

# **Estetyka i uprzedzenia**

## **Aesthetics and Bias**

**Wystawa** | Exhibition

**Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu**

The Municipal Gallery Arsenał in Poznań

7.04 — 6.05.2018

**Kuratorzy** | Curators

Adina Bar-On, Marek Wasilewski

**Katalog** / Catalogue  
Galeria Miejska Arsenał  
Poznań 2020

**Redakcja** / Edited by  
Adina Bar-On, Marek Wasilewski

**Tłumaczenia na język polski** / Polish translations  
Iwona Ostrowska

**Tłumaczenia na język angielski** / English translations  
Eliza Rose, Autorzy / Authors

**Tłumaczenia na język hebrajski** / Hebrew translations  
Marta Stankiewicz

**Korekta tekstów w języku polskim** / Proofreading in Polish  
Justyna Knieć, Monika Stanek

**Korekta tekstów w języku angielskim** / Proofreading in English  
Dominika Buchowska-Greaves

**Korekta tekstów w języku hebrajskim** / Proofreading in Hebrew  
Leszek Kwiatkowski

**Koordinacja wydawnicza** / Publishing coordination  
Jacek Zwierzyński

**Projekt graficzny i skład** / Graphic design and typesetting  
Irek Popek

**Druk** / Printed by  
Moś & Łuczak

ISBN 978-83-61886-77-8  
© Copyright by Galeria Miejska Arsenał & Authors 2020

Podziękowania zechcą przyjąć / Special thanks to

Yossi Balt  
Joanna Hofman  
Krzysztof Kopytko  
Tomasz Kuncewicz  
Eli Petel  
Mateusz Pigoń  
Liv Sperber  
Zbigniew Warpechowski  
Tadeusz Woleński

POZnań\*

**arsenał**  
GALERIA MIEJSKA



Bezalel  
Academy of  
Arts and Design  
Jerusalem



UAP | POZNAŃ



  
Jan Matejko Academy  
of Fine Arts in Krakow  
**200 years**  
1818-2018

**ISRAEL** 

**Max and Bella Stein  
Foundation**

# Spis treści

## Table of Contents

### 01 PL

- 23 Eli Petel  
*Estetyka i uprzedzenia. Wprowadzenie*
- 26 Adina Bar-On  
Między Edukacją a Sztuką. O *Estetyce i uprzedzeniach* – polsko-izraelskich spotkaniach studentów szkół artystycznych
- 31 Marek Wasilewski  
Estetyka uprzedzeń i uprzedzenia estetyki

### 02 PL

- 39 Shir Cohen  
Gniew Osmina był słuszny
- 43 Renana Aldor  
Miasto, w którym cichnie serce
- 47 Yotam Sivan  
Chwytając za broń z obu stron
- 51 Netta Clara Peretz  
Nocą uważaj na ziemię
- 56 Zofia Kuligowska  
Doświadczenie podczas warsztatów *Estetyka i uprzedzenia* (2013–2019)
- 60 Zofia nierodzińska  
Po prostu siedząc
- 62 Tymon Bryndal  
Hipotetyczne w rzeczywiste

### 03 PL

- 67 Dror Pimentel  
Antagonizmy
- 83 Agata Araszkiewicz  
Ruchome piaski pamięci

## 01 EN

- 91 Eli Petel  
*Aesthetics and Bias* - Introduction
- 95 Adina Bar-On  
Between Education and Art: About  
*Aesthetics and Bias* - Polish-Israeli Art  
Students Meeting
- 100 Marek Wasilewski  
The Aesthetics of Bias and the Bias of  
Aesthetics

## 02 EN

- 109 Shir Cohen  
Osmin Was Right to Rage
- 113 Renana Aldor  
The Town Where Hearts Go Silent
- 117 Yotam Sivan  
Holding a Gun at Both Ends
- 120 Netta Clara Peretz  
Beware of the Ground at Night
- 125 Zofia Kuligowska  
Experiencing the *Aesthetics and Bias*  
Workshops (2013-2019)
- 130 Zofia nierodzińska  
Just Sitting
- 132 Tymon Bryndal  
Hypothetical into the Real

## 03 EN

- 137 Dror Pimentel  
Antagonisms
- 153 Agata Araszkievicz  
Memory's Quicksand

## 04 PL / EN

- 166 Sivan Alajem
- 168 Renana Aldor
- 170 Sharon Azagi
- 172 Tymon Bryndal
- 174 Eyal Chirurg
- 176 Shir Cohen
- 178 Asaf Elkalai
- 180 Matěj Frank
- 182 Kim Gazit
- 184 Nimrod Karmi
- 186 Zofia Kuligowska
- 188 Justyna Los
- 190 Magdalena Morawik
- 192 Nissreen Najjar
- 194 Netta Clara Peretz
- 196 Krzysztof Perzyna
- 198 Mikołaj Podworny
- 200 Bar Sharma
- 202 Jana Shostak
- 204 Camea Smith
- 206 Julia Taszycka
- 208 Ye'ela Wilschanski

# PL

**Specjalne podziękowania od Adiny Bar-On dla jej współpracowników w programie *Estetyka i uprzedzenia* – polsko-izraelskich spotkań studentów szkół artystycznych.**

Program *Estetyka i uprzedzenia* – polsko-izraelskie spotkania studentów szkół artystycznych, realizowany w latach 2008-2018, nie mógłby zostać przeprowadzony, gdyby nie zaangażowanie i oddanie profesorów i nauczycieli, którzy aktywnie uczestniczyli w nim jako moi współpracownicy:

**Prof. Marek Wasilewski, kierownik Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich w latach 2013–2018; profesor na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu; Dyrektor Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu.**

Prof. Wasilewski był gospodarzem pierwszej odsłony wystawy *Estetyka i uprzedzenia* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, której jest dyrektorem; jest redaktorem i wydawcą niniejszego tomu pt. *Estetyka i uprzedzenia*; koordynował poznańskie i jerozolimskie spotkania studentów, młodych artystów z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel.

**Prof. Piotr Kielan, Rektor Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.**

Prof. Kielan przyjął na siebie obowiązek nadzoru projektu: wziął udział we wrocławskich i jerozolimskich spotkaniach studentów, młodych artystów z Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta i Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel; był ambasadorem projektu i przyczynił się do jego wyjątkowej żywotności.

**Prof. Artur Tajber, Dziekan Wydziału Intermediów na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.**

Prof. Tajber był pierwszą osobą, do której zwróciłam się z propozycją współpracy w przejściu od koncepcji do realizacji programu *Estetyka i uprzedzenia*. Dzięki entuzjazmowi i wyjątkowym talentom organizacyjnym prof. Tajbera wstępna wersja programu rozpoczęła się w 2008 i 2010 r. z udziałem studentów profesora z Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie i moimi młodymi artystami z Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel w Jerozolimie.

**Prof. Prot Jarnuszkiewicz, Pełnomocnik ds. Współpracy z Zagranicą Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Dziekan Wydziału Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie**

Prof. Jarnuszkiewicz z poświęceniem koordynował warszawskie i jerozolimskie spotkania studentów, młodych artystów z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel. Był niezwykle gościnnym gospodarzem Spotkania Warszawskiego; sama obecność sztuki jego studentów podczas wystaw *Estetyka i uprzedzenia* dowodzi sukcesów dydaktycznych Profesora.

**Dr hab. Maria Wrońska i prof. Tomasz Opania, profesorowie Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.**

Dr hab. Maria Wrońska i prof. Tomasz Opania byli koordynatorami wrocławskiej i jerozolimskiej edycji spotkań studentów, młodych artystów z Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta i Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel. Uważność i wnikliwość obserwacji obojga Profesorów uczyniły doświadczenia polskich i izraelskich artystów nie tylko głęboko satysfakcjonującymi, ale i niezapomnianymi.

# EN

**Special acknowledgements from Adina Bar-On,  
to her collaborators, on the *Aesthetics and Bias*  
- Polish-Israeli Art Student Meeting project**

The project *Aesthetics and Bias* - Polish-Israeli Art Student Meeting, which took place throughout the period of one decade (2008-2018), could only have been realised with the commendable engagement and dedication of the professors and teachers who took an active part, as my collaborators, in this project:



**Prof. Marek Wasilewski, Head of the Interdisciplinary PhD Studies at the University of the Arts in Poznań in the years 2013–2018; Professor at the University of the Arts in Poznań; Director of the Municipal Gallery Arsenał in Poznań.**

Prof. Wasilewski hosted and co-curated with me the initial *Aesthetics and Bias* exhibition at the Municipal Gallery Arsenał in Poznań, where he is Director; edited and published this book – *Aesthetics and Bias*; coordinated the between the young artists from University of the Arts in Poznań and Bezalel Academy of Arts and Design, in both Poznań and Jerusalem.

**Prof. Piotr Kielan, Rector of the Academy of Art and Design in Wrocław.**

Prof. Kielan made it his personal obligation to oversee the project: he attended the student meetings between the young artists from the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design and from Bezalel Academy of Arts and Design, in both Wrocław and Jerusalem; he acted as an ambassador to this project and thus assisted in its long perseverance.

**Prof. Artur Tajber, Dean of the Faculty of Intermedia at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków.**

Prof. Tajber was the first I approached with a suggestion to collaborate with me and make the concept of *Aesthetics and Bias* an actual project. Thanks to Prof. Tajber's enthusiasm and wonderful organizational talent, the initial versions of the project were launched in 2008 and 2010, between his young artists, at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków, and my young artists from Bezalel Academy of Arts and Design, in Jerusalem.

**Prof. Prot Jarnuszkiewicz, Head of Foreign Affairs at the Academy of Fine Arts in Warsaw and Dean of the Faculty of Media Arts at the Academy of Fine Arts in Warsaw.**

Prof. Janrnuszkiewicz devotedly coordinated the student meetings between young artists from the Academy of Fine Arts in Warsaw and from Bezalel Academy of Arts and Design, in both Warsaw and Jerusalem. His hospitality extended in the Warsaw Meeting was exceptional; the mere presence of his students' art in the *Aesthetics and Bias* exhibitions is proof of his dedication as an educator.

**Dr hab. Maria Wrońska and prof. Tomasz Opania, both are professors at the Academy of Fine Arts in Wrocław.**

Dr hab. Maria Wronska and prof. Tomasz Opania coordinated the student meetings between young artists from the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław and Bezalel Academy of Arts and Design, in both Wrocław and in Jerusalem; their attentive and insightful spirit had made both the Polish and Israeli students' experiences rewarding and memorable.





Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu

The Municipal Gallery Arsenał in Poznań

7.04 — 6.05.2018



















PL

Eli Petel

# *Estetyka i uprzedzenia.* Wprowadzenie

*Estetyka i uprzedzenia* to projekt akademicki, który szczególnie mocno zaangażował swoich uczestników w proces tworzenia. W ciągu szczęściu lat jego trwania młodzi artyści otrzymali edukacyjną, geograficzną i społeczną podbudowę, która posłużyła jako platforma pracy twórczej oraz dyskusji o tożsamości rozpatrywanej z perspektyw obywatelskiej, religijnej i historycznej. Proces ujawnił problem związku pomiędzy definiowaniem tożsamości a trybami komunikacji, na przykład w jaki sposób dialog jako forma porozumiewania się zdradza czyją tożsamość. W konsekwencji zaś, jak spotkanie i komunikacja z Innym może zakwestionować czyjeś podejście do tożsamości.

Idea projektu *Estetyka i uprzedzenia* narodziła się w roku 2008, który był rokiem stosunków polsko-izraelskich. Realizacja rozpoczęła się w 2012 i trwała do 2018 roku. W tym czasie odbyło się dziesięć wymian studenckich na terenie Izraela i Polski; w ramach każdej z nich grupa studentów z Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel spotkała się ze studentami jednej z czterech polskich wiodących uczelni artystycznych: Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Akademii Sztuk Pięknych we

Wrocławiu, Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Pierwsza wystawa będąca pokłosiem projektu odbyła się w galerii Barbur w Jerozolimie w 2010 roku. Siedem lat później projekt był prezentowany na konferencji *Estetyka i uprzedzenia* w Tel Awiwie, a przed powstaniem poniższej publikacji książkowej omawiany w Izraelu, Polsce i Stanach Zjednoczonych.

Projekt został zainaugurowany z inicjatywy Adiny Bar-On – artystki i wykładowczyni na Wydziale Sztuk Pięknych Akademii Bezalel, która była także centralną postacią tego przedsięwzięcia edukacyjnego, kwestionującego zastane warunki tworzenia sztuki i sposoby jej prezentacji. Nadał bieg procesowi ujawniania aparatu konstruowania tożsamości i stanowił odzwierciedlenie kilku wspólnych aspektów prac prezentowanych na wystawie. Pierwszy z nich łączy się z praktyką dydaktyczną Adiny, dającej pierwszeństwo wypowiedziom współczesnym, osobistym i politycznym; kolejny wymiar odstawiania się artystów jest konsekwencją ich wyborów estetycznych, tego, w jakim medium pracują; tożsamość wreszcie mogła ujawnić się dzięki międzykulturowym spotkaniom młodych artystów, wymianie pomiędzy kreatywnymi

osobowości, odbywającej się w przestrzeniach publicznych obu kultur. Do wielkich sukcesów Adiny w ramach *Estetyki i uprzedzeń* należy zaliczyć międzykulturowe relacje, które nawiązali będący w różnym wieku i pochodzący z różnych środowisk artyści z Bezael, lecz także związki pomiędzy izraelskimi artystami a studentami polskich uczelni.

Poza biorącymi udział artystami w projekt zaangażowane były również postacie publiczne zajmujące się tworzeniem, a także aktywiści i historycy. To umożliwiło – jak się okazało – owocny dialog pomiędzy dwoma odmiennymi środowiskami społecznymi. Jednym z nich była grupa młodych ludzi o różnym podłożu, którzy wychowywali się z internetem, a zatem ich komunikacyjne zdolności bazują na mediach społecznościowych, przedstawieniach obrazowych i niekończących się, wizualnych i tekstowych dyskusjach, dziejących się w sieci bez fizyczno-geograficznego umocowania. Drugą grupę stanowił szereg polskich i izraelskich artystów wypowiadających się przed szerszym kręgiem publiczności, których twórczość osadzona jest w kulturze wizualnej i w zinstytucjonalizowanych badaniach z dziedziny antropologii i historii, dotyczących procesów pamiętania i pamięci zbiorowej. Członkowie tych grup tworzą innowacyjne prace odnoszące się do współczesnych problemów i obciążone ładunkiem historycznym, stylistycznym oraz dyskursywnym. Problemy geograficzne, etniczne i historyczne stanowią dla nich frapującą perspektywę i dają impuls do kreacji.

Unikatowość *Estetyki i uprzedzeń* zasadza się na połączeniu dwóch przeciwstawnych elementów: z jednej strony w swoich podstawach projekt wymagał od uczestników wyrobienia świadomości czynników wpływających na ich etyczną postawę jako obywateli i twórców oraz wzięcia za nie odpowiedzialności. Z drugiej strony proces twórczy zakładał, że młodzi artyści będą prezentować wobec obranej tematyki postawę otwartości, braku zahamowań, refleksyjności i transparentności bez przesadnego intelektualizowania.

W ramach licznych aktywności, które zaproponowano w czasie trwania projektu, duży nacisk

położony został na społeczną dynamikę grup, tak by zmobilizować uczestników do dyskusji na temat problemów i cech charakterystycznych ich kultur. Ten proces pozwolił nawiązać świadomą relację z własną kulturą oraz umożliwić spojrzenie na swoje społeczeństwo odbite w obcej kulturze, z którą stykali się uczestnicy. W trakcie wielu dyskusji dotyczących tożsamości kulturowej, odbywających się w ramach rezydencji, członkowie grup byli zachęceni, by intuicyjnie reagować na sytuacje poprzez sztukę i zrezygnować z prac, które opierałyby się na przyjętych narracjach kulturowych i spełniały zewnętrzne oczekiwania.

Chociaż narodowo-historyczny kontekst relacji pomiędzy Izraelem a Polską, który posłużył jako ideowa i formalna platforma dla projektu, jest przepiętny emocjami, większość studentów wolała unikać tego tematu i zająć się pobocznymi narracjami historycznymi oraz problemami związanymi z tożsamością etniczną i genderową czy orientacją seksualną.

Wideo *Edut (Świadectwo)* Kim Gazit jest przykładem pracy, w której artystka prezentuje postawę krytyczną. Korzystając ze świadectw ocalałych z Holocaustu, pochodzących z archiwum instytutu Jad wa-Szem, artystka przeniósła figurę świadka do innej kultury, dokonując w ten sposób krytyki statusu świadectwa. Podobnie Ye'ela Wilschanski w wideo zatytułowanym *Wieniec pamięci* odnosi się do obrazów pamięci i upamiętniania oraz znikania pojedynczej ofiary i jednostkowej metody narracji, pokazując interakcję pomiędzy dwoma rodzajami owadów w wieńcu pamiętkowym. W *Nasionach lata* Nimrod Karmi zwraca się ku tożsamości rodzinnej, by upamiętnić swego ojca. W jego instalacji beton, kojarzący się z architekturą brutalistyczną czy bunkrami wojskowymi, łączy się z arbuzami, które reprezentują przyjemność i wypoczynek. W wideo *Black after White* Bar Sharma buduje obraz napięcia międzykulturowego w ramach debat etniczno-feministycznych na temat – fundamentalnej dla dyskursów feministycznego i afroamerykańskiego koncepcji – różnicy hierarchicznej pomiędzy kobietą z prostymi włosami a tą z kręconymi. Sharon Azagi

w pracy *Mom Fountain* dokonuje powiązania codziennych czynności z aktem upamiętniania poprzez obiekt stworzony z domowych sprzętów, będący mechanizmem odżywiającym, nawadniającym i przedstawiającym. W pracy *Bez tytułu* Camea Smith tworzy replikę fizycznej pozostałości – śladu z Głównej Biblioteki Judaistycznej w Warszawie, która spłonęła w trakcie wojny – na typowej izraelskiej posadzce. Poprzez próbę ponownego wywołania takich szkód za pomocą materiałów i nieodwracalnych aktów artystka stawia pytania o polityczną funkcję wiktyimizacji i sposób, w jaki podejmowany jest w Izraelu temat pamięci o drugiej wojnie światowej. Sivan Alajem w swoim filmie *Po* tworzy obraz, który łączy spektakl i sytuację potrzasku. Okrąg z czerwonego materiału funkcjonuje w wideo jak ekran, gdy nagle wskutek uderzenia ciężkim kamieniem znika wewnątrz ziemistej jamy, którą pokrywa. Zofia Kuligowska w wideo *Queen* odwołuje się do obrazów z imaginariów chrześcijańskich, lecz przedstawia je we współczesnym i prowokacyjnym kontekście: stojąc przed potężną figurą Jezusa, która funkcjonuje jako symbol religijny i pomnik, wpycha w siebie ogromny cukierek, parafrazując zachowania kulturowe i religijne. Nisreen Najjar w pracy *Zet w zift (Oliwa z oliwek i smoła)* odnosi się do współczesnych stosunków izraelsko-palestyńskich. W jej instalacji dwa typy cieczy – oliwa z oliwek, która jest pozytywnym symbolem kultury palestyńskiej, oraz smoła wraz z jego negatywnymi konotacjami – łączą się w jednym naczyniu. Polski student Mikołaj Podworny zaprezentował wideo *Very Nice View*, w którym widzimy artystę wspiętego na słup elektryczny u stóp kompleksu Bezalel, skąd rozciąga się widok na palestyńską dzielnicę Issawiya. Film odnosi się do prac stworzonych przez studentów z Bezalel, dotyczących geograficznego usytuowania i struktury relacji politycznych pomiędzy uczelnią a sąsiednią strefą palestyńską. Inną pracą, która mierzy się z tematem stosunków izraelsko-palestyńskich, jest film Clary Peretz *28/5*, w którym artystka podnosi kwestie specyficzne kulturowo: czasu, kiedy kobieta powinna wyjść za mąż, realności urzeczywistnienia uczucia romantycznego, pragnienia miłości i jej zamienników. W pracy *Pamiętka* Krzysz-

tof Perzyna inspiruje się doświadczeniami z całego projektu – konceptualizuje swą intymną relację z żydowskim kochankiem, dedykując mu miniaturowy tałes. Obiekt ten może być punktem odniesienia dla suvenirów i talizmanów sprzedawanych na ulicach polskich miast, odzwierciedlających sarkastyczne i rasistowskie postrzeganie Żydów w polskiej kulturze. Dwie prace stworzone przez izraelskich studentów odnoszą się wprost do historycznych związków Polski i Izraela. W *Trzech sztukach o Auschwitz* Shir Cohen, czyniąc materiałem bazowym libretta dwóch oper Mozarta i tekst pieśni Schuberta, zastępuje pełne pasji frazy beznamiętnymi statystykami Holokaustu. Eyal Chirurg w hołdzie dla swojej babci ocalałej z Holokaustu oraz dla upamiętnienia pieśni w języku jidysz stworzył film animowany zatytułowany *A więc idę, w zadumie i zamyśleniu*, który ukazuje oczyszczenie i ulgę wynikające z wyrwania się z więzów koszmaru.

W ramach projektu *Estetyka i uprzedzenia*, za sprawą związków historycznych i w odpowiedzi na praktykę pedagogiczną Adiny Bar-On powstały aktualne i istotne wypowiedzi artystyczne, które odzwierciedlają tożsamość młodych artystów z Izraela i Polski oraz kształtowanie się rozumiejącego podejścia względem niej. Prace ukazują zbieżność degradacji statusu obrazu z przyjętymi w wypowiedziach artystycznych subwersywnymi sposobami reprezentacji. Pytanie wyłaniające się z projektu dotyczy tego, jak obraz, jego zawartość bądź idee wymykające się oryginalnemu, fizycznemu usytuowaniu, do którego się odnoszą, mogą przetrwać w przestrzeni wirtualnej, galeryjnej lub w badaniach.

Jestem zaszczycony, że mogę być autorem wprowadzenia do książki, która stanowi podsumowanie tego niezwykle istotnego i oryginalnego projektu. Chciałbym serdecznie podziękować Adinie Bar-On w imieniu studentów i wykładowców Wydziału Sztuk Pięknych Akademii Bezalel, jak również w swoim własnym jako dziekana tej jednostki, która nie tylko wsparła projekt, ale i bardzo wiele się z niego nauczyła.

Adina Bar-On

# Między Edukacją a Sztuką. O *Estetyce* *i uprzedzeniach* – polsko-izraelskich spotkaniach studentów szkół artystycznych

Jestem artystką i uczę sztuki – te słowa tylko wydają się proste, jednak ich znaczenie, tworzone przez słowa „artysta” i „nauczyciel sztuki”, ma dla mnie bardzo osobisty wymiar.

Minęło 45 lat od czasu, gdy zaprezentowałam swój pierwszy performans wiosną 1973 roku jako studentka trzeciego roku na Wydziale Sztuki Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel w Jerozolimie. Był to początek drogi życiowej, którą obrałam ze względu na malejące zadowolenie z własnych prac malarskich oraz chęć odnalezienia nowej formy ekspresji, która oddziaływałaby na świadomość społeczną odbiorców mojej sztuki. „Pragnęłam tworzyć prace w Prawdziwym Czasie i w Prawdziwej Przestrzeni. W przeciwieństwie do sztuki na papierze, która istnieje w iluzorycznym czasie i przestrzeni kojarzonej z dwuwymiarowością. Dążyłam do stworzenia sytuacji, w której widz byłby zmuszony nie tylko do wsłuchania się w swój

intelekt, lecz przede wszystkim musiałby wykazać głębokie etyczne zaangażowanie, zarządzające ludzką wrażliwością, tak by wypracować indywidualny punkt widzenia oraz dialog niepoddający się manipulacjom czynników zewnętrznych, mód czy reguł gatunkowych”<sup>1</sup>.

Zastanawiając się nad swoimi początkami w akademii w latach 70. XX wieku, dochodzę do wniosku, że uczelnia odzwierciedlała specyfikę całości izraelskiego społeczeństwa – większość studentów zdążyła już ukończyć dwu- lub trzyletnią obowiązkową służbę wojskową, a część z wyłącznie męskiego grona wykładowców służyła w rezerwie. Euforia towarzysząca wojnie sześciodniowej, następująca po niej okupacja terytoriów palestyńskich (a także zdominowanie palestyńskiej ludności), rozczarowanie z 1973 roku w wyniku wojny Jom Kippur

<sup>1</sup> I. Porat, *Adina Bar-On: Performance Artist*, Tel Aviv – Herzliya 2001, s. 128.



- te wydarzenia były katalizatorem dla izraelskiej sztuki. Ujawniły się nowe wymiary artystycznej ekspresji. Powstawały prace, które reagowały na dotychczas niewypowiedziane, a teraz znienacka wyciągnięte na powierzchnię problemy narodu, w ramach współczesnego idiomu artystycznego, który przetamał dystans względem scen artystycznych Europy i Nowego Jorku.

Także w moich pracach obudziła się nowa wrażliwość, która odwiodła mnie od malarstwa. Do tego czasu inspirowałam się abstrakcyjnym ekspresjonizmem Willema de Kooninga czy abstrakcją liryczną Yehezkeła Streichmana. Teraz wydali mi się oni istotni jedynie w kontekście ekspresjonizmu bądź liryzmu, w podejściu nietekstualnym. Moja dotychczasowa praktyka artystyczna przestała być adekwatna. Tym, co wywołało konflikt wewnętrzny, był przede wszystkim sposób, w jaki nauczyciele oceniali prace studentów. Lub, mówiąc precyzyjniej, ich podejście czy nawet zachowanie podczas oglądania tych prac. Zauważyłam, że moi wykładowcy oceniali studenckie próby, przesadnie intelektualizując, z pewną sztywnością, która manifestowała się przez ciągłe porównywanie ich prac do przykładów z historii sztuki. To wtedy zapaliło się we mnie czerwone światło. Byłam przekonana, że chociaż kwintesencją akademizmu jest utwierdzenie statusu tego, co zostało już sklasyfikowane jako Sztuka Istotna, to sztuka w istocie - niezależnie od tego, czy studencka, czy nie - nie może być oceniana jedynie poprzez krytyczne porównanie z dziełami historycznymi. Stwierdziłam wtedy - i nadal się tego trzymam - że sztuka powinna budzić w widzach świadomość prawa do indywidualnych opinii i reakcji oraz prowokować refleksję nad własnym życiem.

Szukałam sposobu wypowiedzi, który rozwinąłby w mojej publiczności świadomość prywatnych, subiektywnych przemyśleń. W rezultacie, gdy zaprezentowałam swój pierwszy performans, psycholog akademicki został poproszony o obejrzanie mojej pracy, a następnie otrzymałam list od władz Bezalel, w którym informowano mnie, że nie otrzymam dyplomu, jeżeli nie powrócę do konwencjonalnych środków ekspresji. Chciałam

komunikować się inaczej niż polegając jedynie na świadomości tekstualnej bądź kulturowej widzów - oprzeć się na reakcjach wynikających z ich uprzedzeń. W swoich starych notatkach odnalazłam sparafrazowany fragment ze znakomitych pism Jerzego Grotowskiego:

„Coś się dzieje z moją sztuką, gdy ulega kodyfikacji i jest podsumowywana przez krytyków; coś się dzieje z niuansami i subtelnościami performansu, który został sklasyfikowany i skategoryzowany. Coś okropnego dzieje się z publicznością, która przychodzi z określonymi, przyjętymi z góry koncepcjami - znika odkrycie, jak również czar ludzkiego spotkania”.

Poszukując prywatnego idiomu artystycznego, starałam się spotykać odbiorców z różnych warstw społecznych i reprezentujących odmienne podłoża kulturowe. Jako dla performerki, a także jako dla nauczycielki, ważny był dla mnie proces, dzięki któremu byłabym w stanie przekopać się przez poziom języka i stworzyć praktykę artystyczną dostępną każdej publiczności oraz metodę nauczania, z której mógłby skorzystać każdy student. Kiedy to piszę, potrafię wyobrazić sobie uniesione ze zdziwienia brwi, jednak mówiąc szczerze, wiem, że moja praktyka rzeczywiście zaangażowała wiele osób, które nie są traktowane jako typowi „konsumenci sztuki”.

Odbiorcami moich performansów byli pracownicy portowi z Aszdod, nowo przybyli imigranci, kobiety w palestyńskich wioskach, studenci z Betlejem i z różnych krajów na całym świecie. Swoje prace prezentowałam w różnych miejscach, takich jak: galerie handlowe, schrony przeciwbombowe, centra i ulice miast, wiejskie zbrocza czy łąki; w każdym z tych miejsc pierwszoplanowe miejsce zajmowała relacja pomiędzy otoczeniem a sytuacją społeczną. Poprzez zaangażowanie studentów różnych dyscyplin, takich jak sztuka, taniec, muzyka, teatr i film, i wskazówki, które mi przekazywali w Izraelu, Azji, Europie i Stanach Zjednoczonych, wyraźnie i przez empirię zrozumiałam, że formy kulturowe, które są mi znane, nie są jedynymi manifestacjami kultury. Mój dyskurs, zarówno na polu sztuki, jak i nauczania, jest odrębny. Jak pisał László Beke - węgierski

historyk sztuki, który zetknął się z moimi pracami w 1999 roku: „Sztuka Performansu Adiny Bar-On jest sztuką Komunikacji (stwierdzam, że brzmi to dość pospolicie) i sztuką zwracania się do, zachodzącą w tym obrębie. Zarówno w budapeszteńskiej pracy (Ofiara), jak i podczas warsztatów zdarzały się momenty, w których sugerowała to w sposób oczywisty: tuż po intensywnej medytacji zwracała się do publiczności (lub jednego z jej członków) i zawieszając działanie, czekała, aż to nic («pełne napięcia nic») stawało się niemalże nie do zniesienia. Ten rodzaj zwracania się mentalnie i duchowo przygotowywał publiczność na nadchodzące wydarzenia. W tym czasie widz miał świadomość, że nie powinien się odzywać, za to w nagrodę dostawał coraz większą szczerłość i bezpośredniość artystki”<sup>2</sup>. Pisałam wtedy na ten temat: „Kiedy spoglądałam widzowi prosto w oczy, jak postaci z portretów Rembrandta, może odpowiedzieć wyłącznie szczerymi myślami”<sup>3</sup>.

\*\*\*

*Estetyka i uprzedzenia* to projekt skierowany do studentów szkół artystycznych, wywodzących się z różnych środowisk, którzy zechcieli tworzyć sztukę i uczestniczyć w artystycznych spotkaniach po to, by przemyśleć uprzedzenia, stronniczość i mity, które są nieodłączną częścią każdej kultury, jak również wspólne podstawy, na których się opierając, funkcjonujemy, oceniamy i sądzimy innych oraz samych siebie. Pomysł projektu pojawił się w 2006 roku z myślą o współpracy pomiędzy Akademią Bezalel i palestyńską uczelnią Dar al-Kalima, która ostatecznie nie doszła do skutku. Idea odżyła w 2008 roku, w ramach roku polsko-izraelskiego, jako część szerszego przedsięwzięcia edukacyjnego, poświęconego stosunkom między oboma krajami, które koordynował Instytut Adama Mickiewicza<sup>4</sup>.

Projekt zakładał współpracę pomiędzy Szkołą Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel

w Jerozolimie<sup>5</sup> i czterema wiodącymi instytucjami w Polsce wraz z ich reprezentantami: profesorem Protem Jarnuszkiewiczem z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, profesorem Arturem Tajberem z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, profesorem Piotrem Kielanem, Tomaszem Opanią, Marią Wrońską z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu i profesorem Markiem Wasilewskim z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Sto dwadzieścioro uczestników i uczestniczek projektu, podzielonych na sześć dwudziestoosobowych grup, spotkało się dwukrotnie – raz w Izraelu i raz w Polsce. W pierwszym etapie dziesięcioro artystów z Polski jechało do Izraela, by wziąć udział w dziesięciodniowym programie współpracy z dziesięcioma izraelskimi studentami z Bezalel. Następnie dziesięcioosobowe grupy z Izraela przyjeżdżały na spotkanie z polskimi partnerami. W trakcie wizyt studenci odwiedzali wybrane miejsca w Izraelu i Polsce, gdzie uczestniczyli w intensywnych warsztatach o profilu interdyscyplinarnym. Ich częścią były moderowane dyskusje, mające na celu zainspirowanie refleksji i ekspresji oraz finalnie sztuki (zobacz harmonogramy z Warszawy i Izraela, s. 170–173).

Zasadniczo ważne było, aby studenci spędzili ze sobą możliwie jak najwięcej czasu – całe dni i większą część wieczorów. Równie istotną kwestię stanowiło, by w podróżach do wybranych miejsc w obu krajach uczestniczyli zarówno polscy, jak i izraelscy studenci, co pozwoliło na zapoznanie się z perspektywą i przemyśleniami partnerów. Dyskusje, które odbywały się prawie codziennie, umożliwiały studentom dzielenie się reakcjami i prowokowały do ujawniania ukrytych postaw i różnic. Jak twierdził jeden z uczestników: „Towarzyszyło mi poczucie, że dialog moderowany przez Adinę był bardzo istotny i autentyczny, i to w tych momentach, gdy blokowały go trudności, zdradzał podskórne przekonania i obawy każdej ze stron. Zaskoczyło mnie, że dyskusja nie popadała w banały i że nie ograniczały jej reguły poprawności politycznej. Było

2 Ibidem, s. 169.

3 Cytat z archiwum prywatnego.

4 Kuratorką, która zwróciła się do mnie, a następnie zaproponowała realizację projektu Instytutowi Adama Mickiewicza, była Teresa Śmiechowska.

5 Projekt spotkał się z konsekwentnym wsparciem Liv Sperber, prorektora do spraw współpracy z zagranicą w Bezalel, i Elego Petela, dziekana Wydziału Sztuk Pięknych tej uczelni.

krwiście, szczerze i ciekawie. Podobało mi się, że u podłoża tych rozmów leżało pytanie «czym jest dobra sztuka?». To skłoniło mnie do przemyślenia, jakich narracji użyję w przyszłości w mojej sztuce”. (Ta i kolejne wypowiedzi studentów pochodzą z ankiet przeprowadzonych na koniec projektu.)

Inne dyskusje rodziły się bardziej spontanicznie w mniejszym gronie, wieczorami w kuchni, po skończonej pracy w domu. Ujawniały się w nich bardziej osobiste historie: o rodzinie, podejściu do religii, czy to katolickiej, żydowskiej, czy muzułmańskiej. Były to istotne momenty wzbogacające projekt o dodatkowy efekt. Jeden z uczestników pisał: „Nie da się oddzielić tego doświadczenia od intymności, jaka tworzyła się w każdej z polsko-izraelskich par, gdy wracało się nocą do domu wyczerpanym, czasem lekko pijanym, analizując wszystkie wspólnie przeżyte wydarzenia mijającego dnia... Osobiste rozmowy na tematy edukacji, dzieciństwa czy tego, kim się staliśmy w naszej kulturze, były dla mnie najistotniejsze”.

Cel warsztatów był zasadniczo dwojaki. Po pierwsze, wzbudzić świadomość dotyczącą wybranych miejsc i obiektów, tego, jaką substancję oraz treść w sobie niosą. Warsztaty odbywały się z reguły w otoczeniu tych miejsc: w Izraelu było to wzgórze wznoszące się nad palestyńską dzielnicą Issawiya i punkt widokowy, z którego rozpościera się panorama Jerozolimy. W Polsce warsztaty zorganizowano u stóp gigantycznej figury Jezusa, górującej nad krajobrazem Świebodzina, a także w starej synagodze, której przestrzeń od 1941 roku do niedawna służyła jako pływalnia miejska. Po drugie, uświadomić studentom związki rutyny codzienności z procesem tworzenia sztuki. Poprzez rozumiejącą praktykę pozornie nieskomplikowanych ćwiczeń fizycznych i zwyczajnych ruchów – chodzenia, omijania, zbliżania się czy dotykania – rodziła się nowa świadomość własnych zachowań. Jeden z uczestników podsumowywał: „Zasadnicze były dla mnie momenty, w których razem zastanawialiśmy się nad wspólnymi doświadczeniami z dyskusji i warsztatów. Mam na myśli na przykład warsztaty, które odbyły się po zwiedzaniu muzeum Tadeusza

Kantora. Było dla mnie intrygującym spostrzeżeniem, że spotkanie dwóch osób można przepisać na zwyczajne gesty w przestrzeni i to, jak dobrze przepisanie to odzwierciedla sposób doświadczenia spotkania w czasie rzeczywistym i wspomaga późniejszą analizę”.

Podsumowując ćwiczenie, które nazwałam *Jednostka jako indywiduum i członek grupy*, jeden z uczestników właściwie zauważył, że sposób poruszania się w przestrzeni ukazuje zarówno osobiste, jak i społeczne schematy zachowań: „Troje z nas poruszało się niezależnie po pokoju, chodziliśmy, patrzyliśmy, nie skupiając uwagi na żadnym materialnym obiekcie. Mam na myśli to, że nie zbliżaliśmy się do ściany, krzesel ani do siebie, a jednak zauważyłem, że nasze ruchy zdumiewająco spłotyły się ze sobą – nieumyślnie zaczęliśmy się poruszać według grupowego wzorca”.

Kolejnym zasadniczym aspektem projektu był ten związany z tworzeniem prac artystycznych. Ósmy i dziewiąty dzień pobytu poświęcone były prezentacjom, w trakcie których studenci przedstawiali materiały zebrane w ramach projektu. Mimo że harmonogram konkretnie określał czas na tworzenie, studenci mieli ciągle pozostawać „w trybie pracy”. Wśród prezentacji znalazły się krótkie, zarejestrowane cyfrowo i lekko zmontowane nagrania wideo, rysunki odręczne, szkice słowne, nagrania dźwiękowe czy fotografie. Studentom – zanurzonym w dynamice podróży, zwiedzania i kontaktów z innymi – nie było łatwo wytrwać w twórczej koncentracji. Sytuacja, w której się znaleźli, nie mogła już bardziej różnić się od kontemplacji w zaciszu własnych pracowni. Jednak doświadczenie to przełożyło się na kilka z najlepszych prac na wystawie, co pokazuje, że sztuka może reagować natychmiastowo i w czasie rzeczywistym kreować postawy, które nie są (skrętnie przetrawione i) opóźnione. „Styl życia, jaki można było zaobserwować z dystansu, oczami obcokrajowca, skłonił mnie do tego, by zadać sobie pytanie: co właściwie mam do powiedzenia? Stało się dla mnie jasne, że rezultaty działań artystycznych są ciekawe wtedy, gdy sztuka przyjmuje orientację społeczną – a nie pozostaje w inkubatorze (tak

jak moja do tego czasu): gdy sztuka funkcjonuje w kontekście społecznym i nie ogranicza się do tworzywa, założenia, wystawy. To, że pod koniec projektu musieliśmy stworzyć prezentację, która zawierała koncepcje i przemyślenia na temat naszych doświadczeń, pomogło mi wyrazić moje pomysły w bardziej komunikatywny sposób i wypracować deklarację, z którą się identyfikuję”.

Podczas spotkań, na które, jak już wspomniałam, złożyły się odwiedziny w miejscach o istotnym znaczeniu historycznym, społecznym, narodowym i religijnym, moderowane i prywatne rozmowy oraz warsztaty, próbowałam wywołać niemalże nieobecność w edukacji artystycznej dyskusję, która nie byłaby polityczna, lecz kulturowa i ogólnoludzka – taką, która umożliwiłaby młodym artystom przekroczenie granic języka oraz rozpoznanie samych siebie jako świadomych twórców. Projekt ujawnił swój potencjał edukacyjny, stworzył kulturową podstawę do

intelektualnej, emocjonalnej i kreatywnej wymiany, w ramach której ujawniły się rozmaite punkty widzenia: interpersonalne, lecz także międzygrupowe, wewnątrz- i międzykulturowe. Celem tych działań było wytworzenie autentycznego, mierzącego się ze stereotypami dialogu i próba ich osłabienia przy użyciu wspólnego idiomu komunikacji wizualnej w ramach wytwarzanej sztuki współczesnej.

W świetle doniosłości tematów, które poruszaliśmy: być może prace na wystawie nadal próbują wydostać się poza obszar oczywistości. Pomimo tego – lub właśnie z tego powodu – uważam za niezwykle cenną możliwość zaprezentowania publiczności prac młodych artystów, które są świadectwem głębokich korzeni uprzedzeń i ich historycznego trwania. Ich uporczywość prawdziwie zaskakuje i dostarcza pretekstu do dalszej, niezbędnej dyskusji.



Fot. Marek Wasilewski

Marek Wasilewski

# Estetyka uprzedzeń i uprzedzenia estetyki

*Estetyka i uprzedzenia* – to dwa pojęcia, których znaczenia wydają się niejednoznaczne i co najmniej problematyczne. Greckie słowo *aisthetikos* znaczy „dotyczący poznania zmysłowego”, a także zarówno „postrzegalny zmysłami”, jak i „podatny na bodźce”. Estetyka to również dziedzina filozofii, która zajmuje się systematycznym badaniem piękna i sztuki. Jeden z najważniejszych współczesnych teoretyków estetyki, Wolfgang Welsch, ostrzega przed postępującą estetyzacją kultury, która w procesie przesytu podlega anestetyzacji, czyli stępieniu wrażliwości na bodźce. Anestezja, znieczulenie, któremu jesteśmy poddawani, ma za zadanie nie tylko bezboleśnie przeprowadzić nas przez życie, ale przede wszystkim blokować impulsy, które do nas docierają oraz te, które my sami wysyłamy na zewnątrz. Estetyzacja świata staje się środkiem znieczulającym, który powoduje, że reakcja na bodźce i informacje, domagające się naszej reakcji lub przynajmniej moralnej oceny, staje się niemożliwa i pozbawiona sensu. Niezwykle ważne dla przerwania tych niebezpiecznych procesów są postulaty Welscha, aby estetyka „była gotowa do analizy pozaartystycznych powiązań i oddziaływań

sztuki”, by stała się jak najbardziej transkulturowa czy nawet transludzka<sup>1</sup>.

Drugi człon tytułu – angielskie słowo *bias* – niesie ze sobą co najmniej kilka znaczeń, wśród nich są: stronniczość, uprzedzenie, inklinacja, fałsz. Stronniczość to opowiadanie się po czyjejs stronie niezależnie od racji obiektywnych. Nie unikniemy jej ze względu na nasze związki rodzinne, przyjacielskie i ukształtowanie kulturowe, które się domaga, byśmy lojalnie stawali po stronie naszej społeczności w myśl powiedzenia: *right or wrong, my country*. Uprzedzenie można definiować jako negatywny osąd powzięty na podstawie fałszywych lub niekompletnych informacji. Uprzedzenia mogą przyjąć formę instytucjonalną i jako ideologie, takie jak rasizm, antysemityzm albo zbiory prymitywnych stereotypów w postaci homofobii czy seksizmu, rządzić działaniami całych społeczeństw. Łatwo zauważyć, że wymienione powyżej uprzedzenia w dużym stopniu propagowane były nie tylko słowem, ale przede wszystkim w formie sugestywnych obrazów, które dokonywały deprecjacji i demonizacji jednostek lub grup uznanych za wrogów

<sup>1</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, Kraków 2005, s. 213.

społecznych. Narzędzi do podsycania tych fobii, a także oparcia dla stronnicych postaw ochoczo dostarczała wspomniana już jedna z najmłodszych dziedzin filozofii, zwana estetyką. To w jej imieniu formułowano teorie, które posłuszni lub zmuszeni do posłuszeństwa artyści wcielali w życie. Ikonicznych przykładów dostarcza sztuka reżimów totalitarnych XX wieku – hitleryzmu i stalinizmu. Stworzyły one galerie wyidealizowanych bohaterów, żołnierzy, rolników i robotników oraz wynaturzone, ohydne wizerunki wrogów narodowych, klasowych, kosmopolitów, Żydów, imperialistów i podludzi. Praktyka estetyczna szczególnie energicznie budowała mury uprzedzeń za pomocą takich kategorii, jak prawda, dobro, piękno, porządek i wzniosłość.

Wystawa *Estetyka i uprzedzenia*, która jest podsumowaniem ponad dziesięcioletniego projektu zainicjowanego przez izraelską artystkę i performerkę Adinę Bar-On, stawia przed swoimi uczestnikami i widzami szereg istotnych pytań o uprzedzenia, jakie trzeba przezwyciężyć w procesie tworzenia sztuki, która mierzy się z zagadnieniami tożsamości, historii i polityczności. Wskazuje na to, jak wygodne jest posługiwanie się stereotypem w opisie tego, co dla artysty stanowi zagrożenie i wyzwanie. Stereotypom i uprzedzeniom poddaje się najczęściej sztuka oddana w służbę jednej doktryny politycznej. Sztuka niezależna, powstająca jako manifestacja intelektualnej i twórczej wolności i zaangażowania, pokazuje nam, jak uprzedzenia pokonywać, jak tworzyć pomosty zrozumienia pomiędzy tym, co pozornie nie do pogodzenia, jak wyrażać różnicę i niezgodę bez poniżania i niszczenia. Taka sztuka nie daje gotowych odpowiedzi, nie reprezentuje nikogo poza swoim autorem, przede wszystkim zadaje inspirujące pytania dotyczące skomplikowanych struktur naszego świata. Praktykowanie takiego rozumienia sztuki może być szczególnym, wyzwalającym doświadczeniem dla młodych twórców z Polski i z Izraela, których łączą, a zarazem rozdzielają wspólna historia i głębokie związki kulturowe.

Dla młodych Izraelczyków podróż do Polski to powrót do kraju, w którym zginęli ich bliscy. To często trudna i traumatyczna próba zobaczenia w najwięk-

szym cmentarzu Żydów miejsca tętniącego życiem, pełnego młodych ludzi, otwartego kraju o bogatej kulturze. To przede wszystkim cień dramatycznego pytania o postawy polskich sąsiadów w czasach Holokaustu i zaraz po nim. Dla młodych Polaków wyjazd do Izraela to zderzenie z bliskowschodnią egzotyką, napięciem kraju będącego w stanie nieustannego konfliktu zbrojnego, ale przede wszystkim z miejscem, które jest jednym z najważniejszych (obok antyku greckiego) źródeł naszej duchowej cywilizacji. Wiele wskazuje na to, że dialog Izraelczyków i Polaków to pole minowe, to ciągle gorące, emocjonalne nieporozumienie tych, którzy tak bardzo pragną zrozumienia, to monologi tych, którzy chcą być wysłuchani jako najbardziej niewinni spośród ofiar historii.

Moglibyśmy zadawać sobie nawzajem tylko trudne pytania o historię i teraźniejszość, ale oprócz tego razem podróżowaliśmy, razem jedliśmy i razem tworzyliśmy sztukę. Celem tych podróży, warsztatów, seminariów i dyskusji było stworzenie prawdziwie swobodnej, nieograniczonej ścisłymi wymogami poprawności politycznej przestrzeni dyskusji, wymiany poglądów, okazji do dzielenia się własnymi wątpliwościami i wrażliwością. Dialog młodych artystów przebiegał na różnych poziomach i w poprzek wszystkich możliwych podziałów, kreowanych przez politykę, historię, narodowość, wyznanie religijne bądź jego brak, płęć, orientację seksualną, wiek i doświadczenie życiowe. Bardzo ważnym elementem projektu było wspólne doświadczenie podróży po swoim i obcym kraju, możliwość spojrzenia na własną rzeczywistość oczami obcego, umiejętność krytycznego, analitycznego patrzenia na to, do czego się już przyzwyczailiśmy i co jest zwykłym elementem codzienności.

Kluczowe dla prowadzenia tego dialogu było wybranie miejsc takich, które dla obu grup były naznaczone głębokim kontekstem historycznym, estetycznym i politycznym. Wybitny polski rzeźbiarz Mirosław Bałka, którego życie i twórczość przebiegają w cieniu nieobecności otwockich Żydów, stworzył swoją litanię takich miejsc. W jego przejmującej pracy wideo pojawia się pytanie: dlaczego w naszej piwnicy nie przechowywaliście Żydów? Artysta

wymienia miejsca, które „towarzyszyły przeszłości i które towarzyszą nam dzisiaj, pamiętając o swojej przeszłości”. Najbardziej interesuje go sytuacja, w której „pamięć historyczna staje się pamięcią osobistą, a pamięć osobista staje się częścią pamięci historycznej”<sup>2</sup>. W litanii tej znajdujemy między innymi: miejsca zastygłe, miejsca zaskoczone, miejsca niechciane, miejsca opuszczone, miejsca nieudane, miejsca przekwitłe, miejsca obroste, miejsca ostygłe, miejsca trujące, miejsca mroczne, miejsca zwiotczone, miejsca wyblakłe... W tej bogatej, układającej się w przejmujący wiersz topologii miejsca odnaleźć możemy inspirację do poszukiwań dla krytycznych eksperymentów artystycznych młodych artystów z Polski i z Izraela. Michel Foucault, opisując obszary, w których nakładają się niewidoczne gołym okiem warstwy opozycyjnych nieraz znaczeń, nazwał je heterotopiami. Filozof zwrócił uwagę, że można wyróżnić wśród nich między innymi heterotopie będące nałożeniem na siebie różnych przestrzeni, takie jak na przykład ogrody, w których spotykają się rośliny z różnych części świata. Heterotopie czasu (muzea), heterotopie kryzysu lub heterotopie dewiacji, w których umieszczamy tych, których zachowanie lub stan nie odpowiadają obowiązującym normom (azyle, szpitale, więzienia, cmentarze)<sup>3</sup>. Heterotopiami z pewnością były odwiedzane przez nas obozy śmierci. Klasycznymi heterotopiami są świątynia i otaczający ją park w Licheniu albo Zamek Cesarski w Poznaniu, w którym ukryte są cytaty architektoniczne z całej Europy.

Inne niezwykle istotne dla naszej cywilizacji zjawisko opisał Marc Augé w książce *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*<sup>4</sup>. Nie-miejsca to przestrzenie tranzytowe, w których człowiek zachowuje anonimowość i których cechy charakterystyczne są zbyt uniwersalne, by mogły nabrać charakteru „miejsca”: porty lotnicze, dworce, hotele, autostrady, galerie handlowe. W miarę postępu globalizacji coraz bardziej staje się widoczne,

że nie-miejsca zyskują oczywistą przewagę w naszej przestrzeni nad „miejscami”. Nasze życie przebiega częściej w nie-miejskach niż w miejscach. Przestrzeń, w której się poruszamy, jest coraz bardziej anonimowa i poddana bezwzględnej standaryzacji. Zjawisko to rozpędziło się już tak bardzo, że nawet we wnętrzach naszych mieszkań czujemy się jak w poczekalni u dentysty. Być może alternatywny tytuł projektu *Estetyka i uprzedzenia* powinien brzmieć: *Pomiędzy heterotopią i nie-miejscem?*

Miejsc pamięci, miejsc bólu, miejsc wstydu, miejsc szczególnej wrażliwości – nie brakuje ani w Polsce, ani w Izraelu. Wśród nich znalazły się jerozolimskie Ściana Płaczu, betonowy mur wyznaczający *de facto* granicę Autonomii Palestyńskiej na Zachodnim Brzegu, a także poznańska synagoga, w której przez 60 lat po Holokauście nadal działała miejska pływalnia. Praca w punktach ujawniających przecięcia dyskursów historycznych, estetycznych i emocjonalnych, tworzących czasem trudne do rozwikłania narracje, jest szczególnym wyzwaniem dla młodych artystów, którzy poszukują swojej tożsamości i języka ekspresji artystycznej. Dlatego niezwykle ważny był wspólnotowy aspekt tego projektu. Prace powstawały podczas warsztatów, były prezentowane i poddawane dyskusji przez wszystkich członków grupy roboczej.

W trakcie warsztatów stosowano różne strategie artystyczne i badawcze: od rysunku, poprzez rejestrację fotograficzną i filmową, aż po różne formy performansu i obserwacji uczestniczących. Działania performatywne, reakcje w określonym miejscu i czasie, pod wpływem emocji danego momentu, na skutek spotkania lub znalezienia szczególnego miejsca zapisały się na ważnych dla naszego projektu pracach wideo i fotografiach. Dyptyk wideo Sivan Alajem *Looking i Po* powstał w trakcie jej wizyty w Poznaniu. Na jednym z ekranów artystka przedziera się przez niesamowity gąszcz czerwonych gałęzi wikliny, podczas gdy na drugim obrazie patrzymy na okrągły czerwony obrus, który znika w ciemnej otchłani pomiędzy dwoma betonowymi płytami. Temu zniknięciu towarzyszy huk tak głośny, że się wydaje, iż na podłogę galerii spadła właśnie jakaś praca... To

2 M. Bałka, *Pamięć miejsca*, niepublikowana rozprawa doktorska, Poznań 2008/2009, maszynopis udostępniony przez autora, s. 1-3.

3 M. Foucault, *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” 6/2005, s. 117-125.

4 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.

mocne, symboliczne obrazy mówiące o poszukiwaniu tego, co zostało ukryte nie tylko pod ziemią, ale i zakryte przez ludzką pamięć. Obraz wideo Mikołaja Podwornego o sarkastycznym tytule *Very Nice View* powstał w Jerozolimie na górze Skopus, z której rozciąga się widok na oddzielone murem osiedla palestyńskie. Jej nazwa w tłumaczeniu oznacza górską strażnicę, punkt obserwacyjny, a także obserwatora, patrzącego – wywodząc się od greckiego *skopeo* 'patrzę', podobnie jest w nazwach hebrajskiej i arabskiej. Autor ubrany w izraelski mundur obserwuje krajobraz z wysokości lampy ulicznej, na którą się wspiął. Wygląda jak majtek na bocianim gnieździe, którego zadaniem jest ostrzeganie przed niebezpieczeństwem lub wypatrywanie lądu. Spojrzenie, które artysta kieruje na szarą wstęgę przecinającą krajobraz, jest znaczące, identyfikuje bowiem to, co w teraźniejszości Izraela najbardziej niebezpieczne i bolesne. Wideo Zofii Kuligowskiej *Queen* zarejestrowane zostało w Świebodzinie u podnóża nasypu, na którym znajduje się najwyższa ma świecie żelbetowa figura przedstawiająca Chrystusa Króla. Obraz rozgrywa się na dwóch planach: pierwszy, wyraźny i rzeczywisty, jest portretem młodej kobiety, która rzuca wyzwanie temu, co jest na drugim planie – rozmytej, nierzeczywistej, surrealistycznej figurze. Praca jest reakcją na disneylandyzację i infantylizację przestrzeni publicznej w Polsce. Jej wydźwięk potęguje jeszcze informacja, która przedostała się do mediów w trakcie trwania wystawy. Oto w koronie Jezusa zamontowane zostały przekaźniki sygnału internetowego, aby figura mogła dodatkowo zarobić na swoje utrzymanie. Fotografia Julii Taszyckiej pod tytułem *Rodzina* to efekt spotkania z tradycyjną ortodoksyjną rodziną w Jerozolimie. Rezultatem tej interakcji jest wspólne zdjęcie oraz fantazja na temat rodziny, którą artystka mogłaby mieć, gdyby losy historii potoczyły się inaczej. W tej pełnej uśmiechów i naturalnego ciepła rodzinnej fotografii schodzą się odległe i często przeciwstawne światy, jednostki i grupy, swoich i obcego. Praca Taszyckiej pokazuje, że takie binarne podziały nie muszą być oczywiste. Netta Clara Peretz zarejestrowała kamerą zainstalowaną w swoim samochodzie rozmowę

z podwożonym pasażerem. W filmie, choć wzbogaconym o dodatkowe wątki, szczególnie cenny jest właśnie ten spontanicznie zarejestrowany dialog, który ujawnia podziały kulturowe, narodowe i polityczne w Izraelu. Wielkoformatowy obraz wideo Bar Sharmy *Black after White* także jest działaniem performatywnym. Artystka odwraca w nim zaobserwowaną na reklamie sytuację, w której biała kobieta, słynna izraelska modelka, otoczona była przez trzy Etiopki. Obraz ten wnosi do katalogu problemów poruszonych przez artystów tego projektu wątek nieprzepracowanych dostatecznie fantazji orientalizmu i kolonialnej dominacji.

Jednym z ważniejszych problemów, z którymi zmierzali się uczestnicy projektu, było zagadnienie pamięci. Wiele prac badało spotkanie pamięci indywidualnej i zbiorowej. Artyści nawiązywali do swoich historii rodzinnych. Włączali w strukturę dzieła prywatne narracje odnoszące się do opowieści i losów ich dziadków. Obok rejestracji filmowych pojawiły się rzeźby, obiekty i prace, w których ważnym nośnikiem treści był dźwięk. Tak jest w nostalgicznym filmie Eyal Chirurga, w którym artysta przywołuje śpiewaną przez jego babcię szabasową piosenkę. Jej odgłos powraca jak mantra i wypełnia przestrzeń wystawy. *La Femme Qui Cherche* Renany Aldor jest z kolei poszukiwaniem rodzinnych wspomnień w zaprojektowanym przez nią specjalnie do tego celu miniaturowym papierowym domu. Ten wyrafinowany formalnie film ukazuje, w jaki sposób odszukiwane indywidualne historie stają się częścią historii całej społeczności.

Rzeźba Nimroda Karmi *Nasiona lata* włącza się w dyskusję autora z dorobkiem jego ojca, architekta Rama Karmi, który projektował swoje budynki w stylu modernistycznego brutalizmu. Materiały, których używa Nimrod Karmi, mają za zadanie ocieplić i zbliżyć do ludzkiego wymiaru beton, główny materiał używany przez jego ojca. Z kolei obiekt Sharon Azagi, skonstruowany na podstawie znalezionej, zniszczonej domowej fontanny, przywołuje utopię utraconego domu rodzinnego. Tutaj dźwięk wody, przelewającej się do misy z rytualnych kieliszków, hipnotyzuje widza i przenosi go w miejsce, które



możemy sobie tylko wyobrazić. To praca o nostalgii i niemożności powrotu do utraconego raju. Rzeźba Asafa Elkalai 19:52 odnosi się do cienia rzucanego przez słońce nad miejscem, z którego pochodzi artysta. Kompozycja składa się z cegieł, starej szuflady i wazonu – przynależnych indywidualnym ludzkim historiom obiektów znalezionych. Artysta stworzył rzeźbę, która w minimalistyczny sposób opowiada o relacjach pomiędzy pamięcią, ciałem i przedmiotem.

Świadomość pamięci historycznej, mówiącej do nas poprzez ślady, obecna jest w fotografiach Camei Smith. Artystka pokazała na wystawie zdjęcie przedstawiające fragment noszącej ślady ognia podłogi w budynku, w którym mieszkała w Jerozolimie – przypominającej pokrytą bliznami posadzkę w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie, oraz fotografie zarejestrowane przez nią w muzeum Polin. To wspomnienie traumatycznego horroru, którego ślady zapisały się na zawsze pod powierzchnią i na ścianach polskich miast. Wideo Kim Gazit *Edut* nawiązuje bezpośrednio do świadectw ocalałych z Holocaustu. Autorka wciela się w świadka Zagłady i beznamytnym głosem relacjonuje straszliwe przeżycia, które, choć są cytatem z przeszłości, równie dobrze mogłyby rozgrywać się obecnie w wielu miejscach na świecie. Frapujący jest tu zabieg dubbingu, w którym głos artystki zamieniony jest z angielskim głosem jej polskiego przyjaciela, podczas gdy polskie tłumaczenie tekstu wypowiedziane jest z charakterystycznym akcentem przez samą Gazit. Shir Cohen zaprezentowała elegancko wydaną, przypominającą program teatralny książeczkę pod tytułem *Trzy sztuki o Auschwitz*, w której dokonuje adaptacji utworów Mozarta i Schuberta, poszukując źródeł Zagłady w kulturze europejskiej. Ilustracje, które możemy w niej podziwiać, na pierwszy rzut oka przywołują na myśl *Cyrulika sewilskiego*, są to jednak rysunki instruujące, jak należy strzyc więźniów. Ta dyskretna praca przypomina o tym, że sprawcy zbrodni wojennych byli często ludźmi o wyrobionym guście, którzy kochali muzykę klasyczną, a przy bramach obozów kazali złożonym z więźniów orkiestrom grać swoje ulubione melodie. Napis na ścianie *Victims of victims*

Jany Shostak jest cytatem z zasłyszanej rozmowy i jednocześnie komentarzem do powtarzającego się w historii nieprzerwanego kręgu przemocy. To my, to oni, raz ofiary, raz sprawcy, w różnych odstępach czasu, w różnych historycznych okolicznościach, poobijani przez wrogów silniejszych, korzystamy z okazji, by zemścić się za to na wrogach od nas słabszych. Ten mechanizm pojawia się w życiu rodzinnym i historii politycznej narodów.

W tym międzykulturowym projekcie nie mogło zabraknąć refleksji dotyczącej symboli. Justyna Los w swojej instalacji *On Diplomacy* nawiązała do emblematów suwerenności państwowej, jakimi są flagi. Na fasadzie Galerii Miejskiej Arsenał umieściła projekty przerobionych flag Niemiec, Polski i Izraela. Każda z nich jest indywidualnym komentarzem do sytuacji danego kraju oraz sugestią symbolicznego działania, które mogłoby pomóc rozładować jego traumy. Krzysztof Perzyna zaprezentował obiekt *Pamiętka* miniaturową wersję naznaczonego głęboką symboliką szala modlitewnego. Oglądamy go za szybą, szal nie jest skończony, nie został jeszcze zdjęty z krosna. Kryje się za nim historia spotkania, przyjaźni, próba zrozumienia innej kultury, próba otwarcia na inną wrażliwość. Artysta rezygnuje jednak z wyjaśnień, chce, aby obiekt mówił swoją symboliką więcej niż słowa. Rysunek Tymona Bryndala pod tytułem *Migdalah* przedstawia projekt rzeźby opartej na symbolu gwiazdy Dawida, który może zostać zrealizowany jako monumentalny obiekt w przestrzeni publicznej, ale także można sobie wyobrazić, że przybiera on postać gry planszowej. Przedstawienie koncepcji w formie projektu pozwala na odkrycie jego zarówno praktycznego, jak i utopijnego potencjału.

