Zayyad, Minister without portfolio



סאלח תעאמרי, שר ללא תיק (תיק התנחלויות)
Salah Tamari, Minister without portfolio (Settlements Affairs)



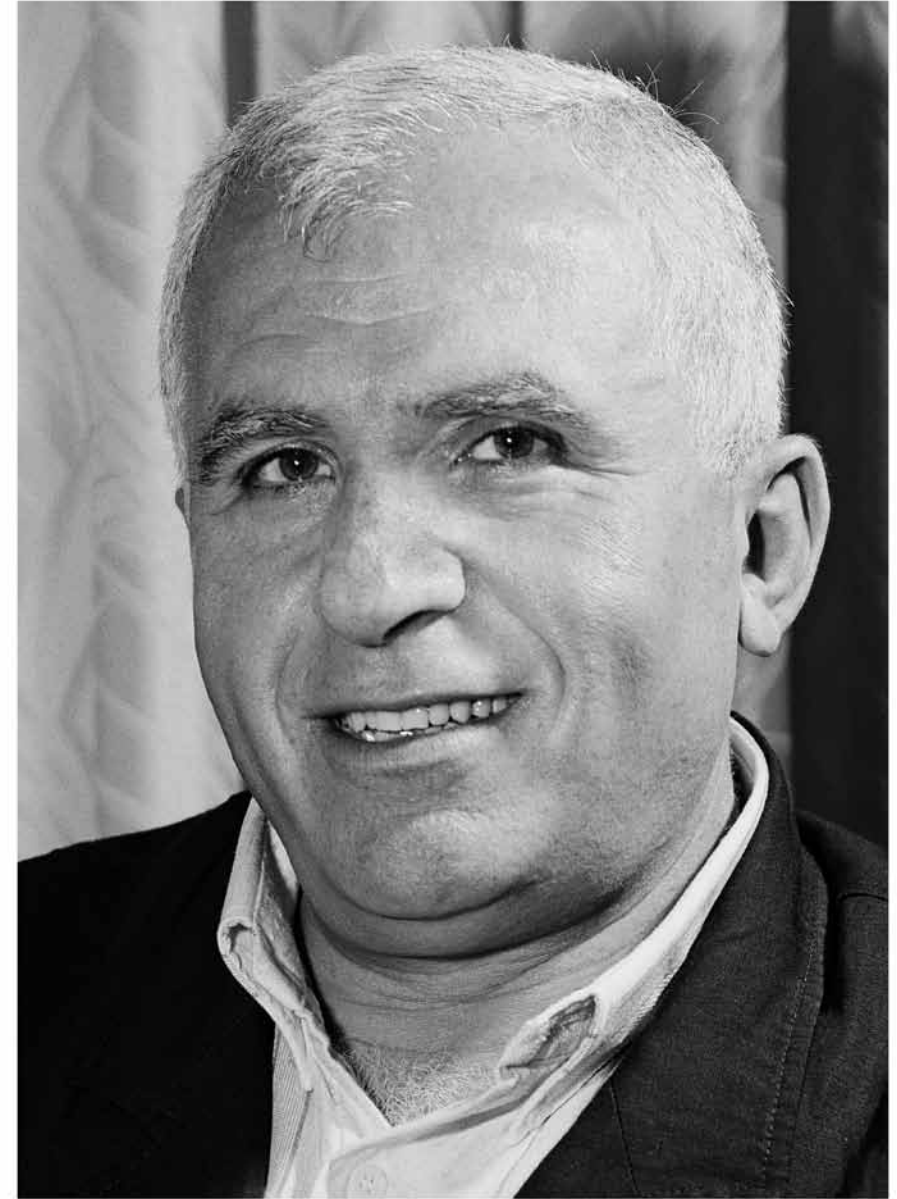
אחמד קריע (אבו עלא), יו"ר המועצה המחוקקת
Ahmad Qurei (Abu Ala), Palestinian Legislative Council Speaker



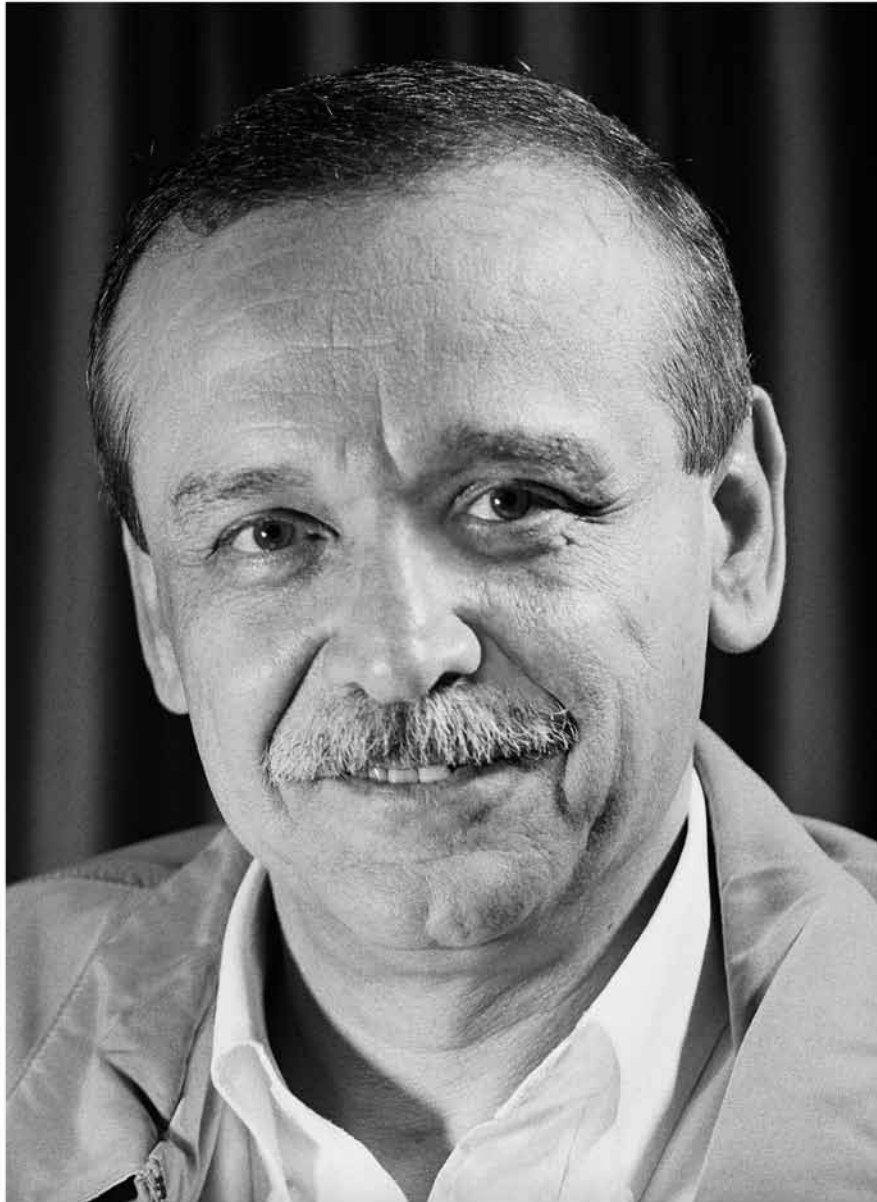
אינטיסאר אל-וזהיר (אום ג'יהאד), שרת הרווחה
Intisar Al-Wazir (Um Jihad), Minister of Social Affairs



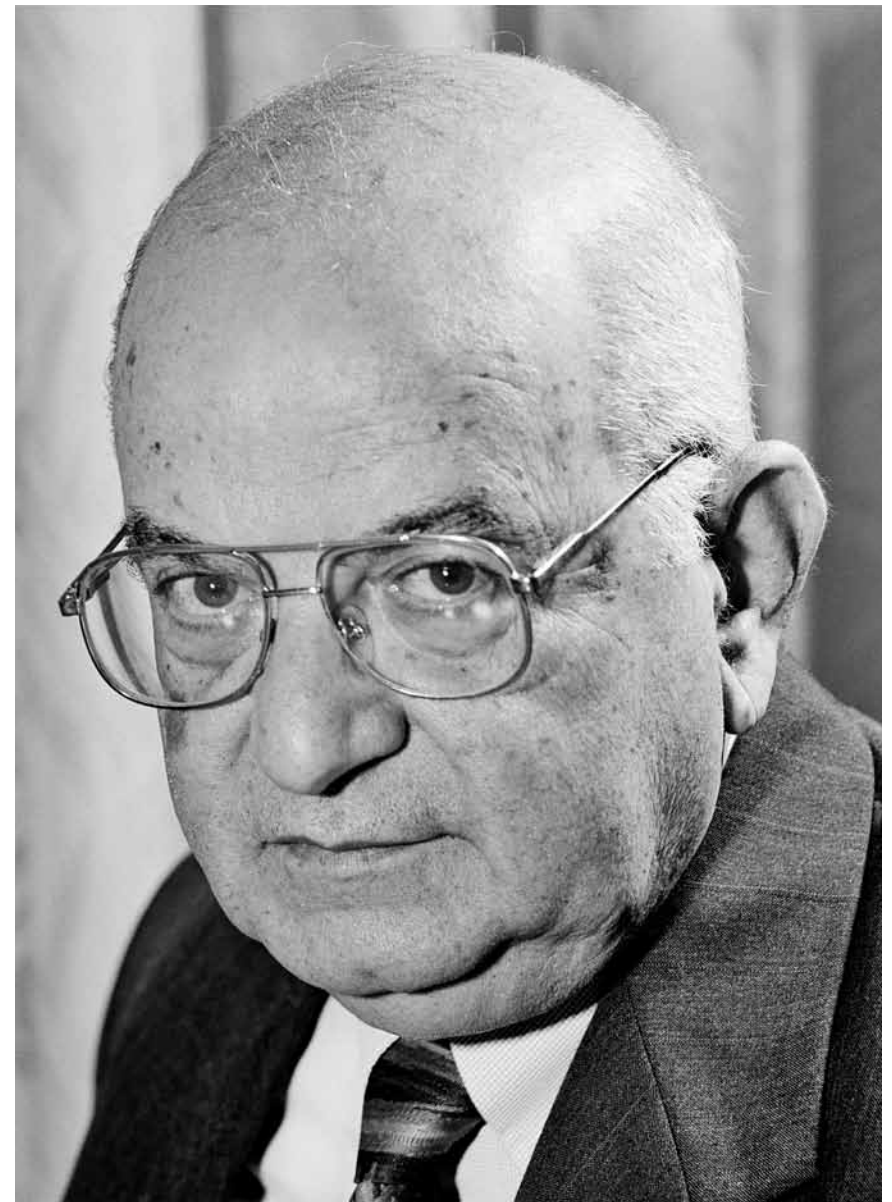
חסן עספור, שר לארגונים אזרחיים
Hassan Asfour, Minister of Non-Governmental Organizations



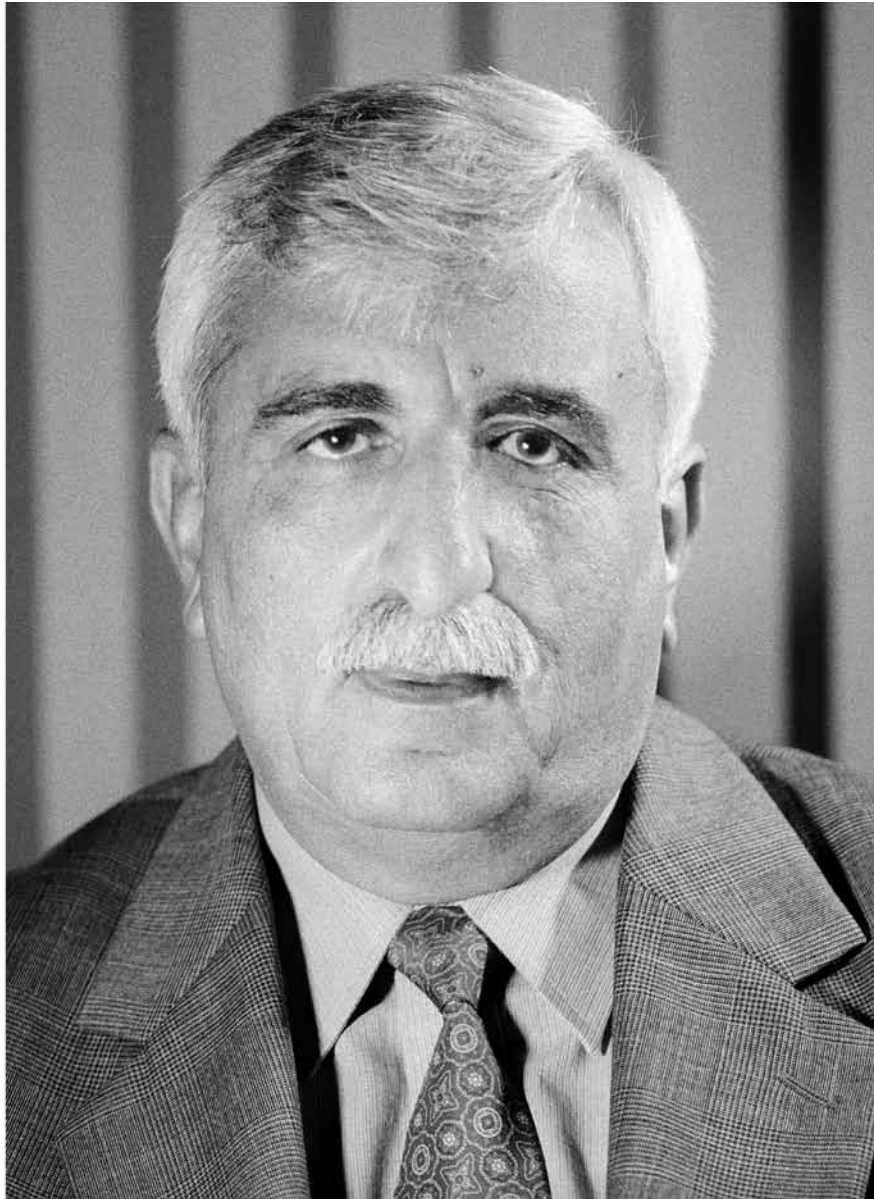
עזאם אל'אחמד, שר העבודות הציבוריות
Azzam Al-Ahmad, Minister of Public Works



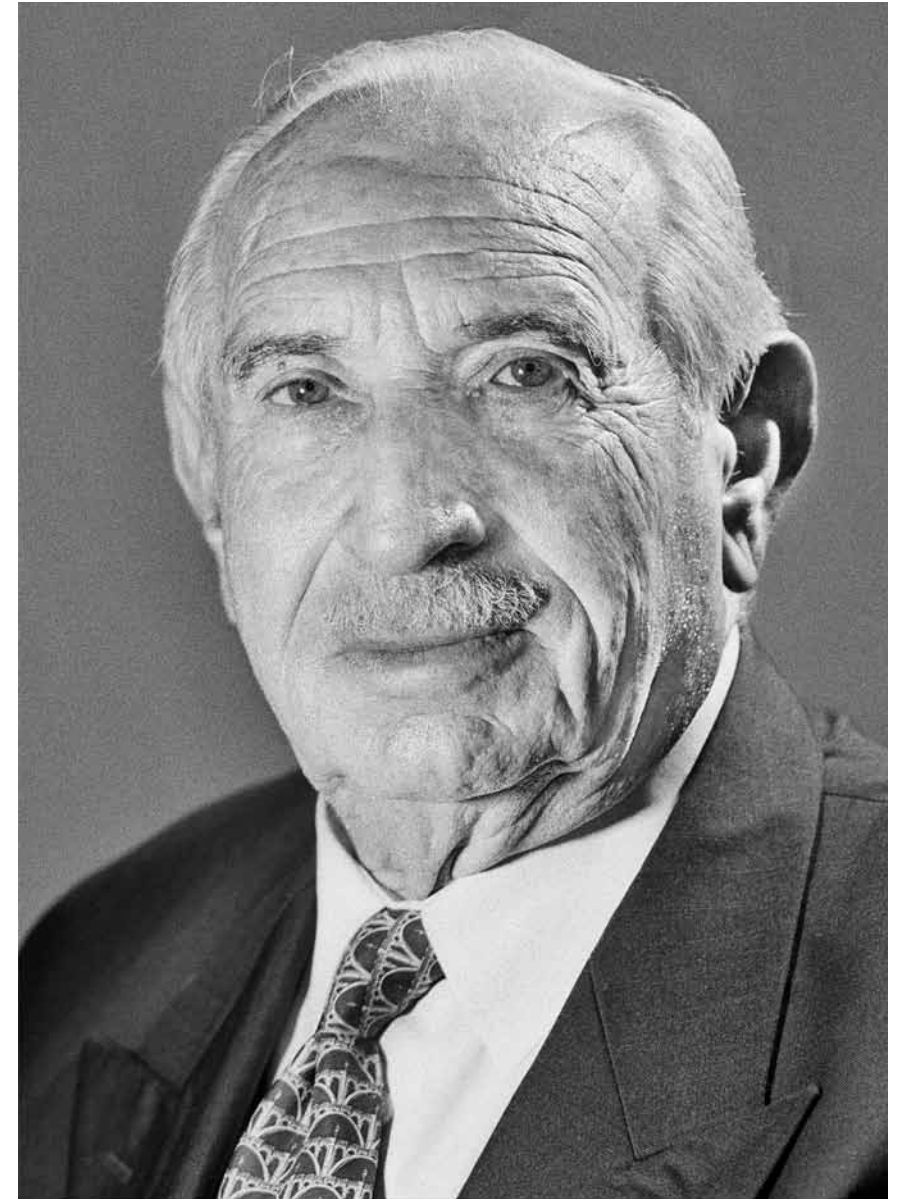
יאטר עבד רבנו, שר התרבות והמידע
Yasser Abed Rabbo, Minister of Culture and Information



ד"ר ריאד זאנון, שר הבריאות
Dr. Riad Zanoun, Minister of Health



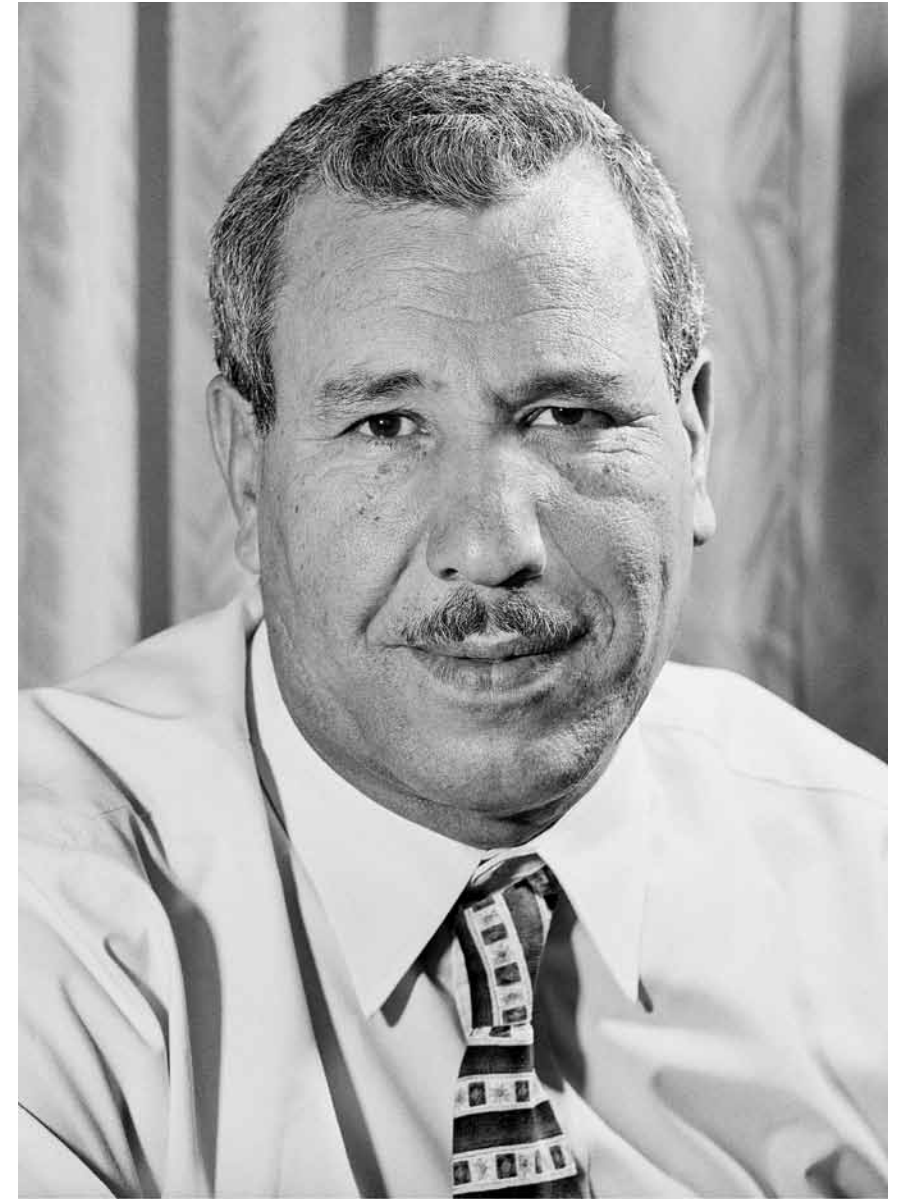
ד"ר מונטר סאלח, שר להשכלה גבוהה
Dr. Munther Salah, Minister of Higher Education



מוחמד זוהדי נשאשיבי, שר האוצר
Mohammed Zuhdi Nashashibi, Minister of Finance



ד"ר נביל שעת, שר התכנון
Dr. Nabil Shaath, Minister of Planning



ד"ר עבדול רחמן חמד, שר השיכון
Dr. Abdul Rahman Hamad, Minister of Housing

אפרת שוילי: שבילים מתפצלים, מצטלבים

עדנה מושנזון



לא לפחד כלל, מיצב וידאו, 2003
Have No Fear at All, video installation, 2003

את מיצב הווידאו של אפרת שוילי לא לפחד כלל (2003) ראיתי בביאנלה השמינית של איסטנבול, בשנת 2003, שם הוצג לראשונה. זו עבודה שובת-לב בפשטותה ומכמירת-לב, מענגת ומטרידה בו-זמנית. העבודה הזו, הישראלית מאוד באופייה, הוצגה בביאנלה באחד ממחסני הנמל שבעיר, כחלק מתערוכה בינלאומית רחבת-היקף שכותרתה צדק פואטי (*Poetic Justice*). מאז הביאנלה באיסטנבול הוצגה העבודה גם בארץ, ובהקשרים שונים. מאז צפיתי בה לראשונה, וכן בצפיות חוזרות מאז, התבררה לי לא לפחד כלל כעבודת מפתח בנתיב היצירה של שוילי, עבודה המאפשרת רובד פרשני נוסף לסדרות התצלומים שיצרה עד לנקודה זו, ושהתוותה את הכיוון למיצבי הווידאו והתצלומים שיצרה מאז. כעבודת הווידאו הראשונה שלה, שבה גם הפנתה לראשונה את מצלמתה לעבר החברה הישראלית, היא מציינת נקודת מפנה במסלול היצירה שלה, שבה ביססה והעמיקה את העמדה הדיאלקטית שלה כאמנית ביחס למציאות החיים כאן.

שוילי הוזמנה להציג בביאנלה באיסטנבול לאחר ההצלחה של סדרות התצלומים הקודמות שלה, שהיו בעלות כיוון פוליטי, ואפילו אקטואלי. הביאנלה, שהציגה ריבוי של עבודות וידאו מאת אמנים מכל העולם, עסקה בנושאים כגון קונפליקטים פוליטיים ותרבותיים, שאלות של זהות לאומית ותרבותית, השלכות של תנועות הגירה, תהליכי אורבניזציה מואצת, גלובליזציה ביחסה לשפה, וכן מיתוסים לאומיים וריטואלים – נושאי שיח בוערים שהעסיקו את עולם האמנות אז, ושנראה כי העניין בהם טרם מוצה. בין עבודות הווידאו הבולטות והמייצגות בביאנלה היו $1+1=1$ (2002) של האמן הטורקי קוטלוג אטאמן (Kutluğ Ataman), עבודת וידאו דו-ערוצית שבה הביא את דיוקנה של אישה קפריסאית-טורקית; זו נושאת שני מונולוגים רגשיים ומרתקים שהיא מתארת בהם את החיים בזהות חצויה, בצל הקונפליקט היווני-טורקי באי החצוי. עבודה בולטת נוספת הייתה *Rebels of the Dance* (2002) מאת פיקרט אטאי (Fikret Atay). אמן טורקי ממוצא כורדי. זהו סרט וידאו קצר, המראה שני נערים צעירים השרים נעימות כורדיות מסורתיות בעודם רוקדים ריקוד טקסי; הסצנה מתרחשת כולה בתא כספומט בכניסה לסניף בנק בעיר באטמן (Batman), עיר הולדתו של האמן, בגבול טורקיה-עירק. התיפוץ על מכשיר הכספומט נותן את הקצב הריטואלי לשירה ללא מילים, המשלבת במובלע כמה משפטים בכורדית – שפה שהשימוש בה נאסר בטורקיה משך שנים רבות.¹

תוך כדי השיטוט במבוך החללים בתערוכה, בין בליל הקולות והשפות שעלו מחדרי ההקרנה המוחשכים, הדהד לפתע קול שירה בעברית, זר ומוכר כאחד. מילות השירים שנשמעו – “כל העולם כולו גשר צר מאוד” ו”לא קלה היא, לא קלה דרכנו” – הגיעו, כך התברר, ממיצב הווידאו של אפרת שוילי. תחילה נשמע הקול, ואחר כך נגלו הדימויים. המיצב מוקרן בחמישה מסכים: כל מסך מביא דיוקן של גבר או אישה, ואלה שרים –

¹ עבודתו זו של אטאי, שהיה אמן לא ידוע עד אז, משכה תשומת-לב רבה בביאנלה, והוצגה בהמשך בתערוכות רבות ברחבי העולם.

כל אחד לחוד וכולם יחד – מחרזות של שישה שירי-עם עבריים. בכל מסך מתחלפים שלושה מחזורים של דיוקנאות כאלה, והעבודה בכללותה מונה 15 דיוקנאות נפרדים. יודעי ח"ן יכלו לזהות בהם את נציגיהם המובהקים של הישראלים בני דור הביניים, ממשיכיהם של 'פי הבלורית והתואר',² והשירים שבפיהם השתייכו בבירור לקנון השירי המכונה 'שירי ארץ-ישראל' – לרוב בצירוף 'היפה והטובה' או 'היפה והנשכחת' – שמות תואר המציינים את הנימה הנוסטלגית והאלגית המאפיינת את השירים הללו, והנסוכה ללא ספק גם על עבודתה של שוילי.

לעיני הקהל הבינלאומי שפקד את הביאנלה היו הניואנסים הללו, מן הסתם, סמויים בחלקם. את תרגום מילות השירים ניתן היה לקרוא – אך בעיקר את הבעות פניהם של השרים, את האינטונציה ואת גון הקול. הבעות הפנים התחלפו במהירות ונעו ממחוות של הנאה ואושר לתוגה ועצב, כפי שקול נמרץ ורועם התחלף בקול חלוש ולָאָה, וקול שירה על גווניו פינה מקום לשתיקה מהורהרת – מגוון של קולות ושתיקות. התבוננות מרוכזת וממושכת בעבודה הציגה אם כן לא רק את המנעד ואת העוצמה ההבעתית של הדיוקן, אלא גם את הפוטנציאל ההבעתי הטמון בקול – ולא רק כנשא של רגש, אלא גם, כפי שאראה בהמשך, כביטוי המהדהד את החברתי והפוליטי, כמו את המתח שבין היחיד לקבוצה, בין האינדיבידואל לקהילה.

בקטלוג התערוכה, בטקסט שאכן כוון לקהל בינלאומי מעיקרו, קשרה שוילי את נסיבות יצירת העבודה ל"טראומה של פרוץ האינתיפאדה השנייה בספטמבר 2000". שוילי מאבחנת שם, ש"בעקבות הדכדוך הנובע מקשיי ההווה, האכזבה מתהליך השלום והשתוללות הטרור הפלסטיני ברחובות, ששיבש את מהלך החיים הנורמלי, ישראלים רבים פנו מתוך נוסטלגיה לָעָבָר שהציע תחושת יחד, ביטחון וחזרה לתמימות. השירה בציבור של אותם השירים המוכרים והנושנים, הנסבים על אהבת הארץ והתקווה לעתיד טוב יותר, הציעה נחמה וסייעה לישראלים להתגבר על הפחד ולהחזיר לעצמם את תחושת הביטחון".³

ששת השירים שנכללים בעבודת הווידאו הם מבחר מייצג מתוך רפרטואר שירי ארץ-ישראל המושרים בערבי שירה בציבור ובהתכנסויות שונות, בין פרטיות-משפחתיות, בין קהילתיות ובין ציבוריות. אלו שירים המביעים אמונה בחברה אוטופית וברוח האדם, אך גם ספק בצדקת הדרך הלא-קלה ובקשה אחר נחמה. כותרת העבודה, לא לפחד כלל, לקוחה משיר המבוסס על אַמְרָה ידועה של הרבי נחמן מברסלב שהולחנה בשנות

² עבודת הווידאו צולמה במפגש שירה בציבור בישוב מיתר. שוילי נכחה בעשרות אירועים ממין אלו וצילמה בהם, עד ש"מצאה את הטיפוסים שלה", לדבריה. לצורך הצילומים נעזרה שוילי בסטודנטים מבית הספר מוסררה בירושלים.

³ Efrat Shvily, "And most important is not to fear," in *Poetic Justice, 8th International Istanbul Biennial*, ed. Dan Cameron (Istanbul, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2003), pp. 204–205.

ה-70 על ידי הרב ברוך חייט, בהטעמה מלעילית (הידועה גם כ'הברה אשכנזית'). השיר, שהתקבע מהר מאוד בתודעה כשיר בעל מסורת עתיקת יומין, הושר תחילה במפגשים של קהילות חסידיות, אך אומץ בהמשך גם בציבור החילוני, שהפך אותו לשיר פופולרי המושר בקביעות במפגשי שירה בציבור. שיר נוסף הנכלל בעבודה הוא דרכנו מאת יעקב רוטבליט, ללחן מאת יזהר אשדות. השיר נכתב, על פי עדות מחברו, כשיר אישי, אך משחדר לתודעה הציבורית – וזאת שנים לא מעטות לאחר כתיבתו – התקבע כשיר המבטא את קשיי התקופה. מילות השיר, "לא קלה היא, לא קלה דרכנו", הושרו במיוחד עם התחדשות האינתיפאדה ופיגועי הטרור, אירועים ששימשו רקע לעבודתה של שוילי. "הנה אנשים לקחו שיר אהבה תמים מפני שהוא 'אנחנו' ועשו אותו 'לאנחנו' שהם זקוקים לו עכשיו".⁴

השיר הארץ-ישראלי הקנוני, כפי שהתגבש במהלך השנים, מתאפיין בשילוב של מילים משירי משוררים עם נעימות ממקור עממי, לרוב רוסי או ערבי, או עם לחנים מקוריים המערבים השפעות מערביות ומזרחיות. מתוך מגוון המקורות הללו התגבשה מסורת הזמר העברי-ישראלי-יהודי כשירה עממית, מומצאת ומתחדשת כאחת. השיר הארץ-ישראלי, שהיה גם אחד האמצעים הבולטים לבנייתו ולביטוסו של האתוס הציוני והישראלי, תואר כ"דגם מיוחד של מסורת מומצאת, שירים עממיים יצירי המאה ה-20"; דגם זה אופייני לתנועות לאומיות מודרניות בכללותן, המעמידות מסורות "המהוות עוגן ליצירת זהות לאומית" תוך שהן משמשות, בד-בבד, גם כאמצעי ביטוי לתמורות חברתיות ופוליטיות ולזהויות משתנות.⁵

אריאל הירשפלד, בהתייחסו ל'תופעת' השירה בציבור, מדגיש את היחס שבין היחיד לקבוצה: "השיר הישראלי בתקופה ההרואית שלו, בין שנות ה-30 וה-60 של המאה ה-20, צמח להיות מדיום המצרף עשייה מוזיקלית וספרותית אמנותית מובהקת [...] לביצוע עממי, קיבוצי, שחויית היחיד היא במרכז הגדרתו [...] היחיד של השיר הישראלי מבטא שייכות לזהות המדינית הצייונית (גם לפני כינונה כמדינה) [...] השיר זקוק לשרים אותו כדי להתקיים. היחיד נעתר לִיְחָד באמצעות השיר. הוא אינו מצייט לו אלא מצטרף אליו ומקפיד לשמור על זיפיו וצרידותו, כלומר – על הוויית חייו הלא-מוזיקלית. היחיד זקוק לשיר כדי להסתופף בצלו, להימנות ב'יחד' שלו ולקבל דרכו את זהותו".⁶ צורת

⁴ מצוטט בתוך: טלילה אלירם, בוא, שיר עברי: שירי ארץ-ישראל, היבטים מוזיקליים וחברתיים (אוניברסיטת חיפה, 2005), עמ' 117. שאר השירים המושרים בעבודה הם אני מאמין מאת שאול

טשרניחובסקי ללחן של טוביה שלונסקי, על פי לחן עממי; נחמה מאת רחל שפירא ללחן של נורית הירש; רוח מברדת מאת שמואל בונים ללחן רוסי עממי; וכן גרסת הכיסוי העברית לקלינקה, שיר רוסי ידוע מאת המלחין איוואן לריאנוב.

⁵ אלירם, שם, עמ' 30.

⁶ אריאל הירשפלד, "על השיר הישראלי", הארץ, מוסף תרבות וספרות, 19.12.1997. מצוטט בתוך: אלירם, שם, עמ' 117.

ההצבה שבחרה שוילי משקפת את היחס הזה: חמישה מסכים המקרינים בו־זמנית חמישה דיוקנאות נפרדים, וזאת בשלושה מחזורים – כאמור, 15 דיוקנאות של יחידים, היוצרים יחד דיוקן קבוצתי. כל אחד מן המשתתפים שומר על הקול הייחודי שלו, עם שהוא קשוב ומחובר לשאר הקולות הנשמעים לצדו. מצלמת הווידאו הסטטית מכניסה את הצופה למצב שבין התבוננות להקשבה, ובכך הופכת אותו למשתתף אקטיבי, החווה את התנודות הרגשיות ואת הלכי הרוח המשתנים הנבטים מהמסכים.

השיר העממי־לאומי, על מגוון ההקשרים החוצים אותו – חברתיים, היסטוריים ופוליטיים – נעשה בשנים האחרונות לנושא פופולרי ביצירות וידאו וסאונד עכשוויות. עיסוק כזה בולט במיוחד בעבודותיהם של אמנים ואמניות הבאים מאזורי קונפליקט ופריפריה, כמו זו המזרח־אירופאית או ממדינות הבלקן – ולא בכדי, כפי שיוסבר בהמשך. מתוך השפע יוצא־הדופן של עבודות סאונד וידאו מן השנים האחרונות שאפשר לשייך לזרם הזה – עבודתו של פיקרט אטאי המוזכרת לעיל שייכת אליו בוודאי – ברצוני להתעכב על שלוש עבודות סאונד נבחרות, שיעזרו לי למקם את לא לפחד כלל בתוך ההקשר הרחב יותר של שיח הזהויות העכשווי והעיסוק המתגבר בו דרך שיר־העם באמנות העכשווית.

הראשונה, מיצב הקול *Avanti Popolo* (2002) של מאיה באַיֶ'ביץ' (Maja Bajević), אמנית ילידת סרייבו, כוללת מספר רב של רמקולים שחורים ומלבניים המוצבים בחלל התצוגה. תנועת הצופה ביניהם נקלטת בחישינים ואלה מפעילים את הרמקולים, המשמיעים שירים והמנונים לאומיים ולאומניים שהאמנית הקליטה בארצות שונות, בביצועים אישיים, א־קפלה. סביבת הקול האופפת את המבקרים משתנה בהתאם לתנועתם בחלל התצוגה: יש ונשמע שיר אחד, יש ונשמעים שירים אחדים, ויש וקולות השירה נעשים לבליל קולות קפוני. העבודה מציגה עמדה ביקורתית ואמפטית כאחת ביחס למקומו של השיר הפטריוטי בהבניית הזהות האישית במסגרת זו הלאומית־הקולקטיבית. בדומה לבאיֶ'ביץ', גם דניקה דקיץ' (Danica Dakić), אף היא אמנית ממוצא בוסני, עשתה שימוש בקול השירה מתוך התייחסות לשיר העממי כאל סוכן ומתווך של זהות. אחת מעבודותיה, מיצב הווידאו *Surround* (2003), שהוצג בביאנלה ה־8 באיסטנבול, מראה התרחשות כמו־ריטואלית שבה שבעה אנשים שרים ומקריאים טקסטים דתיים; על אף הבדלי השפה והשיוך הדתי־האתני, נמצא מכנה משותף ביניהם, וזאת בזכות קול השירה. עבודה נוספת של דקיץ', מיצב החוצות *Lullaby of the Earth*, כוללת שמונה ערוצי־קול המשמיעים שירי־ערש במגוון של שפות, מלודיות ומבטאים. דקיץ' פרסה את הרמקולים לאורך גשרים בכמה ערים במזרח ובמרכז אירופה, וזאת על מנת לסמל את הקשר ואת הנתק שבין מציאויות פוליטיות וחברתיות סבוכות.⁷ למרות הדגשים השונים שאנו מוצאים בעבודות הללו – אצל באיֶ'ביץ' בולטת יותר הנימה הביקורתית, המצביעה על שיר העם כאמצעי תקיף ומתבדל, בזמן שדקיץ' מציעה

אפשרות לשילוב קולות מנחם והרמוני – בעבודות של שתייהן אנו מוצאים ריבוי של קולות ובליל של שפות שאפשר לשייכו לרגישות המוגברת לסיטואציה הרב־תרבותית – בוודאי גם בפוטנציאל הנפיץ שלה – רגישות שהיא ללא ספק תוצר של חיים בצל העימות האתני הקשה בבלקן. אצל שוילי לעומת זאת, כל השרים הם בני תרבות אחת, הם דוברים שפה אחת, וחולקים את אותה המסורת השירית. יחד עם זאת, כמו עבודותיהן של דקיץ' ובאיֶ'ביץ', גם זו של שוילי מתייחסת למצב של עימות פוליטי רב־שנים, וזאת מתוך תחושה של חוסר ביטחון ופחד מפני הישחקות כוחן המאחד של מסורות תרבותיות לוקליות נוכח המציאות הקונפליקטואלית. כמוהן, גם היא משתמשת בקול האנושי ככלי ביטוי מרכזי לאפשרות של קיום במציאות רב־קולית ורב־תרבותית, וזאת תוך שמירה על זהות אינדיבידואלית. בנוסף, ניתן לומר ששלושתן ניגשות לקול השירה כאל "תחום שהוא מעבר לשפה, [...] המתבסס על התניות תרבותיות שהן מתוחכמות יותר מרכישת השפה עצמה",⁸ כלומר, כאל פוסט־שפה שבה האינטונציה, גוון הקול ועוצמתו מביעים את שלא ניתן להביעו בשפה המדוברת הרגילה.

עבודת הווידאו של שוילי, כמו העבודות שתוארו לעיל, מעידות לא רק על מקומו של השיר העממי־המסורתי כמבנה של זהות לאומית ותרבותית, אלא גם על כוח ההישרדות שלו אל מול תהליכים חברתיים ופוליטיים ארוכי־שנים. "המוזיקה היא הנכס הקשה מכול לחיסול ומחיקה [...] המוזיקה היא לעולם הסממן האתני הקשה ביותר למחיקה והאחרון להישרדות. שכבות הזיכרון שהיא מכילה, מתוקף היותן א־ורבליות [...] אי־תלותה בכלים ובעזרים חיצוניים, העונג שהיא גורמת, תנועת הרצוא־שוב מעבר להווה שהיא מספקת – כל אלה הופכים אותה למשאב הזיכרון של המהגר, המשאב הקשה ביותר לחיסול על ידי החברה המטמיעה, ודרך כלל למשאב שבכוחו להתחדש כעוף החול מתוך מותו".⁹

כאשר הוצגה לא לפחד כלל בביאנלה באיסטנבול, מצאה שוילי לנכון להדגיש כי "הפרויקט הזה הוא מחקר אמפטי של תופעת השירה בציבור בישראל. הוא מציע דיוקנאות דינמיים של יחידים בתהליך התהוותה של קהילה".¹⁰ דברים אלה, כך נראה,

⁷ עד כה הוצגה העבודה בברטיסלבה, סלובקיה (2000), בסרייבו, עיר הולדה של האמנית (2002), ולאחרונה בגראץ שבאוסטריה (2011).

⁸ Mladen Dolaz, *A Voice and Nothing More* (Cambridge, Mass, MIT Press, 2006), p. 29.

⁹ חביבה פדיה, "העיר כטקסט והשוליים כקול: ההדרה מן הספר והניתוב אל הספר", בתוך: י' כ"ץ, 'דגני, ת' גרוס (עורכים), א־באן: שפה, זהות, מקום (תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 2009), עמ' 128. פדיה מתייחסת כאן אמנם להדרה של המוזיקה העממית המזרחית והערבית מתוך ההגמוניה של השיר הארץ־ישראלי, אך בניתוח שלה של הביטוי הקולי השירי ביחס למציאות משברית, תרבותית ואתנית, הם תקפים גם לעבודתה של שוילי ולעבודות האחרות שתוארו כאן.

¹⁰ שוילי, ראו הערה 3 לעיל, עמ' 205.

היו משום תגובה ממתנת לפרשנות ולאופן ההתקבלות של שתי סדרות התצלומים הראשונות שלה, שקדמו לעבודת הווידאו הזו, ואשר ביססו מהר מאוד את הדימוי שלה כאמנית פוליטית מובהקת. שתי הסדרות הללו, בתים חדשים בישראל ובשטחים הכבושים (1992–1998) ושרים בקבינט הפלסטיני 2000 (מאי–ספטמבר 2000), הוצגו בתערוכות רבות בארץ ובעולם, ועוררו עניין רב בשדה פרשני המזוהה עם עמדה ביקורתית ביחס למדיניות הכיבוש של ישראל.¹¹ אמנם, משהו מן הנימה הביקורתית שאפיינה את הפרויקטים הצילומיים הקודמים שלה נוכח בוודאי גם כאן; עם כל האמפטיה שהיא רוחשת למצולמיה, הבחירה להתבונן בחברה הישראלית בעת משבר דווקא דרך טקס השירה בציבור מחצינה את הפן המאחד העומד בבסיסו של הטקס הזה, המכוון לביטוי של רגש לאומי. השירים שבעבודה מייצגים מכנה משותף רחב והגמוניה תרבותית, והם שייכים כאמור למאגר שירים קנוני, שגם אם התהווה תוך ניכוס של מסורות תרבותיות מגוונות, הרי שלא פעם גם התכחש להן בדיעבד.

אך זוהי ביקורת המהולה, כאמור, באמפטיה: עמדה דו-משמעית, החשובה להבנת התהליך הדיאלקטי השזור בעבודתה של שוילי לאורך השנים. מכאן שהמשמעות המלאה של עבודת הווידאו הזו, שקול השירה של חבורת הישראלים בוקע ממנה, מתבררת לאור שתי סדרות התצלומים שקדמו לה, שצולמו שתייהן בשטחים הכבושים – ממש כפי שהחשיבות שלה עולה בדיעבד גם מתוך המיקום והעיתוי שלה ברצף הכולל של גוף העבודה של שוילי. בלא לפחד כלל, החזרת המבט מן הטריטוריה הזרה אל זו הביתית והמוכרת שבתחומי הקו הירוק, איננה רק הרחבה של מרחב הראייה; במובן אחר, עמוק יותר, זוהי גם הפרה של השתיקה הממושכת והחזרתה של הקול שהשתתק ונאלם נוכח המראות.

הבחירה של שוילי להתמקד בצילום בראשית דרכה כאמנית, לאחר ששבה משהות ממושכת בחו"ל לצורך לימודים, נבעה מתחושה של דחיפות. הצילום שימש אותה כאמצעי לתיעוד מהיר ומיידי המאפשר ללכוד את מה שהעיניים עצמן מסרבות לקלוט, את מה שנראה כחזיון תעתועים שעשוי להיעלם: ריכוזי הבנייה החדשים בישראל ובשטחים שנראו לשוילי כגידול זר, מאיים ומנוכר לנוף. הצילום שלה היה לכן חף מכל מבט רפלקסיבי על המדיום; זה שימש אותה לצורך המבט הבוחן ששלחה בנוף, ודרכו, מטפורית, במציאות החיים האקטואלית של החברה הישראלית. בסדרה הבאה שצילמה כבר הרחיבה שוילי את מנעד הביטוי שלה לעבר הדיוקן הרשמי – סוגה צילומית המצריכה תכנון מדוקדק; ואמנם, כבר ניכרת כאן ראשיתה של העמדה הדיאלקטית שתאפיין את עבודתה ביתר-שאת בהמשך – אם ביחס שבין ראשי המדינה הפלסטינית לעתיד לבוא לבין בתי הרפאים שישראל ממלאה בהם את אזור C, ואם בהישענות על קונבנציה צילומית השאובה מן

העבר, ובמידה רבה, מן הייצוג של ראשי המדינה היהודית בהתהוותה. אך בכללו של דבר, גם כאן הונעה שוילי מן הכורח להגיב על אירועי השעה, על ההתקדמות בתהליך המדיני, ולהתמודד עם החסך בייצוג פלסטינאי פורמלי.

מהריבוי הכמו-אובססיבי של סדרת התצלומים הראשונה שלה, שכללה מאות פריימים של בתי מגורים חדשים הנבנים בשטחים הכבושים ובישראל, ומתחושת הדחיפות שהניעה אותה להנציח את פניהם של החברים בקבינט הפלסטיני המתהווה, עברה שוילי לצילום וידאו במצלמה ניידת, המשתהה על הפנים המוכרות של חבורת הישראלים השרים יחד. המעבר הזה, מתצלומים 'קפואים' ודוממים בשחור-לבן לדימויים נעים המשלבים קול, לא נעשה לשם הרחבת האמצעים האמנותיים או לצורך ניצול מרבי של תכונותיהם; גם חקירת המדיום באמצעות העמדת הדימוי הנייח מול זה הנע – עניין רווח בשיח הצילום העכשווי – איננה במוקד העניין של שוילי. המדיום נותר אצלה אמצעי לחקירת מושאי הצילום שלה, בין שאלו בתים, נופים או סובייקטים. את השינוי המדיומלי שעשתה, שראשיתו בעבודת הווידאו הנידונה כאן, יש לקרוא לאור המהלך הרחב יותר של החזרת המבט מ'שם' ל'כאן' והפרתה של השתיקה הרועמת – מהלך שהקריין על עבודותיה מנקודה זו והלאה.

אפשרות הצבתם יחד בחלל אחד של דיוקנאות הישראלים השרים עם סדרת תצלומי הקבינט הפלסטיני שקדמה לה – כלומר, את הדיוקנאות הדוממים, הכמו-סמכותיים, מול אלה הנעים והשרים משרי ארץ-ישראל – מעמידה את הקול "בצומת גורלית שבין הסובייקט ל'אחר'", בניסוחו של התיאורטיקן הסלובני מלדן דולר (Mladen Dolar).¹² דולר, בספר רב-תובנות בשם *A Voice and Nothing More*, מצביע על הפער המתוח, הרב-משמעי, שבין קול להיעדרו, בין הקול הנשמע לזה המושקף: "קשה לשאת את היעדרם של קולות וצלילים. שקט גמור מעורר מיד את תחושת האלביטי (uncanny), הוא שקול למוות, בעוד שהקול הוא סימנם הראשון של חיים. אך גם ההבחנה הזו כשלעצמה, שבין קול ודממה, חמקמקה יותר ממה שנראה: לא כל קול נשמע, ואפשר שדווקא הקולות הרמים והעיקשים ביותר הם אלה שאינם נשמעים כלל, כפי שהקול מחריש-האוזניים ביותר עשוי להיות קול השתיקה. גם כשאנו לבדנו, בבדידות גמורה, הרחק מהמון מתהולל, איננו חופשיים מהקול לגמרי; לא מן הנמנע שאז יופיע קול מסוג אחר, חודרני ועיקש יותר מן ההמולה הרגילה: זהו הקול הפנימי, שאי אפשר להשתיקו".¹³ שוילי, שבראשית דרכה כמו-השתיקה את הקול האישי לטובת זה הציבורי, הפוליטי והאתי, ושחיפשה להקשיב לקולה של השתיקה הרועמת, חזרת אל הקול הזה מתוך התפכחות ואכזבה, מתוך תחושה של חוסר מוצא;¹⁴ זוהי חזרה אל הקול הפנימי שאי אפשר להשתיקו, גם בשעה שהוא דומם כביכול.

¹² Dolar, ראו הערה 8 לעיל, עמ' 102.

¹³ Dolar, שם, עמ' 13–14.

¹¹ ראו לדוגמה מאמרה של אריאלה אזולאי, "הגבול הפומבי של הצילום", האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב, רסלינג, 2006), עמ' 419–434.

החל ממיצב הווידאו הזה, ובפרויקטים שבאו אחריו, עסקה שוילי בתמטיקה ישראלית מאוד באופייה: לצד חוויית היחד הישראלית העומדת במוקד עבודת הווידאו הנדונה כאן, היא ייחודה שתי עבודות וידאו לאופני העיצוב של זיכרון השואה – אם בהקשר הכול-ישראלי של טקס הזיכרון הממלכתי ביד ושם (פתוח סגור פתוח, 2006) (עמ' 132–137), ואם במסגרת המשפחתית המצומצמת יותר (תצלומי משפחה, 2012) (עמ' 138–139) – עבודות שגם בהן הפעילה את המתח שבין דיבור ושתיקה, בין מסירת עדות לאלם.¹⁵ אך המהלך של החזרת המבט פנימה, המקביל לתנועה במרחב, ממזרח למערב, הוא דיאלקטי גם במובן זה שהוא מציין תנועה בזמן: בסדרות התצלומים האחרונות שלה, אף הן בשחור-לבן, חזרה שוילי יותר ויותר אל נופי הילדות שלה, האנושיים והפיזיים, אל האינטימיות של השכונות הירושלמיות הוותיקות וסביבתן ואל הביוגרפיה המשפחתית שלה. ההתבוננות הביקורתית באתוס הציוני 'המתחדש' דרך ריכוזי הבנייה המסיביים בשטחים הכבושים התחלפה, אם כן, בפריזמה אישית יותר, במבט מהורהר ומפוכח על האידאל של בניין הארץ וכיבושה, מפעל הייעור וההפרחת השממה – רבדים תרבותיים שליוו את האתוס הציוני בהתהוותו ובשיאו, ושכמו שירי ארץ-ישראל ומפעל ההזכרה, היה להם חלק נכבד בעיצוב הזהות הישראלית.

כאן הפנתה שוילי את מצלמתה אל הבתים והחצרות של שכונת ילדותה הוותיקה בירושלים (רחביה, 2009) (עמ' 170–175), ובמקביל אל יערות האורנים העוטפים את העיר ממערב (100 שנים, 2006–2007) (עמ' 140–151). זוהי תנועה מהלא-מקום, מהזר והמנוכר, אל הביתי והמוכר – שהפך גם הוא, ברבות השנים, ללא-מקום מאוים. עם זאת, ההתבוננות החדה, התזויתית והמשתאה של ראשית דרכה פינתה מקום למבט מפויס, נוסטלגי ומשתאה. הסדרה 100 שנים, שצולמה במלאות מאה שנה לייסוד הקרן הקיימת לישראל ולמפעל הייעור החלוצי שלה, שנועד 'להפריח את השממה', מראה את סבכות האורנים בתקריב, בהדפסות שחור-לבן גדולות-ממדים. עצי האורן שנטעה הקרן הקיימת על הרי ירושלים אינם אופייניים לצמחייה המקומית. הם מפתים ושובי-לב ביופיים, כמו יערות-עד מאגדות עם אפלות. מרקם הסבוך של הענפים ממלא את משטח התצלום מקצה לקצה, "לא מותיר שביל או אופק", כדברי האמנית, ולכן מכסה על היסטוריה אחרת, מוחק כל עדות לקיומו של נוף הטרסות המעובדות והכפרים הפלסטינים שהיו שם לפני. המרקם הסבוך הזה הוא 'הכתם העיוור' של הצילום, מקבילו של הקול המושקף, וכמוהו הוא חושף מציאות פוליטית סבוכה ומרובדת.¹⁶

¹⁴ בהקשר זה ראוי להזכיר פרט ביוגרפי: בראיון נרחב אתה סיפרה שוילי כי הלומה להיות זמרת אופרה התנפץ כאשר איבדה את קולה, וזאת תוך כדי לימודי השירה שלה. עקב אבחון שגוי של המנעד הקולי הטבעי שלה. רק טיפול ממושך החזיר לה את הקול. ראו: דליה קרפל, "הקריירה הרביעית שלי", מוסף הארץ, 10.7.2003.

¹⁵ ראו מאמרה של אורלי שבי בקטלוג זה, עמ' 122–131.

עבודת הווידאו רכבת שדים (2008) (עמ' 152–163) צולמה תוך כדי נסיעה באוטובוס בשטחים הכבושים, מירושלים לכיוון הישוב אפרת ובחזרה. שוילי תיעדה את המסע חזרה אל הטריטוריה הזו שממזרח, שייחדה לה את מרבית התצלומים בסדרה הראשונה שלה, לאחר היעדרות ממושכת. מצלמתה מציגה כאן מבט מטושטש על נוף משובש, קטוע, חרוץ בכבישים מהירים, בגשרים, בחומות ובמנהרות. כשהמבט חסום בחומת הפרדה מכאן ובסבך היערות מכאן שב הקול ונאלם, ולא נותר אלא להתכנס במרחב האינטימי המצומצם, אולי כמפלט אחרון. זה המרחב שפותחת שוילי בפנינו באחת מעבודות הווידאו האחרונות שלה, חם/קר (2011) (עמ' 182–194). זו צולמה בסביבת הסטודיו שלה בירושלים, שם כינסה קבוצה קטנה של חברים למפגשים אינטימיים, אישיים, הנעים בין דיבור לשתיקה – כי "לפעמים אני, לפעמים אתה, כה זקוקים לנחמה", כמילות אחד השירים בעבודת הווידאו לא לפחד כלל. הצגתם יחד של מפגשים אלה בחם/קר, מיצב בן שבעה ערוצים, יוצרת קהילה המתלכדת לא סביב אידאולוגיה, שאיפות לאומיות, מיתוסים או טקסים, אלא קהילה המבוססת על יחסי אנוש – וזו אולי 'הקהילה הבאה'.

¹⁶ הסדרה 100 שנים נכללה בתערוכת צילום בשם כתם עיוור (*A Blind Spot*) שהוצגה בברלין ב-2012, באוצרות של קתרין דוד. זו תערוכה אחת מיני רבות השואבת מן המשגה של 'כתם עיוור' כייצוג של מה שאינו נראה בצילום, אך טמון בו בכל זאת באופן סמוי.

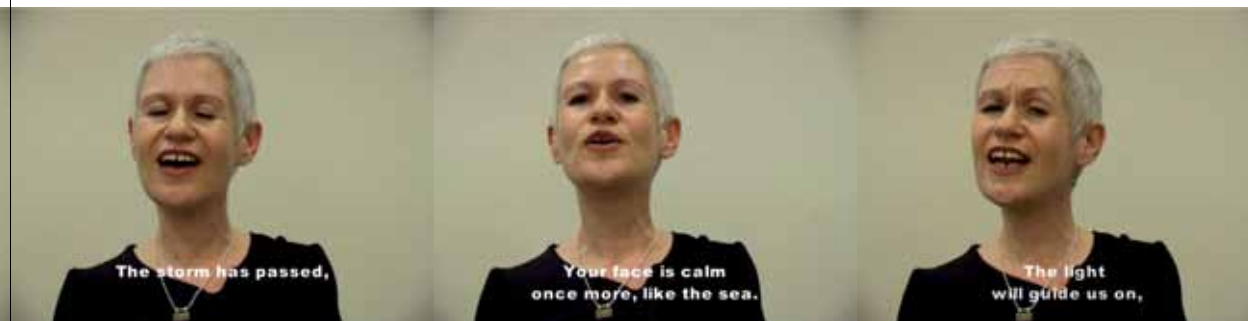


מתוך הווידאו לא לפחד כלל, 2003
Have No Fear at All, still from video, 2003

לא לפחד כלל, 2003
מיצב וידאו ב-5 ערוצים, 12:30 דק'
Have No Fear at All, 2003
5-channel video installation, 12:30 min.









שרשרת של עדים: על זיכרון השואה בעבודות הווידאו של אפרת שוילי

אורלי שבי



מתוך הווידאו פתוח סגור פתוח, 2006
Open Closed Open, still from video, 2006

במסגרת הדיון המתמשך בחברה הישראלית על אופיו ומרכזיותו של זיכרון השואה, מציעות שתי עבודות וידאו של אפרת שוילי: פתוח סגור פתוח (2006) ותצלומי משפחה (2012). מבט מורכב אך מפוכח על מה שאינו ניתן לייצוג. העבודה הראשונה עוסקת בחוויה הרשמית של תיעוד טקס הזיכרון לקורבנות השואה "לכל איש יש שם" במוזיאון יד ושם בירושלים. העבודה השנייה היא סיפור מסע זיכרון פרטי בחיפוש אחר סבא רבא של האמנית שנשלח לאושוויץ ולא חזר. בשתי עבודות אלה מתעדת שוילי 'קהילות עדות', קבוצות של ישראלים ויהודים המתלכדות סביב האחראיות של נשיאת נטל האסון עבור הדורות הבאים. אלא שהדרמה שמגוללות עבודות הווידאו הללו, כך אבקש לטעון, כרוכה לא-דווקא בזיכרונות הטראומטיים כשלעצמם, בתחושת האובדן ובאבל, וגם לא בעדויות מהזוועה; כוחן נובע מהאופן בו מעצבת האמנית את המבנה הטמפורלי כמודל רב-פאות. במודל זה הופך הזמן לדימוי ממשי מתמשך ששוחק, מכרסם ומאיים על הזיכרון. במאמר זה אעמוד על האופן שבו מאתגרת שוילי את פרקטיקת העדות ואת היחסים הפרדוקסליים, המנוסחים שוב ושוב נוכח חלוף הזמן, בין זיכרון לשיכחה ובין היסטוריה להוויה, המתקיימים בזהות הישראלית.

העיסוק בשואה באמנות החזותית בכלל ובאמנות הישראלית בפרט, מגיע מתוך עמדה פרדוקסלית ובלתי-אפשרית: מצד אחד עומד הציווי לזכור ולהבין את אשר ארע כדי למנוע אסון דומה בעתיד, ומנגד ניצב חוסר-האפשרות לייצוג השואה באופן הולם ללא פגיעה בייחודו ובעוצמתו של האירוע. פרדוקס זה זכה בתאוריה לכינוי "האפוריה של אושוויץ".¹ כתוצאה מכך מאופיינים שלושת העשורים הראשונים שאחרי המלחמה דווקא בשתיקתה של האמנות, הנובעת מן העמדה כי ממדיו הבלתי נתפסים של האירוע מאפשרים רק לאלו שחוו אותו לספר ולהעיד על אודותיו. עמדה זאת זוכה לאשרור בכתביבתם של ניצולים כגון אלי ויזל ופרימו לוי, המבינים את אחריותם ההיסטורית הבלעדית כעדים. הצהרתו של תאודור אדורנו כי "כתיבת שירה אחרי אושוויץ היא מעשה ברברי" נתפסה אף היא כציווי אתי מחייב עבור האמנות. ציווי זה נתפס כמקביל או כמאזכר את הדיבר השני בתורה על איסור הדימוי, ההולם את דתם ומנהגם של מרבית הקורבנות. סופרים ואמנים מצאו עצמם עד מהרה מתמודדים עם הקושי במציאת מודל ראוי לעיסוק בשואה ועם הטענה כי זהו אירוע שאינו ניתן לייצוג. גם באמנות הישראלית נתקלה ההתמודדות עם הנושא באותן שאלות ובאותם קשיים. האמנים הישראלים שבחרו לעסוק בנושא מצאו את עצמם משויכים מיידית לאידאולוגיה הציונית ולמערכת ההנצחה.

מסוף שנות ה-70 אנו עדים להתגברות העיסוק בשואה באמנות החזותית. כמה גורמים מיוחדים לכך: יש הטוענים כי מרחק הזמן מהאירוע הטראומטי סיפק לניצולים

¹ גורג'יו אגמבן, מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד, תרגום: מאיה קציר (תל אביב, רסלינג, 2007), עמ' 28-29.

את טווח הביטחון הנחוץ כדי להתמודד עם הקשיים ולצאת למסע של עדות; לכך נוסף גם העיסוק התרפויטי של הדור השני, ילדי הניצולים, שתועל לרוב לעיסוק אמנותי. ההגדרה שניתנה במחקר לתופעה זו היא 'הזיכרון-שאחרי' (post-memory). שינויים היסטוריים ופוליטיים אפשרו גם הם את העלאת זיכרון השואה ביתר-שאת, אל השיח הציבורי. התוצאה הייתה בנייתם של מוזיאונים, ארכיונים ומכוני הנצחה רשמיים. חשוב במיוחד לציין את השימוש המוגבר של 'חרושת התרבות' – סרטים הוליוודיים מסחריים וסדרות טלוויזיה מצליחות – בנושא השואה.

ניכוסה של השואה על ידי הממסד הפוליטי ותעשיית התרבות היוו וזו לעיסוק בנושא גם עבור אמנים חזותיים. החל משנות ה-80 אנו עדים ליותר ויותר תערוכות, במוזיאונים לאמנות ובגלריות, שמתמודדות עם נושא השואה. לרוב הדיון האמנותי אינו עוסק בעובדות היסטוריות, וגם לא בניסיון להנציח את קורבנות השואה. ההתמקדות היא דווקא בתהליכי ההתמודדות עם האסון, והיא כוללת את הדילמה של הקושי שבייצוג ואת השפעתו על תפיסות אתיות ופוליטיות עכשוויות. אחד הדיונים המרתקים שעוררו יצירות אמנות העוסקות בשואה מתמקד במורכבותה של העדות כמושג וכפרקטיקה. במהלך זה נעשית העדות בו-זמנית לנושא היצירה ולמדיום אמנותי. העיסוק האמנותי עורר בעקבותיו דיון תאורטי נרחב אשר ביקש להגדיר מחדש את מושג העד והעדות, כמו גם מושגים נלווים כגון 'שרשרת עדים' או 'קהילות עדות'. אני מוצאת כי מושגים אלו מרכזיים בעבודות הווידאו של שוילי.