Nisreen Najjar w rzeźbie *Zet w zift* zmieszała smołę i oliwę z oliwek, symbolizujące dwa walczące ze sobą narody. To spotkanie ludzi, którzy zatrudnieni przy budowie domów i dróg, są ich pozbawiani. *To zwrócenie uwagi na dwuznaczność czystości pracy na roli, która odbywa się na ziemi należącej kiedyś do kogoś innego.* Ye'ela Wilschanski pokazała wideo *Wieniec pamięci* symbolizujący ideę poświęcenia pszczoł-żołnierzy dla ojczyzny-ula. Praca odnosi się do społecznych systemów wychowawczych, które

socjalizują do poświęcenia dla wspólnoty. Pozytywna, emocjonalna konotacja z pszczołami, które w idealnej harmonii pracują, a w razie potrzeby umierają za swój ul, ma charakter uniwersalny. Ukazuje jednak źródła uprzedzenia wobec obcych, którzy w logicznym rozwinięciu tej metafory muszą z definicji być szkodnikami i niszczycielami. Wokół wieńca martwych pszczoł krążą równie pracowite jak one mrówki, które najprawdopodobniej posprzątają i zjedzą martwe, bezużyteczne już ciała. Do ważnego współczesnego symbolu nawiązał rysunek partycypacyjny Matéja Franka. Widzowie wchodzący na wystawę zostawiali na ścianie odcisk palca, który jest dzisiaj podstawowym nośnikiem danych biometrycznych, a jednocześnie narzędziem kontroli i monitorowania ludzkiej aktywności. Magdalena Morawik ustawiła w przestrzeni wystawy obiekt *Kontrola*. Minimalistyczna forma, przypominająca kontrolne przejście, wydaje z siebie ostrzegawczy dźwięk za każdym razem, kiedy pod nią przejdziemy lub się do niej zbliżymy, niezależnie od tego, co mamy przy sobie. Przypomina nam, że w rzeczywistości permanentnego stanu wyjątkowego, w której żyjemy, każdy jest podejrzany i nikt nie jest

bez winy. Obydwie prace opowiadają o kontrolowaniu naszych ciał w przestrzeniach tranzytowych, a także o dehumanizacji i upokorzeniu, które są ceną za złudne poczucie bezpieczeństwa.

W ciągu dziesięciu lat w projekcie wzięło udział 120 uczestników z Polski i z Izraela, sześć, liczących 20 osób, mieszanych grup spędziło wspólnie po dziesięć dni w Polsce i w Izraelu. Na wystawie prezentowana jest zaledwie jedna piąta zrealizowanych prac te, które kuratorzy projektu wybrali jako najlepiej opisujące to doświadczenie twórcze. Znalazły się wśród nich działania performatywne, instalacje, obiekty, prace filmowe i fotograficzne. Łączy je próba myślenia poza stereotypem, wszystkie są żywym świadectwem procesu poszukiwania twórczej tożsamości i przewycięzania ograniczających nas uprzedzeń.





PL

Shir Cohen

# Gniew Osmina był słuszny

*Weiss ist schön! Ich muß sie küssen.  
(Biel jest piękna! Muszę ją pocałować.)*  
Emanuel Schikaneder, *Czarodziejski flet*

W 2015 roku byłam w grupie studentów, którzy odwiedzili Kraków w związku z projektem *Estetyka i uprzedzenia*. Nie jestem zapaloną podróżniczką, dziesięć dni to najwięcej, ile spędziłam za granicą w moim dorosłym życiu, a zatem piękny i zabytkowy Kraków, niezniszczony przez wojny czy zabory, w pełni odpowiadał moim oczekiwaniom wobec europejskiego miasta. Wczesnozimowy mróz umocnił pierwsze pozytywne wrażenie i – podobnie jak w ciągu moich przelotnych pobytów w innych częściach Europy – miałam poczucie, że żyję tu tak, jak się powinno żyć: gorąca czekolada, piekarnie, jarmark świąteczny, posągi poetów na miejskich placach. To przywołało kilka towarzyszących emocji – czerpałam z tego pobytu przyjemność i nie miałam ochoty wracać z powrotem do Jerozolimy, lecz przede wszystkim czułam się w najwyższym stopniu nieodpowiednio.

Chciałabym myśleć, że to doświadczenie ma kształt piramidy. Być może mieszkańcy Krakowa uważają się za gorszych od berlińczyków, którzy z kolei czują się tak w konfrontacji ze Szwedami. A niewykluczone, że obywatele Szwecji mają się za gorszych w stosunku do mieszkańców innego państwa, o którym nigdy nie słyszałam, gdzie ludzie obnoszą się z jeszcze jaśniejszym odcieniem blondu i mają jeszcze bardziej przejrzyste oczy. Lub może

– paradoksalnie – czują się gorsi od ludzi z krajów pozaeuropejskich, co nadaje temu zjawisku bardziej kształt okręgu niż piramidy. Prawdopodobnie nie znajdowałam się na samym dole tak zhierarchizowanego świata, jednak miałam świadomość, że jest zdecydowanie zbyt wiele warstw nade mną. Spędziłam kilka pierwszych dni w Krakowie, rozmyślając o tym, a długość naszego pobytu okazała się w tym pomocna. Zaczęłam zauważać pęknięcia, niecierpliwość, podejrzanе spojrzenia w moim kierunku – i zanim opuściliśmy Kraków, by udać się do Oświęcimia, wzburzyła się we mnie fala zapomnianego myślenia postkolonialnego. Europa wcale nie była lepsza czy bardziej oświecona, lecz przez stulecia działała na rzecz rozpowszechniania tych często okrutnych uprzedzeń na innych kontynentach.

Faktem jednak jest, że wiedziałam o tym jeszcze przed przyjazdem do Krakowa. Jestem osobą wykształconą i krytyczną, dobrze się orientuję w polityce tożsamości. Jak to się stało, że kilka świątecznych światełek, piękna fasada budynku i rzeźba z brązu zdołały tak głęboko mną wstrząsnąć, iż na kilka dni byłam w stanie przekreślić nie tylko większą część mojej edukacji, lecz także własną tożsamość?

Praca, którą stworzyłam w ramach projektu, ukazuje tę sprzeczność. W rozważaniach na temat

Holokaustu, jego pamięci i emocjonalnych pozostałości, które dostrzegam w europejskiej kulturze, zwróciłam się do dzieł dwóch wielkich europejskich kompozytorów: Wolfganga Amadeusza Mozarta i Franza Schuberta. Nasycone treściami masońskimi kompozycje Mozarta i romantycznie nacechowane dzieła Schuberta niosą ze sobą aurę społeczeństwa akceptacji i równości, a nawet zazdrości o to, co „inne”. Jednak jak zwykle czai się tu podstęp. Jak często widuje się w operze czarną twarz? Dlaczego poglądy romantyczne muszą być tak brutalne względem kobiet? Jak to możliwe, że masoński po dziś dzień bronią kobietom wstępu w swe szeregi? Dlaczego w zastygłym świecie muzyki klasycznej tak rzadko spotyka się kobiety dyrygentki? Stwierdzenie, że pozornie najświetlejsze kultury są także najbardziej niszczycielskie, trąci już dziś banalem – co jest jednak w nich tak uwodzicielskiego, że z łatwością o tym zapominamy? Dlaczego praca, która czerpie z opery komicznej, by zbadać pamięć żydowskiego Holokaustu, zdaje się tak absurdalna? Ostatecznie nawet jedno z najbardziej zaangażowanych społecznie dzieł Mozarta nie uniknęło morderczego zawłaszczenia – nazistowski rząd uznał za zasadne subsydiowanie niemieckiego nagrania *Don Giovanniego* z ulubionymi wykonawcami Hitlera w obsadzie<sup>1</sup>.

Sam Mozart poruszał kwestie rasowe w swoich operach. Najpierw było *Urowadzenie z seraju*, w którym Osmin, zarządca pałacu Selim Baszy, jest stereotypowym ciemnoskórym brutalnym, próbującym udaremnić ucieczkę z Turcji czwórce europejskich niewolników. W końcowej scenie Selim Basza w swej łasce darowuje im wolność. Osmin ma złożoną tożsamość: jest eunuchem (w tym kontekście jego bas jest prawdopodobnie żartem), który przybył do domu Selim Baszy przypuszczalnie jako niewolnik z Afryki. W odróżnieniu od swojego pana, który pochodzi z Oranu w Algierii, Osmin nie ma ojczyzny

i jest opisywany specyficznie, jako Maur. W dziesięć lat późniejszym *Czarodziejskim flecie* Mozart znów przewidział rolę dla ciemnoskórej postaci. Jest nią niewolnik Monostatos, który usiłuje zgwałcić białą Paminę, w efekcie czego kończy zestany w wieczną ciemność, razem z innymi operowymi łotrami.

Mówi się, że pomiędzy operami *Urowadzenie z seraju* a *Czarodziejskim fletem* Mozart rozwinął sposób pokazywania mauryjskich postaci, jednak nawet ten postęp nie usatysfakcjonuje współczesnego widza, wyczulonego na kwestie rasy i gender. Masońskie wartości *Czarodziejskiego fletu* ma odzwierciedlać potraktowanie Monostatos: równość wszystkich ludzi, dopóki nie krzywdzą innych. Jednak Monostatos napada na księżniczkę, przekonany, że powodem odrzucenia jest wyłącznie kolor jego skóry. Za sprawą postaci Papagena (pół człowieka, pół ptaka) widzowie przekonują się, że szlachetni i cierpliwi zostają nagrodzeni miłością, którą w jego wypadku odwzajemnia Papagen. To sprawia, że ciemnoskóry bohater nie tylko obarczony jest rolą agresora seksualnego, lecz także zestawia niebiałych ze zwierzętami.

W porównaniu z ówczesnymi standardami aria Monostatos nieporadnie odnosi się kwestii estetyki. W książeczce dołączonej do nagrania *Czarodziejskiego fletu*<sup>2</sup> dyrygent René Jacobs pisał, że w arii tej stosuje się zazwyczaj pospieszne tempo i złą dykcję, co sprawia, że Monostatos brzmi nieludzko. Dzieje się tak pomimo faktu, że jego pieśń dotyczy właśnie człowieczeństwa: „Czy nie jestem z krwi i kości?” – pyta Monostatos, zanim próbuje pocałować śpiącą Paminę. Śpiewa o pięknie białego koloru i o tym, że nikt nie chce go pokochać przez jego czarną twarz<sup>3</sup>. W swoim prowadzeniu Jacobs spowalnia tempo arii, a nawet dodaje krótką pauzę przed frazą „Biel jest piękna”. Pamiętam, że płakałam, gdy pierwszy raz słuchałam tego nagrania.

Zostaje jeszcze Osmin: bardziej obcy, mniej ludzki. Jego wejściowa pieśń rozpoczyna się piękną, „wschodnią” intrygą i szybko staje się bardzo gwał-

1 W 1943 roku, po uprzedniej emisji radiowej, wypuszczone zostało nagranie *Don Giovanniego* pod batutą Karla Elmendorffa, członka partii NSDAP (nagranie byłoby niemożliwe bez państwowej dotacji), które jest wciąż dostępne w dystrybucji Preiser Records. Odtwórcą tytułowej roli był Mathieu Ahlersmeyer, którego Hitler określił jednym z najważniejszych artystów Trzeciej Rzeszy. Zob. artykuł *Mathieu Ahlersmeyer* w Wikipedii: [https://de.wikipedia.org/wiki/Mathieu\\_Ahlersmeyer](https://de.wikipedia.org/wiki/Mathieu_Ahlersmeyer) (dostęp: 15.11.2017).

2 R. Jacobs, *Die Zauberflöte as Hörspiel*, trans. Ch. Johnson, Harmonia Mundi, 2010, s. 22.

3 „Wszyscy znają radość miłości. [...] a ja mam być tego pozbawiony? Bo czerń budzi odrazę?”.

towna. Dobry śpiewak może sprawić, że bohater zyska przychylność widzów, jednak prawdopodobnie nie taka była intencja kompozytora. W rzeczywistości, jako komiczny łotr, Osmin nie miał nawet wzbudzać strachu w publiczności. Mozart pisał o tym do swojego ojca w 1781 roku w akapicie, który stał się bazą dla teorii opery: „Gniew Osmina nabrał barw komicznych, ponieważ zastosowałem do jego scen muzykę turecką [...] bowiem człowiek, który jest tak rozgniewany, przekracza wszelkie granice, miarę i cel, przestaje poznawać sam siebie, zatem i muzyka musi tak samo utracić rozeznanie”<sup>4</sup>.

Turecki gniew jest elementem komicznym, wzmacnianym dodatkowo poprzez użycie „tureckich” instrumentów (głównie perkusji i fletu piccolo). W czasach Mozarta Imperium Osmańskie budziło lęk i ciekawość. Jego uznawana za „osobliwą” estetyka oddziaływała na XVIII-wieczną modę. Zastanawiam się, czy ta zasada przejawiania estetyki kulturowej jest w stanie wywołać efekt komiczny w jakiegokolwiek sytuacji zagrożenia. Dochodzę do wniosku, że kwestia wpływu przejawianej estetyki kulturowej na dzieło sztuki była tym, co skłoniło mnie do zrealizowania pracy *Trzy sztuki o Auschwitz*, stworzonej w ramach projektu *Estetyka i uprzedzenia*. Praca ta nie tylko zniekształca muzykę dzieł, u których się zapożyczają, lecz także przekręca kojarzone z nimi komiczne, teatralne tropy. Na przykład w momencie, w którym Leporello normalnie improwizowałby ozdobniki, dusi się, jakby ktoś rozpylił Cyklon B:

„(Wykonując przedostatnią linijkę, Leporello zaczyna się krztusić, ale tuż przed finałowym powtórzeniem ponownie odnajduje rytm. Z uśmiechem kończy swój występ i kłania się)”<sup>5</sup>.

Kolejnym przykładem takiego zniekształcenia jest duet Figara i Zuzanny z drugiej sztuki, w której zestawiałam oryginalnego Mozarta z jego optymizmem i powtarzającymi się kwestiami ze statystykami dotyczącymi ludobójstwa:

„Fig.:

Jedenaście.

Zuz.:

Zobacz sam i powiedz, Figaro...

Fig.:

Milion.

Zuz.:

Zobacz sam i powiedz, Figaro...

Fig.:

Dwieście.

Zuz.:

Zobacz sam.

Fig.:

Osiem tysięcy.

Zuz.:

Zobacz sam: czy nie ładnie mi, kochanie?”<sup>6</sup>.

Zdaje się, że ta strategia – przejawianie estetyki kulturowej w celu stworzenia efektu komicznego – była już wcześniej wykorzystywana i nadal będzie. Zazwyczaj możemy ją obserwować w związku ze zmaskulinizowaną kulturą, która w sztuce jest wyolbrzymiana do granic farsy – jak w parodiach poezji epickiej w *Metamorfozach* Owidiusza i reprezentacjach żołnierzy w pracach izraelskich artystów Nira Hody i Adiego Nesa. W *Trzech sztukach o Auschwitz* używam tej strategii w innym kontekście. Okrucieństwo, które pokazuję, nie wpływa z męskich bądź damskich zachowań, lecz jest narzędziem głównie przedstawicieli kultury Zachodu przeciwko tym, których postrzegają jako niezachodnich – jest to dokładne przeciwieństwo czynów Osmina z opery *Urowadzenie z seraju*. Przemoc zyskuje cechy komiczne poprzez wykorzystanie muzyki Zachodu.

Podchodząc bardziej osobiście do Mozarta i jego mocno problematycznej reprezentacji czarnej męskości, mogę powiedzieć, że swoje zainteresowanie tym tematem traktuję ambiwalentnie. Jakkolwiek zależy mi na Osminie i Monostatosie – na człowieczeństwie tych dwóch reprezentacji niebiałości w Mozartowskim kanonie – w dalszym ciągu są

4 W.A. Mozart, *List do ojca z dn. 28.09.1781 r.*, [w:] *Urowadzenie z seraju*, program opery, Teatr Wielki w Warszawie, Warszawa 1978, strony nienumerowane.

5 S. Cohen, *Trzy sztuki o Auschwitz*, Poznań 2018, s. VI.

6 Ibidem, s. X-XI.

oni mężczyznami, którzy dopuszczali się przemocy względem kobiet. Często mam potrzebę określenia, z kim się najbardziej identyfikuję. Z białą kobietą czy z agresywnym, ciemnoskórym mężczyzną? Pisarki takie jak Toni Morrison omawiały potrzebę brutalności, którą grupy prześladowane (zwłaszcza ludność czarnoskóra) mogą wykazywać względem białych. Czy mogę się całkowicie zidentyfikować z tą przemocą, jeżeli jej ofiarą jest kobieta? Miłość do Mozarta może niekiedy równać się z przymusem naruszenia mojej tożsamości, czego czasem odmawiam.

Trzecia sztuka w mojej pracy mierzy się z tematami już omawianymi w kontekście relacji męsko-damskich. Wykonując pieśń *Pstrąg* Franza Schuberta, Narratorka dodaje do utworu czwartą zwrotkę, która istnieje w oryginalnym wierszu Christiana Friedricha Daniela Schubarta, lecz nie była uwzględniona w kompozycji:

*A ty przy źródle złotym  
młodości – tak wolna od trosk,  
chcesz wystrzec się kłopotów  
– pamiętaj rybki los.  
Rozsądek cię ochroni,  
choć dziś go pannom brak.  
Uważaj na rybaka,  
bo w gardle utkwii hak!<sup>7</sup>.*

Dodatkowa zwrotka wraz z didaskaliami, które nakazują Narratorce śpiewać tak, jakby w jej kierunku ktoś celował z broni, ukazuje wprost rzeczywistą agresję fizyczną, podczas gdy w poprzednich sztukach była ona dana raczej jako element statystyczny niż właściwy akt agresji. W tym miejscu – w końcowych zdaniach mojej pracy, tekst i didaskalia w pełni ujawniają przemoc mężczyzny względem kobiety oraz agresję, której ofiarą była ludność żydowska. Wskazówka sceniczna dotycząca „trzymania na celowniku” jest efektem moich badań na temat żydowskich muzyków podczas Holokaustu, których zmuszano do występów pod groźbą śmierci. Takie zakończenie pozwala mi spojrzeć całościowo

na moją tożsamość żydowskiej kobiety, zamiast rozbierać ją na części. Liczę na to, że w przyszłych pracach odniosę się także do „wschodniej” (mizra-chijskiej) części mojej tożsamości, nie odłączając się przy tym od jej innych komponentów.

Druga myśl Mozarta na temat Osmina, pochodząca z cytowanego listu do ojca, jest z reguły dyskutowana bardziej szczegółowo i dotyczy tego, jak sztuka – nawet gdy dotyka nieprzyjemnych tematów – powinna pozostawać przyjemna w odbiorze. Awangarda sztuk pięknych zdaje się odrzucać ten wymóg. W obecnym stuleciu zgadzamy się już, że sztuka może razić zmysły oraz że wcale nie musi wyglądać jak sztuka. Wielu artystów, od minimalistów po artystów relacyjnych, zajmowało się pozycją sztuki na rynku oraz tym, jak ma ona wyglądać – i czy w ogóle sztuki wizualne powinny przyjmować jakikolwiek kształt. Uważam jednak, że nawet dziś sztuka wygląda jak sztuka, jedynie granice estetyczne uległy przesunięciu. Rozpoznaję sztukę, gdy ją widzę, bazując na kontekście miejsca (galeria bądź muzeum) lub kontekście estetycznym, który jest trudniejszy do wytłumaczenia. Sądzę, że artysta rozpozna sztukę. Nie jestem w stanie wypowiadać się za całość publiczności.

*Trzy sztuki o Auschwitz* powstały na moje podobieństwo. Lubię czytać. Lubię niejasne wskazówki sceniczne, które można interpretować na różne sposoby. Lubię prostą estetykę i nie wierzę w (estetyczne) popisy tylko dla ich samych. Od czasu stworzenia tej pracy jej tematyka, zwłaszcza ta związana z Mozartem, nie daje mi spokoju. Moje prace zawsze czerpały z muzyki i teatru, jednak pobyt w Krakowie uruchomił we mnie potok myśli o rasie i kulturze, które – choć zawsze mnie interesowały – stały się częścią mojej sztuki dzięki temu doświadczeniu.

7 Ibidem, s. XV.



Renana Aldor

# Miasto, w którym cichnie serce

„Nie jest łatwo, dziecko”, zwykła mawiać moja babcia tonem, który zdradzał trudy kolei jej życia. Kiedy ją odwiedzałam, siadałyśmy obok siebie na kanapie i obejmując się lub trzymając za ręce, rozmawiałyśmy. Często się śmiała – wybuchała głośno, kotysząc się na boki, aż zarażała śmiechem i mnie. Opowiadałam jej o moich studiach w Akademii Bezalel, o filmach, które realizowałam, a ona słuchała tego z uwagą. Z wiekiem straciła wzrok, a któregoś razu powróciła myślami do krajobrazu z dzieciństwa – Oranu, miasta w Algierii, pełnego francuskich kin, o alejach wysadzanych palmami. Sceny, które przywoływała, były pełne detali i zostały w moich marzeniach i wyobraźni.

Jej ślepotą elektryzowała mnie. Któregoś dnia dotknęła moich włosów, pogłaskała je i oceniła ich długość i ułożenie. Potem powiedziała z przekonaniem: „Masz za krótką fryzurę”. Jej wzrok zastąpiła nowa zdolność kontaktu dotykowego, za pośrednictwem którego odkrywała swoje otoczenie i go doświadczała, w dalszym ciągu bez ogródek wyrażając opinie. W jej sposobie percypowania wrażeń bardzo ważne były temperatura i faktura.

Kiedy pracowałam nad filmem *Poszukująca kobieta (La Femme Qui Cherche)*, czułam, że

koniuszki moich palców stały się tak wrażliwe jak u babci. Miałam nadzieję, że dotykowy kontakt z tworzywem i proces składania miniaturowych przestrzeni zaprojektowanych dokładnie jak jej mieszkanie (które teraz jest już moje) zbliży mnie do niej i uczyni jej wspomnienia z Oranu bardziej uchwytnie. Czasem, gdy patrzyłam, jak porusza się między swoimi sprzętami w maleńkim mieszkaniu, zapominałam, że jest niewidoma. Niekiedy próbowałam wyobrazić *sobie wrażenia wzrokowe*, które była w stanie odbierać. Czy widziała migoczące światła? Ciemne kontury? *Gęstą mgłę*? W ciągu tego roku, w którym pracowałam nad filmem, ślepotą nawiedzała moje sny: w jednym z nich odbierałam tylko ciemność, jednak w kąciku oka otworzyło się małe okienko, przez które mogłam zerkać na barwną i zniuansowaną rzeczywistość.

Oran był i pozostał dla mnie tajemnicą – dalekim, niezdołanym celem. W opowieściach mojej babci sceneria – to jest miasto – odgrywała centralną i dominującą rolę. Słuchałam jej opowieści, uwiedziona przez fantazję – wtedy każdą z nas przepętniała prywatna nostalgia. W tych momentach przywoływania przyjemnych wspomnień z prze-

szłości, która wydawała się nieodzownie idealna, w pewnym sensie również stawałam się niewidoma.

W trakcie przygotowań do realizacji filmu szukałam dokumentów i literatury na temat Oranu, co przywiodło mnie do tekstów jego mieszkańca – pisarza i filozofa Alberta Camusa. W powieści *Dżuma* pisał, że „Oran jest wyraźnie miastem bez podejrzeń, to znaczy miastem całkowicie nowoczesnym” (co na hebrajski przetłumaczono jako „miasto, gdzie ucichło serce, to znaczy jest dogłębnie nowoczesne” – ta pamiętna fraza zainspirowała tytuł tego eseju). Camus często opisywał pogodę: palące, letnie słońce i białą mgłę, która wlewała się w sztywną rutynę miasta. Jego charakterystyka nie ma w sobie ani kawałeczka czarów czy fantazji – przedstawia jedynie obrazy codziennej krzątaniny w mieście, które nie różni się niczym od każdego innego, „zwyčajnego” miasta. Poetycka fraza Camusa, koncentrująca się na przestrzeni, czasie i historii, upamiętnia wyjątkowość miasta, ukształtowaną przez francuskie rządy kolonialne – Oran zaprojektowano jako europejskie miasto, jednak ujawniały się w nim arabskie korzenie. W oczach Camusa i mojej babci był fascynującym zlepkiem Wschodu i Zachodu. Ja także utożsamiam się z tą mieszkanką, zarówno w kontekście mojej rodziny, jak i będąc Izraelką – mieszkanka ta była nieodłącznym elementem tożsamości mojej babci i manifestowała się w jej języku, gdy każde zdanie komponowała z elementów francuskiego, hebrajskiego i marokańskiego dialektu arabskiego. Takie spotkanie przeciwieństw stało się także estetyczną podstawą projektu miniaturowych pokoi w moim filmie.

Moja babcia Esther urodziła się w małej wiosce na Saharze we wschodnim Maroku; kiedy miała osiem lat, jej rodzina przeniósł się do Oranu leżącego w północno-wschodniej Algierii nad Morzem Śródziemnym. W 1949 roku, po tym jak wyszła za mąż za mojego dziadka i urodziła pierwszą córkę, przeprowadziła się do Izraela. Razem z dziadkiem byli wśród pierwszych imigrantów z Algierii. Ja urodziłam się w Jerozolimie, gdzie mieszkam do dziś. Babcia Esther i dziadek Abraham mieszkali niedaleko mojego rodzinnego domu i czasem odwiedzałam ich po szkole. Kiedy byłam mała, babcia

jeszcze widziała i gdy do niej przychodziłam, szykowała mi obiad. Zajmowała się gotowaniem, a ja przeglądałam rodzinne albumy z fotografiami mojej matki i jej sześcioro rodzeństwa, które dorastało na jerozolimskim osiedlu Abu Tur. Po obiedzie patrzyłam, jak dziadkowie z bardzo poważnymi minami grają w domino przy kuchennym stole.

Nie miałam możliwości zbliżyć się do mojego dziadka jako dorosła osoba. Był cichym mężczyzną, który pracował fizycznie w wielkiej fabryce w Jerozolimie. W Oranie rozpoczął karierę zawodową jako projektant obuwia – zarządzał własnym, niewielkim warsztatem, gdzie produkował znakomite buty ze skóry i z materiału oraz sprzedawał swoje wyroby. W Izraelu nadal szył sandały i ubrania – ale tylko dla swoich dzieci. Zatrzymałam w moim mieszkaniu jego zieloną maszynę do szycia. Czuję, że pasję do tworzenia i wykonywania rzeczy własnoręcznie mam po nim i mojej matce.

Po tym, jak moja babcia straciła wzrok, zamknęła się w swoich czterech ścianach. Przez kilka lat rzadko wychodziła z domu, a gdy jej zdrowie się pogorszyło, przylgnęła do fotela ortopedycznego w salonie. W mojej pamięci widzę ją siedzącą godzinami w królewskim fotelu, jak gdyby była do niego przyklejona, śpiewającą po francusku. Delikatne światło oblewa jej miękką skórę i cudowne, białe włosy. Sfilmowałam ją w takiej pozie starym pentaxem, na czarno-białej taśmie.

W moim filmie inspirowałam się babcią Esther i jej dziecięcymi wspomnieniami z Oranu. Animacja jest oparta na mojej próbie zachowania tej przeszłości – choć jest to oczywiście niemożliwe – i marzeniu, by widzieć rzeczy oczami babci. W ostatniej scenie z miniaturowej przestrzeni wyłania się zerkająca na widza para oczu. „Ofiarowuję jej wzrok”, a ona powraca poprzez kinowe spojrzenie.

Film pozbawiony jest narracji i zaprasza widza, by dołączył do abstrakcyjnych poszukiwań znikającej kobiecej figury – kogoś w rodzaju pierwotnej matki. Postać babci, będącej inspiracją tej figury, nie pojawia się w filmie w zwyčajnym sensie. W zamian za to jest obecna poprzez swój brak i obraz – jej zdjęcie pokazywane jest w konkretnych

momentach filmu i w różnych kontekstach. Portret pierwotnej matki jest ujawniony na początku filmu – ulega przekształceniu, znika i pojawia się w nowej formie na fotografii przedstawiającej moją babcię. Podróż wiedzie przez cztery malutkie, ręcznie wykonane przestrzenie domu: gabinet, łazienkę, kuchnię i salon.

Tytuł filmu, *Poszukująca kobieta*, jest grą z popularnym francuskim powiedzeniem „*cherchez la femme*”, co oznacza „szukajcie kobiety”. Oryginalnie zdanie to odnosi się do przebiegłej *femme fatale*, która stoi rzekomo za każdą zagadką i tajemnicą w świecie mężczyzny. W moim filmie to kobieta jest zaangażowana w poszukiwanie – podróż, która jest w swej istocie matriarchalna. Tytuł filmu w hebrajskim brzmi jak francuska transliteracja wyrażenia „kobieta, która szuka” – jest przez to niejasny, stanowi zagadkę przygotowującą widzów na poszukiwania, które będą miały miejsce w filmie.

Podczas pracy nad filmem w Akademii Bezalel miałam do dyspozycji kompletnie wyposażone studio do animacji poklatkowej oraz wszelkie niezbędne akcesoria, które okazały się nieodłączną częścią mojego procesu twórczego. Studio wraz ze swoimi czarnymi ścianami było przystosowane do produkcji i prezentowało się jak przestrzenna otchłań, w której umiejscowiłam maleńkie pokoje, gdzie mają miejsce poszukiwania. Proces tworzenia miniatur przeciągnął się do niemalże trzech miesięcy. Choć było to bardzo absorbujące, sprawiało mi też głęboką satysfakcję i przyjemność. Mozolna praca nad trójwymiarową konstrukcją, wymagającą precyzji przestrzennej i niemal obsesyjnego poszukiwania odpowiednich faktur, sprawiła, że zanurzyłam się w dotykowych wspomnieniach.

Moja decyzja, by zrealizować film bez bohaterów, była początkowo niemalże nieświadoma. Zaangażowałam się w stworzenie trójwymiarowej przestrzeni, dysponującej głębią – z kątami i ukrytymi, zacienionymi zakamarkami, które symbolizowałyby wymiar przestrzeni nieświadomego. Ta przestrzeń negatywna uwypukla nieobecność postaci i przez to wzmacnia potencjalność życia lub żywych, których już tu nie ma.

Są momenty, w których proces twórczy i życie nie dają się rozdzielić, zatem kiedy moja babcia odeszła w swoim domu, podczas gdy ja realizowałam film, nieobecność zyskała oczywiste i realistyczne emocjonalne uzasadnienie. W ten sposób praca nad filmem stała się dla mnie także sposobem rozstania z moją babcią.

Pod koniec filmu widzowie goszczą w salonie – pomieszczeniu życia – z dekoracjami z lat 50.: maleńkimi replikami wyrobów etnicznych z domu mojej babci – gobelinami, haftowanymi poduszkami, tradycyjnym marokańskim czajniczkiem do herbaty, albumami Lilego Boniche i innymi. Dla mnie jest to przestrzeń, która najbardziej kojarzy mi się z babcią, miejsce, gdzie słuchałam jej opowieści i w którym widzimy spowitą cieniem, znikającą postać – parę oczu przesuwającą się po ścianie pokoju. Finalnie, jakby na filmie w filmie, te oczy – jej oczy – patrzą prosto na widza. Próby rozwiązania zagadki kończą się wraz z animacją. O ironio, widz nie dowiedział się niczego o Oranie i o znikającej kobiecie – podobnie jak ja. Mimo to film oferuje nowy rodzaj kinowego spojrzenia i dotykowe doświadczenie pamięci.

Medium filmowe i proces twórczy z nim związany stanowią fikcjonalną metodę kontemplacji przeszłości i kształtowania pamięci. Moją ciekawość zawsze budziło kino odnoszące się do samego siebie, zabierające widza do pierwotnej gry cieni w jaskini platońskiej oraz do początków medium. W ten sposób *Poszukująca kobieta* jest również moim hołdem dla samego medium, w części scen filmowa autorefleksyjność ujawnia proces filmowania i pokazuje to, co się dzieje „za kulisami” animacji. Ta demaskacja jest jej zamierzonym, nieodłącznym elementem. Animacja, która klatka po klatce pracuje nad rozkładaniem i składaniem ruchu, jest wybitnie refleksyjną podróżą. Refleksyjne spojrzenie kina ma dla mnie bardzo osobisty wymiar i łączy się z wewnętrznymi, intymnymi poszukiwaniami, poprzez które ja, jako artystka, konfrontuję proces twórczy z doświadczeniem kobiecym.

Na trzecim roku studiów w Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel poznałam Adinę i przystąpiłam do stworzonego i kierowanego

**Miasto, w którym cichnie serce**

przez nią projektu *Estetyka i uprzedzenia*. Jako jego uczestniczka wraz z innymi studentami odwiedziłam Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W Polsce moja nostalgia wzmogła się, a wraz z nią wzrosła moja chęć, by zbliżyć się do polskich korzeni mojej rodziny. Studenci z Polski i Izraela odbyli wiele dyskusji dotyczących estetyki i uprzedzeń, poprzez które byłam w stanie skryształizować i zrozumieć moje przyciąganie do Oranu i przeszłości babci; myślałam bardzo dużo na temat Oranu w Polsce. Dodatkowo odkryłam nowy cel, zarazem znajomy i obcy – Białystok, który zamieszkiwali krewni mojej babci Leah.

Moje wystąpienie na konferencji *Estetyka i uprzedzenia* w Tel Awiwie w maju 2017 roku dotyczyło tych dwóch pozornie niezwiązanych miast jako punktów początkowych mojej biograficznej podróży, niedających się oddzielić od kulturowej podstawy, która mnie ukształtowała. Tekst zatytułowałam *Widzenie poprzez Białystok-Oran*.

Yotam Sivan

# Chwytając za broń z obu stron

Wyobraź sobie, że jesteś bohaterem hollywoodzkiej produkcji lub główną postacią tematycznego parku rozrywki. Przechadzasz się po planie, na którym rekwizyty są artefaktami twojego dziedzictwa. Aktorzy wcielają się w role przedstawicieli twojej kultury; czasami jeden aktor może być równolegle traktowany jako bohater i łotr – widzowie nie mają odpowiednich kompetencji, by rozpoznać się w subtelnościach obcej kultury i przeanalizować je. Fabuła się rozwija, prezentując opowieść o twojej kulturze, ale cała jej złożoność i rozmaite aspekty są zmieszane w homogenicznej syntezie tragedii, triumfów i historii. Upakowano je w półtoragodzinną komedię, w której ty i wszyscy inni odtwarzacie stereotypy na temat waszego społeczeństwa i historii.

Ten rodzaj doświadczenia, sprawiający wrażenie tak splotonego i uproszczonego, jest naturalnym ludzkim sposobem prezentowania historii: bezpośrednim, przyjmującym jednostkową perspektywę, oferującym najbardziej komunikatywną wersję narracji. Pod wieloma względami przypomina baśń, w której bohaterowie nie posiadają żadnej głębi bądź tylko znikomą, a jej odbiorca może w łatwy sposób odróżnić dobro od zła.

Dotarło to do mnie, kiedy wraz z grupą przyjaciół i znajomych odwiedziłem Auschwitz w ramach projektu *Estetyka i uprzedzenia* – gdy chodziłem po planie horroru, który opowiadano mi wciąż i wciąż przez lata. Nasz przewodnik recytował fakty i statystyki, podczas gdy my przemierzaliśmy się między pokojami wypełnionymi okularami i obuwiami. W głowie miałem tylko jedną refleksję: „to jest atrakcja turystyczna”. Czułem się oddzielony od własnej narracji, własnej spuścizny. Kilka dni później przyszło mi na myśl, że to może naturalna metoda, by niewtajemniczona widownia przełknęła tak nieporównywalną tragedię: szczegółowo ją przeanalizować, zawrzeć w płaskich, policzalnych danych, które dają się podsumować.

Pamiętam, że przechadzałem się po pchlim targu w Krakowie, gdy zdałem sobie sprawę z czegoś innego. Szedłem sam, jako obserwator, nie intruz, starałem się nie zaburzać naturalnego trybu codziennego życia, które toczyło się wokół mnie. Przyjąłem rolę turysty, zainteresowanego kupnem pamiątek, suvenirów, rzeczy do kolekcji, które mógłbym zabrać do domu. Mój wzrok przykuła wystawka pamiątek z drugiej wojny światowej. Abstrahując od tego, czy

były oryginałami, czy fałszywkami, przedmioty te bez wątplenia mogły zainteresować klientelę o specyficznym zapotrzebowaniu na pamiątki z tamtej epoki. Minęło zaledwie kilka sekund, zanim zaoferowano mi żółtą gwiazdę Dawida i odznakę SS z certyfikatem autentyczności do kompletu. Ktoś proponował mi – Żydowi z Izraela – zakup kawałka materiału, którego używano do znakowania mojej rodziny jako podludzi. Poczucie absurdu tej sytuacji przewyższyło moje uprzedzenie. Byłem w stanie zrozumieć tych wojennych turystów. Sposób, w jaki prezentowali resztki horroru, sprawiał, że stawały się one niewinnymi suvenirami, odłączonymi od przemocy i tragedii. Niewinne przedmioty w niewinnym parku tematycznym.

Postawienie się na miejscu kolekcjonerów i sympatyków przedmiotów nacechowanych przemocą przywołało wspomnienia z dzieciństwa. Były to czasy, gdy fascynowała mnie drastyczność w serialach telewizyjnych czy animowanych kreskówkach, w efekcie czego fetyszyzowałem broń w raczej naiwny sposób. Była ona środkiem, za pomocą którego wszechmocna jednostka mogła doskonalić się w męskim, przemocowym narzucaniu swojego pojęcia sprawiedliwości. Bohater zawsze triumfował, chociaż muszę przyznać, że intrygi czarnych charakterów wydawały się tak fascynująco zawite, iż pragnąłem, by złe siły choć raz zwyciężyły.

Jako dziecko podziwiałem tych fantastycznych bohaterów i ich nadludzkie moce. Wyobrażałem sobie, że unicestwiam moich przeciwników za pomocą magicznego miecza, pierścienia lub laserowego spojrzenia. Fantazjowałem o podrzucaniu samochodów, zaginaniu latarni gołymi rękoma. Zyskiwałem dzięki temu poczucie sprawiedliwości i czarno-białe spojrzenie na to, co dobre, a co złe. Nieporadnemu towarzysko, nieśmiało i introwertycznemu chłopakowi dawało to siłę, by mierzyć się z coraz bardziej skomplikowanym życiem. Moje notesy były wypełnione skrupulatnymi rysunkami mieczy, tarcz i okropnych potworów w starciu z ich bohaterskimi przeciwnikami. W moim wewnętrznym świecie istniały dobro i zło, a broń pozwalała zapanować nad oboma tymi mocami.

Dorastając w Izraelu, byłem karmiony epickimi opowieściami o żydowskim bohaterstwie na przestrzeni wieków: począwszy od biblijnych historii o cudach i narodzie wybranym, a skończywszy na współczesnych losach żołnierzy izraelskich, poświęcających swe życie i w nieprawdopodobny sposób pokonujących siły arabskie – narracje te niewiele się różniły od opowieści o superbohaterach i łotrach. W obu tych światach – wyobrażonym i rzeczywistym mamy czyste dobro i przeciwstawione mu zło; nie istnieje nic pomiędzy, żadna alternatywna perspektywa. W obu światach bohater ma wyjątkowe narzędzie do rozprawienia się z przeciwnikiem – miecz lub pistolet.

Naturalnie z wiekiem prawda okazuje się mniej uchwytna. Definicje dobra i zła ulegają wymieszaniu i tworzą spektrum związane z punktem widzenia jednostki. Tworzymy własną moralność i etykę, które są jednak zakorzenione w naszym narodowym i społecznym środowisku oraz wychowaniu – w uprzedzeniach. Każde pojedyncze Uprzedzenie buduje własny związek z przemocą i jej narzędziami. Jak w wypadku większości Żydów z Izraela, moje pierwsze doświadczenie z bronią palną miało miejsce podczas szkolenia wojskowego w kontrolowanym środowisku i pod nadzorem. Wojsko szkoli żołnierzy w zakresie bezpieczeństwa, prezentując broń jako narzędzie do zabijania, a nie zabawkę. W niektórych sytuacjach, na rozkaz żołnierze używają swojej broni, by zabijać bądź ranić. Kiedy człowiek doświadczy takiego poziomu agresji, heroiczne i mityczne aspekty broni są wypierane przez negatywne odczucia.

Dla odmiany będąc w Polsce i rozmawiając z polskimi partnerami, musiałem dostrzec wyraźną militarystyczną kulturę młodych nacjonalistów, którzy fetyszyzują broń i traktują ją jako obiekt kolekcjonerski, zabawkę, narzędzie rozrywki czy po prostu przedmiot dodający mocy. Być może wynika to z faktu, że od upadku żelaznej kurtyny w 1989 roku Polska się zmieniła. Ci, którzy urodzili się po przełomie – kobiety i mężczyźni z mojego pokolenia, byli wychowywani w zupełnie innej atmosferze niż ich rodzice. Dorastali w kontakcie z zachodnimi ideałami i kulturą, jednak ich otoczenie było nasycone relikami komunistycznej przeszłości. Być



może część tych młodych ludzi spogląda na broń z sentymentem, gloryfikuje ją jako artefakt; być może ich spojrzenie na wojnę ukształtowały nostalgiczne opowieści ich rodziców, przechowujących zniekształcony obraz przeszłości.

Czułem, że są to aspekty, którymi chcę uzupełnić mój pobyt w Polsce, pozwalając sobie, jak niektórzy, na czerpanie z tego przyjemności. Starłem się zrozumieć więcej na temat perspektywy związanej z przemocą i uzbrojeniem. Podczas warsztatów wręczono nam drewniane skrzynki, które mieliśmy dowolnie wykorzystać do zaprezentowania lub wyrażenia naszych doświadczeń z Polski. Wszystko, co przychodziło mi w związku z tym do głowy, wydawało mi się powierzchowne, podporządkowane wtórnej i uogólniającej narracji o Żydzie przyjeżdżającym do Polski i moich uczuciach związanych z Holokaustem. To wtedy postanowiłem się wcielić w turystę. Poszukałem w internecie, co można robić podczas pobytu w Krakowie, i pierwszym wynikiem była strzelnica. Podporządkowałem się.

Wziąłem moją skrzynkę i razem z trójką polskich uczestników projektu oddaliśmy się temu jakże surrealistycznemu doznaniu. Przybyliśmy na teren dawnej radzieckiej bazy wojskowej, przemianowanej później na polską, służącej teraz jako strzelnica. Doświadczenie to różniło się diametralnie od tego, co miałem okazję zaobserwować w izraelskich bazach wojskowych, gdzie pobyt cywilów jest surowo wzbroniony, nie mówiąc już o wstępie na strzelnicę. A jednak byłem tam, gotowy, by zapłacić za przyjemność wyboru typu broni i strzelania, do czegokolwiek zapagnę. Instruktor mógł być żołnierzem lub cywilem – nie sposób było stwierdzić. Zapytaliśmy, czy celem może być moja drewniana skrzynka, a jego uległość względem dziwnego życzenia była zaskakująca. W ten sposób, za garść monet, mogłem stać się kowbojem dzierżącym strzelbę lub detektywem z serialu, który likwiduje rzezimieszków z pistoletu 9 milimetrów. Wbrew wszystkiemu, co kojarzyło mi się z bronią, stała się ona teraz rekwizytem w dziwnie satysfakcjonującej

zabawie w odgrywanie roli. Strzelałem z niej do skrzynki, wyzbyty dotychczasowych uprzedzeń – po to, by lepiej rozumieć własną narrację i optykę, przez którą postrzegam świat. Brutalnie podziurawiona, drewniana skrzynka mieści w sobie moje podsumowanie doświadczenia *Estetyki i uprzedzeń*.

Uwzględniłem te przemyślenia w moich pracach i procesie ich tworzenia. Możliwość spojrzenia na zjawisko lub przedmiot z perspektywy różnych uprzedzeń istotnie wpływa ma moją komunikację artystyczną oraz to, jak operuję obiektami, z którymi pracuję. Szczelina oddzielająca różne sposoby patrzenia na przedmiot stanowi być może najbardziej interesujący element procesu. Próbuję powiększać i rozszerzać przestrzeń pomiędzy różnymi funkcjami obiektu; jego dwoistość sprawia, że przeobraża się w coś nowego: demonstrację sprzeczności i równoległe ich splot. Eksperymentuję z tym, co nazywam transparentnymi przedmiotami – ze zwyczajnymi obiektami i ich estetyką, która często jest niedostrzegana. Staram się poddawać je namysłowi, używać jako pierwotnych surowców, jakbym nie miał pojęcia, do czego zostały stworzone. Zwracam się ku nim wyzbyty jakichkolwiek uprzedzeń, jednak gotowy, by zaakceptować każdą perspektywę, która może się pojawić.

Dokładnie w ten sposób narodziła się *Galea*. Zaczęło się od zwykłej miotły jako przedmiotu bazowego. Potraktowałem ją w taki sposób, w jaki myśliwy korzysta z każdego fragmentu swojej zdobyczy. Wyprodukowałem strzały – ze szczotek powstały lotki, a z kija drzewce. Ostatecznie skrzyżowałem dwie miotły ze sobą (konstrukcja przypominała lotkę strzały). Instrument skojarzył mi się z rysunkową wersją hełmu rzymskiego, stąd tytuł *Galea*.

Doświadczenia zdobyte w ramach *Estetyki i uprzedzeń* wspomogły mój namysł nad samym sobą. Jako artystę fascynują mnie obie te orientacje i ambiwalencja otwarcia się na nie. Jestem zaintrygowany absurdem postrzegania broni i reliktyw wojny jako zabawek, lecz równoległe mogę oddzielić je od mojego prywatnego uprzedzenia i zobaczyć w nich narzędzia rozrywki, dostrzec eleganckie rzemiosło, konstrukcję, funkcjonalność. Moje doświadczenia

z projektu pozwoliły mi zrozumieć, że część naszej natury, która odpowiada za przemoc, bierze się z potrzeby narzucania otoczeniu własnej perspektywy. Jest to pragnienie, by tworzyć rzeczywistość na swoje podobieństwo i brutalnie kształtować rzeczy na nowo. W świecie, w którym przemoc fizyczna jest już nie tyle sposobem przetrwania, ile formą rozrywki, nasze narzędzia siły są fetyszyzowane i gloryfikowane.



Netta Clara Peretz

# Nocą uważaj na ziemię

Kibuc Nachszolim, w którym przyszłam na świat i dorastałam, jest izraelską wspólnotą na wybrzeżu Morza Śródziemnego, na południe od Hajfy. Ze względu na swą wyjątkową linię brzegową oraz strome zejście do morza teren obfituje w dogodne punkty obserwacyjne i miał znaczenie strategiczne; na obszarze obecnego kibucu udokumentowano osadnictwo z epoki brązu. Wśród zamieszkujących tam ludów znaleźli się także Kananejczycy, Fenicjanie, Asyryjczycy, Rzymianie, Arabowie i Żydzi. Starożytne miasto Dor, o którym wspominają przypisywane Ramzesowi II egipskie tablice z XIII wieku przed naszą erą, Biblia opisuje jako osadę Kananejczyków. Prowadzone tam wykopaliska archeologiczne wykazały istnienie śladów wszystkich wymienionych społeczności i kultur. Kibuc, w którym się wychowałam, został założony w 1949 roku na tym samym odcinku wybrzeża. Do 1948 roku nieopodal, na południu leżała arabska wioska Tantura.

Ogromna liczba obiektów archeologicznych w mieście Dor – nazywanym przez nas zawsze arabską nazwą: Burdż – przez lata dawała asumpt do wielu wykopalisk, w ramach których natknięto się na dalsze ślady rozmaitych pokoleń i kultur. Widok

zrywanych warstw ziemi, skrywającej grobowce, porty, synagogi, łaźnie, czy odnajdywanie fragmentów ceramiki i monet to doświadczenia, które ukształtowały moje dzieciństwo i odcisnęły się w mojej świadomości, od czasu do czasu powracając. Patrzyłam na ziemię jak na cienką warstwę, pod którą w nieskończoność mnożą się fabuły i narracje. Gdy byłam bardzo mała, w ramach rodzinnych eksploracji hałd śmieci doptywaliśmy do małych wysepek przy brzegu i biwakowaliśmy w niskich zaroślach. Przechodząc piętrzące się góry przedmiotów – od starych opon po maszyny do pisania – miałam wrażenie, że tajemnice ziemi są ogromne. Te stosy, podobnie jak stanowiska archeologiczne, zawsze skrywały sekrety, małe sagi. Znajdowane przez nas skorupy, fotografie i monety mówiły o związkach z ludźmi, których nigdy nie spotkaliśmy.

Wieczorami, zanim położyłam się spać, mój ojciec zabierał mnie na wycieczki rowerowe, rywalizowaliśmy wtedy o to, które z nas znajdzie najciemniejszy punkt kibucu. W ciągu dnia eksplorowałam tę przestrzeń, wyobrażając sobie, jak znajome miejsca zmieniają się nocą. Szacowałam odległość między latarniami ulicznymi, uwzględniałam zagęszczenie

drzew i krzewów. Staralam się zapamiętywać miejsca, które sprawiały wrażenie szczególnie ciemnych, i w trakcie wieczornych przejażdżek z dumą demonstrowałam je ojcu. Zatrzymywaliśmy się tam, zdumieni ich absolutną ciemnością, a potem szybko pedałowaliśmy przez gęsty mrok. Przez moment ten głęboki cień i dźwięki nocy nosiły w sobie tajemnicę miejsc, które za dnia zdawały się całkowicie znajome. Podczas naszych ekspedycji mój ojciec opowiadał mi o dzieciństwie w kibucu – jego historie utkwiły we mnie niczym lokalna mitologia. Opowiadał o wyprawach w morze, korsarzach, zatopionych statkach i przywoływał morskie sceny pościgu. Każdą przejażdżkę kończyliśmy przy brzegu. Czasem światło księżyca kładło się na piasku, oświetlając blaskiem układ jego zmarszczek; kiedy indziej, w bezksiężycowe noce, rwące fale rozbrzmiewały głośno, blisko nas i zdawało się, że stoimy u progu wielkiej muszli. Linia horyzontu nie była wyraźnie widoczna, ale mimo to została w mojej wyobraźni. Obecność morza zakorzeniła się we mnie tak głęboko – fizycznie i wyobrażeniowo – że stałam się rodzajem kompasu, kimś, kto jest w stanie wskazać zachód, gdziekolwiek się znajduje. Gdy miałam jedenaście lat, opuściliśmy kibuc. Wieczorne wyprawy zostały ze mną w postaci wspomnień z dzieciństwa, którym towarzyszy poczucie, że noc potrafi odkrywać to, czego nie widać za dnia. Wyciszone, lecz aktywne zmysły, nocna świadomość i wyobrażenia stworzyły historie i obrazy przechowywane na archeologicznych stanowiskach psychiki.

\*\*\*

W późniejszych latach, w ramach studiów z historii sztuki, zagłębiałam się w dzieje fotografii izraelskiej. Natknęłam się wtedy na zdjęcia ukazujące wypędzenie arabskiej ludności z wioski Tantura. Fotografie, będące częścią jednej z najwcześniejszej kolekcji zdjęć dokumentujących wyganianie Arabów z ich domów w 1948 roku, zostały upublicznione w latach 70. XX wieku. Przedstawiają wypędzane kobiety z wielkimi tobołami na głowach, trzymające na rękach swe dzieci. Mimo że wywodzę się z tych terenów, nigdy wcześniej nie spotkałam się z podobnymi obrazami

ani nie uczestniczyłam w żadnej dyskusji na temat masakry w Tanturze, o ile takowa w ogóle miała miejsce. Słowa „okupacja” i „wypędzenie” zostały pozbawione kontekstu politycznego i stały się sformułowaniami z prywatnego słownika, nasyconymi osobistymi znaczeniami i odcieniami. Kojarzyłam wioskę Tantura i ruiny na jej obszarze, ale nigdy nie łączyłam opuszczonych budynków z rzeczywistą absencją mieszkańców. Dla mnie były to „pozostałości osady”, kolejna historyczna warstwa, której nie umiejscawiałam w żadnym historycznym punkcie.

W kronice wielowarstwowej ziemi, na której dorastałam, brakowało jednego, bardzo istotnego szczegółu: kto był tutaj przed nami? Fragment wybrzeża w dalszym ciągu nosił nazwę Tantura, ale historia tego miejsca i wypędzenia jego ludności została wymazana z narracji, zanim się tam pojawiłam. W zamian za to była cała masa opowieści o zatoniętych statkach, historii moich rodziców i dziadków z czasów zakładania kibucu, a także małych rodzinnych mitologii. Późna i nieoczekiwana konfrontacja z obrazami uciekających mieszkańców wioski wzbudziła moją podejrzliwość. Ci, którzy odeszli, nagle wydali mi się moimi przodkami. Pojawilo się uczucie współdzielonego losu, pogłębione świadomością, że wcześniej spacerowali tym samym brzegiem i spoglądali na ten sam horyzont. Znajoma sceneria, którą tak szczegółowo przestudiowałam i oznaczyłam prywatnymi śladami, przestała być niewinna, co więcej, przestała także być moja – nie była już moim domem. W rezultacie zostałam kognitywnie wydalona z domu i z tego, co dla mnie oznaczał, ze wspomnień, którymi mnie obdarzył. Piasek między palcami moich stóp, palący asfalt, małe kępki trawy, fragmenty połamanych muszli, które raniły moje palce, gdy kopałam w piasku – spoglądając wstecz, to wszystko wydało mi się maleńkim buntem ziemi: wiele mówiącymi, kłującymi wskazówkami, próbami opowiedzenia swej historii i ujawnienia przeszłości.

\*\*\*

Na trzecim roku studiów w Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosła Artystycznego Bezalel spróbowałam przebadac – i opracować za pomocą sztuki – swoją

relację z ziemią, uwzględniając konflikt wewnętrzny wywołany emocjami względem deportowanych z 1948 roku. Zaczęłam dokumentować moich dziadków, spacerować brzegiem morza w poszukiwaniu znaków i pozostałości oraz odtwarzać wieczorne wyprawy z dzieciństwa. Miałam nadzieję, że znów odkryję coś pod osłoną nocy, chciałam odsłonić nowy sekret. W trakcie jednej z takich nocy pośród domków letniskowych znajdujących się na południe od kibucu wyłonił się przede mną grobowiec szejka. Mimo że wiedziałam o nim od dzieciństwa, nigdy tak naprawdę nie dostrzegałam budowli ani skomplikowanych znaczeń, które niosła jej cicha obecność w tym tętniącym życiem otoczeniu. Ponieważ grobowiec był miejscem pochówku, nie został zdemolowany jak reszta zabudowań wioski i przetrwał na uboczu jako anomalia. Budowla na planie kwadratu wraz ze swoją białą kopułą wyglądała tak, jakby pochodziła nie stąd, jednocześnie wywołując wrażenie sztucznego autentyzmu, tak typowego dla izraelskiego krajobrazu, który zarówno skrywa, jak i ujawnia krótką, rozpaczliwą historię powstania państwa. W ciemności grobowiec zdawał się spokojny i niebezpieczny, pełen patosu, ciemny i niemy. Kiedy wróciłam do tego miejsca za dnia, żeby je sfilmować, budowlę otaczały śpiewające ptaki. Niesamowity efekt i obca atmosfera, jaka się roztaczała, ujęły mnie. Widok starego mauzoleum, nieruchomo i nonszalantcko spoglądającego na domki letniskowe, wzbudzał lęk i dezorientację. Działo się to poprzez kontrast, którego nie mogłam do końca rozszyfrować – głośny skowyt przerywający ciszę, do której przywykłam.

W tym samym roku pojechałam do Wrocławia w związku z projektem *Estetyka i uprzedzenia*. Starając się zrozumieć codzienność polskich partnerów, zauważyłam, że trudno jest mi odczytać ich uczucia i myśli dotyczące ich kraju. Nie potrafiłam odnaleźć elementów łączących historię Polaków z ich współczesną egzystencją w życiu politycznym, społecznym, ekonomicznym czy kulturalnym. Im bardziej wypytywałam i próbowałam zrozumieć ich uczucia, tym silniejsze było moje wrażenie, że te historie wymykają mi się, a słowa tracą znaczenie. Rozpoznałam tę powściągliwość, było w niej coś, co

przypominało mi ciszę i uniki, z którymi spotkałam się podczas przelotnych prób zrealizowania filmu w moim kibucu. Nie dawało mi spokoju uczucie, że coś niejasnego kryje się pod powierzchnią i żadna interakcja ani sondowanie nie pozwolą temu wyjść na powierzchnię. Gdy zapytałam moich polskich kolegów, co według nich sprawia, że odnoszę takie wrażenie, opowiedzieli o komunistycznej przeszłości swojego kraju, wieloletnim uciszaniu i zakorzenionym w polskim charakterze cenzurowaniu. Natychmiast spłynęła na mnie ulga zrozumienia. Z łatwością rozpoznałam otchłań, która pochłania wydarzenia historyczne i wytwarza przestrzeń ciszy. Szczegóły, o których nie wolno nam opowiadać, zgromadzone są wokół historii, których nie wolno przywoływać, a jednak z uporem dają o sobie znać. Jest to narracja, którą my – jako jednostki i społeczeństwo – chcielibyśmy przekazać, ale poprzez długie pauzy, aby zakryć detale, o których nie jesteśmy w stanie rozmawiać. Pomimo trudności nie chcemy zrezygnować z tej historii, zostawiamy wskazówki i tropy, symbole wstydu i żalu, tłumionego gniewu oraz lęku – w ten sposób interpretuję bloki mieszkalne, bunkry, synagogi i żydowskie cmentarze obecne w krajobrazie Wrocławia. W taki również sposób interpretuję grobowiec szejka. Moja dokumentacja pobytu we Wrocławiu jest prostą kontynuacją tego, co robiłam w Izraelu. Korzystałam z kamery, by odnaleźć coś niewidzialnego, zawzięta i bliska rozpaczy w nieskończoność powtarzałam nagrania. Miałam nadzieję, że fotografia pozwoli mi ujawnić bezładne i obce cechy, które dostrzegałam w krajobrazie – dokładnie te elementy, które zmieniały ciszę w pobrzmiwające historie. Podczas naszego pobytu wybraliśmy się w wysokie góry, które lokalni mieszkańcy przypisali mitologicznym, pogańskim siłom duchowym. W trakcie wspinaczki zostaliśmy poproszeni o zachowanie ciszy. Wymagające podejście, samotność lasu i wymuszone milczenie wzbudziły mój lęk i przytłoczenie, jednak przede wszystkim uświadomiły, jak ciężkie jest dla mnie brzemię milczenia. Moja wizyta w Polsce pozwoliła mi pełniej zrozumieć, jak kultura używa ciszy i stłumienia oraz jak kształtowanie się narracji historycznych uwzględnia wymazywanie fragmentów

i komentowanie na marginesach. W Polsce, podobnie jak w moim kibucu, cisza chowa się za pięknymi krajobrazami, jest pokryta przez gęste lasy i pola rozciągające się za horyzont. Od czasu do czasu jakiś ślad lub wskazówka, w postaci słowa, zdania, symbolu wrytego na kamieniu, przedostają się na powierzchnię. Moja wizyta w Polsce była jak długa nocna wycieczka, w trakcie której po omacku szukałam śladów i znaków, mrużyłam oczy w ciemnościach, by odróżnić istniejące całości od bezkształtnych zjaw.

\*\*\*

Wróciwszy z Polski, chciałam ponownie zająć się moim otoczeniem z okresu dzieciństwa – bogatsza o percepcyjny ładunek, który zgromadziłam we Wrocławiu. Zamierzałam tworzyć sztukę, która reprezentowałaby luki w pamięci. Znowu wyruszałam na nocne wyprawy w kibucu, poznawałam ludzi, którzy opowiadali mi historię masakry, masowego wypędzenia i podbicia. Jednak doświadczenie przedzierania się przez warstwy informacji i budowanie kolejnych, nieskładnych narracji niecierpliwiło mnie. Im bardziej angażowałam się w rozmowy dostarczające nowych faktów, tym mocniej czułam, że nie jestem w stanie opowiedzieć historii wypędzenia z Tantury oraz że nie mam do tego odpowiedniej legitymacji. Będąc mieszkanką Jerozolimy, rozumiałam, że moja skomplikowana relacja z ziemią nie jest wyjątkowa, gdyż prawie każde miejsce w Izraelu może zrodzić konflikt pomiędzy związkami z ziemią a żydowsko-izraelską narracją, jak również żal i poczucie winy związane z wysiedleniami. Zawstydzila mnie moja protekcyjna, artystyczna postawa, a w konfrontacji ze szczerością i otwartością ludzi, z którymi rozmawiałam i których historie chciałam przekazać, czułam się zażenowana. Próbowałam skorzystać z zapośredniczonych praktyk artystycznych, mając nadzieję, że pomogą mi zbudować wartościowy obraz, kamuflujący moje twórcze kłopoty. W dalszym ciągu jednak nie dawały mi spokoju fotografie kobiet i mężczyzn wyciąganych ze swoich domów; z czasem te obrazy zakrzyły i osadziły się we mnie, stały się ikonami dysponującymi planem zarówno konkretnym, jak i symbolicznym, jednak pozbawionymi

źródła, nienoszącymi żadnych śladów. Co więcej, w rozmowach z moimi dziadkami pojawiało się coraz więcej napięcia i komplikacji, wydawało mi się, że ich zawstydzam oraz także ich mogę pozbawić poczucia przynależności. Czułam się zamrożona. Nie miałam pojęcia, jak mogę uchwycić to w zdaniu lub w obrazie, lecz nie byłam w stanie dłużej znosić milczenia.

\*\*\*

Na czwartym roku w Bezael kłopot ze znalezieniem metody użycia sztuki do opowiedzenia spójnej, wyjaśniającej mój wewnętrzny konflikt historii stał się palącym i stresującym problemem. Starłam się radzić sobie z tymi trudnościami, nie rezygnując z osobistego nastawienia i bez poczucia winy, nie czyniąc prywatnego, subiektywnego konfliktu kwestią publiczną. Postanowiłam w nowy, ostrożny sposób zająć się przerwana ciszą, która była ramą mojego dzieciństwa. Chciałam pokazać mieszankę tego, co widoczne i ukryte – to, w jaki sposób noc naznaczyła moją wyobraźnię rzeczami niewidocznymi w świetle dziennym. Od nowa szukałam mediów: słów, tekstu, czegoś, na czym mogłabym się oprzeć. Dwie prace wideo, które zrealizowałam na czwartym roku, bezpośrednio i pośrednio odnoszą się do tej dławiącej ciszy. W obu skorzystałam z istniejących tekstów, które podporządkowałam ustalonym kryteriom i okolicznościom. Kręciłam w plenerze, mając nadzieję, że obrazy będą w stanie zakomunikować cichą narrację, którą przechowuje krajobraz. W efekcie moja praktyka twórcza stała się, z jednej strony, układem prób wymykania się ciszy, z drugiej natomiast – stanowczą deklaracją. W pierwszej z tych prac powróciłam do dziecięcych przygód i znajomego otoczenia, odgrywając scenę z filmu *Pierwszych dziesięciu* (reż. Baruch Deinar, 1960). Zabrałam aktorów (częściowo dzieci z mojej dalszej rodziny) na obrzeża kibucu i wzgórze nieopodal góry Skopus – ziemia na obu tych terenach przesycona jest znaczeniami politycznymi. W drugiej sfilmowałam swoją wędrówkę przez wyludnioną pustynię i dodałam do obrazu głos arabskiego mężczyzny towarzyszący mi w tej rozpaczliwej podróży.

Gdy montowałam te filmy i – jeszcze bardziej – kiedy je pokazywałam, byłam w stanie do-

strzec rezultat długiego procesu, koncentrującego się zwłaszcza na mojej niemożności zareagowania na rzeczywistość poprzez sztukę. Moje dziecięce doświadczenia i wizyta w Polsce dały mi jasno do zrozumienia, że gdy tworzę w miejscu, którego historia jest złożona i przepelniona emocjami, moje czyny, ciało i umysł będą obciążone historią. Odkryłam, że teksty, z których korzystałam, zdają relację z nieobecności i opuszczenia. Ponadto uzmysłowiłam sobie, że prace realizowane przeze mnie w poprzednich latach, jeszcze przed tymi osobistymi badaniami, niezmiennie odzwierciedlały poczucie braku i pustki. Moje działania artystyczne zawsze opierały się na dialogu lub jego pragnieniu i ukazywały szczelinę pomiędzy moją narracją a narracją Innego. Praktykowanie sztuki pozwala mi nabrać dystansu względem izraelskiego dyskursu politycznego, jednak równoległe spojrzenie i język Innego sytuują mnie z powrotem w krajobrazie, w którym przyszłam na świat, lecz z którego zostałam mentalnie i emocjonalnie przegnana. Złożoność moich myśli i uczuć odzwierciedla się w sposobach korzystania z różnych środków ekspresji: deformuję narrację i naruszam linearność tekstualną w procesie montażu, tworzę pokawałkowane i zniekształcone doświadczenie wizualne. Przekierowuję uwagę z dyskursu politycznego na grę spojrzenia i relację pomiędzy tekstem a obrazem. Inny, którego widać lub słyszeć w moich pracach, jest tajemniczy, przyciągający, przerażający, zawsze ukryty bądź nieobecny. Spojrzenie Innego, podobnie jak widzów, osadza działanie artystyczne w kulturowej teraźniejszości, której jestem częścią, i w gruncie, na którym ono powstaje, a także zasiewa ziemię znajdującą się pod splątaną pajęczyną roszczeń.

Zofia Kuligowska

# Doświadczenie podczas warsztatów *Estetyka i uprzedzenia* (2013–2019)

Projekt trwa dla mnie od czasu, kiedy poznałam Adinę Bar-On w 2013 roku. Od tamtej pory studenci z Izraela odwiedzili Poznań, my z Poznania pojechaliśmy do Izraela, minęły trzy lata do konferencji w Tel Awiwie i w 2018 roku odbyła się wystawa w Poznaniu. Projekt jest nadal żywy. Podczas wyjazdów związanych z Estetyką i uprzedzeniami zrealizowałam kilka prac i szkice dzięki szczególnemu wsparciu Mikołaja Podwornego, Ofera Gevy, Elżbiety Wysockiej i Sivan Alajem. Okres trwania projektu był dla mnie jednym z bardziej inspirujących i rozwijających twórczo.

Wychowałam się w Poznaniu. Moi rodzice i dziadkowie rozmawiali ze sobą, często używając gwary poznańskiej, która w dużej mierze oparta jest na języku niemieckim. Moja prababcia była Niemką, która porzuciła wyznanie ewangelickie, aby związać się z moim pradziadkiem, katolikiem. Miasto, w którym się urodziłam, przetrwało większość zniszczeń wojennych dzięki temu, że Niemcy długo liczyli, iż pozostanie w ich granicach. Ludzie z innych części kraju twierdzą, że Wielkopoleanie są bardziej pragmatyczni i zorganizowani – jak Niemcy; życie w takim miejscu to życie pomiędzy, w przejściu

między kolorami w gradiencie, gdzie trudnością jest niestabilna presja określenia własnej barwy względem przeszłości i teraźniejszości. To jedyna analogia, jaką dysponuję względem potencjalnych odczuć izraelskiej strony projektu odwiedzającej Polskę.

Wchodziłam w to zielona jak ogórek, bez uformowanych przekonań, oczekiwań i zdania na temat relacji polsko-izraelskich. Wiedziałam, że w synagodze był basen, na który nigdy nie poszłam; że mój dziadek widział, jak niemieccy żołnierze bombardują kopułę synagogi; że po śmierci mojej babci, która odchodziła chora na alzheimera, znalazłam kartkę wydartą z kalendarza, na której chwiejnym pismem ktoś napisał: „Żydzi do gazu”. Podobno babcia nie lubiła Żydów, bo nie pomogli jej ukochanemu, który zmarł pozostawiony przy drodze. Kiedy jako dziecko pytałam: „Dlaczego zabijano Żydów w czasie wojny?”, słyszałam w odpowiedzi: „Nie wiem, chyba z zazdrości...”.

Projekt z początku był dla mnie próbą, stawieniem czoła zadaniu o większej skali niż pracownia na uniwersytecie, prawdziwym wyzwaniem. Nie patrzyłam na to jak na wieloletnią realizację, która wymaga zaangażowania, nie myślałam o wystawie,

która odbędzie się po pięciu latach. To była dla mnie sytuacja, z której się uczę, głównie dzięki temu, że grupa polska miała szeroki przekrój wiekowy, zakres oczekiwań i posiadanych doświadczeń. Podczas projektu zawiązaliśmy relacje, które trwają do dziś i nadal wywierają wpływ.

A projekt *Estetyka i uprzedzenia* był ciężki, atmosfera pozostawiała wiele do życzenia, im dłużej trwał pobyt w Polsce, tym większe ciśnienie można było wyczuć między nami; codziennie rozmawialiśmy, nawet jeśli wielu z nas nie odczuwało takiej potrzeby, zwiedzaliśmy miejsca, które wywoływały intensywne emocje u obu stron z zupełnie innych powodów. Przez dwa tygodnie spędziliśmy ze sobą bardzo dużo czasu. Wycieczki do takich miejsc, jak Świebodzin czy Licheń, obóz pracy w Luboniu albo bożnica przekształcona potem w ptywalnię, Fort VII czy Zamek w Poznaniu dodawały nam obciążających przeżyć. To były momenty intensywne do tego stopnia, że sama już nie wiedziałam, czy moje myśli są moje, czy stanowią jedynie echo odbijających się od ścian słów przewodników, kolegów, Adiny Bar-On i Marka Wasilewskiego. Obwinialiśmy się wzajemnie za to, że jesteśmy zmęczeni, że nie ma czasu na tworzenie prac, że mamy dosyć przebywania razem. Jednak cierpienie, jak się okazało, łączy w najtrwalszy sposób i fakt, że mogliśmy na to wszystko narzekać, paradoksalnie, dodawał nam sił. Ja nigdy nie będę wiedziała, co przeżywali ludzie, którzy przyjechali do Poznania z Izraela, a ich przodkowie zginęli w obozach zagłady w Polsce. Na pewno nie chciałam, żeby to wpływało na ich wrażenia z Polski współczesnej. Uważam, że próba widzenia historii jako czegoś, co już nie istnieje, ułatwia życie w teraźniejszości.

Podstawę mojej twórczości stanowi sztuka performatywna, ponieważ dzieje się ona w czasie rzeczywistym, angażuje moją osobę, stale stawia mi wyzwania, ponieważ nie zamyka się tylko w realizacji na żywo, towarzyszy mi ciągle od kilku lat i jest to jak na razie mój najdłuższy związek. Wzięłam udział w *Estetyce i uprzedzeniach* dzięki temu, że wcześniej zaangażowałam się w warsztaty sztuki performatywnej, na których poznałam Adinę Bar-On, a fakt, że ostateczną realizację wykonałam w formie

wideo, jest efektem pracy z Markiem Wasilewskim. Wymieniony duet jest fundamentem tego projektu, najważniejszym powodem osiągnięcia mety w postaci wystawy. Dla grupy, której byłam częścią, ta para to nasi przewodnicy, osoby, które stanowiły punkty odniesienia, skupiające wszystkich uczestników. Zapewne w roli nauczyciela jedną z trudniejszych rzeczy jest umiejętność balansowania pomiędzy chęcią pokierowania ucznia w stronę już sprawdzoną a kierowaniem go wedle jego własnych preferencji i uczeniem jedynie krytycyzmu. W związku z tym ciekawa dla mnie była różnica pomiędzy częścią projektu odbywającą się w Polsce a tą w Izraelu. Odzwierciedlała ona, w mojej opinii, założenia organizatorów poszczególnych wyjazdów.

Wideo, które zostało pokazane na wystawie, zrealizowałam podczas wizyty grupy izraelskiej w Polsce, pierwszą część w Świebodzinie, a drugą w Licheniu. Komentuje ono polską estetykę religijną przez pryzmat moich uprzedzeń. Jezus w Świebodzinie jest podobno Królem Wszechświata, a jeśli on jako król dostał statuę, która z bliska sprawia wrażenie chwiejnej, i jeśli stawia się ją na kopcu z kamyków, a obok serwuje domowe obiady w baraku z blachy falistej i sprzedaje dewocjonaalia w jakości religijnych bibelotów, to nie powinno dziwić, że w Tesco naprzeciwko figury można dostać plastikową koronę (na straganie z gadżetami na dziecięce bale przebierańców), która jest dokładnie taka, jaką nosi statua Króla. Postanowiłam w takim razie stać się królową, skoro mogłam kupić sobie koronę, skoro to takie proste. Kolejnym elementem, który wpadł mi w ręce, był nieskończenie długi cukierek koloru różowego, ewidentnie przeznaczony dla dzieci, a jednak w składzie mający pół tablicy Mendelejewa. Tak wyposażona stałam się Królową Wszechświata, a po zjedzeniu cukierka-berła miałam w ustach taki sam niesmak, jaki pozostał po odwiedzinach w Świebodzinie.

Załóżmy, że Jezus istniał i że był spoko koleś, który miał dużo odwagi, poczucie misji, potrzebę zmiany świata i całkiem sprytnie przemyślane argumenty. Stał się symbolem, przez dwa tysiące lat draży swoją drogę w myślach ludzkich. Niektórzy

myślą, że to syn Boga, niektórzy, że to po prostu gość, który był bardzo charyzmatyczny i rozkochał w sobie tłumy jak gwiazda pop. Dlaczego ludzie chcą nazywać go Królem Wszechświata? Król zwykle rządzi krajem, kiedy jest żywy; gdy umiera, zastępuje go kolejny król. Bycie królem to zajęcie wymagające obecności i zaangażowania, występów przed podwładnymi. Jednak jest to funkcja państwowa, sprawowanie władzy. Czy Jezus sprawuje władzę w państwie Wszechświat? Kim jest królowa, jeśli Jezus jest królem?

Krótko po tej realizacji wykonałam drugą część – w Licheniu. Miejscowość ta funkcjonuje jako miejsce kultu religijnego od połowy XIX wieku, natomiast w 2004 roku oddano do użytku największą w Polsce Bazylikę Najświętszej Maryi Panny Licheńskiej. Na tym filmie zjadam wiele gum-kulek, które, jak głosi opakowanie, „przy wzmożonym spożyciu mogą być niebezpieczne dla dzieci”. Czynność tę wykonuję na szczycie drogi krzyżowej, z którego to miejsca widać w oddali bazylikę. Stoję obok tablicy przytwierdzonej do podstawy krzyża, na której widnieje napis: „Pod tym właśnie krzyżem, pod tym właśnie znakiem, Polska jest Polską, a Polak Polakiem”. Dwuwiersz, który ma mówić o nierozzerwalnym związku tożsamości polskiej z katolicyzmem. Gest, który wykonuję, jest komentarzem do nadmiernego przepychu panującego w polskiej wersji katolicyzmu, szczególnie widocznego w Licheniu, gdzie w istniejącym już miejscu kultu religijnego buduje się wielką świątynię na wzór Bazyliki świętego Piotra w Rzymie, w miasteczku oddalonym od większych ośrodków miejskich, co wymaga organizacji dedykowanych wycieczek, aby wierni mogli obejrzeć to miejsce. Ponadto dwuwiersz ten obliżuje Polaków do uczestnictwa w katolicyzmie, a przynajmniej wiąże tożsamość polską z religią, co w obecnych czasach jest często nieaktualne. Prawdopodobnie równie nieadekwatne jak usiłowanie zjedzenia ogromnej ilości gum do żucia w miejscu kultu religijnego. Drugą pracą wykonaną w Licheniu jest *Zabawa na schodach*. Do bazyliki prowadzą 33 stopnie, które symbolizują wiek Chrystusa w momencie śmierci, rozwijam na nich megadługi (sic!) ręcznik kuchenny, po którym mogę z czystością

stąpić niczym po królewskim dywanie rozwijanym tuż przed jego ekscelencją.

Przepych i dyskusyjna estetyka wystroju katolickich kościołów w Polsce zawsze były mi solą w oku, ale to warunki panujące podczas projektu, możliwość ujrzenia swojego otoczenia oczami osób niezwiązanych z tą rzeczywistością na co dzień pozwoliły mi wyrazić emocje w taki sposób. To dzięki wizycie studentów z Izraela zmaterializowałam swoje uprzedzenia na temat polskiej estetyki. Miejsca kultu to tylko soczewka skupiająca jednorodne gusta i największe nakłady finansowe oraz wspieranie projektów o estetyce, które nie miałyby racji bytu w żadnej innej dziedzinie architektury.

Pięć miesięcy później pojechałam do Tel Awiwu, gdzie wydarzyły się rzeczy mające dla mnie znaczenie bardziej metafizyczne niż te w Polsce. Znajdowałam tam na każdym kroku jakieś obiekty przewrotne znaczeniowo, składające się na pewną historię. Były tam między innymi pocztówka wypisana po węgiersku, plastikowa kłódka odlana w układzie otwartym i niedająca się zamknąć czy legitymacja wojskowa pewnej młodej dziewczyny, która osiągała dobre wyniki, tylko kiedy strzelała w nocy. Z jakiegoś powodu zobaczyłam w nich znaczenia, zamiast uznać je za śmieci leżące w za dużej ilości na ulicy. Okazało się, że kolor pustyni ma taki sam kolor jak moja wybitnie blada skóra, a podczas robienia zdjęć, na których wtapiam się w przestrzeń, zgubiliśmy się na pustyni i staraliśmy się ponownie połączyć z grupą, błędząc po bezdrożach. Podczas pobytu w Akademii Sztuk Pięknych Bezalel w Jerozolimie zrealizowałam drugie wideo z cyklu *Creed*. W pracy tej, wykonanej przeze mnie wcześniej w Poznaniu, wygłaszałam *Rifleman's Creed*, stojąc przed odbiorcami w małej czarnej. Głównym założeniem pracy jest jej realizacja w miejscach związanych z murami i podziałami, takich jak Belfast, Berlin czy właśnie Jerozolima. Pobyt w Izraelu zamykał wyjazd do Betlejem, wizyta w domu rodzinnym Ofera Gevy, uczestnika projektu, u którego mieszkalam w Jerozolimie, i odprawa na lotnisku w Tel Awiwie. Wszystko to zebrane razem stanowiło kosmiczną kupę dziwnych przeżyć, w której unosiłam się jakiś



czas, w gruncie rzeczy pragnąc jedynie skupić się na nowych tematach.

Po powrocie do Polski nagrałam wideo, które było efektem emocji przeżywanych przeze mnie przez kilka lat. Wideo związane były z moją mamą. Wyjazd do Izraela, obserwowanie tamtejszego życia, postawy innych uczestników projektu, powracające rozmowy na temat rodziców, zaowocowały realizacją *Emit On [No Time]*. Jest to praca wideo, na której jestem ze swoją mamą, otaczam ją ramieniem, głaszczę, przytulam. Czy możliwe jest zaopiekowanie się rodzicem, czy dzieci są do tego stwarzane, czy takie jest przeznaczenie każdego człowieka, który starzeje się ze swoim rodzicem – aby dbać o niego tak jak rodzic dbał o dziecko? Pytania te nasunęły mi się w związku z sytuacją w Izraelu, poczuciem bezpieczeństwa, obowiązkową służbą wojskową i moją naturalną zdolnością do kamuflażu na izraelskiej pustyni.

Całość zamknęła konferencja w Tel Awiwie, na której poznałam uczestników biorących udział w innych edycjach, wysłuchałam ich prezentacji, zobaczyłam cały kontekst projektu. Kolejna wizyta w Izraelu, nowa perspektywa, wszechobecna atmosfera podsumowań oraz to, co wydarzyło się w moim życiu osobistym podczas trwania projektu, pozwoliły mi ponownie wyciągnąć wnioski. Różnorodność prac powstałych podczas wszystkich edycji, której źródło leży w odmienności warunków, osób oraz czasu realizacji, unaoczniała mi istotę kontekstualizmu, teorii Jana Świdzińskiego. Kontekstualizm odnosi się do danego momentu odbioru dzieła sztuki, który funkcjonuje w kontekście aktualnych wydarzeń i otoczenia, wzajemnych wpływów ich znaczeń, stanu, w jakim jest odbiorca, jego bagażu doświadczeń. Projekt *Estetyka i uprzedzenia* pod wieloma względami dowodził słuszności tej teorii. Kiedy po raz pierwszy prezentowałam swoją pracę *Queen*, polska strona projektu odczytała ją inaczej niż izraelska z uwagi na posiadany z doświadczenia kontekst. Kiedy podczas konferencji izraelscy uczestnicy przedstawiali swoje prace, kontekst i otoczenie prezentacji (budynek szkoły artystycznej w Tel Awiwie, obecność profesorów i artystów) powodowały, że nabierały one nowego wymiaru,

nie musiały być zrozumiane przez obie strony projektu, a odbiorcy nie mieli takiego kontekstu prezentowanych prac jak ci obserwujący powstawanie ich od podstaw.

Otwarcie wystawy odbyło się krótko po tym, jak polskie władze znowelizowały ustawę o Instytucie Pamięci Narodowej, wprowadzając karę więzienia za przypisywanie narodowi lub państwu polskiemu odpowiedzialności za zbrodnie popełnione przez nazistów. Nowelizacja wzbudziła poruszenie zarówno w Izraelu, jak i w Polsce, a także wywołała ożywioną debatę publiczną na temat współczesnego antysemityzmu, pobudek kierujących obecnym rządem i celowości tej nowelizacji. Pojawiły się takie ruchy jak #RespectUs, które mają na celu zwiększenie szacunku do Polaków. Akcja polegała na oznaczeniu ciężarówek transportowych prowadzonych przez Polaków napisem #RespectUs mieszczącym się na boku TIR-a. Wszystko to nasuwa mi wniosek, że jako kraj stosunkowo młody we współczesności, ze zdecydowanie niewspółmiernymi sukcesami w przeszłości, Polska nadal nie potrafi zachować się jak dojrzała grupa zintegrowana wewnętrznie i mająca wspólną tożsamość opartą na wzajemnym szacunku i akceptacji, a usiłuje to wszystko uzyskać z zewnątrz, tam też szukając szacunku do samej siebie. Zobaczyć to można w wielu sytuacjach zarówno wewnętrznych, jak i międzynarodowych, ale konkretne wnioski przychodzą, kiedy konfrontuje się je z perspektywą zdobytą w innych państwach i kręgach kulturowych.

Od trzech lat mieszkam w Warszawie, gdzie przeprowadziłam się z Poznania. Tutaj czuję i widzę wyraźniej efekty wojny, dynamika rozwoju miasta jest dużo większa, budynki są wyburzane, ponieważ nie są kilkudziesięcio- lub kilkusetletnie, w miejscu bloków z wielkiej płyty stawia się biurowce. Poznańskie zabudowania nie ucierpiały w czasie wojny tak dotkliwie. W Warszawie pamięć o wojnie i Holokauście jest bliżej powierzchni, obszar, na którym istniało getto, nosi jego znamiona. Zmiana miejsca mojego zamieszkania nastąpiła dwa lata po rozpoczęciu projektu. Dalej drążę tematy poruszone podczas trwania *Estetyki i uprzedzeń*. Tu powstaje kolejne wideo z serii *Queen*.

Zofia nierodzińska

# Po prostu siedząc



9 kwietnia 2014 roku Karolina Kubik i Zofia nierodzińska, dwie młode, dobrze rokujące artystki z Polski pojawiły się na placu Safra przylegającym do ratusza w Jerozolimie, spędzając tam osiem godzin w pełnym słońcu. Betonowy plac to administracyjne serce Jerozolimy, chronione przez uzbrojonych strażników obu państw oraz liczne kamery monitoringu. Działanie było częścią *Estetyki i uprzedzeń*, czyli projektu polegającego na współpracy i wymianie pomiędzy studentami i studentkami z Izraela i Polski. Założeniem wymiany i rezydencji w obu krajach było wyprodukowanie dzieł sztuki, jednego w Polsce, drugiego w Izraelu. Kubik i nierodzińska zdecydowały się na działanie w formie pikniku na środku placu, który mimo centralnego położenia i administracyjnej powagi wydał im się niedocenioną atrakcją na turystycznej mapie Jerozolimy. W zasadzie nic w tym dziwnego, był to po prostu szary, betonowy, pusty kwadrat otoczony budynkami administracji i czymś na kształt sceny lub ołtarza na jednym z boków. Kubik i nierodzińska zdecydowały się użyć „ołtarza” jako scenografii swojego działania.

Protokół z jednodniowego działania:

- 8:16 – Kubik i nierodzińska rozkładają kocyk i stawiają na nim dwie kawy, pomarańczę, banana, butelkę wody mineralnej, książkę o życiu Hannah Arendt, kamerę wideo, kamerę analogową 8 mm, jeden smartfon, jeden tablet oraz szkicownik z logo polskiej firmy papierniczej Ziemia Obiecana.
- 8:34 – robią kilka selfie z ołtarzem w tle, jedzą banana pod flagą Izraela, zdejmują buty... rozpoczynają *Womanizing Architecture*.
- 9:33 – kadr z filmu analogowego 8 mm (kolor): nierodzińska ćwiczy pod ołtarzem. Kamera filmuje ją od spodu. Jej nogi są większe niż architektura. Izraelskie flagi zasłaniają słońce. nierodzińska na głowie ma czapkę z daszkiem z napisem „Hard Rock Jerusalem”.
- 9:45 – Kubik i nierodzińska wypijają ostatnie krople jerozolimskiej kawy zakupionej w jednej z popularnych, amerykańskich sieciówek. Podchodzi do nich brunetka i pyta: „Siedzicie tutaj tak po prostu czy to ze względu na słońce?”.
- 10:17 – nierodzińska czyta fragment z książki o życiu Hannah Arendt. Razem z Kubik zastanawiają

- się nad podobieństwami pomiędzy relacją Arendt i Heideggera a sytuacją w polsko-izraelskiej grupie w kontekście relacji władzy.
- 11:36 – kadr z filmu: młode polskie artystki rozpuszczają się w pełnym słońcu, mówiąc o pornografii. Temat wydaje się dobrze korespondować z perwersyjną estetyką kompleksu administracyjnego, narodowymi flagami i uzbrojonymi urzędnikami. Są obserwowane.
- 11:55 – jacyś turyści podjeżdżają na swoich elektrycznych dwukołówkach. nierodzińska rzuca im pomarańczę jak piłeczkę. Szary i pomarańczowy świetnie wyglądają na taśmie Kodak 8 mm.
- 12:14 – Kubik podaje książkę o Hannah Arendt nierodzińskiej, jako że jest tam fragment wiersza w języku niemieckim, który ta druga czyta na głos. Jacyś ludzie podchodzą do nich i pytają po angielsku, czy nie są Niemkami. Odpowiadają po niemiecku, że są z Polski. Ludzie mówią do nich „goodbye”.
- 12:48 – najpierw Kubik, potem nierodzińska idą do toalety w podziemiach placu. Rozmawiają o tym, co jest widoczne na monitoringu na powierzchni i jak koresponduje to z energizującymi podziemiami.
- 13:19 – wyglądają na zmęczone rozmową. Zaczynają rysować. Naszkicowanie placu nie jest trudne: cztery kreski na określenie generalnego planu, do dziesięciu na ołtarz, cztery na flagę, sześć na gwiazdę, dodatkowe krzywe na pomarańczę (wciąż niejedzoną), puste amerykańskie kubeczki po kawie, twarze artystek...
- 13:57 – nierodzińska rysuje kilka portretów Kubik szkicującej plac, Kubik natomiast rysuje nierodzińską, ale później, w przeciwieństwie do tej pierwszej, wyrzuca wszystkie rysunki.
- 14:08 – Kubik pyta nierodzińską, czy na pewno muszą zostać na placu do 16, o 17 jest planowana kolacja.
- 14:44 – artystki wciąż przebywają na placu, słońce delikatnie przesuwają się na zachód.
- 15:17 – kadr z filmu: Kubik konsumuje pomarańczę na tle biało-niebieskiej flagi smaganej popołudniowym wiatrem.
- 15:20 – kadr z filmu: stopa nierodzińskiej przykrywa twarz Kubik jedzącej pomarańczę. Stopa, pomarańcza i twarz są większe niż flagi narodowe i architektura.
- 15:24 – ruchomy obraz z tabletu Kubik: architektura dominuje obraz swoją betonową obecnością; miejsce piknikowe z kolorowym kocykiem, papierem do rysowania i resztkami pożywienia jest jedynym barwnym punktem na placu.
- 16:00 – koniec pikniku. Urzędnicy opuszczają swoje biura. Kubik i nierodzińska zbierają swoje rzeczy i również opuszczają plac. Uzbrojeni strażnicy zostają.

Tego samego dnia wieczorem, dokumentacja „siedzenia” na placu Safra zostaje zaprezentowana przez artystki pod nazwą *Womanize the Architecture*. *Are you sitting here just like that or is it because of the sun?* Pokaz odbywa się w ramach sesji podsumowującej polsko-izraelską rezydencję. Kubik i nierodzińska opowiadają o ich artystycznej pasywności na placu, posiłkując się prezentacją Power Point. Umieszczają swoją performatywną odmowę pracy w kontekście kapitalistycznego przymusu produktywności, który ich zdaniem jest bezkrytycznie zakładany przez prowadzących program i równie bezkrytycznie przyjmowany przez studentów/studentki. Mówią o strukturach władzy obecnych w minimalistycznej architekturze narodowej na placu i o hierarchiach w grupie. Diagnozują, że w społecznościach, w których brakuje przestrzeni dla usytuowanych, osobistych perspektyw, najczęściej rozwijają się struktury oparte na autorytecie lidera/liderki. Proponują dyskurs feministyczny jako sposób dekonstrukcji relacji władzy i sztukę w kontekście jako narzędzie służące do performowania alternatyw.

Prezentacja spotyka się z ambiwalentnym przyjęciem, od żywego zainteresowania do jednoznacznego odrzucenia propozycji.

Dokumentacja pikniku na placu Safra w formie nagrania wideo została zaprezentowana podczas wystawy *Antropologia geometrii*, kuratorowanej przez Marka Wasilewskiego w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu w 2015 roku.

Tymon Bryndał

# Hipotetyczne w rzeczywistości

Polaków i Żydów łączy wspólna przeszłość, jednak wzajemne wyobrażenia odnośnie tych nacji naznaczone są krzywdzącymi stereotypami. Polacy, uogólniając oczywiście, przeważnie widzą Izrael jako kraj Ziemi Świętej i najczęściej słyszą o nim przy okazji organizowanych w całej Polsce pielgrzymek z dziarskim księdzem jako przewodnikiem. Żydzi z kolei, oczywiście również uogólniając, utożsamiają Polskę z krajem Śmierci, w którym nie ma nic z wyjątkiem pozostałości obozów zagłady i miejsc traumy. Łudzaco podobny jest również schemat wypraw, w których odwiedzamy swoje kraje. Zazwyczaj są to bardzo krótkie eskapady, zaplanowane co do minuty. Wizyty polegają na wystuchaniu pewnej narracji, ekspresowej realizacji planu i szybkim powrocie do domu. Taki schemat nie pozwala się przekonać, jak nasze społeczeństwa rozwinęły się i zmieniły na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci i ile tak w zasadzie nas łączy.

Na szczęście nasza podróż do Izraela wyglądała inaczej. To zasługa Adiny Bar-On i jej programu *Estetyka i uprzedzenia*. Nie była to moja pierwsza wizyta w kraju, ale dopiero podczas wymiany mogłem bliżej poznać moich rówieśników, a także na

własnej skórze przekonać się, jak wygląda ich życie na co dzień.

To, co okazało się dla mnie wyjątkowe zarówno z perspektywy czasu, jak i dla całego projektu, to nacisk na przemieszanie dwóch grup studentów. Po przylocie do Izraela poproszono nas o wybranie imienia z listy. Tak zostały wylosowane polsko-izraelskie pary. Następnie zostaliśmy rozwiezieni po domach naszych gospodarzy i w zasadzie dopiero na progach ich mieszkań mogliśmy ich poznać twarzą w twarz. Przez następny tydzień pobytu mieliśmy mieszkać, jeść i spać pod jednym dachem z ludźmi, o których nie mieliśmy bladego pojęcia. Zrządzeniem losu trafiłem do niezwykle towarzyskiego chłopaka w moim wieku, z którym szybko złapałem kontakt. Nasza relacja okazała się na przestrzeni lat tak mocna, że trwa do dziś.

Muszę przyznać, iż mimo że Izrael nie był dla mnie tak zagadkowy jak przed pierwszą wizytą, to wachlarz atrakcji, które przygotowali dla nas tamtejsi studenci, bardzo pozytywnie mnie zaskoczył. Znaleźliśmy czas, żeby odwiedzić piękne zakątki pustyni, instytut Jad wa-Szem, stare miasto czy dzielnicę ortodoksyjnych Żydów w Jerozolimie, ale także odbyć

parę szalenie interesujących spotkań, na przykład z przedstawicielką tak zwanego nowego osadnictwa, które odbywa się obecnie na terenach okupowanych i jest przedmiotem sporu między Palestyną i Izraelem, czy z historykiem, którego specjalnością jest historia arabskiej dzielnicy Tel Awiwu o nazwie Jaffa niegdyś samodzielnego, prężnego miasta, później wchłoniętego przez powstałą tuż obok żydowską metropolię. Dyskusje, które się wywiązywały po rozmowach ze wspomnianymi prelegentami, były bardzo burzliwe i często przechodziły z języka angielskiego (co było ukłonem w naszą stronę) w język hebrajski, co niekoniecznie wykluczało nas z uczestnictwa, ale skazywało na bierne przysłuchiwanie się. W takich sytuacjach nasza polska grupa mogła jedynie przyglądać się awanturze jak podczas kłótni domowników w trakcie uroczystego obiadu u dawno niewidzianej rodziny.

Muszę dodać, że bardzo się cieszę, iż dzięki szybko nawiązanej przyjaźni z moim „opiekunem” byłem w stanie poznać również Jerozolimę od innej, nieoficjalnej strony. Program, który realizowaliśmy za dnia, świetnie uzupełniały wieczorne eskapady. To właśnie nocne wędrówki dopełniły mi obraz tego fascynującego miasta. Za dnia na ulicach można spotkać przeważnie turystów, żołnierzy czy ubranych w tradycyjne stroje ortodoksyjnych Żydów. Za to wieczorami na ulicach pojawiają się całe rzesze ludzi, którzy stoją na przeciwległej szali skomplikowanego społeczeństwa państwa Izrael. Muzyką, tańcem i dobrą zabawą zdają się kontestować dosyć skostniały porządek, jaki obserwujemy przy świetle dziennym.

Tuż po zakończeniu pierwszego etapu projektu i powrocie do Polski rozpoczęliśmy przygotowania do przyjęcia studentów z Izraela w naszym kraju. Oczywiście od razu zaczęły się dywagacje i dyskusje na temat tego, co naszym gościom pokazać oraz jak się zaprezentować. Niestety z racji logistyki oraz dlatego, że nasz kraj jest inaczej skonstruowany geograficznie (a dokładnie jest 15 razy większy) niż Izrael, nie byliśmy w stanie pokazać bogactwa krajobrazu i różnorodności polskiej kultury. Musieliśmy skupić się głównie na terenie oraz okolicach Warszawy. Dziś trochę żałuję, że wspólnie całą grupą ułożyliśmy dla

naszych gości program wybitnie turystyczny. Byliśmy świadomi, że ich wiedza o Polsce nie jest zbyt duża i głównie opiera się na informacjach dotyczących ich własnej historii, i są to, jak pisałem na początku, przede wszystkim elementy związane z traumą i upamiętnieniem tego, co utracone. Niestety i tak było w przypadku naszej wycieczki. Nie obyło się bez wizyty na starówce, spacerze po zapuszczonej (aczkolwiek malowniczej) części dzielnicy Praga oraz po terenach, które wytyczały warszawskie getto. Dziś mam wrażenie, że przedstawiliśmy naszym gościom obraz miasta-pomnika-cmentarza. Może rzeczywistość ma ono taki charakter i bez sensu byłoby udawać inny stan rzeczy. Należy tu przypomnieć, że wizyta odbyła się na początku kwietnia, czyli w niezbyt atrakcyjnym pogodowo momencie. Ci, którzy spędzili w Warszawie rok, wiedzą, że to miasto jest jak kwiat. Rozkwita i mieni się kolorami na słońcu, żeby wpaść później w stan hibernacji na okres zimowej szarugi.

Podobnie jak w Jerozolimie, istotnym elementem obecności naszych gości w Warszawie były zajęcia w podgrupach czy – jak kto woli – czas wolny. Jak później przyznał mi się mój „podopieczny”, fakt, że dosyć stanowczo postawiłem na pokazanie mu życia nocnego, kompletnie odmienił jego wyobrażenie o Warszawie, a może nawet i Polsce.

Podsumowując, najbardziej zdumiewające dla mnie było to, ile kwestii poruszanych w rozmowach między studentami kończyło się stwierdzeniem „to tak samo jak u nas”. I rzeczywistość – zarówno w Polsce, jak i w Izraelu młodzi stają przed tymi samymi dylematami, jeżeli chodzi o życiowe decyzje, ścieżki kariery, odpowiedzialność artystyczną, a także wybory polityczne i generalnie odnalezienie swojego miejsca w zastanym porządku. Mam wrażenie, że zarówno „my”, jak i „oni” bywamy przytłoczeni przeszłością. Zmagamy się z trudną sytuacją pozostawioną przez poprzednie generacje, zastanawiamy się nad własną tożsamością, stosunkiem do wspólnoty. Oczywiście odczuwalne są pewne różnice wynikające z innych tradycji, a nawet klimatu, ale proza życia pokrywa się niemal stuprocentowo. Układanie tych relacji polsko-żydowskich, ich rozgrywanie, ustawianie, rozsypywanie się i sca-

laniu na nowo poświęciłem swoją pracę *Migdalah*, która była pokazywana na wystawie poznańskiej, podsumowującej wymianę studencką.

Oczywiście znajdują się tacy, którzy stwierdzą, że tego wszystkiego można się było spodziewać. Ale właśnie to „utwierdzenie” pozostaje dla mnie największym atutem programu *Estetyka i uprzedzenia*. Adina Bar-On, która jest pomysłodawczynią oraz koordynatorką całego przedsięwzięcia, przekuwa „hipotetyczne w rzeczywiste”. W świecie sztuki, podobnie jak w nauce, trzeba przeprowadzać nawet najbardziej oczywiste eksperymenty, by móc zakładać wynik potwierdzić, odczuć na własnej skórze.



PL



Dror Pimentel

# Antagonizmy

Kiedy Adina Bar-On – ciesząca się wysokim uznaniem artystka i nauczycielka poprosiła mnie o napisanie tekstu towarzyszącego wystawie *Estetyka i uprzedzenia*<sup>1</sup> [*Aesthetics and Bias*], od razu nasunęło mi się pytanie o znaczenie słowa *bias*, które nie było dla mnie całkowicie jasne. Ponadto problematyczna wydała mi się jego relacja z „estetyką” – słowa te bowiem nie wydają się w jawny sposób powiązane. Jak się wkrótce przekonamy, słowo *bias* jest istotne, a rozszyfrowanie jego znaczeń może wytyczyć ścieżkę do zrozumienia wystawy.

## **Bias: wyjaśnienie terminu**

Poszukiwania słownikowe przynoszą następujące wyniki: odchylenie, tendencyjność, zboczenie. Dokładniejsze badania odkrywają szerszy zakres znaczeń, które można przyporządkować do czterech odrębnych pól semantycznych: fizycznego, naukowego, estetycznego i socjologicznego<sup>2</sup>. W domenie fizyki słowo to oznacza zmianę toru ruchu. Może być użyte na przykład w kontekście gry w bilard, w sytuacji, gdy na skutek odpowiedniego uderzenia biała zbacza ze swojego toru. W tym samym sensie może wystąpić w odniesieniu do tkactwa, jeśli osnowa lub wątek mają układ skośny. Jak się okazuje, słowo to jest także używane w kontekście regulowania napięcia w urządzeniach elektrycznych.

1 W polskim tytule wystawy słowo *bias* przetłumaczono jako „uprzedzenia”. W związku z tym, że w dalszej części artykułu autor odwołuje się do precyzyjnej definicji słownikowej, niepokrywającej się ze znaczeniem polskich „uprzedzeń”, słowo to występuje w polskim tekście w oryginale [przyp. tłum].

2 Hasło „bias”, dictionary.com, <http://www.dictionary.com/browse/bias> [7.07.2018].

W dziedzinie nauki *bias* pojawia się w dyskursie statystyki i opisuje potencjalne odchylenia w ramach badanych wyników – zazwyczaj określane jako odchylenie standardowe. Jednak co istotniejsze, słowo to jest kojarzone z postawami przeciwstawiającymi się naukowemu poszukiwaniu prawdy. W tym kontekście warto powołać się na prekursora nowoczesnej nauki, Francisa Bacona:

*Albowiem człowiek łatwiej wierzy w to, co wolałby, aby było prawdziwe. Stąd to pochodzi, że odrzuca rzeczy trudne, gdyż brak mu cierpliwości w prowadzeniu badań; rzeczy trzeźwe, ponieważ ograniczają nadzieję; głębie przyrody, z powodu przesądów; światło doświadczenia, przez zarozumiałość i pychę, aby ktoś nie powiedział, że umysł jego zajmuje się rzeczami błahymi i przemijającymi; poglądy przeciwne pospolitemu mniemaniu, ze względu na opinię gminu. Niezliczone są wreszcie, a niekiedy nieuchwytnie, sposoby, którymi uczucia zabarwiają i zarażają rozum<sup>3</sup>.*

Przeszkodę na drodze naukowego dążenia do prawdy, jak dowodzi Bacon, stanowi ludzka natura. Człowiek jest niewolnikiem swych naturalnych skłonności – w tym Bacon zgadza się z Kantem. Istoty ludzkie mają tendencję do lenistwa intelektualnego, którego konsekwencją jest utrata cierpliwości i wytrwałości niezbędnych w dociekaniu prawdy. W ten

3 F. Bacon, *Novum Organum*, przet. J. Wikarjak, Warszawa 1955.

sposób ufają i wierzą w to, że ich niesprawdzone, ale przydatne opinie są prawdziwe. Ludzie mają także skłonność do polegania na wiedzy konwencjonalnej – doktrynie lub z greckiego *doxa* – i zaprzeczania swym prywatnym opiniom, jeżeli są z nią sprzeczne. Podejście wynikające z wewnętrznej obojętności człowieka (lenistwa, inercji intelektualnej) zalicza się do postaw, które uniemożliwiają naukowe dążenie do prawdy. Mogą być one nazwane „irracjonalnymi”; a włączyć można do nich również przesady, mistycyzm, mity i legendy. Wszystkie te praktyki dążą do objaśnienia natury, nie opierając się na badaniach naukowych.

Przeszkodę na drodze nauki stanowi ponadto religia. Także i jej wnioski dotyczące natury nie mają swojego źródła w procesie badania naukowego. Dogmaty, czyli oficjalne stanowiska kościoła opierają się na ustaleniach nauki antycznej i teologii chrześcijańskiej. Przedstawiciele nowych nauk – wśród nich znajdował się Bacon – wierzyli, że nauka powinna porzucić te bezpodstawne stanowiska narzucane przez kościół i wspierające jego interesy i poświęcić się rzetelnym badaniom, polegającym na testach empirycznych i obserwacji. Doktryny akceptowane przez masy z winy ich duchowego lenistwa oraz kościelne dogmaty sankcjonujące ślepe wiary idą ze sobą w parze. Wyzwaniem dla nauki jest walka zarówno z jednym, jak i z drugim w ramach bezkompromisowego dążenia do prawdy. W tym naukowym wymiarze zatem słowo *bias* oznacza przesąd – w kontekście życia codziennego oraz religijnego jest istniejącym uprzednio poglądem, nieznajującym oparcia w racjonalności, hamującym naukowe poszukiwanie prawdy.

Należy się również odnieść do znaczenia słowa *bias* w kontekście estetycznym. Osiemnastowieczni filozofowie uznali, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy przedmiotem naturalnym a estetycznym, ponieważ poznanie tego pierwszego może być obiektywne, w przeciwieństwie do poznania tego drugiego, które nie może rościć sobie prawa do obiektywności i skazane jest na relatywizm. David Hume i Immanuel Kant podejmowali próby przezwyciężenia tego podziału, postulując stworzenie zestawu uwarunkowań recepcji dzieła sztuki, które zaowocowałyby ogólną

zgoda (konsensus) co do jego estetycznej wartości i w konsekwencji obiektywizmem oceny estetycznej. Wezwanie, by spoglądać na dzieło bezstronnie, było najistotniejszym z tych warunków. Zdaniem Hume’a krytyk sztuki powinien unikać zażyłości z artystą, którego pracę ocenia, ponieważ może to wpłynąć na jego osąd<sup>4</sup>. Kant wysuwa o wiele bardziej kategoryczne postulaty: na ocenę estetyczną nie powinny mieć wpływu żadne interesy odnoszące się do istnienia dzieła sztuki. Jest to możliwe, ponieważ doświadczenie piękna nie jest ulokowane w samej pracy, lecz w świadomości odbiorcy<sup>5</sup>. Zanegowanie wszelkich roszczeń dotyczących istnienia dzieła sztuki sprawia, że nie można stwierdzić, iż jest ono czyjąś własnością, co uniemożliwia włączenie go w ekonomię sztuki. Jak często się zdarza, właściciele dzieł sztuki – zazwyczaj kolekcjonerzy – odnoszą korzyści z podnoszenia oceny wartości estetycznych dzieł sztuki, a co za tym idzie, jego wartości ekonomicznej.

W tych rozważaniach tkwi być może klucz do zagadki stanowiącej impuls do powstania tego tekstu: co takiego jest w słowie *bias*, że pozwala się ono łączyć ze słowem „estetyka”? Odpowiedź jest prosta: słowa zostały połączone na zasadzie sprzeczności. Takie rozwiązanie w sposób wyraźny odnosi się do charakterystycznej dla Adiny Bar-On „estetyki analitycznej”. Jest to estetyka oczyszczona, wolna od subiektywizmu, a przez to pozbawiona relatywizmu, aspirująca do bycia obiektywnym, przednaukowym sądzeniem<sup>6</sup>. Uważam jednak, że w tym wypadku chodzi o coś innego: dążeniem Bar-On nie jest wyeliminowanie z dyskursu estetycznego wszystkiego, co osobiste, jednostkowe i przez to subiektywne. Tak naprawdę chodzi o coś dokładnie przeciwnego: jak się niebawem przekonamy, Bar-On zabiega o dyskurs i działalność estetyczną, które są napędzane przez to, co osobiste i jednostkowe, wraz z wiążącymi się z tym uprzedzeniami.

4 D. Hume, *Sprawdzian smaku*, [w:] idem, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa 1955. Zob. też: D. Pimentel, *Estetyka*, Bialik Insitute, Jerozolima 2014 (w języku hebrajskim).

5 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gatecki, PWN, Warszawa 1964

6 E.M. Zemach, *Studies in Analytic Aesthetics*, Dega Books, Tel Aviv 1970 (w języku hebrajskim).

W odróżnieniu od estetyki Hume'a i Kanta tym, co zajmuje Bar-On, jest subiektywny *bias* artysty, nie zaś widza.

Aby się odnieść do tych preferencji, należy przeanalizować słowo *bias* w wymiarze socjologicznym i powrócić do definicji słownikowej, która uwzględnia dwa znaczenia:

1. Konkretna tendencja, nawyk, skłonność, uczucie lub opinia, w szczególności przyjęta z góry lub nieuzasadniona: nielegalny *bias* przeciwko osobom starszym, ubiegającym się o pracę; *bias* magazynu w stronę sztuki raczej niż fotografii; nasz silny *bias* w poparciu dla idei.

2. Bezpodstawnie wrogie uczucia lub opinie dotyczące pewnej grupy społecznej; uprzedzenia: oskarżenia o *bias* rasowy<sup>7</sup>.

Pierwsze znaczenie związane jest z założonymi uprzednio treściami umysłowymi, które nie są oparte na doświadczeniu. Empiryzm, który traktuje świadomość jako niezapisaną tablicę (*tabula rasa*) i uznaje, że nie ma w niej nic, czego nie doświadczyliśmy za pośrednictwem naszych zmysłów, wartościuje takie z góry przyjęte opinie negatywnie. Uniemożliwiają one podejście do spraw z czystym umysłem i kreowanie postaw wyłącznie na podstawie doświadczenia. Tym właśnie jest omówione wcześniej podejście naukowe; to także podejście estetyki postulowane przez Hume'a i Kanta, których propozycja opierała się na korzystaniu z procedur sądenia naukowego w kwestiach estetycznych.

Drugie znaczenie słowa *bias* odnosi się nie do relacji pomiędzy abstrakcyjnymi ideami, lecz pomiędzy rzeczywistymi, materialnymi osobami. Dyskusja zatem przenosi się z pola naukowego i estetycznego do socjologicznego, w którym słowo to łączy się z obciążonym negatywnymi konotacjami terminem „uprzedzenia”. Czym więc są uprzedzenia w sensie socjologicznym? Bezpodstawnymi i niesprawiedliwymi przekonaniem dotyczącymi cech konkretnej grupy społecznej, nieopartymi na doświadczeniu i pozbawionymi uzasadnienia logicznego. Takie opinie stanowią uzasadnienie i pożywkę dla niechęci wo-

bec danej grupy społecznej, przede wszystkim na tle rasowym. Uprzedzenia w wymiarze społecznym charakteryzują zatem dwie główne właściwości: po pierwsze, poczucie tożsamości i solidarności pomiędzy członkami konkretnej grupy społecznej, po drugie, akty bądź deklaracje wrogości wobec innych grup społecznych, wynikające z tej solidarności i towarzyszące uprzedzeniom.

Należy odnotować, że relacje władzy są zazwyczaj niesymetryczne: podczas gdy jedna grupa kontroluje zasoby – w terminologii Antonia Gramsciego określa się ją „hegemoniczną”<sup>8</sup> – inni pozbawieni są zasobów i doświadczają wrogości, stanowią mniejszość w rozumieniu Deleuzjańskim<sup>9</sup>. Jednym z uzasadnień wrogości jest pragnienie zachowania różnicy hierarchicznej pomiędzy grupami dominującymi, które cieszą się dostępem do zasobów, a innymi, które są ich pozbawione. Ta wrogość przekłada się na oznaczanie, wyłączenie, zawstydzanie, dyskryminowanie i odbieranie praktykowane przez grupy dominujące na społecznościach mniejszościowych. Korzystając ze sformułowania Michela de Certeau, jest to przemoc „strategiczna”. Grupy mniejszościowe z kolei stosują wobec hegemonów przemoc, którą de Certeau nazywa „taktyczną”, a której głównym celem jest naruszenie i obalenie porządku hegemonicznego<sup>10</sup>. Opis ten charakteryzuje także ogół konfrontacji o podłożu religijnym, narodowym, genderowym, klasowym i rasowym pomiędzy różnymi grupami.

### Uprzedzenia i ich oponenci

Teraz, gdy wyjaśniliśmy sobie znaczenie interesującego nas słowa, przyszedł czas, by zapytać, co niewłaściwego jest w uprzedzeniach. Intuicja podpowiada, że nie są ani uprawnione, ani stosowne. Przeczujemy, że są czymś, od czego należy stronić lub co powinno się podważać, ponieważ stanowią podstawowy komponent mieszanki nienawiści i przemocy. Jednak jako osoby zaznajomione

7 Hasło „bias”, dictionary.com, <http://www.dictionary.com/browse/bias> [7.07.2018].

8 A. Gramsci, *Listy z więzienia*, przeł. M. Brahmner, Warszawa 1950.

9 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, przeł. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Kraków 2016.

10 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

z kulturą, z pracami artystów i teoretyków powinniśmy polegać nie tylko na własnych intuicjach. Nie miejmy uprzedzeń względem uprzedzeń. Nie ulegajmy oczywiście także im samym. W zamian za to powinniśmy nastawić się krytycznie i odważnie zagłębić w naturę uprzedzeń, by dotrzeć do źródeł naszej niechęci wobec nich (niezależnie od tego, co z tych badań wyniknie).

Przyczynę tej awersji można zlokalizować w myśleniu oświeceniowym, dla którego racjonalność była siłą wyzwalającą człowieka od wszelkich ułomności. Oparcie się na racjonalności Kant zidentyfikował jako przejście od dzieciństwa ku dojrzałości. Dorosły w odróżnieniu od dziecka nie powinien polegać na opiniach innych, lecz musi „mieć odwagę być mądrym” (*sapere aude*), to znaczy wnioskować, używając własnego rozumu. Odnalezienie się w świecie powinno być możliwe dzięki sądom wykształcającym się w ramach zdobywanego doświadczenia<sup>11</sup>.

W ramach takiego myślenia należy dążyć do wyeliminowania czynników, które stoją na drodze racjonalności i niezależnej wiedzy. Należą do nich także przyjmowane bezkrytycznie założenia i zestawy przekonań wszczepione przez podmioty władzy. Uprzedzenie, niezależnie od tego, czy już istniejące w umyśle, czy dopiero wdrukowane nam przez władzę, jest przeszkodą na drodze racjonalności i uniemożliwia osiągnięcie samodzielności. Jeżeli chcemy być niezależni, powinniśmy usunąć je z naszej ścieżki. Wzorzec takiego postępowania stanowi śmiały Kartezjański wątpliwość metodyczny, zakładający odrzucenie wszelkich koncepcji, co do których nie można mieć absolutnej pewności. Po tym, jak zakwestionował ogół swoich przekonań, Kartezjusz uwolnił się z otchłani wątplenia poprzez potwierdzenie istnienia własnego, racjonalnego jestestwa<sup>12</sup>.

W kontekście socjologicznym uprzedzenia są zestawem przyjętych sądów, które nie dotyczą samego świata, lecz zamieszkujących go ludzi. Takie przekonania nie powstają w efekcie bezpośrednio zetknięcia z pewnymi grupami społecznymi lub

ich przedstawicielami, a zatem nie mają żadnego logicznego uzasadnienia. Ogólnie rzecz biorąc, są oderwane od prawdziwej natury – o ile w ogóle coś takiego istnieje – omawianych grup. Źródło tych przekonań tkwi w edukacji i wychowaniu. W tym socjologicznym kontekście rolą uprzedzeń jest, po pierwsze, utrzymanie tożsamości grupy poprzez różnicowanie się wobec innej. Po drugie, ich zadaniem jest utrzymywanie hierarchii wytworzonych przez tę różnicę, na przykład utwierdzenie dominacji jednej grupy i mniejszościowego statusu innej. Cele te są osiągnięte poprzez blokowanie społecznej mobilności i przypisywanie cech negatywnych grupom mniejszościowym przez dominujące, tak by te pierwsze pozbawić praw obywatelskich.

Nasza niechęć wobec uprzedzeń wyływa się więc z faktu, że wyznające idee oświeceniowe społeczeństwa – czyli takie, do których aspirujemy – ich nie tolerują. W zbiorowościach ceniących myślenie krytyczne, wolność słowa, swobodę w wyborze zatrudnienia, równość i prawa człowieka nie ma miejsca na uprzedzenia. Ich istnienie w takich społecznościach świadczy o tym, że muszą one jeszcze dojrzeć, jak powiedziałby Kant, to znaczy, że są nadal zanurzone w ciemności myślenia niekrytycznego. Oświecone społeczeństwa uporczywie i za pomocą różnych operacji starają się wyeliminować uprzedzenia, jako że ich obecność stanowi dowód niepożądanego zacofania.

Wśród takich praktyk znajduje się dyskurs poprawności politycznej. Opiera się on na założeniu, że język nie opisuje rzeczywistości, lecz ją kształtuje. Rzeczywistość musi być zatem korygowana poprzez korekty praktyk językowych. Z tego powodu dyskurs politycznej poprawności cenzuruje użycie określeń pejoratywnych stosowanych do opisu określonych grup na podstawie uprzedzeń. W zamian za to proponuje neutralne, niezakotwiczone w uprzedzeniach słownictwo. Czy jednak udało się z pomocą tego dyskursu zlikwidować wrogość? Czy złagodził spory i niesnaski pomiędzy różnymi grupami społecznymi? Chociaż może być to niepoprawne politycznie, większość z nas się zgodzi, że dyskurs ten maskuje problem, zamiast go rozwiązać.

11 I. Kant, *Co to jest Oświecenie*, [w:] T. Kroński, Kant, Warszawa 1966, s. 164.

12 Kartezjusz, *Medytacje o filozofii pierwszej*, przeł. J. Hartman, Kraków 2002.

Jak to się dzieje? Jak to jest, że po ponad 200 latach od Oświecenia nadal tak trudno wyzbyć się uprzedzeń? Czy wizja empirystów – świadomości jako niezapisanej tablicy, wolnej od przyjętych założeń, kształtującej poglądy na podstawie doświadczenia – okazała się mrzonką? A może pomimo starań, by uznać ludzi za racjonalne, niezależne istoty, zdolne do formułowania bezstronnych opinii, wciąż podlegamy bezpodstawnym sympatiom i tendencjom, które w ten czy inny sposób wiążą się z okolicznościami naszego życia?

Gdybyśmy mieli podążyć za słowami Saula Czernichowskiego, poety tworzącego na początku XX wieku w języku hebrajskim, który powiedział, że ludzie noszą w sobie zamię ojczyzstego krajobrazu, możemy wyobrazić sobie człowieka jako tworzywo, a jego środowisko jako formę, która go kształtuje niezależnie od tego, czy sobie tego życzy, czy nie. Jak mawiamy: możesz opuścić kibuc, lecz kibuc nigdy nie opuści ciebie. Nie tylko okoliczności życiowe mają na nas wpływ. Można nadać temu twierdzeniu wymiar bardziej uniwersalny i argumentować, że już nasza przynależność do rasy ludzkiej sprawa, iż mamy konkretne predyspozycje. Do tego właśnie doszedł Kartezjusz: pomimo starań, by oczyścić umysł przez podejrzliwość wobec wszystkich istniejących pojęć, nadal nie był w stanie podważyć idei Boga, co potwierdziło, że jesteśmy stworzeniami boskimi<sup>13</sup>. Podobnie jak kibuc, w którym zostało się wychowanym, również ślad boski pozostaje w człowieku na zawsze. Wydaje się więc, że mimo wielu starań, by się ich pozbyć, pewne skłonności związane z naszym środowiskiem i tym, iż jesteśmy ludźmi, są w nas zapisane.

Nadal jednak można dowodzić, że powyższe twierdzenie wcale nie zakłada wrogiego stosunku wobec Innego. Nie jest przecież konieczne, by nasz związek z konkretnym środowiskiem musiał wykluczać ludzi o innym pochodzeniu oraz skutkować wytworzeniem hierarchii dominujących i zdominowanych. Takie twierdzenie nie musi zakładać przemocy względem Innego, będącej ostatecznym rezultatem uprzedzeń.

Natomiast jeśli chcemy wyzbyć się uprzedzeń względem uprzedzeń, jeśli chcemy być krytyczni w głębokim znaczeniu tego słowa i podważać każdą rzecz, używając jedynie naszych sił intelektualnych, musimy zakwestionować także i to twierdzenie, choć może zdawać się ono oczywiste.

### Nieredukowalny rozstęp

W tym celu musimy zbadać grecki źródłostów słowa *bias*. Jak wskazuje słownik, pochodzi ono z greckiego *epikarsios*<sup>14</sup>. *Epi-* to przedrostek oznaczający „na”, *karsios* natomiast znaczy „nachylony”, „pod kątem”, „ukośny”. Rdzeń tego słowa to (*s*)*ker*, które ma dwa znaczenia:

1. Pierwsze z nich odnosi się do tego, co już omawialiśmy, i oznacza: nachylać się, skręcać, zgiąć, zakrzywiać. Czasownik ten jest źródłowy dla angielskich słów *circle* (okrąg), *circa* (około), *curve* (krzywa, łuk) i *circus* (cyrk, arena, okrągły plac). Ponadto stanowi źródło łacińskiego przedrostka *circum-* obecnego w słowach takich jak *circumstances* (okoliczności), *circumscribe* (obrysowywać, ograniczać), *circumspect* (oględny).

2. Czasownik ten ma jeszcze jedno znaczenie: „ciąć”. Dlatego właśnie w grece słowo to oraz jego derywaty mają wymiar przemocowy. Grecki rdzeń *keirein* oznacza „strzyć”, „ciąć” używane zwłaszcza w kontekście strzyżenia owiec. To greckie słowo wywodzi się z sanskrytu, gdzie czasownik *kranti* oznacza „krzywdzić”, „ranić”, „zabijać”. W języku angielskim wiele wyrazów pochodnych ma konotacje z przemocą, wśród nich znajdują się na przykład: wyrazy opisujące brutalne akty: *carnage* (masakra, rzeź), *carnivore* (mięsożerny); nazwy sprzętów służących do zadawania przemocy lub obrony przed nią: *scabbard* (pochwa miecza, bagnetu), *cuirass* (pancerz); słowa opisujące rezultaty aktów przemocy: *scar* (szrama), *corium* (strup); słowa związane z cięciem tkaniny: *kirtle* (spódnica), *scarf* (szal); słowa związane ze starzeniem się i śmiercią: *crone* (starucha), *charnel* (kostnica, grobowy).

13 Ibidem.

14 Hasto „bias”, dictionary.com, <http://www.dictionary.com/browse/bias> [7.07.2018].

Silny ładunek obecny w greckim źródłostwie całkowicie demontuje iluzję niezapisanej tablicy. Mówi o tym, że tablica wcale nie jest gładka, lecz pokryta rysami i pęknięciami. Te rysy i pęknięcia zaimplementowane przez środowisko zostają w człowieku podobnie jak – według Kartezjusza – idea Boga. Tworzą rozłamy wśród rozmaitych grup społecznych, dzielą i uniemożliwiają wspólne bytowanie, jakby nie było różnic, jakbyśmy wszyscy rodzili się jako czyste karty. Mówimy o antagonizujących różnicach, nasyconych niemożliwą do zneutralizowania przemocą. Na początku nie było więc niezapisanej tablicy, lecz panowały antagonizmy.

Jest to sytuacja, którą opisał Heraklit w słynnym fragmencie:

*Walka jest ojcem wszystkiego, wszystkiego królem: jednych uznała za bogów, drugich za ludzi; jednych uczyniła niewolnikami, drugich wolnymi*<sup>15</sup>.

Słowo „walka” jest tłumaczeniem greckiego polemos (odnoszącego się do polemiki). Wyraz ten jest u Heraklita zarezerwowany dla podstawowego antagonizmu lub fundamentu w postaci wszechwładnego antagonizmu, będącego źródłem sporów na przykład pomiędzy bogami a ludźmi lub niewolnikami a wolno urodzonymi. Z tego antagonizmu – bezustannej niezgody i konfliktu, będącego kością, której nie możemy ani połączyć, ani wykrztusić – rodzą się inne antagonizmy, leżące u podstaw ludzkiej egzystencji. Wymieńmy niektóre:

1. Antagonizm klasowy pomiędzy panem a niewolnikiem, o którym wspomina Heraklit.

2. Antagonizm seksualny pomiędzy kobietą a mężczyzną, będący źródłem nieustannej gry przyciągania i odpychania, łączenia się i rozstawiania.

3. Antagonizm narodowy wynikający z faktu przynależności do różnych narodów.

4. Antagonizm religijny wynikający z wyznawania różnych religii, z których każda opiera się na wierze w innego Boga.

Każdy z tych antagonizmów jest nieredukowalny w tym sensie, że żaden z elementów konstytuujących różnicę nie może się upodobnić do drugiego. Oznacza to, że skazane są na bezustanną, gorzką potyczkę. Obecność tych fundamentalnych antagonizmów w rozmaitych kontekstach świadczy o tym, że utopijna egzystencja – wolna od pęknięć i podziałów, pozbawiona różnic, zaprojektowana w wizjach proroków lub przez dyskurs politycznej poprawności – jest poza naszym zasięgiem.

Dowodem na to mogą być antagonizmy w pierwszej, dwupokoleniowej rodzinie, którą tworzyli Adam, Ewa, Kain i Abel. Życie rodzinne opisane w czwartym rozdziale biblijnej Księgi Rodzaju dalekie jest od sielanki. Charakteryzują je nie wzajemna troska i bezwarunkowa akceptacja, lecz złośliwość, zła wola i wzajemna zawiść braci rywalizujących o to, czyje dary zyskają aprobatę Boga. Skrajna zawiść Kaina pcha go do morderstwa brata, którego krew woła do Boga z ziemi. Podobnie sens przypowieści o wieży Babel z rozdziału jedenastego Księgi Rodzaju dotyczy antagonizmów. Misją budowniczych było zniesienie wszelkich różnic pomiędzy miejscami, narodami i językami oraz stworzenie jednej, monolitycznej przestrzeni, pozbawionej pęknięć i podziałów, w której jeden naród mówiłby jednym językiem. Bóg – Bóg różnicy, posługując się kategorią Derridy<sup>16</sup> – niszczy projekt budowniczych i rozpędza ich na wszystkie kierunki. W ten sposób narzuca człowiekowi los rozproszenia: przestrzennego (nie będziesz żył w jednym miejscu), narodowego (nie zjednoczysz się z innym narodem), językowego (na zawsze pozostaniesz podmiotem wielojęzycznym). Rozproszenie – mnogość, która nie może być zredukowana do jednego miejsca, jednego narodu i jednego języka – jest zatem przeznaczeniem rodzaju ludzkiego. Nie zmieni tego żaden dyskurs poprawności politycznej.

15 Cyt. za M. Wesoty, *Heraklit w świetle najnowszych badań*, „Studia Filozoficzne” 7-8/1989, s. 40-47. [Marian Wesoty jest także autorem przekładu cytatu].