עדות היא פעולת העברה לשפה של אירוע שנחווה או נראה על ידי מוסר העדות – העד. זוהי קטגוריה הלוקחה מתחום המשפט והחוק, ולכן מיוערת לצורכי שיפוט בלבד, ללא קשר למידת האמת או הצדק המגולמים בה. העברתה של עדות טראומתית לשפה והבנייתה בתוך נרטיב מסודר והגיוני מעגנת אותה בתוך הסדר התרבותי. למעשה מאמצת העדות את הנרטיב ההיסטורי של האידאולוגיה הרשמית. אכן, עדויות הניצולים ממחנות המוות בשנים שאחרי המלחמה שימשו בעיקר כעדות משפטית כנגד מבצעי הפשע – כמו במשפטי נירנברג, משפט אייכמן ועוד. הפילוסוף ג'ורג'יו אגמבן (Agamben) טוען כי שימוש זה בעדות הוא האחראי לכך שנמנענו מלחשוב על השינויים שחלו בפרקטיקה זו בעקבות אושוויץ.²

היסטוריונים נוטים לחשווד בעדים ראשונים ובאופן מסירתם את האירוע, המבוטא בהכרח מנקודת מבט סובייקטיבית. במקרה הייחודי של עדויות הניצולים ממחנות המוות, עדותם אינה כרוכה באימותן של עובדות היסטוריות ידועות, אלא ביצירת מנגנון הישרדותי תרפויטי. הגזמה והוספת פרטים מדומיינים בעדויות אלה הם בבחינת התמודדות עם הטראומה. כל אלו מצביעים על הצורך לחשוב מחדש את מושג העדות ואת המורכבות של מעשה מסירתה.

הדוגמה המובהקת לאופן שבו מורכבותו של מעשה העדות מתורגם לדיון אמנותי הוא סרטו התייעודי של קלוד לנצמן, שואה (1986). הסרט נוצר מתוך עמדה אידאולוגית השוללת שימוש בחומרי ארכיון מצולמים מתקופת המלחמה. כתוצאה מכך, הסרט, שאורכו תשע שעות, מבוסס אך ורק על סיפורם של עדים ראשונים לאירוע – קורבנות (היהודים), מבצעי הפשע (הנאצים) והעומדים מהצד (הפולנים). הסרט, שהפך במהרה לפרדיגמה לייצוג ההולם ביותר לאמנות העוסקת בשואה, היווה בסיס לדיונים תאורטיים רבים, שהמפורסם שבהם הוא ספרם של שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה (1992).³ אחת המסקנות של המחברים היא כי השואה היא "אירוע בלא עד" – מסקנה שתימוכין לה מוצאים השניים בהקלטות וידאו של ניצולים מהארכיון לעדויות השואה באוניברסיטת ייל ובסרטו של לנצמן.

הסרט שואה, לפי פלמן, מאפשר לנו לראות ולהבין את השואה כאירוע היסטורי מוחלט, אירוע שוודאותו הניצחת עושה אותו באורח פרדוקסלי לבלתי-ניתן להוכחה. כך מציג הסרט את מושא העדות כארוע הבוחן ומסיג את גבולות המציאות עצמה. ההרחבה המתבקשת של מושא העדות בסרט נובעת מעוצמתו של הסרט כיצירת אמנות וממורכבות התהליך היצירתי הגלום בו. הסרט משחזר באמצעות העדויות את חוויית השואה בעוצמה המטלטלת את הצופה. בסופו של תהליך זה מצליח הסרט להפוך את הצופים עצמם לעדים – להכלילם בתוך שרשרת העדויות.

דורי לאוב מבחין בספר עדות בשלושה מישורים שונים ונבדלים זה מזה בניסיון למסירת העדויות לשואה: היות עד לעצמך – זהו תפקידם של מוסרי העדות בסרט; היות עד לעדויות של אחרים – היות מעורב בתהליך הדיווח על האירועים (אמנם לא באירועים עצמם); כנמען הישיר של עדויות אלו, זהו תפקידו של לנצמן בסרט; והיות עד לתהליך העדות עצמו – בסרט זהו התפקיד שהצופה מקבל בעל-כורחו והופך עד של העדות.⁴ בניית תהליך זה מתאר למעשה לאוב את שרשרת העדויות, את מסירתה של העדות ממקור ראשון או דור ראשון לבאים אחריו. על ניתוחו של לאוב ארצה להוסיף מישור רביעי בשרשרת העדות. מישור זה מתחייב מכורח הזמן שעבר מאז האירוע עצמו, ושלטענתי מתקיים באופן מובהק בעבודות הווידאו של שוילי: מחויבותו של עד העדות להמשיך את שרשרת העדויות. עם התגברות העיסוק בנושא השואה באמנות ובתרבות בעשורים האחרונים, ומעצם היותנו תוצר של מערכת החינוך הישראלית, הפכנו בעל-כורחנו לחוליה בשרשרת העדים. הזדקנותם ומותם של רוב העדים הראשונים לשואה הותירה את העדים של העדויות עם המחויבות לנסח את הדרך שתמלא אחר הצייו

³ שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, תרגום: דפנה רו (תל אביב, רסלינג, 2008).

⁴ לאוב, שם, עמ' 83-84.

הבלתי אפשרי להמשיך את שרשרת העדים ולבסס את הווייתנו כקהילת עדות. את המאבק החשוב והעיקש מתעדת שוילי בעבודותיה סגור פתוח סגור ותצלומי משפחה מתוך עמדה שבה ניכרים רגשותיה המעורבים. העבודות מזמינות את הצופה לדיון ביקורתי על עתידה של שרשרת העדים לשואה בחברה הישראלית.

כותרת עבודת הווידאו של שוילי פתוח סגור פתוח לקוחה מספר שיריו של יהודה עמיחי בשם זה.⁵ באחד השירים בספר מתאר עמיחי את האופן שבו אירועים מיתולוגיים והיסטוריים, מציאת מצרים ועד לשואה, מוטמעים בו מתוך הציווי לזכרם, וכן את משא ההיסטוריה הפרטית, הכללית והיהודית המעצבים את זהותו, הווייתו ועתידו. זוהי עמדה המצהירה על מתח מתמיד שמלווה את מסלול חייו ויצירתו של המשורר ועל חוסר-האפשרות להתחמק מהעבר. למעשה מתאר כאן עמיחי את תפקידו כעד של עדויות, הנושא בעול בעל-כורחו, ואת היות העדות חלק אימננטי מזהותו. בהיותו ישראלי ויהודי הוא מחויב לקחת חלק בשרשרת העדויות אל מול פגעי הזמן ושחיקת הגרסה היומיומית, שהפכה התמודדות זו למתישה. לפיכך אין מקום בשיר לקיומו של אני סובייקטיבי בן ההווה, שכן העבר ונטל העדות אינם מאפשרים זאת. כך הוא כותב:

אני לא הייתי אחד מששת המיליונים
שמתו בשואה ולא הייתי אפילו בין הניצולים
ולא הייתי אחד מן השישים ריבוא שיצאו ממצרים...
אבל... נשארה בי תאוות החיפוש
אחר מים חיים בדיבור שקט אל הסלע ומכות טירוף.
אחר כך שתיקה בלי שאלות ובלי תשובות.

דברים אלה מצהיר עמיחי כי אין כל אפשרות לדון באופן ביקורתי במושא העדות, וכך אנו מוצאים את עצמנו לכודים שוב בין ההיסטוריה היהודית להיסטוריה העולמית. על תחושת ההשהיה שבין העבר הטרגי לעתיד מבקשת שוילי להצביע בעבודותיה פתוח סגור פתוח ותצלומי משפחה. תיעוד טקס הזיכרון לשואה, זה הרשמי וזה הפרטי, מזמין את קהילת העדים "שלא היו אחד מששת המיליונים / שמתו בשואה ולא היו אפילו בין הניצולים" לשאת בנטל חובתם כישראלים וכיהודים ולהמשיך את שרשרת העדות למען העתיד. אולם, גם אצל עמיחי, כמו אצל שוילי, למרות תחושת החובה, עדיין מקננת התהייה: לזכור! עבור מה ולשם מה? אין מנוס מתחושת אי-הנחת שמעלה השאלה: מה, בכל זאת, תפקידו של זיכרון השואה בעיצוב זהותנו כישראלים והווייתנו במקום הזה.

⁵ יהודה עמיחי, "אני לא הייתי אחד מששת המיליונים", פתוח סגור פתוח (ירושלים ותל אביב, שוקן, 1998), עמ' 126.

תחושת אי-הנחת שחש הצופה בעבודות אלה של שוילי, נוכח הפרדוקס הטמון בהכרה בחשיבותו של מעשה העדות מחד גיסא, ובהבנה שבמציאות העכשווית העדות והזיכרון הופכים לנטל מרוקן מתוכן מאידך גיסא, מתחדדת עם הקריאה בחיבורו של הפילוסוף עדי אופיר, "סופיותו של הפתרון הסופי ואינסופיותו של האובדן".⁶ אופיר, מגדיר בו את קהילת העדים ואת חשיבותו של מעשה העדות אל מול הפתרון הסופי שנוסח על ידי הנאצים, וטוען כי העדות לשואת יהודי אירופה עומדת בניגוד להיגיון ולמטרה של הפתרון הסופי של האידאולוגיה הנאצית. "צריך להתייחס ברצינות להיגיון הזוועתי שבסופיות הפתרון הסופי, לעובדה שהפתרון אמור לא רק לסלק את עקבות האובדן יחד עם עקבותיו שלו אלא גם לשים קץ לזוועה, ובתום החיסול לחסל את עצמו ואת הזוועה שהתגלמה בהווייתו".⁷ טענה זו של אופיר ממשיכה למעשה את קו הדיון שאותו התוו לנצמן, פלמן ולאוב – השואה כאירוע ללא עד. אופיר מסביר כי העובדה המצמררת היא שרבים מבין המושמדים אינם חסרים עוד לאיש, כי אבדו יחד עם כל בני משפחותיהם, ידידיהם ומכריהם. ולכן, לא רק היום, אחרי יותר ממחצית המאה, אלא כבר בקיץ 1945, לא היה בנמצא מי שחסר אותם כיחידים קונקרטיים, מסוימים, בעלי שם וכתובת ועולם חיים מלא, ולא היה מי שחוה את הייחוד חסר-התקנה של אובדנם. זה האובדן הגדול ביותר – אובדן של בעלי העניין במי שאבד. חשיבותה של העדות, אם כן, נובעת מהרצון לשמר את הדיון על האובדן על אף הניסיונות של הנאצים להעלימו לעד. כדי להתקומם נגד החיסול המושלם, כדי לא להשלים עם חיסול המבקש לרצוח את אפשרות האבל, מוכרחים לייצר עדות לאובדן. עד, טוען אופיר, הוא מי שנענה לציווי לזכור.⁸

כבר במהלך המלחמה עצמה הייתה העדות דפוס התנגדות ראשון במעלה למשטר הנאצי, למרות הכול, ונגד כל הסיכויים. משמעותה של התנגדות זו הייתה לשמר בכל מחיר את אינסופיותו של האובדן. על כך מעיד בעוצמה רבה יאן קרסקי בסרטו של לנצמן שואה. קרסקי, שהיה פעיל במחתרת הפולנית, התבקש על ידי ראשי הקהילה היהודית בוורשה לחדור עמם אל תוך גבולות הגטו על מנת לשמש עד ראייה ראשון לאסון המתרחש בתוכו. אחרי המלחמה, כאמור, הפכה העדות לאחד מהגורמים העיקריים המשמרים את הפער – שאסור בשום אופן לגשר עליו – בין תוכנית הפתרון הסופי להשלמתה הסופית, ולמעשה בין הפתרון הסופי לאינסופיותו של האובדן. עם זאת, ממשך אופיר, מעשה העדות, על אף חשיבותו העצומה, נותר בעייתי, וזאת בשל הניסיון לתרגמו לזיכרון רשמי. אופיר מבחין בין שתי האפשרויות שהתגבשו בחברה

⁶ עדי אופיר, "סופיותו של הפתרון ואינסופיותו של האובדן", עבודת ההווה: מסות על תרבות ישראלית בעת הזאת (תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 2001), עמ' 29-50.

⁷ אופיר, שם, עמ' 30.

⁸ אופיר, שם, עמ' 31.

הישראלית להנכחת האובדן ולזכירתו. האופן הראשון, שאותו מכנה אופיר ראיפיקציה, הוא התהליך שבו מעוצב סובייקט קולקטיבי: "שישה מיליון שהם כאחד".⁹

מנגד מעמיד אופיר את עיקרון הפרסוניפיקציה, שהופיע במערכת הזיכרון הרשמית החל מסוף שנות ה-80. מתוך רצון להעניק פנים, שמות וסיפורי חיים לקורבנות. עקרון ההאנשה עומד בבסיס הפרויקט והטקס ביד ושם "לכל איש יש שם", שאותו מתעדת שוילי בעבודת הוידאו פתוח סגור פתוח. טקס זה הפך לאירוע המרכזי ביום הזיכרון לשואה והוא מתקיים מדי שנה באוהל יזכור בירושלים. באירוע משתתפים ניצולים, בני משפחה, הקהל הרחב, חיילים ותלמידי בתי ספר תיכוניים. כל אחד מהם קורא בתורו בשם, תאריך לידה וארץ מוצא של אחד הקורבנות הרשומים בארכיון יד ושם. למרות השוני בין שתי הגישות, טוען אופיר, גם הראיפיקציה של האובדן וגם הפרסוניפיקציה שלו הן ניסיון להתמודד עם אותו צורך: לתת דמות או דמויות למה שאבד ולמי שלא איבד דבר, לייצר את המוטיב בעלי העניין שאיבדו את מי ואת מה שמעולם לא היה שייך להם. לשמר את האובדן כאינסופי, טוען אופיר, פירושו לטפח תרבות של אבל שאין לו סוף. הסכנה הטמונה בכך היא שהשואה מונצחת לעולם כאובדן שאין לו תקנה. כדי שתהיה לאובדן נוכחות בתרבות, מוכרח להימצא סובייקט בעל עניין שהאובדן הזה הוא האובדן שלו. על פי היגיון זה, על העם היהודי מוטל להיעשות לסובייקט קולקטיבי שיש לו עניין קבוע באובדן, עניין שיימשך מעתה ועד עולם. כל יהודי צריך לקחת חלק באובדן זה ולהיות שותף לאבל שאינו חדל. אופיר מעלה כאן כבעיה את הדרישה לשאת בנטל העדות המהדהדת גם בשירו של עמיחי. האובדן האינסופי, שהוא גם היעדר חסר-תקנה וגם נוכחות נמשכת תמיד, הופך למרכיב מכונן בזהות הישראלית-יהודית. כך מתקבע בתוכה האבל, ובעקבותיו ההשתעבדות לזיכרון. הבעיה העולה ממהלך זה, לטענת אופיר, היא שעל אף חשיבותו של מעשה העדות לאובדן, הדרישה לקיימו מערימה קשיים על המציאות הפוליטית והחברתית בישראל בהווה.¹⁰

כמו יהודה עמיחי, גם עדי אופיר מתייחס אל העדות ואל זיכרון השואה כאל מרכיב משמעותי בזהות הישראלית-יהודית, וגם הוא מנסח את הדואליות שבה העבר משתרג בהווה והזיכרון בשכחה: "הזיכרון מופיע כאן כציווי מוכר – בכל דור ודור חייב אדם לראות את עצמו כאילו הוא ניצול מאשוויץ, כאילו הוא חזה בהתגלות הרוע [...] הציווי לאשר את מוחלטות הרוע הוא גם הציווי המורה להעמיד בספק, שוב ושוב, בעצם מעשה העדות, את מוחלטות החורבן".¹¹

אלא שאופיר אינו מסתפק בניסוח מופשט של המתח בין עבר להווה ושל אי-הנחת מעול העדות, ויוצא כנגד האופן שבו מעוצבת תפיסת האבל והאובדן של זיכרון השואה

בתוך הארגון הממלכתי של הזיכרון בחברה הישראלית. הטקס ביד ושם, טוען אופיר, אינו יכול שלא להיות אינסטרומנטלי ומניפולטיבי, מעצם זיקתו למנגנוני המדינה. מתוך עמדה ביקורתית זו יש לבחון את עבודת הוידאו פתוח סגור פתוח של שוילי המחודדת את השאלות המטרידות ביחס לעתידה של שרשרת העדים.

אל מול קהילת העדים הרשמית בפתוח סגור פתוח מעמידה שוילי את העדות האינטימית של המשפחה, הלוקחת על עצמה להעלות את זכרו של הסבא רבא בעבודה תצלומי משפחה. בעבודה זו מקיימת בת המשפחה את חובת העדות ויוצרת קהילת עדים בדרכה. לא ניתן, לדעתי, להפריד בין שתי עבודות אלו, הכרוכות זו בזו ונשענות זו על זו. ביחד הן מייצרות דיון ביקורתי על עיצוב הזיכרון מתוך המודעות להיותו זירה למאבק תרבותי ופוליטי.

כמו בסרטו של לנצמן, גם אצל שוילי בפתוח סגור פתוח העדות הופכת להיות פרפורמטיבית. היא הנושא והמדיום של הסרט. ההשוואה ביניהם ממחישה יותר מכול את נוכחותו של הזמן החולף. אצל לנצמן ההתמודדות עם זיכרון השואה היא ראשונית וישירה – המשתתפים כולם עדים ראשונים לאירוע – ולכן נוכחות השבר והכאב מועצמים. מעשה העדות עבורם הוא הכרח וחובה, מתוך ההבנה כי את סיפורו של אדם יכול רק הוא עצמו לספר. תחושת החיוניות והנחיצות שעולה מהסרט נובעת מפגעי הזמן שמאיימים להעלים את השרידים הפיזיים ואת העדים הראשונים. כך, מראות הנוף מפולין הם מוטיב מרכזי בסרט, ומשמשים אף הם עדות לכך שעקבות הפשע והחורבן התמוססו ונעלמו. לעומת זאת, אצל שוילי מרבית המשתתפים הם עדים עקיפים, כאלה המוגדרים כעדים של העדות: הבנים, הבנות ונכדיהם של הניצולים, כמו גם כאלה שאין להם נגיעה ישירה לאירוע, אבל לוקחים על עצמם מסיבות שונות להיות חלק מקהילת העדות, לתת שם ופנים לקורבנות.

עבודת הוידאו פתוח סגור פתוח מוצגת בשלושה חללי תצוגה. בחלל התצוגה הראשון, על מסך אחד, בהקרנה מחזורית, מופיע העד הראשון. ניכר עליו שהוא עד ישיר לאירוע, בכל כוחו הוא מנסה לדלות מזיכרונו את שמותיהם של בני משפחתו שנספו בשואה. השכחה, הבלבול וההתרגשות עוטפים אותו, והוא נכנע לאטו לחוסר-האפשרות שבמתן העדות. אולם, דווקא מתוך אי-הבהירות והשבר שבקולו, הולכת עדות זו ונעשית אותנטית ביותר וקשה לצפייה.

בחלל התצוגה השני, בשני מסכים המוצבים זה מול זה, אנו צופים באם קשישה ובנה, נציגי הדור הראשון והשני שעומדים יחדיו למסור את עדותם. תחת עיניה המשגיחות של האם מקריא הבן את שמות בני המשפחה שמעולם לא הכיר. כך ממלא הבן את תפקידו בעד ישיר לעדותה של אמו. בחלל תצוגה זה מופיעה גם אם ובתה הקטנה. האם, שהתמצאותה בשמותיהם של בני משפחתה שנספו בשואה מושלמת, אף כי היא מעידה על עצמה שהיא דור שני לשואה, משמשת עדה עקיפה לעדויות של אחרים. למרות השוני במעמד העדים, כולם מציינים לכללי הטקס, והם מתועדים על ידי המצלמה

⁹ אופיר, שם, עמ' 33.

¹⁰ אופיר, שם, עמ' 32.

¹¹ אופיר, שם, עמ' 33.

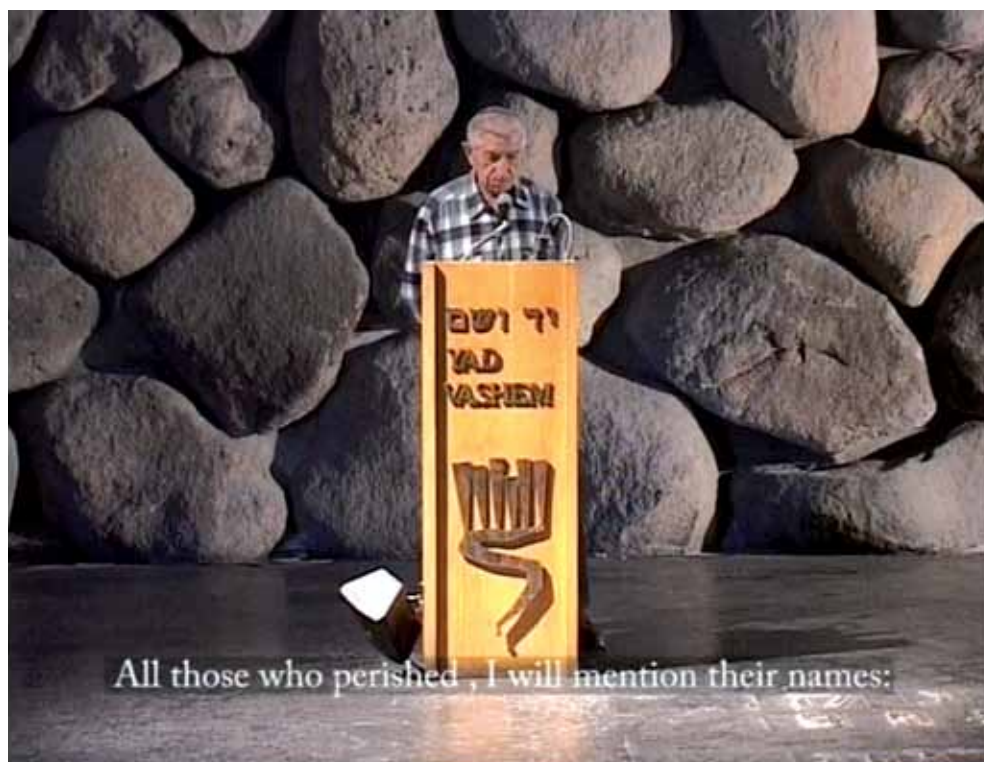
בתקריב, בעומדם בודדים על הדוכן אל מול המיקרופון. צילום העבודה נעשה בווידאו, אבל פועל על פי ההיגיון של תצלום דיוקן, בעל מרכז ופוקוס ברורים המתעדים פעולה אחת בלבד. זהו למעשה האופן שבו מצולם ומתועד הטקס כולו בשידורי ערוץ הטלוויזיה הממלכתית במהלך יום השואה.

ההתרחשות בחלל התצוגה השלישי והאחרון מגלמת את הדרמה האמיתית. כל מה שאנו עדים לו הוא טור של ממתנינים לתורם למסור את עדותם, כשברקע מתחלפים הקולות ששוב ושוב מתאמצים לתת שמות ופנים למתים. כך, מעדות הנמסרת בגוף ראשון מרוגש, אנו עוברים לעדות בגוף שלישי המדווחת בקול עז ובטוח, ואל העדויות הנמסרות בנוסח הרשמי במהירות שאינה מאפשרת לקולטן. קול העדויות, כאמור, אינו נפסק וממשיך להדהד, בעוד התמונה מציגה דווקא את העדים הדוממים, אלו שמככים לתורם. כאן, בחירתה של שוילי להסיט את המבט מהמראה הרשמי של הטקס מאפשרת הצצה לא צפויה אל מאחורי הקלעים. וכמו בתיאטרון, הצצה זו חושפת את האשליה והמלאכותיות. יש במהלך של שוילי הדהוד לאקט של הזרה אמנותית שנוסח על ידי ברטולד ברכט ככלי ביקורתי ופוליטי אפקטיבי לאמני האוונגרד ההיסטורי. המצלמה של שוילי מתמקדת לא בדרמה של מתן העדות אלא ברגע שלפניו, בו נוצרת קהילת העדים, ברגע המעבר בין קודש לחול. חלקם מקשיבים, רובם עסוקים במשהו אחר, יש ביניהם כאלה שחוסר הסבלנות ניכר בעמידתם, וכאלה שההתרגשות מציפה אותם. העדים המופיעים על מסך זה אינם עדים ראשונים לאירוע, ואין להם סמכות לספר על האסון; הם לא ראו ולא חוו את הזוועות, אולם בעצם נוכחותם בטקס זה הם לוקחים על עצמם את המשימה להיות לעד של העדויות ולשמש כחוליה נוספת בשרשרת העדים. לעומת הלוגיקה הצילומית הרשמית המתקיימת בשני חללי התצוגה הראשונים של עבודה זו, חלל התצוגה האחרון מזמין לוגיקה צילומית שונה. שוילי מפעילה כאן את 'דימוי-הזמן' אותו ניסח הפילוסוף ז'יל דלז (Deleuze), שבו הדרמה המרכזית היא ה'משך' (duration).¹² לוגיקה זו עומדת כניגוד לזמן הקפוא של התצלום ואינה מאפשרת את עצירתו המוחלטת; היא גם אינה שיקוף של תנועה הנעה באופן כרונולוגי וברור מעבר להווה ומשם לעתיד. מתוך כך מאפשר דימוי-הזמן את המבט הפרגמנטלי על שרשרת העדים, שבו זמנים שונים ופעולות שונות מתקיימים בו-זמנית וללא הפסקה. כאן הצילום והתייעוד איבדו את יכולת ההתמקדות, והדגש הוא על חוסר המיקוד שנוצר מתוך הריבוי: ריבוי השמות והפרטים, ריבוי הקולות שנשמעים אך אינם נראים, ריבוי העדים שעומדים בתור כדי לקחת חלק בפולחן העדות. כתוצאה מכך, דימוי-הזמן הופך את מעשה העדות, כפי שהוא מוצג בחלל התצוגה האחרון, לשאלה. הוא חושף את המכניזם הבעייתי של ייצור קהילות עדים, של ייצור ושיווק הזיכרון להמונים באמצעות

¹² Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).

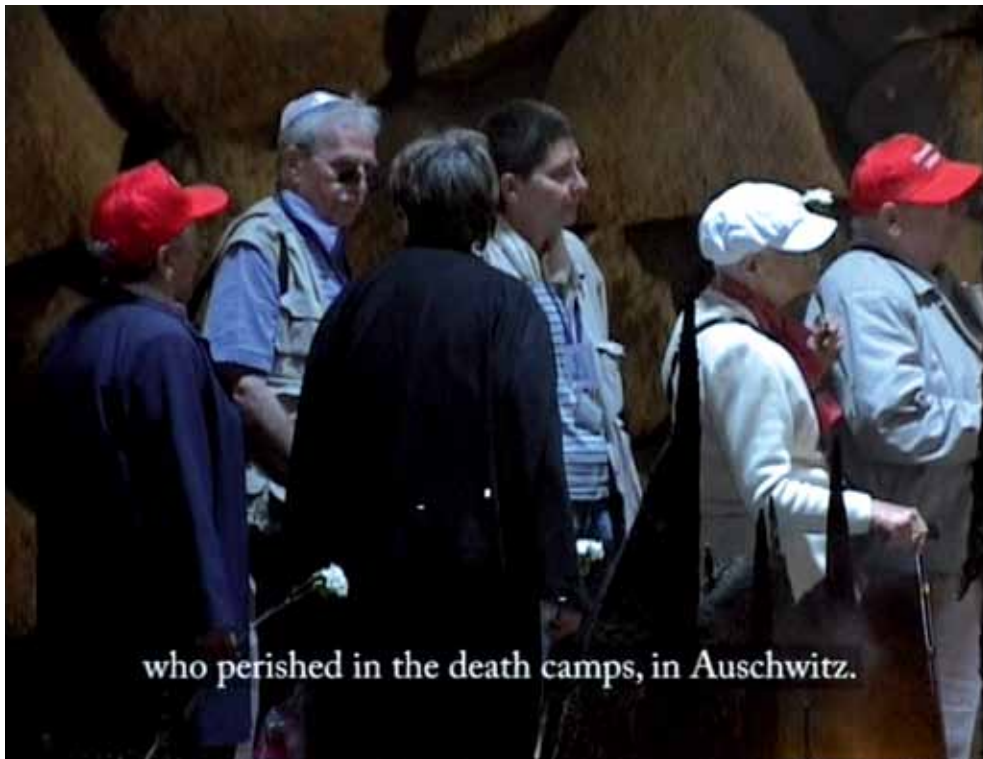
הטקסים הממלכתיים. כאן מצליחה שוילי לנסח ולתעד בו-זמנית את הפרדוקסליות והשחיקה של שרשרת העדים לאובדן, בעזרת הלוגיקה של דימוי-הזמן.

גם בעבודת הווידאו תצלומי משפחה מתקיים כאמור הדיון בעול העדות, הפעם בתוך קהילת עדים פרטית. כך, אל ההיסטוריה הכללית וההיסטוריה היהודית, מתווסף גם משאה של ההיסטוריה המשפחתית. בעבודה זו אנו עדים להתכנסות של בני המשפחה בכדי לשמוע על האובדן המשפחתי שארע לפני 70 שנה. אין מנוס מתהייה על חשיבותו של אירוע זה. מדוע יש לספר על אותה דמות מסתורית שרבים ממשפחתי האירוע, שנעשים עדים לחייה, ובמיוחד למותה, לא הכירו מעולם? הדמות המרכזית בסרט היא קרובת משפחה אשר לקחה על עצמה את חובת העדות, אולם הסיבה לכך אינה ברורה לצופה בעבודה. את תפקידה היא מבצעת מתוך אחריות מוסרית והיסטורית ומתוך החלטתה להיעשות לעד ולגבש סביבה קהילת עדות. בחיבורו מסביר אופיר כי יחיד העושה עצמו לעד, מקבל על עצמו חוב אינסופי להזכיר את החורבן, להנכיח את האובדן ולהתמסר למטלה האינסופית שבעבודת הזיכרון. פעילותה הנמרצת של קרובת המשפחה לברר את נסיבות מותו של הסב באושוויץ, כמו האופן שבו היא מנציחה את תמונתו בתוך ציוריה, ותחושת החשיבות שהיא מעניקה למסירת הדברים אשר חשפה בפני שאר בני המשפחה – כל אלה עושים אותה לשותפה פעילה בעיצובה של העדות. היא ניצבת במרכזו של האירוע, מציגה בקולה הסמכותי את הנרטיב שארגה מפיסות המידע הבודדות ששרדו והגיעו לידיה, כשתושייה ואינטואיציה מובילות אותה אל פתרון התעלומה – מותו של הסב באושוויץ. בתיווכה אנו פוגשים גם את דמותו של הסב כדימוי בתוך ציוריה, ובאמצעותה מעוצב חלקה הראשון של עבודת הווידאו כמעשה עדות אחיד ושלם. אולם תמונת האחדות של קהילת העדים המשפחתית מתפוררת לאטה בחלקה השני. עתה, משהיו גם שאר בני המשפחה לעדים, הם מנסים בשלב הראשון לברר ביחד ולחוד מה ניתן לעשות עם אינפורמציה זו. בין השאר נשמעות דרישות לברור האפשרויות הכלכליות, או הערות על חשיבותו של הסיפור למנגנוני ההנצחה הרשמיים. אולם לרוב הנוכחים, מעשה העדות המפגיש את הרגע הזה עם העבר הטראומטי, את ההיסטוריה הכללית עם זו הפרטית, מתרחש בעל-כורחם. הם נאלצים להיעשות לעדים של העדויות, עדים לסיפור מותו של מי שמעולם לא פגשו, שכל ייחודו הוא הירצחו באושוויץ. גם כאן הדרמה האמיתית של העבודה היא הפיכתו של הזמן לנוכח. וכך משתלבים הזמן ההיסטורי, העכשווי והזמן הגנאלוגי. כאן גם המקום שבו שכבות שונות של הזמן שאותן מתעד דימוי-הזמן מקבלות משמעות בהופעתן כתווי דמיון משפחתיים. המצלמה העוברת על פני הנוכחים בחדר מבקשת מהצופה לייצר את הקשרים המשפחתיים הנובעים מתווי הדמיון שעולים ביניהם ובהשוואה לדיוקנו של הסבא רבא – ראש המשפחה שהופיע פתאום בסלון הביתי. כך מתגלם האיש, מוזמן אחר וממציאות היסטורית אחרת, בתוך תווי פניהם של הנוכחים, המשמשים כחוליות בתוך שרשרת העדים המשפחתית.