16 J. Derrida, *Wieże Babel*, przeł. A. Dziadek, [w:] P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków 2009.

Mając w pamięci tę myśl, można lepiej zrozumieć intencję Adiny Bar-On dotyczącą wystawy. Za tytułem *Estetyka i uprzedzenia* kryje się cała ideologia: działanie artystyczne nie jest uniwersalnym, niezwiązanym z okolicznościami życia twórcy aktem, jakbyśmy wszyscy byli mieszkańcami globalnej wioski, w której różnice dotyczące miejsca, klasy, narodowości, religii, genderu i inne nie miały znaczenia. Dzieło sztuki powinno być postrzegane jako akt mający swoją przyczynę w środowisku artysty oraz jednostkowych uwarunkowaniach. Artyści chłoną swoje środowiska, które zostawiają w nich ślady, i tym sposobem mimowolnie wytwarzają się uprzedzenia. Ta naturalna stronniczość idzie w parze z omówionymi wcześniej antagonizmami. Pola sztuki nie będziemy zatem definiować jako globalnej wioski, ale możemy je sobie wyobrazić jako przestrzeń bezustannych walk wynikających z antagonistycznych różnic istniejących w rozmaitych środowiskach, z których wywodzą się artyści. W ten sposób zbliżamy się do Heideggerowskiej koncepcji nieredukowalnego rozstępu (*Riss*) jako źródła dzieła<sup>17</sup>. U Martina Heideggera jest to rozstępnie między światem a ziemią. W omawianym przeze mnie wypadku jest to rozstępnie między różnymi środowiskami. Nie wpływa on na słabość sztuki. Przeciwnie – jest źródłem jej siły, ponieważ takie konfrontacje potęgują różnorodność sztuki, zamiast redukować ją do jednego, globalnego języka. Otwierają szczelinę w obwarowanej twierdzy dyskursu politycznej poprawności i docierają do realności, którą chce on maskować. Sztuka musi zatem utrzymać swoją rozproszoną pozycję, który nie pozwoli sprowadzić jej do dominującego, globalnego dyskursu.

### Ciało obrzeżane

Ta ideologia znajduje swoje odzwierciedlenie w pracach prezentowanych na wystawie. Jednak zanim poświęcimy im uwagę, powinniśmy omówić okoliczności wykluwania się jej idei, a więc jej środowisko – ekspozycja bowiem mówiąca o różnych

środowiskach ma swoje własne umiejscowienie. Wystawa jest zwieńczeniem projektu edukacyjnego opracowanego przez Adinę Bar-On i kierowanego przez nią od 2008 roku. Dla Bar-On zawsze najistotniejszy był związek pomiędzy pytaniami zadawanymi przez sztukę a wielogłosową analizą przekonań mających decydujący wpływ na relacje międzyludzkie. W latach intensywnej działalności artystki, kiedy prezentując performanse na całym świecie, stykała się z wieloma kulturami Wschodu (w Azji i Europie) oraz Zachodu (w Europie i Stanach Zjednoczonych) i nawiązywała wyjątkowe, znaczące przyjaźnie, wzrastała jej potrzeba, by dać wyraz tym pytaniom. Projekt był wspólną inicjatywą Wydziału Sztuk Pięknych Akademii Bezael oraz uczelni artystycznych w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu i Poznaniu. W ramach projektu studenci z Polski i Izraela gościli przez dziesięć dni w kraju partnera. W trakcie tych wizyt odwiedzali miejsca o znaczeniu historycznym, religijnym oraz narodowym. Ponadto uczestniczyli w warsztatach prowadzonych wyjątkową, opracowaną przez Bar-On metodą, dzięki którym mogli doświadczyć związku między swoją sztuką a zachowaniami. Te wizyty i warsztaty umożliwiły studentom pogłębione doświadczenie środowiska kraju swoich gospodarzy. Dzięki intensywnemu czasowi spędzonemu razem uzyskali bazę dla intelektualnej, emocjonalnej i kreatywnej dyskusji, która zaowocowała wypracowaniem nowych punktów widzenia w ramach wymiany zarówno między poszczególnymi osobami, jak i grupami. Pozwoliło to na pogłębienie doświadczenia studentów oraz rozpoczęcie prawdziwego dialogu. Prace prezentowane na wystawie są owocem tych rezydencji. Z tego powodu naturalne jest ich uwiaklanie w problematykę środowisk obu narodów oraz rozpowszechnionych wśród nich antagonizmów. Wydaje się, że centralnym antagonizmem jest ten pomiędzy dwoma krajami.

Tym razem należy inaczej zmierzyć się z tematem. Zamiast ukrywać się za gładką mową politycznej poprawności, musimy nazwać rzeczy po imieniu. Stosunki między Polską a Izraelem są, mówiąc delikatnie, skomplikowane. U ich podstaw leżą

17 M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 5/1992, s. 9–67.

elementarny antagonizm pomiędzy ludnością polską a żydowską, opierający się na nieredukowalnej odmienności tych drugich, wyznających inną religię i innego Boga, pozbawionego twarzy oraz ciała. Wiara w innego Boga wywołała w Europie, a także w Polsce antagonizm wobec Żydów, noszący nazwę antysemityzmu. Antagonizm ten wzmógł się w trakcie drugiej wojny światowej i doprowadził do próby unicestwienia żydowskiej ludności, co nazywano „ostatecznym rozwiązaniem”. Plan unicestwienia był realizowany (między innymi) na terytorium podbitej Polski. Jest to trudna prawda historyczna, będąca fundamentem stosunków polsko-izraelskich.

Omawiany antagonizm opiera się na jednym słowie, które należy teraz wymienić, związanym z grupą znaczeń greckiego czasownika *sker*. Chodzi o słowo *circumcision* (obrzezanie), czyli nacięcie przebiegające dookoła (*circum*) penisa w celu usunięcia napletka. W ten sposób pierwotne znaczenie czasownika *sker* dotyczące zakrzywania i obrysowywania krzyżuje się ze znaczeniem drugim, odnoszącym się do cięcia. Nacięcie wokół skóry napletka stanowi nieodwracalny znak na (męskim) ciele, świadczący o żydowskości. Ten szczątkowy fragment ciała – napletek – odróżnia żydowskie (męskie) ciało od ciała nieżydowskiego. Nacięcie poprzez obrzezanie oddziela nie tylko napletek od ciała, lecz także ciało żydowskie od ciała chrześcijańskiego i w ten sposób jest niepodważalnym dowodem nieredukowalnych antagonizmów pomiędzy nimi. Resztką w postaci napletka, który został odłączony od ciała służy zatem jako pretekst do próby unicestwienia Żydów. „Tłące się węgielki” – tym wyrażeniem określało się ocalałych z Holocaustu – które przetrwały projekt unicestwienia żydowskiego ciała, stały się fundamentami państwa Izrael.

Debata na temat roli, jaką w tym wszystkim odegrała Polska, toczy się do dziś. Finał żydowskiej egzystencji na jej terytorium miał w rzeczywistości miejsce w obozach koncentracyjnych, gdzie zamordowano trzy miliony polskich Żydów. Jednak początki były inne: Polska gościła dużą, skonsolidowaną społeczność żydowską przez tysiąc lat. Istniały nawet miasta, gdzie stanowiła ona większość. Nie

bez przyczyny Żydzi nazywali ją *po lan ya*, co po hebrajsku oznacza: „tu mieszka Bóg”. Żydzi zostali w Polsce, ponieważ mieli tam, w przeciwieństwie do innych państw, zagwarantowane prawa. Polacy nie traktowali Żydów jak wrogów, nie próbowali się ich pozbyć. Polska była sojusznikiem Anglii i Francji, kiedy inwazja nazistowskich Niemiec zapoczątkowała drugą wojnę światową. W tym sensie, podobnie jak jej sprzymierzeńcy, była wrogiem Niemiec. Polacy ucierpieli dotkliwie pod nazistowską okupacją: trzy miliony cywilów zostało zabitych w czasie wojny, a tysiące zesłano do obozów pracy. Polskie podziemie walczyło z nazistami, a powstanie warszawskie było punktem kulminacyjnym tego oporu. Udokumentowane są także przypadki udzielania pomocy żydowskim rodzinom przez Polaków. Jednak nie można zapominać, że byli także tacy, którzy kolabowali z Niemcami w szykanowaniu Żydów. Niektórzy robili to z premedytacją, część ze strachu, inni z obojętności. Polacy nie zaprzeczają tym faktom. Wszystko, czego życzyliby sobie od Żydów, to zmiana perspektywy, która pozwoliłaby spojrzeć na historię z innego punktu widzenia. W ramach tej perspektywy Żydzi byli oczywiście ofiarami, lecz równolegle byli nimi także i Polacy. Można zatem w tym momencie powiedzieć, że polscy Żydzi to ofiary ofiar. Ta zmiana perspektywy być może pozwoli Żydom wybaczyć Polakom, tak jak wybaczyli Niemcom<sup>18</sup>.

Niedawne kontrowersje z nagłówków gazet związane były z tym, że Polska uchwaliła prawo zabraniające przypisywania narodowi polskiemu nazistowskich zbrodni popełnionych na terenie Polski. Co zaskakujące (lub wcale nie), prawo to zostało wprowadzone na krótko przed montażem wystawy w Polsce. Pokazuje ono, że antagonizmy pomiędzy Polską a Izraelem, jako krajem żydowskim, są żywe i mają się dobrze, a każda próba ich wyciszenia skazana jest na porażkę. Zamiast jednak próbować je wymazać, jak gdyby nigdy nie istniały,

18 Na podstawie wypowiedzi zmarłego prezydenta Polski, Lecha Kaczyńskiego, zob.: Y. Tamir, 'Germany Bought Israel's Forgiveness With Money. Poland Couldn't Offer You a Thing', Haaretz, 8.02.2018 <https://www.haaretz.com/israel-news/.premium-germany-bought-israeli-forgiveness-poland-had-nothing-to-offer-1.5803505> [7.07.2018].



lepiej się z nimi skonfrontować. W ten sposób ich destrukcyjny element może zostać okiełznany i przekształcony w siły twórcze. I właśnie to wydarzyło się w ramach wystawy.

### Inny w naszym kręgu

Po niezliczonych zwrotach akcji docieramy wreszcie do samej wystawy z polsko-izraelskimi antagonizmami na pierwszym planie. Pracą, która prezentuje je w modelowy sposób, jest fotografia *Rodzina* Julii Taszyckiej. Pozornie jest to zwyczajne zdjęcie przedstawiające żydowską rodzinę z Izraela. W tle widzimy znajome, charakterystyczne izraelskie otoczenie. Żydowskość jest eksponowana za sprawą ubioru sfotografowanych osób – dwóch mężczyzn ma na sobie strój zgodny z dobrze znanym kodem religijnym: czarne buty, czarne spodnie, czarne jarmutki i białe koszule. Wygląd kobiet – wszystkich poza jedną – podporządkowany jest temu samemu kodowi. Jedna z nich ma na sobie nakrycie głowy, trzy noszą peruki. Ubrane są skromnie w długie spódnice i nieeksponujące dekoltyw koszule z długim rękawem. Pierwiastek rodzinny jest oczywisty ze względu na pozytywny nastrój pozujących do zdjęcia i wyraźną radość płynącą z bycia razem. Świadczą o tym także wspólne cechy wyglądu: wszyscy poza jedną osobą mają ciemne oczy i ciemne włosy, część nosi okulary, większość jest dość krępej budowy ciała. Kilka osób, zwłaszcza kobiety i dzieci, ma okrągłe twarze i podwójne podbródki.

W pewnym momencie jednak spojrzenie widza natyka się na postać, która zakłóca ten spójny obraz. W centrum obrazu stoi młoda kobieta – zdaje się teraz, że pozostałe postaci orbitują wokół niej. Wyróżnia się wyglądem spośród reszty – zarówno należy do ich grona, jak i nie. Za sprawą swej czarnej sukienki, uśmiechu i długiego nosa, który mógłby być określony jako „żydowski”, oraz ze względu na radość, którą czerpie ze wspólnego pozowania, przypomina resztę. Jednak jest inna, wyróżnia się przede wszystkim wysokim wzrostem. Także jej rozpuszczone, długie włosy koloru blond, jasna skóra, ubiór odstaniający fragmenty ciała oraz szminka na ustach to elementy, które komunikują,

że nie przestrzega tego kodu, co inni. Jej praktykę można nazwać „odwróconym antysemityzmem”. Jedną z nikczemnych tez antysemityzmu brzmiała, że Żydzi są niebezpieczni nie tylko ze względu na swoją żydowskość, ale także umiejętność asymilowania się w społecznościach chrześcijańskich, polegającą na przejmowaniu zwyczajów, także tych dotyczących ubioru. Zgodnie z tym poglądem Żydzi tylko sprawiają wrażenie zasymilowanych, jednak gdy ich kamuflaż zostanie zdemaskowany, ukaże się ich odmienność, a wraz z nią groźba, jaką stanowią dla jedności społecznej.

Widz może wywnioskować, że podobnie jak Żydzi próbowali asymilować się w chrześcijańskim społeczeństwie, fotografowana kobieta próbuje się wtopić w przedstawioną na zdjęciu żydowską rodzinę z Izraela. Jednak te próby są daremne, ponieważ jej spojrzenie zdradza sekret. Zdjęcie ukazuje odwrócenie sytuacji historycznej, w której to chrześcijanie stanowili dominującą większość, a Żydzi mniejszościową mniejszość. Na fotografii to Żydzi są w dominującej większości i to oni narzucają kody ubioru i zachowania, a kobieta wśród nich należy do mniejszościowej mniejszości. Nosi na sobie zatem elementy znaczące Innego, który musi zostać zidentyfikowany i potępiony mimo swej pozorowanej tożsamości. Praca nie próbuje tuszować antagonizmu poprzez fałszywy, przestodzony obraz solidarności. Wręcz przeciwnie: lekkim gestem wydobywa go na powierzchnię, ukazując pozorną bliskość pomiędzy fotografowanymi przy jednoczesnym zachowaniu różnicy pomiędzy członkami rodziny a osobliwą kobietą w ich kręgu.

Podobny gest ma miejsce w wideo Krzysztofa Perzyny pod tytułem *Pamiętka*. Także i w tej pracy spotykamy się ze śmiałym wkroczeniem na przeciwną stronę antagonizmów, odbywającym się poprzez próbę przyswojenia żydowskiego obyczaju. Ponownie umożliwia to ingerencja w żydowską etykietę stroju – utkanie miniatury jednego z jej najistotniejszych symboli – tatesu. O ile obrzezanie jest niepodważalnym dowodem żydowskości zaznaczonej w ciele, o tyle tates świadczy o żydowskości zaznaczonej w elemencie stroju noszonego najbliżej męskiego

ciała. Chociaż taśes ukryty jest pod ubraniem, jego obecność zdradzają wystające frędzle przy jego brzegach, świadczące o żydowskości mężczyzny, który go nosi.

Praca ta prezentuje kolejny antagonizm – dotyczący płci. Utkanie taśesu jest nie tylko naruszeniem żydowskiego zwyczaju w ogóle, ale także wkroczeniem na zwyczajowo kobiecy obszar, ponieważ historycznie tkactwo było zarezerwowane dla płci żeńskiej. Nie bez przyczyny Penelopa poświęciła się tkaniu, gdy jej mąż Odyseusz opuścił dom – było to oznaką lojalności, a także zniechęcało potencjalnych konkurentów. Tkanie i podobne prace ręczne, takie jak przędzenie, wyszywanie, dzierganie i szycie, identyfikowane są z kobiecym trybem życia, co wynika z narzuconego kobiecie zamknięcia w sferze domu. Czasochłonność tkania i rzemiosł pokrewnych oraz zręczność, jakiej wymagają, miały być lekarstwem na nudę oraz kanalizować żeńskie libido do celów twórczych. W tym sensie praca ujawnia ciekawe powiązanie pomiędzy Żydami a kobietami: te dwie grupy były ofiarami wykluczenia oraz zostały uznane przez panujących za zagrażające porządkowi społecznemu. Utkanie taśesu przeciwstawia się temu wykluczeniu oraz negatywnemu etykietowaniu i przyznaje Żydom i kobietom pozycję w centrum.

Zaabsorbowanie symboliką żydowską widoczne jest także w pracy Tymona Bryndala pod tytułem *Migdalah*. Jest to projekt, w którym żydowska gwiazda Dawida stanowi podstawę instalacji rzeźbiarskiej. Głównymi elementami pracy są dwa trójkąty składające się z trzech kamiennych elementów, tworzących wspólnie gwiazdę Dawida. Ten podstawowy komponent zostaje zwielokrotniony i ułożony w stos, tak że w rezultacie powstaje wiełopoziomowa wieża. Konstrukcja jest zarazem stabilna i chwiejna. O jej solidności świadczy kamienny budulec, chwiejność natomiast wynika z faktu, że ustawione na sobie warstwy nie są niczym zespolone. Wieża utrzymuje się w pionie jedynie dzięki ciężarowi poszczególnych elementów. W efekcie powstaje masywna lecz chybocząca się konstrukcja, która w każdej chwili grozi zawaleniem.

Justyna Los również skorzystała z żydowsko-izraelskiego symbolu, tym razem najbardziej emblematycznego – izraelskiej flagi. Jej praca *O dyplomacji* stworzona została ze zmanipulowanych flag: izraelskiej i polskiej. Tym dwóm głównym graczom towarzyszy dwóch kolejnych, znajdujących się w tle izraelsko-polskich relacji: z jednej strony są to Stany Zjednoczone, z drugiej zaś Niemcy. Także flaga niemiecka uległa pewnej modyfikacji, podobnej do tej, którą widzimy na fładze Polski – polega ona na znaczącym wyeliminowaniu koloru czerwonego. Co ciekawe, kolor ten był obecny we fładze Niemiec pomimo historycznych przeobrażeń kraju. Wypełniał fragment flagi Republiki Weimarskiej, tło flagi III Rzeszy Niemieckiej, czerwień zawiera również – obok neutralnych żółci i czerni – flaga współczesnych Niemiec. Los interpretuje czerwień jako symbol przemocy. Usuwając ją z flag – poprzez odcięcie (w wypadku polskiej) lub wymazanie (w wypadku niemieckiej) – wskazuje na obecność przemocy w obu tych krajach, a także ich podobieństwo w jej wyrażaniu. W grę czerwieni została włączona także flaga izraelska. Los odwołuje się do oryginalnego projektu autorstwa wizjonera państwa Izrael i jego współtwórcy, Theodora Herzla. Uczynił on tłem flagi symbolizującą czystość i przejrzystość biel, na której znalazło się siedem czarnych gwiazd Dawida odnoszących się do wywalczonego w czasach Herzla siedmiodziesięciodziennego dnia pracy. Manipulacja Los polega na przesunięciu siedmiu gwiazd w lewy górny róg flagi i dołączenie podłużnych czerwonych pasów. W ten sposób czerwień z flag polskiej i niemieckiej została przeniesiona na flagę Izraela, upodobniona do flagi Stanów Zjednoczonych.

Gest usunięcia czerwieni z flag polskiej i niemieckiej i umieszczenia jej na fładze Izraela zdaje się oczyszczać Polskę i Niemcy z winy przemocy, którą z kolei obarcza Izrael. Wizualna hybryda flagi Izraela i Stanów Zjednoczonych każe myśleć o podobieństwie tych dwóch państw w stosowaniu przemocy, pokrewnym wobec dawnego podobieństwa Polski i Niemiec. Utożsamienie się z izraelską stroną antagonizmu i próba zbliżenia się do niego

w dotychczas omówionych pracach ulega w pracy Los przeobrażeniu w postawę krytyczną.

Do krytyki dołącza tekstualna praca Jany Shostak skomponowana ze słów występujących w jej tytule: *Victims of Victims* (ofiary ofiar). Jest to popularne sformułowanie, rozpowszechnione zwłaszcza w dyskursie psychologicznym. Zaprezentowane w sytuacji wystawy traci pierwotne znaczenie i prowokuje raczej pytania o ofiary w kontekście historycznym. Automatyczna odpowiedź brzmi, że ofiary to ludność żydowska, spośród której jedna trzecia zginęła w Holokauście, natomiast agresorami byli Niemcy, mający na celu zgładzenie Żydów, oraz pomagający im w tym Polacy. Jednak jak się okazuje, ci, którzy napadali, sami ucierpieli. Płyne stąd wniosek, że choć ludność polska wspierała niemieckie ataki na Żydów, równolegle była ofiarą nazistowskiej agresji.

Można także powiedzieć, że obecnie agresorem jest izraelski okupant, a ofiarą ludność palestyńska. W tym sensie ofiarami ofiar, o których mówi Shostak, nie są Żydzi – kiedyś ofiary Holokaustu, lecz narażani na izraelską agresję Palestyńczycy. W obu tych wypadkach Polacy zostają oczyszczeni z winy: w pierwszej sytuacji Polacy rzeczywiście byli agresorami, a Żydzi ofiarami, ale byli nimi także Polacy. W drugiej przewrotna historia odwróciła role – ci, którzy ucierpieli, są teraz agresorami, a faktycznymi ofiarami są w tym układzie Palestyńczycy.

### Melodia trwa

Wśród prac izraelskich uczestników projektu, podobnie jak u polskich, nie ma przypadków tuszowania prawdy historycznej. Jednak inaczej niż prace Polaków, nie odnoszą się one do narodu współników projektu – ani przez identyfikację czy asymilację, ani przez krytykę. Tożsamość ofiar wśród izraelskich uczestników jest oczywista i nie podlega dyskusji ani problematyzowaniu. Ich prace przywołują duchy straconej żydowskiej egzystencji, poszukują jej śladów i sposobów na zachowanie pamięci o niej.

Fotografie Comei Smith są rezultatem wizyty artystki w Warszawie i wrażeń wywołanych

w trakcie tego pobytu. Dwie z nich ukazują postaci z filmu wideo wyświetlanego w Muzeum Historii Żydów Polskich. Niewyraźne sylwetki – jedna z osób jedzie na rowerze, a druga idzie ulicą – są częściowo zakryte szeregiem czarnych kropek. Podobno pojawiły się one w obrazie za sprawą wzoru na ścianie działowej, za którą wyświetlane było wideo. Na innej fotografii widzimy czerwono-czarną plamę pokrywającą żółtawe płytki podłogowe w jerozolimskim mieszkaniu. Według Smith jest to lustrzane odbicie skazy na innej posadzce, którą zobaczyła w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie. To tam mieściła się kiedyś biblioteka Wielkiej Synagogi, która spłonęła w 1943 roku w wyniku wywołanej przez nazistów eksplozji. Ślady ognia są wciąż widoczne na posadzce.

Obie sytuacje mówią o śladach traumatycznej przeszłości żydowskiej egzystencji w Warszawie, które przykuły uwagę Smith podczas jej wizyty. W obu wypadkach znaki tej traumy nie są sfotografowane bezpośrednio: w pierwszej sytuacji sfotografowane postaci oddziela przepierzenie, w drugiej, bardziej złożonej, pokrytą bliznami posadzkę w Warszawie zastąpiła posadzka w Jerozolimie. W obu wypadkach przedmioty traumy – osoby, które zginęły w Holokauście, i plama będąca znakiem pożaru – zostały wpisane w pewną siatkę. W pierwszym wypadku jest to szereg kropek, w drugim – płytek podłogowych. W ten sposób mamy do czynienia z próbą przyporządkowania współrzędnych temu, co nie ma żadnego umiejscowienia. Celem manipulacji odbywającej się w pracy jest zdystansowanie świadectwa w taki sposób, by mogło ono podlegać polemice. To dystansowanie odbywa się poprzez mechanizmy charakterystyczne dla marzeń sennych – z jednej strony mamy kondensację (postaci przykryte szeregiem kropek), z drugiej – przemieszczenie (poplamiona podłoga przeniesiona z Warszawy do Jerozolimy). Za sprawą tych operacji Smith nadaje traumie nazwę i miejsce, tym samym łagodząc jej grozę.

Ślady egzystencji żydowskiej są także obecne w pracy wideo Eyal Chirurga *A więc idę, w zadumie i zamyśleniu*. Chirurg odtwarza pieśń szabasową, którą jego rodzina śpiewała wspólnie z ocalałą

z Holocaustu babcią. Dźwiękowi towarzyszy obraz – z kompletnej czerni wyłania się rozszerzający się krąg światła. W miarę jak jasność staje się intensywniejsza, ukazuje się głęboki las lub być może słupy ogrodzenia. Okrąg światła może być postrzegany jako wizualna metafora (religijnej) pieśni wybrzmiewającej w tle. Niewykluczone, że w jądrze ciemności Holocaustu tli się isierka nadziei, którą wyraża melodia. Pieśń szabasowa, którą śpiewano w obozie koncentracyjnym, nadal wybrzmiewa w piątkowe noce w domu ocalałej kobiety, gdzie gromadzi się jej rodzina. Melodia powraca podejmowana przez głos wnuka. Ludzi, od których ją usłyszał, być może nie ma już na tym świecie, jednak pieśń pozostaje żywa. W ten sposób staje się znakiem ciągłości egzystencji żydowskiej, która ocalała pomimo planu nazistów, by ją wyeliminować.

Wideo Kim Gazit po tytule *Edut* – z hebrajskiego „świadectwo” – nie mówi nic na temat prawdziwej natury tego aktu, ponieważ praca wprowadza celowe zakłócenia. Wyrażają się one przede wszystkim w opowiedanej sytuacji: oto syn, przebierając w śmietniku, znajduje kawałek chleba, którym chce nakarmić umierającego z głodu ojca. Przybywa jednak zbyt późno, by go ocalić – ojciec już nie żyje. Musi teraz pogrzebać jego nabrzmiałe z głodu ciało i zmówić kadisz. Zakłócenie stanowi fakt, że to syn musi podjąć się zadania, które zwyczajowo zarezerwowane jest dla ojca: w Holocaustie często to nie ojcowie opiekowali się synami, lecz działo się na odwrót. Zakłócenie staje się jeszcze wyraźniejsze, gdy widz odkrywa, że przedstawiane świadectwo dotyczy dwóch niezwiązanych osób, doświadczających podobnej sytuacji. Połączenie ich relacji przeczy założeniu, że świadectwo jest wyznaniem osobistym i jednostkowym. Opisywana sytuacja ma oczywiście wymiar personalny, jednak połączenie opowieści sugeruje jej uniwersalny charakter. Zakłócenia się nasilają, gdy ujawniona zostaje tożsamość świadków: jeden z nich jest Żydem aszkenazyjskim, a drugi Mizrachijczykiem z Afryki Północnej. To odkrycie przeczy utartej opinii, że Holocaust dotyczył jedynie europejskich Żydów. Przypisanie roli ofiar Holocaustu Żydom aszkena-

zyjskim pomogło przypieczętować ich dominację i doprowadziło do utraty praw obywatelskich przez Żydów mizrachijskich. Przypominanie o mizrachijskich ofiarach Holocaustu wspiera tę grupę w ich staraniach o przewyciężenie marginalizacji. Do lekceważenia narracji Holocaustu Mizrachijczyków odnosi się także wydana niedawno książka Yossiego Sucary *Benghazi-Bergen-Belsen*, opowiadająca o zagłuszanej historii wywózki Żydów z Libii do obozu koncentracyjnego.

Zakłócenia są obecne nie tylko w przywoływanej historii, lecz także w sposobie jej relacjonowania: zazwyczaj świadek wypowiada się w pierwszej osobie, natomiast tutaj świadectwo daje kobieta, nie zaś mężczyzna, który uczestniczył w opisywanych wydarzeniach. Kwestią, która dodatkowo wprowadza dezorientację, jest także tożsamość genderowa mówiącej kobiety, ponieważ jej krótkie włosy i brak wyraźnych cech kobiecych utrudniają przypisanie jej do konkretnej płci kulturowej. Ponadto jest to osoba młoda, natomiast tego rodzaju świadectwa można usłyszeć zazwyczaj od starszych.

Wiarygodność świadectwa kwestionuje także ewidentny brak zgodności pomiędzy postacią kobiety na ekranie a wydobywającym się męskim głosem. Głos, który słyszymy, jest, podobnie jak w wypadku lalki brzuchomówcy, głosem Innego. Nie postarano się o dokładny dubbing, jako że męski głos i ruch warg kobiety nie są zsynchronizowane. Głos mężczyzny nie jest głosem człowieka, który brał udział w relacjonowanej sytuacji, lecz czymś innym. Ścieżka dźwiękowa nie jest dopasowana do odtwarzanych podpisów, które czasem są poucinane, a w innych fragmentach kompletnie ich brakuje. Te rozmaite formy zakłóceń kwestionują esencję świadectwa, od którego oczekujemy spójności z sytuacją, do której się odnosi. Sugerują one zatem pytanie o wiarygodność dotyczące wszystkich świadectw, zwłaszcza tych związanych z Holocaustem. Traumatyczność tego wydarzenia w zasadzie nie pozwala na wiarygodną reprezentację.

*Trzy sztuki o Auschwitz* Shir Cohen zrodziły się z uczucia niepokoju, którego artystka doznała podczas pobytu w Polsce. Jego źródłem był namysł,

jak doszło do tego, że w tym spokojnym i bardzo kulturalnym otoczeniu znalazło się miejsce na tak intensywne antagonizmy, których obiektem była przede wszystkim ludność żydowska. W odpowiedzi na te emocje Cohen dokonała ingerencji w utwory Mozarta i Schuberta, będące świętościami dla europejskiej kultury. Dwie opery Mozarta i pieśń Schuberta posłużyły jako kanwa dla trzech sztuk. Zabiegi artystki są natychmiastowo zauważalne poprzez dołączone przez nią obrazy – są nimi grafiki z podręczników fryzjerskich ukazujące sposób chwytania za nożyczki i brzytwy oraz schematy porostu włosów. Ta mieszanka kultury wysokiej i niskiej sprawia, że widzowi ciężko jest uniknąć skojarzeń z goleniem i gromadzeniem włosów w Holokauście. Ogolone głowy przedstawione na obrazach nieuchronnie przypominają o dotkniętych wszawicą głowach więźniów obozów.

Cohen pozwoliła sobie na ingerencję w teksty klasycznych utworów. W dialog pomiędzy Figarem a Zuzaną z *Wesela Figara* wtrąca suche statystyki czystek etnicznych. W innej scenie dodaje od siebie didaskalia, w których zaleca aktorowi, by wypowiedział kwestię w taki sposób, jakby miał przystawioną do głowy broń. Wskazówki sceniczne poza tym, że wprowadzają do scen absurd, przywołują porównanie z Holokaustem: wy, aktorzy, powinniście poczuć to, co czuli Żydzi, gdy pistoletami zmuszano ich do wykonywania muzyki. To upodlenie sztuki, która staje się środkiem przetrwania i niczym innym – doskonale opisane w *Fudze śmierci* Paula Celana<sup>19</sup> – nie jest dolą wyłącznie Żydów, ale także synów i córek cywilizowanej Europy.

Wybór Mozarta i Schuberta nie jest przypadkowy. Cohen pokazuje, że przedmiotem antagonizmów Europy nie jest jedynie żydowski Inny, lecz wszyscy Inni, przede wszystkim zaś kobiety i ciemnoskórzy. Ciemnoskóre postaci w operach Mozarta były zawsze ukazywane jako negatywne: Osmin z *Urowadzenia z seraju* jest opisany jako brutal, który uniemożliwia czwórce Europejczyków

ucieczkę z niewoli w Imperium Osmańskim. W *Czarodziejskim flecie* Maur Monostatos usiłuje zgwałcić białą Paminę. Podobnie dzieje się w wypadku Schuberta: mimo że podobnie jak inni członkowie ruchu romantycznego sympatyzował ze zmianą społeczną i walkami o równość, traktował kobiety w sposób niegodziwy.

### Intra Morus / Extra Morus

Praca Cohen ukazuje antagonizmy, które rozszerzają omówioną wcześniej listę fundamentalnych napięć. Polska i Izrael nie są monolitami, antagonizmy istnieją nie tylko pomiędzy tymi krajami, ale także w ich obrębie. Oznacza to że artyści uczestniczący w wystawie kierują uwagę nie na jeden, lecz na wiele antagonizmów. Co ciekawe, izraelscy artyści odnoszą się jedynie do wewnątrzizraelskich antagonizmów, pomijając wewnątrzpolskie, podczas gdy Polaków interesują zarówno jedne, jak i drugie.

Wideo *Królowa* Zofii Kuligowskiej ukazuje młodą kobietę stojącą przed ogromną figurą Jezusa w Świebodzinie i wkładającą do ust cukierka. Pomiedzy dwoma postaciami zbudowane się napięcie: figura przedstawia mężczyznę, osoba u jego stóp jest kobietą; pomnik jest nieożywiony, kobieta jest żywa; figura jest kolosalna, kobieta ma normalne ludzkie proporcje (choć ze względu na perspektywę wydaje się odrobinę wyższa niż w rzeczywistości). Pomnik jest szarawy, kobieta zaś ubrana jest na różowo, taki sam kolor mają także klejnoty w koronie, którą ma na głowie – identycznej jak ta na pomniku Jezusa – i konsumowany przez nią cukierek. Manewr z koroną jest symbolicznym naruszeniem władzy kościoła i próbą podporządkowania sobie jej sił. Wyzywające oblizywanie cukierka lekceważy kościelne zakazy, przede wszystkim zakaz nieumiarkowania w jedzeniu i piciu, będącego jednym z siedmiu grzechów głównych. Jednak prowokacja artystki ma o wiele większy zakres i odnosi się ogólnie do zakazów dotyczących przyjemności. Manifestuje się to poprzez jej zadziornie różowy ubiór, koronę i szminkę, którą Kuligowska nosi na ustach. Jej opór wyraża się w wyraźnej erotyzacji aktu jedzenia – ssaniu i połykaniu wkładanego do

19 P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, przeł. S.J. Lec, Kraków 2013.  
Zob. też: D. Pimentel, *Margarete and Her Spectre*, „Journal of Aesthetics and Phenomenology” 4:1, 2017, s. 15–29.

ust cukierka. Praca staje się w ten sposób feministyczną prowokacją wymierzoną przeciwko instytucji polskiego kościoła, jego opresyjności wobec kobiet i próbom zarządzania kobiecym ciałem oraz związanymi z nim przyjemnościami.

Prace po stronie izraelskiej także odnoszą się do rozmaitych antagonizmów. Wideo Bar Sharmy *Czarne po białym* dotyka wewnątrzizraelskich antagonizmów etnicznych. Praca nawiązuje do kampanii reklamowej bielizny, w której wystąpiła izraelska modelka Bar Refaeli. Zdjęcie reklamowe przedstawiające Refaeli w otoczeniu trzech etiopskich modelek idealnie odzwierciedla antagonizmy etniczne w Izraelu, zwłaszcza pomiędzy Żydami aszkenazyjskimi a mizrachijskimi. Kwestia ta dotyczy wyglądu – w Izraelu ideał piękna utożsamiony jest z cechami fizyczności aszkenazyjskiej: prostymi blond włosami, niebieskimi oczami, wąskimi ustami i małym, zdartym nosem. Na fotografii Refaeli, wcielająca ten ideał w sposób ewidentny, znajduje się w środku kadru i koncentruje na sobie całą uwagę, podczas gdy miejsce Etiopiek jest w tle.

Fotografia jest niepokojąca nie tylko dlatego, że ukazuje wyższość wyglądu aszkenazyjskiego, lecz także ze względu na to, że rzutuje to na układ klas społecznych. W sposób oczywisty Refaeli jest w tej sytuacji panią, a rolę etiopskich modelek jest usługiwanie jej i dogadzanie, przez co zdjęcie wspiera rasistowskie uprzywilejowanie Aszkenazyjczyków ponad Mizrachijczykami i sugeruje, że status klasowy jest determinowany przynależnością etniczną.

Wideo autorstwa innej Bar – Bar Sharmy – stanowi dokładne odwrócenie opisanej sytuacji: ta, której miejsce było na marginesie – etiopska modelka – teraz zajmuje centralną pozycję, aszkenazyjska kobieta zaś schodzi na dalszy plan. Młoda i promienna Etiopka reprezentuje inny ideał piękna. Trzy Aszkenazyjki stojące dookoła odbiegają od ideału, ponieważ są starsze i korpulentne. Złocisty kolor, który jest w Izraelu przedmiotem obsesyjnego podziwu, zostaje ironicznie przemieszczony z blond włosów Refaeli na stroje aszkenazyjskich kobiet. Elementy innego ideału piękna zostają przeciwstawione cechom reprezentowanym przez Refaeli: pro-

ste, blond włosy zastępują ciemne i kręcone, jasną skórę – ciemna, jasne oczy – ciemne, wąskie usta – wydatne, mały, zadarty nos – szeroki i prosty. Nie mamy tu do czynienia z rygorystycznym europejskim pięknem, lecz pięknem innym lub pięknem Innego, które zachodnia perspektywa uznaje za egzotyczne – zarazem przyciągające, jak i odpychające. To wizualne odwrócenie sygnalizuje zmianę w układzie klas: biała Aszkenazyjka, będąca wcześniej panią, zyskuje status niewolniczki. Ciemnoskóra Etiopka jest teraz na pozycji dominującej.

Etniczne, wewnątrzizraelskie antagonizmy uwidocznione zostały także w pracach Renany Aldor i Sharon Azagi. Animacja Aldor *Poszukująca kobieta* jest wspomnieniem jej babki, która przybyła do Izraela z Oranu w Algierze. Aldor wskrzesza ducha kompletnie zapomnianej społeczności, która została wyparta z kanonicznej narracji syjonistycznej. Instalacja Azagi *Mom Fountain* składa się z metalowej tacy i ośmiu szklanek, które artystka odnalazła w opuszczonym domostwie w osadzie Sdej Trumot, gdzie zamieszkiwała społeczność doliny Bet Sze’an – imigrantów z Afryki Północnej, którzy zasiedlili te okolice w latach 50. XX wieku. Ich osadnictwo w tej i podobnych wioskach było częścią programu rozpraszania ludności, zaprojektowanego przez instytucje zarządzających krajem Aszkenazyjczyków, którzy w ten sposób pozbawili imigrantów praw obywatelskich, wykluczając ich z centrów zatrudnienia i kultury. Podobnie jak Proustowska magdalenka, taca może być postrzegana jako łącznik z tradycyjnym stylem życia, który stopniowo zanikał, w miarę jak przedstawiciele rodzin imigrantów asymilowali się w syjonistycznym tyglu narodów.

Netta Clara Peretz w swoim wideo *28/5* odnosi się do narodowościowych aspektów wewnątrzizraelskich antagonizmów. Praca jest zapisem spotkania, w którym uczestniczą młoda, prowadząca auto Izraelka i palestyński autostopowicz. Ich rozmowa ukazuje dwa zupełnie odrębne światy: kierowcą jest dwudziestoosmiolatka, studentka Akademii Bezalel, której rodzice są mieszkańcami Pardes Channa. Autostopowicz to Palestyńczyk z Izraela, pracownik fabryki produkującej konserwy, zamieszkały w Kfar

Kara. Zaoferowanie podwiezienia nieznamym osobie może być ryzykowne, zwłaszcza w kontekście lokalnych zagrożeń, takich jak ataki terrorystyczne i porwania. Ta niebezpieczna sytuacja wyraźnie unaocznia izraelsko-palestyńskie antagonizmy, wynikające z nierozstrzygniętego sporu o fragment ziemi nazwany przez Izraelczyków Izraelem, a przez Palestyńczyków Palestyną.

Za narodowym antagonizmem skrywa się jeszcze inny – klasowy. Studentka jest przedstawicielką wyższej klasy średniej, o czym świadczy fakt, że jej rodzice należą do zamożnej społeczności. Jest właścicielką samochodu, może studiować, nie wykonując przy tym żadnej pracy zarobkowej. Nie ma dzieci, które musiałaby utrzymać, więc może poświęcić całą swoją energię na studiowanie. Robotnik wywodzi się z klas niższych. Wiemy o tym, ponieważ pracuje przy taśmie w fabryce i nie dysponuje autem. Urodziła mu się już piątka dzieci, którym musi zapewnić byt. Antagonizm klasowy wtłoczony w narodowy definiuje relacje władzy: izraelska studentka jest na uprzywilejowanej pozycji, palestyński robotnik musi polegać na jej dobrej woli. Ten antagonizm klasowy uwyrażnia się także w ekonomii wizualnej pracy: studentka zajmuje centrum kadru i jest widoczna przez cały czas trwania filmu, natomiast robotnik w żadnym momencie nie awansuje na widzialną pozycję – słyszemy wyłącznie jego głos.

Do wymienionych antagonizmów dołączyć należy kolejny – dotyczący płci. W rozmowie wychodzi na jaw, że zarówno studentka, jak i robotnik żyją bez miłości – dziewczyna deklaruje stan panieński, natomiast robotnik wyjawia, że jest rozwodnikiem i nie chce się ponownie żenić. Oboje są zatem pozbawieni miłości, lecz każde z nich w inny sposób: studentka jeszcze jej nie doświadczyła, robotnik już ją przeżył, jednak zniechęciło go niepowodzenie. Ten współdzielony brak wytwarza ambiwalentny stosunek względem miłości: jedno z nich jej pragnie, drugie nie wierzy w jej urzeczywistnienie. Znajdują się w ten sposób na przeciwległych brzegach płciowego antagonizmu, który – jak stwierdził Jacques Lacan – z definicji uniemożliwia prawdziwą relację

między kobietą a mężczyzną<sup>20</sup>. Ostatecznie każde z nich pozostaje w izolacji.

Do narodowego antagonizmu w Izraelu odnosi się także polscy uczestnicy wystawy. Różne kontrole bezpieczeństwa są powszechne w izraelskiej przestrzeni publicznej, można się z nimi spotkać przy wejściach do miejsc tłumnie odwiedzanych. Izraelscy obywatele są już do tego przyzwyczajeni, jednak dla przybyłych z zagranicy może być to nowe zjawisko. Stało się ono przedmiotem instalacji *Kontrola* Magdaleny Morawik. Pracę tworzy model bramki kontrolnej, z której wydobywa się nieprzyjemne piszczenie w trakcie przechodzenia przez nią. Umieszczając taki obiekt w galerii, Morawik wskazuje na jego opresyjną naturę. Mimo że urządzenie zaprojektowano w celu zadbania o bezpieczeństwo i stworzenia strefy wolnej od zagrożeń, służy ono jako środek nadzoru i kontroli. W tym sensie może być także postrzegane jako narzędzie selekcji wytwarzające granicę pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, znamionuje Innego i usuwa go z przestrzeni publicznej.

Wideo *Bardzo ładny widok* Mikołaja Podwornego otwiera sielankowy krajobraz. W centrum kadru widzimy ubranego w mundur człowieka wspinającego się na wysoką lampę, z której rozpościera się widok. Kamera skupia się na nim, podczas gdy widz chłonie idylliczną atmosferę. Kiedy kadr się rozszerza, spokój zostaje zburzony – okazuje się, że lampa stoi naprzeciw osiedla Issawiya we wschodniej części Jerozolimy. W lewym dolnym rogu kadru można dostrzec przebiegający zbroczem mur bezpieczeństwa, dzielący Jerozolimę na dwie części. Podobnie jak urządzenia w kontroli bezpieczeństwa, bariera ta służy jako środek nadzoru, tworząc granicę między tym, co znajduje się wewnątrz murów – *intra morus* i na zewnątrz – *extra morus*. Mur bezpieczeństwa wyznacza granicę pomiędzy Izraelem a terytorium okupowanym, natomiast kontrole bezpieczeństwa stwarzają te granice w samym Izraelu. W obu wypadkach bariera

20 J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Encore)*, ed. J.A. Miller, trans. B. Fink, W.W. Norton, New York and London 1998.

w sposób arbitralny oddziela to, co znajduje się wewnątrz i na zewnątrz, a jej obecność świadczy o agresji w konflikcie izraelsko-palestyńskim.

Mur bezpieczeństwa odgranicza także obszar Jerozolimy, który został zaanektowany przez Izrael. Można powiedzieć, że Jerozolima jest sednem tego konfliktu nie tylko w wymiarze geograficznym, lecz także w kontekście zestawu panujących tu, omawianych wcześniej antagonizmów.

Jerozolima jako święte miasto trzech religii monoteistycznych jest sercem konfliktu pomiędzy Żydami, muzułmanami i katolikami; sercem narodowych sporów pomiędzy Izraelczykami a Palestyńczykami; sercem potyczek między religią a dążeniami do sekularyzacji; sercem konfliktu klasowego bogatych i biednych. Jak powszechnie wiadomo, największe zastrzeżenia Jezusa wobec saduceuszy brały się z bardzo wyraźnych nierówności społecznych i niesprawiedliwej dystrybucji zasobów.

Nie wolno zapominać, że osada Issawiya sąsiaduje z Górą Skopus i usytuowaną na jej szczycie Akademią Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel. Mówi nam to o tym, że akademicka wieża z kości słoniowej nie jest odizolowaną (przynajmniej geograficznie) jednostką, oderwaną od rzeczywistości. Akademia usytuowana jest u progu konfliktu, jako że Issawiya wraz ze wzburzonymi protestującymi mieszkańcami, którzy wychodzą na ulicę, widoczna jest prawie z każdego okna budynku, włączając w to wszystkie okna Wydziału Sztuk Pięknych. Jednak bliskość geograficzna nie jest wystarczająca. Obowiązkiem uczelni jest nieignorowanie konfliktu i zwracanie na niego uwagi, nie odwracanie się do niego tyłem, lecz angażowanie się. Dokładnie to dzieje się dzięki wystawie. W tym sensie można dostrzec w tej realizacji nie tylko Akademię Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel, ale także każdą inną uczelnię, niezależnie od tego, gdzie się znajduje.

## Bibliografia

- F. Bacon, *Novum Organum*, przeł. J. Wikarjak, PWN, Warszawa 1955.
- P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, przeł. S.J. Lec, a5, Kraków 2013.
- M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniej-szej*, przeł. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Eperons-Ostrogi, Kraków 2016.
- J. Derrida, *Wieże Babel*, przeł. A. Dziadek, [w:] P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Znak, Kraków 2009.
- A. Gramsci, *Listy z więzienia*, przeł. M. Brahmer, Czytelnik, Warszawa 1950.
- M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 5/1992, s. 9–67.
- D. Hume, *Sprawdzian smaku*, [w:] idem, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. T. Tatar-kiewiczowa, PWN, Warszawa 1955.
- I. Kant, *Co to jest Oświecenie*, [w:] T. Kroński, *Kant*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1966, s. 164.
- Kartezjusz, *Medytacje o filozofii pierwszej*, przeł. J. Hartman, Aureus, Kraków 2002.
- J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Encore)*, ed. J.-A. Miller, trans. B. Fink, W.W. Norton, New York and London 1998.
- D. Pimentel, *Aesthetics*, Bialik Insitute, Jerusalem 2014 (w języku hebrajskim).
- D. Pimentel, *Margarete and Her Spectre*, „Journal of Aesthetics and Phenomenology” 4:1, 2017, s. 15–29.
- M. Wesoly, *Heraklit w świetle najnowszych badań*, „Studia Filozoficzne” 7-8/1989, s. 40–47.
- Y. Tamir, 'Germany Bought Israel's Forgiveness With Money. Poland Couldn't Offer You a Thing', Haaretz.com, 8.02.2018.
- E.M. Zemach, *Studies in Analytic Aesthetics*, Dega Books, Tel Aviv 1970 (w języku hebrajskim).



Agata Araszkiwicz

# Ruchome piaski pamięci

Mieszkam poza Polską ponad dekadę, lecz czuję się myślowo częścią jej intelektualnego krwiobiegu. Jednak podczas mego ostatniego pobytu w kraju zdarzyła mi się dziwna rzecz. Po przekroczeniu samochodem granicy, słuchając jednej z tradycyjnych stacji muzycznych, ze zdumieniem zobaczyłam na ekranie radia komunikat: „Polska była najlepszym miejscem na świecie do życia dla Żydów”. Bez komentarza, bez cudzysłowu – po prostu defilujący slogan pomiędzy nazwiskiem wykonawcy i tytułem piosenki. Długo trwało, nim oprzytomniałam z zadumy, do dzisiaj właściwie nie wiem, co ten komunikat miałby oznaczać. Jako przygodne obwieszczenie radiowe był może skrótem dnia, rodzajem prasowego newsa wyjętego z wypowiedzi jednego z polityków. Uderza w nim bowiem pewne niejasne zaprzeczenie negacji. I poczucie winy. Na przykład dlaczego „była”? I dlaczego przygodna stacja radiowa bawi się tak tandetnie w tanią politykę? Czy naprawdę Polska była rajem dla Obcych?

To, co również uderza w przytoczonym zdaniu, to jasny, wyraźny polski kryzys tożsamościowy. Nie było chyba żadnego momentu w polskiej transformacji, w którym doszedłby on do głosu w potężniejszy sposób. Polskie zmaganie z nowoczesnością, określane czasem przez komentatorów jako „modernizacja

bez modernizmu”, wyznacza pole ekonomicznego wzrostu, rozwijającego się wprost proporcjonalnie do ograniczenia praw obywatelskich kobiet czy mniejszości seksualnych oraz do rosnących nierówności klasowych. Polska demokracja okazała się „biała”, męska i monoetniczna, jednym słowem wszystko, tylko nie – egalitarna. Trudna nowożytna historia polityczna Polski, kraju, który przez ponad 120 lat nie istniał przed 1918 rokiem, pozostawiła w polskiej wyobraźni zbiorowej trwałe ślady poczucia cywilizacyjnej niższości (łamane przez moralną, czytaj: religijną, wyższość), resentymentu i kompleksu ofiary. Amplituda turbulencji okresu przejściowego, związanych z niepewnością co do roli i miejsca Polski w Europie, owocuje lękiem przed wszelką innością, obcością czy odmiennością.

Nie jest jednak tak, że ksenofobia jest wobec polskiej tradycji tożsamościowej rdzennie zewnętrzna. Pomimo wielu mitów dotyczących tolerancji religijnej czy społecznej w historii Polski, jeśli topoty obcości prześledzimy choćby w literaturze, okaże się, że zapisów prawdziwej otwartości nie ma w niej za wiele. Za pierwszy przykład dywagacji związanych z odmiennością mniejszości żydowskiej w polskiej literaturze uchodzi oświeceniowa powieść Juliana Ursyna Niemcewicza *Lejbe i Siora, czyli listy dwóch*

*kochanków* (1821). Utrzymana w tonacji romansowej książka zderza ze sobą dwie postawy odnajdywania się w kulturze dominującej, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, czyli asymilacji i zachowania odrębności kulturowej (w tym przypadku chasydzkiej). Oświeceniowa, uniwersalizująca perswazja zmierza tu jednoznacznie do zniwelowania wszelkich różnic w drodze do idealizacji ogólnego postępu historii. Program asymilacji Żydów, wbrew prawdopodobnym chęciom autora, można by tu sparafrazować jako: „staną się wolnymi ludźmi, gdy przestaną być Żydami”. Kulturowa tradycja chasydzka równoznaczna jest z przesądem i zabobonami, doskonałymi zaś reprezentantami postępu są polscy bohaterowie chrześcijańscy. Mimo więc faktu, że oświeceniowa historia miłości (i postępu) upleciona jest tu pomiędzy dwojgiem progresywnych bohaterów żydowskich, morał narracji nie zdołał umknąć banałowi epoki. Powieść Niemcewicza jest dzisiaj przykładem wszelkich wad absolutyzowania pojęciowej konstrukcji asymilacji w stylu oświeceniowym, czyli z poświęceniem wszelkich odrębności.

Kolejnym ciekawym przykładem żydowskiej obecności w polskiej literaturze jest postać Jankiela – karczmarza i cymbalisty z największego romantycznego eposu Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz* (1834). Wersy: „Było cymbalistów wielu, / Ale żaden nie śmiał zagrać przy Jankielu” funkcjonują jako szkolny mem cytowany po wielekroć w polskiej kulturze. Jankiel był polskim patriotą i działaczem konspiracyjnym – na tym polega innowacyjność tej postaci literackiej. Niemniej scena, dzięki której Jankiel stał się nieśmiertelny, przypomina tradycyjny kolonialny obrazek czarnoskórych niewolników, grających na plantacji bawełny na bałatajce w świetle zachodzącego słońca. Dużo tu fantazmatów, a mało historycznej prawdy i społecznej empatii. Okres dwudziestolecia międzywojennego przyniósł w literaturze polskiej niezwyklej erupcję talentów zasymilowanej inteligencji żydowskiej – w dziedzinie poezji i prozy nabierając w wolnym po 1918 roku kraju niebywałej dynamiki. W literaturze przedmiotu mówi się o trzech typach żydowskiej obecności w literaturze polskiej: akulturacji, czyli całkowitej asymilacji do kultury polskiej,

asymilacji częściowej, czyli posługiwaniu się językiem polskim przy zachowaniu kulturowej odrębności (i tworzeniu również w języku hebrajskim) oraz tworzeniu tylko przy afirmacji całkowitej odrębności. Te dwie dekady, bazujące na różnorodności, były jednym z najbardziej twórczych i żywych okresów rozwoju kultury polskiej. Nie do końca możemy tu jednak mówić o totalnej harmonii różnorodności – zasymilowani twórcy pochodzenia żydowskiego byli stałym obiektem ataków skrajnej prawicy. Scena literacka była w jakimś sensie spolaryzowana, nawet jeśli ataki te były zmarginalizowane i nie nadawały tonu literackiemu życiu międzywojnia.

Jednak literatura polska, która zachłysnęła się wolnością po 1918 roku, była w pewien sposób narcystyczna. Słynne zdanie z wiersza jednej z najważniejszych grup poetyckich tego okresu – Skamandra: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę” z jednej strony można czytać jako programowy manifest uwolnienia estetyki od obowiązku martyrologicznego, z drugiej jako nazbyt skrótowy zapis postulatu wolności: bez napięć, sprzeczności i problemów do rozwiązania. Jak podkreśla Marci Shore w książce *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem* (2008), formację młodych twórców dwudziestolecia cechowało egzaltowane, skupione na sobie upijanie się bezwarunkową polskością. Interesujący jest tu wątek Kresów – przede wszystkim terenów obecnej Ukrainy, które należały wówczas do Polski i były polonizowane. W polskiej tradycji przetrwał mit tego regionu jako międzykulturowego tygla, w którym harmonijne współżycie cechowało koegzystowanie wielu narodowych mniejszości (ukraińskich, romskich, rosyjskich, żydowskich). Jeśli jednak sięgniemy choćby po literaturę Amosa Oza (*Opowieść o miłości i mroku*), widzimy te tereny jako obszar eskalacji napięć etnicznych, stale podmywanych niepokojem związanym z poczuciem obcości i niemożnością asymilacji. Echa tych napięć dochodzą do głosu również we współczesnych próbach rozliczenia się z trudną przeszłością. Jeden z najciekawszych polskich filmów ostatnich lat, *Demon* (2015) w reżyserii Marcina Wrony, podejmuje interesującą trawestację

motywu dybuka ze znanego dramatu Szymona An-skiego. Wesele na polskiej wsi, zagraniczny Pan Młody i duchy przeszłości, które powodują, że nagle zapada się ziemia. Trudno skonstruować polską tożsamość na ruchomych piaskach, zdaje się mówić twórca filmu. Jednak owa tożsamościowa trudność w filmie *Wrony* polega na samym „ramowaniu” jej znaczenia, czyli – jak definiuje to Judith Butler – na tworzeniu ram dyskursu. Problem w filmie *Demon* polega na demonizowaniu obcości – ustawiczne przeciwstawianie „swoich” i „obcych” powoduje całkowity symboliczny nokaut, niemożliwość wypracowania jakiegokolwiek wspólnej narracji, o którą przecież przede wszystkim chodzi.

Najciekawszym przykładem jest tu polska scena sztuki współczesnej, która w sposób najbardziej wieloraki i złożony próbuje przełamać paradygmat tożsamości, skupiony wokół napięcia „my i oni”. Od 1989 roku utrwalił się, głównie dzięki sferze medialnej, swoisty wzór refleksji o Zagładzie w myśl triady: kaci (nazistowscy Niemcy), ofiary (Żydzi) i niewinni świadkowie (Polacy). Pomimo tego, że demaskuje ją już sam ironiczny tytuł książki Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*, opublikowanej pierwotnie jako esej pod koniec lat 80. I pomimo „narracyjnego wstrząsu” – jak opisują to Elżbieta Janicka i Tomasz Żukowski, autorzy książki *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po 2000 roku* – jakim było pojawienie się książki Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi* (2000). Gross wprowadził mikroskalę ludzkich relacji, ową emocjonalną kategorię „twarzy” drugiego człowieka, z którą mamy do czynienia w codziennym życiu, by uzmysłowić makroskalę odpowiedzialności, jaka spada na Polaków wobec również ich udziału w Zagładzie Żydów, przeprowadzanej przez nazistów na ziemiach polskich. Jednak emancypacja od paradygmatu „my-oni” (albo „swoi kontra obcy”) nie tyle nie może się dokonać w polskiej zbiorowej wyobraźni, przywiązanej do pielęgnowania własnego wizerunku jakby w kompensacji za brak odwagi konfrontacji. Wszystkie te znaczenia uruchamiają raczej bolesny proces polskiego kryzysu tożsamości, który rodzi ustawiczne zaprzeczanie negacji (tzn. przeczymy, że zaprzeczamy).

W tym kontekście wskazałabym na jedną z głośniejszych prac ostatniej dekady, dotyczącą stosunków polsko-żydowskich, czyli cykl wideo izraelskiej artystki Yael Bartany pod tytułem *...i zadziwi się Europa* (2007–2011). Pracująca z tematem syjonizmu artystka buduje rodzaj świata à rebours, w którym realizuje się utopijny powrót Żydów do Polski. Kończy się on zamachem i śmiercią polskiego inicjatora i przywódcy ruchu żydowskiego „powrotu”. Elementy dyskursu syjonistycznego zostają tu ironicznie i twórczo przechwycone – Bartana bawi się w przemyślnego Demiurga swego artystycznego świata, który jest w stanie przechytrzyć nieubłaganą dynamikę opisanego przez Waltera Benjamina Anioła Historii, kroczącego nieodwołalnie przez tragizm dziejów. Eksperyment ten, poznawczo niezwykle ciekawy, w pewnym sensie nie może się udać. Bartana idzie także dalej: jej interwencja dotyczy ubrania pewnego utopijnego pomysłu politycznego w dzieło sztuki, które uderza również w pohołokaustowe stereotypy dotyczące Polski w Izraelu. Oglądowi poddana jest tu antagonistyczna przepaść między Polską, ziemią największych nieszczęść narodu żydowskiego, a Izraelem – państwem pohołokaustowym, utworzonym dla przyjęcia Żydów z całego świata, żyjącym pomimo tego w ciągłym konflikcie – którego tożsamość zbudowana jest na historycznie uzasadnionych lękach i obawach. Nie sprzyjają one jednak przekroczeniu stereotypów. Mimo pozornego egalitaryzmu najsilniejszym elementem pracy, demaskującej trudne napięcia myśli syjonistycznej, jest to, że – być może bezwiednie – obnaża ona... polski antysemityzm. Przez kontekst swojej pracy artystka przywraca konieczność mówienia o historycznym bólu – nieobecności Żydów – przede wszystkim Polakom w Polsce: tak, to właśnie tutaj antysemityzm nie skończył się wraz z Holokaustem. Mówiąc ironicznie, totalitaryzm próbował go pozbawić rasistowskiego antagonizmu, typowo polskiego „przeciwstawiania racji” – w PRL-u mówiło się ogólnie o „ludziach” będących ofiarami obozów Zagłady. Równocześnie 1968 rok, wraz z wypędzeniem Żydów z komunistycznej Polski, powielił ten antysemicki antagonizm, rozpałił go znowu do gorąca.

Tymczasem w pierwszej części trylogii, zatytułowanej *Mary i koszmary* (2007), słyszymy znamiennej agitacyjną przemowę polskiego aktywisty Ruchu Odrodzenia Żydowskiego w Polsce, odgrywanego tutaj przez rozpoznawalnego polskiego publicystę i szefa ważnego lewicowego pisma „Krytyka Polityczna”, Sławomira Sierakowskiego, przemowę, której refren brzmi jak echo: „Żydzi, wracajcie do Polski!”. Ubrany w białą koszulę, czerwony krawat i czarny skórzany płaszcz, na ówczesnych ruinach centralnie położonego warszawskiego Stadionu Dziesięciolecia (który dziś zamienił się w górujący biało-czerwonymi kolorami nad miastem, nowoczesny stadion sportowy), do porośniętych chwastami trybun wygłasza dziwną mowę pod prąd historii. „Czy myślisz, że staruszka, która śpi pod pierzyną Ryfki, zapomniała? Nie! Co noc śnią jej się koszmary...” – zaczyna Sierakowski. I rozwija wizję przedwojennej polskiej kultury, która była bardziej „bogata” i „kolorowa”, bo miała swojego Innego, swoje alter ego. „Bez was jesteśmy smutni – zdaje się mówić (parafrazując z pamięci) – ale za późno to zrozumieliśmy”. „Wracajcie, by razem budować nasz-wasz kraj, do naszego-waszego domu: będziemy razem budować drogi, szkoły i szpitale, ale nie sklepy i banki”...

Fantazmatyczna wizja powrotu Żydów do Polski występuje tutaj jako piękna polityczna utopia. Ale zastrzeżenia budzi frazeologia: dlaczego „nasz-wasz kraj”? Dlaczego „nie sklepy i banki”? Rozumiem skrajnie lewicowy kontekst tej proponowanej utopii fantastycznej, ale nie do końca rozumiem w określeniu „nasz-wasz” rozpoczęcie jej od podziału. Dywiz zdaje się wskazywać na wyraźne oddzielenie, na rozdział, przerwę, zawieszenie – czy historię stosunków polsko-żydowskich da się w ten sposób scalić? Koncepcja „Żydów” jako funkcji naszego alter ego brzmi niesłychanie podejrzanie. Przemowa powieliła antysemickie stereotypy – czyż wedle nich Żyd to nie przede wszystkim „sklepikarz” i „bankier”? I co z tego wszystkiego ma mieć przywołana na początku symboliczna postać ograbionej i zapewne zamordowanej Ryfki? Pojawia się ona również w scenie pogrzebu lidera w ostatniej części trylogii *Zamach* (2011) – symbol wszystkich ofiar i prześladowa-

nych, ubrana w sposób przedwojenny, z walizką, jest figurą fantazmatycznej nomadki, obecnej tam, gdzie występują przemoc i cierpienie. Ale też je naturalizującą. Niemota zamordowanej Ryfki, cień jej umęczonego ducha współgra z donośnym głosem żałobnych przemówień, z męskocentrycznie polską wymową politycznej ceremonii.

Problem polega na tym, że Ryfka nie tylko pozostaje niema, ale także pozostaje ofiarą i pozostaje Obcą. Jej po wielokroć zmarginalizowana pozycja, krzyżująca wykluczenia, pozostaje utrwalona. Scalenie wyobraźni – ów „powrót” nie jest możliwy w retoryce „my-wy”, która jest tylko bezpośrednim derywatem paradygmatu „my-oni”. Pojawia się też pytanie o sam status „powrotu” – jak nazwać fantazmatyczne miejsce zamordowanych w Zagładzie polskich i nie-polskich Żydów? Przecież nie można ich „zastąpić”? I dlaczego ten „powrót” miałby sprzyjać przede wszystkim polskiemu ego? Symbol Ruchu Odnowy Żydowskiej – orzeł z wpisanym w koronę fragmentem sześcioramiennej żydowskiej gwiazdy (tagowany w drugiej części trylogii *Mur i wieża* przez Wilhelma Sasnała) okazuje się godłem symbolicznego i politycznego fiaska. W zadziwiający sposób w wideo Bartany temat obecności Żydów w polskiej wyobraźni kończy się właściwie afirmacją polskich konfliktów tożsamościowych związanych z poczuciem przewagi więzi wspólnotowej nad wyczuleniem na zbrodnię i przemoc. Nie ma tu mowy o konfrontacji ze zbiorowym mordem Żydów przez Polaków na obrzeżach Zagłady. A tym bardziej nie ma tu mowy o konfrontacji z grabieżą – pierzyna przeszła z rąk do rąk, choć dręczy wyrzutami sumienia swych nowych właścicieli. Sprawę przypieczętowuje fakt, że Bartana jako izraelska artystka została pokazana w Polskim Pawilonie w Wenecji na Biennale w 2011 roku. Prasa wielokrotnie podkreślała, że była ona pierwszą **obcą** artystką pokazywaną w Polskim Pawilonie. Problem polega jednak na tym, że przemoc politycznej wizji nałożona na ścierające się społeczne realia nie jest żadną utopią, tylko pozostaje dziwną, niespójną mrzonką. *...i zadziwi się Europa* – już sam tytuł instalacji z jego romantycznym, heroicznym napięciem skrywa nadmierne przywiązanie do wizerunku i re-

sentymentalne pragnienie hegemonii. Gdyż czym ma się Europa zadziwić? Tym, że mamy problem?...

Kolejnym rozpoznawalnym na świecie przykładem kontrowersyjnej praktyki artystycznej, pracującej tym razem z tematem „miejsc pamięci”, jest słynny Dom Kereta – architektoniczna instalacja *in situ* największego domu świata, który powstał przy ulicy Żelaznej w Warszawie w 2012 roku. Twórcą projektu jest architekt Jakub Szczęsny, który przy pomocy kuratorów Sylwii Szymaniak i Sarmena Beglariana zrealizował w tak zwanej szczelinie dylatacyjnej pomiędzy wysokimi budynkami mieszkalnymi rodzaj kapsuły wykonanej z nowoczesnych materiałów budowlanych. Przerwa, szczelina, rozziew, kryjówka – wszystkie te skojarzenia przychodzą na myśl o wykreowanej tu maleńkiej przestrzeni. Genealogia instalacji ma formę tak zwanej *urban legend* – hipsterkiej, wielkomiejskiej anegdoty: architekt, idąc ulicą, zapragnął zapełnić widoczną szczelinę sąsiadującą z terenem żydowskiego getta, więc zwrócił się z propozycją patronatu dla projektu do izraelskiego pisarza o polsko-żydowskich korzeniach Etgara Kereta, słynącego z mistrzowskich opowiadań krótkiej formy. Projekt, który sam w sobie mógłby stać się swoistym wyzwaniem dla kultury polskiej, owym pączkującym w znaczenia ujemnym znakiem czy nawet donosem na polskie ikonograficzne i geograficzne zbiorowe nieprzepracowanie Zagłady oraz ciągły brak edukacji na temat jej faktu i materialnego przebiegu, padł w jakimś sensie ofiarą stłumionego dyskursu holokaustowego. Status krótkiej formy narracyjnej dobrze odpowiada koncepcji największego domu świata – całość tej logiki doszczętnie wywraca jednak kontekst Holokaustu. Inauguracja Domu Kereta odbyła się z wielką pompą, z udziałem prasy i telewizji z wielu krajów – był to przez długie miesiące najciekawszy polski wątek podejmowany przez liczne media zagraniczne. Powielaly one specyficzne przekonanie, że Polska nareszcie będzie znana na świecie nie tylko jako teren Holokaustu. Dla autorów książki *Przemoc filosemicka?* przekonanie to stanowi jedynie kontynuację emocjonalnego szantażu fundującego polską tożsamość poholokaustową. Dom Kereta o wiele bardziej niż znakiem pojednania polsko-żydowskiego

jest dla nich przedłużeniem holokaustowej kryjówki. „Największy dom świata – piszą – to kryjówka w wersji demo. Czysta, jasna, nowocześnie wyposażona. Zagrożenie życia – nieobecne. Jak w popularnym polskim schemacie sowizdrzalskiej narracji o ratowaniu Żydów”. Bardziej niż figurą przepracowania paradygmatu marginalizacji znaczenia Żydów w polskiej historii oraz stygmatyzowania ich „obcości” Dom Kereta pozostaje dla autorów „żydowskim miejscem” polskiej wyobraźni – ograniczonym do minimum, odartym z pamięci o zbrodni, a zarazem służącym polskiej chwale (na świecie). „Ekspozuje to, co miał maskować. Potwierdza wszystko, czemu miał zaprzeczać”. Dla mnie Dom Kereta, którego sztuka formalnej realizacji szczerze podziwiam, to symbol niemożliwy do zrealizowania, ponieważ ciąży na nim piętno nieprzepracowanej tragedii. Ale jako taki może stać się dla nas postulatem odnowy znaczeń, moralnym i emocjonalnym wyzwaniem, pod warunkiem, że jego formę uznamy za artystyczny dysonans – nie tyle zwalniający nas z pracy nad przeszłością, ile wciągający w ambiwalentne znaczenia, w to, co wyparte, bolesne i nieumiejscowione.

Po lekturze takich tekstów jak *Pisma z getta warszawskiego* (2016) polsko-żydowskiej pisarki Racheli Auerbach, która pisała swój dziennik z „zamkniętego miasta” po polsku, trudno zachować perspektywę żydowskiej „obcości”. Dokumentując Zagładę, pochłaniającą życie jej znajomych, współpracowników, sąsiadów, a także nieznanymi dziećmi w różnym wieku oraz kobiet i mężczyzn na ulicach Warszawy, postęgiwała się nie tylko kronikarskim opisem traumatycznych faktów, ale również groteską i ironią, dając jedno z najbardziej mistrzowskich świadectw tragizmu ludobójstwa. Świadoma roli pisarki i świadka, znakomicie wykształcona i dwukulturowa, przenosi nas ona w świat cierpienia, który jest fragmentem polskiego losu w osobach polskich Żydów. Podobne intuicje można odczytać także w polskim teatrze współczesnym. Mam tu na myśli głównie spektakl Agnieszki Glińskiej w teatrze Słowackiego w Krakowie *Z biegiem lat, z biegiem dni [gdzie jest Pepi]* (premiera w maju 2017 r.). Jest to remake słynnego spektaklu polskiego narodowego

wieszczą Andrzeja Wajdy, zbudowanego na tekstach sztuk teatralnych z fin de siècle'u, który w latach 70. świętował swoją cywilnością rocznicę wyzwolenia Polski. Glińska wprowadza na scenę swoją żydowską prababkę Paulinę, którą wraz z całą rodziną Zagłada zmiotła z powierzchni ziemi i z pamięci nawet rodzinnej – w trakcie prób do spektaklu reżyserka odnalazła lornetkę teatralną Pepi, jedyną po niej pamiątkę, właśnie z monogramem Teatru Słowackiego... Polska klasyka czytana nie tyle przez pytanie o nieobecnych w niej Żydów, ile raczej o status tej nie-pamięci, staje się opowieścią o bólu fantomowym, owym specyficznym ambiwalentnym stanie po ludobójstwie, na które choruje cała wspólnota. Podobnie w pokazywanym przez Teatr Żeromskiego w Kielcach i odnoszącym się do wydarzeń pogromu kieleckiego spektaklu *1946*, który powstał na kanwie przelomowej antropologiczno-historycznej pracy Joanny Tokarskiej-Bakir *Pod klątwą* (2018). Stworzyła ona społeczny „portret” mordu, odtwarzając jak gdyby personalną narrację jego ofiar, inicjatorów i wykonawców. Jego dramaturg Tomasz Śpiewak stworzył postdramaturgiczną narrację sceniczną, w której żydowscy bohaterowie historii pokazani są jako „uniwersalni” my, wpleceni w fatalizm antysemitycznej kultury przemocy powojennej Polski.

W sensie zbiorowym, masowym, mainstreamowym wielka tragedia Holokaustu – jako niemieckiego, nazistowskiego przedsięwzięcia ludobójstwa na gigantyczną skalę, wymierzonego w ludność żydowską, które odbyło się w ogromnej mierze na ziemiach polskich i przy częściowym udziale Polaków – pozostaje ciągle najmniej przepracowanym elementem polsko-żydowskich stosunków zarówno na poziomie symbolicznym, jak i politycznym. Moment wielokrotnie historycznej tragedii jest dla nas dzisiaj wezwaniem etycznym, wymagającym wielkiej wrażliwości, empatii i odwagi.

Słabość polskich zmagania z nowoczesnością w dużej mierze polega na cywilizacyjnej niepewności Polaków, szukających oparcia w kulturowym monolicie. Ufundowany byłby on na wulgarnie rozumianej czystości religijnej i rasowej, czyli wyeksploatowanym do końca, a zakorzenionym w XVIII wieku modelu

Polaka-katolika. Słabość monolitu, który ciągle szuka zwarcia na linii „my-oni”, polega na potrzebie ciągłego manifestowania swojej siły. W jej skład muszą wchodzić zaprzeczanie i kompensacja jako odmowa konfrontacji z rzeczywistością. Współczesny polski filozof i historyk idei Andrzej Leder przywołuje w tym momencie przeciwwagę dla quasi-„silnej” tożsamości, ufundowanej na negacji i odmowie uznania swego udziału w historii, w postaci afirmacji własnej słabości, która rozumiana jest jako zgoda na poczucie winy i wstydu. Godność nie polegałaby tu na tym, że odrzucamy cierpienie innych i rywalizujemy z nim w okrutny i pozbawiony empatii sposób. Chodziłoby raczej o dumę z poczucia wstydu za tragizm historii i odpowiedzialności za pełną z nią konfrontację.

Chodziłoby więc o uprzywilejowanie nie tyle uczuć totalizujących naszą integralność i przeciwstawiających ją innym jako zamkniętą i skończoną, ile o wydobywanie odczuć bazujących na pomieszaniu, przyswojonej niepewności i lęku, dających otwartość i zdolność do empatii, a także do bardziej różnorodnego myślenia w kategoriach wspólnoty. Monolit siły okazałby się tu konstrukcją słabszą niż metafora ruchomych piasków, szukająca dumy w poczuciu winy i odpowiedzialności. Ruchome piaski nie tyle zagrażają naszej tożsamości, ile ją wprawiają w dynamikę odwrócenia znaczeń i kwestionowania samych siebie, wprawiają w rozczłonowanie, rozproszkowanie procesów znaczeniowych, dążących zwyczajowo do integralności. Otworzyć się na winę i wstyd oznacza otworzyć się na obcego, innego, drugiego, ale też ocalić lub stworzyć (odtworzyć) to, co wspólne. Wbrew obiegowym przekonaniom ruchome piaski nie są w stanie nas wciągnąć w bezdenną otchłań. Ten geologiczny fenomen, jako swoista mieszanka wody, piasku i soli, po chwili wypiera nienaruszone każde ciało, które pozostaje w nim nieruchome. Poddać się procesowi dynamicznej pracy nad zbiorową pamięcią oznacza również przepracowanie przeszłości, przemyślenie zamkniętej pozycji słabości w stronę otwartej, ruchomej pozycji siły, by szukać wspólnych narracji i je wzmacniać, zwłaszcza wychodząc od doświadczeń bólu, cierpienia i tego, co tragiczne.



EN



Eli Petel

# *Aesthetics and Bias* – Introduction

*Aesthetics and Bias* is an academic project which puts a special emphasis on the work process of its participants; over six years, young artists received an educational, geographic and social framework that served as a platform for creative work and discussion centered on their identity from a civic, religious and historical perspective. This process engendered questions regarding the relation between defining one's identity and one's mode of communication; for instance, in what manner does dialogue as a form of communication reveal one's identity? And consequently – how do the encounter and communication with the 'Other' call into question one's approach to identity?

The *Aesthetics and Bias* project was first conceived in 2008 as part of the Israel-Poland Relations Year, came to life in 2012 and has continued on until now, 2018. Over this period, ten student exchanges took place in Israel and Poland; in each exchange, a group of students from the Bezalel Academy of Art and Design met with a group of students from one of four central ten academies in four cities in Poland: the Academy of Fine Arts in Warsaw, Academy of Art and Design in Wrocław, University of the Arts in Poznań and the Academy of Fine Arts in Kraków.

The first exhibition born of the project was held at the Barbur gallery in Jerusalem in 2010. Seven years later, in 2017, the project was presented at the *Aesthetics and Bias* conference in Tel Aviv. Previous to this book's publication, the project was reviewed in Israel, Poland and the US.

This unusual project was envisaged by Adina Bar-On, artist and lecturer at the Art Department at Bezalel, who was the central figure in this educational endeavor, which challenges received conditions of art-making as well as the usual modes of its presentation. The project generated a process that exposed the apparatus of identity construction and reflected several interconnected aspects that are evident in the works presented in the exhibition: the first has to do with Adina's teaching practice, which gives priority to the contemporary, the personal and the political utterances that emerge from them; another element of the artists' exposure stems from their aesthetic choices, that is, from the medium they chose; finally, identity was uncovered in cross-cultural encounters between the young artists and creative personas who work in the public sphere in both cultures. Among Adina's great achievements in *Aesthetics and Bias*

one must note the intergenerational and intercultural connection established between artists of different ages and backgrounds within Bezalel, as well as between the Israeli artists and the students from the Polish academies.

As mentioned, apart from the participating artists, the project also featured creative public personalities, such as activists and historians. This facilitated a dialogue – which turned out to be fruitful – between two significantly different social sets: one, a group of young people of various backgrounds who were brought up on the internet and whose dialogical skills are based on social networks, visual representation, and open-ended textual and visual discussions that are web-based without a physical-geographical locus; the second is an array of Israeli and Polish artist-speakers who address a broad public, and whose work is embedded in visual culture and institutional study connected to memorialization processes and collective memory through research, anthropology and history. Members of this group produce a variety of innovative works touching on contemporary issues and weighted with historical, stylistic and discursive freight. For them, the geographical, ethnic and historical questions are positioned as a compelling backdrop and effective impetus for creative work.

The uniqueness of *Aesthetics and Bias* lies in the merger of two inverse elements; at base, the project's approach demanded that its participants take responsibility and develop awareness regarding factors that impact their ethical stance as citizens and artists. Nonetheless, the creative process required that the young artists meet their subject matter straight on with an attitude of openness, free rein, reflexivity and transparency and without undue intellectualizing.

Among the abundant activities offered in the course of study, great emphasis was placed on social dynamics, so that participants were compelled to contend with the issues and characteristics of a different culture. This process led participants to attempt to forge a conscious relation to their culture of origin – to observe their society as it was reflected by the foreign culture they had come to know. Over

the many discussions regarding cultural identity that took place during their shared residencies, members of the group were asked to shape their works as an intuitive response to the situation, and refrain from making work that serves accepted cultural narratives and externally imposed expectations.

Though the national-historical context underlying relations between Israel and Poland – which served as an ideational and formal platform for the project – is charged, most students preferred to avoid the subject, and engage with relatively peripheral historical narratives and issues related to ethnic and gender identities and sexual orientation.

Kim Gazit's video, *Edut* (testimony), is an example of a piece that brings forth a critical stance; using testimonies of Holocaust survivors from the Yad Vashem archive. Kim transferred the storyteller's figure from one culture to another, thus offering a critique of the status of testimony. Similarly, in a video named *Memorial Wreath*, Ye'ela Wilschanski dealt with images of memory and memorialization, and the dissolution of the single victim, single narrative approach. She displays her perceptions through the interactions between two kinds of insects in the memorial wreath. In the installation *Seeds of Summer*, Nimrod Karmi chose to address his family's identity and the memorialization of his father; he created a connection between cement – with its associative links to brutalist architecture and military bunkers – and watermelon, which represents pleasure and leisure. In the video *Black after White*, Bar Sharma shaped an image of intercultural tension within ethnic-feminist discussions of a fundamental concept in feminist and Afro-American discourse – the hierarchical differences between women with straight and curly hair. Sharon Azagy bound up everyday behavior with an act of memorialization in her piece, *Mom Fountain*. She did this using an image of a home memorial monument with a mechanism that includes feeding, watering and display. In *Untitled*, Camea Smith replicated a physical remnant – a stain from the Main Judaic Library in Warsaw that burned down during the war – onto a typical Israeli floor. The attempt to recapitulate injury via materials and

irreversible acts raises the question of the political role of victimization and the way WWII memories are addressed in Israel. Sivan Alajem, in her film *Po*, fabricated an image that links spectacle and entrapment. She exhibited a round, red piece of fabric that functions like a screen that disappears into the belly of the earth when a heavy stone is thrown towards its center. Zofia Kuligowska's video *Queen* presents an image taken from Christianity and made contemporary and provocative; while standing before an overwhelming statue of Jesus – which functions as both religious symbol and memorial – she stuffs herself with an oversized piece of candy as a physical gesture that paraphrases cultural and pious behavior. Nisreen Najjar addressed current issues in the Israeli-Palestinian arena in her work *Zet w Zift (Olive-Oil and Tar)*; she presented an installation that funnels two kinds of liquids – olive oil, a positive symbol of Palestinian culture, and tar with its negative connotations – into a saucer. In *Very Nice View*, which deals with a vista over the village of Issawiya, Polish student Nikolas Podworny made a video where he is seen climbing an electric pole that stands at the foot of the Bezalel complex, which overlooks the Palestinian village of Issawiya. Notably, this piece relates to works made by Bezalel students that address the geographical location and the texture of political relations between Bezalel and Issawiya. Another piece that deals with Israeli-Palestinian relations is Netta Clara Peretz's film *28/5*, where she raises culture-specific issues: when is a woman meant to enter into marriage; the feasibility of romantic love, yearnings for love and replacements for love. In his work, *Keepsake*, Krzysztof Perzyna draws from the project's overall experience; he conceptualizes the intimate relations between himself and his Jewish lover by dedicating to him a miniature prayer shawl. This can be associated with mementos and talismans sold on the streets of central cities in Poland, objects that display a sarcastic and racist view of Jews in Polish culture. Two pieces by Israeli students address the historical connection between Israel and Poland directly: in her work *Three Plays about Auschwitz*, based on two operatic texts, Mozart's and Franz

Schubert's, Shir Cohen replaced expressions of passion with cold Holocaust statistics. Eyal Chirurg made an animated film named *So I Go, Pondering and Thinking*, as a tribute to his grandmother who survived the Holocaust and to Yiddish song, as well as an image of cleansing and relief from the bonds of tragedy.

Through the historical connections, and as a response to Adina Bar-on's pedagogical practice, *Aesthetics and Bias* generated current and relevant artistic utterances that reflect the identities of young artists from Israel and Poland as they apprehend them. The works demonstrate a congruence between the degradation of the status of the image and the subversion of its modes of presentation via the accepted forms of artistic display. The question that emerges from the project is how content, image or ideas that exist beyond the original physical loci they relate to can endure in digital space, galleries, and through research.

I feel honored to have written the introduction to this book and to this vital and original project, and wish to thank Adina Bar-On cordially in the name of the students and faculty members at the Bezalel art department, as well as personally, as the department head who supported this project and has learned a great deal from it.



Photo: Marek Wasilewski



Photo: Marek Wasilewski

Adina Bar-On

# Between Education and Art: About *Aesthetics and Bias* – Polish-Israeli Art Students Meeting

**I am an artist and I teach art** – these words are only seemingly simple, but the meanings rendered by the words “artist” and “teacher of art” are, for me, of a very personal nature.

It has been 45 years since the spring of 1973, when I presented my first performance. I was then a third-year student at the Art Department at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem. This was the beginning of a way of life that resulted from my finding myself progressively more disconcerted with my work as a painter, and my need to find another form of expression that would impact the social consciousness of my viewers. “I wanted to create work in Real Time and Real Space. As opposed to work on paper which exists in an illusory space and in a sense of time associated with the two-dimensional. I wanted to create a situation in which the viewer would be obligated not only to his or her own intellect, but rather to his or her own deep and ethical commitment, that which holds a humane sensibility, so as to attain an individual point of view and dialogue that cannot be maneuvered by external factors, fashions, or genre.”<sup>1</sup>

In reflecting on my initial years at the academy, in the 1970’s, I find that the academy was symptomatic of Israeli society as a whole; the majority of students had recently completed two to three years of obligatory military service, and some of the all-male faculty were serving in the army reserves. The elation following the Six-Day War and the consequent occupation of the Palestinian territories (and domination of their population), and the disillusionment that followed soon after, in 1973, in the catastrophic Yom-Kippur War, catalyzed Israeli art. New dimensions of artistic expression emerged. Works that responded to national issues which had remained unspoken until then, surfaced all of a sudden, in a contemporary artistic idiom that bridged the divide from the art scenes of Europe and New York.

In my work as well, a new sensibility was awakened, one that diverted me away from painting. Having been inspired, until then, by Willem de Kooning’s abstract expressionism, or Yehezkel Streichman’s abstract lyricism, I now found their relevance only in the ambiance of expressionism and lyricism, and in the non-textual attitude. But otherwise, my former art practice was no longer pertinent. What had

<sup>1</sup> I. Porat, *Adina Bar-On: Performance Artist*, Tel Aviv – Herzliya 2001, p. 128.

triggered my individual dissension was, most of all, my teachers' ways of assessing students' work. Or more accurately, their attitude and even their behavior when viewing such work; I observed that my teachers were evaluating students' endeavors with an over-intellectual approach, an inflexibility which was manifested in insistently comparing the students' works to the relevant instances from art history. This rang a warning signal within me. I felt strongly that although the essence of academism is the reaffirming of what had already been culturally confirmed as the Relevant Art, in fact art – whether a student's or not – cannot be assessed only by judgmental comparisons with art history; I had felt then, as I do now, that art should provoke in its audience an awareness of their own individual opinions and reactions, and reflection on their own private lives.

I was searching for a mode of expression that would raise my audience's consciousness regarding their private, subjective thoughts. As a consequence, after my first performance, the academy's psychologist was asked to come and view my work, upon which viewing I received a letter from the directors of Bezalel informing me that I will not graduate unless I return to engaging in the conventional mediums. I was seeking to communicate by relying not solely on textual or cultural awareness, but on the audience's own biased reactions. In an old notebook I found this excerpt from the brilliant writing of Jerzy Grotowski, which I had apparently rephrased: "Something happens to my art when it is codified and summed up by the art critic; something happens to the nuances and subtleties of the performance that has been classified and categorized. Something terrible happens to the audience when it arrives with preset and predetermined ideas -- the discovery disappears as well as the enchantment of the human encounter."

On my quest for my own artistic idiom, I sought encounters with a variety of audiences from different layers of society and diverse cultural backgrounds. Whether performing or teaching, I was in pursuit of a process through which to delve beneath the sphere of language, and eventually develop an art practice accessible to all audiences, and a method

of teaching applicable to every student. As I write this, I can imagine eyebrows being raised; but in truth, I now know that my work indeed engages many who would not be considered regular "consumers of art."

I have performed for workers in the port of Ashdod, new immigrants to Israel, women in Palestinian villages, students in Bethlehem, and in countries across the globe; I have also performed in diverse locations such as shopping malls, bomb shelters, urban centers and streets, rural hillsides and meadows; in all these sites, I brought to the fore the connection between the setting and the social situation. Through involvement with and instruction of students from the disciplines of art, dance, music, theater, and film in Israel, Asia, Europe and the US, I have a clear and experiential understanding that the cultural forms I am familiar with are not the only manifestations of culture. My discourse, whether qua artist or teacher, stands apart. As László Beke, the Hungarian art historian who encountered my work as early as 1999, writes: "Adina Bar-On's Performance Art is an art of Communication (put this way it sounds pretty common), and within this the art of addressing. Both in her Budapest piece (*Sacrifice*) and the workshop there were moments that obviously alluded to this: at the beginning after an intensive internal meditation she faced the audience (or one of its members) and waited, doing nothing, until this nothing ("tense nothing") became nearly unbearable. This is the kind of address that prepares the audience mentally and spiritually for the reception of forthcoming events. At the same time the spectator knows that he does not have the right to talk back – but as a reward the artist is increasingly sincere and straight."<sup>2</sup> As I myself described it at the time: "If I gaze directly into the viewer's eyes, like the figures in Rembrandt's portraits, the viewer can only respond to my gaze with his or her true thoughts."<sup>3</sup>

...

*Aesthetics and Bias* was a project for art students of various backgrounds who wished to generate art and artistic encounters and to reflect on the bias,

<sup>2</sup> Ibidem, p. 169

<sup>3</sup> A quote from my private archive.

prejudice and myths which are an inseparable part of culture, and on the common frameworks through which we function, assess, and judge each other and ourselves. I conceived *Aesthetics and Bias* in 2006, as a collaboration between the Bezalel Academy and Dar al-Kalima University College, in Palestine, a collaboration which did not materialize in the end. The concept was revived in 2008 during the Israel-Poland year, as part of a broad educational endeavor by the Adam Mickiewicz Institute<sup>4</sup> dedicated to relations between the two countries.

This project was a collaboration between Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem,<sup>5</sup> and four major art institutions in Poland, and their dedicated representatives: Prof. Prot Jarnuszkiewicz, Academy of Fine Arts in Warsaw, Prof. Artur Tajber, Academy of Fine Arts in Kraków; Prof. Piotr Kielan, Mr. Tomasz Opania, Ms. Maria Wrońska, Academy of Art and Design in Wrocław; Prof. Marek Wasilewski, University of the Arts in Poznań.

Over the course of the project, each of the 120 participants, six groups of 20 students, took part in two meetings, one in Israel and one in Poland; every group of ten Polish students from one of the Polish academies came to Israel for ten days in order to meet and work with a group of ten Israeli students from Bezalel. In turn, each group of Israeli students then traveled to Poland to meet with their Polish counterparts for a ten-day meeting.

This project consisted of visits to selected crucial sites in Israel and Poland, interwoven with intense interdisciplinary workshops which were usually held at the locations themselves. The workshops included guided discussions aimed at stimulating students' thought, expression, and art (see the daily schedules in Warsaw and Israel, pp. 170-173).

It was cardinal that the students spend as much time together as possible – all day and most of the evenings; it was cardinal that the visits to the selected

sites in their respective countries include both Polish and Israeli students so that the two groups would be exposed to each other's perspectives and insights. Discussions, held almost daily, enabled the students to share responses and provoked the surfacing of latent attitudes and differences. As one student noted in a written summary (this and all student comments are from written student responses collected at the end of the project): "I felt that the dialogue between students conducted by Adina was very significant and authentic, and precisely when halted by difficulty it exposed the underlying truths and fears of each side. I was surprised to see that discussion did not fall into clichés and was not bound by the limits of 'political correctness.' It was bold, honest and interesting. I liked the fact that the underlying question was 'What is good art?' This led me to consider what narratives I will choose to engage with in the future."

Other discussions occurred more spontaneously in smaller gatherings, at night, in the kitchen, at home, at the end of the day. In these instances, more personal stories were exposed, touching on one's family, and attitudes pertaining to religion – whether Catholic, Jewish or Muslim – were shared. This was significant as it lent an additional impact. As one participant wrote: "One cannot separate the experience from the intimacy generated in each Israeli-Polish pair; arriving home at night, exhausted and sometimes a little drunk, processing the day's events together... Personal conversations around education, childhood, and the people that we have grown up to be in the culture, were the most significant for me."

The workshops had essentially two aims. The first was to stimulate awareness of the selected sites and locations as substance and content in and of themselves. These workshops were often conducted on site, at chosen landmarks: in Israel a hill overlooking the Palestinian village of Issawiya, and a panoramic lookout on the old city of Jerusalem; and in Poland, at the foot of the giant statue of Jesus that towers over the countryside in Świebodzin, and in the old Jewish synagogue which, since 1941 and until recently, had served as a public swimming pool.

4 Teresa Śmiechowska was the curator who had approached me and advanced *Aesthetics and Bias* to the Adam Mickiewicz Institute's desk.

5 Liv Sperber, vice president in charge of International Affairs at Bezalel, and Mr. Eli Petel, director of the Art Department there, were unwavering supporters of the project.

The second aim was to acquaint the students with the relationship between their habitual, everyday conduct, and their art-making process. Through the conscious practice of seemingly simple physical exercises and ordinary movements – walking, maneuvering, approaching, touching – a fresh awareness of one's own behavior was provoked. As one of the students wrote: "For me, the times when we reflected together on our joint experiences, whether in the discussions or in the workshops, was essential. I think of the workshop that was conducted after we toured the museum of Tadeusz Kantor, for example. It intrigued me to see how an encounter between two persons can be translated into ordinary spatial gestures and how well such a translation reflects the way I experience the encounter in real-time, and supports later processing."

In concluding an exercise which I titled: "One's entity as an individual and as a member of a group," one participant accurately noted that ways of moving through space depict both personal and social patterns of behavior: "The three of us were moving independently in the room, walking and looking about and not relating to any of the physical elements there. I mean, we did not approach the wall, chairs or each other, and yet I was amazed at the sudden realization that our movements had grown intertwined, and that without any forethought we were engaged and moving together in a distinct group pattern."

Another crucial aspect of the project was that the students were compelled to produce art work; the eighth and ninth day of each of the 10-day meetings was dedicated to presentations, which required that the students gather their materials throughout the project. Although formal times for personal work were scheduled, students had to stay in "work-mode" at all times. The presentation formats included short, digitally recorded and lightly edited videos, hand sketches, verbal drafts, sound recordings, or photographed images. It was not an easy task for the students to maintain a creative focus while immersed in the dynamics of traveling, site seeing, and social intrusions; nothing could be more different from the quiet contemplative mode of their private studios.

Yet this experience, which in fact lent itself to some of the best work on exhibition, demonstrated that art can offer an immediate response and stance formulated in real time, rather than (Laboriously digested and) delayed. "The lifestyle I observed from a distance and through a foreigner's eyes, led me to ask what it is I have to say. I understood that it is when art takes a stance via society rather than staying in its incubator (as mine had until this point) the results are very interesting. Especially when art functions in a societal context and does not limit itself to dealing with materials, design and display. The fact that at the project's end we had to create a presentation that included ideas and thoughts about our experience, helped me express my ideas in a more communicative way and to come up with a statement I could stand behind."

Over the course of the encounters, which as mentioned, were composed of visits to major sites of historical, social, national, and religious significance, discussions, both monitored and private, and workshops, I strove to awaken a discourse, hardly prevalent enough in art education, which is not political but rather cultural and humane: one that will enable students to cross the boundaries of language, and to examine themselves as socially conscious artists. The project posed an educational opportunity, a cultural framework for intellectual, emotional, and creative discussions, in which interpersonal as well as inter-group, intra-cultural, and cross-cultural points of view were recognized, all in an attempt to achieve a genuine discussion regarding stereotypes and ways to loosen their hold using the common idiom of visual communication, and the making of contemporary art.

In light of the grave contents that we touched upon, perhaps the works presented in the exhibition are still searching their way beyond that which is obvious. Despite or because of this, I find much value in revealing the young artists' work to the public, as testimony to the deep roots of bias and its historic perseverance. This tenacity arouses true amazement, and points to the desperate necessity for discussion.





Photo: Prot Jarnuszkiewicz

Marek Wasilewski

# The Aesthetics of Bias and the Bias of Aesthetics

*Aesthetics and bias* – the meaning of these two concepts seems hardly straightforward and at the very least problematic. The Greek word *aisthetikos* indicates “concerning sensual understanding” as well as “perceptible to the senses” and “prone to stimulation.” Aesthetics also refers to the philosophical field concerned with the systematic study of beauty and art. Wolfgang Iser, a major contemporary theorist of aesthetics, warns us against the ongoing aestheticization of culture. As culture reaches a saturation point, it becomes anaesthetized, and its sensitivity to stimuli grows dull. The anesthesia and desensitization we undergo are tasked with conducting us painlessly through life, but first and foremost, they are meant to block incoming signals from reaching us as well as those we send back out to the world. The aestheticization of the world becomes a method of desensitization, making it impossible or senseless to react to stimuli and information that require a response or at least moral judgment. To disrupt these dangerous processes, we must heed Iser’s proposal that aesthetics, as a discipline, should be expanded “to transartistic questions” and become fully transcultural, or even transhuman.<sup>1</sup>

The second component of the title, the English word *bias*, is associated with multiple meanings, including but not limited to: partisanship, prejudice, inclination, and falsehood. Partisanship involves taking a single party’s side with no regard for objective reason. We fall prey to this tendency through our familial and social bonds and cultural upbringings. These forces compel us to stand on the side of our community out of loyalty, in the spirit of: “right or wrong, my country.” Prejudice might be defined as a negative judgment formed on the basis of false or incomplete information. Prejudices can take institutional forms or ideological ones, such as racism, anti-Semitism and primitive stereotypes like homophobia and sexism that govern the actions of whole societies. It is clear that for the most part, the prejudices named here are propagated not only by speech, but even more so through suggestive images that denigrate and demonize groups or individuals labeled as enemies of the group. Tools for fueling these phobias and solidifying partisan positions have been eagerly furnished by the aforementioned new philosophical field of aesthetics. In the name of aesthetics, theories are formulated that complacent artists (or those forced into complacency) must then bring to life. Art made under Nazism and Stalinism – the totalitarian regimes of the twentieth century

<sup>1</sup> W. Iser, “Aesthetics Beyond Aesthetics,” *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*, Lahti 1995, Vol. III: *Practical Aesthetics in Practice and Theory*, ed. M. Honkanen, Helsinki 1997, 18–37.

– offers the most iconic examples: a panorama of idealized heroes, soldiers, farmers and workers and distorted, monstrous visions of national enemies, class enemies, cosmopolitans, Jews, imperialists and subhumans. Aesthetic practice zealously erects walls of bias using categories such as truth, virtue, beauty, order and the sublime.

The exhibition *Aesthetics and Bias*, which is the culmination of a project that spanned over a decade and was initiated by the Israeli artist and performer Adina Bar-On, confronts its participants and audience with crucial questions about the biases we must overcome in the process of creating art, for art reckons with issues of identity, history and the political. The exhibition reveals how convenient it is to fall back on stereotypes when describing anything that might pose a threat or challenge to the artist. Art at the service of a specific political doctrine becomes most vulnerable to stereotypes and biases. Independent art that comes about as a manifestation of intellectual and creative freedom and engagement shows us how we can overcome biases, build bridges of understanding between seemingly irreconcilable elements, and express difference and conflict without resorting to degradation and defacement. This kind of art does not yield ready-made answers, nor can it speak for anyone but its own author. Its task, first and foremost, is to pose provocative questions about the complex structures of our world. Putting this conception of art into practice can be a particularly liberating experience for young artists from Poland and Israel, who are simultaneously divided and bound together by their shared history and deep cultural ties.

For young Israelis, to travel to Poland is to return to a land where their loved ones once died. This often involves the difficult, traumatic attempt to see the expansive Jewish cemetery as a place teeming with life and full of young people, an open country with a rich culture. We are now infringing on the shadow of a tense question about the role of Polish bystanders during the Holocaust and in its immediate wake. For young Poles, to go to Israel is to collide with the exotic Near East and the tension of a country engaged in perpetual military conflict.

Most importantly, however, it is an encounter with one of the critical wellsprings (second only to Ancient Greece) of our spiritual civilization. Many factors seem to suggest that Israeli-Polish dialogue is bound to be a minefield: a constantly heated emotional miscommunication between those who long ardently for understanding and monologues of those who vie to be heard as the most blameless of history's victims.

Sure, we could have asked one another hard questions about history and the present, but beyond this, we traveled together, ate together, and made art together. The object of these trips, workshops, seminars and discussions was to create a truly free discussion space unrestrained by the strict constraints of political correctness, and to exchange views and share our own doubts and sensitivities. The young artists' dialogue took place on several levels and cut through all possible divisions created by politics, history, nationality, religious faith or lack thereof, gender, sexual orientation, age, and life experience. This shared experience of traveling in one's home country and a foreign one, the chance to see one's own reality through another's eyes, and the ability to turn a critical and analytical gaze on all that has been habituated and normalized as a staple of daily life were all crucial pieces of the project.

To forge dialogue, it was essential to choose sites imbued with deep historical, aesthetic and political context for both groups. The acclaimed Polish sculptor Mirosław Bałka, whose life and work unfold in the shadow of the absence of Otwock's Jews, offered his own litany of these sites. In one of his powerful video works, the question arises: why did you not shelter Jews in your basement? The artist lists sites that "were tied to the past and today, come to mind when we remember our own past." He is most interested in scenarios where "historical memory becomes personal memory, and personal memory becomes a piece of historical memory."<sup>2</sup> Bałka's litany includes: frozen sites, surprise sites, unwanted sites, abandoned sites, unsuccessful sites,

2 M. Bałka, *Pamięć miejsca*, unpublished doctoral dissertation, Poznań 2008/2009, manuscript made available by the author, pp. 1-3

decayed sites, overgrown sites, cold sites, toxic sites, gloomy sites, misshapen sites, faded sites... In this rich topology of place that takes the form of a moving poem, we can trace inspirational cues for the young Polish and Israeli artists' critical artistic experiments. Michel Foucault coined the term "heterotopias" to describe the regions where layers of contradictory meaning indiscernible to the naked eye reside. The philosopher points out that among these regions, we can single out heterotopias that superimpose multiple sites over one another, such as gardens where plants from diverse corners of the world grow alongside one another. Heterotopias of time (such as the museum), heterotopias of crisis, and heterotopias of deviation, where we locate those whose behavior fails to conform to compulsory norms (asylums, hospitals, prisons, and cemeteries).<sup>3</sup> The death camps we visited in the project certainly belong among these heterotopias. The sanctuary and its adjoining park in Licheń as well as the Imperial Castle in Poznań, replete with architectural quotations from all over Europe, can be thought of as classic heterotopias.

Marc Augé has described another significant phenomenon for our civilization in his book *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*.<sup>4</sup> Non-places are transitory spaces where one can retain anonymity. Their signature attributes are too universal for them to ever become full-fledged "places:" they are airports, train stations, hotels, freeways, and shopping malls. As globalization progresses, it becomes increasingly obvious that non-places visibly preside over "places" in our space. Our lives intersect with non-places more often than they do with places. The space in which we circulate becomes increasingly anonymous and uniformly standardized. This trend has escalated to such an extreme that even inside our own apartments we feel as if we are in a dentist's waiting room. Perhaps an alternative title for the project *Aesthetics and Bias* could be: "Between Heterotopia and Non-Place?"

Neither Poland nor Israel has a shortage of sites of memory, sites of shame, and sites of extreme sensitivity. Among these we might list Jerusalem's Wailing Wall, the concrete wall that marks the de facto border between the Palestinian Territories and the West Bank, and the Poznań synagogue, where in the wake of the Holocaust, a public swimming pool has been in operation for sixty years. These sites reveal the intersections between historical, aesthetic and emotional discourses, yielding often-irresolvable narratives and posing a particular challenge for young artists in search of their identities and personal languages of artistic expression. The communal nature of this project was therefore profoundly important. The work produced throughout these workshops was shared and discussed among all participants of the work group.

For the duration of the workshops, diverse strategies of art and research were put to use, ranging from drawing to photography, film and various genres of performance and observation among participants. The more performative activities – reactions to a circumscribed place and time, impacted by the emotional charge of the moment at hand and encountering or locating a specific place – were all captured in video and photographic documentation that has consistently been an instrumental part of the project. Sivan Alajem's video diptych *Looking and PO* was made during the artist's visit to Poznań. On one screen, the artist forges a path through a stunning thicket of red wicker reeds while on a second screen, we watch a circular red tablecloth disappear into the abyss between two concrete blocks. The cloth's disappearance is paired with such an abrasive roar that one gets the impression a work of art has clattered to the gallery floor... These powerful symbolic images express the search for that which is concealed underground and within human memory. Mikołaj Podworny's video project with the sarcastic title *Very Nice View* was made in Jerusalem on the top of Mount Scopus. The vantage point opens out onto an expansive view of Palestinian settlements partitioned by a wall. If we refer back to the Greek term *skopeo* – "I watch," the mountain's name translates

3 M. Foucault, "Of Other Spaces," trans. J. Miskowiec, [in:] *Diacritics*, Vol. 16, No. 1 (Spring, 1986), pp. 22-27.

4 M. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Hypermodernity*, trans. J. Howe, New York 1995.

to mountain watchtower, observation point, and spectator or observer. The mountain's Hebrew and Arabic names also retain this meaning. The image's author wears an Israeli uniform and observes the landscape from the height of a street lamp he has climbed. He resembles a ship crewman stationed up in the crow's nest, whose task is to stay on the lookout for danger or a sign of land. The artist's gaze aims out onto the gray strip bisecting the landscape, which marks a point of pain and danger for Israel today. Zofia Kuligowska's video *Queen* was made in Świebodzin at the base of an embankment that supports the world's largest concrete figure of Jesus Christ. The scene plays out on two planes: clear and vivid in the foreground is the portrait of a woman posing a challenge to what looms in the background – a blurry, unreal and perhaps surreal figure. The work responds to the infantilization and "Disneylandification" of public space in Poland. Its resonance was amplified by news that swept the media during the exhibition: transmitters broadcasting wireless internet signals had been installed on Jesus' crown so that the figure could net more revenue to cover its upkeep. Julia Taszycka's photograph *Family* is the product of her encounter with a traditional Orthodox family in Jerusalem. The interaction resulted in a group photo supporting a fantasy about the family the artist could have had if the threads of history had only aligned otherwise. In this family photograph full of smiling faces and natural warmth, two remote and often oppositional worlds, individuals and groups, native and foreign, converge. Julia Taszycka's work reminds us that these binary divisions need not be so obvious. Netta Clara Peretz's contribution involved recording a conversation with a passenger in her car. Although the film has many motifs, this spontaneously recorded dialogue stands out as particularly valuable, for it reveals cultural, national and political divisions that persist in Israel. Bar Sharma's large-format video *Black after White* captures a performative action involving the inversion of a scenario the artist had seen in an advertisement, where a famous white Israeli female model appears with three Ethiopian women on either side. The image contributes a new

issue to the roster of themes addressed by the artists of the project: latent fantasies of orientalism and colonial domination.

One rather pressing problem the project participants tried to address was the issue of memory. Many of the works explore the encounter between private and collective memory. To do so, artists drew from their own family histories. They incorporate personal narratives alluding to their ancestors' lives into the very structure of their works. Video work appears alongside sculpture, objects, and work that foregrounds sound as its core medium. This is the case for Eyal Chirurg's nostalgic film, which evokes a Shabbat song that her grandmother used to sing. The reverberating voice repeats like a mantra and fills out the exhibition space. Renana Aldor's film *La Femme Qui Cherche*, is yet another example of the search for family memories, this time set in a miniature paper house designed by the artist precisely for this purpose. Aldor's formally intricate film demonstrates how recovered private stories can become part of the history of society as a whole.

Nimrod Karmi's sculpture *Seeds of Summer* incorporates the artist's dialogue with the work of her father, the architect Ram Karmi, who designed buildings in the style of modernist brutalism. The materials Nimrod Karmi used were intended to humanize concrete (her father's main building material) and imbue it with warmth. Sharon Azagi's object, constructed on the basis of a destroyed private fountain the artist had recovered, evokes the utopia of the lost family home. In this case, the sound of the water flowing into the basin from ritual Kiddush cups hypnotizes the viewer, transporting him to a place we can only fathom in our imaginations. This is a work about nostalgia and the impossibility of ever returning to a lost paradise. Asaf Elkalai's sculpture *19:52* evokes the shadow cast by the sun on the artist's place of origin. The composition consists of bricks, an old cupboard and a vase – belongings imbued with the private, human histories of the recuperated objects. The artist used these elements to make a sculpture that tells a minimalist story about the relationship between memory, the body, and the object.

The conscience of historical memory that speaks to us through traces comes across in the photographs of Camea Smith. The exhibition includes Smith's photograph of a fragment of floor scored by traces of fire. The building is the artist's former home in Jerusalem: it recalls the scar-ridden parquet floor of the Jewish Historical Institute in Warsaw as well as the artist's photographs in the Polin Museum. This work recalls the traumatic horror whose traces will forever be inscribed just below the surface and on the facades of Polish cities. Kim Gazit's video *Edut* directly references the testimonies of Holocaust survivors. The artist herself transforms into a witness of the Holocaust as she relays, in a dispassionate voice, terrible experiences that may be sourced from the past, but could just as well occur today in various parts of the world. A voiceover enacts an arresting effect here, for the artist's voice is replaced with the English-speaking voice of her Polish friend, while the Polish translations of the text are recited by Kim Gazit herself in a distinct accent. Shir Cohen has contributed with an elegantly printed booklet resembling a theater playbill and titled *Three Plays about Auschwitz*. Inside the booklet, she adapts works by Mozart and Schubert in an effort to retrace the sources of the genocide of the Jews in European culture. At first glance, the illustrations we find within the booklet call to mind *The Barber of Seville*, but in fact, they are instructional drawings informing the reader how to cut prisoners' hair. This discreet work reminds us that the perpetrators of war crimes were often cultured people with a taste for classical music, for at the gates of the camps, they commanded orchestras made up of prisoners to play their favorite melodies. Jana Shostak's inscription on the wall that reads *Victims of Victims* cites an overheard conversation while commenting on the violent cycle that repeats itself ceaselessly in history. It's us, it's them, now we are victims, now we are perpetrators, at various moments of time, in various historical circumstances, suppressed by stronger enemies, we are quick to seize any chance to avenge ourselves by inflicting harm on enemies weaker than ourselves.

This mechanism plays out in family life as well as in the political history of nations.

In this international project, we could not fail to address symbolism. In her installation *On Diplomacy*, Justyna Los evokes flags, the emblems of national sovereignty. On the façade of the Arsenal, Los has mounted new designs for the flags of Germany, Poland and Israel. Each one offers a private commentary on the situation of the country in question and a suggestion of symbolic maneuvers that might help to assuage the country's trauma. Krzysztof Perzyna contributed the object titled *Souvenir*, a miniature reconstruction of a prayer shawl imbued with deep symbolism. Looking through a glass pane, we can observe that the shawl remains unfinished: it has not yet been removed from the loom. A story of friendship and contact circulates around the object, expressing an effort to open oneself to a new sensitivity. The artist, however, refrains from explicating the work and wishes instead for the object's symbolism to transcend words. Tymon Bryndal's drawing titled *Migdalah* offers a design for a sculpture based on the Star of David symbol. The object can take on monumental proportions and be situated in public space, but it is also easy to imagine it taking the form of a board game. By framing the concept as a design, Bryndal gives us room to simultaneously imagine its practical and utopian potential.

Nisreen Najjar's sculpture *Zet w Zift* features olive oil and tar and the warring nations they symbolize. The piece is an encounter between people who have been hired for the construction of houses and roads, yet are deprived of these things themselves. The piece draws our attention to the double meaning of the "purity" of work on land that once belonged to someone else. Ye'ela Wilschanski's video *Wreath of Memory* symbolizes the idea of the bee-soldier's devotion to the fatherland-hive. Wilschanski's work references social systems of upbringing that condition the individual to devote himself to the social unit. The positive emotional connotations we attach to bees, who work together in perfect harmony and when needed, die for the hive has universal resonance. It reveals, however,

the roots of our biases against foreigners, for if we follow this metaphor to its logical conclusion, the foreign must by definition represent a destructive threat. Ants circle around this wreath of dead bees. These equally industrious creatures will most likely clean and eat the dead and no longer useful bodies of the bees. Matěj Frank's participatory drawing evokes another significant contemporary symbol. Viewers entering the exhibition left their fingerprints on the wall. Today, the fingerprint is the most basic unit of biometric data. At the same time, it is a tool of control used to monitor human activity. Magdalena Morawik installed an object titled *Control* in the exhibition space. Its minimalist form recalls a security checkpoint and emits a warning signal every time we pass beneath or approach it, regardless of what we are carrying. The object reminds us that in the real conditions of the permanent state of exception in which we live, each person is a suspect and no one

is blameless. These last two works both tell a story about how our own bodies are subject to control in transitory spaces, and about the dehumanization and debasement that come at the price of an illusory feeling of safety.

Throughout the last decade, 120 participants from Poland and Israel have taken part in this project. In six integrated groups of twenty people, they spent ten days together in Poland and Israel. The exhibition includes only one fifth of the work produced throughout the project. The selected works were chosen by the project's curators as those that most vividly convey the creative experience. The selection includes performance actions, installations, objects, and film and photography work. What binds them together is their mutual attempt to think beyond stereotypes. All works offer a living testimony of the process of seeking one's creative identity and overcoming the biases that constrain us.



Photo: Prot Jarnuszkiewicz



Photo: Prot Jarnuszkiewicz





EN

Shir Cohen

# Osmin Was Right to Rage

*Weiss ist schön! Ich muß sie küssen.  
(White is beautiful! I must kiss her.)*

Emanuel Schikaneder, *The Magic Flute*

In 2015, I was one among the group of young artists who visited the city of Kraków for the *Aesthetics and Bias* project. I am not well-travelled, ten days was the longest I had ever spent abroad in my adult life, and so Kraków, being an old and beautiful city that was not destroyed by wars and foreign governments, had fully answered my expectations of a European city. The frost of early winter had helped my positive first impression of the city, and much like my brief experiences in other parts of Europe, I had the sensation of living in the way life ought to be lived: Hot chocolate, bakeries, a Christmas market, and statues of poets in the city squares. This brought on several parallel emotions – I was enjoying myself, I did not want to return to Jerusalem once our stay was done, and above all: I felt extremely inadequate.

I'd like to think that this phenomenon I experienced is pyramid shaped: Perhaps people from Kraków might feel inferior to people from Berlin,

who, in turn, feel this way about Swedish people. And perhaps the citizens of Sweden feel inferior to some other country I have never heard of, whose people sport even blonder hair and lighter eyes. Or perhaps they paradoxically feel inferior towards people from a non-European country, making it more of a circle than a pyramid? I was probably not at the imagined "bottom" of this world order, but I knew there were too many layers above me. My first few days in Kraków were filled with these thoughts, but the length of the stay proved itself useful: I had started noticing the flaws, the impatience, the suspecting looks toward me – and by the time we left Kraków for the town of Oświęcim, I was finally flooded by forgotten waves of post-colonial thinking; Europe was not better, not more enlightened, and had, for centuries, dealt in exporting its often-violent biases to other continents.

And yet, the fact is that I knew this even before the trip to Kraków. I am an educated and critical

person, well-versed in identity politics. How was it that a few Christmas lights, a pretty house facade, and a bronze sculpture could shake me so deeply to my core, that for several days I could forget not only a large part of my education, but also of my identity?

The work I ended up creating for the project reflected this paradox. To meditate on the Holocaust, its memory, and the emotional sediments it holds for me in European culture, I used the works of two great European composers – Wolfgang Amadeus Mozart, and Franz Schubert. The effects of Freemasonry on Mozart's work and the Romantic properties in Schubert's compositions have an air of social acceptance and equality, and even jealousy of "the other", but it was all trickery, as it often is; How many times have I seen a blackface in the opera? Why must Romantic views be so violent towards women? How can the Freemasons still, to this day, stop women from entering their ranks? Why is the world of classical music so stagnant that we so rarely see women conductors? It's almost a cliché, by now, to note that the most seemingly-enlightened cultures are also the most destructive ones, and yet, why are they so seductive, that it's so easy for us to forget this fact? Why does a work of art that uses opera buffa to examine the memory of the Jewish Holocaust feel so absurd? After all, even one of Mozart's most advanced social works could not escape from a murderous appropriation, the Nazi government saw fit to subsidize a German recording of *Don Giovanni*, starring Hitler's favorite artists.<sup>1</sup>

Mozart himself touched on matters of race in his operas. First, there is *The Abduction from the Seraglio*, in which the Harem guard, Osmin, is a stereotypically violent dark-skinned man who tries to prevent four Europeans from escaping slavery in Turkey. They are saved, in the end, by the mercy of the renegade Pasha. Osmin's identity is complex: He

is a eunuch (And his bass voice is likely a joke related to this fact), and probably arrived to the harem as an African slave. In contrast to Pasha Selim, who comes from the city of Oran in Algeria, Osmin has no native land, and he is specifically described as a moor. Ten years later, Mozart writes in *The Magic Flute* another minstrel character: The slave Monostatos, who attempts to rape the white Pamina and is cast into eternal darkness, along with the other villains of this opera.

There is a tendency to show the growth in Mozart's treatment of moorish characters between the opera *The Abduction from the Seraglio* and *The Magic Flute*, but even the progress between these two operas cannot satisfy the contemporary viewer who is aware of issues of race and gender. The Masonic values of *The Magic Flute* are revealed in his treatment of Monostatos: Equality to all men, as long as one does not harm another. But Monostatos is sexually violent towards Pamina, and believes she only rejects him for the color of his skin. Through the character of Papageno (Half-man, half-bird), the audience sees that the good and patient will be rewarded with love, in this case, Papageno's. This, unfortunately, not only puts the dark man in the role of a sexual predator, but also compares people of color to animals.

Compared to contemporary standards, Monostatos' aria clumsily brings the issue of aesthetic to light; In the accompanying booklet to his recording of '*The Magic Flute*',<sup>2</sup> conductor René Jacobs writes that the fast tempo and bad diction – usually reserved for Monostatos' aria – make him sound inhuman. This, despite him singing exactly about his humanity: "Am I not made of flesh and blood?", Monostatos sings, before trying to kiss the sleeping Pamina. He sings of the white color's beauty, and of no one wanting to love him for his black face.<sup>3</sup> In his recording, Jacobs slows the fast tempo of the aria, even adding a short pause before the line "White is

1 In 1943, a recording conducted by Karl Elmendorff, a member of the Nazi party, was released after a radio broadcast (an impossible recording without state subsidies), and is still available from Preiser Records. The title role was sung by Mathieu Ahlersmeyer, who was named by Hitler as one of the most important artists of The Third Reich. See "Mathieu Ahlersmeyer," *Wikipedia*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Mathieu\\_Ahlersmeyer](https://de.wikipedia.org/wiki/Mathieu_Ahlersmeyer) (15.11.2017).

2 R. Jacobs, *Die Zauberflöte as Hörspiel*, trans. Ch. Johnson, Harmonia Mundi, 2010, p. 22.

3 "And I should have avoided love, / Because a black person is ugly!"

## Osmin Was Right to Rage

beautiful". I remember crying the first time I heard this recording.

And then there's Osmin: Less relatable, less human; his entrance song begins with a beautiful "Eastern" intrigue, and quickly turns very violent. A good singer can make his character sound sympathetic, but this was probably not the composer's intention. In fact, as a comical villain, Osmin wasn't even supposed to scare the audience. Mozart writes about this to his father in 1781, in a quote that would become a staple of opera theory: "Osmin's rage is rendered comical by the use of the Turkish music. [...] For just as a man in such a towering rage oversteps all the bounds of order, moderation and propriety and completely forgets himself, so must the music too forget itself."<sup>4</sup>

Not only is Turkish rage a comical thing, but it is rendered more so by the use of "Turkish" instruments (largely percussion and piccolo). In Mozart's time, The Ottoman Empire was treated with a sense of dread and curiosity. Its aesthetic was considered "quaint", and it had known influences on 18th century clothing fashions. I wonder if this principle of heightening of the cultural aesthetic, will render comedy in any threatening situation. I think that this thesis - the influence of heightening the cultural aesthetic on a work of art - is what led me in my work 'Three Plays About Auschwitz', which I created for the *Aesthetics and Bias* project. The work distorts the music of the pieces it borrows from, but not only this; it also twists the comical, theatrical tropes associated with them. So, for instance, where Leporello would usually improvise an ornament, he chokes, as if on Ziklon B:

"(The penultimate repetition of this last line involves Leporello choking, but he laughs and recovers in time for the final repetition. He finishes, smiles, and bows again.)"<sup>5</sup>

Another example for this distortion is in the duet between Figaro and Susanna, in the second play, in which we see a juxtaposition between the original

Mozart - with its optimism and repetitive phrases - and the insertion of statistics of genocide into it:

**Fig.**

Eleven.

**Sus.**

Pray admire it, dearest Figaro.

**Fig.**

One million.

**Sus.**

Pray admire it, dearest Figaro.

**Fig.**

Two-hundred.

**Sus.**

Pray admire.

**Fig.**

Eight thousand.

**Sus.**

Pray admire; it gives me pleasure."<sup>6</sup>

It appears as though this tactic - of heightening a cultural aesthetic in order to create a comical effect - had been applied before and will be applied in the future. We usually see it in connection to masculine culture, which is exaggerated in art to the point of farce; such as in Ovid's parodies on epic poetry in *The Metamorphoses*, and in the representations of soldiers by artists Nir Hod and Adi Ness. In the work *Three Plays About Auschwitz*, I use this tactic in a different context; the violence it describes is not necessarily the result of feminine or masculine behavior, but it is exerted specifically by members of the Western culture on those that they perceive as "non-Western" - the exact opposite of Osmin's behavior in the opera *The Abduction from the Seraglio*. This violence is rendered comical by the use of Western music.

On a more personal note about Mozart's characters and their deeply problematic representation of black masculinity, I can say that I feel very ambivalent about my preoccupation with them; as much as I care for Osmin and Monostatos - for their humanity and

4 As cited in: *The Letters of Mozart & His Family - Volume III*, ed. E. Anderson, Macmillan & Co., Limited, 1938. pp.1143-1147.

5 S. Cohen, *Three Plays About Auschwitz*, 2016, p. IV.

6 Ibidem, pp. X-XI.

as two non-white representations in the Mozartian canon – they are still men who exert their violence on women. I often feel the need to choose who do I most identify with: The white woman, or the violent dark man? Writers like Toni Morrison have discussed the violent urges that oppressed groups (specifically black people) can have against white people. Can I truly identify with this violence when the victims are women? Loving Mozart, at times, can mean having to fracture my own identity, which is something I refuse to do.

The third play in my work deals with the topics mentioned above in the relations between men and women: When the Narrator sings her song, she adds to Franz Schubert's *Die Forelle* (The Trout) a fourth verse, which is found in Christian Friedrich Daniel Schubart's original poem, but not in the composed song:

*You, at the fountain golden,  
Of youth, so free from doubt,  
Be to the trout beholden;  
At danger's sign, clear out!  
'Tis oft for want of reason  
That maids will shun the straight.  
Beware the anglers' treason  
Else you may bleed too late!*<sup>7</sup>

The added verse, along with the stage directions – of singing as if a gun were aimed at The Narrator's head – puts actual physical violence on the table. While it was only parodied in the two former plays, given as a statistic rather than as it is here, an act of terror. Here, in the final sentences of the work, the segment and directions fully expose violence between men and women, and the violence Jewish people were faced with. The "gun direction" itself was written after research on Jewish musicians during the Holocaust, who were forced to perform under a threat of death. This ending allows me to look at my own identity as a whole, as a Jewish woman, rather than picking it apart. I hope, someday, to refer also to the "Eastern" (Mizrahi) part of my identity, in

further work, but never separate it from the other components of my identity.

Mozart's second point about Osmin, in the letter to his father, is the one that is usually discussed more at length; it is about how art, even when dealing with unpleasant subjects, should still remain pleasant to consume. The avant-garde of the fine arts seems to reject this. By living in this century, we all agree that art can be offensive to the senses, and even that it doesn't have to look like art. Many artists, from Minimalists to relational artists, have dealt with the place of art in the market, and what should art look like – and if visual art should take any shape at all. I think that art, even today, still looks like art, only that the definitions of aesthetics have expanded. I recognize art when I see it, and base this recognition on local contexts (the gallery or museum), or on aesthetic contexts that are harder to explain. I think that artists recognize art. I can't speak for the general public.

I made *Three Plays About Auschwitz* in my own image: I enjoy reading, I enjoy vague staging directions that can be interpreted in various ways, I enjoy a simple aesthetic, and I don't believe in showing off (aesthetically) for the sake of showing off. From its creation and onwards, these topics were on my mind, especially relating to Mozart. My work has always taken its cues from music and theater, but the visit to Kraków has opened for me a deluge of thoughts on race and culture, and those – even though they have always been on my mind – came into my art with the help of this experience.

7 Ibidem, p. XV.

Renana Aldor

# The Town Where Hearts Go Silent

"Oh child, it's not easy" my grandmother used to say in a tone that gave away the weight of her life's ordeals. When I came to visit we would sit close together on the couch, hugging each other, holding hands and talking. She would laugh a lot – aloud, rolling outburst that would carry me along with it. I used to tell her about my studies at the Bezalel Academy and the films I was making, and she listened attentively. As she aged she went blind, and once she did her mind returned to her childhood landscape in Oran, the Algerian city where she grew up with its palm-lined avenues and its French cinemas. The scenes she described were rich with detail; they were imprinted on my dreams and on my imagination.

Her blindness magnetized me. Once she touched my hair, caressed it and assessed its length and shape. Afterwards she said with assurance: "your haircut is too short." Her vision was replaced by her new capacity for tactile contact, through which she discovered and experienced her surroundings, and she continued to express her candid opinions. The texture and temperature of substances were highly significant for her and for her way of collecting impressions.

In the process of making my film *La Femme Qui Cherche* (the woman who is searching), I felt that the sensitivity of my fingertips was identical to my grandmother's. Through my physical contact with the materials and the process of building the miniature spaces designed exactly like her apartment (which became mine), I hoped to get closer to her and make her memories of Oran more palpable for myself. Sometimes, as I watched her move among her things in the tiny apartment I forgot that she was blind. Sometimes I tried to imagine what her visual field was like once she went blind; did she see flickering lights? Dark shadows? Thick fog? During the year I was making the film, blindness appeared in my dreams: in one I could see only darkness, but from the corner of my eye a tiny window opened up giving me a glimpse of a vividly colorful and detailed reality.

Oran was and has remained a mystery to me, a far and unreachable destination. In my grandmother's stories, the scenery – that is, the town – played a central and dominant role. When I listened to her stories, captivated by her fantasy, each of us was filled with her own private nostalgia. In those moments of fond remembrance of the past

- seemingly ideal and necessarily perceived as such  
- I too was somewhat blind.