מתוך הווידאו פתוח סגור פתוח, 2006
Open Closed Open, still from video, 2006

פתוח סגור פתוח, 2006
מיצב וידאו ב-4 ערוצים, 21:50 דק'
Open Closed Open, 2006
4-channel video installation, 21:50 min.



<<

מתוך הווידאו פתוח סגור פתוח, 2006
Open Closed Open, still from video, 2006

מתוך הווידאו פתוח סגור פתוח, 2006
Open Closed Open, still from video, 2006





תצלומי משפחה, 2012
וידאו חד-ערוצי וחצלומים, 30:05 דק'

Family Photographs, 2012

Single-channel video and photographs, 30:05 min.



צלם לא ידוע, תצלומי שחור-לבן (מוריץ בלונסקי), מתוך הווידאו תצלומי משפחה, 2012
Photographer unknown, black and white photographs (Moritz Blonsky),
from the video Family Photographs, 2012



100 שנים, 2006, 65x88
100 Years, 2006, 65x88

100 שנים, 2006-2007
חצלומי שחור-לבן (חשליל)
הדפסה פיגמנט על נייר ארכיבי
100 Years, 2006-2007
Black and white photographs (negative)
pigment print on archival paper



100 שנים, 2007, 67x90
100 Years, 2007, 67x90



100 שנים, 2007, 67x86
100 Years, 2007, 67x86



40x40, 2007, 100 שנים
100 Years, 2007, 40x40



40x40, 2007, 100 שנים
100 Years, 2007, 40x40



100 שנים, 2007, 40x40
100 Years, 2007, 40x40



100 שנים, 2007, 40x40
100 Years, 2007, 40x40



100 שנים, 2007, 65x88
100 Years, 2007, 65x88



100 שנים, 2007, 65x88
100 Years, 2007, 65x88



100 שנים, 2007, 65x88
100 Years, 2007, 65x88



100 שנים, 2007, 65x88
100 Years, 2007, 65x88



רכבת שדים, 2008
מיצב וידאו דו־ערוצי, 7:33 דק'
Roller Coaster, 2008
2-channel video installation, 7:33 min.











חומות

בנימין שבילי



דוד זיצ'ק, הכפר סילוואן, 1934

תצלום שחור-לבן

David Zaitchek, Silwan Village, 1934

Black and white photograph

אפרת שוילי היא בת הדוד שלי, מיכה שוילי, שהיה אחד ממפיצי הקולנוע המצליחים והחשובים בארץ בשנות ה-60 וה-70, ואחר כך מפיק של קולנוע ישראלי. שוילי עבד עם הבמאי ג'ורג' עובדיה, ויחד הם יצרו את הז'אנר הקולנועי שנקרא לימים 'סרטי בורקס'. כמפיץ דאג שוילי להביא ארצה סרטים משל מיטב הבמאים, ביניהם פליני, אנטוניוניו, ברגמן ורבים אחרים.

בתחילת שנות ה-60 עברתי לגור אצל סבי וסבתי, שהיו גם הסבא והסבתא של אפרת. גרנו בשכונת ימין משה, מול חומות העיר העתיקה, שלפני מלחמת ששת הימים עוד בצבצו מהן ראשיהם של חיילי הלגיון הירדני. לא רחוק מימין משה – אף שבילדותי זה נדמה היה כעולם רחוק מאוד – בשכונת רחביה האריסטוקרטית, ברחוב אבן עזרא, גרה משפחתה של אפרת: ההורים מיכה וחנה, ושני ילדיהם, אפרת ואחיה הקטן בני. חנה הייתה ציירת שלמדה בבצלאל, ועל מיכה כבר סיפרתי; שניהם גרים עד היום באותה הדירה ברחביה. אף שהיינו בני דודים, לא היה לי ולאפרת כל קשר. אני הייתי ילד רחוב משכונת ימין משה, ואילו אפרת, מצד אמה, הייתה נכדה לפרופסור דוד זיצ'ק, ראש המחלקה לפרמקולוגיה באוניברסיטה העברית וממייסדי האגודה הישראלית לאסטרונומיה והפלנטריום בגבעת רם.

אני מאמין שהילדות היא תקופה מעצבת בחיי אמן; ואם כך, הרי שכבר בילדותי חסמו חומות העיר העתיקה את מרחב הראייה שלי, בעוד שאפרת, כך אני משער, קלטה בילדותה מראות רבים ומגוונים. אפשר שנסעה אפילו לפסטיבל הסרטים בקאן עם אביה, שנסע לשם מדי שנה, והיא נכחה ללא ספק בהקרנות בכורה ארציות. גם מצד אמה ניזונה אפרת מתמונות ומדימויים; הציורים שציירה חנה מילאו את קירות הבית. יתר על כן, סביר שדפדפה בילדותה בלא מעט אלבומי ציור ובקטלוגים, כמו גם בז'ורנלים שדפיהם מלאים בתמונות של כוכבי קולנוע זוהרים; וכאילו להרבות גדולה מעליי (שהרי אני צעיר ממנה בשנה), אני משער שסבה החביב לקח אותה לפלנטריום שבגבעת רם, כדי שתוכל להביט בממלכת הכוכבים.

כך התנהלו חיינו, ללא מפגש, מנוכרים זה לזה. לא בני דודים קרובים היינו כי אם רחוקים. רק לעתים רחוקות באה אפרת לבקר את סבה וסבתה מצד אביה בשכונת ימין משה, וגם אז אפילו שלום לא אמרנו. אני פירשתי את התנהגותה כהתנשאות אשכנזית של עשירים מרחביה, בעוד שהיא פירשה ודאי את התעלמותי כפי שפירשה – או שמא לא פירשה כלל, אלא הייתה אדישה כליל לקיומי. אני לעומת זאת לא הייתי אדיש, ובזיכרוני סיפור על רגע אחד ויחיד שבו נפגשנו והחלפנו כמה מלים. הייתי אז בן 14 ומאוהב בספרים. יום-יום הלכתי לספריית בית העם והחלפתי ספרים. פעם אחת שאלתי מהספרייה ביוגרפיה של מאו טזה-טונג וחזרתי הביתה. הספר היה מונח על השולחן כשהגיעה אפרת לביקור עם דודי מיכה. מבטה נצמד אל הספר, ומופתעת שאלה מי קורא בו. עניתי לה. אני לא זוכר ששוחחנו ממש, אבל היה בינינו מין רגע של אחווה, רגע של שוויון. אחר כך שב הכול להיות כפי שהיה.

באותו זמן כבר לא ניצבתי עוד מול החומה הירדנית, שנפרצה כשהייתי בן 12, אלא מול חומות של דעות קדומות. אז לא ידעתי את זה, אבל באותו הזמן נסדק משהו גם בעולמה של אפרת, בת דודי הרחוקה. החומה שנפרצה גילתה לה את כאבם של אלה שנמצאים מהצד השני, ילדי המובסים, ילדי הנכבשים. הכובש עמד מול הנכבש והביט בכאבו. ילד מירושלים המזרחית עמד מול ילדה מלומדת ומחונכת משכונת רחביה, ואני ניצבתי ביניהם, בתפר, בשכונת ימין משה, שהרשויות החלו אז לפנות את תושביה הוותיקים אל שכונות עוני אחרות, לא קורצות. לפתע, באין גבול שמנגד, נגלה יופייה של ימין משה.

פגישה שנייה זכורה לי כעבור כמה שנים. לפני גיוסי לצבא עבדתי אצל דודי מיכה בבתי קולנוע בתל אביב שהקרינו את הסרטים שהפיץ. ערב אחד, כשיצאתי ממשרדו ברחוב אלנבי, פגשתי את אפרת, ששירתה אז כחיילת בחיל המודיעין. שמחנו על הפגישה, החלפנו כמה מלים והרגשתי שאנחנו קרובים מתמיד, כאילו האחוה שנולדה ממאו טזה-טונג התחממה, ואת הקיפאון המאואיטי החליף משהו משוחרר יותר, איזה מין צ'ה גווארה חביב. לאחר שהשתחררה מהצבא נסעה אפרת לאוקספורד, ללמוד פילוסופיה מדינית; שוב המרחק הזה שלא ניתן לגשר עליו, שוב חומה מול מצפה כוכבים, וכעת שירות בצה"ל מול פילוסופיה מדינית. בני הדודים שבו והיו לרחוקים.

את הפגישה השלישית זימן לנו אוטובוס מתל אביב לירושלים. הייתי כבר סטודנט שנה א' לספרות עברית. שוב נפגשנו באקראי. אפרת באה מאוקספורד לביקור, ישבנו יחד ושוחחנו משך כל הנסיעה לירושלים. אני זוכר במיוחד משפט אחד שאמרה לי: "את הפילוסופיה של הגל לא ניתן להבין". קשה לי להעלות על הדעת עוד מישהו במשפחה שיכול היה לומר משפט כזה. שוב גיליתי שלמרות הקרבה הרבה שבינינו, משום מה אנחנו נשארים רחוקים.

שלוש הפגישות הראשונות היו פגישות חשובות, פגישות שמכוננות את הזיכרון אך גם חותרות נגדו. הפגישות שבאו לאחר מכן, והן לא היו רבות, היו כולן פגישות שלאחר שלוש פגישות-הברית האלה.

מעט לאחר ששבה מלימודיה באוקספורד נסעה אפרת לאיטליה ולמדה שירת אופרה, וכשחזרה ארצה עבדה ככתבת חדשות בקול ישראל, תרגמה סיפורים של ד. ה. לורנס וכתבה בעיתון אמריקאי. ואז פגשתי אותה יום אחד בטיילת שרובר, אוחזת במצלמה. מאז לא החליפה אפרת את הצילום בעיסוק אחר. האלים, עוד בילדותה, קבעו שכך יהיה, וגם אם ניסתה להימלט למחוזות אחרים, הרי שסרטי הצילום, העפרונות והפחם לרישום, הבדים המתוחים על מסגרות העץ, הפלטות, מצפה הכוכבים... – כל אלה הקיפוה עוד מילדות, וקבעו שלתמונה יצעד גורלה; אבל לא לתחום האמנות לשם האמנות, אלא למקום עמוק יותר, צודק יותר, היכן שהאמנות משרתת גם מטרת אחרות. התערוכה הראשונה של אפרת שראיתי, מראית אין (2000), כללה תצלומים בשחור-לבן של אתרי בנייה ריקים ומנוכרים, בניינים על סף סיום, כשלדים המבקשים לקום לתחייה; האבן קרה, החלונות מגלים חושך פנימי. הבניינים בנויים ברובם בשטחים.

ראיתי איך העין של אפרת נשארת נאמנה לשחור-לבן הקולנועי של הנאו-ראליזם האיטלקי שכאלו הופנם בה עוד בילדותה – שחור-לבן של תעשייה, ניכור וקור. מי אמור להיכנס לגור בדירות שבבניינים הלא-גמורים האלה, בשממה ההררית-הסלעית הזאת? התשובה של אפרת נמצאת אולי בעבודה הבאה שעשתה, כמה שנים לאחר מכן, בימים שנראה היה שהסכמי אוסלו יובילו לשלום בר-קיימא בין הרשות הפלסטינית ובין ישראל. אפרת יצאה אז לרמאללה וצילמה את שרים בקבינט הפלסטיני 2000 (מאי-ספטמבר 2000), סדרת דיוקנאות שכללה את אלה שקיוותה שירכיבו ממשלה פלסטינית ריבונית באותם השטחים ממש, שבהם הבניינים הלא-גמורים שהופיעו בסדרת התצלומים הקודמת שלה.

כשהבטתי בדיוקנאות הללו חשתי בדבר-מה שהשיב אותי אל העבר המשותף של אפרת ושלי. פניהם של חברי הקבינט העלו בזיכרוני את הבית בשכונת ימין משה, הבית שעקרנו ממנו עם כל דייריה הוותיקים של השכונה, את החדר הקטן שאוחסנו בו סרטיו של הדוד מיכה, אביה של אפרת. נזכרתי בימים שהייתי נכנס לחדר ומביט בתצלומי השחור-לבן של כוכבי הקולנוע, בפניהם הזוהרות. כשדפדפתי בקטלוג התערוכה לא יכולתי שלא להיזכר בתמונות כוכבי העבר שהבטתי בהן בתענוג גדול, עוד קודם שנפלה החומה שמול ימין משה. הבטתי בתמונתו של סאלח תעאמרי ונדמה היה לי שאני מביט בפניו של ג'ון ויין, כוכב המערבונים של שנות ה-60.

עולמה של אפרת, שהגיחה ממנו רק לעתים רחוקות לביקור בימין משה, היה עולם זר לי. בעיני, היא הגיחה מעולם השפע, הסנובזום והתרבותיות של שכונת רחביה. אך בעבודותיה המאוחרות יותר נגלה בפני עולם שהיה מוסתר ממני בילדותי, הוא עולמם הפגוע, הכואב והחרב של ניצולי השואה. מדובר בשתי עבודות וידאו, האחת פתוח סגור פתוח (2006), השם לקוח מספרו האחרון של יהודה עמיחי, המתייחס לסוגיית האמונה לאחר השואה, והשנייה תצלומי משפחה (2012). עבודת הווידאו הראשונה מציגה את טקס הזיכרון שנערך ביד ושם, שמתתפיו עוברים בשורה ארוכה ומזכירים את שמות בני משפחתם שנספו בשואה. שומעים בעבודה את שמות הקורבנות ואת קולם של אלה הקוראים בשם, אך את פניהם אין אנו רואים – אולי כביקורת על הנטייה הישראלית המתגברת להתבונן בסבל השואה ולתאר אותו בממשות פורנוגרפית כמעט. סבתה של אפרת, עליזה (אלזה) זיצ'ק לבית בלונסקי, איבדה בשואה את כל בני משפחתה מלבד אחיה. סבה של אפרת, דוד (ויקטור) זיצ'ק, איבד גם הוא חלק ניכר מבני משפחתו. עולמה של אפרת – גם בילדותה, כשכעסתי וקינאתי בה – היה רווי בעיניי השואה, בין שהוחצנו ובין שהודחקו.

עבודת הווידאו השנייה מתעדת מפגש משפחתי שנערך בבית הדודה של אפרת. שיא המפגש הוא בהצגתם של שני תצלומים של הסבא רבא שלה, הוא אביה של סבתה עליזה, מוריץ בלונסקי, שהיה בעלים של חנות בדים בברנו שבצ'כיה, ושנרצח במחנה ההשמדה אושוויץ ב-3 בדצמבר 1941. בתצלום הראשון, שצולם לפני הפלישה הנאצית

לחבל הסודטים וכיבושה של צ'כיה, נראה מוריץ בלונסקי כשהוא לבוש בקפידה, כיאה לסוחר בורגני הגון ותרבותי – כך על פי התצלום שנשמר בידי המשפחה. בתצלום השני, שצולם בסמוך להירצחו, אנו מביטים בזעזוע באדם שונה לחלוטין, שהוא אף על פי כן אותו האיש שנגזר עליו לסגור את חנותו, לסחור בסיגריות בשוק השחור כדי לקיים את בני משפחתו, להיתפס ולהישלח למעצר. ככל הידוע למשפחה, לאחר שנתפס ב־12 בספטמבר 1940, נשלח בלונסקי למעצר, ככל הנראה במבצר של ברנו, עד שנשלח בסופו של דבר לאשוויץ, שם שהה 12 יום שבמהלכם צולם; ותמונתו זו (עמ' 138) נמצאת עד היום בין אלפי תצלומי הפנים של אסירי המחנה. אוניו כרויות כאוזני חיה מבועתת, עין שמאל שלו מבוהלת וחרדה, הימנית מביטה כחולמת אל אופק רחוק שהיה או יהיה, ומתוך בגדי האסיר שלו קורע את הלב קצהו של טלאי צהוב, כממחטה בכיסו של אציל.

רחביה (2009), אחת הסדרות האחרונות בגוף העבודה של אפרת, נוגע בגורלה המר של ירושלים. אלו תצלומי סבכים המסתירים דבר־מה שכמו חבוי בהם ושאנו מוזמנים לגלות, חורבות בתי רחביה שהופקרו לכרישי הנדל"ן; נופים פסטורליים לשעבר, האחוזים בסבך יופיים הפראי, מקוננים על בואם של הברברים. הנה גם אותנו כבשו. ימין משה מתה מזמן, היא נחה לה מנוחה נכונה בכיסם המלא של הנדל"ניסטים שמרחוק באו ורחוק הם גרים. עכשיו מצפה גורל דומה גם לרחביה, שפעם נתקנאתי באפרת על שגרה בה. מה שמשאיר לנו הצילום של אפרת, הוא הזיכרון היפה הזה של העצבות.



חנה שוילי, רחוב בירושלים, 2006, רישום גרפית
Hanna Shvily, Street in Jerusalem, 2006, graphite drawing



רחביה, 2009
Rehavia, 2009

רחביה, 2009

חצלומי שחור-לבן (חשליל)

הדפסה פיגמנט על נייר ארכיבי, 43x58 כ"א

Rehavia, 2009

Black and white photographs (negative)
pigment print on archival paper, 43x58 each



רחביה, 2009
Rehavia, 2009



רחביה, 2009
Rehavia, 2009



אָהיה לך לְמֶרְאָה: על חם/קר של אפרת שוילי

כריסטופר פיליפס



מתוך הווידאו חם/קר, 2011
Hot/Cold, still from video, 2011

מייצב הווידאו חם/קר (2011) של אפרת שוילי נראה כממשיך את עבודתה עד כה, עם שהוא חורג ממנה. שוילי חוזרת בחם/קר אל נושא הדיוקן, שחקרה לראשונה כבר בסדרת התצלומים המרשימה שלה שרים בקבינט הפלסטיני 2000 (מאי-ספטמבר 2000). סדרת הדיוקנאות הזו, שצולמה באותו רגע חמקמק שהשלום נראה באופק, מראה את בכירי הרשות הפלסטינית ברמאללה שמונו זה לא כבר לתפקידיהם בתצלומי סטודיו בשחור-לבן מסוגנן, פורמלי במתכוון. אך חם/קר מכוון אל טריטוריה אקספרימנטלית בהרבה, תוך שהוא מעלה סוגיה מהותית – עד כמה ניתן 'להתודע' אל מי שאנו פוגשים בהם בתיווכה של עדשת המצלמה. שוילי מסיתה כאן במודע את מבטנו כצופים הלאה מאותו האחר, אותו ה'אויב' כביכול – שרי הקבינט הפלסטיני – לעבר פניו של האחר ה'אינטימי' הקרוב – חברים, קולגות ומכרים שלה. "בכל עבודותיי אני מתעסקת בראייה" אומרת שוילי, ומזמינה אותנו להרהר בחידתיות של הראייה, שיכולה בעת ובעונה אחת להיות כלי שאפשר להבין באמצעותו את האחר, כשם שהיא יכולה להציב מכשול בפני ההבנה.

הדימויים המרכיבים את חם/קר מיועדים להצגה יחד, כמקבץ של שבעה מסכי פלזמה התלויים כולם על קיר אחד. מערך התלייה נועד לאפשר לנו לקלוט את כלל המסכים במבט אחד, וכך לאפשר לנו להסיט את המיקוד שלנו בקלות ממסך אחד למשנהו לכל אורך ההקרנה, שמשכה 20 דקות. בכל מסך נראה מצולם אחר – ביניהם חמש נשים ושני גברים, ואלה ישובים על אותו הכיסא בסטודיו של האמנית בירושלים. יש ביניהם חברים של האמנית, ואחרים הם קולגות או אנשים שלא הכירה קודם לכן. המצולמים מייצגים קשת מגוונת מבחינת הגיל שלהם, העיסוק והמוצא (ערבי, אמריקאי, רוסי, אשכנזי, ספרדי). כל המצולמים השתתפו בפרויקט בהתנדבות.

כל שבעת מפגשי הצילום הללו התנהלו על פי אותם הקווים המנחים. שוילי הורתה תחילה למצולמים שלה להתיישב מול מצלמתה לכמה דקות, להתמיד בתנוחה דמומה וסטטית ולמקד את המבט הישר במצלמה או הלאה ממנה, בנקודה אחרת בחלל. לאחר פרק זמן מסוים מתחיל המתח הראשוני להתרופף, והמצולמים פורצים לעתים בצחוק של הקלה, אך עדיין מבלי להוציא הגה. לבסוף הם מתחילים לשוחח עם שוילי, היושבת תמיד מחוץ לפריים. בחילופי הדברים החופשיים האלה המתנהלים בינה ובין המצולמים שלה, הם מתייחסים תחילה לדינמיקה המיוחדת האופיינית לסיטואציה של צילום הדיוקן, אך מכאן גולשת השיחה על פי רוב לתחומים אישיים יותר. לפעמים מציגה להם האמנית שאלות ישירות, כמו למשל "מה אתה מנסה להסתיר?" – שאלות המאלצות אותם לבחור בין חשיפה עצמית ובין הסתרה. ואם בתחילה הפגינו רוב המצולמים עמדה זהירה ומסויגת, הרי שעד סיום המפגש מתמוססת לרוב הפסאדה הזו, ומתחלפת בשטף של מילים, מחוות, והבעות פנים ערות. כמה מהם נראים כאילו שכחו מנוכחותה של שוילי ומצלמתה, והם מספרים על חוויות ילדות או על תשוקות ופחדים עמוקים.

הצופה, לעומתם, אינו רשאי ולו לרגע לשכוח את נוכחותה של שוילי מאחורי המצלמה. כל דיוקן מצולם נקטע מפעם לפעם על ידי עריכה תזזיתית, וזו מנפצת את אשליית ההמשכות הרציפה. פריימים שהוקפאו (freeze frames), המשולבים מדי פעם ברצף, מדגישים בפנינו שוב ושוב את הפער שבין הדיוקן המצולם והדיוקן הנע. פס-הקול משתק לעתים, ואנו נאלצים לנסות ולהבין את המצולם בלעדיו – לקרוא שפתיים ולפענח הבעות-פנים ושפת-גוף. כך, בבת-אחת, אנו נעשים מודעים לריבוי ערוצי המידע המשמשים אותנו אינסטינקטיבית בבואנו לפענח את מושאי הדיוקן ששוילי הציבה בפנינו – את הפיזיונומיה, הלבוש, הבעות-הפנים, היציבה, מחוות-הגוף, וכן את 'גרעין' הקול של כל אחד ואחד, את קצב הדיבור האופייני ואת משחקי השפה שלו. תוך כדי צפייה אנו משתכנעים אט-אט שאכן יש בידנו להתוודע אל הזרים הללו, ושאנו קולטים כל אחד מהם כאינדיבידואל כשלעצמו: מיה, טליה, רובי, רזי, מימי, יוליה, לי היא. אך האומנם? או כפי שמנסחת זאת טליה, החומקת באלגנטיות מן המלכודת של ההתוודעות הקלה מדי כשהיא מעירה לשוילי ברגע מסוים: "אני המְרָאָה שלך עכשיו, זה נורא מעניין".

בפרספקטיבה רחבה יותר, חם/קך משתייך לסדרה ארוכה של ניסיונות בצילום, קולנוע ווידאו המבקשים להתמודד עם משבר הדיוקן בעידן המצלמה. תאורטיקן הקולנוע ז'אק אומון (Aumont) טען שתפוצת הקולנוע במאה ה-20 הביאה ל'הרס' של מסורות ציור הדיוקן.¹ צופי הקולנוע, הנחשפים לתקריבים של פני-אנוש על גבי מסכי-ענק, נעשים מודעים לכל נייע של שרירי הפנים ולמטען ההבעתי הנובע מהם – וזאת לצד המודעות המתחדדת לרטוריקה של שלל אמצעים חזותיים, כמו התאורה, ההעמדה והלבוש, העומדים לרשותם של יוצרי קולנוע וצלמי סטודיו המתמחים בדיוקן.

לצד המודעות העצמית המשתקת הזאת, המשפיעה עלינו יותר ויותר כמושאי הצילום, הוסיפו גם אמנים וצלמים ספקות משלהם בדבר היכולת ללכוד בדימוי יחיד את מורכבותו של אדם ממשי. בסוף שנות ה-20 עמד אלכסנדר רודצ'נקו (Rodchenko), הקונסטרוקטיביסט הרוסי, על חוסר התוחלת שבניסיון לדחוס את מגוון הצדדים שבאישיותו של אדם אל תוך דימוי אחד, מקובע ובלתי-משתנה. רודצ'נקו טען ש"אדם אינו רק סך אחד של מרכיבים; הוא סכומים רבים, העומדים לעתים בסתירה זה לזה."² לדידו של רודצ'נקו, סדרה מורחבת של תצלומים שצולמו ברגעים שונים היא אמצעי עדיף, אפקטיבי ומודרני יותר להרכבת הדיוקן.

¹ Jacques Aumont, "Image, visage, passage," in *Passages de l'image*, eds. Raymond Bellour, Cathrine David & Christine Van Assche (Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1990), pp. 61–70;

Jacques Aumont, *Du visage au cinéma* (Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1992).

² Alexander Rodchenko, "Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot," in *Photography in the Modern Era*, ed. Christopher Phillips (New York, Metropolitan Museum of Art, 1989 [1928]), p. 241.

בן זמנו של רודצ'נקו, דזיגה ורטוב (Vertov), שהיה מחלוצי הקולנוע התיעודי הניסיוני בברה"מ בשנות ה-20, נתן ביטוי למרחק המסחרר המפריד בין תצלום הדיוקן לדיוקן הנע בסרטו האילם הידוע, האיש עם מצלמת הקולנוע (1929). בקטע מוכר מן הסרט, שמתחיל בדקה העשרים לערך, נראית יליזבטה סבילובה (Svilova), אשתו של ורטוב ועורכת הסרט, כשהיא בוחנת סלילי פילם שעליהם פניהם של עוברי-אורח שצולמו ברחובותיה של מוסקבה. אנו רואים תחילה את פניהם הקפואות בתצלומי-תקריב, כביכול מבעד למבטה הסוקר של סבילובה, ואז לפתע, כבאורח פלא, מתעוררים דימויי הסטילס לחיים, וכמו-מונפשים בתנועתן של הבעות-פנים ומחוות-ידיים. התוצאה מלמדת אותנו שיעור ביכולתו המופלאה של הקולנוע לרקום את האשליה שאנו נמצאים בנוכחותו של אדם חי.

המתח שבין הדיוקן בתצלום ובתמונה נעה הוא נוכחות מתמדת בסדרת מבחני הברד (Screen Tests) של אנדי וורהול, שצולמו בשנים 1964–1966. וורהול הושיב את המצולמים שלו – ביניהם אלן גינסברג, סוזן זונטג, בוב דילן ומריסה ברנסון (נוסף על כמה מן המבקרים הקבועים ב'פקטוריי') – לפני רקע חלקי, האיר אותם בתאורה חדה, והניח למצלמת ה-16 מ"מ שלו לצלם ללא הפרעה עד תומו של סרט צילום סטנדרטי. וורהול לא נתן כל הנחיות למצולמיו פרט לבקשה שלא לזוז, למצמץ או לדבר, וכך הותיר בידיהם את השליטה על הדימוי המצולם. כמה מהם, דוגמת ניקו, לו ריד ובילי נְיִים נראים כנסוגים מאחורי פסאדה קרירה, דמוית מסיכה; ואילו אחרים, שכאילו כשלו במבחן מורט-העצבים הזה, ולא שמרו על ארשת קפואה נוכח מצלמתו האדישה של וורהול, החלו להזיל דמעות נוצצות.

פיונה טאן (Tan), אמנית ממוצא הולנדי-אינדונזי, השתמשה אף היא בטכניקה דומה ב-*Countenance* (2002), מיצב וידאו בארבעה ערוצים – אך למטרה שונה בתכלית; טאן מבקשת לשאול האם ניתן, בסדרה של סרטוני דיוקן קצרים, לתת ביטוי לרגישות הקולקטיבית של רגע אחד מסוים בהיסטוריה. טאן צילמה במשך שנה כ-250 סרטוני דיוקן בשחור-לבן, המראים ברלינאים בסביבת מגוריהם או עבודתם. טאן הניחה למצולמים שלה לבחור את התנוחה שלהם, וההנחיה היחידה שקיבלו הייתה שלא לדבר ולהישיר מבט אל המצלמה. לכל אורך 90 הדקות שלו נותר *Countenance* מאופק במפגיע – איפוק שכמו נכפה עליו מכוח ספקנותה של האמנית, שכיבול אינה בוטחת ביכולתם של דיוקנאות בני 20 שניות לגשר על הפער שבין הייחודיות של כל מצולם ומצולם ובין הזמן ההיסטורי הרחב יותר שהם שותפים לו.

שתיקתם של מושאי הצילום אצל ורטוב, וורהול וטאן מעצימה בלי ספק את החוויה שלנו אותם כדימוי טהור. אך כאשר מצטרף לתמונה גם קולו של המצולם, או-אז מקבל הדיוקן הנע מימד נוסף, מרתק ורב-עוצמה. כך למשל בדיוקנאות הווידאו הקצרים שיוצרת האמנית האמריקאית ג'ואן לוג (Logue). מאז שנות ה-70, דיוקנאות שקול הדיבור של המצולם מצית בהם ניצוץ מיוחד. בסרטי הדיוקן האלה, המראים אישים כג'ון קייג',

לוסינדה צ'יילדס, ז'אק דרידה וג'ון בלדסארי, מושא הדיוקן מצולם בחלל העבודה או המגורים שלו, לרוב כשהוא שותק ומהורהר. באופן כזה, כל אימת שהמצולם אומר דבר-מה, ולו פעוט, נוצר אפקט מטלטל – כאילו נפתח לפתע צוהר אל עולמו הפנימי.

כך, כשהוא נבחן לאור תקדימים מן הסוג זה – ואפשר היה להרחיב את הרשימה ולכלול בה דיוקנאות וידאו וסטילס של אמנים עכשוויים נוספים, דוגמת ג'יימס קולמן (Coleman), תומס שטרות (Struth), ג'יליאן וירינג (Wearing), טסיטה דין (Dean), יאנג שנז'ונג (Zhenzhong) וסאם טיילור-ווד (Taylor-Wood) – תופס חם/ק את מקומו כמה ששילי מכנה 'אלתור על נושא הדיוקן'. שילי מודעת היטב למשבר המתמשך סביב אמנות הדיוקן כסוגה – משבר שהחריף לתחושתה עם צמיחתה של תרבות מדיה המעורדת פטפטת וידיית כצורה של בידור פופולרי. חם/ק מתמודד עם מצב העניינים הזה על ידי חזרה לנקודת ההתחלה, שכמוה כדרגת אפס כמעט. עם שהיא פורשת את אינוונטר האפשרויות הטכניות המעצבות את הדיוקן כיום, העבודה מדגישה גם את יחסי האנוש הבסיסיים המתקיימים בין מושא הדיוקן, האמן והצופה. באמצעות הקטיעה החוזרת וההפרעה של שטף הקולות והדימויים המרכיבים את דיוקנאות הווידאו שלה, מחדדת שילי את מודעותו של הצופה לכל אותם מיני רמזים, בקול ובתמונה, המשמשים אותנו בשביל לאמוד את מושאייהם.

חם/ק, בד-בבד עם תהליך הבחינה שלו של מגוון האפשרויות הפתוחות בפני אמנות הדיוקן כיום, מצליח לומר לנו גם לא מעט על אודות יחסי אנוש בכלל. כאשר שניים או יותר מהמצולמים של שילי פוצחים בו-זמנית בדיבור מתוך מסכים שונים, אנו נאלצים לבחור במי מהם להתמקד – וזאת בהתבסס על הדינמיקה האידיויסינקרטית של משיכה או סקרנות שמעורר בנו אדם מסוים על פני זולתו. לעתים קרובות נדמה שמילותיו של הדובר מספרות עליו דברים שונים למדיי ממה שמגלה המצלמה – כמו למשל כאשר טליה, המרבה בדיבור, מתעקשת דווקא ש"מילים הן לא הצד החזק שלי", או כאשר מימי, הנראית כהססנית וחסרת-ביטחון, חושפת באומץ עוד ועוד טפחים מפנימיותה. באופנים כאלה מראה חם/ק שהחיפוש אחר ה'אמת' על אודות מי שאנו פוגשים אינו יכול אלא להיות תהליך פתוח, שאינו נשלם.



אנדי וורהול, מתוך מבחני בד,
סרט 16 מ"מ, 1964–1966
Andy Warhol, Screen Tests, still from
16-mm film, 1964–1966



חם/קר, 2011

מיצב וידאו ב-7 ערוצים, 20:03 דק'

Hot/Cold, 2011

7-channel video installation, 20:03 min.





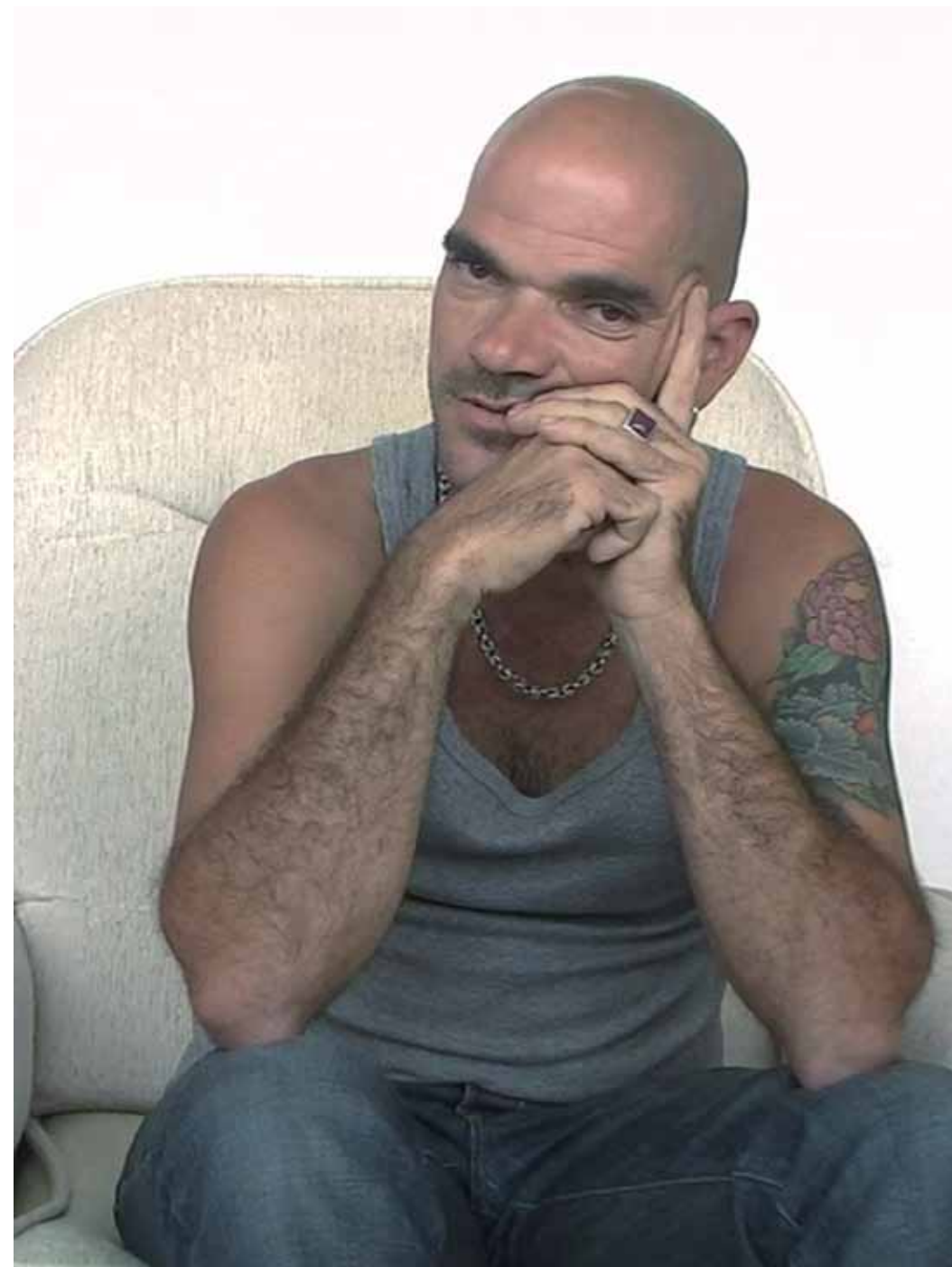
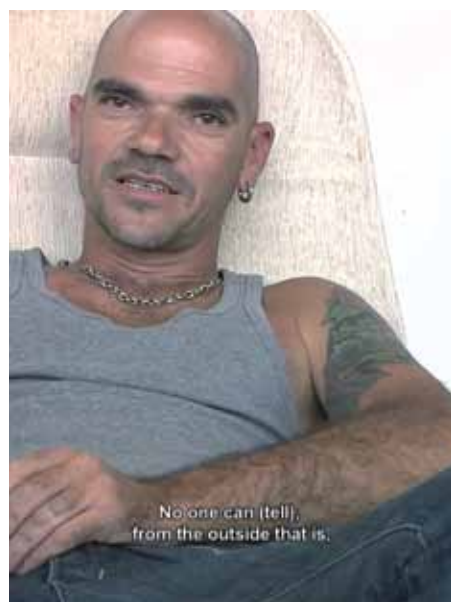
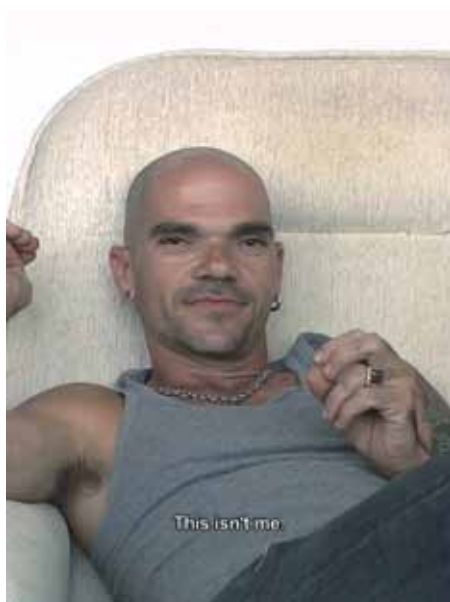
מתוך הווידאו חם/קר, 2011
Hot/Cold, still from video, 2011



מתוך הווידאו חם/קר, 2011
Hot/Cold, still from video, 2011



מתוך הווידאו חם/קר, 2011
Hot/Cold, still from video, 2011



מתוך הווידאו חם/קר, 2011
Hot/Cold, still from video, 2011

ציונים ביוגרפיים

1955 – נולדה בירושלים
– חיה ויוצרת בירושלים

לימודים

1992-1991 – לימודי צילום, בית הספר לאמנות מימד, תל אביב, ובצאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים
1986-1982 – לימודי פיתוח קול, האקדמיה למוסיקה ולמחול, ירושלים, ולימודים פרטיים במילנו ובאינדיאנה, ארה"ב
1981-1978 – לימודי מדע המדינה, אוניברסיטת אוקספורד
1978-1975 – המחלקה למדעי המדינה והמחלקה לקרימינולוגיה, אוניברסיטת בראילן

תערוכות יחיד

2013 – "נקודה מול נקודה: עבודות 1992-2012", משכן לאמנות, עין חרוד
2006 – "Lyon, Septembre, 'L'architecture des colonies en Cisjordanie entre 1992 et 1997", Espace arts plastiques, de la photographie, וניסייה
2005 – "לא לפחד כלל", הגלריה החברתית, בית הספר לאמנות מוסררה, ירושלים
2004 – "תצלומים", Théâtre de L'Agora, Mois des trois mondes, אברי
– "שחקי, שחקי" (עם דוד ריב), גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב
– "הקבינט הפלסטיני", גלריה Martine et Thibault de la Châtre, פריז
2002 – "אפרת שוילי", המרכז לצילום, ז'נבה
2001 – "בתיים חדשים בישראל ובשטחים הכבושים", גלריה Martine et Thibault de la Châtre, פריז
1999 – "עבודות: 1992-1998", בית ספר המדרשה, מכללת בית ברל, כפר סבא
1995 – "אפרת שוילי", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
1993 – "צילומים מישראל", בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

תערוכות קבוצתיות נבחרות

2013 – "אשת לוט", המוזיאון הפתוח לצילום, גן התעשייה תל-חי
2012 – "The City Show", המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב
– "Daily Reports: Contemporary Israeli Video Art", המוזיאון הלאומי לאמנות עכשווית, בוקרשט
– "A Blind Spot", Haus der Kulturen der Welt, ברלין
2010 – "פלחי עיר", סדנאות האמנים – גלריה ת(א) עשייה, ירושלים
– "דיוקנאות", גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב
– "תסבוכת", סדנאות האמנים – גלריה ת(א) עשייה, ירושלים
2009 – "במעבה", גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב
2008 – "ירושלים, שברי פנים", בית האמנים, ירושלים
– "As Is: Israeli Contemporary Art", Complesso Del Vittoriano, רומא
– "ובסוף נמות: אמנות צעירה בשנות התשעים בישראל", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית



מתוך הווידאו חם/קר, 2011
Hot/Cold, still from video, 2011

- "על דעת המקום – אמנות זהות בירושלים", בית האמנים, ירושלים
- 1995 – "מכונת מגורים: אדריכלות של נראות", קמרה אובסקורה, תל אביב
- "חברים חדשים", בית האמנים, ירושלים
- 1994 – "עודפי יצוא", ארטפוקוס, גלריה בוגרשוב, תל אביב

פרסים ומלגות

- 2012 – מענק מועצת מפעל הפיס לתרבות ואמנות
- מענק מטעם קרן משפחת אוסטרובסקי
- 2003 – מענק מועצת מפעל הפיס לתרבות ואמנות

אוספים

- אוסף דורון סבג, חברת או.אר.אס בע"מ, תל אביב
- אוסף יגאל אהובי, תל אביב
- אוסף קרסטן שמיץ, מינכן
- אוסף האמנות של קבוצת דיימלר, שטוטגרט / ברלין
- הקרן הלאומית לאמנות עכשווית (FNAC), פריז
- המרכז הבינלאומי לצילום (ICP), ניו יורק
- אוסף פרטי, ניו יורק

- 2007 – "ירושלים בבת עיני", הגלריה החברתית, בית הספר לאמנות מוסררה, ירושלים
- "דור המדבר", בית האמנים, ירושלים
- 2006 – "ההיסטוריה החלה משחקת בחיי", המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון
- "בעקבות הזמן האבוד", גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב
- "GlasKultur", מרכז תרבות Koldo Mitxelena, סן סבסטיאן
- "עם, ארץ, מדינה", המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון
- "In Between Places: New Art from Israel", גלריה Vivian Horan, ניו יורק
- "Die Kultur der Angst", Halle 14, Baumwollspinnerei, לייפציג
- 2005 – "העברים החדשים: 100 שנות אמנות בישראל", בית מרטין גרופיוס, ברלין
- 2004 – "לא לזוז, מצלמים: עיר בעין המצלמה", מוזיאון חיפה לאמנות
- "בימים ההם. בזמן הזה: צילום עכשווי מול ציורי ראובן", מוזיאון בית ראובן, תל אביב
- "Staying or Leaving", Camera Austria, קונסטאהאוס גראץ; Art Pavilion, זאגרב
- "Mediterranean: Between Reality and Utopia", The Photographers' Gallery, לונדון
- "Summer Exhibition 2004", Apex Art, ניו יורק
- "The Ten Commandments", Deutsches Hygiene-Museum, דרזדן
- "Est-Ouest / Nord-Sud", Arc en rêve centre d'architecture, בורדו
- "Imagine Limerick", הביאנלה הבינלאומית לאמנות, לימריק
- "Blickverbindung", Produzentengalerie, המבורג
- 2003 – "Poetic Justice", הביאנלה ה-8 של איסטנבול
- "Strangers: The First ICP Triennial of Photography and Video", המרכז הבינלאומי לצילום, ניו יורק
- "Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer", התערוכה הבינלאומית, הביאנלה ה-50 של ונציה
- "NosOtros: Identity and Otherness", PhotoEspaña 2003, Circulo de Bellas Artes, מדריד
- "Based upon True Stories", Paço das Artes, סאו פאולו
- 2002 – "האמיני יום יבוא: 300 אמנים למען דוקיום", הגלריה לאמנות אום אל-פחם
- "Pictures", גלריה Greene Naftali, ניו יורק
- 2001 – "Cosa mentale, paysages", גלריה Martine et Thibault de la Châtre, פריז
- 2000 – "חתך מקומי: רכישות חדשות", משרד המדע, התרבות והספורט, תל אביב
- "Based upon True Stories", מרכז לאמנות עכשווית Witte de With, רוטרדם
- "L'État des choses (1ère partie)", Kunst-Werke, ברלין
- "The City", גלריה Nicole Klagsbrun, ניו יורק
- "A Shot in the Head", Lisson, לונדון
- "Le republique dell'arte: Art and artists from Israel and Palestina", מרכז לאמנות עכשווית, Palazzo delle Papesse, סיינה
- "Die andauernden Städte: Urbane Situationen", Galerie im Taxispalais, אינסברוק
- "פלטרמה", גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב
- 1999 – "מראית אין: הבלתי נראה באמנות הישראלית", ארטפוקוס, מוזיאון ישראל, ירושלים
- "מראה עירונית: השתקפות העיר בעדשת המצלמה", מוזיאון ינקו דאדא, עין הוד
- "בתוך ערים מחורבות", הגלריה החדשה, אצטדיון טדי, ירושלים
- 1998 – "הביתה: מחלום הבית הלאומי לבית החלומות, 1948-1998", מוזיאון ישראל, ירושלים
- "D'Israël", Le Quartier, מרכז לאמנות עכשווית, קמפר
- 1997 – "מראה מקום – קריאה טופוגרפית: צילום בריטי מארץ הקודש / צילום ישראלי עכשווי", קמרה אובסקורה, תל אביב
- 1996 – "שמאל-ימין: אמנות ישראלית תחת השפעה", גלריה גורדון, תל אביב

The Contributors

Vered Maimon

Senior Lecturer, the Art History Department at the Tel Aviv University. Her essays on the history and theory of photography and contemporary art appeared in *October*, *Oxford Art Journal*, *History of Photography*, *Art History*, *Parallax* and *Third Text*. She is co-editor of *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics* (Duke University Press, 2009).

Christopher Pinney

Anthropologist and art historian. He is currently a senior professor of anthropology and visual culture at University College London. His research interests cover the art and visual culture of South Asia, with a particular focus on the history of photography and chromolithography in India. He is the author of several influential books, including *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs* (Reaktion, 1997) and *Photography and Anthropology* (Reaktion, 2011).

Edna Moshenson

Independent Curator. Formerly a senior curator at the Tel Aviv Museum of Art. She has curated retrospective shows to Chantal Akerman (*A Spiral Autobiography*, 2006) and Adrian Paci (*Subjects in Transit*, 2008), as well as extensive group shows (ArtTLV, the Tel Aviv Biennial, and the Video Greenhouse at the Fresh Paint art fair). Member of the Israeli Museum Council at the Ministry of Culture.

Orly Shevi

Lecturer, the Art History Department at the Tel Aviv University, and the Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem. Her fields of research include contemporary art, photography and film. A forthcoming book of hers is titled *Probing the Un-Representable: Reflections on Auschwitz, Memory and Power in Contemporary Art and Film*.

Benjamin Shvily

Writer and poet born in Jerusalem. Studied Hebrew Literature at the Hebrew University in Jerusalem. Shvily deals mainly with subjects of Judaism, Hasidism, Sufism and Buddhism. Teaches at Alma Hebrew College in Tel Aviv. Received the Harry Harshon Poetry award from the Hebrew University, the Bernstein award, the Agnon prize and the Israeli Prime Minister award.

Christopher Philips

Photography historian and critic. Curator at the International Center of Photography (ICP), New York. He has formerly been senior editor at *Art in America*. Philips is the author of several published books, including *Photography in the Modern Era* (Aperture, 1989) and *Steichen at War* (Harry N. Abrams, 1983).

על הכותבים

ורד מימון

מרצה בכירה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב. מאמריה בתחומי התיאוריה וההיסטוריה של הצילום, וכן על אמנות עכשווית, הופיעו בין השאר ב־*October*, *Oxford Art Journal*, *History of Photography*, *Art History*, *Parallax* ו־*Third Text*. היא עורכת שותפה של הספר *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics* שיצא בהוצאת Duke University, 2009.

כריסטופר פיני

אנתרופולוג והיסטוריון אמנות. פרופסור לאנתרופולוגיה ותרבות חזותית בקולג' האוניברסיטאי של לונדון (UCL). מחקרו מתמקד באמנות ובתרבות החזותית של דרום אסיה, ובפרט בהיסטוריה של צילום וליתוגרפיה צבעונית בהודו. מחברם של מספר ספרים משפיעים בתחום, ביניהם *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs* (1997) ו־*Photography and Anthropology* (2011), שניהם בהוצאת Reaktion.

עדנה מושנזון

אוצרת עצמאית. שימשה בעבר כאוצרת בכירה במזיאון תל אביב לאמנות. בין התערוכות שאצרה היו הרטרופקטיבות לשנטל אקרמן (אוטוביוגרפיה ספירלית, 2006) ולאדריאן פאצי (נושאים במעבר, 2008), וכן תערוכות מרובות משתתפים (ArtTLV, הביאנלה של תל אביב, וחממת וידאו ביריד צבע טרי). חברת מועצת המוזיאונים של משרד התרבות.

אורלי שבי

מרצה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב ובאקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל. תחומי התמחותה הם אמנות עכשווית, צילום ווידאו. בימים אלו עוסקת בכתיבת ספר על סוגיית הייצוגים לזיכרון ולהיסטוריה של אושוויץ באמנות העכשווית ובקלנוע.

בנימין שבילי

משורר וסופר יליד ירושלים. למד ספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים. עוסק ביהדות, בחסידות ובתורות סופיות ובודהיסטיות. מלמד במכללת עלמא. על שירתו זכה בפרס ע"ש הרי הרשון מטעם האוניברסיטה העברית, בפרס ברנשטיין, פרס עגנון ופרס ראש הממשלה.

כריסטופר פיליפס

מבקר והיסטוריון צילום. אוצר במרכז הבינלאומי לצילום בניו יורק (ICP). שימש בעבר כעורך בכיר במגזין *Art in America*. מחברם של הספרים *Photography in the Modern Era* (Aperture, 1989) ו־*Steichen at War* (Harry N. Abrams, 1983).

- *Eventually We'll Die: Young Art in Israel of the Nineties*, Herzliya Museum of Contemporary Art
- 2007 – *Jerusalem of One's Eye*, The Social Gallery, Musrara School of art, Jerusalem
- *Desert Generation*, The Jerusalem Artists House
- *History Started Playing With My Life*, The Israeli Center for Digital Art, Holon
- 2006 – *In Search of Lost Time*, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
- *GlasKultur*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastian
- *People Land State*, The Israeli Center for Digital Art, Holon
- *In Between Places: New Art from Israel*, Vivian Horan Gallery, New York
- *Die Kultur der Angst*, Halle 14, Baumwollspinnerei, Leipzig
- 2005 – *Die Neuen Hebräer: 100 Jahre Kunst in Israel*, Martin-Gropius-Bau, Berlin
- 2004 – *Haifa in the Eye of the Camera*, Haifa City Museum
- *In Days Gone By. At This Time: Contemporary Photography & Rubín Paintings*, Rubín Museum, Tel Aviv
- *Staying or Leaving*, Camera Austria, Kunsthaus Graz; Art Pavilion, Zagreb
- *Mediterranean: Between Reality and Utopia*, The Photographers' Gallery, London
- *2004 Summer Exhibition*, Apex Art, New York
- *The Ten Commandments*, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden
- *Est-Ouest / Nord-Sud*, Arc en rêve centre d'architecture, Bordeaux
- *Imagine Limerick*, International Biennial of Visual Art, Limerick
- *Blickverbindung*, Produzentengalerie, Hamburg
- 2003 – *Poetic Justice*, 8th International Istanbul Biennial
- *Strangers: The First ICP Triennial of Photography and Video*, International Center of Photography, New York
- *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, 50th International Art Exhibition, la Biennale di Venezia
- *NosOtros: Identity and Otherness*, PhotoEspaña 2003, Circulo de Bellas Artes, Madrid
- *Based upon True Stories*, Paço das Artes, Sao Paulo
- 2002 – *Believe the Day Will Come: 300 Artists for Co-existence*, Umm el-Fahem Art Gallery
- *Pictures*, Greene Naftali Gallery, New York
- 2001 – *Cosa mentale, paysages*, Galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris
- 2000 – *Local Cross-Section: New Acquisitions*, Ministry of Science, Culture and Sport, Tel Aviv
- *Based upon True Stories*, Witte De With, Center for Contemporary Art, Rotterdam
- *L'état des choses (1ère partie)*, Kunst-Werke, Berlin
- *The City*, Nicole Klagsbrun Gallery, New York
- *A Shot in the Head*, Lisson Gallery, London
- *Le republiche dell'arte: Art and artists from Israel and Palestina*, Centro d'arte contemporanea, Palazzo delle Papesse, Siena
- *Die andauernden Städte: Urbane Situationen*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck
- *Platforma*, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
- 1999 – *Not to Be Looked At*, Art Focus, Israel Museum, Jerusalem
- *Urban Reflection*, Janco Dada Museum, Ein Hod
- *Wasteland*, The New Gallery, Teddy Stadium, Jerusalem
- 60e 1998 – *National Home to Dream House, Israel 1948–1998*, Israel Museum, Jerusalem

- *D'Israël*, Le Quartier, Centre d'art contemporain, Quimper
- 1997 – *Sight Seeing – a Topographical Reading: 19th Century British Photography from the Holyland / Contemporary Israeli Photography*, Camera Obscura, Tel Aviv
- 1996 – *Left-Right: Israeli Art under Influence*, Gordon Gallery, Tel Aviv
- *In the Name of the Land, in the Name of the Lord: Art and Realities in Jerusalem*, The Jerusalem Artists House
- 1995 – *Dwelling Machines: The Architecture of Visibility*, Camera Obscura, Tel Aviv
- *New Members*, The Jerusalem Artists House
- 1994 – *Export Surplus*, Art Focus, Bograshov Gallery, Tel Aviv

Scholarships and Awards

- 2012 – Artists' grant, the Israel National Lottery Council
- Grant, Ostrovsky Family Fund
- 2003 – Artists' grant, the Israel National Lottery Council

Collections

- Doron Sabag, ORS Ltd., Tel Aviv
- Igal Ahouvi, Tel Aviv
- Karsten Schmitz, Munich
- The Daimler Group Art Collection, Stuttgart/Berlin
- Fonds national d'art contemporain (FNAC), Paris
- International Center of Photography (ICP), New York
- Private collection, New York

In the process of exploring the possibilities open to portraiture today, *Hot/Cold* also manages to tell us much about human relationships in general. When two or more of Shvily's subjects begin to speak simultaneously on different video screens, we find ourselves forced to choose which one we will attend to, basing our decision on the idiosyncratic dynamics of our attraction to, or curiosity about, one person rather than another. Often we discover that the subject's spoken words tell us quite different things than the camera reveals—as, for example, when the talkative Talia insists that “Words are not my strength,” or the supposedly hesitant, self-doubting Mimi bravely exposes more and more of her inner self. In such ways, *Hot/Cold* demonstrates that the search for the “truth” about those whom we encounter can only be an open-ended, never-concluded process.

Biographical Notes

- 1955 – Born in Jerusalem
- Lives and works in Jerusalem

Studies

- 1991–1992 – Photography studies, Meimad School of Art, Tel Aviv, and Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 1982–1986 – Vocal studies, Rubin Academy of Music, Jerusalem, and privately in Milan and in Bloomington, Indiana
- 1978–1981 – Philosophy, Politics and Economics, University of Oxford
- 1975–1978 – The Department of Political Science and the Department of Criminology, Bar-Ilan University, Ramat Gan

Solo Exhibitions

- 2013 – *Point / Counterpoint: Works 1992–2012*, Museum of Art, Ein Harod
- 2006 – *L'architecture des colonies en Cisjordanie entre 1992 et 1997*, Lyon, Septembre de la photographie, Espace arts plastiques, Venissieux
- 2005 – *Have No Fear at All*, The Social Gallery, Musrara School of Art, Jerusalem
- 2004 – *Photographs*, Mois des trois mondes, Théâtre de l'Agora, Évry
- *Sahki Sahki* (with David Reeb), Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
- *Palestinian Cabinet*, Galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris
- 2002 – *Efrat Shvily*, Centre de la photographie, Geneva
- 2001 – *New Homes in Israel and the Occupied Territories*, Galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris
- 1999 – *Works: 1992–1998*, School of Art, Beit Berl College, Kfar Saba
- 1995 – *Efrat Shvily*, Herzliya Museum of Contemporary Art
- 1993 – *Photographs from Israel*, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

Selected Group Exhibitions

- 2013 – *Lot's Wife*, Museum of Photography, Tel Hai Industrial Park
- 2012 – *The City Show*, The Center for Contemporary Art, Tel Aviv
- *Daily Reports: Contemporary Israeli Video Art*, The National Museum for Contemporary Art, Bucharest
- *A Blind Spot*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin
- 2010 – *City Slivers*, Art Cube Gallery, The Artists' Studios, Jerusalem
- *Portraits*, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
- *Entangled*, Art Cube Gallery, The Artists' Studios, Jerusalem
- 2009 – *Entanglement*, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
- 2008 – *Jerusalem: Surface Fractures*, The Jerusalem Artists House
- *As Is: Israeli Contemporary Art*, Complesso Del Vittoriano, Rome

muscles; they also became increasingly conscious of the visual rhetoric of lighting, pose and costume employed by cinematographers and studio portraitists.

To this increasingly paralyzing self-awareness on the part of portrait sitters, artists and photographers added their own growing doubts about the ability of any isolated image to capture the complexity of a living human being. Writing in the late 1920s, Russian Constructivist Alexander Rodchenko insisted that it is futile to try to condense all aspects of a sitter's personality into a single, immutable portrait. Rodchenko argued that "A man is not just one sum total; he is many, and sometimes they are quite opposed."² He regarded an extended series of photographs made at different moments as offering a more effective, and more modern, means of portraiture.

Rodchenko's contemporary Dziga Vertov, one of the pioneers of Soviet experimental documentary in the 1920s, demonstrated the startling distance that separates the still from the moving-image portrait in his celebrated silent film *The Man with the Movie Camera* (1929). In a famous sequence that begins roughly 20 minutes into the film, we see Elizaveta Svilova, Vertov's wife and film editor, examining strips of film that show the faces of ordinary people encountered on Moscow's streets. As if looking through her eyes, we see a frozen visage in close-up. Suddenly the still image magically comes to life, animated by changing expressions and gesturing hands. The result is a lesson in the uncanny power of cinema to create the illusion of being in the presence of a living person.

The tension between the still and the moving portrait is ever-present in Andy Warhol's *Screen Test* films of 1964-66. Placing sitters such as Allen Ginsberg, Susan Sontag, Bob Dylan, and Marisa Berenson (as well as an array of regulars from his New York studio, The Factory) in front of a simple background and illuminating them with stark lighting, Warhol let his 16-mm camera roll uninterrupted for the length of a 100-foot roll of film. Giving his sitters no direction other than instructing them not to move, blink, or speak, he left it to his subjects to try to retain control of their own filmed image. Some, like Nico, Lou Reed and Billy Name, retreat behind a glacial, mask-like facade; others, unable to hold a frozen pose before Warhol's impassive camera, appear to find the test too harrowing and begin to shed glistening tears.

² Alexander Rodchenko, "Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot," in *Photography in the Modern Era*, ed. Christopher Phillips (New York: Metropolitan Museum of Art, 1989 [1928]), p. 241.

Employing a similar technique to a very different end, Dutch-Indonesian artist Fiona Tan in her four-channel video installation *Countenance* (2002) asked if it is possible for a series of short film portraits to convey the collective sensibility of a moment in history. Over the course of a year, Tan filmed around 250 black-and-white portraits of Berliners in occupational settings, allowing her sitters to choose their own pose and instructing them only to remain silent and look directly at the camera. Running for almost 90 minutes, *Countenance* is purposely low-key, as if haunted by the artist's own skepticism that these 20-second portraits could bridge the gap between the specificity of her subjects' individual lives and the wider historical moment that they shared.

Certainly the silence of the filmed subjects presented by Vertov, Warhol, and Tan intensifies our experience of them as pure image. With the addition of the subject's voice, the moving-image portrait adds an extraordinarily compelling dimension. In this regard, the short video portraits that American artist Joan Logue has been making since the 1970s demonstrate the unusual spark that can be provided by the subject's speaking voice. In these portraits, figures such as John Cage, Lucinda Childs, Jacques Derrida and John Baldessari are shown in their living and working spaces. They are typically meditative and silent before Logue's camera; when they do briefly speak, the effect is jolting, as if a window has suddenly been opened onto the subject's interior life.