In the course of preparing to produce the film, I searched for literary and documentary material on Oran, which led me to read the works of writer and philosopher Albert Camus, who had lived there. In his book *The Plague*, he described Oran as "a town without intimations; in other words, a completely modern town." (In Hebrew, this sentence was translated as "a city where hearts are silent, that is a thoroughly modern city," a memorable phrase which inspired the title of this essay.) He often described its weather conditions, the blazing summer sun and white haze that etched itself into the city's dense routine. His descriptions offer not even a tidbit of charm, no fantasy - only images of the daily struggle in a city that is no different from any other "ordinary" city. Camus's poetic phrasing, which highlights place, time and history, memorializes the singularity of the city that was thoroughly shaped by French colonial rule; Oran was designed as a European city but its Arab roots showed through. Through the eyes of Camus and of my grandmother's it was a riveting blend of East and West. I too identify with this blend, both in terms of my childhood home and as an Israeli; this blend was an inseparable element of my grandmother's being, and expressed itself in her use of language, where a single sentence would include French, Moroccan-Arabic and Hebrew. This meeting of antitheses was also the aesthetic basis for the way I designed the miniature rooms in the film.

My grandmother Esther was born in a small village in the Saharan Desert in eastern Morocco; when she was eight, her family moved to Oran, in the north-east of Algiers, on the Mediterranean coast. In 1949, after she and my grandfather were married and had their first-born girl, they emigrated to Israel and were among the first immigrants here from Algiers. I was born in Jerusalem, where I still live. My grandmother Esther and grandfather Abraham lived a walking distance from my childhood home, and I sometimes visited them at the end of my school day. When I was young my grandmother could still see, and she used to prepare my lunch when I would visit.

As she cooked I would go through the family albums with pictures of my mother and her six brothers and sisters growing up in the Abu Tor neighborhood. After lunch I would watch my grandparents playing dominoes at the kitchen table, their faces dead serious.

I did not have the opportunity to get to know my grandfather in adulthood. He was a quiet man who during his years in Jerusalem was a manual laborer in a large factory. In Oran, he had begun his working life as a shoe designer; he had a small workshop of his own where he made and sewed excellent cloth and leather shoes for men and women, and a small shop where he sold the products of his labor. In Israel he continued making and sewing sandals and clothes only for his children. Today I keep his green sewing machine in my apartment. I feel that the passion to create and the need to make things with my own hands comes from him and from my mother.

After my grandmother went blind she shut herself in her apartment. For several years she rarely left home, and when her health deteriorated she stayed in her living room, bound to her orthopedic chair. In my memory I see her sitting for hours in the regal armchair, as though attached to it, and singing in French. A thin light falls on her smooth skin and brilliant white hair. I filmed her like this, sitting in her living room, with an old Pentax, using color and black-and-white film.

My film was inspired by my grandmother, Esther, and by her childhood memories of Oran. It is based on my attempt to behold my grandmother's past - though such beholding is of course impossible - and only my wish to see things through her eyes. In the last scene, two eyes emerge from the miniature spaces and gaze at the viewer - I "give her eyes" and she returns a cinematic gaze.

The film tells a non-narrative story, and invites the viewer to join an abstract search for a disappearing feminine figure, a kind of primeval mother; my grandmother, the inspiration for this primal figure is not present in the film in the usual sense. Instead, she is present via her absence and via an image - her photograph shows through in specific moments and in a variety of contexts in the film. A portrait of



the primal mother is revealed at the film's opening; it is transformed, disappears and appears anew in my grandmother's actual photograph. The viewer goes through the journey as he moves through four miniature, handmade domestic spaces – an office, a bathroom, a kitchen and a living room.

The film's name, *La Femme Qui Cherche* is a paraphrase on a common French saying, "cherchez la femme," which means look for the woman. The original phrase refers to the slyness of the femme fatale who is supposedly behind every mystery and secret in men's worlds. In my film it is the woman who is engaged in an active search, a journey which is quintessentially matriarchal. The film's name in Hebrew is a transliteration of the French for "The Woman Who Searches;" as such it is opaque, a riddle that prepares the audience for the search that takes place in the film.

In the course of making the film I received a stop-motion studio complete with accessories at the Bezalel Academy, and it became inseparable from the creative process. The studio with its black walls was assimilated into the film and presented as a kind of limbo, a sphere within which I located the miniature rooms where the search takes place. The process of building the miniatures was prolonged; it took almost three months. Though it was quite demanding, it was deeply satisfying and pleasurable for me. The laborious work of three-dimensional construction which requires spatial precision and a nearly obsessive search for the right textures felt like being immersed in a pool of tactile memories.

The choice to make a film free of characters was at first almost unconscious. I was engaged with creating a three-dimensional space that has depth – with corners and hidden, shadowed areas that can symbolically represent a kind of spatial unconscious. The negative space highlights the absence of the figure and so amplifies the potential for life, or a life that is no longer there.

Sometimes the creative process and life itself are inseparable, and when my grandmother passed away in her home while I was making the film, the absence of a figure received a newly palpable and

realistic emotional validation. In this way, making the film became a way of parting from my grandmother.

At the end of the film the viewers are brought as guests to the living room – the room of life – with its 1950's decor including miniature replications of ethnic objects from my grandmother's home: a gobelin tapestry, embroidered pillowcases, a traditional Moroccan tea kettle, Lily Bonish records, and more. For me, this is the space I associate most with my grandmother, the place where I listened to her stories and from where the disappearing figure emerges among the shadows – a pair of eyes wondering over the room's walls. Eventually, like a film within a film, these eyes, her eyes, gaze directly at the viewers. The quest to solve the riddle ends at the film's end; ironically, the viewer has learned nothing of Oran or of the disappearing woman – just as I haven't. Nonetheless, the film offers viewers a new kind of cinematic gaze and a tactile experience of memory.

The medium of cinema and the creative process associated with it are the fictional solution to the contemplation of the past and the shaping of memory. Furthermore, my curiosity is always awakened when cinema addresses cinema and brings the viewer back to the initial shadow play in Plato's cave, as well as to the medium's early days and history. Thus *La Femme Qui Cherche* is also my way of honoring the medium itself; in a number of scenes the film self-reflexively exposes the inner workings of the shooting and shows what takes place "behind-the-scenes" of the animation process. This exposure is an inseparable and intentional element of the film. Animation is a particularly reflexive vehicle, with its frame-by-frame method which disassembles and reassembles motion. The reflexive cinematic gaze is very personal and linked to an internal and intimate search through which I, as an artist, confront the creative process and feminine experience.

In my third year at the Bezalel Academy for Art and Design I met Adina and joined the *Aesthetics and Bias* project which she founded and directed. In the course of the project I traveled with other students to visit the Academy of Art and Design in Wrocław. In Poland my personal nostalgia was amplified, and

with it the wish to get closer to the biographical roots of my family that were based there. The Polish students and the Israelis held many discussions on the concepts of *Aesthetics and bias*, through which I was able to crystallize and clarify my attraction to Oran and to my grandmother's past; I thought a great deal about Oran in Poland. In addition, I discovered an additional destination, both familiar and alien – Bialystok – where the relatives of my grandmother Leah used to live.

In the *Aesthetics and Bias* conference held in Tel Aviv in May 2017, I spoke about these two seemingly unrelated cities as my biographical points of departure, inseparable from the cultural basis that shaped me. I named the text I wrote: *Seeing Through Bialystok-Oran*.

Yotam Sivan

# Holding a Gun at Both Ends

Imagine yourself as the protagonist in a Hollywood movie or the main character of a theme park. You walk around the set, and the props are artifacts of your heritage. The actors portray characters from your culture; sometimes the same actor is simultaneously the villain and the hero, relying on the viewer's inability to recognize and resolve subtleties from a foreign culture. The plot unfolds, revealing your own cultural story, all complexities and different aspects mixed into one homogenous sum of tragedies, triumph, and history. It is leveled down into an hour and a half-long comedy, starring you as yourself and everybody else as stereotypes of your society and history.

This sort of experience, as shallow and simplistic as it may seem, is a natural and human way of presenting a story: straightforward, told from a single point of view that offers the most communicative version of the narrative. In many ways, it is similar to a fairytale in which the characters often possess little to no depth, and the reader easily identifies the right from wrong.

I realized this whilst walking through Auschwitz with a group of friends and peers as part of the

*Aesthetics and Bias* project. Walking through the movie set of a horror story that I was told and retold throughout the years. The tour guide was reciting facts and figures as we walked through rooms filled with eyeglasses and shoes, and all I could think was, "this is a tourist attraction." I felt alienated from my own narrative, from my own heritage. Only a few days later did it dawn on me, perhaps this was the natural way to convey a tragedy of unparalleled proportions to an uninitiated audience – By dissecting it into flat, quantifiable data which can be quantified.

I remember strolling through a flea market in Kraków when another realization transpired. I was walking alone, an observer and not an intruder, trying not to interrupt the natural flow of daily life around me. I took the role of a tourist looking for souvenirs and collectibles to bring back home. A display of WWII memorabilia caught my eye. Whether true artifacts or replicas, these objects undoubtedly catered to a clientele with a specific demand for souvenirs from that era. It only took a few seconds before I was proffered a Yellow Star of David or an SS badge, complete with proof of authenticity. There I stood, an Israeli Jew, offered to purchase

the very patch of fabric used to brand my family as subhuman. The absurdity of the situation surpassed my personal bias. I could relate to these tourists of war. The way they were presented, these relics of horror became an innocent souvenir disjointed from real violence and tragedy. An innocent object in an innocent theme park.

Putting myself in the shoes of these collectors and admirers of violent objects, recalled my childhood memories. During those years I too was fascinated by the kind of violence to which I was exposed, through television series, movies or animated cartoons. As a result, I fetishized weapons in a rather naïve manner. They were the means with which an almighty entity exercised their prowess, forcefully imposing their own sense of justice. They would always triumph, although I must admit that the villain's master plans always seemed so interestingly intricate that I wished they would have won, just once.

As a child, admiring these fantastic characters and their god-like qualities, I used to imagine myself annihilating my villains with a magical sword, a ring, or my laser vision. I would imagine myself picking up cars and bending light posts with my bare hands. It gave me a sense of righteousness and a monochromatic view of right and wrong. And as a rather socially awkward, shy and introverted boy, it gave me the strength to cope with the ever-growing complexity of life. I had notebooks full of carefully drawn swords, shields, and terrible monsters alongside their hero counterparts. Within this inner world there was good and evil and the weapon was my instrument of domineering both. Growing up in Israel I was raised on epic tales of Jewish bravery through the ages. From biblical epics of miracles and the chosen people, to modern stories of Israeli soldiers sacrificing themselves and defeating Arab forces against all odds, a narrative not far removed from the tale of superheroes and villains. In both worlds, imagined and real, there exists a distinct good and its opposite evil, completely devoid of complexity and alternative points of view. And in both, the hero has a unique instrument of overcoming the villain, whether a gun or a sword.

Naturally, with age the truth becomes more elusive. The definitions of good and evil blend to form a spectrum that is relative to one's own perspective. We form our own morals and ethics, still rooted in our national and social background and upbringing – a bias. Each different Bias conducts its own relationship with violence and its tools. As with most Israeli Jews, my first-hand experience with a gun was in military training, in a supervised and controlled environment. The military educates soldiers on safety, presenting the gun as a tool meant for killing and never as a plaything. In some instances, the soldiers use their weapons to kill and harm under command. When a person experiences these levels of violence, the heroic and mythical aspects of weapons are often displaced by a negative sentiment.

In contrast, while visiting Poland and through conversations with our Polish counterparts, I could not help but notice a pronounced militant culture of young nationalist individuals who fetishize weapons as a collectible, a toy, a form of entertainment or simply a means to empower oneself. That perhaps derives from the way Poland has changed since the iron curtain was lifted in 1989. Those born after the shift, men and women of my generation, were raised in a completely different atmosphere than their parents. They grew up exposed to western ideals and culture, yet their environment was saturated with remnants of the Soviet past. Some of these young people may see weapons as nostalgic objects, idolized as artifacts; they might have a completely different point of view on war, shaped by the nostalgic tales of their parents' past, preserving a distorted image of the past.

I felt that my visit had to incorporate these aspects of Poland, allowing myself to enjoy it in the same manner that others do. I wished to understand more about this bias of violence and weaponry. As participants of the workshops, we were given a wooden box and instructed to use it to represent or express our experience of Poland, in any manner we chose. Everything I came up with felt superficial, conforming to the repetitive and generalized

## Holding a Gun at Both Ends

narrative of being a Jew in Poland and my feelings toward the holocaust. It was then that I came up with the idea of putting myself in the tourist's shoes. I searched the internet for things to do in Kraków, and the first result suggested a firing range. I obliged.

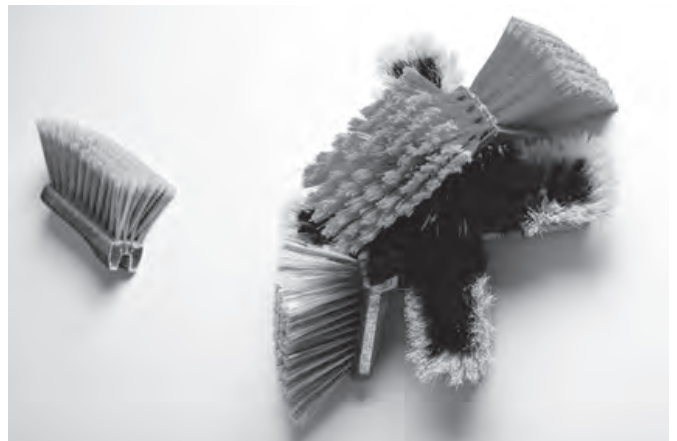
I took my box and, together with three Polish members of the project, we set off on the most surreal experience. We arrived at a former Soviet military base turned Polish military base, which doubles as a firing range. It was worlds apart from my experience with Israeli military bases, where civilian access is strictly forbidden, let alone the use of a firing range. Yet there I was, able to pay for the pleasure of choosing my weapon and shooting whatever object I had my heart set on. The instructor may have been a civilian, or a soldier – we had no way of knowing. We asked whether I could shoot my wooden box, and his compliance to my peculiar request was surprising. And so, for a handful of coins, I could become a shotgun-wielding cowboy or a television detective, shooting bad guys with a 9 mm pistol. Contrary to everything I knew about weapons, they had now become a prop for an oddly satisfying role-playing game. I fired my weapon at the box, experiencing it outside my own bias, and yet, to deepen my understanding of my own narrative and the prism through which I view the world. That wooden box, violently perforated with holes, holds a conclusion of my experience in *Aesthetics and Bias*.

I have taken these insights into my work and my process as an artist. The ability to observe a phenomenon or an object through different biases has become a vital part of the way I choose to communicate my work as well as the way I manipulate the objects I use. This is the gap between different ways of observing an object, and perhaps the most interesting part of the process. I try to magnify and expand on that gap, the void between different functions of an object, a duality that mutates it into something new; a composite of opposite natures, and the manifestation of them at the same time. I experiment with what I call transparent objects, common objects, the aesthetics of which are often invisible. I try to rethink them, to use them as a raw material as if I had

no idea what their intended purpose is. I approach them clean of any bias, yet ready to accept every prejudice that may arise.

This is precisely how *Galea* was born. It began with a simple broom as my base object. I went about using it in much the same way a hunter would use every part of his kill. I made arrows, using the bristles as fletching and the stick as the shaft of an arrow, and eventually fused together two broom heads into a cross (similar to the shape of the fletching of an arrow). The contraption reminded me of a cartoon-like version of a roman helmet, birthing the name *Galea*.

Experiences from *Aesthetics and Bias* helped me to reflect upon myself. As an artist, I'm fascinated by two opposing approaches and by the duality of being open to both. I am intrigued by the absurdity of viewing weapons and relics of war as entertainment, and at the same time by the ability to disjoin them from my own bias and view them as a form of entertainment or elegant pieces of design, engineering and functionality. My experience of *Aesthetics and Bias* has led me to understand that there is a part of our nature responsible for violence, one that derives from a need to impose our perspective onto the world. This is our yearning to create and shape matter in our own image, and to commit acts of violence towards the way things are, in order to craft them anew. Our instruments of force have become fetishized and idolized, in a world where physical violence has less of a role as a means of survival, and more as a form of entertainment.



Netta Clara Peretz

# Beware of the Ground at Night

Kibbutz Nahsholim, where I was born and raised, is an Israeli community along the Mediterranean, south of Haifa. Due to its unique shoreline and to the bluff that rises over it and serves as a lookout point, the area was strategically significant; there is evidence it was settled as early as the Bronze Age. Canaanites, Phoenicians, Assyrians, Romans, Arabs and Jews were among the peoples who have lived there. The historical city of Dor was mentioned in the 13th century BCE tablets ascribed to Ramesses II, and described in the Bible as a Canaanite city. Archaeological digs found traces of all of these peoples and cultures. In 1949, the kibbutz I grew up on was founded on this same strip of coast; until 1948 the Arab village Tantura was located just to the south.

The mound of archaeological remains of Dor, which we always called by its Arabic name, the Burj, attracted many archaeological digs over the years, and those uncovered further evidence of the lives and cultures that existed there over various periods of time. For me, watching the earth being peeled of its layers and revealing tombs, ports, synagogues, baths, or finding an ancient ceramic shard or coin were formative childhood experiences that engraved

themselves on my consciousness, and have resurfaced from time to time. I saw the earth as a thin layer covering an infinite array of possible plots and historical narratives. During my early childhood, when we took trips to the small islands across the shore, when we camped between the low bushes, in the course of family excursions to the trash heaps when we rummaged through the piled-up objects – from old tires to typewriters – and played among them, the mystery of the earth seemed immense. The trash heaps, like the archaeological digs, always harbored secrets or small sagas; shells, photographs and coins we found testified to their connections to people we had never met.

At night, before bedtime, my father and I would go out on a bike rides, competing to find the darkest spot in the kibbutz. During the daytime I explored the kibbutz trying to imagine how familiar places would be transformed by night. I calculated the distances from the street lamps and took account of the density of trees and bushes. I tried to memorize the places that I expected to be particularly dark, and on our nightly excursions I proudly revealed them. My father and I lingered there, awed by the way they looked

in pitch dark, then pedaling fast through the dense shadows. For a moment, it was the deep shades and night sounds that bared the enigma of sites that seemed perfectly familiar in daylight. During our expeditions my father told me about his own childhood in the kibbutz, stories that were imprinted on me as local mythologies: he spoke of excursions to the sea, - of sea robbers, sunken ships and naval chase scenes. We ended every night ride at the shore. Sometimes moonlight lay bright over the sand and washed the ripples with its shimmers; sometimes, on moonless nights, the throb of the waves sounded close and loud, and it felt as if we were standing on the threshold of a huge seashell. The horizon line was not clearly visible, but it was nonetheless imprinted in my imagination. The sea's presence was so thoroughly embedded in me - physically and imaginatively - that I became a kind of compass, someone who can point to the west wherever I was. At the age of 11 I left the kibbutz. The night rides stayed with me as a childhood memory accompanied by the comprehension that night can reveal what daytime obscures; the quiet, heightened senses, night consciousness and imagination round out stories and images and those collect in the archaeological site of the psyche.

\*\*\*

In later years, when I studied the history of Israeli photography as part of my Art History courses, I encountered photographs of the expulsion of the people of the Arab village of Tantura. They were found in one of the earliest photograph collections documenting the banishment of the Arabs from their homes in 1948, photographs that were revealed to the public in the 1970's. In the photographs one finds expelled women carrying their children and huge sacks on their heads. As a native of the area I had never been exposed to such photos or to any discussion of the massacre at Tantura - whether it had happened or not. The words "occupation" and "expulsion" were expropriated from any political context and became private words, with personal hues and meanings. I knew of the village of Tantura and its ruins, but I had never made any connection

between the abandoned buildings and the concrete absence of the villagers; for me they were the "remains of the village," another local historical layer that was never specifically linked to a timeline.

The chronicle of the many-layered earth I grew up on was missing the most relevant detail - who was here just before us? The Tantura shore was still named for the village, but the story of the place and the expulsion of its people were erased from the narrative set before me. Instead, I was offered a wealth of stories about sunken ships and my parents' and grandparents' experiences of founding the kibbutz as well as small, familial mythologies. The late and unexpected confrontation with images of the village's uprooted people raised my inquisitiveness; those who were expelled suddenly seemed like my ancestors. A sense of a shared fate with them emerged, deepened by the knowledge that they had walked the same shore and looked out at the same horizon. The familiar scenery that I had studied so meticulously and marked with my private traces was no longer virginal, and moreover, was no longer mine, was not my home. As a result, I was cognitively expelled from home, from what it meant to me, and from the memories it had bestowed on me. The feel of the sand between my bare toes, burning asphalt, small thorns in the grass, shards of broken shells that injured my fingers when I was digging in the sand - in retrospect they all seemed like the earth's own small rebellion: telltale, prickly hints, the attempts of the place to tell me its story and expose the past.

\*\*\*

In the third year of my studies at the Bezalel Academy of Art and Design, I tried to interrogate my relationship to the earth - including my conflicting emotions towards the deportees of 1948 - and process them through art. I began to document my grandparents, to walk on the shore searching for traces and remains and to reenact the night excursions of my childhood. I hoped I would again discover something under the cover of night, I wanted to unearth a new secret. On one such night a sheikh's

tomb rose before me from among the resort cabins a little south of the kibbutz. Though I knew it from childhood, I had never actually *seen* it, and the complexity it raises with its silent presence in the bustling environment. As it was a burial place it was not demolished like the rest of the village's buildings, and remained isolated and anomalous; the square structure with its white dome looked out of place, and simultaneously induced an artificial authenticity so typical of the Israeli landscape, which both hides and reveals the short, forlorn history of the founding of the state. In the dark, the tomb appeared calm and dangerous, full of pathos, muted and opaque. When I returned to film it in daylight, the sheikh's tomb was again enveloped in delicate birdsong. I was transported by the uncanny effect of the structure, the alien air it gives rise to. The sight of the old grave house, facing the resort cabins surrounding it with stillness and nonchalance, generated a confusing and frightening contrast I couldn't quite comprehend, a loud howl coming through the silences to which I had been habituated.

That same year I traveled to Wrocław, Poland, as part of the *Aesthetics and Bias* project. When I tried to explore the daily life experience of my Polish peers, I discovered I was having a difficult time reading their feelings and thoughts regarding their country. I couldn't find a connecting thread between the history of the Polish people and contemporary existence as it plays out in political, economic, social and cultural life. The more I tried to enquire and understand their feelings, the more I felt the stories evading me and words diminishing. I recognized the reticence, something about it reminded me of the silences and evasions of my short-lived attempt to film in my kibbutz. I was troubled by the sense that something obscure is concealed underground and that no interaction or query allows it to come to light. When I asked my Polish colleagues what about their behavior might account for my feeling this way, they spoke of Poland's Communist past, of long years of silencing and censorship that took root in the Polish character. Immediately I felt the relief of comprehension. It was easy to recognize the void that draws historical events

into itself and creates an abyss of silence; the details we must not speak of accumulate around a story we must not recount and yet insist on pointing to. This is a narrative that we, as a people and a society, wish to pass on, but do so with long pauses in a manner meant to obscure details we are incapable of mentioning. Nonetheless, we are unwilling to relinquish the story; we leave hints and traces behind, signs of shame and regret, of repressed rage and anxiety – that is how I interpreted the housing blocks, the bunkers, the synagogues and the Jewish cemeteries which appeared among Wrocław's sights, and this is how I interpreted the Sheikh's Tomb. My documentation and filming in Wrocław were a continuation of those I was doing in Israel. I used the camera to search for something invisible, and found myself repeating the physical motions of filming again and again, obstinately, near despair. I was hoping to exploit photography to expose the disjointed and alien qualities I sensed in the landscape, the very qualities that turned to silences in the stories recounted. During our trip, we traveled to a high mountain ascribed by the locals with mythological and pagan spiritual powers. We were asked to maintain silence during the climb to the mountaintop. The difficult climb, the solitude of the forest and the forced silence frightened me and weighed me down, but more than anything they showed me how heavy I find the burden of silence. My visit to Poland allowed me to comprehend more fully how a culture uses silence and suppression, how historical narratives are formed in a way that includes both erased texts and the commentary in the margin. In Poland as in my Kibbutz, silence is caged below the pretty views, covered with thick forests and fields stretching across the horizon. From time to time a remnant or clue rise to the surface, a word, a sentence, a mark engraved on a rock. My visit to Poland was like a long night excursion wherein I groped for signs and tracks in the dark, blinking so as to distinguish defined entities among the amorphous shapes I was sensing.

\*\*\*

When I returned from Poland, I wanted to engage again with my childhood setting with the additional



perceptual cargo I acquired over my visit to Wrocław. I wanted to make art that would give expression to the lacunae of memory. I went back to the night excursions at the kibbutz, and met people who told stories of a massacre and mass expulsion, exile and domination. But the experience of scraping off layers of information and the formulation of a new, faltering narrative made me restless. The more I engaged in conversations casting about for information, the more I felt that I cannot tell the story of the expulsion of Tantura, and do not have the legitimacy to do so. As I was living in Jerusalem, I came to understand that my complex relationship with the landscape is not unique, and in fact almost any place in Israel can generate the conflict between the connection to the land and the Jewish-Israeli narrative, and the sorrow and guilt over the expulsion. I was ashamed of my patronizing artistic position, and felt embarrassed in the face of the open-hearted sincerity of the people with whom I spoke, and whose stories I wished to convey. I tried to adopt mediating artistic practices that I hoped would generate a worthy image, one that would disguise the creative strait I was in. Still, the photographs of men and women driven away from their homes continually gnawed at me; over time they grew fixed and embedded and became icons with concrete and symbolic dimensions, and yet devoid of source or vestige. Furthermore, my conversations with my grandparents grew tangled and charged – I felt I was embarrassing them, and that I may uproot from them, too, their sense of belonging. I felt frozen. I didn't know how to generate either a sentence or an image and, on the other hand, I could no longer bear the silence.

\*\*\*

During my fourth year at Bezalel, my difficulty finding a way to use art to tell a coherent story that could clarify my conflict grew into an urgent and distressful predicament. I tried to touch on the difficulty without losing the significance of my own stance, without apology and without turning my personal, subjective conflict into a generic, public one. I tried to find a delicate way to handle the broken silence

that circumscribed my childhood. I wanted to present the blend of the visible and the concealed – the way nighttime imprinted my imagination with what daylight veils. I searched anew for other mediating means – words, texts, something I could lean on. Two video pieces I made during that fourth year of my studies dealt directly and indirectly with the same suffocating silence. In both, I used a given text and edited it via parameters and conditions I set for myself; I photographed outdoors and hoped the images would convey the silenced narrative encapsulated in the landscape. In effect, my creative practice was the choreography of my attempts to evade the silences on the one hand, and decisive statements on the other. In one work I returned to my childhood adventures and their familiar settings, and tried to reenact a scene from the film *They Were Ten* (Baruch Deinar, 1960). I directed the actors (some of them children from my extended family) to go out to the peripheries of the kibbutz and the hills near Mt. Scopus – two sites where the ground is saturated with layers of political implications. In another work I photographed myself wending my way in a desolate desert with the voice of an Arab man accompanying my despairing trek.

While editing the video pieces, and more so after showing them, I was able to apprehend the results of the long process I had undergone, which focused in particular on my inability to generate a response to reality via art. My childhood experiences and my visit to Poland made it clear that when present in a filming site whose history is complex and charged, my actions, body and mind are burdened by history. I found that the texts I am using report on absence and abandonment. Furthermore, I discovered that works I had made in earlier years, prior to this personal investigation, always reflected a sense of lack and absence. My work involves a dialogue or the wish for dialogue, and conveys the gulf between my narrative and the narrative of the "other." The practice of art allows me a certain distance from Israeli political discourse, but at the same time, the gaze and words of the "other" re-situate me in the landscape of the country I was born in, and from which I was mentally and emotionally exiled. The

complexity of my thoughts and feelings is reflected in the ways I employ my means of expression: I garble the narrative and textual continuity in the editing process, and create a broken and distorted viewing experience. I divert attention from the political discourse to the play of the gaze and the relationship between text and image. The "other" who is seen or heard in the works is mysterious, magnetic and frightening, forever hidden or absent. The gaze of the Other, like that of the viewers, solders the artistic action onto the cultural present I am engaged in and the ground of its creation, and seeds it in the terrain lying under a tangled web of claims.

Zofia Kuligowska

# Experiencing the *Aesthetics and Bias* Workshops (2013–2019)

My relationship with this project goes back to when I first met Adina Bar-On, in 2013. Since then, students from Israel have come to visit Poznań, and those of us from Poznań have traveled to Israel in turn. Three years have passed since our conference in Tel Aviv, and in 2018, an exhibition was organized in Poznań. The project continues to live and breathe. Over the course of the trips that made up *Aesthetics and Bias*, I made a number of works and drafted others with the particular support of Mikołaj Podworny, Ofer Gevy, Elżbieta Wysakowska and Sivan Alajem. For me, personally, the span of the project coincides with a period of incredible creative stimulation and growth.

I grew up in Poznań, where my parents and grandparents often conversed in the special Poznań dialect that is heavily influenced by German. My great-grandmother was a German woman who left the Protestant faith in order to marry my great-grandfather, who was Catholic. The town where I was born was spared from the worst of wartime destruction because the Germans held out hope that it would remain within their borders. People from other parts of the country hold the opinion that those of us from the Greater Poland region are particularly pragmatic

and organized – like the Germans. Life in this place is life at a crossroads, at the intersection between colors on a gradient, dominated by a relentless pressure to define your own color vis-à-vis both past and present. This is the only analogy I have at my disposal to fathom the potential feelings experienced among Israelis visiting Poland.

I came to this experience a greenhorn through and through, with no pre-formulated beliefs, expectations, or opinions on Polish–Israeli relations. I knew that the Poznań synagogue housed a swimming pool I'd never visited, and that my grandfather had seen German soldiers bombard the synagogue's copula. I knew that after the death of my grandmother, who had suffered from Alzheimer's, I found a sheet torn out of a calendar on which someone had scrawled in a hasty hand: "Jews to the gas chambers." Apparently, my grandmother had something against Jewish people, for she declined to help her lover, who died and was left on the side of the road.

As a child, I once asked her: "why did they kill the Jews during the war?" And her response came: "I don't know, perhaps out of envy..."

From day one, this project required me to confront a task on a scale much larger than the art school studio: I was up against a real challenge. I did not think of the project as a several-year process that would require constant engagement. I didn't even think about the exhibition that would take place five years later. For me, this was a learning experience, mainly due to the fact that the Polish students represented a broad age range and brought very different sets of expectations and experiences to the table. Over the course of the project, we forged relationships that have persisted to this day and continue to yield new benefits.

But *Aesthetics and Bias* was hard. The atmosphere left much wanting. As the visit in Poland wore on, a mounting tension became palpable among us. We spoke every day, even if many of us felt no desire to do so. We brought our guests to places that would provoke intense feelings for us and for them, albeit for entirely different reasons. For two weeks straight, we were together all the time. Non-stop excursions to places like Świebodzin, Licheń, the concentration camp in Luboń, the temple that had been converted into a swimming pool, the Fort VII concentration camp, and the Imperial Castle of Poznań all fed our charged experience. These moments became intense to the point that I myself did not know if my thoughts were still my own, or were merely an echo reflecting the words of tour guides, friends, Adina Bar-On and Marek Wasilewski. We all blamed each other for our exhaustion, for lacking time to actually work, and for the obligation to spend so much time together. Yet as it turned out, our suffering proved to be the strongest bond that brought us together, and paradoxically, our shared grievances made us stronger. I will never know what was really experienced by these people who arrived in Poznań from Israel and whose ancestors had perished in death camps in Poland. To be sure, I was nervous that this visit would taint their impressions of contemporary Poland. One might say that this attempt on my part to see history as something that no longer exists makes it easier to live in the present.

Performance art has become the main reference point for my work, for it occurs in real time, engages my whole person, constantly challenges me, and does not simply culminate in the live performance but stays with me through the years. For now, this qualifies as my longest relationship. I was able to participate in *Aesthetics and Bias* after meeting Adina Bar-On somewhat earlier at a performance art workshop I had attended. My culminating piece from the workshop was a video I had made in collaboration with Marek Wasilewski. The duo of Bar-On and Wasilewski served as the project's foundation and became the most compelling argument for marking its finish line in the form of an exhibition. For the group of which I became a part, these two people were our guides: they became an anchor for everyone involved. Certainly, one of the hardest tasks of the teacher is the problem of finding a balance between the urge to guide the student down a path that is tried and true versus allowing him to trust his own preferences and limiting one's own role to that of a constructive critic. In this respect, I am particularly intrigued by the differences that emerged between the parts of the project based in Poland and Israel respectively. As I see it, these differences reflected the principles of the individual trips' organizers.

My video in the exhibition was made during the Israeli group's visit to Poland. The first part was produced in Świebodzin, and the second in Licheń. The video comments on Polish religious aesthetics through the lens of my own biases. The Jesus figure that stands in Świebodzin purports to be Christ the King. Yet if, as King, the statue made in his likeness seems somewhat wobbly from up close and stands on a mound of pebbles next to a barrack where, under a roof of corrugated iron, they serve homemade lunches and sell devotional paraphernalia in the style of religious tchotchkes, then it should come as no surprise that in the Tesco across the road you can buy a plastic crown (in the costume section of the kids' aisle) identical to the crown on the Christ statue. It was at this point that I decided to appoint myself Queen so that I too could claim a crown, if it was really so simple. The next component to fall

into my lap was a pink candy of incredible length – presumably intended for children – whose ingredient list nonetheless covered half the periodic table. And so, thus equipped, I became Christ Queen, and my candy-scepter and our visit to Świebodzin both left the smack of the same bad taste in my mouth.

Let's assume that Jesus did exist, and that he was a pretty cool fellow who was brave enough, felt a sense of purpose and an urge to change the world, and even had some pretty well conceived arguments. Over the course of two millennia, he became a symbol and carved his path into the minds of many. Some believe he is the Son of God, while others think he was simply a man of remarkable charisma who won the hearts of the masses and ascended to the level of a pop star. Why should we call him "King?"<sup>1</sup> As a rule, kings govern countries during their lifetimes, and when they die, they are promptly replaced. Being a king is usually a demanding vocation that requires presence, engagement, and frequent appearances before one's subordinates. On the other hand, this is a governmental function – an exercise of power. Does Jesus exercise power in the "Nation" of the Universe? If Jesus is King, then who is Queen?

Not long after I made this video, I produced the second part in Licheń. This place has functioned as a religious cult destination since the mid-nineteenth century, although it was only in 2004 that the Basilica of Our Lady of Licheń (the largest of its kind in Poland) came into operation. In this film, I gorge on gumballs whose packaging advises: *excessive consumption may be dangerous for children*. I perform this action at the culminating summit of the Stations of the Cross, with a view of the Basilica in the distance. At my side is a tablet affixed to the base of the cross, where a sign reads: *Under this exact cross, under this exact sign, Poland is Poland, and the Pole a Pole*. The couplet aims to assert an inextricable connection between Polish identity and Catholicism. The gesture I perform here is a commentary on the excessive effect of pageantry that dominates Catholicism in its Polish iteration. This phenomenon is particularly acute in

Licheń, where the site of a longstanding religious cult has now become the home of an enormous basilica modeled after St. Peter's Basilica in Rome. The town is far removed from all of Poland's major urban centers, so to visit the site, believers must go out of their way to organize special trips. What's more, the couplet issues a mandate to Poles to be practicing Catholics, or to at least relate to their Polish identity in religious terms, which can often seem an anachronistic position in today's world. To do so would be an impotent gesture, perhaps not dissimilar from the attempt to eat a huge volume of chewing gum on a site of religious cult value.

The second work I produced in Licheń is called "A Game on the Stairs" ("*Zabawa na schodach*"). Thirty-three steps lead up to the basilica, symbolizing the age at which Christ died. On these steps, I unwind a superlong (sic!) dishtowel on which I can safely stomp, as if a red carpet has been unfurled before His Excellency.

The questionable aesthetic and pomp dominating the décor of Catholic churches in Poland has always been a thorn in my side. However, the conditions shaping this project and the chance to see my environment through the eyes of people who are not immersed in this reality on a daily basis helped me finally articulate these feelings. It was only through the Israeli students' visit that I was able to make tangible my own biases about Polish aesthetics. This cult destination is merely a metonym that consolidates the monolithic tastes, staggering financial investments, and loud aesthetic campaigns that would have no reason to exist in any other architectural context.

Five months later, I traveled to Tel Aviv, where I experienced events of a more metaphysical tenor than those that played out on Polish soil. In Tel Aviv, I encountered objects of duplicitous meaning at every step that all added up to a specific story. Among these objects were a postcard written in Hungarian, a plastic padlock cast in an open position that can never be closed, and an army service report card of a young woman who received poor marks in everything but nocturnal shooting. For one reason or another, I found

<sup>1</sup> In Polish, the phrase sounds more extreme: "*Król wszechświata*" literally translates to "*King of the Universe*." – Translator's note.

meaning in these objects rather than associating them with the trash that cluttered the streets. It also turned out that the desert was the same color as my extremely pale skin, and while we took photographs in which I seem to merge with space, we got lost in the desert and wandered around in the wasteland, trying to reconnect with our group. During my stay at the Bezalel Academy of Arts and Design, I made the second video in my "Creed" cycle. I had begun this work earlier in Poznań, and it consisted of reciting the "Rifleman's Creed" before an audience in a so-called "little black dress." The central premise of the work was to locate it in sites associated with walls and divisions, such as Belfast, Berlin, and naturally, Jerusalem. My stay in Israel came to an end with an excursion to Bethlehem to visit the family home of Ofer Gevy, who had hosted me in Jerusalem and was also participating in the project. The final step of the journey was the security checkpoint at the Tel Aviv airport. Taken together, all these things culminated in a cosmic stew of strange experiences in which I steeped for some time, preoccupied by a distinct longing to focus on new themes.

Back in Poland, I shot a video that bore the imprint of the emotions I had processed over the last few years. The video was tied to my mother. My trip to Israel and observations of the lives people lived there, the worldviews of the project's other participants, and reoccurring conversations about family all came to fruition in the work "Emit On [No Time]." This video work shows me standing with my mother, with my arm around her shoulder. I rub her shoulder and hold her close. Is it possible to take care of one's parents? Is this in fact what children were made for? Is this the fate of all those who age alongside their parents? To care for them just as the parent once cared for the child? These questions came up in reference to the situation in Israel, my sense of security, compulsory army service, and my natural knack for camouflage in the Israeli desert.

Everything culminated in a conference in Tel Aviv, where I met participants who had been involved in other stages of the project. I listened to their presentations and was able to take in the project's context

as a whole. This repeat visit to Israel brought with it a new perspective and a pervasive atmosphere of culmination, suggesting that everything that had happened in my personal life through the project's duration had allowed me to reach new conclusions. The diverse variety of works that had come out of the project in all of its stages – a variety that was a testament to the diverse conditions underlying each work, the people involved, and the moment of their creation – allowed me to grasp the essence of Jan Świdziński's theory of contextualism. Contextualism refers to the particular moment of the reception of a work of art, embedded in the context of ongoing events, surroundings, and their interrelated meanings, the viewer's current state, and the particular repertoire of experience he brings to the table. In many respects, *Aesthetics and Bias* offers viable proof of the insightfulness of this theory. When I first showed my work "Queen," the project's Polish participants and their Israeli counterparts read it very differently due to the contexts informed by personal experience. During the conference presentations, the Israeli participants showed their work, and the context and the environment (the art school facilities in Tel Aviv, the presence of professors and artists) lent their work a new dimension. There was no longer any pressure for their work to be fully grasped by both groups of participants, and the new audience had a different context for the work being shown than those who had witnessed the creative process.

The exhibition opened shortly thereafter, and its timing coincided with the Polish government introducing an amendment to the IPN law that criminalized attempts to hold the Polish nation or Poles responsible for the crimes perpetrated by the Nazis. Allegations of the kind could now land you in prison. The amendment provoked outrage in both Israel and Poland, and stirred up public debate on contemporary antisemitism, the motives guiding the current regime, and the intentions behind the amendment. Movements like #RespectUs emerged, seeking to raise respect for Poland on a global scale. The action consisted of marking cargo trucks driven by Poles with the tagline #RespectUs printed on the side of the rig. All these

things led me to the conclusion that as a relatively young nation today with starkly incommensurate successes in its past, Poland is still not capable of behaving like a mature society that is internally integrated and shares a collective identity based on mutual respect and acceptance. Poland tries, however, to gain all these values by reaching outside itself, which is also where it turns to find self-respect. This is visible in so many scenarios playing out both within our borders and on a global scale, but I was only able to reach concrete conclusions when these events collided with a perspective informed by other nations and cultural spheres.

Three years ago, I left Poznań, and have since been living in Warsaw. In this city, I see and feel the effects of the war. The city's pace of development is much more intense, with buildings getting demolished because they have stood for not a few dozen but a few hundred years. Where there was once block housing, now there are office buildings. Poznań's built environment did not suffer so severely during the war. In Warsaw, memories of the war and the Holocaust lie close to the surface. The area once occupied by the Jewish ghetto still bears its scars. My move took place two years after the project began, and in Warsaw, the themes set into motion by *Aesthetics and Bias* have continued to stick with me. It is here that I'll make the next video in my *Queen* series.

Zofia nierodzińska

# Just Sitting



On the 9<sup>th</sup> of April 2014, Karolina Kubik and Zofia nierodzińska, two emerging Polish female artists, appeared on Safra Square – the site of Jerusalem’s city hall – and spent eight hours there in the full sun. The concrete square is an administrative heart of Jerusalem City, guarded by armed officials – of both sexes – and numerous video cameras. The action was a part of *Aesthetics and Bias* Residency for Polish artists in Jerusalem. The expectation during the Polish-Israeli exchange, was to produce artworks, one in Poland and one in Israel. As a response to this Kubik and nierodzińska decided to arrange a long picnic in the middle of the public square, which, they felt, was a hidden spot on a map of ‘must see’ tourist attractions of Jerusalem. Unsurprisingly, it was just a gray, concrete and empty space surrounded by administrative buildings and something like a stage or an altar on one of its sites. Kubik and nierodzińska decided to use the altar as a setting for their intervention.

Protocol of the day.

- 8:16 – Kubik and nierodzińska unfold a blanket and set it with two coffees, an orange, a banana, one bottle of mineral water, a book about the life of Hannah Arendt, one video camera, one analog 8 mm camera, one smartphone, one tablet, and a notebook displaying the logo of the Polish paper store „Promised Land”.
- 8:34 – they take a few selfies with the altar, eat the banana under the Israeli flag, take off their shoes... “Womanizing architecture” starts.
- 9:33 – a still frame from the 8 mm movie: nierodzińska is making exercises in front of the altar. She is shot from below. Her legs are bigger than the architecture. Israeli flags cover the sun. She wears a Hard Rock Jerusalem baseball hat.
- 9:45 – Kubik and nierodzińska drink the last drops of a Jerusalem coffee bought in a popular American coffee chain. A blond woman guard passes by and asks: “Are you sitting here just like that or is it because of the sun?”
- 10:17 – nierodzińska is reading a passage from the book about Hannah Arendt’s life. Kubik and



- nierodzińska rethink similarities between Arendt and Heidegger's relationship and the situation of Polish and Israeli groups in the context of power structures.
- 11:36 – still frame: Polish female artists are melting in the full sun while talking about pornography. The subject seems to correspond to the perversity of the esthetic of administration buildings, the flags and the armed guards in the square. They are being observed.
- 11:55 – some tourists arrive on their electric two-wheel vehicles. Nierodzińska throws them an orange like a ball. The colors: gray and orange look very good on the 8 mm Kodak film.
- 12:14 – Kubik passes the book about Hannah Arendt to nierodzińska as there is a poem in German, which the latter reads aloud. Some people come and ask them in English if they are Germans. They answer in German that they are Polish. People say to them 'goodbye'.
- 12:48 – first Kubik than nierodzińska go to the underground toilet. Afterwards they speak about what is visible on the monitored square and how it corresponds to the high-spirited underground.
- 13:19 – they look tired of speaking. They start to draw. It seems to be easy to depict the square: four lines to outline the general setting, up to ten for the altar, four for a flag, six for a star, some additional curves for the orange (still not eaten), empty American paper cups, artists' faces...
- 13:57 – nierodzińska draws a few portraits of Kubik sketching the square, Kubik draws nierodzińska but then throws the sketches away.
- 14:08 – Kubik asks nierodzińska if they really have to stay till 4 pm. There is dinner at 5pm.
- 14:44 – The artists are still in the middle of the square, the sun goes slightly to the West.
- 15:17 – still frame: Kubik is eating an orange in front of white-blue national flags fluttering on the afternoon wind.
- 15:20 – still frame: nierodzińska feet cover the face of Kubik eating an orange. Feet, orange and the face are bigger than national flags and the architecture.
- 15:24 – moving image from Kubik's tablet: the architecture is very present in its concrete aesthetics; the picnic place with the blanket, drawing paper, nierodzińska and some leftovers, is the only colorful spot on the square.
- 16:00 – the picnic is over. City hall officials leave their offices. Kubik and nierodzińska collect their belongings and leave the square as well. The armed guards stay.

The same evening documentation of the situation on the square is presented by the artists as a piece called *Womanize the Architecture: Are you sitting here just like that or is it because of the sun?*. The presentation takes place during the session, which is about to summarize the Polish-Israeli residency. Kubik and nierodzińska give a power point presentation of their artistic passivity and contextualize it in the frame of the capitalistic need for productivity, which is, in their opinion, uncritically applied by project leaders and accepted by students at the residency. They talk about power structures visualized in the form of minimalistic national architecture on the square and about the performed hierarchies inside of the group. They diagnose that the lack of space for situated, personal perspectives usually sets up authority-based structures in a community. They propose a feminist approach as a way to deconstruct these universalized power relations and art in context as a tool to perform alternatives.

Their presentation meets with very diverse responses, from eagerly interested inquiries to openly critical positions.

The video documentation of the situation on the Safra Square was shown during the exhibition *Anthropology of Geometry* curated by Marek Wasilewski at the Center of Contemporary Art in Torun in 2015.

Tymon Bryndal

# Hypothetical into the Real

Jewish people and the Poles share a common past, although our visions of one another as nations are hindered by stereotypes. Generally speaking, Poles tend to see Israel as the site of the Holy Land and are most likely to hear of it in the context of pilgrimages organized throughout Poland and led by overeager priests. For Jewish people, meanwhile (and continuing to speak in generalizations), Poland is identified as a place of Death that harbors nothing but the remains of death camps and sites of trauma.

The excursions we organize to explore our own country follow a strikingly similar schema. For the most part, we make rushed jaunts programmed down to the minute. Visits entail first listening to a fixed narrative, hurrying through an itinerary, and then promptly heading home. This schema leaves no time for actually grappling with how our society has developed and changed over the course of the last few decades, and to what extent these things still fundamentally connect us.

Fortunately, our trip to Israel took a very different shape. Adina Bar-On and her vision for *Aesthetics and Bias* are to credit for this. This was not my first visit to the country, but it was only during

the exchange that I managed to really get to know my peers and experience firsthand the rhythm of their daily lives.

In hindsight, what has proven to be unique to the project as a whole is this emphasis on integrating the two student groups. After arriving in Israel, we were each asked to select a name from a list. This is what determined the fates of the Polish-Israeli pairs. We were then escorted to our host homes, only meeting one another face-to-face when we reached their doorsteps. For the next week, we had to live, eat and sleep under one roof with people we knew not the faintest thing about. By a twist of fate, I ended up with an incredibly friendly man of my own age, and we got along right off the bat. Throughout the years, our friendship has proven to be so resilient that it remains alive and well to this day.

I must admit that despite the fact that Israel seemed far less mysterious to me than it had when I'd first arrived, the vast range of activities they had prepared for the students came as a wonderful surprise. We were given enough time to explore gorgeous, tucked-away corners of the desert, the Institute at Yad Vashem, the Old Town,

and Jerusalem's Orthodox neighborhood. This still left time for a number of fascinating meetings with various people, such as a representative of what they call the "new settlement" currently expanding on occupied lands and forming the subject of much dispute between Palestine and Israel. We also met with a historian who specializes in the history of Tel Aviv's Arab district, Yaffo, which was once an autonomous and vibrant city but was later absorbed into the neighboring, expanding Jewish metropolis. The debates stirred up by our conversations with these speakers tended to escalate. Our Israeli counterparts often left behind the English language and slid into Hebrew (in a gesture directed at us), which ended up excluding us from conversation unnecessarily and condemning us to the role of passive listeners. At these moments, the Polish group had no choice but to gaze at the drama from the outside, as if we were observing a dispute at a holiday dinner between family members reunited after a long time apart.

I should add that luckily, due to the friendship I rapidly formed with my "caretaker," I was able to see a very different, unofficial side of Jerusalem. Nightly escapades beautifully complemented the itinerary that occupied our days. It was in fact these nocturnal wanderings that filled out my image of this fascinating city. By day, you encounter mainly tourists in the streets, as well as soldiers and Orthodox Jews dressed in traditional attire. Yet at night, everyone else comes out of the woodwork, representing the other side of the complex society that is Israel. The rather petrified order we observed by daylight is subverted at night through music, dancing, and letting loose.

On wrapping up the first phase of the project and returning to Poland, we immediately had to start preparations for welcoming the Israeli students to our country. Naturally, disputes and discussions immediately ensued over what to show our guests and how we should represent ourselves. Unfortunately, for logistical reasons and due to our country's radically different geographic composition (in that it is fifteen times larger than Israel), there was no way

to fully capture the rich landscape and diversity of Polish culture. We were forced to limit our focus to the area surrounding Warsaw. Today, I have some regrets that as a group, we merely organized an excellent itinerary for our guests from a tourism standpoint. We were well aware that their knowledge of Poland was limited and mainly consisted of information relevant to their own history and, as I wrote earlier, aspects tied to trauma and the commemoration of what has been lost. Unfortunately, our excursions also conformed to this schema. For how could we pass up a visit to the Old Town, a promenade through the abandoned (yet picturesque) areas of Praga, or the site once occupied by the Warsaw Ghetto? When I look back on things today, I have the impression we presented our guests with the image of a city-monument-cemetery. And perhaps that image is in fact true to life, in which case it would make no sense to show them any other side of our reality. I should note that their visit took place at the beginning of April, which is a rather dreary period as far as weather is concerned. Anyone who has spent a full year in Warsaw knows that this city is like a flower. It blooms and changes color in the sunlight, only to enter into a state of hibernation later on, with the onset of winter and bad weather.

As was the case in Jerusalem, one vital aspect of our guests' visit to Warsaw turned out to be activities organized in smaller groups, when we had free time. As my "charge" later admitted, the fact that I was determined to show him Warsaw's nightlife radically changed his image of the city, and perhaps of Poland overall.

To wrap things up, I was most astounded by how many times the phrase "it's the same for us" came up in our discussions. And truly, in both Poland and Israel, young people face the very same dilemmas when it comes to life decisions, career paths, artistic accountability, political elections, and finding one's place in the order of things. My impression is that we are all overwhelmed by the past. We are negotiating difficult landscapes leftover from previous generations as we contemplate our own identities and attitudes toward society. Of

course, we can discern certain differences between us that express our different traditions, and perhaps even the climates of our countries. In both cases, however, the so-called "prose of life" coincides almost impeccably. I devoted my piece "Migdallah," which was included in the exhibition in Poznań, to the puzzle pieces of Polish-Jewish relations: playing with them, putting them together, scattering them, and assembling them anew. This work captures my experience of the student exchange. Of course, there are those who argue we should have expected nothing less. But it is precisely this "confirmation" that remains, for me, the greatest asset of *Aesthetics and Bias*. Adina Bar-On, who conceived and coordinated the entire undertaking, has the ability to turn the "hypothetical" into the "real." In the art world, as in science, even the most obvious theses must be tested experimentally so that we can confirm presumed results and feel them in our bones.



EN

Dror Pimentel

# Antagonisms

When Adina Bar-On – artist and teacher of abundant acclaim – asked me to write a text to accompany the *Aesthetics and Bias* exhibition, the first question that came to mind was about “bias,” the meaning of which was not entirely clear to me. Moreover, I was troubled by the connection between “bias” and “aesthetics,” two words that appeared to have no manifest connection. The word *bias* is important, as we will soon see; decoding its meanings can forge a path to understanding the exhibition.

## **Bias: A Conceptual Elucidation**

A dictionary search revealed the following meanings: divergence, tendency and deviation. A more thorough inquiry uncovers a broad range of meanings that can be divided into four distinct semantic fields: physical, scientific, aesthetic and sociological.<sup>1</sup> In the physical realm, the word expresses a straying off track. For example, it is used in the context of pool, where the ball can be made to diverge from its path by applying an additional mass to its surface area. In the same manner it is mentioned in relation to weaving, where it is applied

to the warp, or longitudinal threads when they are inclined or set in a diagonal rather than vertically. As it turns out, the word is also used in relation to setting the levels of current in electric appliances.

In the scientific realm, the word appears in statistical discourse in relation to a potential deviation within sampled results, normally referred to as a standard deviation. But more importantly, the word is associated with positions opposing the scientific pursuit of truth. In this context, it is worthwhile to quote one of the forefathers of modern science, Francis Bacon.

*For what a man had rather were true he more readily believes. Therefore he rejects difficult things from impatience of research; sober things, because they narrow hope; the deeper things of nature, from superstition; the light of experience, from arrogance and pride, lest his mind should seem to be occupied with things mean and transitory; things not commonly believed, out of deference to the opinion of the vulgar. Numberless in short are the ways, and sometimes imperceptible,*

<sup>1</sup> Retrieved from: <http://www.dictionary.com/browse/bias>

*in which the affections colour and infect the understanding.*<sup>2</sup>

The scientific striving for truth, Bacon points out, meets up with the obstacle of human nature. The human being is a slave of natural inclinations. In this Bacon agrees with Kant. That being the case, human beings tend towards mental laziness that impedes on the patience and perseverance required for delving after truth. They thus tend to hope and believe that their untested stand, as it is useful to them, is the true one. Man also tends to be a captive follower of conventional wisdom – doctrine, or *doxa* in Greek – and negates his private opinion when he does not agree with it. The stance resulting from man's inherent stolidity (mental laziness, mental inertia) can be added to other attitudes that pose obstacles to the scientific interrogation of truth. These are attitudes that can be labeled "irrational," and include superstitions and mysticism, myth and legend. All of these practices claim to interpret nature without relying on scientific investigation.

There is also the obstacle posed to science by religion. Here too, the account of nature does not stem from a process of scientific inquiry. This is the "dogma," the official stance of the church that was based on the truths of ancient science and on Christian theology. The thinkers of the new sciences, Francis Bacon among them, believed that science should abandon these baseless positions dictated by the church and supporting its interests, and rely instead on scientific investigation based on empirical trial and observation. Doctrines held by the masses and sustained by a laziness of spirit, as well as the church dogma that sanctifies blind belief, go hand in hand. Science is compelled to contend with both in its uncompromising search for truth. In its scientific context, then, *bias* turns out to be superstition, whether in relation to everyday life or in a religious context, a pre-existing notion based on nothing rational, which impedes the scientific search for truth.

One must also address the meaning of *bias* in its aesthetic context. Philosophers of the 18th century assert that there is a significant difference between the natural object and the aesthetic, since recognition of the former can claim objective validity, whereas the latter can never make such a claim, and is therefore destined to relativity. David Hume and Emmanuel Kant tried to overcome this divide in their demand to create a set of conditions for the reception of a work of art that would lead to general agreement (consensus) on its aesthetic value, and thus amplify the objectivity of aesthetic judgment. The call to view the work of art in a manner clear of biases about art was at the helm of these conditions. Hume demands that the art critic should avoid familiarity with the artist whose work he is judging, since this familiarity can bias his appraisal.<sup>3</sup> Kant's demand is much more severe: aesthetic judgment should be free of any interest regarding the very existence of the art work. This is possible because the experience of beauty is not located in the work but in the spectator's consciousness.<sup>4</sup> The negation of any claims regarding the existence of the art work makes it impossible to claim ownership of it, and prevents its entry into the economy of art. As frequently happens, the owners of a work of art – usually art collectors – have an interest in increasing its aesthetic values and thus its economic worth.

These questions may hold a clue to the riddle motivating this text: what is it about the word *bias* that allows it to be linked to the word *aesthetics*? The answer is clear: these words are linked in the sense that aesthetic judgment should be free of bias. The answer seemingly points to Bar-On's tendency to what is called "analytic aesthetics." This is a purified aesthetics, free of subjectivity and, therefore, of relativism, and with pretensions to objective, proto-scientific judgment.<sup>5</sup> But I believe this is not

3 D. Hume, "Of the Standard of Taste," in *Selected Essays*, eds. S. Copley and A. Edgar, Oxford 1996 [1757], pp. 133–152. For further reading, see D. Pimentel, *Aesthetics*, Jerusalem 2014 [Hebrew].

4 I. Kant, *Critique of Judgment*, ed. N. Walker, trans. J. Creed Meredith, Oxford 2007 [1790].

5 E.M. Zemach, *Studies in Analytic Aesthetics*, Tel Aviv 1970 [Hebrew].



## Antagonisms

the case here: Bar-On's endeavor is not to purify aesthetic discourse from the personal, singular, and therefore subjective. The opposite is true: as we shall immediately see, she is striving for aesthetic discourse and activity nourished by the personal and the singular, along with the bias they entail. This claim can be seen to be true if we incline bias from the other direction - that of the artist's rather than the spectator's. In contrast to Hume and Kant's aesthetics, what interests Bar-On is the artist's subjective bias, not that of the viewer's.

In order to address this preference one must turn to the discussion of the word *bias* in its sociological context, and return to the dictionary definition, which includes two meanings.

1. A particular tendency, trend, inclination, feeling, or opinion, especially one that is preconceived or unreasoned: illegal bias against older job applicants; the magazine's bias toward art rather than photography; our strong bias in favor of the idea.

2. Unreasonably hostile feelings or opinions about a social group; prejudice: accusations of racial bias.<sup>6</sup>

The first meaning is related to preconceived mental contents that are not based on experience. In the spirit of empiricism - which depicts consciousness as a blank slate (*tabula rasa*) and claims it contains nothing that we have not experienced through our senses - such preconceptions are judged negatively, as they prevent entering into matters with a clean slate and reaching a stance based strictly on experience. This is precisely the scientific approach we discussed earlier; it is also the stance of the aesthetics of taste posited by Hume and Kant, which wishes to impose the standard of scientific judgment on aesthetic judgment.

The second meaning does not relate to bias as a mediator between abstract ideas but to the bias that occurs between material bodies. The discussion is thus reassigned from the scientific and aesthetic field to the sociological, where bias is associated with prejudice in the sociological sense, which is heavily

weighted and negative. What then is prejudice in the sociological sense? A baseless and unjust conception of the attributes of a certain social group, not based on experience and devoid of logical validation. This conception feeds and legitimates bias against said social group, first and foremost against groups whose common denominator is racial. Prejudice in the social sense is therefore possessed of two main characteristics: first, a sense of identification and solidarity between members of a given social group, and second, acts or statements of hostility against other social groups that result from this solidarity, and that are accompanied by prejudice regarding these groups.

It should be noted that usually the power relations are unequal: one group has control of the resources, and is called, in Gramsci's terms "hegemonic,"<sup>7</sup> while the others that face hostilities are without resources, and can therefore be designated "minoritarian" in Deleuze's terms.<sup>8</sup> One of the explanations for the hostility is the wish to preserve the hierarchical difference between the hegemonic group that enjoys access to resources and the other groups, who do not. This hostility is translated into practices of labeling, exclusion, shaming, discrimination and deprivation imposed by hegemonic groups on minoritarian communities. This is, in de Certeau's words, strategic violence. Minoritarian groups, for their part, employ violence against the hegemonic groups, violence that De Certeau calls "tactical," and whose main aim is subversion and disruption of the hegemonic order.<sup>9</sup> This description is valid in relation to the sum of confrontations between different groups, whose background is mostly religion, nationality, gender, class and race.

### Prejudice and its Adversaries

Now that we've explained its meaning, time has come to ask what exactly is wrong with prejudice.

7 A. Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. and trans. Q. Hoare and G. Nowell-Smith, London 1971.

8 G. Deleuze and F. Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. D. Polan, Minneapolis 1986.

9 M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. S. Rendall, Berkeley, Los Angeles, London 1984

One's gut reaction is that prejudice is neither justified nor appropriate. We feel it is a thing that should be avoided and confronted, as it is an elemental constituent in the amalgam of hatred and violence. But as people engaged with culture, artists and theoreticians, we should not rely on our gut feelings alone. Let us not adopt a prejudice regarding prejudice. Let us not rely on the matter of course. Instead, we should take on a critical stance and inquire unflinchingly into the nature of prejudice and the source of our aversion to it (regardless of the outcome of the investigation).

One can locate the source of this aversion in Enlightenment thinking, which saw rationality as a power that would redeem man of all malaise. The reliance on rationality was identified by Kant as the shift from childhood to maturity. A person should not continue relying on things told him by others, as children do. Instead, like adults, he should "dare to know" (*sapere aude*), that is, to reach conclusions using his own reason. A person should find his way in the world based on his personal experience alone, and on the judgments that can be deduced from it.<sup>10</sup>

In this framework, factors standing between rationality and independent knowledge must be removed. These include "innate ideas" - concepts that exist a-priori - and include a complex of notions implanted by the agencies of power which lead us to believe in them uncritically. Prejudice, whether innate or imprinted on us through power, stands in the path of rationality and prevents it from achieving independence. If we want to be independent we should remove it from our path. An exemplary model of such a process is Descartes' bold "method of doubt," which involves eliminating any idea that cannot be held as absolutely certain. After discarding all of his ideas, he manages to extricate from the abyss of doubt the certainty of the existence of his own thinking self.<sup>11</sup>

In the sociological context, prejudice is a complex of preconceptions regarding not the world qua world but the people inhabiting it. Here too, such

preconceptions were not deduced from an unmediated experience with social groups or individuals among them, and they lack any logical basis. In general, they are also far removed from the true nature - should there be such a thing - of the group in question. The source of these preconceptions lies in the education and upbringing of a certain group. In this sociological context, the role of prejudice is, firstly, to maintain the distinction between one group and another. Secondly, its role involves maintaining the hierarchies produced by this difference, i.e. preserving the hegemony of one group and the minoritarian status of the other. These objectives are achieved by blocking social mobility and through negative labeling of the minoritarian groups by the hegemonic one so that the first are disenfranchised.

The source of our aversion for prejudice then is that societies committed to the values of the Enlightenment, societies such as those we aspire to be part of, would not brook prejudice. In societies that sanctify critical thinking, freedom of speech and occupation, equality and human rights, prejudice has no place. The presence of prejudice in such a society testifies to the fact that it has yet to mature, as Kant would say i.e., that it is still immersed in the dark of non-critical thinking. Hence the stubborn attempts of enlightened societies to uproot prejudice from their midst by various practices, as its presence is testimony to a backwardness they wish to overcome.

Among such practices one can find the "Political Correctness" discourse, or in short, P. C.. This discourse is based on the premise that language does not describe reality but actually creates it. Reality is therefore to be rectified through the rectification of language. Accordingly, P. C. discourse censures the use of pejorative terms based on prejudice to describe certain social groups. In their stead, it offers neutral terminology that is not based on prejudice. And yet, has this discourse succeeded in uprooting hostilities? Has it helped ameliorate the strife and contention between different social groups? Though it may not be P. C. to say so, most of us would agree that this discourse has covered up the problem rather than resolving it.