Considered in the light of such predecessors—and the list could be extended to include works by contemporary artists James Coleman, Thomas Struth, Gillian Wearing, Tacita Dean, Yang Zhengzhong, and Sam Taylor-Wood—*Hot/Cold* takes its place as what Shvily calls an "improvisation on the portrait theme." She is keenly aware of the drawn-out crisis that surrounds portraiture as a genre—a crisis she feels has been exacerbated by the growth of a media culture that encourages self-confessional chatter as popular entertainment. *Hot/Cold* confronts this situation by returning to a nearly zero-degree starting-point. Shvily offers an inventory of the technical forms that shape the portrait today, and she also highlights the basic human relations that exist between the portrait's subject, the artist and the viewer. By repeatedly interrupting the flow of sounds and images that constitute these video portraits, Shvily sharpens the viewer's awareness of the countless visual and aural cues that we ceaselessly employ to assess those who are portrayed.

I Will Be Your Mirror: Efrat Shvily's *Hot/Cold*

Christopher Phillips

Efrat Shvily's video installation *Hot/Cold* (2011) is both a continuation of her earlier work and a striking departure from it. *Hot/Cold* marks a return to portraiture, first explored in her remarkable photographic series *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (2000). Created during a fleeting moment when peace seemed on the horizon, these portraits of the newly appointed officials of the Palestinian Authority in Ramallah employed a self-consciously formal black-and-white studio style. *Hot/Cold* ventures into much more experimental territory, raising fundamental questions about the degree to which we can really "know" those whom we encounter through the mediation of the camera lens. In this work Shvily consciously turns the viewer's gaze from the visages of the supposed "enemy other" of *Palestinian Cabinet Ministers* to the faces of the "intimate other"—friends, colleagues, and acquaintances. "All my work is about seeing," Shvily says, inviting us to reflect upon the puzzle that seeing involves: it can simultaneously be a vehicle for understanding the Other and a complex obstacle to that very understanding.

Hot/Cold is meant to be exhibited as a group of seven plasma screens loosely arranged on the same wall. Shvily intends for them to be seen all at once, so that the viewer's attention can easily move from one screen to another during the work's 20-minute running time. On each screen we see a different sitter—five women and two men—each occupying the same chair in the artist's Jerusalem studio. Some are friends of the artist, some colleagues, others strangers. They represent a range of ages, occupations and origins (Arab, American, Russian, Ashkenazi, Sephardic). All of the sitters volunteered to take part in the work.

All seven portrait sessions followed the same guidelines. Shvily instructed each sitter to begin by sitting mute and unmoving before the camera for several minutes, either gazing directly at the camera or looking meditatively away. Then each subject suddenly relaxes, often breaking into relieved laughter, but still remaining silent. Finally a conversation begins with Shvily, who is sitting off-screen. Although these improvised exchanges often begin with a discussion

of the peculiar dynamics of the portrait situation, they usually shift quickly to more personal terrain. Shvily sometimes poses blunt questions—"What are you trying to hide?"—that force her subjects to choose between self-revelation and self-concealment. By the end of the portrait session, the initially wary and reserved attitude of most of the sitters has melted, giving way to a flood of words, gestures, and animated facial expressions. Some sitters appear to forget about Shvily and the camera entirely as they recount childhood experiences or acknowledge deep-seated desires and fears.

The viewer, however, is never allowed to forget Shvily's presence behind the camera. Each portrait is regularly punctuated by abrupt edits that shatter the illusion of seamless continuity. Freeze frames regularly underscore the different ways that we experience a still image from a moving one. The audio track periodically goes silent, leaving us desperately trying to read the sitter's lips or decode the language of facial expression and body language. As a result, we are suddenly aware of the many channels of information that we are instinctively using as we try to decipher the people whom Shvily has placed before us—physiognomy, attire, facial expression, posture, physical gestures, the grain of each subject's voice, the rhythm of their speech, the manner of their play with language. Watching *Hot/Cold*, we gradually become convinced that we are coming to know and understand these strangers as distinct individuals: Maya, Talia, Ruby, Razi, Mimi, Julia, Lee He. But are we? As Talia, adroitly sidestepping the trap of being understood too easily, remarks at one point to Shvily, "I am your mirror now; this is terribly interesting."

Considered from a wider perspective, *Hot/Cold* might be seen as part of a long-running series of efforts by photographers, filmmakers, and videomakers to come to terms with the crisis of the portrait in the age of the camera. Film theorist Jacques Aumont observed that in the twentieth century, the spread of cinema "ruined" the traditions of the painted portrait.¹ Confronting enormous motion-picture screens filled with close-ups of the human face, spectators became acutely conscious of the expressive charge produced by the slightest movement of facial

¹ Jacques Aumont, "Image, visage, passage," in *Passages de l'image*, eds. Raymond Bellour, Catherine David and Christine Van Assche (Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1990), pp. 61–70; Jacques Aumont, *Du visage au cinéma* (Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1992).

reminded me of the days when I used to enter the room of my Yemin Moshe house where Micha's films and film catalogues were stored. I would look at the black and white photographs of the movie stars, at their faces. As I flipped through the album of the Palestinian cabinet ministers I could not help but recall the similar pictures of the stars of the past, which I used to look at with great pleasure in the days preceding the fall of the wall opposite Yemin Moshe. Looking at the picture of Palestinian cabinet minister Salah Tamari, I imagined it was the face of John Wayne.

Efrat's world, from which she only rarely appeared for a visit to Yamin Moshe, was alien to me. In my young eyes she seemed to arrive from the affluent, elitist and cultural climate of the Rehavia neighborhood. But in Efrat's later work I discovered a world hidden from my own childhood: the scarred, tortured and devastated world of the Holocaust survivors. I am referring to the video works *Open Closed Open* (2006, the title is from Yehuda Amichai's last book, where he talks about questions of faith following the Holocaust) and *Family Photographs* (2012). The first video work shows a Holocaust commemoration ceremony at Yad Vashem in which participants stand in a long queue until it is their turn to read the names of those relatives who perished in the Holocaust. One hears the names of the victims being read out by people whose faces are not seen. This work criticizes the growing tendency in Israeli Holocaust commemorations to materialize the suffering into an almost pornographic manifestation. Efrat's grandmother, Aliza (Else) Zaitchek née Blonsky, lost her entire family, save for her brother. Efrat's grandfather, David (Victor) Zaitchek, also lost a large part of his family. Efrat's world, even in my angry childhood, was steeped in the trauma of the Holocaust, whether articulated or repressed.

In the second video work dealing with the Holocaust Efrat filmed a family gathering at her aunt's home. The climax of the meeting is the presentation of two photographs of her great grandfather, Moritz Blonsky, grandmother Aliza's father. Blonsky was the owner of a textile store in Brno, Czechoslovakia and was murdered in Auschwitz on December 3, 1941. In one photograph, taken before the Nazi invasion of the Sudetenland and the occupation of Czechoslovakia, and which remained with the family, Blonsky is elegantly dressed, as was expected from a respectable, cultured, bourgeois merchant. In the second photograph, which was taken a short time before he was murdered, we are shocked to observe a completely different man who is yet the very same man. We see him now after

he had been forced to shut down his store and sell cigarettes on the black market to support his family, and following his subsequent arrest and incarceration. According to what the aunt has managed to discover, on September 2 1940, Blonsky was caught and most likely imprisoned in the Brno fortress. From there he was transported to Auschwitz where he spent twelve days during which his photograph—that to this day hangs among the thousands of shots of camp prisoners—was taken. His ears seem to be pricked up like those ears of a terrified animal, his left eye is frightened and anxious, the right one looks dreamily at a distant horizon that once was or will be, and out of his prison uniform the tip of a yellow star touches our heart; it is like a kerchief in the pocket of a nobleman.

One of the last series in Efrat's work, *Rehavia* (2009), concerns the bitter fate of Jerusalem. These photographs of dense overgrowth conceal something that we are invited to expose: the ruins of Rehavia homes abandoned and left for real estate tycoons. Photographs of once-pastoral gardens caught in the thickets of their own wild beauty lament the coming of the barbarians. We too have been occupied: Yemin Moshe has long been dead, resting in peace in the deep pockets of the property owners who came from afar and remained far away. A similar fate is now befalling Rehavia, once the source of my envy of Efrat because she lived there. What Efrat's photography leaves us with is this beautiful memory of sadness.

Moshe to visit her paternal grandparents, we did not even greet each other. I interpreted her behavior as the arrogance of a rich Ashkenazi girl from Rehavia, and she must have had her own explanation for why I snubbed her, or maybe she had no explanation but was just totally indifferent to my existence. I, though, was not indifferent, and in my memory I recall a unique moment where we met for a brief exchange. I was fourteen and obsessed with books. Every day I would borrow a new book from the Beit Ha'am library. One day I chose Mao Zedong's biography and took it back home. The book was lying on the table when Efrat and uncle Micha came to visit. Her eyes fixed on the book and she asked, surprised, who was reading it. I said I was. I do not remember us actually talking but this was a moment of a certain fraternity, of equality. Later everything returned to be as it always was. At that time I was no longer facing the Jordanian wall that had been breached when I was twelve. Instead, I was facing walls of prejudice. I did not know this then, but at the same time something had cracked in the world of Efrat, my distant cousin, as well. The breach in the wall before her revealed the pain of those on its other side, the sons of the defeated and the occupied. The occupier faced the occupied, confronted with his pain. A child from East Jerusalem stood before a well-mannered, educated girl from Rehavia, and I stood in the middle, on the seam, in Yemin Moshe, whose residents were being evicted to unappealing poor neighborhoods. All of a sudden, with no border blocking it, Yemin Moshe's beauty was exposed to all.

I recall a second encounter several years later. Before joining the army I was working for my uncle Micha in cinema theaters in Tel Aviv that showed the films he distributed. One evening, as I was leaving his office on Allenby Street, I met Efrat who was serving in the Intelligence Corps during her mandatory army service. We were happy to see each other and exchanged a few words. I felt that we were closer than ever, as though the fraternity born of Mao Zedong had warmed up and the Maoist chill had been replaced by something more liberated, like a good old Che Guevara. After Efrat completed her military service she went on to study political philosophy at Oxford. Again an unbridgeable distance, wall versus observatory, and now army service versus political philosophy; the cousins were distant once again.

The third time we met was on a bus traveling from Tel Aviv to Jerusalem. By then I was a first-year Hebrew literature student. It was a chance meeting.

Efrat was on a visit from Oxford and we sat and talked during the entire ride to Jerusalem. I remember one thing she told me in particular, "Hegel's philosophy is impossible to understand." There was no one else in my family who could have said something like that. Yet again I discovered that although we were very close, for some reason we remained far apart.

These three initial, important meetings, founded memory yet also undermined it. All the meetings that followed, although few and far between, were a follow-up to those three encounters of alliance.

Not long after she returned from Oxford, Efrat left for Italy to train in operatic singing. When she returned home she worked as a news reporter for Israel Radio, translated D. H. Lawrence stories and wrote articles for an American newspaper. And then, one day, I met her at the Sherover Promenade holding a camera. Since then she has not traded the camera for anything else. This had been the gods' decree ever since she was a child even when she fled to other lands. The films, pencils, charcoal, canvases stretched over wooden frames, palettes, the observatory...—all these artistic tools that had surrounded her always, determined the picture as her destination; yet not as in art for art's sake, but a deeper, more just place, where art is also at the service of other aspirations.

Not To Be Looked At, Efrat's exhibition at the Israel Museum in 2000, was her first I had ever seen. The works on show were black and white photographs of empty and alienating construction sites, with houses before completion, skeletons about to come to life, cold stones, windows revealing internal darkness and all this built mostly in the Occupied Territories. I saw how Efrat's eye remained faithful to the cinematography she internalized as a child, to the black and white Italian neorealist films: the industry, the alienation, the cold. Who would live in the apartments of these unfinished buildings, in the rock-strewn mountainous hinterland? It seems that the answer to this question lays in her next series of photographs, in those days when peace between the Israeli Government and the Palestinian Authority seemed attainable. Efrat had gone to Ramallah to photograph portraits of the Palestinian ministers, the people who were to form the Palestinian government within the borders that were to contain the territories on which the unfinished homes of the previous series were constructed. One thing that caught my eye as I observed the portraits took me back to the past I shared with Efrat. The faces of the cabinet ministers

that joins the current moment with the traumatic past, the general history with the private, occurs against their will. They are forced to become witnesses of the testimony, witnesses of the life story of a figure whom they have never met, whose only uniqueness now is the fact of his death in Auschwitz. Thus in *Family Photographs* too, the real drama of the work lies in the presence of time, where historical, current and genealogical times merge. This point of meeting is also the plane upon which the different layers of time documented in the time-image acquire meaning in their appearance as signs of family resemblance. As the camera moves over the faces of those present in the room, the viewer is led to create family connections by likening their facial features to those of the great-grandfather whose captured portrait has suddenly appeared in the family living room. In this way his presence, albeit from a different time and different historical reality, is embodied in the facial aspects of those present who serve as links in a familial chain of witnesses.

Walls

Benyamin Shvily

Efrat Shvily is my uncle Micha Shvily's daughter. Micha was a successful film distributor in the 1960s and 70s, and later a film producer. Together with film director George Ovadia he created the popular Israeli cinematic genre known as "bourekas films." As a distributor, Shvily imported films by great directors, like Fellini, Antonioni, Bergman and others.

In the early 1960s I went to live with my grandmother and grandfather, who were also Efrat's grandparents. We lived in the Jerusalem neighborhood of Yemin Moshe, opposite the walls of the Old City, from where, prior to the Six Day War, the heads of Jordanian soldiers could still be seen poking out. Not far from Yemin Moshe – though to me it seemed a world apart – Efrat lived with her parents, Micha and Hanna, and younger brother Benni. They lived on Ibn Ezra Street in the aristocratic neighborhood of Rehavia. Hanna was a painter who had graduated from Bezalel. To this day Efrat's parents live in the same apartment. Although we were cousins Efrat and I had no contact. I was a street boy living in Yemin Moshe, while Efrat, on her maternal side, was the granddaughter of Professor David Zaitchek, head of the Pharmacology Department at the Hebrew University and the founder of the Israel Astronomy Society and the Planetarium, which at the time was located in Givat Ram.

I believe an artist's life story is shaped in childhood. It can therefore be assumed that while already in my childhood the Old City wall blocked my horizon, Efrat, in those very days, had numerous and diverse sights open before her. She may have traveled with her father to the Cannes film festival, to where he used to go annually; she most likely attended national premieres. On her mother's side too Efrat was fed on pictures. Hanna's paintings covered the home walls. Moreover, I imagine my cousin flipping through drawing albums, catalogues and journals full of pictures of glamorous movie stars, and, as if to rise above me (I am a year younger than her), I imagine her beloved grandfather took her to the planetarium to watch the kingdom of the stars.

This is how we lived, apart, alienated from one another: not close, but distant cousins. And on those rare occasions when Efrat came to Yemin

The real drama occurs in the third screening room. All that is seen in this segment is a row of people awaiting their turn to read their assigned victim's name. The sound is that of changing voices struggling to give names, faces and proof of existence of the dead. Through the three exhibition spaces the viewer moves from a direct poignant firsthand account, to thrice-removed witnesses rapidly delivering testimonies in a bold and confident, almost incoherent, official intonation. The sound of these testimonies is constant and continues to resonate all the time the imagery shows the rather silent row of waiting witnesses. Shvily's shift of gaze away from the formal ceremony allows an unexpected glimpse at the workings backstage. As in the theatre, this glance exposes the illusion and artificiality. Shvily's gesture is reminiscent of Bertolt Brecht's act of artistic defamiliarization, which served as an effective critical and political vehicle for artists of the historical avant-garde. Shvily's camera lingers not on the drama involved in the act of giving testimony but on the moment prior to it: a moment when a community of witnesses is formed, where the ordinary turns sacred. Some of the witnesses listen, most are busy doing something else. Some seem impatient, other nervous. The witnesses shown in this segment are not direct witnesses to the Holocaust; they have no authority to recount the disaster, they did not see or experience the horror. Yet by participating in the ceremony they are taking upon themselves the task of being a witness to the testimonies and another link in the chain of witnesses. In contrast to the photographic logic of the other parts of the work, this last room's is different. Here Shvily utilizes the "time-image" coined by philosopher Gilles Deleuze, where the main drama is the duration.¹¹ The logic here works against the frozen time of photography and does not allow its absolute cessation. Also, it is not a chronological movement through time – from past to present and then future. Therefore, the time-image allows the fragmented view of the witness chain, where different temporalities and activities exist together continually. Here photography and documentary have lost the ability to focus on one thing, and the stress is on the gaze created by the multiplicity: the abundance of names and details, the array of voices heard but not seen, the row of witnesses waiting their turn to take part in the testimony rite. As a result, the time-image questions the testimonial act by

¹¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minnesota: Minneapolis University Press, 1989).

exposing the problematic mechanism in the creation of a witness community, of producing and marketing Holocaust remembrance to the public through official ceremonies. Through the logic of the time-image Shvily simultaneously articulates and documents the inherent paradox and inevitable erosion of the chain of witnesses to the loss.

Family Photographs also deals with the burden of witnessing, this time in a private community of witnesses. Here, added to general and Jewish history is the burden of family history. In this work, the artist's family meets to hear about a family loss 70 years earlier. The significance of this event is confounding. What need is there to recount the life story, and especially the death, of this mysterious figure, of whose existence many of those gathered to become witnesses were until that moment never aware? The dominant figure in the work is a family member who assumed the duty of witnessing. Although her motives for doing so are not clarified or explained, she performs her duty with a sense of moral and historical responsibility. She is determined to become a witness and formulate a witness community around her.

According to Ophir, an individual that accepts the witness role is committing to the infinite task that the commemoration project requires – the never-ending duty of recalling the devastation and presenting the loss. The energetic deeds of this family member as she seeks to find the circumstances of her great-grandfather's death in Auschwitz, as well as her immortalization of his image in her paintings, and the sense of importance she gives to conveying her findings to the rest of the family, mark her as an active participant in the shaping of a testimony. Posed at the center of this event, in her authoritative tone she presents a narrative from the few surviving fragments of information she has managed to salvage. Her resourcefulness and intuition have led her to the solution of the mystery – the unnatural death of the great-grandfather in Auschwitz. He himself is encountered through this family member as an image in her paintings. While the first part of the work is designed as a unified and whole testimonial act, this familial community of witnesses slowly disintegrates in the second part. In it, the rest of the gathered family members try, together and alone, to see what can be done with this new information. Demands to discover possible financial implications and comments about the significance of the great-grandfather's story for the official commemoration bodies are raised. Yet for most of the family members, the act of the testimony

loss by participating in an endless mourning. Ophir points to the problem in the demand to bear the weight of the testimony that is expressed in Amichai's poem. The infinite loss, which is also an irreparable absence and a continual presence, becomes a constitutive feature of Israeli/Jewish identity. As such it is ingrained in mourning, and in its wake enslaved to remembrance. The problematic of this situation, claims Ophir, is that it poses difficulties on current Israeli political and social reality.⁹

Like Amichai, Ophir considers the testimony and memory of the Holocaust a significant component of Israeli/Jewish identity. Ophir describes the dualism where the past is woven into the present, and remembering into forgetting: "To remember appears here as a familiar command – each generation must see itself as if it survived Auschwitz, as if it experienced the revelation of savagery... The demand to acknowledge the absoluteness of evil is at once the demand to doubt, time and again, the testimonial act, the absolution of the destruction."¹⁰ Yet Ophir is not content with abstract formalizations of the tension between past and present, and the uneasiness of carrying the burden of testimony. He also objects to the methods of Holocaust commemoration designed by official Israeli organizations. The annual ceremony at Yad Vashem, argues Ophir, cannot help but be instrumental and manipulative due to its affinity with official governmental mechanisms. It is in light of Ophir's critique that Shvily's *Open Closed Open*, which sharpens disturbing questions about the future of the witness chain, should be viewed.

Against the official witness community Shvily tests the intimate testimonies of her own family in remembering her great-grandfather. In *Family Photographs* she performs her witness duty and creates her own version of a witness community. The two videos, in my opinion, are related and correspond. Together, they cast a critical gaze at the act of shaping memory while taking into account its cultural and political force.

As in Lanzmann's Film, the act of testimony in *Open Closed Open* becomes a performance: it is the video's subject as well as its medium. Yet the main difference between Shvily and Lanzmann's works lies in the presence of the passage of time. In *Shoah*, coping with the memory of the Holocaust is immediate and direct.

⁹ Ibid., p. 32.

¹⁰ Ibid., p. 33.

All those who appear in the film were actual witnesses – therefore the presence of the fracture and pain is intensified. For them, being a witness is a role from which they have no escape. They are committed to the testimonial act through an understanding that only they can tell their stories. The sense of urgency and necessity felt throughout the film stems from the ravages of time constantly threatening to erase the physical remains as well as the immediate witnesses themselves. The Polish landscape itself is a central motif of *Shoah*, acting as evidence to the fact that the traces of the crimes and devastation have already faded and disappeared. In contrast to Lanzmann's film, most of Shvily's participants are secondary witnesses, those who are described as witnesses to the testimonies: the sons, daughters and grandchildren of the survivors. Beside them are also those who have no direct link to the event but have undertaken, for various reasons, a role in the witness community – to give names and faces to the victims.

Open Closed Open is shown in three separate exhibition spaces. In the first of these a looped single screen video shows the testimony of an actual witness. With all his might, he attempts to recall the names of his family members killed in the Holocaust. The forgetfulness, the confusion and the emotions that engulf him gradually lead him to surrender in face of the impossibility inherent in the testimonial act. Yet it is precisely this perturbation together with the breaking of his voice that lend his testimony its authenticity and disconcerting effect.

In the second room two screens are set opposite each other. In one, an elderly woman and her son, representatives of the first and second generation, stand together to deliver their testimonies. Under his mother's watchful eyes, the son reads out the names of family members whom he never knew. In this way the son enacts his role as a direct witness to his mother's testimony. Another section of the film shows a mother with her young daughter. The mother, who knows the names of all the family members killed in the Holocaust, and even willingly describes herself as belonging to a second generation of the Holocaust, functions as an indirect witness to the testimonies of others. Despite the difference in the status of the witnesses, all obey the ceremonial rules. Shvily's camera captures them in close-up frames, standing alone on the podium behind the microphone. Even though it is a video work, it works according to the logic of still photography portraiture, with a defined center and focus that capture one action only. This method reflects the way the ceremony is documented and broadcast live on Israeli national television.

what, despite everything, is the role of the memory of the Holocaust in shaping Israeli identity and current reality?

The awkward sense arising in the viewer of Shvily's works is brought about by the recognition of the inherent paradox in the testimonial act. In current reality both testimony and memory have become hollow encumbrances. This uneasiness is aggravated in light of philosopher Adi Ophir's essay "The Finiteness of the Final Solution and the Infiniteness of Loss."⁶ Ophir defines the witness community and the significance of the testimonial act against the Nazis' Final Solution. He argues that the Holocaust testimonies of European Jews are the diametrical opposite of the logic and aim of the Final Solution. "The atrocious logic of the finiteness of the Final Solution must be addressed seriously. The fact is that the 'solution' is intended not only to remove the traces of the loss but also to end the horror, and finally, to eradicate itself and the evilness embodied in and by it."⁷

Ophir's argument is akin to the views of Lanzmann, Felman, and Laub: the Holocaust is an event to which none can bear witness. Ophir mentions the chilling fact that many among those killed in the Holocaust are no longer missed by anyone, as they were killed along with their families, friends and acquaintances. Therefore, not only today, more than half a century later, is there no one to mark their absence as concrete individuals with names, addresses and a lived life; this was so already in the summer of 1945. No one was there to experience the singular hopelessness brought on by their death. This is the most profound loss – the loss of those interested in the lost, which was the intended purpose of the eradication. The importance of the testimony lies in the will to continue the debate on the loss despite the Nazi attempt to make it vanish for good. In protest against the perfect destruction, by forbidding the annihilation aiming to kill the possibility to mourn, a testimony of the loss must be established. A witness, says Ophir, is one who responds to the command to remember.

Despite the historical situation and against all odds, giving testimonial accounts was a prime form of resistance to the Nazi regime during the war itself. The purpose of this type of opposition was to preserve the infiniteness of the loss.

⁶ Adi Ophir, *Thinking for the Present: Essays on Israeli Culture and Society* (Tel Aviv: Hakkibutz Hameuchad, 2001) [Hebrew].

⁷ Ibid., p. 30.

Polish resistance fighter Jan Karaski's disturbing testimony in Lanzmann's film attests to this. Karaski was asked by the heads of the Jewish community in Warsaw to enter the ghetto with them and witness firsthand the disasters occurring inside. Following the war, testimonial accounts like Karaski's became major factors for preserving the gap – which must be preserved – between the Final Solution and its full implementation. Equally, they preserved the gap between the Final Solution and the infiniteness of the loss. Nevertheless, despite the vital importance of the testimonial act, claims Ophir, it remains problematic due to the attempt to transform it into official memory. Ophir distinguishes two possibilities of Holocaust preservation and commemoration that have formed in Israeli society. The first is reification, a process whereby a collective subject is shaped: "Six million that are as one."⁸

Against reification Ophir sets the principle of personification. This attitude was used by those in charge of the official Holocaust commemoration from the late 1980s, in an attempt to give the victims of the Holocaust names, faces, and biographies. The notion of personification constitutes the Yad Vashem project and annual ceremony which is at the center of Shvily's *Open Closed Open*. Yad Vashem's commemoration ceremony Unto Every Person There is a Name has become the central event of the Holocaust Remembrance Day. The ceremony, which takes place at the Yizkor Tent, is attended by Holocaust survivors, family members, the general public, soldiers and high-school pupils. By turn, each participant reads out a name, a birth date and the country of origin of every victim in the Yad Vashem archive. Regardless of the difference between reification and personalization of the loss, Ophir sees both as attempts to cope with the same need: to give an image, or images, of what has been lost to those who have not lost. To create a mass of interested individuals who have lost someone and something that they never had to begin with. According to Ophir, to preserve the infiniteness of the loss is to cultivate an infinite culture of mourning. The danger involved in this process is that the Holocaust is forever commemorated as a desperate loss. In order to preserve this continual loss there must be a subject that feels the loss as his or hers. According to this logic, the Jewish people must form as a subjective collective and together preserve a permanent interest in the loss, now and forever. Every Jew must take part in this

⁸ Ibid., p. 31.

Holocaust was “an event without a witness,” a conclusion corroborated besides Lanzmann’s film by survivor testimonies from the Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale University.

According to Felman, *Shoah* allows us to see and understand the Holocaust as an absolute historical event whose eternal certainty paradoxically places it beyond the possibility of proof. The film turns the testimony into an object, hence an event that tests and trespasses the boundaries of reality itself. The need to expand the testimonial object in the film stems from its artistic force and from the sophisticated creational process embodied in it. Lanzmann’s utilization of the testimonies allows him to recreate a powerful account of the Holocaust, leaving viewers deeply moved. By the end of the film they themselves have become witnesses. By this method the film adds them to the chain of witnesses.

Laub distinguishes three separate levels of involvement in Holocaust testimonies in *Shoah*: the direct witness – which is the role of those who were there; the witness of the testimonies of others – acting in the process of recollection as a direct addressee of the testimonies, which is the role Lanzmann assumed for himself; and witnessing the process of the testimony – the role given by the film to its viewers.⁴ Analyzing this process, Laub describes a chain of testimonies, the bearing of a testimony from a firsthand/first generation source to those following it. To Laub’s three levels of the testimonial chain I would add another. This level is necessitated by the passage of time since the events and is clearly present in Shvily’s video works: the commitment of the witness of the testimony to continue the witness chain. In light of the increased cultural and artistic interest in issues surrounding the Holocaust in the past few decades, and as a result of the Israeli education system, many Israelis have involuntary become links in the witness chain. The death or old age of the vast majority of survivors has left the witnesses of the witnesses with the task of forging a path that will follow the impossible demand to continue the witness and testimony chain and establish the existence of a witness community. This important and uncompromising struggle is present in Shvily’s works and is treated ambivalently. Both works impel the viewer to engage in a critical debate on the future of the Holocaust chain of witnesses in Israeli society.

⁴ Ibid., pp. 75–76.

The title of Shvily’s video work *Open Closed Open* is taken from a collection of poems by Yehuda Amichai. In *I Wasn’t One of the Six Million: And What Is My Life Span? Open Closed Open*, Amichai describes how the burden of the personal, the general and the Jewish history have shaped his identity, being and future. Mythological and historical events, from the Exodus to the Holocaust, are ingrained in his being due to their demand to be remembered by him. This state attests to a continual lifelong and artistic struggle in face of the impossibility of escaping the clutches of history. Thus Amichai relates his function as a witness of testimonies who unwillingly carries the burden of the past which is at the same time an eminent part of his identity. As an Israeli Jew he is compelled to take his place in the witness chain against the corrosion of time and the erosion of everyday life that has made this role exhausting. Under the weight of history and testimonies the poem leaves no room for the presence of an individual subject. In Amichai’s words:

“I wasn’t one of the six million who died in the Shoah.

I wasn’t even among the survivors.

And I wasn’t one of the six hundred thousand who went out of Egypt

[...]

I still have within me that lust to search for living water

With quiet talk to the rock or with frenzied blows

Afterwards, silence: no questions, no answers.”⁵

According to Amichai, taking a critical approach to the object of testimony is impossible. He finds himself trapped between Jewish history and the history of mankind. This state of limbo between the tragic past and the future is brought forth in Shvily’s video works. Her documentation of Holocaust remembrance ceremonies, in their official and personal manifestations, invites the witness community – neither one of the six million nor among the survivors – to accept their duty as Israeli/Jews and continue the chain of witnesses for future generations. But like Amichai, Shvily questions the demand to remember! Why? What for? There is no escaping the discomfort these questions bring to light:

⁵ Yehuda Amichai, “I Wasn’t One of the Six Million: And What Is My Life Span? Open Closed Open,” in *Open Closed Open*, trans. Chana Bloch and Chana Kronfeld (USA and London: Harcourt, 2006), pp. 4–9.

who experienced it firsthand to speak about it and bear testimony. This stance gained its validity in the writings of survivors like Elie Wiesel and Primo Levi, who understood their exclusive historical responsibility as witnesses. Theodore Adorno's statement that to write poetry after Auschwitz was barbaric was also perceived as the binding ethical attitude for the visual arts. This directive was seen as parallel to or referencing the second commandment of the Decalogue on the prohibition of images, which suited the religious beliefs and customs of the majority of victims. In light of this, writers and visual artists were confronted with the difficulty of finding an appropriate model for dealing with the Holocaust. Israeli artists who chose to deal with the Holocaust soon found themselves aligned with Zionist ideology and the official mechanisms of commemoration.

In the late 1970s a marked increase began in artworks dealing with the Holocaust. A number of factors contributed to this development: the passage of time since the traumatic event provided a necessary buffer zone for survivors confronting the difficulties involved in giving testimony. In addition, the therapeutic leaning of survivors' children – the second generation – was largely channeled to artistic practices. The term given in research to this manifestation is Post Memory. Historical and political shifts have also contributed to a more vigorous public debate on the remembrance of the Holocaust. This has led to the building of museums and official commemoration institutions. Significant in particular is the overuse of the Holocaust by the "culture industry" – such as in Hollywood films and popular television programs.

The appropriation of the Holocaust by the political establishment and the cultural industry served as a catalyst for visual artists to deal with the subject as well. Since the 1980s there has been a gradual increase in the number of museums and galleries mounting exhibitions of art relating to the Holocaust. For the most part, the artistic debate around this art tends to deal neither with the historical facts nor with the attempt to commemorate the victims. The focus is rather on the process of dealing with the disaster, and it includes the inherent dilemma of representing the Holocaust, and its influence on contemporary ethical and political notions.