10 I. Kant, *An Answer to the Question: 'What is Enlightenment?'*, trans. H.B. Nisbet, London 2009 [1784], pp. 1-11

11 R. Descartes, *Meditations on First Philosophy*, trans. D.A. Cress, Indianapolis 1993 [1641].

How could this be? How is it that over two hundred years since the Enlightenment it is still so difficult to uproot prejudice? Has the empiricist's vision of the blank slate – that is of consciousness free of all preconceptions and forming its judgments on experience alone – turned out to be impossible? Could it be that despite the effort to depict humans as rational, independent beings, capable of unbiased opinions, we are still subject to baseless inclinations and tendencies linked in some way or another to life circumstances?

If one is to follow the words of Shaul Tchernichovsky, the early 20<sup>th</sup>-Century Hebrew poet, who said man is the imprint of his native landscape, then human being can be imagined as being the alloy poured into the furnace of his habitat, which will leave its stamp on him whether he wishes or not. As we say, you can leave the kibbutz, but the kibbutz won't leave you. It is not only life circumstances that leave their imprint on us. One can give this claim a universal dimension and argue that our very belonging to the human race predisposes us in certain directions. This is precisely Descartes' claim: despite his endeavor to clear his consciousness by throwing doubt on all preconceived notions, he still finds in it the idea of God thus proving that we are God's creatures.<sup>12</sup> Just as the kibbutz can't be removed from one brought up there, the imprint of God cannot be removed from man. It seems then, that despite every effort to be rid of them, we still harbor inborn inclinations connected to our habitat and to being human.

And still, one could say that this claim need not necessarily imply a harmful approach to the Other. It could still be said that our affiliation with such and such a habitat need not bring on the exclusion of those who come from a different habitat, and the creation of the hierarchical structure of hegemony/minority that results from it. That is, such a claim need not imply violence towards the Other, which is the final effect of prejudice.

But if we wish to be clear of prejudice regarding prejudice, if we want to be critical in the deep sense

of the word and to interrogate each and every thing through the power of our reason alone – even when this comes to the aversion towards prejudice – then this claim too should be interrogated, though it seems crystal clear.

### The Irreducible Rift

To do so, we must investigate the Greek source of the word bias. As the dictionary points out, it is derived from the Greek *epikarsios*.<sup>13</sup> Epi is a prefix meaning "upon." *Karsios* means slanting, at an angle, oblique. Its root is *(s)ker*, which has two meanings.

1. The first meaning is related to those we have already discussed: to slant, turn, bend, curve. This verb is the source of the English words circle, circa, curve and circus. Additionally, it is the source of the Latin prefix *circum*, present in words like circumstances, circumscribe and circumspect.

2. The verb has an additional meaning – to cut. Thus the Greek verb and its derivations have a violent dimension. So, for example, in Greek it is the root of *keirein*, which means shearing and cutting, especially in the sense of fleecing wool. The Greek stems from the Sanskrit verb *kranti* which means to hurt, wound and kill. In English, many words derived from it carry a violent connotation. Those include words that describe violent acts like carnage, carnivore; words that describe implements involved in violent acts or defense from violent acts such as scabbard and cuirass (a defensive armor); words describing the result of a violent act like scar and corium (scab); words connected to cutting fabric, such as kirtle (skirt), scarf; and words connected to aging and death, like crone and charnel.

The violent laceration present in the Greek source utterly dismantles the illusion of the blank slate. It testifies to the fact that the slate is not at all smooth, but saturated with fissures and ruptures. These are the fissures and ruptures that our habitat inscribed upon us, just as God etches His idea within his creatures, as Descartes proclaims. The fissures and ruptures inscribed upon us in their turn create

12 Ibidem.

13 Retrieved from <http://www.dictionary.com/browse/bias>

the ruptures between various social groups. This is the difference that divides us and prevents us from dwelling together as though there is no difference, as though we were all born as blank slates. We are speaking then of an antagonistic difference, saturated with irreducible violence. In the beginning, then, there was no blank slate, but antagonism prevailed.

This is precisely the situation described by Heraclitus in one of his well-known fragments:

*War is the father of all and king of all;  
And some he has made gods and some men,  
Some bond and some free (No. 53).<sup>14</sup>*

Here the word "war" is the translation of the Greek *polemos* (related to polemic). This is the name Heraclitus designates to the fundamental antagonism, or to foundation as antagonism, which reigns over all and creates differences between gods and men, for example, or slaves and the freeborn. From this antagonism – this ongoing quarrel and conflict, this bone we can neither swallow nor spit – emerge other antagonisms that lie at the base of human existence. Let us enumerate some of them:

1. Class antagonism between master and slave, which Heraclitus points to.
2. Sexual antagonism between man and woman, which engenders the eternal game of attraction and repulsion, mating and parting.
3. National antagonism, derived from our belonging to different nations.
4. Religious antagonism, derived from our affiliations with different religions, each with a foundational belief in a different God.

Each of these antagonisms is irreducible in the sense that neither of the elements of the difference at its root can be assimilated into the other. This means that these elements are forever immersed in a bitter, ongoing quarrel with one another. The presence of this fundamental antagonism in its various contexts leads to the conclusion that we can never reach the utopian existence free of ruptures and divisions, i.e.

free of difference, described in the visions of the prophets, or, conversely in P. C. discourse.

As proof, one could point to the presence of antagonism in the original nuclear family of Adam, Eve, Cain and Abel. As told in Genesis, 4, the familial scene is far from calm and harmonious. Neither mutual care nor unconditional acceptance characterize it, but malice, ill will and envy. This is the envy between brothers competing over God's acceptance of their offerings. Envy takes Cain over the edge, and leads him to murder his brother, whose blood cries out from the ground. In the same way, the story of Babel's tower in Genesis 11, is one whose gist is the attempt to be delivered of antagonism. The builders of the tower took on a mission to eradicate the difference between places, nations and languages and create a single, monolithic place free of ruptures and fissures where one nation would dwell speaking one language. God, the God of difference, in Derrida's terms<sup>15</sup> – shatters the builders' project and disperses them in all directions. He thus imposes on them the fate of dissemination: spatial dissemination (you can never live in one place); the dissemination of nations (you may never unite into one nation); and the dissemination of languages (you will forever be subject to a multiplicity of languages). The dissemination – the multiplicity that can never be reduced to one place, one nation and one language – is therefore the fate of humankind. No P. C. discourse can eradicate it.

With this in mind one can better comprehend Bar-On's intention in the exhibition. Behind the heading *Aesthetics and Bias* lies an entire ideology: the artistic act is not a universal action that takes no account of the artist's life circumstances, as though we are all part of one global village where differences of place, class, nationality, religion gender etc. are of no significance. Instead, the art work must be seen as an action that stems from the artist's habitat and its singular conditions. Their habitat is absorbed by artists and leaves its mark on them, therefore creating bias whether they wish it or not. This inborn bias

14 Ch.H. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus: An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*, Cambridge 1979.

15 J. Derrida, "Des tours de Babel," in *Psyche: Inventions of the Other*, Volume 1, trans. J.F. Graham, Stanford 2007, pp. 191–225

## Antagonisms

goes hand in hand with the antagonism we have just discussed. Consequently, rather than conceptualizing the art field as a global village, we may visualize it as a battle field for unceasing confrontations resulting from the antagonistic distinctions inherent in artists' varying habitats. Thus we come close to Heidegger's notion of art as originating from an irreducible rift (Riss).<sup>16</sup> In Heidegger's case, this is the rift between Earth and World. In our case, it is the rift between the various habitats. This is not a source of art's weakness. On the contrary, it is the source of art's strength, since such confrontations extend the diversity of art rather than contracting it to a single global language. They succeed in opening a crack in the fortified bulwarks of P. C. discourse, and reach the real it attempts to conceal. Art must therefore maintain its position as subject to a dissemination that cannot be reduced to the reigning global discourse.

### The Flesh of Circumcision

This ideology is well represented in the works presented in the exhibition. But before we turn to it, we must discuss the circumstances of its inception, that is, its habitat, as the exhibition whose subject is habitats has its own habitat. The exhibition comes at the culmination of an ongoing educational project which Bar-On conceived, initiated and has directed since 2008. The connection between artistic questions and dialogical contemplation of crucial opinions that impact relations between peoples and individuals has always been Bar-On's highest priority. In the years that she performed extensively around the world, she experienced various cultures in the East (Asia and Europe) and the West (Europe and the US) and made unique, substantial, personal friendships and connections, intensifying her wish to give expression to these questions. The project is an initiative of the Bezalel Art Department, along with art academies in Warsaw, Kraków, Wrocław and the University of the Arts in Poznań. Through the project, students from Poland and Israel were hosted in one another's countries for ten days. In the course of their stay they

visited sites of historical, religious and national import. In addition, they participated in workshops led in the singular methodology developed by Bar-On, where they experienced the affinity between their behavior and their art. These visits and workshops gave the students an opportunity for an in-depth experience of the habitat of the host country. The students' intensive stay with one another offered a framework for an intellectual, emotional and creative discussion which exposed interpersonal as well as inter-group perspectives. This afforded a deepening of the students' experience as well as the beginning of a true dialogue. Works in the exhibition are the fruit of this shared residency. It is therefore only natural that they are engaged with the habitats of both nations and the variety of antagonisms they harbor. It appears that the central antagonism is that between the two states.

This time, things must be handled differently. Rather than hiding behind the smooth tongue of P. C. speech, things must be called by their true names. The relations between Poland and Israel, are, to put it mildly, far from uncomplicated. At their bottom lies an elemental antagonism between the Polish people and the Jewish people based on the irreducible alterity of the latter, stemming from its different religion and different God, devoid of face and body. The other religion, of another God, gave birth in Europe and in Poland as well to an irreducible antagonism towards Jews that bears the name "anti-Semitism." This antagonism was amplified during World War II and led to the attempt to annihilate the Jewish people, which was labelled "The Final Solution." This attempted annihilation took place in the conquered Polish territory (among other places). This is the harsh historical truth that stands at the foundation of relations between Poland and Israel.

This antagonism stands on one word, which has yet to be mentioned, and which is also related to the cluster of meanings of the Greek verb *sker*. This is the word *circumcision*. This word is used to describe the incision particular to circumcision, an incision made round (circum) the flesh of the penis in order to separate the foreskin. In this way the first meaning of the verb *sker*, that of the slant and the

<sup>16</sup> M. Heidegger, "The Origin of the Work of Art," in *Poetry, Language, Thought*, trans. A. Hofstadter, New York 1971, pp. 15-88.

circling, is contaminated with the second meaning, that of the cut. The circular incision around the foreskin is the irreversible mark made in the (male) flesh which is testimony to its Jewishness. This residual flesh – the foreskin – distinguishes between the Jewish and non-Jewish (male) body. Thus the incision of circumcision dissevers not just the foreskin from the body but the Jewish body from the Christian body, and so offers irrefutable evidence of the irreducible antagonism between the two. The remnant foreskin which has been severed off the body served, then, as the pretext for the attempt to obliterate the Jews. The “smoldering embers” of those attempts to destroy the remaining Jewish flesh – this was the name attached to the survivors – were the foundations on which the state of Israel was founded.

Poland’s role in all this is still debated today. The finale of Jewish life in Poland was indeed the concentration camps where three million Polish Jews were murdered, but the beginning was different: Poland hosted a large and well-established Jewish community for a thousand years. There were even cities with a Jewish majority. Not for nothing was Poland called by Jews “*po lan ya*,” that is, in Hebrew, “here dwells God.” Jews stayed in Poland because unlike other states, it offered them rights. The Polish people did not treat the Jews as an enemy and never sought to eliminate them. Poland was an ally of England and France; Nazi Germany’s invasion of Poland was the trigger that started World War II. In this sense Poland, no less than its allies, was Germany’s enemy. The Poles suffered greatly during the Nazi occupation: three million Polish civilians were killed during the war, and thousands were sent to forced labor. A Polish underground fought against the Nazis; the Warsaw uprising was the climax of this battle. There is also evidence of Polish families that aided the Jews. But one must not forget that there were Poles who collaborated with the Nazis in persecuting Jews. Some did so willingly, some out of fear, some out of apathy. The Poles do not deny these facts. All they are asking of Jews is to change their perspective, in the hope that this would allow them to view history from a different perspective.

From that perspective Jews were indeed victims, but at the same time, the Poles were victims too. It may therefore be said that the Jews of Poland were victims of victims. The shift in perspective may perhaps allow Jews to forgive the Poles, as they have forgiven the Germans.<sup>17</sup>

This controversy was lately in the headlines when Poland legally forbade linking the Polish people to Nazi crimes committed in Polish territory. Surprisingly (or not), the law was passed shortly before the exhibition was mounted in Poland. This shows that the antagonism between Poland and Israel as the Jewish state is still alive and kicking, and every effort to silence it will fail. Rather than attempting to erase it as though it never happened, it would be better to face it head on. Thus its destructive element can be quelled, and it can be transformed into a creative power. This is exactly what the exhibition does.

### The Stranger in Our Midst

After innumerable twists and turns we now arrive at the exhibition proper, with Polish-Israeli antagonism at its fore. The work that displays this antagonism in an exemplary fashion is the still photo *Family*, by Julia Tazzycka. This is a seemingly ordinary family photo of a Jewish-Israeli family. Its Israeliness is made evident by the photograph’s background – a familiar, characteristically Israeli neighborhood. Its Jewishness is shown through the photographed figures’ clothing: the two men are dressed according to the familiar religious code – black shoes, black pants, a black *kippah* and a white shirt. The women – all but one – follow the same code; one wears a head covering and three wear wigs; they are dressed modestly in long skirts and long-sleeved shirts that expose no cleavage. The familial element is made clear by the subjects’ high spirits and enjoyment of the family gathering. Their

17 Based on comments by the late Polish president, Lech Kaczynski. See Y. Tamir, “Germany Bought Israel’s Forgiveness With Money. Poland Couldn’t Offer You a Thing,” *Haaretz*, 8.2.18. Retrieved from: <https://www.haaretz.com/israel-news/.premium-germany-bought-israeli-forgiveness-poland-had-nothing-to-offer-1.5803505>

## Antagonisms

shared features testify to the same: all but one are dark-haired and dark-eyed; some wear glasses and most share a similar, somewhat stocky body-build. A few, especially the women and children, have full round faces and a double chin.

But then the spectator's gaze comes upon the figure that disrupts the familial resemblance. At the center of the photograph stands a young woman – it seems all the others are orbiting around her. This woman does not look like the other people in the photograph; she both belongs with them and she doesn't. She resembles them in her black dress, the smile on her face, her long nose which could be characterized "Jewish," and in the general pleasure she garners from the joint photograph. Nonetheless, she is different; first and foremost, she is tall. Her difference is also marked by her long, blond hair, which she wears loose, and her light skin, as well as clothing that exposes her body, and her lipstick, all of which testify to the fact that she does not adhere to the same dress code as the others. It seems the woman in the photograph maintains a practice that could be called "reverse anti-Semitism." One of the infamous claims of anti-Semitism is that Jews are dangerous not only for their Jewishness, but because in their effort to assimilate into Christian society they adopt its customs, including its dress code. According to this view, such Jews are only seemingly similar, and if their disguise is dismantled, their alterity will be unmasked, and along with it the threat they impose on social cohesion.

The spectator may reach the conclusion that just as the Jew attempted to assimilate into Christian society, so the photographed woman is attempting to assimilate into the Israeli-Jewish family depicted in the photograph. But her effort is to no avail, since the way she looks discloses her secret. The photograph portrays a reversal of the historical situation, where Christians comprised the hegemonic majority, and Jews the minoritarian minority: in the photograph it is the Jews who are the hegemonic majority that imposes the codes of dress and behavior, and the woman photographed with them is the minoritarian minority. The photographed woman is therefore the

one carrying the signifier of the Other which must be identified and condemned despite its attempts to disguise itself. The photograph does not attempt to conceal the antagonism through a false display of saccharine solidarity. Quite the opposite: it brings it to the surface with a light touch by creating a seeming closeness between those photographed but maintaining the difference between the members of the family and the strange woman in their midst.

A similar move takes place in the video work *Souvenir*, by Krzysztof Perzyna. Here too there is a bold plunge over to the other side of the antagonism, manifested in the attempt to assimilate Jewish customs. Here, too, this is done through an intervention in the Jewish dress code, by weaving a miniature of one of its quintessential symbols – the *tallit*. If circumcision is the irrefutable evidence of Jewishness marked in the flesh, *tallit* is the evidence of Jewishness manifested in the item of clothing worn closest to men's flesh. Though the *tallit* is hidden by a man's clothing, its presence is revealed by the fringes at its ends, which do show, and which testify to the Jewishness of the man wearing it.

This piece brings to the table another antagonism – the antagonism between the sexes. Weaving the *tallit* is not only an encroachment on Jewish customs but on the customary life of women, since weaving is historically women's work. Not for nothing was Penelope engaged in weaving when her husband Odysseus was away from home; weaving testified to her loyalty and helped her defend herself from the army of suitors at her door. Weaving and similar handy work such as spinning, embroidery, knitting and sewing, are identified with a womanly way of life resulting from the imposition of enclosure in the domestic sphere. The toil and craft of weaving and similar crafts served to dispel boredom and channel feminine libido to productive uses. In this sense, the artwork uncovers an interesting affinity between Jews and women: two groups that suffered exclusion by the hegemony, and were labeled as threatening the social order. Weaving the *tallit* challenges this exclusion and labeling, and brings Jews and women back to the center.

The engagement with Jewish symbols is notable as well in Tymon Bryndal's *Migdaloh*. In this work, the quintessentially Jewish Star of David is the basis for a sculptural installation. The main elements of the work are two triangles built of three bricks each, together making the Magen David. This fundamental shape is replicated and the bricks are then loaded one over another to create a tower of many layers. The construction is both stable and rickety. Its stability stems from the raw materials. Its instability stems from the fact that the layers of bricks loaded one on top of the other have not been glued together in any way, so that gravity alone supports the structure. The result is a massive structure that leans sideways and is under a constant threat of collapse.

Justyna Los is engaged with Jewish-Israeli symbols as well, this time the most emblematic – the Israeli flag. Her *On Diplomacy* is composed of manipulations on the Israeli and Polish flags. These two main players are accompanied by two others who are present in the background of Israel-Polish relations – the United States on the one hand, and Germany on the other. The German flag is manipulated as well, a manipulation that like that of the Polish flag involves the noticeable omission of the color red. It is interesting to note that the color red was present in the German flag throughout its historical transformations. It was there in the flag of the Weimar Republic; it occupied the background of Nazi Germany; and it is present in the new German flag along with the neutral yellow and black. Los interprets the color red as a symbol of violence. By omitting it from the flag, whether by scissoring it off, as in the Polish flag, or erasing it in the German, she points to the presence of violence in both states, and to the similarity in their expressions of violence.

The playful handling of the color red is visible via the Israeli flag as well. Los returns to the original flag designed by the visionary father of the state, Benjamin Theodor Herzl. For the flag's background Herzl chose white, which symbolizes transparency and purity, and on it he drew seven black Stars of David symbolizing the seven-hour work day which was the fruit of then-recent socialist battles. Los's

manipulation involves moving the seven stars to the top left of the flag, and adding red stripes lengthwise. In this way the red color taken from the Polish and German flags is relocated unto the Israeli flag, which then comes to resemble that of the United States.

By eliminating the red from the Polish and German flags and placing it on Israel's flag Los appears to cleanse Poland and Germany of the blame of violence, and lay it at Israel's door. The visual hybridization of the Israeli and US flag hints at the affinity between the two on matters regarding the use of violence, which is similar to the past affinity between Poland and Germany. The identification with the Israeli side of the antagonism and the wish to assimilate into it that expressed by the works discussed earlier is transformed in Los's work into a critical stance.

This critique is joined in the textual work of Jana Shostak, composed of the words: *Victims of Victims*, which is also its title. This is a common saying, particularly familiar in psychological discourse. But its presence in the context of the exhibition severs it from the matter of course by raising the question of the victim in the historical context. The automatic answer could be that the victim is the Jewish people, a third of whom were obliterated in the Holocaust, while the aggressors are the Germans who wished to eliminate the Jews, and the Poles who aided the aggressors. But as we have seen, those who assaulted the victims were themselves the victims of another aggressor. From this one can extricate the claim that while the Polish people were partners in the assault against the Jews, they were simultaneously the victims of the Nazi aggressor.

One could also say that today the aggressor is the Israeli occupier, and the Palestinian people are the victims. In this sense, the victims of victims Shostak points to are not the Jews but the Palestinians, who are now at the hands of the Israeli aggressor, who was once the victim of the Holocaust. In both contexts the Polish people are cleansed of guilt: in the first place, the Poles were indeed aggressors and the Jews victims, but the Poles were victims themselves. In the second, the cunning of history



## Antagonisms

has turned the tables: those who were victims have become aggressors, and the real victims in the story now are actually the Palestinians.

### The Melody Goes On

On the Israeli side as well, we will not find a cover up of historical truth. But in contrast with the Polish side, neither will we find works that address the counterpart nation, whether via identification and assimilation, or critique. For the Israeli participants, their identity as victims is clear and requires no discussion or criticism. Their works are engaged with raising the ghosts of lost Jewish existence, the search for its traces and the preservation of its memory.

Camea Smith's photographs are the outcome of impressions collected during her visit to Warsaw. Two of them show figures from a video clip screened at the museum dedicated to Jewish history in Poland. The blurry figures – one is riding a bicycle and the other is walking down the street – are partially obscured by a grid of dark dots. Apparently this is a grid embedded on a divider behind which the clip was screened. In another photograph, a reddish-black stain taints yellowish floor tiles in a Jerusalem apartment. According to Smith, the stain is the mirrored reflection of a different stain, tainting a different floor, which she encountered at the institute for Jewish history in Warsaw. The institute is located where the library of Warsaw's Great Synagogue once stood. The synagogue was burned down by the Nazis in 1943; traces of the fire still show through the floor.

Both situations speak of traces of the traumatic past of Jewish existence in Warsaw that caught Smith's eye during her visit. In both cases, the traces of trauma are not photographed directly: in the first, a partition divides the photographed figures from the photographer; in the second, more complex instance, the scarred floor of the Warsaw synagogue is replaced by a scarred floor in Jerusalem. In both cases, the object of trauma – the figures who apparently died in the Holocaust and the stain that testifies to the burning – are situated on a grid: in one it is the grid of dots, and in the other the grid of floor tiles. This is therefore an attempt to give coordinates to

what has no place or location. The work involves a manipulation meant to distance the testimony in a manner that would make it possible to contend with. This distancing takes place through dream-like processes – on the one hand condensation (as in the figures obscured by the grid of dots) and on the other displacement (as in the scarred floor that was displaced from Warsaw to Jerusalem). Through these moves Smith gives the trauma a name and locus, and thus quells its terrors.

The traces of Jewish existence are also present in Eyal Chirurg's video piece *So I Go, Pondering and Thinking*. Chirurg sings Sabbath songs that his family used to sing together with his grandmother, a Holocaust survivor. The song is heard while we see a black screen, wherein over time a circle of light emerges and grows. As the light increases it reveals the surroundings, a dense forest, or perhaps a fence of posts. The circle of light can be viewed as a visual metaphor for the (devotional) song in the background: at the heart of the Holocaust's darkness there was still a spark of hope that expressed itself in the melody. The Sabbath song that was sung in the concentration camps continues to be sung on Friday nights in the home of the woman who survived, where the new family she has created gathers. This same tune returns and is carried on by her grandson's voice. The people who sang the song may no longer be among the living, but the song itself remains alive. Thus the song is testimony to the continuity of Jewish existence that survived despite the Nazi extermination plan.

Kim Gazit's video work *Edut* (testimony) says nothing about its true nature, as the piece purposely disrupts some of the premises of the genre of testimony. The disruption is attested to first and foremost in the situation depicted, that of a son rummaging through trash and finding leftovers of bread, which he brings to his father in an attempt to save him. The son arrives too late, as his father has already died, and he must bury the body – swollen from hunger – and say the *Kaddish*. The disruption is evidenced in that the son must take on the task usually reserved for fathers: as it often happened in the Holocaust, instead

of fathers taking care of sons, the son must take care of the father. The disruption is exacerbated when the spectator discovers that the testimony involves two different figures who experienced the same situation. The merging of their testimonies subverts the normal designation of testimony as a personal and singular matter. The situation depicted is indeed singular, but the merger hints at its universal character. The disruption is further exacerbated when the identity of the witnesses is revealed – one is an Ashkenazi Jew and the other a Mizrahi Jew from North Africa. This revelation thwarts received opinion as to the Holocaust belonging to Ashkenazi Jews alone. The appropriation of the Holocaust aided Ashkenazi Jews in solidifying their hegemony, and by disenfranchising Mizrahi Jews. Pointing to Mizrahi involvement in the Holocaust can aid the Mizrahi battle to overcome marginalization. This marginalizing of the Mizrahi Holocaust narrative was recently addressed in Yossi Sucary's book *Benghazi-Bergen-Belsen*, which tells the silenced story of the expulsion of Libya's Jews to the concentration camps.

The disruption is present not in the situation alone, but also in the manner of its delivery: normally, the witness himself tells his story in the first person, but here the testimony is given by a woman and not the man who presumably participated. There is also some confusion as to the gender identity of the woman who delivers the testimony, as her short hair and the absence of feminine markers make it difficult to attribute gender to the speaker. Furthermore, the testimony is given by a young woman and not the older person we would expect, as such testimony is usually heard many years later when the witness has aged.

The veracity of the testimony is further undermined when we notice the mismatch between the female figure on the screen and the male voice that emerges from her throat. Like the voice of a ventriloquist's doll, the voice that emerges from the female figure is the voice of the Other. Nor is there any attempt at a seemingly exact dubbing, as the man's voice and the woman's speech are not synchronized. The voice itself is not the voice of the man who was

apparently present in the situation, but another man's. Nor is the voice synchronized with the subtitles of the translation, which are sometimes chopped off, sometimes partial and sometimes entirely missing. These varying forms of disruption challenge the essence of testimony – that is the expected correspondence between the testimony and the situation it testifies to. The disruption then points to the question of credibility present in every testimony, and especially those regarding the Holocaust. The Holocaust is such a traumatic event that reliable representations of it are virtually impossible.

Shir Cohen's art work, *Three Plays about Auschwitz*, was born of her discomfort at the ease she experienced during her stay in Poland. This discomfort arose from her wondering how it happened that this peaceful and highly cultured place harbored such intense antagonism that was directed first and foremost at Jews. Her discomfort led Cohen to create a strident intervention into the holy of holies of European culture – the operas of Mozart and Schubert – which she used as a basis for three plays. The intervention is felt immediately through the images she inserted: diagrams from barbers' guidebooks that display ways of holding scissors and razor blades, as well as hair growth patterns. Beyond the hodge-podge of high and low culture, the viewer is hard put to avoid associations of the shaving and compiling of hair in the Holocaust. The shaved scalps featured in the images she used inevitably function as reminders of the lice-ridden scalps of prisoners at the camps.

Cohen took the liberty of tampering with the text as well. In the dialogue between Figaro and Susanna in the *Marriage of Figaro* she interpolates dry ethnic cleansing statistics. In another scene, she adds stage directions instructing the hero to say his text with a pistol pointed at his head. Beyond making the scene ridiculous, the stage direction creates a comparison with the Holocaust: you, the actors, should feel what Jews felt when compelled to play music under the threat of guns. The debasement of art – which became a means to survival and nothing more – as was flawlessly described by Paul Celan

## Antagonisms

in the *Death Fugue*<sup>18</sup> will no longer be the portion of Jews alone, but that of the sons and daughters of civilized Europe.

The choice of Mozart and Schubert's operas is not arbitrary. Cohen's choices point to the fact that European antagonism is not directed only against the Jewish Other, but towards other Others, first and foremost those who are darker-skinned, and women. The dark-skinned figures in Mozart's operas are always depicted negatively: Osmin, from the *Abduction from the Seraglio* is depicted as a bully who prevents four European men from escaping slavery in the Ottoman Empire. In the *Magic Flute*, the Moor Monostatos attempts to rape the white Pamina. The same is true of Schubert: like the Romantic movement he belonged to, he favored the values of social change and the struggle for equality; at the same time, his treatment of women was shameful.

### *Intra Morus / Extra Morus*

Cohen's work points at antagonisms that go beyond the fundamental one already discussed. Poland and Israel are not monolithic entities; there are antagonisms within each, not only between them. This means that not one but many antagonisms receive the attention of the exhibition's participants. It is interesting to note that Israeli participants address only intra-Israeli antagonisms and do not address intra-Polish antagonisms, while the Polish participants deal with both.

The video *Queen* by Zofia Kuligowska features a young woman eating a sweet while standing before a monumental statue of Jesus in Świebodzin. A tension is built between the two figures: the statue is of a man, the figure at its feet a woman; the statue is inanimate, the woman is alive; the statue is colossal and the woman has human proportions (though due to the angle of the photograph she appears slightly taller). The statue is greyish and the woman wears pink, which is also the color of the candy she is eating, and the color of the jewel

stones in the crown she is wearing, a crown identical to the one worn by Jesus. The displacement of the crown flouts the hegemony of the church and attempts to appropriate its power. The provocative licking of the candy defies church prohibitions, first and foremost the prohibition on gluttony, which is one of the seven deadly sins. But the challenge posed is clearly much broader, and addresses the general prohibition on pleasure. This is manifest in the provocative use of sensuous pink in Kuligowska's outfit, the crown on her head and the lipstick she is wearing. Her defiance is demonstrated by the eroticization of the act of eating, clearly evident in the sucking and swallowing of the entire candy which the artist places in her mouth. The work is therefore a feminist provocation directed at the institution of the Polish church, its oppressive attitudes to women and its claims of ownership over women's bodies and women's pleasure.

Art works from the Israeli side address a variety of antagonisms as well. Bar Sharma's video *Black after White* addresses an ethnic intra-Israeli antagonism. The work responds to a lingerie advertising campaign starring the Israeli model Bar Refaeli. The advertising photo showing Refaeli circled by three Ethiopian models perfectly captures the ethnic antagonism in Israel, especially that between Ashkenazi and Mizrahi Jews. The issue involves looks: the Israeli beauty ideal is associated with the Ashkenazi look - long, straight blond hair, blue eyes, narrow lips and a small upturned nose. The photo demonstrates this aptly: Refaeli, the evident envoy of this ideal, is situated at the center of the frame and attracts the bulk of attention, while the Ethiopian models are situated in the background.

This is seriously disturbing not only because the photo displays the superiority of the Ashkenazi look as a matter of course, but because this superiority is translated into superior social class. This is evident as Refaeli appears to be the mistress of the situation, while the role of the Ethiopian models in the photo is to serve her at her pleasure. In this way the photo advances a racist agenda which clearly gives preference to Ashkenazi over Mizrahi

18 P. Celan, *Selected Poems*, trans. M. Hamburger, Harmondsworth: Penguin, 1972. For further reading, see D. Pimentel, "Margarete and Her Spectre," *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 4:1, 2017, pp. 15-29.

Jews, and suggests that class status is determined by ethnic affiliation.

The video made by the other Bar – Bar Sharma – literally turns the image upside down: she who was at the periphery – the Ethiopian woman – now reigns at the center; and she who was at the center – the Ashkenazi woman – is marginalized at the periphery. The Ethiopian woman, young and luminous, represents a different ideal of beauty. The three Ashkenazi women circling her are far from any ideal of beauty, as they are older and fleshy. The golden blond color, which is obsessively admired in Israel, is ironically displaced from Rafaeli's hair to the clothing of the Ashkenazi women. The components of the other ideal of beauty are symmetrically opposed to those represented by Rafaeli: straight blond hair is replaced by dark curly hair; light skin is replaced by dark skin; light eyes are replaced by dark eyes; narrow lips are replaced by full lips, and the small, upturned nose by a wide, straight nose. This is no longer the restrained European beauty, but another beauty, or better the beauty of the Other, which is considered exotic from a western perspective. As such it is a source of both attraction and repulsion. This visual turning of the tables signals a reversal of the class standing: she who took the stance of mistress – the light-skinned Ashkenazi woman – is displaced and becomes the slave. She who was the slave – the dark-skinned Ethiopian woman – is now the mistress.

The ethnic intra-Israeli antagonism is also present in the works of Renana Aldor and Sharon Azagi. Aldor's video work, *La Femme Qui Cherche*, is a memoir to her grandmother who immigrated to Israel from Oran, in Algiers. Aldor here raises the ghost of an entire forgotten community that was excluded from the canonical Zionist narrative. Azagi's installation, *Mom Fountain*, is composed of a metal tray with eight drinking glasses which she found in an abandoned home in the village of Sde Trumot, a forgotten community in the Beit Shean valley settled in the 1950's by recently arrived immigrants from North Africa. The settlement of such immigrants in this and similar villages in the periphery was part of a planned program of population dispersal

designed by the ruling Ashkenazi institutions, which thus disenfranchised these groups and excluded them from the centers of employment and culture. Like Proust's madeleine pastry, the tray can be seen as a memento which conjures up the traditional way of life of families in these villages, a way of life that gradually disappeared as they assimilated into the Zionist melting pot.

Netta Clara Peretz's video *28/5* addresses the inter-Israeli antagonism from the national aspect. The work documents a situation wherein a young Israeli woman gives a ride to a Palestinian hitchhiker. The conversation that emerges between them reveals their separate worlds: the driver is a 28 year old Bezalel student whose parents live in Pardes Hanna. The hitchhiker is a Palestinian-Israeli who works in a plant that produces canned goods and lives nearby, in Kfar Kara. The situation of offering a ride to a strange person involves significant danger, all the more so in the context of the local security situation, saturated as it is with terror assaults and kidnappings. This dangerous situation brings to the fore the Israeli-Palestinian antagonism stemming from the unresolved dispute over the piece of land called Israel by Israelis and Palestine by its Palestinian residents.

The national antagonism harbors yet another, class antagonism: the student belongs to the upper-middle class, as is evident from the fact that her parents live in a well-off community; she owns a car, and she has the resources to study without working for a living. Nor does she have children depending on her, so she can devote the best of her energies to her studies. The laborer comes from the lower classes. We know this because he works on a factory assembly line, and he has no vehicle. He already has five children for whom he must provide. The class antagonism, which is tucked into the national antagonism, defines the power relations: at every level, the one at the wheel is the Israeli student; the Palestinian laborer is in need of her goodwill. The class advantage is evident in the work's economics of visibility: the student occupies the center of the frame and is continuously visible, whereas the

## Antagonisms

laborer never achieves visibility; he is only heard in the background.

The national antagonism harbors yet another: a sexual one. The conversation reveals that both student and laborer are living without love; the student declares that she is unattached, the laborer says he has already been married and divorced, and does not wish to marry again. Both are therefore deprived of love, each from the opposite side of the coin: the student has yet to experience it, and the laborer has already been through it and has been scarred by it. This shared lack creates a hate-love attitude to love: on the one hand both yearn for it, and on the other neither believes it is truly possible. That is, they are both caught across the banks of sexual antagonism which, as Lacan says, by definition makes real relations between the sexes impossible.<sup>19</sup> At the end of the day, both remain in their isolation.

The national aspect of the inter-Israeli antagonism is also addressed by Polish participants. Security checks of various kinds are common in Israel's public space, and can be encountered at entry points to places frequented by crowds. Israeli citizens may already be accustomed to this, but to foreign eyes this is a new phenomenon. This may be why they are the subject of Magdalena Morawik's installation *Control*. The installation is composed of a model of a security check gate which beeps unpleasantly when you walk through it. In relocating the security gate from the public space to that of the gallery, Morawik points to its oppressive nature: though it is meant to provide security by creating a sterile zone, free of threat, it simultaneously serves as a means of surveillance and control. In this sense, it can also be examined as an implement of selection that creates a boundary between the inside and the outside, and marks the Other, ousting him from the public space.

The video work *Very Nice View* by Mikołaj Podworny opens with a pastoral view. At its center, a man wearing a uniform climbs an electric pole from which he views the scenery. The camera focuses on

him at length, while the viewer takes in the bucolic atmosphere. When the frame opens out, the calm is broken, and the electric pole is revealed to stand across from the neighborhood of Isawiah in east Jerusalem. At the bottom left of the frame one can distinguish the separation wall that unfurls down the hill and severs it in two. Like the security check apparatuses, the separation wall serves as a means of surveillance and control, and as a way to create a boundary between what is inside the walls – *intra morus* to what is outside them – *extra morus*. The separation wall marks the boundary between the territory of Israel and the Occupied Territories, while security checks create this boundary within Israel. In both cases, a barrier creates an arbitrary division between what is within and what is without, and its very necessity testifies to the volatile violence of the Israeli-Palestinian conflict.

The separation wall also marks the area of Jerusalem that was annexed by Israel. Jerusalem, one may say, is at the heart of the conflict, not only geographically but also in the sense that the complex of antagonisms discussed here all flow into it. Jerusalem, as the city holy to the three monotheistic religions, is at the heart of the religious conflict between Jews, Muslims and Christians; it is at the heart of the national conflict between Israelis and Palestinians; it is at the heart of the battle between religion and secularism; and it is also at the heart of the class conflict between the rich and the poor. As is well known, Jesus's main grievance against the Sadducees was the radical inequality of the division of resources.

One must not forget that the village neighborhood of Isawiah is adjacent to Mt. Scopus and to the Art and Design Academy Bezalel, which is located at the mountain top. This tells us that, at least geographically, the academic ivory tower is not a disconnected entity with no stakes in reality. The academy is set at the brink of the conflict, since Isawiah – and the disorderly protests that sometimes take place there – is visible from almost every window, including the windows of the art department. But geographical proximity is not sufficient. It is the

19 J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Encore) (Vol. Book XX) (Bk. 20)*, ed. J.A. Miller, trans. B. Fink, New York and London 1998.

duty of the academy not to ignore the conflict, but rather to pay it attention; not to turn its back to the conflict, but to engage with it. This is precisely what the exhibition achieves. In this sense one can see in it the realization not only of the Bezalel Academy of Art and Design in Jerusalem, but of every academy, wherever it may be.

### Bibliography

- Francis Bacon, *The New Organon*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [1620].
- Paul Celan, *Selected Poems*, trans. Michael Hamburger, Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.
- Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan, Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.
- Jacques Derrida, "Des tours de Babel," in *Psyche: Inventions of the Other, Volume 1*, trans. Joseph F. Graham, Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Réne Descartes, *Meditations on First Philosophy*, trans. Donald A. Cress, Indianapolis: Hackett Press, 1993 [1641].
- Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. and trans. Quentin Hoare and Geoffrey Nowell-Smith, London: Lawrence & Wishart, 1971.
- Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, New York: Harper & Row, 1971.
- David Hume, "Of the Standard of Taste," in *Selected Essays*, eds. Stephen Copley and Andrew Edgar, Oxford: Oxford University Press, 1996 [1757].
- Charles H. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus: An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Immanuel Kant, *An Answer to the Question: 'What is Enlightenment?'*, trans. H.B. Nisbet, London: Penguin, 2009 [1784].
- Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, ed. Nicholas Walker, trans. James Creed Meredith, Oxford: Oxford University Press, 2007 [1790].
- Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Encore) (Vol. Book XX) (Bk. 20)*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink, New York and London: W.W. Norton, 1998.
- Dror Pimentel, *Aesthetics*, Jerusalem: Bialik Institute, 2014 [Hebrew].
- Dror Pimentel, "Margarete and Her Spectre," *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 4:1, 2017, pp. 15-29.
- Yuli Tamir, "Germany Bought Israel's Forgiveness With Money. Poland Couldn't Offer You a Thing," *Haaretz*, 8.2.18.
- E.M. Zemach, *Studies in Analytic Aesthetics*, Tel Aviv: Dega Books, 1970 [Hebrew].

Agata Araszkievicz

# Memory's Quicksand

For over a decade now, I have been living outside of Poland, yet mentally, I still feel immersed in its intellectual bloodstream. It was during my last visit to the country, however, that something strange occurred. I had just crossed the border by car, and I was listening to a major radio station. On the radio's display screen, I was surprised to find the following memo: *Poland was the greatest place on earth to live as a Jew*. There was no commentary, no scare quotes – simply a slogan scrolling between the musician's name and the song title. It was a while before my shock faded, and to this day, I cannot say what the memo was meant to imply. As a fleeting radio announcement, perhaps it was only some catchphrase of the day, a bit of news clipped from the statement of a politician. In the statement, I discern a certain vague denial of negation and a sense of guilt. For instance: why the past tense? And why would your average radio station dabble so casually in cheap politics? Was Poland ever any kind of paradise for the foreign?

The other element that stands out in the quote is its clear enunciation of a Polish identity crisis. One might say that throughout Poland's whole

transformation, this crisis has never resounded more powerfully. Poland's struggles with modernity, often described in commentary as "modernization without modernism," indicate a burst of economic growth that expands in direct proportion to the curtailing of civil rights for women and sexual minorities together with increasing class stratification. Polish democracy has turned out to be white, male, and monoethnic. In a word, it is everything that is non-egalitarian. The charged history of the modern era in Poland – a country that until 1918, had spent 120 years in a limbo of non-existence – has imprinted the Polish imaginary with a feeling of social inferiority (combated by moral, which is to say, religious superiority), resentment, and a victim complex. The intense turbulence of the transitional period and the uncertainty it prompted about the role and place of Poland within Europe has resulted in the fear of any otherness, foreignness, and difference.

It is not the case, however, that xenophobia is an inherently external force to the tradition of Polish identity. The many mythologies of religious and social tolerance in Polish history leave much unsaid. If we map out tropes of foreignness in Polish literature, for

example, we run up against a scarcity of signs of real openness. We can take Julian Ursyn Niemcewicz's novel *Leibe and Siora; or, the Letters of Two Lovers* (*Lejbe i Siora, czyli listy dwóch kochanków*) (1821) as a preliminary example of deviations regarding the Jewish minority as a representation of difference in Polish literature. Cloaked in the sensibility of a romantic novel, we find two conflicting attitudes in dominant culture that remain just as relevant today: assimilation, and the preservation of cultural specificity (in this case, Hasidism). The enlightened, universalizing impulse strives to uniformly collapse all differences in the campaign to idealize historical progress writ large. The push to assimilate the Jews, despite the author's alleged intentions, might be summarized here as: "they will become free people only when they cease to be Jews." The Hasidic cultural tradition is chalked up to be a batch of superstitions and old wives' tales, while the Christian Polish protagonists figure as the ultimate avatars of progress. So despite the fact that an ostensibly enlightened tale of love (and progress) is woven between the novel's two progressive Jewish protagonists, the moral of the story proves all too vulnerable to the banalities of its time. Today, Niemcewicz's novel offers an example of the many drawbacks of rendering absolute the concept of "enlightened" assimilation and the capitulation of all difference.

Another interesting example of Jewish presence in Polish literature is the figure of Jankiel – an innkeeper and cymbalist from Adam Mickiewicz's great Romantic epic *Pan Tadeusz* (1834). The verse "cymbalists were many; but none dared play while Jankiel was near" has become a widespread adage and is quoted throughout Polish culture. As a Polish patriot and conspiratorial activist, Jankiel makes a rather unique literary figure. This becomes clear in the scene that immortalized the character, which conjures up a conventional colonial image of black slaves playing the balalaika on a cotton plantation in the light of the setting sun. The scene is rife with phantasms and has little in common with historical truth and genuine social empathy. The interwar period ushered in an impressive eruption of talent

on the literary scene from the assimilated Jewish intelligentsia. Prose and poetry in this country that had only earned its freedom in 1918 took on an unprecedented dynamism. Literature on the subject often speaks of the Jewish presence in Polish literature in terms of three categories: acculturation (wholesale assimilation into Polish culture); partial assimilation (adopting the Polish language while conserving cultural specificity and simultaneously writing in Hebrew), and finally, writing fully premised on the complete affirmation of cultural specificity. This period, teeming with diversity yet lasting only two brief decades, was one of the most fruitful and vibrant episodes in the lifeline of Polish culture. In this case, however, it would be unfounded to claim that diverse communities existed in total harmony. To the contrary, assimilated Jewish writers regularly fell victim to attacks from the far right. The literary scene was polarized in some regards, even if these attacks were isolated and did not set the tone of interwar literary life as a whole.

Polish literature, however, relishing its freedom in the years following 1918, was somewhat narcissistic. "And in the spring – let me see Spring, not Poland" – one might read this well-known phrase from a poem of the Skamander group (one of the major poetry collectives of the period) as a programmatic manifesto for liberating aesthetics from its martyrological imperative on the one hand, and on the other, as a rather terse summary of the postulate of freedom: one that lacks tension, contradiction, and unresolved problems. As Marci Shore has argued in her book *Caviar and Ashes: A Warsaw Generation's Life and Death in Marxism, 1918-1968* (2008), the community of young writers of the interwar period indulged in an exalted, self-centered binge on unqualified Polishness. The Kresy region is also an interesting motif in this respect, particularly in the territories of today's Ukraine that had, at the time, been culturally integrated into Poland (to which they formally belonged). Polish tradition nurtured a mythos surrounding this region that saw it as a multicultural crucible where many minorities (Ukrainian, Roma, Russian, Jewish) lived together in peaceful



coexistence. Yet if we look instead to work by Amos Oz (*A Tale of Love and Darkness*), we encounter this region as the site of escalating ethnic tensions and a land beset with anxieties of not belonging and the impossibility of assimilation. These same tensions resound in attempts taken up today to come to terms with the difficult past. Marcin Wrona's *Demon* (2014), one of the most compelling Polish films to come out in recent years, spins a compelling re-telling of the "dybbuk" tale from Szymon An-ski's well-known play. The film follows a wedding in a Polish village featuring a foreign groom and ghosts of the past who cause the ground underfoot to suddenly cave in. It is no easy task to constitute Polish identity while standing in quicksand – this seems to be the filmmaker's lesson. Yet the identity struggle in Wrona's film stems from the effort to "frame" meaning, or in Judith Butler's conception, to construct the discursive frame. In *Demon*, the problem lies in the impulse to demonize foreignness – to position "ours" in perpetual opposition to "the others" and therefore end up in a total symbolic knockout: a place from which no shared narrative (the goal all along) is possible.

Perhaps the most interesting examples of this dynamic can be found in the Polish contemporary art world, which activates complex and varied strategies for breaking down the identity paradigm solidified around the tense opposition of "us versus them." Since 1989, mainly as a result of the mass media, a particular template has taken shape for thinking about the Holocaust in terms of a triad: the executioners (German Nazis) victims (the Jews) and innocent bystanders (Poles). This narrative persists in spite of being undermined by the ironic title of Jan Błoński's book *The Poor Poles Look at the Ghetto*, originally published as an essay in the late 1980s. It persists, still, in spite of the "narrative shock" (a phrase borrowed from Elżbieta Janicka and Tomasz Żukowski, authors of the book *Philo-Semitic Violence? New Polish Narrative about Jews after 2000*) triggered by the publication of Jan Tomasz Gross' book *Neighbors* (2000). Gross introduced a microscale of human relations and the emotional category of the "face" of the Other that enters

into our daily interactions. In so doing, he renders sensible the macroscale of accountability that falls on the Poles for their involvement in the Holocaust perpetrated by the Nazis on Polish lands. And yet, emancipation from the "us versus them" (or "ours versus the foreign") paradigm is not so easy to instigate in the Polish imaginary, which is committed to protecting its self-image, as if to compensate for a lack of confrontational courage. These many implications stimulate the rather fraught process of a Polish identity crisis that has led to a perpetual denial of negation (as in, we deny that we are denying anything at all).

In light of these themes, I would like to point out one of the most resonant works of the last decade to address Polish-Jewish relations: Israeli artist Yael Bartana's video cycle, titled *...And Europe will be stunned* (2007-2011). Exploring the theme of Zionism, the artist constructs a world á rebours that witnesses the Jews' utopian return to Poland. The film ends with the assassination and death of the Polish founder and leader of the Jewish "return" movement. The film ironically and inventively intervenes on elements of Zionist discourse – Bartana takes on the role of artful Demiurge of her own contrived world who is entirely capable of outwitting the inexorable dynamic described by Walter Benjamin as the Angel of History, known to stride irreversibly through the tragic procession of events. In a certain sense, this experiment of enormous cognitive value cannot be pulled off. Yet Bartana goes even further: her intervention consists of dressing up a utopian political idea as a work of art that also takes aim at post-Holocaust stereotypes of Poland circulating in Israel. Subjected to this vision is the antagonistic divide between Poland – the land where the Jewish people experienced their greatest tragedies – and Israel, as a post-Holocaust nation conceived explicitly for taking in Jews from around the world who will nonetheless live in perpetual conflict and whose identities are formed around historically conditioned anxieties and fears. These intentions do not, however, guarantee the film's ability to move beyond stereotypes. Aside from its

ostensible egalitarianism, the defining feature of this work that documents strained tensions within Zionist thought seems to be its ability to reveal... Polish antisemitism. Through the world constructed by the work, Bartana reminds us of the great need to address historical pain (the absence of the Jews) that is emphatically urgent for Poles in Poland. It is precisely in this regard that antisemitism did not come to an end with the historical event of W has attempted to strip antisemitism of its racist antagonism in a move symptomatic of a typically Polish "resistance to reason." In the People's Republic of Poland, one spoke in general terms of the "human" victims of the death camps. In this climate, while Jews were being driven out of communist Poland in 1968, the antisemitic streak gained traction and once again reached a fever pitch.

In the first part of Bartana's trilogy, titled *Mary-Koszmary (Nightmares)* (2007), we hear the characteristically galvanizing speech of a Polish activist from the Jewish Renaissance Movement in Poland. The figure is played by the recognizable Polish journalist and chief editor of the influential leftist journal "Krytyka Polityczna" (Political Critique). The speech's refrain resounds like an echo: "Jews, return to Poland!" The activist wears a white shirt, red tie, and black leather jacket and stands in what was then the ruins of the Tenth Anniversary Stadium in central Warsaw (which has since been replaced with a hulking modern sports stadium in vivid white and red). He delivers his strange speech "against the current" of history to bleachers overgrown with weeds. "You think the old woman who still sleeps under Rifke's quilt doesn't want to see you? You are wrong, she dreams about you every night..." – so begins Sierakowski's speech. He goes on to develop a vision of prewar Polish culture that was more "rich" and "colorful" by virtue of having its own built-in Other, an internal *alter ego*. "Without you we are sad," he seems to say (I now quote from memory), "but we realized this too late. Come back so that together, we can build our-your country for our-your home. Together we will build roads, schools and hospitals, but no stores, no banks..."

In Bartana's video, the phantasmal vision of the Jews' return to Poland takes the form of a political utopia. This being said, the phrasing causes us to pause: why "our-your country?" Why "no stores, no banks?" I am well aware of the far-left orientation of the fantastical utopia the film proposes, but I fail to fully grasp why the phrase "ours-yours" strives to seed this utopia from a schism. The hyphen seems to indicate a marked division, gap, break or suspension: can we really consolidate the history of Polish-Jewish relations along these lines? The whole notion of assigning "the Jews" the function of our alter ego is decidedly suspicious. In this sense, the speech in fact perpetuates antisemitic stereotypes according to which the Jew continues to be cast as "shopkeeper" or "banker." And what does this all have to do with the symbolic figure evoked early on in the film of the pillaged and presumably murdered Rifke? The figure resurfaces in the burial scene of the movement's leader in the last part of the trilogy, titled *Zamach (Assassination)* (2011), as a symbol for all persecuted victims dressed in the pre-war style and carrying a suitcase. Rifke is a phantasmal nomad figure. Wherever violence and suffering occur, she is present. Yet she naturalizes these phenomena. The muteness of the murdered Rifke – the shadow of her tortured soul – plays against the audible voices of those giving eulogies and the masculine-leaning Polish mood of political ceremony.

The problem lies in the fact that not only does Rifke remain voiceless; she never sheds her victim status and remains firmly foreign. This status – marginalized many times over by overlapping acts of exclusion – is only affirmed. A consolidation of the imaginary, this "return" proves impossible within any rhetoric of "us versus you," which remains, after all, a mere derivative of the "us versus them" paradigm. We should also question the status of the "return:" how should we name the phantasmal sites where Polish and non-Polish Jews were murdered during the Holocaust? Surely we cannot simply "replace" them? And why should the ultimate priority of this "return" be to serve the Polish ego? The symbol of the Jewish Renaissance Movement is an eagle with a fragment

of the six-pointed Jewish Star set behind its crown (painted by Wilhelm Sasnal in the second part of the trilogy, *Wall and Tower*). The image ultimately proves to be the emblem of a symbolic and political fiasco. Astonishingly, in Bartana's videos, the theme of Jewish presence in the Polish imaginary actually culminates with an affirmation of Polish identity conflicts caused by the domination of the societal bond over sensitivity to violence and crime. At no point in the cycle is there ever mention of confronting the collective murder of Jews by Poles on the sidelines of the Holocaust, nor do they address the looting that took place: although it may torment its new owners with pangs of conscience, the quilt continues to be passed from hand to hand. The work's fate was sealed in 2011, when Bartana was shown at the Polish Pavilion during the Venice Biennale as an Israeli artist. The press have often pointed out that Bartana was the first **foreign** artist to be shown at the Polish Pavilion. Yet the problem remains: the violence of this political vision superimposed over conflicting social circumstances is no utopia, but remains a strange, incoherent chimera... *And Europe will be Stunned* – even the installation's title, with its romantic, heroic tension, conceals a fierce attachment to the image of the hegemony and its resentful longing. After all, what exactly will stun Europe? The fact that we have a problem on our hands?...

Yet another example of a controversial art practice, this one focused on the theme of "sites of memory," is the world-renowned Keret House. This on-site architectural installation is nested within the world's thinnest house, which was built on Warsaw's Żelazna Street in 2012. Architect Jakub Szczęsny designed the project in collaboration with curators Sylwia Szymaniak and Sarmen Beglarian. They created a capsule of sorts using modern construction materials inside the so-called crevasse of the expansion joint between two towering residential buildings. An Interval, a crevasse, a caesura, a hideout – all these associations come to mind when we observe the minuscule space created here. The installation's genealogy has already become an urban legend or hip, cosmopolitan anecdote: strolling down the street,

an architect felt the urge to fill in a visible crevasse in close proximity to the area of the former Jewish ghetto. He then invited Etgar Keret, an Israeli writer of Polish-Jewish roots known for his masterly short stories, to be the project's patron. The design could very well have issued a challenge to Polish culture. Yet this negative sign, teeming with meaning that might even be a denunciation of Poland's collective failure – on an iconographic and geographical level – to work through the Holocaust and the persisting lack of education on the facts and material course of events fell prey, in a sense, to the suppressed discourse of the Holocaust. Its anecdotal mode makes a fitting complement for the idea of the world's thinnest house, yet this logic as a whole thoroughly supersedes the Holocaust context. The opening of the Keret House played out with great pomp and circumstance, with members of the press flying in from all corners of the globe. For months, the story circulated as the most compelling news item from Poland and was repeatedly picked up by the foreign press. The news coverage seemed to feed the particular belief that Poland will finally be known worldwide as something more than the site of the Holocaust. For the authors of the book *Philo-Semitic Violence*, this belief, in itself, is only a continuation of the emotional extortion on which post-Holocaust Polish identity was founded. The book's authors do not see the Keret House as a sign of Polish-Jewish unification, but rather as a reprise of the Holocaust-era hideout. "The thinnest house in the world," they write, "is a demo-version of the hideout. It is clean, bright, and equipped with modern furnishing. It is devoid of all threats to life. It recalls the popular Polish narrative template about ingeniously rescuing the Jews." In this reading, the Keret House ceases to function as a figure for working through the paradigm of the Jews' marginalized place in Polish history and the stigmatization of their "foreignness." It becomes instead a "Jewish place" in keeping with the Polish imaginary: confined to a minimum, stripped of all memory of past crimes, and ever at the service of Poland's (global) glory. "It exposes precisely what it was meant to conceal. It affirms everything it was meant to contradict."

Personally, I have real respect for the craftsmanship of the Keret House as a formal structure, but I see it as a symbol that will never be tangible, for it continues to be marred by unprocessed tragedies. If we acknowledge this status, however, we might take it as an injunction – a moral and emotional challenge – for a renewal of meaning, so long as we read its form as a kind of artistic dissonance that does not absolve us from working on the past, but is itself subsumed in the ambivalent meaning of the displaced, disjointed, and pained.

I recently read *Letters from the Warsaw Ghetto (Pisma z getta warszawskiego)*, a 2015 collection of the work of Polish-Jewish writer Rokhl Auerbakh, who kept a diary within the “closed city” of the Ghetto. After reading this and related texts in Polish, the view that Jewishness necessarily coincides with “foreignness” loses its integrity. As she documented the Holocaust, absorbing the lives of her friends, colleagues and neighbors as well as unknown children of every age and women and men from the streets of Warsaw, she went beyond keeping a descriptive chronicle of the traumatic facts. She used irony and elements of the grotesque to render an unparalleled and masterful testimony of the tragedy of genocide. Conscious of her role as writer and witness, impressively educated and engaged in two cultures, Auerbakh guides us into a world of suffering that reflects the fragment of the Polish war narrative experienced by Polish Jews.

We might trace similar impulses in contemporary Polish theater. I am thinking, for instance, of Agnieszka Glińska’s play *The Years Go By, the Days Go By [Where is Pepi?] (Z biegiem lat, z biegiem dni. Gdzie jest Pepi?)*, which opened in May 2017 at the Juliusz Słowacki Theater in Kraków. Glińska’s play is an adaptation of a well-known play by Poland’s national scribe, Andrzej Wajda, and incorporates texts from turn-of-the-century drama. In the 1970s, Wajda’s play commemorated the anniversary of Polish independence. Into this milieu, Glińska incorporates the story of her great-grandmother Paulina, who (together with her entire family) had been erased from the face of the earth by the Holocaust.

What’s more, they had even been effaced from family memory. While the play was in rehearsal, the director found Pepi’s opera glasses (the only keepsake that remained of her), which happened to bear the Słowacki Theater monogram. This Polish classic is revisited in light of a new question: the point is not to interrogate the absence of Jews in Wajda’s play, but to interrogate the status of non-memory. Glińska’s play becomes a story of phantom pain – that particular, ambivalent state that lingers in the wake of genocide and afflicts all members of society. We encounter similar themes in the play *1946*, which was staged at the Żeromski Theater in Kielce, and alludes to the events of the Kielce pogrom. The play uses the framework of Joanna Tokarska-Bakir’s critical work of anthropological history *Cursed (Pod klątwą)* (2018). Tokarska-Bakir’s work is an aggregate, social “portrait” of murder, reconstructing the personal narratives of its victims, engineers and perpetrators. The play’s dramaturge Tomasz Śpiewak devised a post-dramaturgical stage narrative that portrays the Jewish heroes of history as a “universal” we, fully embedded in the fatalism of the antisemitic culture of violence dominating postwar Poland.

For the collective and mass mainstream, the great tragedy of the Holocaust – as a German, Nazi genocidal campaign, inflicted on the Jewish people on a mass scale and occurring mainly on Polish lands and with the partial complicity of Poles – remains a woefully unprocessed piece of Polish-Jewish relations. This is true symbolically and politically. Today, this moment of intensified historical tragedy poses an ethical challenge that calls on our sensitivity, empathy, and courage.

For the most part, Poland’s “weak” struggles with modernity are an expression of Poles’ insecurity about their civilized status as they seek the support of a cultural monolith. This monolith would be founded on a crude understanding of religious and racial purity – a Catholic-Polish model that is rooted in the eighteenth century and will be exploited to its very end. The weakness of this monolith that so stubbornly clings to the fixed dynamic of “us versus them” reflects an urge to constantly flaunt one’s

strength. Denial and compensation necessarily enter into the composition of this refusal to confront reality. Andrzej Leder, a contemporary Polish philosopher and historian of ideas, speaks to this problem. As a counterweight to the pseudo-“strong” identity founded on negation and a refusal to acknowledge one’s complicity in history, Leder proposes the affirmation of one’s own weakness, understood as a willingness to feel guilt and shame. Dignity, then, would not require that we reject the suffering of others and cruelly compete with it in a manner devoid of all empathy. Instead, dignity entails a form of pride for taking on the shame latent in the tragedy of history and a pride in one’s duty to fully confront reality.

This would not necessarily involve giving privilege to feelings that totalize our integrity as a closed and finite unit in opposition to others. It is a matter, rather, of integrating diverse components and coming to terms with our insecurity and fear so that we become open and capable of empathy and can think in collective and diversified terms. The monolith of power thus turns out to be a weaker construction than the metaphor of “quicksand,” which conveys a sense of cultivating pride in feelings of accountability and guilt. Quicksand does not compromise our identity so much as it subjects it to a dynamic of inverted meaning and self-questioning. In other words, they subject it to the dismemberment or dispersion of the processes by which we construct meaning and that so often strive towards integrity. To open oneself to blame and shame is to open oneself to the foreign – the Other – but also to salvage or constitute (reconstitute) a common ground. Contrary to popular belief, quicksand will actually never drag us down into the bottomless void. After a moment, this geological phenomenon – a specific composition of water, sand, and soil – will eject unharmed all bodies that are able to remain still. To give in to the dynamic work of collective memory also means to work through the past and re-evaluate the closed position of weakness in favor of an open, flexible position of strength in order to seek out and reinforce shared narratives, particularly those that stem from the experience of pain, suffering, and the tragic.