An intriguing issue raised in artworks on the Holocaust focuses on the complexity of the term "witness" and artistic practices that use testimonies as their driving force. In these cases the testimony becomes both the subject of the artwork and its artistic medium. Artworks dealing with the status of the testimony

have posed wide ranging theoretical issues that aim at redefining the terms witness and testimony, as well as a host of connotative terms like a chain of witnesses and witness communities – terms central to both of Shvily's video works.

The act of giving testimony is the transformation of an experienced or seen event into language, by the person giving the testimony – the witness. This category is taken from the field of law and as such is intended for judicial purposes, regardless of the measure of truth or justice inherent in it. Turning a traumatic event into language and constructing it in a systematic and logical narrative anchors the account in the cultural order. In fact, the testimony adopts the historical narrative of the official ideology. Indeed, death camp survivor testimonies in the years immediately following the war were used mainly as judicial testimonies against those charged with committing the atrocities – in the Nuremberg trials, Eichmann's trial and other instances. Philosopher Giorgio Agamben argues that this use of testimonies is the main reason why changes in witness accounts since Auschwitz have been largely ignored.²

Historians generally tend to treat firsthand witness accounts with a measure of suspicion since by nature they are subjective descriptions of events. In the particular case of death camp survivor testimonies, these involve not only validation of known historical facts but have also created a built-in therapeutic survivalist mechanism. Exaggerating and adding fictional details in testimonies are seen as ways of coping with the trauma. These aspects highlight the need to rethink the term witness and the intricacy of its operations.

Claude Lanzmann's 1986 film *Shoah* is perhaps the quintessential example attesting to the inherent complexity of the testimonial act when transformed into an artistic discourse. Lanzmann was adamant not to use archival footage shot during the war in his film. As a result, his nine-hour film is based exclusively on stories recounted by firsthand witnesses of the events – victims (Jews), perpetrators (Nazis) and bystanders (Poles). Soon established as the paradigm of Holocaust-related art, the film sparked many theoretical debates. Chief among them was Shoshana Felman and Dori Laub's *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, (1992).³ In it, the writers argue that the

² Ibid., pp.19–20.

³ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (London & New York: Routledge, 1992).

from one side and trees on the other, the voice again withdraws into silence, and one can do no more but retreat into the close, intimate circle – perhaps the last remaining solace. This is the space that Shvily opens up to the viewer in one of her recent video installations, *Hot/Cold* (2011). Filmed in her Jerusalem studio, it presents a number of intimate encounters with a group of friends and acquaintances, sessions that range from verbal exchanges to silence – because “Sometimes I, sometimes you, so badly need consolation,” to quote the lyrics of one of the songs in *Have No Fear at All*. Presented together in seven channels, the separate encounters of *Hot/Cold* form a community that unites not around ideologies, national hopes, rites and myths, but human relations – and this, perhaps is “the coming community.”

A Witness Chain: On Holocaust Remembrance in two video works by Efrat Shvily

Orly Shevi

As part of the ongoing debate in Israeli society regarding the character and centrality of the Holocaust remembrance, two video works by Efrat Shvily offer a complex yet sober look into the un-representable. *Open Closed Open* (2006) deals with official commemoration by documenting the memorial ceremony *Unto Every Person There is a Name*, held annually at the Yad Vashem museum in Jerusalem. *Family Photographs* (2012) centers on the familial recollection of Shvily’s great-grandfather, who was sent to Auschwitz never to return. In both works Shvily documents “witness communities,” groups of Israelis and Jews united by a sense of their historical responsibility, of carrying the burden of the past for the sake of future generations. The real drama in these works, I claim, is not in the traumatic recollections, in the sense of loss and mourning, or even in the testimonies of the atrocities. The uniqueness of the videos lies in the way the artist meticulously shapes the temporal structure as a multifaceted multidimensional model. In this model time becomes a real and continuous image that erodes, corrodes and jeopardizes memory itself. In this essay I will point out the ways Shvily challenges the traditional testimonial practices. Her works draw attention to the paradoxical relations between recalling and forgetting, past and present, which rise time and again in issues concerning contemporary Israeli identity.

Dealing with the Holocaust in visual art in general, and in Israeli art in particular, begins with a paradoxical and impossible situation: on the one hand is the demand to remember and understand the past so that a similar disaster does not occur in the future. On the other is the impossibility of representing the Holocaust without damaging its extraordinariness and magnitude. This paradox is known theoretically as the “aporia of Auschwitz.”¹ As a result, in the first three decades following World War II artists were mostly silent on the subject of the Holocaust, taking the position that its unimaginable atrocities allowed only those

¹ Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and Archive*, trans. Daniel Heller-Roazen (New York: Zone Books, 2002), p. 12.

Nothing More, Dolar points to the momentous tension between the voice as heard utterance and when silenced: “The absence of voices and sounds is hard to endure; complete silence is immediately uncanny, it is like death, while the voice is the first sign of life. And that division as well, the one between the voice and silence, is perhaps more elusive than it seems – not all voices are heard, and perhaps the most intrusive and compelling are the unheard voices, and the most deafening thing can be silence. In isolation, in solitude, in complete loneliness, away from the madding crowd, we are not simply free of the voice – it can be that this is when another kind of voice appears, more intrusive and compelling than the usual mumbo-jumbo: the internal voice, a voice which cannot be silenced.”¹² Shvily, who started out by silencing the personal voice in favor of the public, political and ethical one, and who sought to listen to the voice of a blaring silence, has returned to this voice wiser but disillusioned, knowing that there is no way out.¹³ It is a return to the inner voice, one that cannot be silenced, even when it is ostensibly muted.

From this video-work on, Shvily dealt increasingly with Israeli themes: after the “togetherness” of the Israeli sing-along, she dedicated two video projects to Holocaust remembrance in Israel, both in the larger context of the all-Israeli experience and that of the family circle. *Open Closed Open* (2006), a video installation filmed during the national memorial day at Yad Vashem, and *Family Photographs* (2012), which was shot in a private family setting. The tension between a voiced utterance and its silenced counterpart is present here as well, but in the context of bearing testimony.¹⁴ This ongoing movement of redirecting the gaze within, which runs parallel to a spatial shift from east to west, is dialectic also in the sense of shifts back and forth in time: in her last series of photographs, also shot in black and white, Shvily has been revisiting her childhood landscapes, in both their physical and humane aspects, paying homage to the intimacy of the old neighborhoods of Jerusalem where she grew

¹² Dolar, op. cit., p. 102.

¹³ In this context it is worth mentioning a biographical detail: in an extensive interview, Shvily said her dream of becoming an opera singer was shattered when she lost her voice. This was the result of a misdiagnosis of her natural range during the course of her vocal training. She regained her voice only after extensive treatment. See: Dalia Karpel, “My Fourth Career,” *Haaretz Weekend Supplement*, July 10, 2003.

¹⁴ See the essay by Orly Shevi in this catalogue, pp. 37e-48e.

up and to her family biography. Her critical stance towards the Zionist ethos, newly-revived through the massive building projects in the occupied territories, has made way for a more personal outlook; she now regards its ideals with a reflexive and sober eye: the national projects of conquering and building, the extensive forestation and the effort to make “the desert bloom” – cultural strata that are ingrained in the Zionist ethos from its beginning. These, like the Israeli folkloric song tradition, played a considerable role in shaping Israeli identity.

In two recent photographic series, Shvily turned her lens to the houses and gardens of her old childhood neighborhood in Jerusalem (*Rehavia*, 2009) and to the pine forests that encircle the city from west (*100 Years*, 2006–2007). Moving away from the alienated non-place they mark a return to places of domesticity and familiarity – which, over time, have equally become foreign, strange and “un-homely.” The gaze, however, is no longer as sharp, erratic and bewildered as before, but rather a reconciled gaze of nostalgia and lingering. *100 Years*, shot in conjunction with the centenary of the Jewish National Fund (*Keren Kayemet LeYisrael*, which headed Israel’s large forestation projects), shows the webs of pinewoods close up, in large format black and white prints. The pines planted by the JNF are foreign to their location; their beauty is captivating, evoking the thick forests of dark fairytales. The tangled texture of the pines and branches fills the totality of the frame, in a way that, to quote Shvily, “Leaves no way out, no horizon,” dissimulating all traces of the place’s former history, of the Palestinian villages and agricultural terraces that once populated the landscape. Their thick texture becomes a blind-spot – the photographic counterpart of the silenced voice, which likewise exposes the complexities of a multi-layered reality in ongoing conflict.¹⁵

Another recent work, a video titled *Roller Coaster* (2008), was shot during a bus ride from Jerusalem to Efrat, a settlement in the occupied territories, and back. Shvily documented her journey back to the very territory that figured in her first series of photographs, which she had not visited in a decade. The rattled imagery presents the disrupted view of a landscape fragmented by a jumble of highways, bridges and tunnels. With the view obstructed by a separation wall

¹⁵ *100 Years* was included in an exhibition titled *A Blind Spot* (2012), curated by Catherine David and shown in Berlin. This was one of many exhibitions that dealt with the notion of the blind-spot, which refers to things ostensibly hidden from vision yet latently observable in photographs.

by the reception and interpretation of her two former projects, *New Homes in Israel and the Occupied Territories* (1992–1998) and *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (May–September 2000), for which she was quickly recognized as a predominantly political artist. Both were widely exhibited in Israel and abroad, and raised great interest in a critical field strongly associated with an explicit critical stance towards Israel's occupation policy. To some extent, the critical tone so evident in her previous projects remained in the following one: along with the empathy with which she regarded her subjects, Shvily's choice of examining Israeli society in its time of crisis precisely through the sing-along underscores the unifying aspect of this ritual-like practice, one that is clearly aimed at channeling patriotic feelings. The songs it features stand for cultural hegemony and inclusive common denominators; they are part of a canonical repertoire which, despite its heterogeneous roots, had often turned its back on the very traditions it previously appropriated.

Yet Shvily's critique involves a more obvious level of empathy: an ambiguous stance on her part, key to understanding the dialectical process that has since been evolving in her work. We may now see that the significance of this particular work emerges fully in light of her previous photographic series, both shot predominantly in the occupied territories – just as the importance of rendering a group of singing Israelis arises in retrospect, from its position on the timeline of her overall body of work. In *Have No Fear at All*, the gaze is redrawn from the alienated territory in the east to be redirected within, toward the familiar and domestic territory west of the Green Line. But this is not merely an expansion of the visual scope; in a deeper sense, it is a disruption of a long silence, a restoration of a voice once muted in the face of uncanny apparitions.

Shvily's earlier series betray a sense of urgency. In the early 1990s, when she embarked on her artistic career – after returning from a long studying trip abroad – her choice of medium proceeded from this urgency. For her, photography was a means for immediate documentation, allowing her to capture sights too unseemly for the naked eye to accept and behold; apparitions so ghostly that they seemed bound to fade: the massive residential enclaves newly erected in Israel and the occupied territories, which had looked to Shvily like menacing outgrowths on par with their surroundings. Her photographs then were devoid of reflexive medium considerations, as to her the medium was reserved for the gaze she cast on those views and built surroundings – and through them, on a metaphorical level, on current Israeli society. In her

following series Shvily turned to the official portrait, extending her artistic range to a genre that, contrary to the immediacy she sought in her first series, necessitates careful technical preparations. Accordingly, we observe in the portraits of *The Palestinian Cabinet Ministers 2000* the emergence of a dialectic that would later continue to unfold in her works – whether in the relation between the officials of the future Palestinian state and the ghost homes massively implanted by Israel in Zone C of the occupied territories, or by the appropriation of a photographic convention derived from the past, and more specifically from the formal photographic representations of Israel's heads of state. And yet, here too Shvily was motivated by an urge to comment on current events – the imminent progress in the peace process – and by a need to respond to the lack of a formal Palestinian representation.

As we may see, from the profusion of her first series of photographs, obsessively capturing hundreds of new homes in Israel and the occupied territories, and on to the urgency that had motivated her into eternalizing the faces of the newly appointed Palestinian cabinet ministers, Shvily switched to a static video format, with her camera lingering on the familiar faces of fellow Israelis singing in tandem. This transition, however, from frozen and silent black and white imagery to moving images with sound, was not undertaken in order to explore the bounds and nature of her artistic medium, just as the juxtaposition of still and moving image – a recurrent theme in contemporary photographic discourse – is not at the focus of her artistic project. For her, the medium remained a means for exploring her subject matter – whether houses, landscapes or people. The medium shift proceeding from the video discussed here should be ascribed to a maneuver of a different kind, that of returning the gaze from a “there” to a “here,” that of interrupting the blaring silence – a movement which would inform her works from that point on.

With the occasion of a comprehensive exhibition, the opportunity to show the group of singing Israelis along with the portraits of Palestinian cabinet ministers – that is, of juxtaposing the moving images of the former, who sing of love to their country, with the still, formal-like and hushed representations of the latter – is presented. Such juxtaposition would locate the voice “At the juncture of the subject and the Other.”¹¹ In his enlightening book, *A Voice and*

¹¹ Dolar, op. cit., p. 102.

employ that theme – like Atay’s *Rebels of the Dance* – I would like to introduce three more examples, which will help place Shvily’s *Have No Fear at All* in a wider context, that of the folk-song in contemporary art and the larger discourse of identity.

The first of these is *Avanti Popolo* (2002), a sound installation by Sarajevo-born artist Maja Bajević. A large number of loudspeakers, all black and rectangular in shape, are scattered around the exhibition space. As viewers circulate around them, hidden sensors capture their movements and operate the loudspeakers, which play a selection of national songs and anthems, all recorded *in situ* by the artist in solo, a-cappella performances. The soundscape surrounding the viewers alters according to their steps and movements, at times consisting of a single singing voice, at times of several, and at times of a multiplicity that amounts to a cacophony. Bajević approaches the patriotic song both critically and empathically, emphasizing its role in shaping an individual identity within the framework of a national and collective one. Human chanting is also present in the works of Danica Dakić, she too of Bosnian origins; Dakić points to the popular song as an agent of socialization and as a mediator of identities. *Surround* (2003), a video exhibited at the 8th Istanbul Biennial, shows a ritual-like gathering of seven people who sing and recite religious texts. Despite their diverging languages, ethnic origins and religious affiliations, they are able to form a unity through the act of singing. *Lullaby of the Earth*, another work by Dakić, is an open-air eight channel sound installation of lullabies from various countries. Dakić installed the loudspeakers along bridges in several cities in Central and Eastern Europe, symbolizing the possibility of bridging over the divides of complex social and political realities.⁷

Bajević and Dakić certainly differ in their view of the folk song. Bajević’s work is more critical in tone, pointing to the folk song as an agent of hostility and segregation, while Dakić’s clearly demonstrates the possibility of a soothing spiritual harmony. Nevertheless, in both we find a mixture of voices, idioms and dialects, which clearly result from a heightened sensitivity on the part of the artists to the multicultural situation – both in its enriching and volatile potential. This heightened sensitivity can be easily ascribed to their experiences

⁷ *Lullaby of the Earth* was shown so far in Bratislava, Slovakia (2000), in Dakić’s hometown Sarajevo (2002), and most recently in Graz, Austria (2011).

of their homeland, which has suffered from violent ethnic conflicts. Shvily’s work, on the other hand, features singing individuals who all share one and the same culture, language and singing tradition. And still, all three artists address political conflicts through the folk song, which they use to stress the fear inherent in the decline of local traditions that are no longer able to exert their consolidating and unifying function, especially in the face of a troubled reality. Like Bajević and Dakić, Shvily addresses the singing voice as a means to hold on to one’s personal identity in a multivocal and multicultural reality. To borrow the words of Slovenian philosopher Mladen Dolar, all three employ “The realm of the voice beyond language, the voice which requires a more sophisticated cultural conditioning than the acquisition of language” – a post-language that, thanks to the spectrums of intonation, timbre and intensity, is expressive of things that are excluded from ordinary speech.⁸

In Shvily’s work, as in those of Bajević and Dakić, the traditional folk song appears not just as an agent of national and cultural identity, but also as an element strong enough to withstand the pressure exercised by far-reaching processes of social and political change. “Music is always the hardest asset to abolish and exterminate [...] it is forever the last remaining mark of one’s ethnicity, the last surviving trait. By virtue of its memorial strata, which are non-verbal [...] by its independency from exterior means of production, by the pleasure it procures, and by its movement back-and-forth over and beyond the present, music becomes the last-standing memory resource of the immigrant, resisting the assimilating forces of his new society – a resource capable of rising again even after its apparent death, like the phoenix.”⁹

In the text accompanying *Have No Fear at All* at the Istanbul Biennial, Shvily took pain to clarify her position, saying that “This project is an empathic study of the Israeli sing-along. It offers dynamic portraits of individuals in the process of becoming a group.”¹⁰ This was probably aimed at attenuating the impression formed

⁸ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More* (Cambridge: MIT Press, 2006), p. 29.

⁹ Haviva Pedaya, “The City as a Text, the Margins as a Voice,” in *Where, Here: Language, Identity, Place*, eds. Israel Katz, Zeev Degani & Tamar Gross (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing, 2008 [in Hebrew]), p. 128.

¹⁰ Shvily, op. cit., p. 2005.

terrorism raging in the streets and disrupting normal life, Israelis en masse reverted nostalgically to the past, which offered togetherness, certainty and naiveté. Singing the old-time familiar songs about feelings of love to a country and hoping for a better future offered consolation and helped Israelis fight their fears and regain their confidence.”³

The six songs included in the video belong to the prevalent repertoire of Eretz-Israel songs that commonly are in sing-alongs and other types of social gatherings, whether private, familial or public. They typically express a faith in a utopian society and in the “human spirit,” while at the same time voicing doubts and uncertainty over the winding and uneasy road ahead, as well as a persisting need for solace. The eponymous lyrics, *Have No Fear at All*, are from a popular Israeli folk song based on an aphorism by Rabbi Nachman of Breslov (founder of the Hasidic movement). They were set to music in the 1970s by Rabbi Baruch Chait in the traditional Ashkenazi, penultimate stress. Initially sung in Hasidic gatherings, the song was later adopted enthusiastically by the general public, making it a popular standard in sing-alongs, and commonly accepted as immemorial Jewish tradition. Another song included in the work is *Our Path* by Yaakov Rotblit, composed by Izhar Ashdot. *Our Path* gained momentum gradually, but eventually came to represent the hardships and dilemmas of an entire era. Its famous lyrics, “Our path is not an easy one,” met with a large following at the beginning of the second Intifada and the renewal of terrorist attacks – events which are also at the background of Shvily’s video. Originally though, as attested by Rotblit, these lyrics were written in a personal context: “They took the ‘we’ of an unsuspecting love song and turned it into the ‘we’ they needed.”⁴

The canonical Eretz-Israel song, as it has congealed over the years, is usually the combination of a lyrical poem set to a folk tune of generally Russian or Arabic source, or to original music combining eastern and western influences. Based

³ Efrat Shvily, “And most important is not to fear,” in *Poetic Justice, 8th International Istanbul Biennial*, ed. Dan Cameron (Istanbul: Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2003), pp. 204–205.

⁴ Talila Eliram, *Come, Thou Hebrew Song: The Songs of the Land of Israel – Musical and Social Aspects* (Haifa: Haifa University Press, 2005), p. 117. [Hebrew]. The remaining songs featured in the video are *I Believe* by Shaul Tchernichovsky to music by Tuvia Shlonsky, based on a folk tune; *Consolation* by Rachel Shapira to music by Nurit Hirsch; *The Blizzard Sweeps* by Shmuel Bonim set to a popular Russian tune; and the Hebrew cover version of *Kalinka*, a popular Russian song by Ivan Larionov.

on these heterogeneous roots, it emerged as a constantly evolving tradition of popular Hebrew-Israeli-Jewish folk music. The Eretz-Israel song, which had a role in shaping and propagating the Zionist ethos, is described as belonging to “A particular model of an invented tradition, [that of] popular songs of the 20th century.” Such a model is characteristic of modern national movements at large, generating traditions “That constitute anchors for the creation of a national identity” while allowing the expression of social and political transformations and shifting identities.⁵

Addressing the Israeli sing-along phenomenon, Ariel Hirschfeld highlights the dynamic of group and individual: “In its heroic age, between the 1930s and 1960s, the Israeli song had come to fuse an artistic lyrical and musical tradition [...] with a popularized form of interpretation, a communal performance which places the experience of “togetherness” at its center [...] The togetherness of the Israeli song expresses one’s partaking in the Zionist identity (even prior to the establishment of the Jewish state) [...] The song relies on its singers if it is to persist. The individual yields to the togetherness offered by the song; but this is by no means an obedient compliance, as each individual joins in while keeping to his distinctive hoarseness and off-key tones – in other words, to his non-musical being. The individual too needs the song; he seeks refuge in it and partakes in the togetherness it offers, drawing his own identity from it.”⁶ Shvily’s use of multiple screens reflects this relationship: together they form a group portrait. Each participant maintaining their distinctive tone while remaining attuned to those around them. The fixed camera places viewers in a state of visual and sonic alertness, making them active participants involved in the emotional fluctuations emanating from the screens.

The folkloric and national song, as a nexus of social, historical and political contexts, has become a popular theme in video and sound works of recent years. This tendency is particularly strong among artists coming from areas of ethnic and political unrest or from peripheral regions, such as Eastern Europe and the Balkans. From among the extraordinary wealth of sound and video works which

⁵ Eliram, op. cit., p. 30.

⁶ Ariel Hirschfeld, “The Israeli Song,” *Haaretz, Culture and Literature Supplement*, December 19, 1997. Quoted in: Eliram, op. cit., p. 117.

Efrat Shvily: Forking Paths and Crossings

Edna Moshenson

The 2003 8th Istanbul Biennial was where I first saw Efrat Shvily's video installation, *Have No Fear at All*. The work is captivatingly simple, at once delightful and disturbing. Touching on a very Israeli theme, it was shown inside the spacious warehouse that housed the biennial's large international exhibition, titled *Poetic Justice*. After its debut there it was shown again on different occasions and contexts, in Israel and elsewhere. In my consequent viewings I have come to think of *Have No Fear at All* as a key work in Shvily's artistic oeuvre, offering new interpretative perspectives on her former photographic series. Furthermore, this work seems to have oriented her work from that point on, either in photography or video. *Have No Fear at All* was Shvily's first attempt in video art, and the first time she had directed her lens at Israeli society. This work marks a turning point in which she established and deepened her dialectical stance towards Israeli reality.

Shvily was invited to participate in the Istanbul Biennial following the success of her two previous series of works, which were perceived as intensely political and related to current events. That year's biennial featured a wealth of videos and installations by artists from numerous countries, reflecting a broad theme encompassing a host of pressing discursive issues: areas of conflicts and cultural clashes, diverging ethnicities and nationalities, migration processes, accelerated urbanization, globalism in its relation to language and national myths and rites – issues still preoccupying the art world. Among the works shown were Kutluğ Ataman's *1+1=1* (2002), a two-channel video bringing the story of a Turkish-Cypriot woman. She is seen carrying two very personal and engaging monologues, recounting a life lived under a split identity in the conflicted Greek-Turkish Island. Another work was *Rebels of the Dance* (2002) by Fikret Atay, a Turkish artist of Kurdish origins. This video shows two young boys chanting traditional Kurdish tunes while performing a ritual customary dance. The short scene takes place in the closed off entrance area of a bank in Batman, Atay's hometown near the Iraqi border. One of the boys drums on the ATM machine, providing the beat for a wordless song that nonetheless sneaks in a few Kurdish words, a language that was forbidden in Turkey for many years.¹

As I wandered through the maze of darkened exhibition spaces, immersed in their medley of voices and languages, I suddenly heard a voice chanting in Hebrew, at once distant and familiar. The lyrics, as I had later found out (“This whole world is a very narrow bridge” and “Our path is not an easy one”), were from Shvily's video installation. Following the voice came the images: the installation is shown on five screens, each featuring a man or a woman singing a sequence of six Hebrew folk songs, separately and in tandem. The installation includes a total of 15 participants, with each screen showing a cycle of three singing portraits. Anyone familiar with Israeli society would have recognized typical faces of second or third generation Israelis, descendants of the glorious Palmach generation.² And their songs as belonging to the corpus of Eretz-Israel songs – a denomination often preceded by “the good-old” or “the good and bygone,” as befits their nostalgic, and even elegiac, tone – attributes that undoubtedly pertain to Shvily's work as well.

Such nuances were probably lost, for the most part, on the biennial's international crowd. Translations of the lyrics, however, were available, but what lent itself especially to reading were the singers' facial and vocal expressions – their countenance, intonation and grain. Moods were quick to alternate, ranging from pleasure and contentment to sadness and gloom, while the vocal tones escalated and descended from glaring, joyous roars to meek and subdued mutterings, and the overall array of singing voices sometimes made way for withdrawn silences. When viewed, the work mediated not just the range of facial expressions commonly linked with the portrait, but also the range of the human voice as a carrier of feeling – and, as I shall show, of social and political undertones, as also the relation between individuals and groups.

In the accompanying text written by Shvily and clearly addressed to a predominantly international audience, she linked the work to “The trauma caused by the outbreak of the second intifada in 2000... Feeling distressed with the present, with the failure of the peace process and with Palestinian

¹ Atay's work, which was little known outside Turkey at the time, gained greater attention following the biennial, and his *Rebels of the Dance* was screened internationally.

² The video was filmed during a sing-along night in Meitar, a town near Beersheva. Shvily attended numerous sing-alongs filming their participant until she had finally found, in her words, “the right faces.” In the final shooting she was assisted by students from the Musrara School of Art in Jerusalem.

Warhol's series, intended for the 1964 World Fair, reproduced a set of existing police mugshots. It was an experiment in creating "physiognomic debasement" courtesy of New York's Police Department. Visual amplification and media transformation served Warhol's critique of the official use of photographic images of outlaws. Richter's *48 Portraits*, working in dialogue with Warhol, was also originally conceived as a national demonstration. The series was commissioned for the German Pavilion at the 1972 Venice Biennale. It presented 48 heads of prominent dignitaries all painted in the same size and organized in a fashion "Reminiscent of a hall of fame or mausoleum."¹⁵ Benjamin Buchloh notes that both Warhol and Richter's "pandemic collectives" worked "at the threshold of the monument": the same holds true for Shvily's *Palestinian Cabinet Ministers 2000*.¹⁶

Shvily attends to photography's prophetic potential, and this is surely where the danger of these images lays. Their power does not come from some outmoded humanistic appeal to the Face, but from how they collapse a conventional linearity of the dimension of time. The historical process embodied in them is likened to a loop confusing the identity of those Edward Said called "the victims of the victims." Growing up in Britain in the 1970s and 80s I was used to hearing Margaret Thatcher deride Nelson Mandela as a "terrorist."¹⁷ At the same time, voices of Sinn Fein members (the political wing of the Irish Republican Army, which now shares power in Northern Ireland) were, as a result of government ruling, ventriloquized on television broadcasts.¹⁸ Mandela, apparently, was a terrorist who, at some point, became a saint. Similarly, members of various Israeli national freedom organizations, like Etzel, Lehi and the Stern Gang ended up being publicly elected into the political establishment.

¹⁵ Benjamin H. D. Buchloh, "Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning," *October* 75 (Winter 1996), p. 71.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷ As late as 1987 Thatcher described the African National Congress as a typical terrorist organization *Independent* 9 July 1996. <http://www.independent.co.uk/news/world/from-terrorist-to-tea-with-the-queen-1327902.html>.

¹⁸ In order to "deny the oxygen of publicity," from 1988 to 1994 Sinn Fein and IRA voices were required to be spoken by actors. The disjunction between the visual footage of a face and a verbalized transcript was intended to produce a counter-revolutionary Brechtian distancing effect.

Shvily's fascination with Warhol's *Most Wanted* series stemmed from her own act of photographing "'Wanted Men,' ex-prisoners turned ministers."¹⁹ She describes how Abdul Aziz Shaheen, Minister of Supplies, told her, as he sat waiting for his picture to be taken, that "After 23 years in Israeli prisons I have all the time in the world." Minister Ziyad Abu Zayyad recalled that the last time an Israeli had photographed him had been in prison: "Right profile, left profile, and full figure frontal shot."²⁰

Shvily's *Palestinian Cabinet Ministers 2000* were modeled on the 1948 portraits of Israel's founding fathers. She was asking her subjects (and viewers) to "Take a step into the future," but also asking them to recall a past.²¹ This future was an echo, a visual echo self-consciously realized through the Deleuzian light. Photography, Roland Barthes once observed, makes the there-then available in the here-now. As Barthes noted of Alexander Gardner's *Portrait of Lewis Payne*, a thwarted assassin, his wrists shackled prior to his execution, "He is dead and he is going to die." Barthes dwells on a simple material-temporal fact: the camera records a present that it transports in durable form into the future from where with hindsight we already know what happened. But this is also the point at which it undergoes an occultation into "this will be and this has been."²² This is photography's impossible—but endlessly achieved—double temporality. He is dead and he is going to die. This is its loop (blasted from the continuum of history, as Benjamin would say), turning linear succession into a disorienting curve in which a recursive future becomes a past and the past is endlessly replayed. This is where Shvily asks her sitters and her viewers to imagine a past that becomes a future. You have not seen their faces. But you will, sometime soon.

¹⁹ Shvily, *op. cit.*, p. 54.

²⁰ Shvily, *op. cit.*, p. 55.

²¹ Shvily, *op. cit.*, p. 55.

²² Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), pp. 95–96.

Bourke-White and Caldwell expressed the perception that human beings are more than merely photographic *staffage*. This view was confirmed when Caldwell announced the proposed title for their publication, prompting Bourke-White to reflect that “The name implied just what I had been searching for as I worked. Faces that would express what we wanted to tell. Not just the unusual or striking face, but **the face** that would speak out the message from the printed face.”¹⁰

Bourke-White’s work serves as an illustrating case for the search after the physiognomic aura. This, according to Walter Benjamin, would finally be banished once photography achieved what was “inherent” to it. In the meantime, he conceded, the aura would find its “ultimate point of retrenchment in the face.”¹¹ Bourke-White offers a passionate un-bracketed belief in the face and its expressive possibilities; a commitment to the face as the only point of entry to the soul through which her camera could gain access.

Efrat Shvily also deals with human faces, but uses a very different currency, determined by the measure of their similarity to an existing aesthetic and a set of expectations. Shvily does not present the faces as though they are able to claim an authority devoid of history. On the contrary, her photographic faces are commentaries on the way in which history invests certain kinds of faces with authority while denying it from other facial types. Shvily is interested in the face as a space of investment and expectation, the face as a zone of indoctrinated tradition rather than humanistic fervor or biologic universalism. She narrates her desire to produce “Respectable and distant images which would comply with the rules of official portraiture: the body tilted to one side, unbalanced side lighting ... I had in mind the 1948 portraits of Israel’s founding fathers.”¹² The rules of official portraiture, especially regarding framing, background and lighting, bestow on these intriguingly archaic and forward-looking images a distinctive visual quality. The images are highly reflective and most have a high degree of contrast. Light shines back from Saeb Erekat’s glasses and Hisham Abdel Razeq’s face is unevenly lit. The sheen of these images, so meticulously created by Shvily, recreate upon the flat surface some of the optical effects of

¹⁰ Bourke-White 1964, op. cit., p. 137.

¹¹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations*, ed. Hanna Arendt, trans. Harry Zohn (London: Fontana, 1992), p. 219.

¹² Shvily, op. cit., p. 54.

viewing a silver print, of beholding precisely similar official images circulated by governments and press agencies in the 1940s and 50s. These are Palestinian cabinet ministers in 2000, but they look like cabinet ministers from 1948.

These images have never been exhibited in Israel, but were shown in exhibitions in Berlin, Geneva, Rotterdam and Venice. The Israel Museum expressed interest—but that was shortly before the outbreak of the second Intifada. Hence in this context it is true that you have not seen their faces. Shvily speculates that the reasons for not presenting them before local viewers might have to do with the Orientalist desire to engage a collective and stigmatized Other – devoid of the complications of individuated good and bad. This is certainly plausible and echoes John Adams’s difficulties when mounting his opera *The Death of Klinghoffer*. The controversy surrounding this work was due to its recalling of events around the hijacking of the Achille Lauro by members of the PLO in 1985 and the murder of Leon Klinghoffer, an American Jew. Adams and his collaborators claimed that they sought to give an equal voice to both Palestinians and Jews, most evident perhaps in the rousing opening choruses of the “Exiled Palestinians” and “Exiled Jews.” The musicologist Richard Taruskin accused Adams of “Romantically idealizing criminals.”¹³ Adams’s own conclusion, following numerous setbacks and delays he experienced when attempting to stage this work in several locations, was that much of the world simply does not want to hear Palestinian voices: “There is almost no option for the other side, no space for the presentation of the Palestinian point of view in a work of art.”¹⁴ Recent Israeli retributions over the Palestinian “temerity” in seeking Observer status at the UN underline this continuing resistance. You have not seen their faces and you have not heard their voices. Recall how for Bourke-White the face was after all “The face that would speak out the message”; a face that is essentially also a voice.

Yet in the aesthetic register in which Shvily’s images operate, faces serve as more than simplistic quests after an archaic aura. Noting her debt to Gerhard Richter’s *48 Portraits* (1971–1972) and Andy Warhol’s *Thirteen Most Wanted Men* (1964), Shvily, like Benjamin, knows that photography’s volatile potential – both sophisticated and revolutionary – lies in a different direction.

¹³ “Music’s Dangers and the Case for Control,” *New York Times* 9 December 2001.

¹⁴ Quoted in Martin Kettle, “The Witch Hunt,” *The Guardian* 15 December 2001.

You Have Not Seen Their Faces

Christopher Pinney

Efrat Shvily's *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (May–September 2000) is an experiment in photographic prophecy and an exploration of the relation between human physiognomy and the revelatory promise of the individual face. Shvily's series presents the twenty-two men, and one woman representatives of the new Palestinian Authority. They are pictured in the post-Oslo glow of optimism, a few months prior to the outbreak of the second Intifada.

The 1993 Oslo Peace Agreement seemed to point to a future independent Palestinian state. A legislative council was established, a cabinet appointed, and "Palestinian officials in suits and ties" went about their work.¹ Yet they remained invisible. The photographic project, initiated by Shvily shortly before the Camp David summit, was intended to help "Establish the new Palestinian state with dignified portraits of its ministers-to-be...Respectable and distant images".² Thus echoing Ariella Azoulay's argument that the "Palestinians became citizens of photography long before there was any possibility of their becoming citizens in the ordinary sense of the word."³

The images are black and white quarter-length studies, some in a passport-like frontal pose, complete with a curtain as backdrop, others with heads inclined in ways that explore the constraints on individuality within the expectations of official portraiture. All have a strikingly distinctive aesthetic, resulting from synchronous bouncing umbrella-flash lights lifting the face from its background setting. Shvily writes that she was looking for "Very standard 'boring' images similar to those hanging in rows in practically every government ministry in the world."⁴

The faces have a shiny tactility, a visual form referring to a very specific history of portraiture as well as to the way in which the camera has been used

¹ Efrat Shvily, *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2003), p. 53.

² Ibid., p. 54.

³ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2001), p. 131.

⁴ Shvily, op. cit., p. 54.

as an apparatus of hope. The faces are suffused with the kind of light that once interested Gilles Deleuze. Writing about G. W. Pabst's film *Pandora's Box*, he noted that "There is the lamp, the bread knife, Jack the Ripper... But there is also the brightness of the light on the knife, the blade of the knife under the light, Jack's terror and resignation, Lulu's compassionate look."⁵ Deleuze suggests attending not simply to content, to mere iconography and the banality of the referent, but also to texture, grain, presence—what J. L. Austin, in his account of performatives, terms the "perlocutionary act."⁶ This look, this light is central to this set of images. Shvily dedicated the series *Palestinian Cabinet Ministers 2000* to her grandfather, the amateur photographer David Zaitchek, whose photographs of early Israel inspired her. Shvily's series seemingly directs us forward to an imagined future that has yet to become. Accordingly, this prophetic dimension will be the last considered in the following account. First, let us consider what (we think) we can see in those faces, if only we are allowed to see them.

Margaret Bourke-White, the pioneer (and strangely underestimated) photographer of sharecroppers in North America, the USSR and India provided a memorable eulogy to the face.⁷ In her autobiography, published in 1964, Bourke-White reflected on her photographic collaboration with her then-husband Erskine Caldwell, *You Have Seen Their Faces* (1937). The farmers' desperate state startled her "Into the realization that a man is more than a figure to put into the background of a photograph for scale."⁸ Flash bulbs, to which Bourke-White was soon devoted, quickly became instrumental for allowing her to capture expressions as they crossed her subjects' faces: "It might be an hour before their faces or gestures gave us what we were trying to express, but the instant it occurred the scene was imprisoned on a sheet of film."⁹

⁵ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, trans. Hugh Tomlinson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp. 49–50.

⁶ J. L. Austin, *How To Do Things With Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962), pp. 101–132.

⁷ This is perhaps the enduring legacy of James Agee's sardonic critique in *Let Us Now Praise Famous Men*.

⁸ Margaret Bourke-White (London: Collins, 1964), p. 134.

⁹ Margaret Bourke-White, "Notes on Photographs," in Erskine Caldwell and Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces* (New York: Modern Age Books, 1937), p. 51.

Yet, in retrospect another possible reading of the *Palestinian Cabinet* becomes possible based on Jacques Rancière's recent conceptualization of politics. For Rancière, political subjectivization is based not on the identification of shared collective values held by defined social groups, but on the staging of appearances in which subjects enact claims that both link and separate them from the common social whole. Thus political subjects do not form definite groups but "surplus" litigious names that enact or stage a dispute in relation to what is perceived as common and universal. As Rancière explains, "Freedom and equality are not predicates belonging to definite subjects. Political predicates are open predicates: they open up a dispute about what they entail, whom they concern and in which cases."⁶ Politics thus consists in the capacity to open up processes of subjectivization that demonstrate a relation of inclusion and exclusion. In this regard, a political subject cannot be "represented" by a pre-existing category but has to be enacted or "performed."

Can the *Palestinian Cabinet* be read as performative rather than as representative? I argue that it must be read in this manner because while it no longer "represents" a historical or functioning cabinet (that in its turn "represents" a state), but an incomplete cabinet without a state, it enacts an urgent persisting demand for freedom and equality. The portraits of the ministers stand for political subjects that are "in between" defined groups and classes, both present and absent, not because they are "unreal," but precisely because of their "split" reality which consists in the fact that while they are excluded from the universal right to self-determination and autonomy, they insist on a right for inclusion and equality, a right that is fully recognized and justified by the world but is still not granted by Israel. In the current catastrophic state of the Israeli-Palestinian conflict, the problem is no longer simply to create another image of the Palestinians, but to re-implement, within Israeli public discourse, the universal premises of emancipatory politics. This task makes the presentation of the *Palestinian Cabinet* in Israel for the first time more pressing than ever. Its time has come.

Efrat Shvily's works in their consistent "deskilling" of photographic genres and conventions function as critical interventions in the inert and deadening logic of

⁶ Jacques Rancière, "Who is the Subject of the Rights of Man?" in *Dissensus: On Politics & Aesthetics*, ed. and trans. Steven Corcoran (London and New York: Continuum, 2010), p. 68.

political ideas and their material manifestations. In her *New Homes in Israel and the Occupied Territories* the conceptual emphasis on an "idea" acquires a specific significance when it is applied to the Zionist pioneering myth of possession of land. On the one hand, by emphasizing the systematic order of building environments the photographs expose an intentional policy of destruction and expansion. On the other hand, by adopting the external gaze of a traveler among what look like archeological ruins but are actually new buildings, the images communicate in a powerful way the arbitrariness if not madness that is the outcome of this insistence on an "ideal" order.

In a similar way, by "mimicking" the visual rhetoric of a monumental official portrait, *Palestinian Cabinet Ministers 2000* shows both the impossibility of this nationalistic form of representation today and its necessity within the visual imaginary of Israeli politics. In this sense, it stages a demand for inclusion and recognition by real subjects whose persistent struggle lends the series a performative status as a form of intervention. This is Shvily's unique contribution to Israeli art: to using photography not simply as a form of documentation, but as a weapon against the exclusive constitutive elements of Israeli collectivity.

challenged the established hierarchical order: monumentalizing and honoring the “other,” and at the same time ridiculing the celebratory and official representation of “important” public figures.

A similar dynamic or tension underlies the production and reception of Shvily’s *Palestinian Cabinet Ministers 2000*. While she wanted to create identical professional “official” portraits of the newly appointed ministers, the photographs themselves turned out to be quite otherwise. It becomes clear from the portraits that the ministers were not certain as to how they should look as “ministers,” what expression or pose would look “official” enough. Their expressions in the portraits thus remain uncertain, ranging from the surprise and bewilderment of Maher Al-Masri, minister of economy and trade, to the curiosity and embarrassment of Ahmad Qurei, Palestinian Legislative Council speaker [pp. 87, 93]. Some, like Abdul Aziz Shaheen, minister of supplies, seem to forget the request to look “official” and express not seriousness but sheer joy at the occasion [p. 86]. Moreover, due to the ministers’ busy schedules some of the shooting sessions were very short and Shvily was not given time to adjust the equipment and so the portraits do not look identical but differ in relation to lighting, framing, focus, and overall composition: the portrait of Dr. Nabil Shaath, minister of planning, for example, looks slightly unfocused around the eyes and overexposed on the left side of the forehead [p. 101]. Thus some of the portraits look more like a deskilled “mimicry” of “official” portraits than straightforward ones because they simultaneously monumentalize and de-monumentalize their subjects.

Yet, this tension might be the result of not only the concrete circumstances of the photography session itself, but also the specific historical conditions in which the photographs were taken. After all, in 2000 it was no longer possible to imbue the official state portrait with the same values and prestige with which it had been traditionally associated. The suspicion and often ridicule in which these portraits are held has to do both with the modernist and avant-garde attack on any form of mimetic realist representation and with the prevalent critical sentiments toward political nationalism and imperialism ever since the two world wars and the emergence of post-colonialist theory in the 1980s. This critical position with regard to the legacy of official monumental state portraiture is evident in Gerhard Richter’s important series of photographically based paintings *48 Portraits* (1971–1972). As Benjamin Buchloh has argued, Richter’s portraits operate “at the threshold of the monument, assuming—even if reluctantly—its traditional

functions of official, state representation. Yet, at the same time, they criticize these functions of legitimation, or at least they reveal the historical conditions that foreclose any conception of monuments as significant representations of the social subject and of social collectivity.”⁴

History, it seems, also decided the fate of this project. On September 2000, while Shvily photographed Munther Salah, the minister of higher education, the second Intifada broke out. The riots in Ramallah started a few minutes after she left the city. Shvily never completed the project as only 23 of the 28 ministers were photographed. In 2002 the cabinet was reshuffled and half of the ministers were replaced. In this case, there were specific historical conditions that prevented the artist from returning to Ramallah and refining the project by taking additional shots of unsuccessful portraits rather than a conscious aesthetic position of deskilling like in *New Homes in Israel and the Occupied Territories*. Her effort therefore to create another “image” of the Palestinians within Israeli visual national consciousness remained unfulfilled. The portraits Shvily has said, deconstructed themselves, revealing an “authority without authority,” “a cabinet without a state.”⁵ The *Palestinian Cabinet* thus acquired a paradoxical epistemological status as an “official” historical document for a political entity, a Palestinian state, that never materialized.

Once the second Intifada broke out, the Israel Museum decided to cancel Shvily’s exhibition of the *Palestinian Cabinet* stating “that the time for it was not right.” In light of the historical precedence of the removal of Warhol’s *Thirteen Most Wanted Men* from the New York State Pavilion, it becomes clear that the museum was worried that the series would be read by the Israeli public as monumentalizing “criminals.” The possibility that the museum, had it insisted on presenting this project at that crucial moment, would be taking part in an important political task of ridiculing and problematizing the populist presentation of the Palestinians as terrorists never occurred to its directors and curators. The opportunity to present a “new image” of the Palestinians as legitimate political partners was missed. Presenting the project at that time would have opened the possibility, as Richter’s *48 Portraits* indicates, to challenge nationalistic racism and aggression on the one hand, while insisting on the necessity and right for a Palestinian identity and state on the other.

⁴ Benjamin Buchloh, “Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter’s Work of Mourning,” *October* 75 (Winter 1996), pp. 76–78.

⁵ Efrat Shvily, op. cit., p. 59.

and are therefore devoid of life. Their repetitious order excludes the contingencies of living and the mundane disruptions of everyday life. Instead they evoke the cyclic rhythm of myth which unfolds before or beyond historical time.

Furthermore, because of their emptiness and isolation, these anonymous houses also appear as abstract models [p. 52], simulations of habitation forms that exist independently of specific living environments. At the same time, they display the tremendous efforts that are made in order to turn them from abstract ideas and structures into real “places”: the leveling, smoothing and cultivation of the land, the planting of vegetation, the paving of roads and the preparation of infrastructure. Yet, rather than becoming habitable through these measures, these structures are converted into menacing fortresses or military fortifications whose sole aim is to intimidate invaders and control territories [p. 48]. In a kind of Freudian twist the domestic (*heimlich*) has become uncanny and threatening (*unheimlich*) [p. 34]. This is ultimately what the realization of living environments under Zionist pioneering ideas amounts to: the transformation of a “home” into a segregated danger “zone.”

23 Portraits

In 2000, while working for the Jerusalem Bureau of the Los Angeles Times, Shvily wrote Yasser Abed Rabbo, then the minister of culture and arts, requesting his cooperation in compiling a portrait archive of the Palestinian cabinet members in preparation for the declaration of the Palestinian state. The complete archive, she told Abed Rabbo, would be published in the newspaper and presented at the Israel Museum and other art venues in Europe. Her aim, she stated, was to create a new image of the Palestinians who, within the Israeli visual culture and imaginary, were represented in an orientalist manner as either naïve primitive “farmers” or as violent and cunning terrorists. Thus, in order to counter these modes of representation, the portraits were meant to be official and respectful, “boring” traditional images of statesmen similar to familiar state representations of Israeli leaders, the kind of portraits one sees in the corridors, halls and offices of every government building.

Since Shvily had never taken professional official portraits before, only architectural and landscape views, and her aim was not to make expressive or “artistic” psychological portraits, she studied professional photography guides.

Most of the portraits were taken in one of the meeting rooms at the parliament building in Ramallah. The ministers were asked to come down from their offices one after the other during their working hours. Shvily waited for them in a room where against a curtain her 6x4.5 camera and tripod were positioned to photograph the ministers once they arrived. Shvily thus constructed an artificial “shooting booth” where every minister was to be photographed in an identical manner using the same background and lighting.

During the shooting sessions, Ziad Abu Zayyad, a minister without portfolio, remarked that the last time an Israeli photographed him was in prison where he was photographed the way all prisoners are: right profile, left profile, and full frontal view.² Abu Zayyad’s remark points to the double function of the photographic portrait throughout its history. In the nineteenth century photography signaled the democratization of representation since now not only the aristocracy but also the bourgeoisie could have their portraits preserved not in paintings or miniatures, but in the increasingly popular and technologically progressive new medium of photography. Yet, at the same time as the bourgeoisie were representing themselves they were also using photography to document and monitor all the “other” members of society: the poor, the criminal and the insane. This led to the creation of what Allan Sekula calls a “shadow archive” in which both the honorific and repressive functions of the photographic portrait were joined together and “every portrait took its place within a social and moral hierarchy.”³

This double function of the photographic portrait informs many artistic projects—in particular, Andy Warhol’s appropriation of police portraits in his series *Thirteen Most Wanted Men* (1964), which was commissioned by the architect Philip Johnson to decorate the façade of the New York State Pavilion at New York’s World’s Fair. In this work Warhol combined his long-term interest in anonymity on the one hand (as manifested in his *Death and Disaster* series of 1962–1963) and stardom on the other (his colorful silkscreened celebrity portraits). This combination was found to be too provocative and was removed at the request of New York State governor Nelson Rockefeller precisely because it

² See Efrat Shvily’s text in her catalogue *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2003), p. 55.

³ Allan Sekula, “The Body and the Archive,” in *The Contest of Meaning*, ed. Richard Bolton (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), p. 347.

Homes for Israel

The series *New Homes* was taken in building sites in Israel and the occupied territories. These sites are photographed as “ideal cities,” empty, unoccupied, unmarked by textual signs, and undisturbed by contingent interventions. There are no significant differences between whether these new homes are built as suburbs within the Green Line or outside it as settlements because in both cases they display the anachronistic Zionist pioneering ethos of conquest and possession of land and territory. What is pragmatically defined as “establishing facts on the ground” ultimately results, as the photographs show, in nothing other than complete blindness to the specific features (topographical, geographical, ecological) of their surrounding environments. These sites are thus “ideal” because they are constructed out of a domineering political “idea” rather than real and specific engagement with a place and its local inhabitants.

By exposing the “idea” behind these building sites, these photographs bring to mind the legacy of American conceptual photography. Following Sol LeWitt’s famous statement that “idea is a machine that makes art,” artists such as Ed Ruscha and Dan Graham created photographic series that followed a pre-determined law or principle. Ed Ruscha’s series of photographic books, among them, *Twenty-Six Gasoline Stations* (1962) and *Some Los Angeles Apartments* (1965), all presented amateur-like snapshots which were seen as “exemplars” or as a collection of “technical data” devoid of distinctive marks of personal style and artistic quality. Thus, for example, when photographing apartment buildings or houses Ruscha made no effort to correct perspectival distortions. Photography enabled conceptual artists to challenge modernist notions of originality and expertise by mimicking generic conventions of representation. Behind the idea of “deskilling,” which received its formulation with Duchamp’s Readymades, lies an effort to purposely evade artistic marks of distinction in favor of what Jeff Wall famously called “marks of indifference.”¹ In a similar manner, Shvily’s photographs refrain from exhibiting marks of expertise by “correcting” vertical lines [p. 37], while enforcing in their number and focus a

¹ Jeff Wall, “‘Marks of Indifference’: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art,” in *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, eds. Ann Goldstein and Anne Rorimer (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995), p. 266.

sense that what we see are ubiquitous “specimens” of the same – not necessarily architectural styles, but relations between the building site and its surrounding environment.

Shvily’s work thus communicates both a sense of amateur-like randomness, a travelogue “document” or “report,” and a law-like systematic logic of construction and habitation. This systematic logic manifests itself in the emphasis on seriality and repetition since the sites are built out of identical housing units that seem, because of the angle from which the photographs are taken, to spread endlessly into the horizon [pp. 50, 58]. This of course indicates that these sites are not developed individually or “organically,” every house in its turn, but are the material products of a regulated economic and political policy. In this regard, this series implicitly evokes Graham’s *Homes for America*, a photographically illustrated essay published in 1966–7 in *Arts Magazine*, which focused on housing types that were built in the American suburbs. Graham showed that what determined in advance the design, size, and configuration of the identical houses were not individual needs or tastes, but mass techniques of fabrication and standardization, as well as carefully calculated construction methods that determined prices based on exact amounts of lumber and the number of houses to be built.

While *Homes for America* exposed the economic capitalistic logic of industrial production, Shvily’s series reveals the political territorial logic behind the newly built “Homes for Israel” which are spread intentionally into the occupied territories. Her work thus both concretizes and politicizes the conceptual notion of the “idea as a machine that makes art” because it shows that an “idea” can create not only art or “living machines,” but also political realities. At the same time, it points to the arbitrary results and irrationality of this blind submission to an occupying and colonizing idea, precisely through the casual snapshot and the sense of photographic deskilling.

What distinguishes this series from the many photographic projects that in recent years have been documenting the uncontrolled expansion of building in the settlements is the way it exploits the muteness of the photograph in order to convey a radical sense of spatial and temporal dislocation. Looking at the photographs, it is not clear whether one is looking at ruins, houses that were deserted by their inhabitants for some unclear reason [p. 21], or new sites that are waiting to be inhabited [p. 59]. Constantly poised between the past and the future, between the already and the not yet, these houses are never in the present

Artist's Acknowledgments

For realizing this exhibition and the accompanying book, I would like to thank Galia Bar Or, Edna Moshenson, Magen and Alva Halutz, Irit Sommer and the staff of Sommer Contemporary Art: Yuval Etgar, Tamar Margalit, Maya Pasternak, and Tamar Zagursky, and especially Noa Resheff. Thanks to Sivan Raveh, Hemda Rosenbaum, Mike Borns, and Ofek Aerial Photography: Yair Videnfeld, and Avner Nachmani.

For their support over the years, I would like to thank Simcha Shirman, Yigal Shem-Tov, Ariella Azoulay, Catherine David, Martine and Thibault de la Châtre, Igal Ahouvi, Sarit Shapira, Dominique Abensour, and Joerg Bader.

For their assistance in realizing the works in the exhibition, thanks to the Musrara School of Art and Avi Sabag, Hava Lahat, the Meitar singing group, the Jerusalem Foundation, Nirith Nelson, Rachel Barkai, Yad Vashem Museum, Mamuta: Lea Mauas and Diego Rotman, Lior Vago and Lael Klein, Mimi Ash, Razi Barhum, Talia Tokatly, Ruby Hanuna, Maya Muchawsky Parnas, Julia Rabeski, Lee He Shulov.

And warm thanks to my dear family.

Ideal Homes, Real Subjects: On Efrat Shvily's Photographs

Vered Maimon

Efrat Shvily's photographic work occupies a unique place in Israeli art. Her early work, in particular the series *New Homes in Israel and the Occupied Territories* (1992–1998), was created during a period in which Israeli artists turned a critical gaze toward the local landscape and its living environments. Yet, while artists such as Gilad Ophir and Sharon Ya'ari employed professional cameras and presented their works in large-scale prints, Shvily, a relatively newly trained photographer who turned to photography while pursuing other interests as well, refrained from displaying marks of professionalism and expertise. Moreover, these artists, following the immense influence and legacy of Hilla and Bernd Becher, often observed the specific topographical and architectural characteristics of local sites through a systematic typological model of analysis and comparison. In contrast, Shvily's gaze remains one of a casual wanderer, a traveler who suddenly happens upon a "curiosity," an unexplained "monstrosity" that is overwhelming in its magnitude and terrifying in its effects on the natural and human environment.

This type of curiosity, almost astonishment, together with a fresh enthusiasm for photography as a medium of communication offering concrete interventions in the violent enduring logic of Israeli politics, also marks Shvily's *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (May–September 2000) portrait series. This project came about spontaneously out of her excitement over advances toward a peace agreement and the summit at Camp David in 2000, bringing forth the promise of a Palestinian state. Less interested in simply constructing an artistic oeuvre, Shvily employs photography as a form of direct critical response that is meant to expose and deconstruct the underlying myths of Israeli society. Myths that are constantly reinforced through, among other things, unquestionable traditional photographic genres and conventions, are subject in her work to a consistent conceptual and political form of "deskilling." Her work thus occupies a singular place within the visual imaginary of Israeli art and culture.

decision to emphasize their underlying ideas and principles over their concrete manifestation, thus breaking away from prevalent documentary practices. The writers chosen by Moshenson and Shvily for this catalogue relate specifically to her works from this early series onwards.

The book opens with Vered Maimon's essay on Shvily's early series *New Homes in Israel and the Occupied Territories* (1992–1998). Maimon analyzes the ways in which the photographs give expression to a political-territorial policy rooted in a capitalist economic logic. The essay links this series with another groundbreaking one, *Palestinian Cabinet Ministers 2000* (May–September 2000), which is also anchored in the political events of its time. This series, though originally intended to present formal portraits, was marked by the time of transition in the Israeli-Palestinian conflict and by the dynamics of the shooting sessions, thus adding a nuance to the otherwise formal portraits and exposing the "Authority without authority." This series is the subject of Christopher Pinney's essay as well. Pinney contrasts photographic portraiture as a medium of hope and the optimism that led to the creation of the series with the dire political events which prevented it from being shown in Israel until the present exhibition. .

Moshenson's essay on the video installation *Have No Fear At All* (2003) addresses the broader context of national folk-song sing-alongs – a common event in Israel – around which Shvily's work is formed. The essay illustrates the phenomenon of public sing-alongs in the Israeli context as a manifestation of the need to establish a safe haven and a sense of solidarity and togetherness at the outbreak of the second Intifada. According to the article, this is a key work in Shvily's oeuvre which provides insights into the body of work that precedes it and which, in retrospect, paves the way for her subsequent work.

Orly Shevi's article discusses the structural character of collective memory in Israel and the dialectics of Holocaust remembrance, while examining the history of its appearance in Israeli art and discourse. The text analyzes two of Shvily's videos, *Open Closed Open* (2006) and *Family Photographs* (2012), that deal with Holocaust remembrance both in its official context at Yad Vashem and in the context of a private family memorial journey.

A biographical viewpoint by a family member emerges in Benjamin Shvily's article, which explores the sediments of internal family relationships. It includes a social, class perspective associated with Shvily's childhood neighborhood of Rehavia, the subject of one of her recent series of photographs (*Rehavia*, 2009).

The book ends with Christopher Phillips' article on the video installation *Hot/Cold* (2011) in which Shvily's circle of intimate friends and acquaintances are documented in prolonged sessions sitting across from her camera in her Jerusalem studio. Phillips compares the work with the portrait tradition in its later manifestations in experimental cinema and video art. Finally, looking back in retrospect, he links the video to Shvily's earlier series of portraits of the Palestinian ministers.

All the articles offer a chronological-biographical dynamic that enriches the contemplative aspect experienced when confronting the complexity of the situation. This pendulum motion echoing throughout the book provides layers to a multifarious discourse – one that avoids ideologism, while exposing the antagonistic element, temporal and fragile, of the political basis undermining official conventions structuring the hegemonic identity.

Acknowledgments

I wish to express my heartfelt gratitude to Edna Moshenson for initiating and realizing the exhibition and the accompanying book, Irit Sommer and the staff at Sommer Contemporary Art Gallery, especially Noa Resheff, for their cooperation and assistance throughout. Special thanks to Vivian Ostrovsky and the Ostrovsky Family Fund. and to Mifal HaPaiys Arts and Culture Fund. I also wish to thank Magen Halutz and Alva Halutz for their dedicated graphic design and Sivan Raveh and Hemda Rosenbaum for their translations and text editing. Finally, many thanks and wishes go to the devoted staff at the Ein Harod Art Museum.

Foreword

Galia Bar Or

This book, *Point/Counterpoint: Works 1992–2012*, accompanies the comprehensive exhibition of Efrat Shvily's work at the Museum of Art, Ein Harod, in the fall of 2013. Edna Moshenson, the exhibition's curator and catalogue editor, chose to present Shvily's photographs and videos together with essays by various writers, each of which focuses on an individual work or series of works. The articles thus create a narrative continuity between the images, establishing a reciprocal movement between theoretical and visual contemplation, between abstract discussion and concrete engagement in the poetic and aesthetic dimensions, where personal experience is embodied, saturated, and above all, multifaceted. The chronological sequence of the catalogue is intended to provide an overview of Shvily's works from the early 1990s to the present. The accompanying essays view these works against current photographic discourse on profound questions of memory and history, media conventions, and cultural stereotypes, on the one hand, and particular biographical, historical, and geographical realities, on the other; root it, in short, in a time and a place.

From the outset, Shvily combined conceptual notions and empirical perceptions, a habit not always obvious that spilled over from her professional experience in journalism. The conceptual side of her work is already present in her early works, and in particular in her reflexive relation to the photographic medium itself, as well as to the systems of power relations exposed before the gaze. In this context it is worth mentioning that before turning to photography Shvily received a master's degree in political science, a field of inquiry not indifferent to questions of power and the complex interactions between the *Zeitgeist*, norms, culture, institutions, society, and political decisions.

Upon completing photography courses at the Bezalel Academy of Art and Design, Shvily exhibited a photography series of the rapid construction of massive housing projects in Israel and the occupied territories. These photographs, which had the rare distinction of being accorded seminal status immediately upon their first exposure, were initially shown with no mention of the places in which they were shot. This was done out of a conscious

The book is being published on the occasion of the exhibition

Efrat Shvily

Point/Counterpoint: Works 1992–2012

at the Museum of Art, Ein Harod

Fall 2013

Director and curator: Galia Bar Or

Exhibition

Curator: Edna Moshenson

Registration: Ayala Oppenheimer

Administration: Ayala Basor, Nili Heller

Framing and hanging: Mor Tabenkin, Yaniv Shapira

Video: Protech digital display systems

Scanning and Digital Printing: Digital Photo Print of the Ofek Photography Group

Book

Editor: Edna Moshenson

Design and production: Magen Halutz

English editing: Mike Borns (text editing), Sivan Raveh (copy editing)

English translation: Sivan Raveh (pp. 37e–48e), Hemda Rosenbaum (pp. 26e–36e)

Hebrew editing: Hemda Rosenbaum (ex. pp. 122–131)

Graphics: Alva Halutz

On the cover: Roller Coaster, still from video, 2008

All measurements are given in centimeters, height x width

All works reproduced are by Efrat Shvily, unless noted otherwise

sommercontemporaryart

The works of Efrat Shvily are shown courtesy of the artist and Sommer Contemporary Art

This exhibition was made possible through the support
of the Ostrovsky Family Fund



This catalogue was published with the support of the Israel Lottery Council for Culture & Arts

© 2013, Museum of Art, Ein Harod

ISBN: 978-965-7497-02-9

Contents

	Articles
-----	Works
7e	Galia Bar Or Foreword
11e	Vered Maimon Ideal Homes, Real Subjects: On Efrat Shvily's Photographs
20	----- New Homes in Israel and the Occupied Territories, 1992–1998
20e	Christopher Pinney You Have Not Seen Their Faces
78	----- Palestinian Cabinet Ministers 2000, May–September, 2000
26e	Edna Moshenson Efrat Shvily: Forking Paths and Crossings
112	----- Have No Fear at All, 2003
37e	Orly Shevi A Witness Chain: On Holocaust Remembrance in two video works by Efrat Shvily
132	----- Open Closed Open, 2006
138	----- Family Photographs, 2012
140	----- 100 Years, 2006–2007
152	----- Roller Coaster, 2008
49e	Benyamin Shvily Walls
170	----- Rehavia, 2009
54e	Christopher Phillips I Will Be Your Mirror: Efrat Shvily's <i>Hot/Cold</i>
182	----- Hot/Cold, 2011
59e	----- Biographical Notes
62e	----- The Contributors

Pagination of the works runs from right to left, following the Hebrew reading direction.

To my mother Hanna for the perception
to my father Michael for the dream

Efrat Shvily

Point/Counterpoint: Works, 1992–2012



Museum of Art, Ein Harod