## ***Aesthetics and Bias – Polish Israeli Art Student Meeting – in Israel***

160

Academy of Fine Arts in Warsaw / Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem

February 27th — March 8th, 2016

- Arrival** February 27th, Saturday night  
20:05 at Ben Gurion airport. At Airport – Polish students will be met by Adina Bar-On and be conducted to the home of an Israeli colleague
- Day 1** February 28th, Sunday  
10:00 promptly, at Jaffa Gate! The Old City of Jerusalem. A walk through 4 quarters. Armenian Quarter. Jewish quarter. Lunch – Falafel at Jewish quarter. Muslim Quarter. Christian Quarter Austrian Hospice (a panoramic view of Old City)  
18:00 Dinner at Marakia / מרקיה  
19:30 Workshop + Discussion (coffee, tea, cookies and cake) – at Koresh 14
- Day 2** February 29th, Monday  
10:00 Meeting at entrance to Yad Va`Shem Yad Vashem / יד ושם – Holocaust Museum. Workshop – in the forest  
14:00 Mahane Yehuda Market / שוק מחנה יהודה  
Lunch – at Rachmo / רחמו (in the market) Nachlaot neighborhood / נחלאות  
Dinner – individually (25 NIS for Marakya or...) Free time for work  
19:00 Muslala / Matan's place at Klal Bldg. on Jaffa Rd., Top floor! / בניין כלל, קומה עליונה  
19:30 A Talk – Mrs Miri Maoz Ovadia / גב' מירי מעוז עובדיה  
A member of Zionist Rightist party / חברה במפלגת הימין הציוני  
discussion (coffee, tea, cookies and cake)
- Day 3** March 1st, Tuesday  
8:30 Meeting at Kikar Ha'Chatoulim / ככר החתולים
- Going South – by rented bus: Ben-Gurion's Kibbutz Sde Boker – 1st Prime Minister of Israel. A short film, Exhibition and Guided visit to his Shack Kibbutz Sde Boker. Ben-Gurion's Grave. A short walk overlooking the Zin Desert. Lunch – Picnic on site. National Park Ein Avdat / פארק לאומי עין עבדת  
Walk in desert / 2 hours  
Ramon Crater / מכתש רמון  
A short visit at sunset. Return at 20:30  
Supper – at homes
- Day 4** March 2nd, Wednesday  
9:30 Meeting on Ha'Bimah square Tel Aviv / תל אביב  
Walk along Rothschild Blvd. Bauhaus architecture. Dizengoff's home, 1st mayor of TLV, where Jewish State was declared. Walk along Mediterranean Sea. Neve Tzedek – neighborhood predating the city of Tel Aviv Yafo / יפו  
13:30 Lunch – Falafel or Humus / in Jaffa  
15:00 Jaffa Cafe and Books – Talk about Jaffa by Mr. Sami AbuSh'hazi / מר סמי אבו שחזי  
Free Time for work. Dinner: At the home of Mr. Krzysztof Kopytko – Director of Polish Institute in Tel Aviv
- Day 5** March 3rd, Thursday  
09:15 Meeting at Central Bus Station Jerusalem by Bus line 183 (Bus leaves at 09:45): Kibbutz Tzova / קיבוץ צובה  
Tour and explore Tzova and its surroundings with David / Tamar's uncle.  
12:45 Lunch at Kibbutz in common dining room. Time for individual work. Workshop or discussion. Return in the evening

- Day 6** March 4th, Friday
- 9:30 Meeting at Bus stop of no. 28 on Mt. Herzl. Ein Karem / עין כרם  
 "Sisters of Zion" Notre Dame Monastery.  
 Mary's Spring. Church of St. John the Baptist. Church of Visitation. Workshop.  
 Lunch - your homemade sandwiches.  
 Free time for work until dinner
- 18:30 A traditional Shabbat Dinner - Klal Bldg. Top Floor / בניין כלל, קומה עליונה  
 (Shabat at 17:03)
- Day 7** March 5th, Shabbat
- A private view - Each Israeli student will share the Shabbat with his / her colleague: Special sights, friends, family...
- Day 8** March 6th, Sunday
- Morning for Individual work towards final Presentations
- 12:30 Lunch at Frank Sinatra cafeteria
- 14:00 Final Presentations - 1st half. Person by person presentation of all collected and realised materials, notices, drawings, photographs, audio-video recordings and conversation. At Bezalel Academy, Jerusalem - classroom?
- Day 9** March 7th, Monday
- 9:15 Workshop on Mt Scopus overlooking the landscape of the village of Issawya. In this workshop the participants will be 30 Art students affiliated with Israel, Palestine, Poland and France
- 12:30 Lunch at Frank Sinatra cafeteria.
- 14:00 Final Presentations - 2nd half. At Bezalel Academy, Jerusalem - classroom?
- 20:00 Final get together at Faculty room / חדר סגל  
 Snacks + wine / vodka
- Day 10** April 8th, Tuesday  
 Departure!

## ***Aesthetics and Bias – Polish Israeli Art Student Meeting – in Warsaw***

Academy of Fine Arts in Warsaw / Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem

April 9th — April 19th, 2016

162

- Arrival** April 09th, Saturday night  
00:40 at Chopin airport. At Chopin Airport  
– Israeli student will be met by Prot Jarnuszkiewicz and Tomáš Rafa and Polish students; Every Israeli student gathers with Polish and pairs go to Polish homes.
- Day 1** April 10th, Sunday  
11:00 Meeting, promptly, at Academy of Fine Arts Main building – Krakowskie Przedmieście 5. A Welcome – by Professor Prot Jarnuszkiewicz, Rector’s Proxy for International Affairs and Professor Paweł Nowak, Prorector of the Academy of Fine Arts in Warsaw.  
11:30 Krakowskie Przedmiescie. A Walk: Presidential Palace / At the Manifestation – Smoleńsk crash anniversary – students introduction Ministry of Culture, Kordegarda Gallery, Adam Mickiewicz monument.  
13.00 Old Town of Warsaw. A Walk: Main Square, Landscape Tower, New Town  
14.30 Lunch – in old town. The famous, traditional, Polish bread casserole with mushrooms.  
15.30 On route to Spokojna street. A Walk: Monument of Poles died in Syberia Umschlagplatz Monument / Where Jews were gathered to be taken to their death. An introduction to Jewish History in Poland – by Justyna Los.  
17:00 Workshop. Time for Individual work.  
19:00 Dinner – Cafe Spokojna / 15 Spokojna St.  
20:00 Discussion (coffee, tea, cookies and cake) – at 15 Spokojna St.
- Day 2** April 11th, Monday  
10:00 Meeting at the Monument to the Ghetto Heroes. Polin Museum of the History of Polish Jews, An Introductory talk before touring the museum individually.  
14:30 Lunch – Cafe Spokojna / 15 Spokojna St.  
16.00 Jewish Cemetery / Cmentarz Żydowski An Introductory talk before touring the cemetery individually. Time for individual work.  
18:30 Small dinner, Dariusz Śmiechowski, Cafe Spokojna / 15 Spokojna St.  
19:30 “Provocation speaker” – A special guest from Krytyka Polityczna + Discussion (coffee, tea, cookies and cake) – 15 Spokojna St.
- Day 3** April 12th, Tuesday  
10.00 Meeting at Agrykola / Łazienkowski Park.  
12.00 Center for Contemporary Art.  
14.00 Lunch – Milk Bar.  
15.30 Museum of Modern Art.  
18.00 Palace of Culture and Science / Panoramic view. Issues and stories surrounding this monument – by Magda Morawik.  
19:00 Supper – Your own homemade sandwiches.  
19:45 Discussion – at the cafe in the Museum of Modern Art.
- Day 4** April 13th, Wednesday  
09:30 Meeting at the Washington Road (near National Stadium). Praga District – on other side, wild side, of a Vistula river. A walk – guided by Tymon Bryndal and Piotr Urbaniec.  
13:00 Lunch – Jadłoteka, Wileński Sq. (near Metro Dworzec Wileński).



- 14:30 Powązki Cemetery – one of the oldest in Poland.
- 17:00 Talk – by Architect Dariusz Śmiechowski – Cafe Spokojna.
- 19:00 Dinner – Cafe Spokojna / 15 Spokojna St.
- 20:00 Workshop + Discussion (coffee, tea, cookies and cake) – 15 Spokojna St.

**Day 5** April 14th, Thursday

- 09:00 Meeting at Metro Młociny; local bus 708 to Truskaw (Kampinos Park) Kampinos National Park / a 2-hour walk in forest and marshes. Snacks – bring your homemade sandwiches to be eaten in the forest. Palmiry Museum in the middle of Kampinos National Park.
- 16:00 Warsaw Uprising Museum.
- 19:30 Dinner – Cafe Spokojna / 15 Spokojna St.
- 20:15 “Provocation speaker” – a guest speaker from Obóz Narodowo Radykalny. Discussion (coffee, tea, cookies and cake) – 15 Spokojna St.

**Day 6** April 15th, Friday

- 10:00 Meeting at Grzybowski square. Former Ghetto area. A guided view of surroundings by – Kamila Adamowicz and Katarzyna Piróg.
- 10:30 Tour of Nożyk Synagogue / Synagoga Nożyków.
- 12:00 Jewish Historical Institute / Żydowski Instytut Historyczny. Teresa Śmiechowska – Curator of Jewish Historical Institute.
- 14:00 Lunch – Falafel at Senatorska Street.
- 14:30 Workshop – outside Jewish Historical Institute. Time for individual work.
- 19:30 Traditional Shabbat Dinner – Israeli kosher restaurant.

**Day 7** April 16th, Shabbat

- 9:00 Meeting at Nożyk Synagogue – 6 Twarda St. Shabat Chatan in honor of Samuel Griffin! Following Shabat Chatan – Each Polish student will share the day with his/her colleague: special sights, family, friends.

**Day 8** April 17th, Sunday

- Morning for Individual work towards final Presentations.
- 13:00 Lunch – at Cafe Spokojna / 15 Spokojna St.
- 14:00 Final Presentations – 1st half. Person by person presentations of all collected and realised materials, notices, drawings, photographs, audio-video recordings and conversations. Dinner – at homes

**Day 9** April 18th, Monday

- 10:00 A tour, with Michał Chojecki, for Israeli students – Warsaw Academy Fine Arts; Graphic Design and Painting Departments and a meeting with their Deans.
- 11:00 Tour, with Mariusz, of Department of Restoration of Art and Sculpture.
- 13:00 Lunch – Cafe Spokojna – 15 Spokojna St.
- 14:00 Final Presentations – 2nd half. Academy of Fine Arts in Spokojna Gallery – 15 Spokojna St.
- 20:00 Final get together – Cafe Spokojna / 15 Spokojna St. Snacks + wine / vodka

**Day 10** April 19th, Tuesday

Departure!



Sivan Alajem	סיון אלג'ים
Renana Aldor	רננה אלדור
Sharon Azagi	שרון אזגי
Tymon Bryndal	טימון ברינדל
Eyal Chirurg	אייל חירורג
Shir Cohen	שיר כהן
Asaf Elkalai	אסף אלקלעי
Matěj Frank	מאטיי פרנק
Kim Gazit	קים גזית
Nimrod Karmi	נמרוד כרמי
Zofia Kuligowska	זופיה קוליגובסקה
Justyna Los	יוסטינה לוס
Magdalena Morawik	מגדלנה מוראוויק
Nissreen Najjar	נסרין נג'אר
Netta Clara Peretz	נטע קלרה פרץ
Krzysztof Perzyna	קשישטוף פז'ינה
Mikołaj Podworny	מיקולאי פודבורני
Bar Sharma	בר שארמה
Jana Shostak	יאנה שוסטק
Camea Smith	קמיע סמית
Julia Taszycka	יוליה טאשיצקה
Ye'ela Wilschanski	יעלה וילשנסקי

## Sivan Alajem

Dwie prace na wystawie wchodzą ze sobą w dialog dotyczący następstwa życia i śmierci.

*Looking (Patrzenie), 57 s*

Artystka celowo przewraca się w gąszczu wysokich, czerwonych krzewów. Jej sylwetka sprawia wrażenie jedynie plamy w ramach układu czerwonych linii. W tle wydobywa się dźwięk łamanych gałęzi, towarzyszący każdemu upadkowi.

*PO, 7 min 17 s*

Czerwona tkanina przykrywa fragment betonowego chodnika. Znienacka upada na nią kamień. Pod wpływem uderzenia materiał zwija się i znika w ciemnym zagłębieniu. W momencie gdy ukazuje się czeluść, rozlega się także odgłos zderzenia z ziemią.

instalacja wideo, 2013

These two corresponding works address the chain of life and death.

*Looking, 57 s*

The artist lets herself repeatedly fall in a field of tall red reeds. Her body is only visible as a mark in the framed pattern of striped red lines. In the background, the sound of the breaking reeds echoes each fall.

*PO, 7 min 17 s*

A red cloth is spread on a cement sidewalk. A rock is suddenly thrown at it and lands on the cloth. Upon impact, the red cloth slips and disappears in a dark pit. The sound of the fall is pronounced as the pit is exposed.

video installation, 2013



## סיון אלג'ים

שתי עבודות וידאו מופיעות במקביל כחלק מעבודת מיצב. הן מתייחסות זו לזו ומציגות הקשרים לרצף החיים והמוות.

Looking, 57 שניות  
בווידאו זה האומנית מטילה את עצמה בשדה של זרדים אדומים. דמותה נעלמת ומתגלה, נותרת כסימן בתוך הסבך האדום המאורגן סביבה. ברקע נשמע קול פצפוף הענפים אשר מהדהד את הפעולה שהתרחשה.

PO, 7 דקות 17 שניות  
מפת שולחן אדומה מונחת על מדרכת בטון. אבן מושלכת שומטת את הבד האדום ומגלה תחתיו חור. קול הנפילה מדגיש את מהירות השינוי, את היעלמות המפה ואת חשיפת הבור.

מיצב וידאו, 2013



## Renana Aldor

Abstrakcyjna podróż w poszukiwaniu ukrytej matriarchalnej figury została zainspirowana przez babkę artystki – Esther – oraz jej wspomnienia z rodzinnego Oranu w Algierii, na zachodnim wybrzeżu Morza Śródziemnego. Odbiorca doświadcza tej podróży, poruszając się po miniaturowych, ręcznie wykonanych przestrzeniach domu: gabinecie, łazience, kuchni i salonie.

Film ukazuje niemożliwe spojrzenie na to, co minione, odległe i ukryte. Krajobrazy mają tu znaczenie geograficzne i biograficzne, są przesycone kobiecością i emocjonalnością. Zwracając się ku przestrzeni domu i rodziny, artystka wykonuje ćwiczenia z pamięci; poprzez zmysłowość tego, co namacalne i obrazowe, budzi się język form kinowych, które są zainspirowane zarówno wyobrażeniami, jak i konkretnymi wspomnieniami.

Babka artystki, która straciła wzrok, jak gdyby odzyskuje go za sprawą refleksyjnej, kinematograficznej podróży swojej wnuczki. Film proponuje „nową wizję”, nowe sensualne doświadczenie pamiętania.

This piece conveys an abstract journey in search of a hidden matriarchal figure. It was inspired by the artist's late grandmother Esther and her memories of Oran, her native city on the Mediterranean coast of northwest Algeria. The viewer experiences this journey by passing alongside four miniature handcrafted domestic spaces: an office, bathroom, kitchen and living room.

The film embodies an impossible gaze at the past, the remote, and the hidden. These landscapes are biographical, geographic, and charged with the feminine and the emotional. Through its exploration of the terrains of home and family, the artist exercises an act of remembrance; in the sensuality of the tactile and the visual, she awakens a cinematic language of forms driven by both imagined and concrete memory.

It is as if the artist's grandmother, who had lost her eyesight, regains her eyesight through the reflexive cinematic journey of her granddaughter. The film suggests a "new vision;" a new sensual experience of remembrance.

*La Femme Qui Cherche (Poszukująca kobieta)*, 2015

animacja poklatkowa i wideo, 7 min 29 s

Praca powstała przy wsparciu Nowego Funduszu dla Kina i Telewizji.

*La Femme Qui Cherche (The Searching Woman)*, 2015

stop-motion animation and video, 7 min 29 s

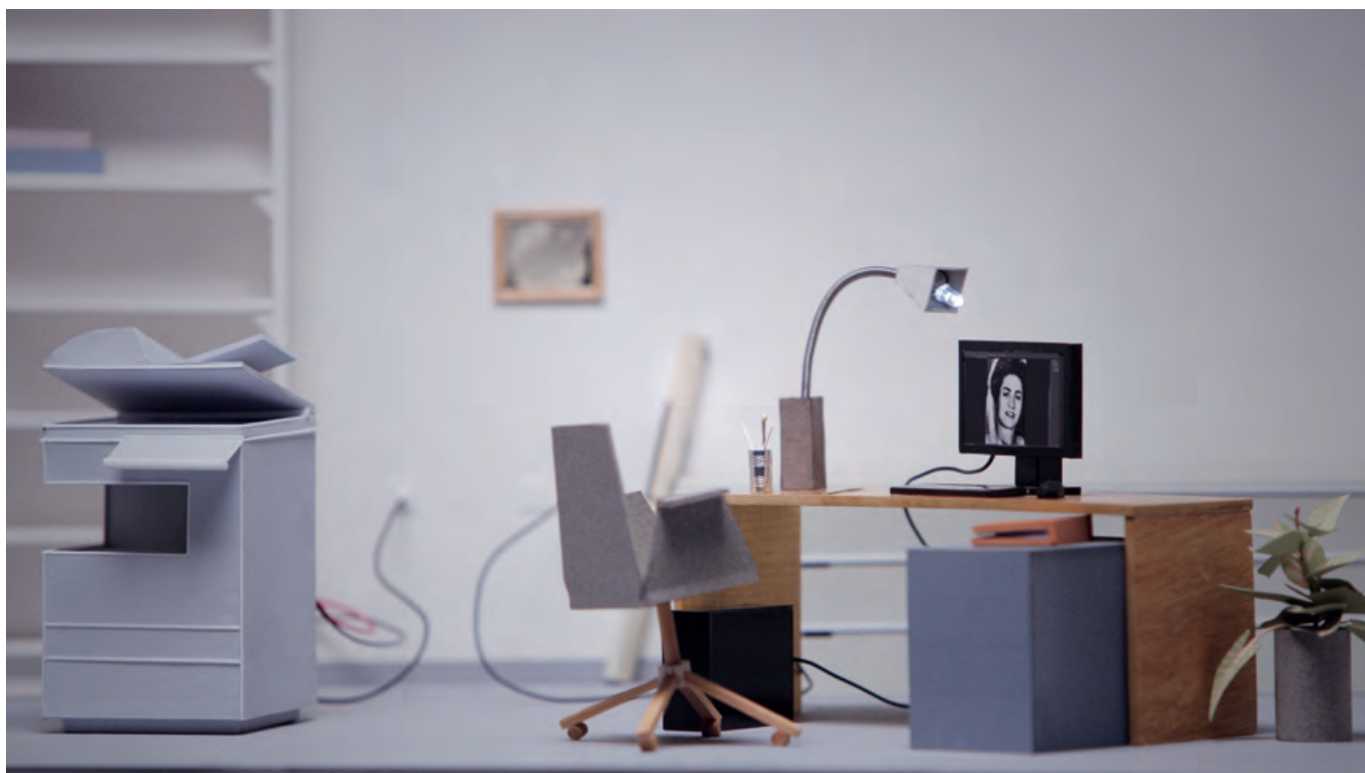
Supported by The New Fund for Cinema and Television

## רננה אלדור

שמקורם בזיכרון קונקרטי ומדומיין גם יחד. סבתה של האומנית, שהתעוורה לעת זקנה, כאילו מקבלת את עיניה ואת ראייתה מחדש דרך המסע הקולנועי־רפלקסיבי של נכדתה. הסרט מציע פתרון לראייה קולנועית חדשה ולחוויה תחושתית של זיכרון.

מסע מופשט אחר דמות נשית נעלמה, בהשראת סבתה של האומנית וזיכרונותיה מאוראן – העיר שבה גדלה, הממוקמת לחופיה הצפון־מזרחיים של אלג'יריה. הצופה חווה את המסע דרך מעבר בארבעה חללים מיניאטוריים ביתיים עשויים עבודת יד: משרד, חדר רחצה, מטבח וסלון. בבסיסו של הסרט עומד ניסיון של האומנית להתבונן בעבר של סבתה, אף שמטבע הדברים, התבוננות כזו אינה אפשרית. חיפוש אחר נופים ביוגרפיים וגאוגרפיים

לה פאם קי שרש (האישה שמחפשת), 2015  
 אנימצית סטופ־מושן וידאו, 7 דקות 29 שניות  
 הסרט נתמך על ידי הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה



## Sharon Azagi

Praca powstała w czasie, kiedy my – mój partner i ja – próbowaliśmy zdefiniować własne pojęcie utopii w opuszczonym domu znajdującym się w odludnej miejscowości Sdei Trumot, w Dolinie Bet Sze’an.

Intrygują mnie systemy, które ulegają zarówno autonomicznemu, jak i automatycznemu unicestwieniu. W pracy wykorzystałam rodzinne przedmioty znalezione podczas szperania w opuszczonym domu, w którym zamieszkaliśmy: srebrne pokrycie metalowej tacy i rytualnych kieliszków do wina łuszczy się, grill zardzewiał. Podłączyłam je pod zamknięty obieg wody, która napełnia kieliszki z góry, spływa na tacę i jest wpompowywana z powrotem do góry. Praca ta przywodzi mi na myśl rozpadanie się i niszczenie tradycyjnych systemów, takich jak rodzina czy społeczność.

This work was created at a time when my companion and I tried to establish our own notion of Utopia in an abandoned house, in the remote community of Sdei Trumot, in the Beit She’an Valley. I am intrigued by systems that internally dissolve both autonomously and automatically. This work uses a family’s personal belongings, which I found while rummaging through an abandoned house we had moved into: a rusty BBQ outdoor grill and a metal tray with ritual wine cups and a silver coating that was peeling off. I added a circular network that emits water from above, filling the cups until they overflow and pour into the tray, at which point they are filled again. To me, this work is suggestive of traditional systems such as family and community, which fall-apart, crumble, and reincarnate themselves.

*Mom Fountain (Mama fontanna), 2016*

metalowa taca, 8 kieliszków, metalowy stojak na grill, woda, instalacja, 74 × 50 cm

*Mom Fountain, 2016*

metal tray, 8 cups, BBQ stand, water installation, 74 × 50 cm



## שרון אזגי

יין קידוש בציפוי כסף שהתקלף ומעמד ברביקיו מברזל מחליד. זרם מים נפלט מהחלק העליון וגולש לכוסות עד שממלא אותן, המים זורמים חזרה למטה ונשאבים למעלה שוב. העבודה מציעה ריטואל של מערכת אורגנית־אנושית כמו קהילה או תא משפחתי שמתפרקת ושוב בונה את עצמה ללא הרף.

העבודה נוצרה בתקופה שבה אני ובן זוגי ניסינו להקים אוטופיה לפי הבנתנו בבית נטוש במושב המרוחק שדי תרומות שבעמק בית שאן. אני מתעניינת במערכות המתפקדות באופן אוטונומי ואוטומטי המגיעות למצב שבו הן מפרקות את עצמן. העבודה מורכבת מחפצים שהשאירה המשפחה שהתגוררה בבית הנטוש שאליו עברנו. מגש ועליו כוסות

אימא, מזרקה, 2016  
מגש מתכת, 8 כוסות, מעמד ברביקיו, מים  
מיצב, 74 × 50 ס"מ



## Tymon Bryndal

*Migdalah* to kamienna rzeźba, która kształtem przypomina wieżę. Mimo solidnego budulca jej struktura jest delikatna i łatwo ją zniszczyć. Główną inspiracją do jej stworzenia była gra towarzyska, polegająca na wspólnym układaniu, burzeniu i ponownej odbudowie konstrukcji. *Migdalah* to metafora trudnych relacji polsko-żydowskich, które opierają się na wrażliwym szkielecie. Nasza wspólna historia, pełna lęków, uwikłań i przeklemań, mimowolnie rzutuje na teraźniejszość.

*Migdalah* is a stone sculpture in the shape of a tower. Despite the sturdy material, its structure is fragile and perishable. The principal inspiration for its creation was a game consisting of the sculpture's joint construction, demolition, and reconstruction. *Migdalah* is a metaphor for the complexity of Polish-Jewish relations, which are built on tender foundations. Our shared history is fraught with fears, entanglements and misconceptions that unconsciously affect the present.

## טימון ברנדל

”מגדלה” הוא פסל אבן המזכיר בצורתו מגדל. למרות חומר הבנייה החזק שלו, המבנה עדין וקל להרוס אותו. ההשראה העיקרית ליצירת המבנה הייתה משחק קופסה, שבמהלכו משתתפי המשחק בונים, הורסים ובונים מחדש מגדל. ”מגדלה” הוא מטאפורה ליחסים הקשים בין פולנים ויהודים, הבנויים על שלד רגיש. ההיסטוריה המשותפת שלנו, המלאה פחדים, הסתבכויות וסילופים, משפיעה על ההווה באופן לא רצוני.

מגדלה, 2017  
תוכנית האובייקט



**MIGDALAH** – zręcznościowo-umysłowa gra towarzyska. Z kamiennej wieży, gracze kolejno usuwają z budowli dowolny klocek poniżej skończonego poziomu i układają go na górze. Przegrywa osoba, która wyciągając klocek, przewróci wieżę. Gra przeznaczona dla dowolnej liczby osób.

MIGDALAH to kamienna rzeźba, która kształtem przypomina wieżę. Mimo solidnego budulca, jej struktura jest delikatna i łatwo ją zniszczyć. Główną inspiracją do jej stworzenia była gra towarzyska, polegająca na wspólnym układaniu, burzeniu i ponownej odbudowie konstrukcji. MIGDALAH to metafora trudnych relacji polsko-żydowskich, które opierają się na wrażliwym szkieletcie. Nasza wspólna historia, pełna leków, uwikłań i przekłamań, mimowolnie rzutuje na teraźniejszość.



/150 kamiennych elementów (o wymiarach 19cm x 4cm x 6cm) ułożonych w 50 pięter składających się na wieżę o wysokości 2m.

/schemat ustawiania elementów na kolejnych piętrach.

## Eyal Chirurg

Praca powstała dla upamiętnienia mojej babki, Rivy Citrin-Chirurg, która urodziła się w Polsce, ocalała z obozów Auschwitz i Stutthof, a po wojnie wyemigrowała do Izraela.

Kiedy wraz z rodziną odwiedzaliśmy babcię w piątki przed Szabasem, siadaliśmy i wspólnie śpiewaliśmy piosenki szabasowe, które ona pamiętała jeszcze z rodzinnego domu. Od tego czasu minęły już lata, a moją babcię zdradziły jej ciało i umysł.

Jednak gdy znów zanuciliśmy te melodie, jej pozbawione nadziei, puste oczy rozjaśniły się, a świadomość powróciła. Był to krótki moment łaski, lecz gdy skończyliśmy śpiewać – nie było po niej śladu.

This piece is in memory of my Grandmother, Riva Citrin-Chirurg, who was born in Poland, survived the Auschwitz and Stutthof camps, and immigrated to Israel.

When my family and I would visit my grandmother on Fridays, before Shabbat, we would sit together and sing the old Shabbat melodies that she used to sing with her parents, back home.

Years have gone by since then, and my Grandmother has been betrayed by her own body and mind. But when we sang those melodies together, her despairing hollow eyes would light up, and her spirit would return. These were short moments of grace that would last until we finished singing – and then it was gone.

*A więc idę, w zadumie i zamysleniu*, 2015  
video, animacja rysunkowa techniką ołówka cyfrowego  
44 s, zapętlone

*So I Go, Pondering and Thinking*, 2015  
video, hand-drawn animation with a digital pen  
44 s, looped

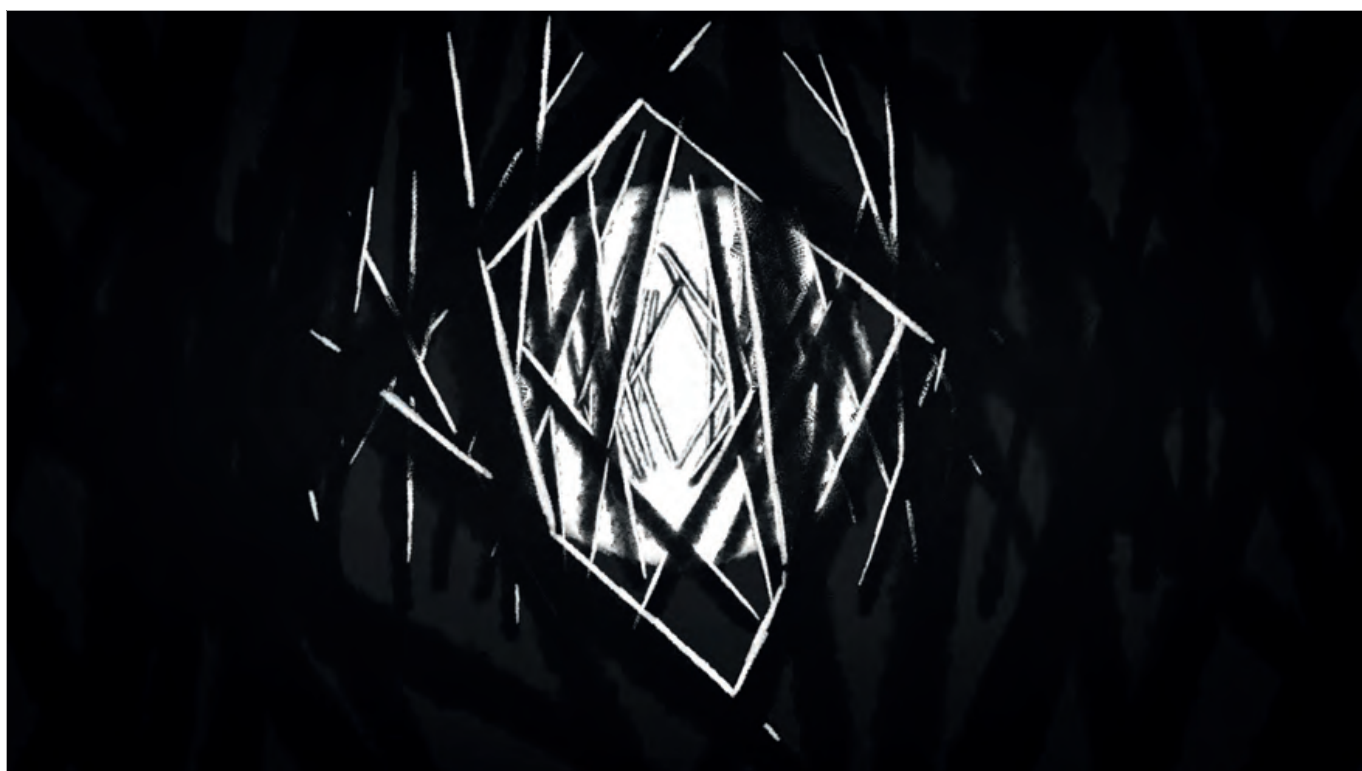
## אייל חירורג

בחלוף השנים, גופה ושכלה של סבתי בגדו בה. אך  
כאשר שרנו יחדיו את הניגונים, מתוך העיניים החלולות  
והמיואשות בקע ניצוץ, ורוחה שבה אליה לרגע קצר של  
חסד, עד שסיימנו לשיר, והנה הוא כבר חלף.

יצירה זו נוצרה בהשראת סבתי, ריבה ציטרין חירורג ז"ל –  
שנולדה בפולין, שרדה את המלחמה בגטו לודז' ובמחנות  
אשוויץ ושטוטהוף – ולאחר המלחמה עלתה לישראל.

כאשר אני ומשפחתי היינו מגיעים לבקר את סבתי, בערבי  
שבת, ישבנו יחד ושרנו ניגוני שבת ישנים שנהגה  
לשיר בבית הוריה בפולין.

גיי איך אזוי זיך און קלער מיר און טראכט, 2015  
סרט מונפש / מצויר ידנית באמצעות עט דיגיטלי  
44 שניות, בלופ



## Shir Cohen

Każda z trzech sztuk, pierwotnie utrzymanych w lekkim tonie klasycznych dzieł z dorobku Wolfganga Amadeusza Mozarta i Franza Schuberta, została przetworzona, by odnosić się do Zagłady Żydów – jej statystyki i relacji do wysokiej sztuki Zachodu. Artysta zmienił fragmenty tekstu i dodał didaskalia. Szkice towarzyszące sztukom to ilustracje z podręcznika fryzjerstwa dla szkół zawodowych, które wprowadzają grę pomiędzy „niską” naturą fryzjerskiego fachu a wizualnymi skojarzeniami z goleniem głów i schematami czaszki, związanymi z estetyką nazistowskich Niemiec.

*Trzy sztuki o Auschwitz, 2017*

tekst, szkice atramentowe w wydruku cyfrowym, zeszyt szesnastostronicowy, 21,5 × 15 cm

Each of the plays, a classical piece by either Wolfgang Amadeus Mozart or Franz Schubert, originally light in tone, is reworked to discuss the Jewish Holocaust, its statistics, and its relation to high Western art. This is done by editing the works' original lyrics and adding stage directions. The accompanying drawings are images taken from a vocational school's hairdressing textbook. They play with the tension between the "low" nature of the hairdressing craft and the visual connotations of shaving one's head and diagrams of the head, which are linked to the aesthetics of Nazi Germany.

*Three Plays About Auschwitz, 2017*

text and digital prints of ink drawings, 21.5 × 15 cm, in a 16-page artist book

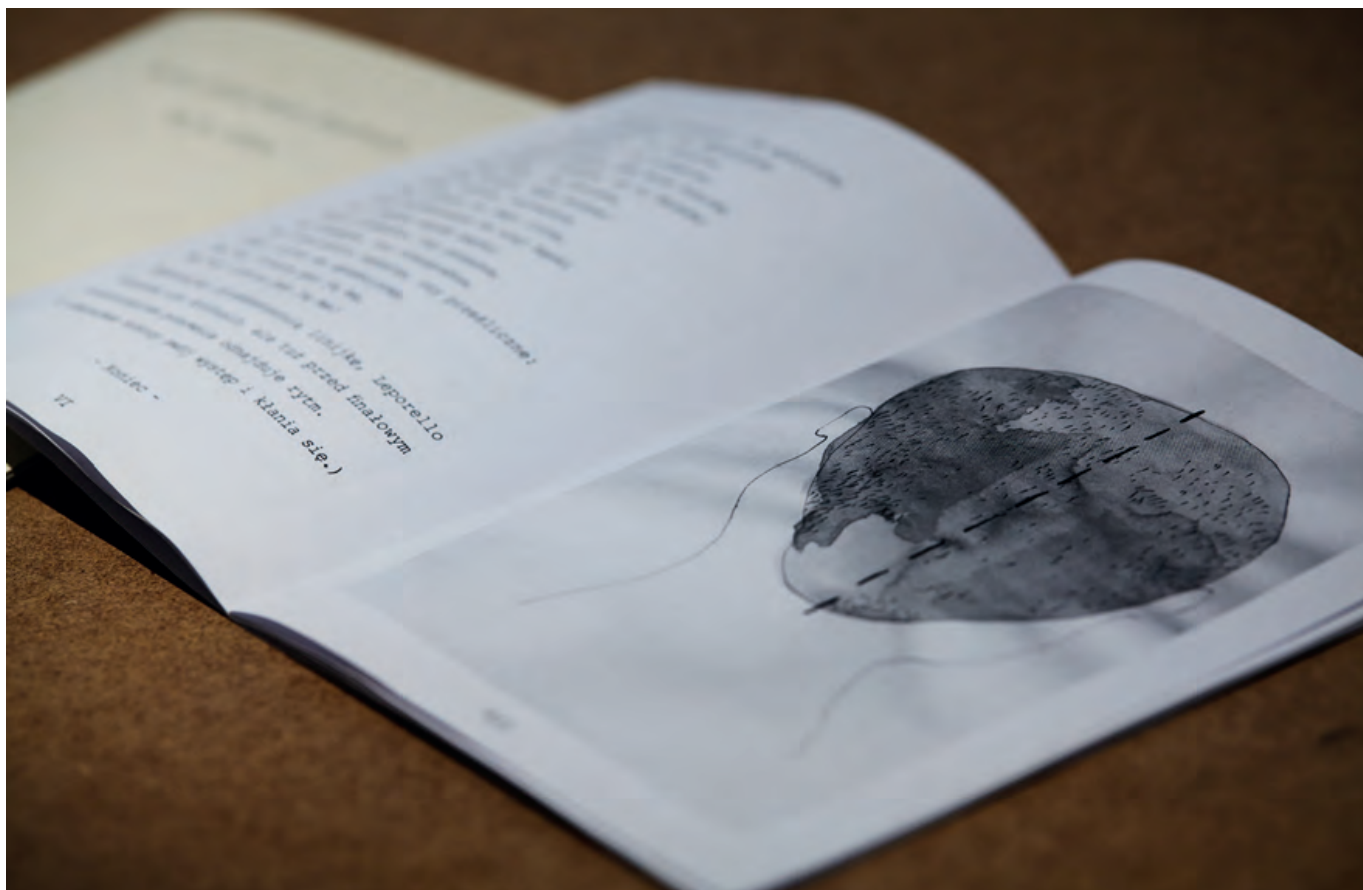


## שיר כהן

בכל אחד מן המחזות, יצירה קלסית קלילה במקור מאת ו.א. מוצרט או פרנץ שוברט, מעובדת לצורך דיון בשואת היהודים, בסטטיסטיקות שלה וביחסה לאומנות מערבית גבוהה, על-ידי עריכה של הטקסט המקורי והוספת הוראות-בימוי. הרישומים המלווים את הטקסט הם דימויים הלקוחים מספר לימוד של בית-ספר מקצועי לספרות. הם משחקים על הגבול בין הטבע ה"נמוך" של אומנות הספרות וההקשרים החזותיים של גילוח, שיער ודיאגרמות של ראשים עם האסתיקה של גרמניה הנאצית.

שלושה מחזות על אושוויץ, 2017

טקסט והדפסות דיגיטליות של רישומי דיו, 21.5 × 15 ס"מ, בספר אומן בן 16 עמודים



## Asaf Elkalai

Rzeźba *19:52* składa się z ułożonych na sobie cegieł mułowych, drewnianej szuflady i urny ceramicznej. Praca odnosi się do aktu odkrycia obiektu oraz porządkowania jego znaczeń związanych z tożsamością, czasem i przestrzenią. Znajdująca się na szczycie urna zawiera w sobie Wschód i Zachód, pierwiastki Męski i Żeński, Elegancję i Tandetę. Szuflada jest miejscem, w obrębie którego obiekt jest skatalogowany i przechowywany oraz gdzie beczynnienie spoczywa. Ziemiste cegły wywodzą się z konkretnej przestrzeni – moszawu Kerem Ben Zimra, w którym artysta dorastał. Żelazna konstrukcja jest łącznikiem dla trzech stadiów odkrycia archeologicznego, które spotykają się w estetycznym napięciu: ziemia, z której pochodzi obiekt (przeszłość), szuflada, w której jest przechowywany (teraźniejszość), oraz jego prezentacja (przyszłość). Tytuł pracy oraz widelcowata, przypominająca cień linia wychodząca z rzeźby odsyłają do zjawiska z godziny 19.52, gdy podczas przesilenia letniego nad Kerem Ben Zimra zachodzi słońce. Praca odnosi się do metamorfozy przedmiotu, który znajduje się w ciągłym ruchu pomiędzy poszczególnymi stadiami, kształtując swą formę w zależności od potrzeby chwili.

The sculpture *19:52* is made of a ceramic urn, a wooden drawer, and mud bricks all placed on top of one another. The work refers to the act of discovering and sorting objects as findings that are charged with identity, time, and place. The urn mounted at the top of the sculpture holds within it East and West, Male and Female, Elegance and Tackiness. The object is stored in the drawer, where it lies dormant and catalogued. The earthen bricks come from a particular place – Kerem Ben Zimra, where the artist grew up. An iron construction connects the three stages of the archeological finding in an aesthetic tension: the earth from which it came (past), the drawer in which it is stored (present), and its presentation (future). The title of the work and the shadow-like, forking line drawn through and out of it alludes to a phenomenon that took place at 19:52, when the sun sets at Kerem Ben Zimra during the summer solstice. The work refers to the metamorphosis of the subject as it moves continuously between three phases, changing its form according to the need of the hour.

*19:52*, 2017

cegła mułowa, żelazo, drewniana szuflada i ceramika  
obiekt przestrzenny, 60 × 170 × 40 cm

*19:52*, 2017

mud bricks, iron, wooden drawer, and ceramic  
three-dimensional art piece, 60 × 170 × 40 cm



## אסף אלקלעי

הממצא הארכאולוגי במתח אסתטי: האדמה שממנה הגיע (העבר), המגירה שבה היא מאוחסנת (ההווה) והצגתה (העתיד). כותרת היצירה וקו המזלג הנמשך פנימה ומתוכה, מרמזים על צל, על אירוע ועל סצנה המתרחשת בשעה 19:52, כשהשמש שוקעת ביום הארוך ביותר בשנה. העבודה מתייחסת למטמורפוזת של הנושא, כשהיא נעה ללא הרף בין שלושה שלבים ומשנה את צורתה לפי צורך השעה.

הפסל "19:52" עשוי כד חמר, מגירת עץ ולבנים מבוץ מסודרים זה על גבי זה. העבודה מתייחסת לפעולה של גילוי האובייקט ומיונו כממצא הטעון בזהות, בזמן ובמקום. הכד, הניצב בראש הפסל, מחזיק בתוכו מזרח ומערב, זכר ונקבה, אלגנטיות ופשטות. המגירה היא המקום שבו האובייקט מאוחסן, שוכב רדום או מקוטלג. הלבנים העפריות הן של מקום מסוים - כרם בן זמרה שבו גדל האומן. מבנה ברזל מחבר את שלושת השלבים של

2017, 19:52

לבני בוץ, ברזל, מגירת עץ וקרמיקה

60 × 170 × 40 ס"מ



# Matěj Frank

Jak wziąć udział:

1. wybierz kwadrat na siatce,
2. wybierz palec, który chcesz odcisnąć,
3. przyłóż palec do siatki, przyciskając go na boki.

Odciski palców. Z jednej strony staramy się chronić nasze personalia, dane i numery, a z drugiej – zostawiamy dookoła niezliczone warstwy unikatowych śladów naszej obecności. Odcisk palca traktujemy najczęściej jak zabrudzenie. Jednak gdy zmienimy sposób patrzenia, dotrzemy do wyjątkowych informacji na swój temat. Odcisk palca jest specyficzny nie tylko pod względem graficznym, ale ma również unikatowy skład chemiczny. Można z niego odczytać między innymi wiek, orientację seksualną czy dietę, a w przypadku ciężarnej kobiety – uzyskać charakterystykę jej płodu.

Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

1-x, 7.04–6.05.2018, Poznań

rysunek partycypacyjny / projekt w realizacji,  
wymiary zmienne



How to participate:

1. choose a square within a grid,
2. choose the finger with which you would like to print,
3. press your finger into the grid and roll it from one side to another.

Fingerprints – on the one hand, we try to keep our personal data secret. On the other, we leave our unique traces nearly everywhere. Usually, the fingerprint is perceived as dirt, but if we change the conditions of observation, we can discover that the fingerprint contains much more than graphic characteristics, for it also has specific chemical compositions that can convey information about age, sexual orientation, diet or even, in the case of a pregnant woman, characteristics of the fetus she carries.

Implemented as part of the scholarship of the Minister of Culture and National Heritage

1-x, 7.04–6.05.2018, Poznań

participatory drawing / ongoing project,  
dimensions variable



## מאטיי פרנק

ייחודיות לנוכחותנו. לרוב אנחנו מתייחסים לטביעת אצבע כלכלוך, אך אם נסתכל עליהן אחרת, נוכל לקבל מידע ייחודי על עצמנו. טביעת אצבע היא סימן ייחודי לא רק מבחינה גרפית, יש לה גם הרכב כימי ייחודי. ניתן לקבל ממנה פרטים רבים, בין היתר גיל, נטייה מינית, תזונה ובמקרה של נשים בהיריון – גם את מאפייני העובר.

כיצד לקחת חלק בפרויקט:

1. בחרו ריבוע על הרשת,
2. בחרו את האצבע שברצונכם להטביע,
3. הצמידו את האצבע אל הרשת ולחצו מצד לצד. טביעות אצבעות. מצד אחד, אנחנו מנסים להגן על הפרטים האישיים שלנו, נתונים ומספרים, מצד שני – אנחנו משאירים סביבנו אינספור שכבות של עקבות

1-x, 06.05.2018-07.04, פוזנן

ציור בהשתתפות הקהל / פרויקט בהתהוות, מידות משתנות



## Kim Gazit

Podczas udziału w projekcie *Estetyka i uprzedzenia* natknęłam się na dwa świadectwa dwóch Żydów – jeden z nich pochodził z Europy, drugi z Ameryki Północnej. Oba świadectwa – wideo i wiersz, opisują rozpacz z powodu utraty ojca w Holokauście. Pomimo odległości i dzielących je różnic poczułam, że te dwa doświadczenia można sprowadzić do niemalże identycznego momentu bólu.

Z takim przekonaniem połączyłam dwie wypowiedzi w jeden utwór – jedno świadectwo.

Krzysztof, polski uczestnik projektu, mieszkał w Manchesterze w tym samym czasie co ja. Miało to wpływ na brzmienie naszej angielszczyzny i ujawniło – po raz kolejny – zbieżne doświadczenia. W *Edut* słyszymy głos Krzysztofa, który wypowiada łączone świadectwo, podczas gdy ja próbuję się z nim zsynchronizować. Podpisy w tym wideo działają jak dodatkowe, wizualne medium. Praca stawia pytania o zależność pomiędzy świadectwem a wykonaniem. Korzystając z motywów wyczerpywania i dystansowania się w toku powtarzanej wypowiedzi, *Edut* szuka możliwości zakwestionowania idei indywidualności w kulturze świadectwa.

During the *Aesthetics and Bias* project, I came upon two testimonies of two Jewish men – one European and the other North African. Both testimonies, a video and a poem, describe grief after the loss of a father during the Holocaust. Despite their differences and distance, I felt the two experiences converged on an almost identical moment of pain. With this in mind, I merged the two testimonies into one piece, one testimony. Krzysztof, a Polish participant in the project, lived in Manchester, England during the same years as I did. This affected both of our English accents. Once again, I encountered the echoes of a parallel experience. In *Edut*, Krzysztof's voice recites the new merged testimony, while I try to synchronize my own voice with his. The subtitles in the video are composed, visually, as an additional active medium.

This work aims to raise questions about the relation between testimony and performance. Using themes of exhaustion and detachment within the repetitive act of testifying, *Edut* seeks to challenge the idea of individuality within a culture of testimonies.

*Edut*, 2014

video, 4 min 28 s, zapętlone

*Edut*, 2014

video, 4 min 28 s, looped

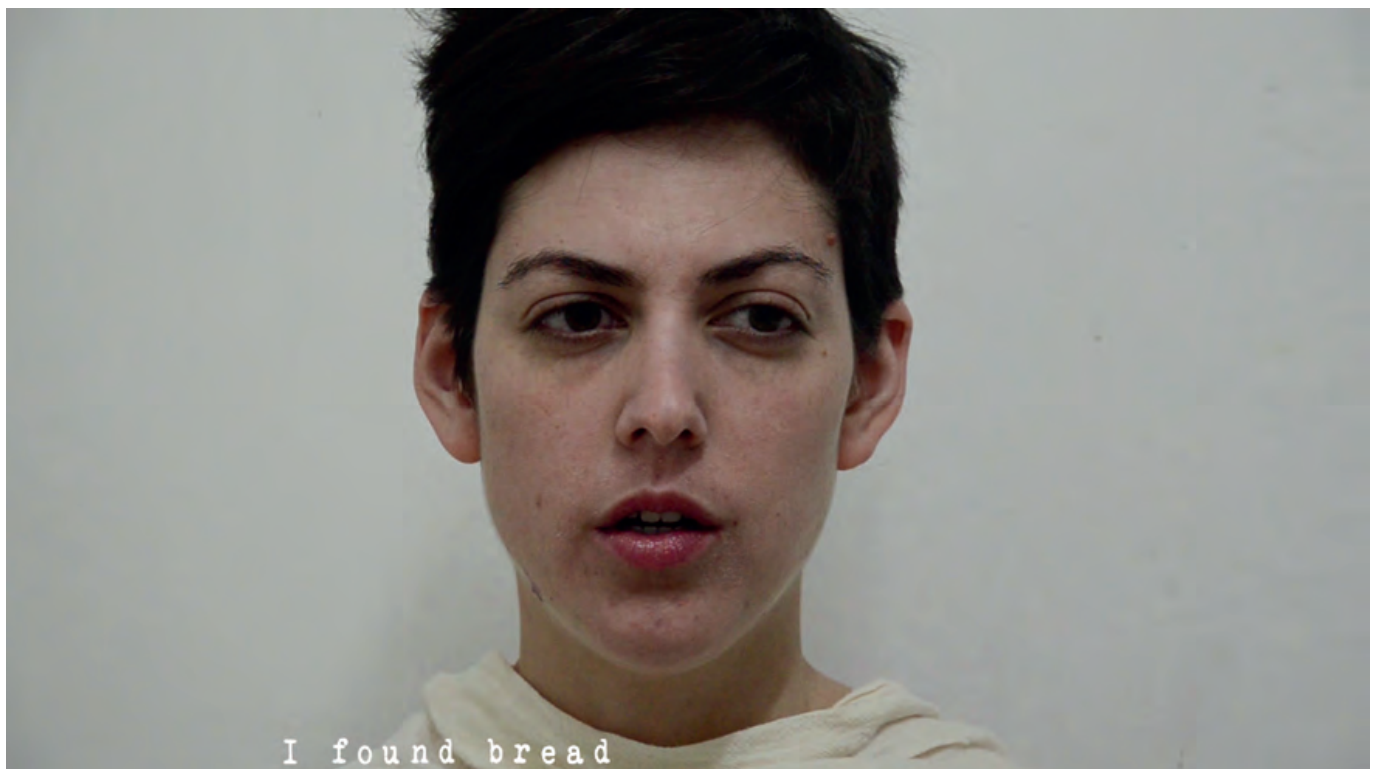
## קים גזית

השפיע על המבטא של שנינו ומחשבות על רגע מקביל הדהדו שוב. ב"עדות", קולו של קשישטוף נשמע מדקלם את העדות החדשה, כאשר אני מנסה לסנכרן עצמי אליו. הכתוביות בווידאו נרקמות ויזואלית, כמדיום נוסף ופעיל בתוך העבודה. העבודה מעוררת שאלות על הקשר בין עדות לפרפורמנס. באמצעות התשה וניתוק הקיימים בפעולה הרפטיבית של מתן עדות, העבודה מחפשת לאתגר את מקומו של היחיד בתרבות של עדויות.

במהלך ימי הפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" בארץ, נתקלתי בשתי עדויות של שני גברים יהודים – האחד מאירופה והשני מצפון אפריקה. שתי העדויות, וידאו ושירה כתובה, מתארות צער לאחר אובדן אב בשואה. למרות ההבדלים והמרחק ביניהם, תהיתי אם שתי החוויות יכולות להצטמצם לכדי רגע אחד, כמעט זהה, של כאב. בעבודה זו, איחדתי את שתי העדויות לטקסט אחד, עדות אחת. קשישטוף, משתתף פולני בפרויקט, גר במנצ'סטר, אנגליה, במהלך אותן השנים בהן התגוררתי שם. הדבר

עדות, 2014

וידאו, 4 דקות 28 שניות, לופ



## Nimrod Karmi

Instalacja składa się z dwudziestu połówek arbu-  
zów wypełnionych betonem. Materiał ten zawsze  
mnie fascynował. Podobnie jak mój ojciec, archi-  
tekt Ram Karmi, który również pracował z beto-  
nem, wierzę w jego istotność dla izraelskiej sztuki  
– jednak szukam „swojego własnego budulca”.  
Interesuje mnie tworzenie różnych rodzajów beto-  
nu, na przykład takiego, który w połączeniu z su-  
rowcami ze świata gastronomii czy cukiernictwa  
będzie jadalny. Dodaję do niego pigment i barwę  
na różne kolory, by uczynić ten ciężki i surowy  
materiał przystępniejszym i bardziej przyjaznym.

This installation is composed of twenty watermel-  
on halves filled with concrete. Concrete has always  
fascinated me. I believe in its relevance to Israeli  
Art just as my father, the architect Ram Karmi,  
has felt and shown in his work. I am, however, in  
search of “my own cement”.

I am interested in creating various kinds of con-  
crete, such as those that may be edible and are  
combined with materials from the world of cook-  
ing and confectionery. I also add pigments and  
different colors to fulfill my intention to make this  
heavy and austere material more approachable  
and friendly.

*Nasiona lata*, 2018

instalacja – połówki arbu-  
zów, beton



*Seeds of summer*, 2018

installation – watermelon halves, concrete



## נמרוד כרמי

עשרים חצאי אבטיחים מרכיבים את הקומפוזיציה של עבודה זו. בטון תמיד עניין אותי. אני מאמין שהוא רלוונטי לאומנות הישראלית כשם שאבי, רם כרמי ז"ל, האמין בו ותרם באמצעותו לאדריכלות הישראלית. למרות זאת אני בחיפוש אחר "הבטון שלי".

אני מתעניין ביצירה מסוגים שונים של בטון. בטון שיכול להיות אכיל, משולב בחומרים מעולם הבישול והקונדיטוריה. אני גם מוסיף פיגמנטים וצבעים אחרים כדי לממש את רצוני להפוך חומר כבד וקשוח זה לחומר חברותי, שמח ומתוק יותר.

זרעים של קיץ, 2018  
מיצב - חצאי אבטיחים, בטון



## Zofia Kuligowska

Nagranie wykonane w Świebodzinie, korona identyczna z naturalną oraz różowy cukierek zakupione w Tesco, mieszczącym się naprzeciwko figury Jezusa Chrystusa Króla Wszechświata.

Królowa Wszechświata, dopełnienie króla, załotna przesada, wszechobecna w polskiej wersji religijności mieszającej się z konsumpcjonizmem. Praca komentuje estetykę miejsc kultu religijnego w Polsce, która łatwo znajduje swoje odbicie w estetyce i jakości naszego życia. Królowa Wszechświata niczym na balu przebierańców w parku rozrywki o tematyce religijnej, którym jest Polska.

This is a recording made in Świebodzin. The crown worn by the young woman is identical to the one featured on the statue of Jesus Christ King of the Universe. The pink candy was bought at the Tesco store located opposite the statue of Jesus Christ.

The Queen of the Universe, counterpart to the King, is a figure of the flirtatious excess ubiquitous in the Polish iteration of religiosity mixed with consumerism.

The work comments on the aesthetics of sites of worship in Poland, for these aesthetics are reflected in the quality of our lives. The Queen of the Universe appears to be at a formal-attire party in a religious theme park, i.e. Poland.



## זופיה קוליגובסקה

צולם בעיר שוויבוג'ין, כתר זהה למקור וסוכרייה ורודה שנרכשו בסניף טסקו, הממוקם מול הפסל "ישו מלך היקום".

מלכת היקום המשלימה את המלך, ההגזמה הפלרטטנית הנוכחת בגרסת הדתיות הפולנית, המתערבבת בתרבות הצריכה.

העבודה מתייחסת לאסתטיקה של מקומות הפולחן בפולין, המשתקפת בקלות באסתטיקה של חיינו ובאיכות החיים שלנו. מלכת היקום כמו משתפת בנשף תחפושות המתקיים ב"לונה־פארק־דת", שהוא פולין.

Queen (מלכה), 2013  
וידאו, 7 דקות 3 שניות



## Justyna Los

Flaga państwowa symbolizuje państwo, jego samodzielność, jego niezależność i jedność. Flagi mogą być także przypisane innym atrybutom państwa, takim jak na przykład jego język, nawet jeśli jest używany w innych krajach. Często flagi są stosowane, by demonstrować prawa do własności nad terytorium. Flaga to narodowy symbol, który reprezentuje obywateli danego kraju.

Symbole narodowe, wykorzystywane w obrębie danego narodu, a także w jego relacjach ze światem zewnętrznym, katalizują formowanie się tożsamości narodowej oraz służą jej podtrzymaniu\*.

\* Michael E. Geisler, *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative*, Middlebury 2005, s. XV i nn.

National symbols are symbols that catalyze the formation and retention of national identity, both internally and externally.

The national flag is symbolic of the state and its sovereignty, independence and integrity. Flags can therefore be ascribed other attributes of the state as well, such as language, even when that language is used in multiple countries. Often, flags are used to demonstrate ownership right over a given territory. The flag is a national symbol that represents the citizens of a given country\*.

\* Michael E. Geisler, *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative*, Middlebury 2005, p. XV ff.

*On Diplomacy (O dyplomacji)*, 2018

instalacja na fasadzie budynku

80 × 135.8 cm, 80 × 131 cm, 80 × 155 cm

*On Diplomacy*, 2018

installation on the building façade

80 × 135.8 cm, 80 × 131 cm, 80 × 155 cm

## יוסטינה לוס

סמלים לאומיים המשמשים בתוך אומה נתונה, כמו גם ביחסיה עם העולם, מזרזים את היווצרותה של זהות לאומית ומסייעים בשימורה.\*

\* Michael E. Geisler, *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative*, Middlebury 2005, p. XV ff.

דגל המדינה מסמל את המדינה, את עצמאותה, את ריבונותה ואת אחדותה. כמו כן, דגלים יכולים להיות מיוחסים לתכונות אחרות של המדינה, כגון שפתה, גם אם נעשה שימוש בשפה זו במדינות נוספות. לעיתים קרובות משתמשים בדגלים כדי להפגין זכות לבעלות על שטח. הדגל הוא סמל לאומי המייצג את אזרחי המדינה.

On Diplomacy (על דיפלומטיה), 2018

מיצב על חזית בניין

135.8 × 80 ס"מ, 131 × 80 ס"מ, 155 × 80 ס"מ



## Magdalena Morawik

Bramki kontrolne funkcjonują na styku przeciwstawnych sfer: pomiędzy wolnością a nakazem, sytuacją niebezpieczną a bezpieczną. Są symbolicznym narzędziem nadzoru, obiektem uruchamiającym u użytkowników samokontrolę w ramach zakodowanych mechanizmów społecznych i kulturowych. Umożliwienie dwukierunkowego działania bramki zacierá świadomość sfery, w której znajduje się człowiek. Prowadzi do rozmycia granic i nadania współzależności dwóm ambiwalentnym obszarom.

Control points operate at the intersection of two opposing zones to divide freedom from prohibition, and a dangerous situation from a safe one. They are symbolic tools of control, objects that trigger self-control in their users within coded social and cultural patterns. When the control point can be accessed on both ends, it erases the awareness of the zone where the person is in the present moment and thus dilutes the borderlines, making two ambivalent areas co-dependent.

*Kontrola*, 2017

obiekt, 2 × 0,8 × 0,05 m

*Control*, 2017

object, 2 × 0.8 × 0.05 m

## מגדלנה מוראוויק

שערי בקרה פועלים בנקודות השקה של אזורים מנוגדים: בין חופש וציווי, בין מצב מסוכן ובטוח. הם כלי מעקב סמלי, אובייקט המפעיל אצל המשתמש בקרה עצמית, כחלק מהמנגנונים החברתיים והתרבותיים המקודדים בנו. כאשר מאפשרים הפעלה דו־כיוונית של השער, מיטשטשת המודעות למרחב שבו נמצאים. כתוצאה מכך, מיטשטשים הגבולות ומתפתחת תלות הדדית בין שני אזורים מנוגדים.

שליטה, 2017

אובייקט, 2 × 0.8 × 0.05 מ'



## Nissreen Najjar

Najjar korzysta ze zwyczajnych obiektów i materiałów, przekształcając je w swoich pracach. Zawartość dwóch kanistrów wypełnionych różnymi surowcami (oliwą z oliwek i smołą) ulega podczas wystawy wymieszaniu i tworzy hybrydyczną substancję. W misie, którą wypełnia, powstaje iluzja, ukazuje się coś, co przypomina lśniącą, niezidentyfikowaną mapę, prześwitującą przez miksturę. Wytwarza się zaledwie sugestia, metafora wizualna nowej, społecznej i politycznej rzeczywistości. Nissreen Najjar często posługuje się obiektami ready made, dzięki czemu odchodzi od monumentalności i zwraca się ku codzienności. Wykorzystuje zazwyczaj codzienne przedmioty, których rolę i tożsamość przekształca pod wpływem politycznej oraz społecznej abstrakcji kartograficznej, tworząc prace, które ucieleśniają zarówno to, co znajome, jak i obce.

Najjar takes mundane objects and materials and transforms them: two buckets of different raw materials – olive oil and tar – are mixed together throughout the course of the exhibition to produce a hybrid figure. When the olive oil and tar mix inside a bowl, they create an illusion where a polished, unidentified map appears to shine through the mixture. This evokes a suggestion or visual metaphor of a new social and political reality.

Nissreen Najjar has frequently used ready-made objects in her work. Her decision to do so is prompted by a disdain for monumentality, and a penchant for the everyday. Her approach typically involves taking everyday objects and transforming their role and identity by incorporating cartography as a political and social abstraction and creating works that embody both the familiar and the unfamiliar.

*Zet w zift (Oliwa z oliwek i smoła), 2010*  
oliwa z oliwek, smoła, narzędzia metalowe,  
bloki betonowe, drewniana misa  
instalacja, 350 × 40 × 70 cm

*Zet w Zift (Olive-Oil and Tar), 2010.*  
olive oil, tar, metal tools, concrete blocks, wooden bowl.  
installation, 350 × 40 × 70 cm

## נסרין נג'אר

נסרין נג'אר משתמשת בחפצי רדי־מייד לעיתים קרובות. בחירה זו נובעת מדחייה של מונומנטליות ונטייה ליצור מתוך היום־יום. גישה לרוב כרוכה בשימוש בחפצים יום־יומיים, ושינוי תפקידם וזהותם בהשפעת ההפשטה הפוליטית והחברתית של הגאוקרטוגרפיה, כדי ליצור עבודות הממחישות את המוכר ואת הבלתי־מוכר.

נג'אר לוקחת חפצים יום־יומיים ומשנה אותם: שני דליים של חומרי־גלם שונים – שמן זית וזפת – מעורבבים במשך התערוכה ומולחמים לדמות היברידית. אשליה הנוצרת מערבוב שמן־הזית והזפת בקערה, כאשר דימוי הנראה כמפה בלתי־מזוהה מנצנץ דרך התערוכות. זוהי הצעה, מטאפורה ויזואלית, למציאות חברתית ופוליטית חדשה.

זֵית וזֶפֶת (שמן זית וזפת), 2010

מיצב: טכניקה מעורבת; שמן זית, זפת, כלי מתכת, לבני בטון, קערת עץ

70 × 40 × 350 ס"מ



## Netta Clara Peretz

Praca wideo opiera się na dokumentacji przypadkowego spotkania dwóch osób o odmiennej płci i wywodzących się z różnych kultur – Araba i Żydówki. Młoda Żydówka proponuje młodemu Arabowi podwiezienie swoim samochodem. Auto – szczelna kapsuła, poruszająca się w piątkowe popołudnie z punktu A do punktu B poprzez izraelski krajobraz – wiezie dwójkę osób. Ona ma 28 lat, jest niezamężną studentką sztuk pięknych, Żydówką i Izraelką. On to rozwodnik, ojciec piętki dzieci, pracownik fabryki, Arab i Izraelczyk. W tym krótkim czasie dwie postaci odślaniają się przed sobą nawzajem.

This video work is based on documentation of an actual incidental meeting between two people of different gender and culture. A young Jewish woman gives a free lift to a young Arab man in her car. The car becomes a sealed capsule, containing two people on a ride from point A to B, across the Israeli landscape on a Friday afternoon. She is twenty-eight years old, unmarried, an art student, a Jew, and an Israeli. He – a divorcé, a father to five children, a factory worker, an Arab, and an Israeli. In this narrow span of time, the two figures reveal themselves to one another.



## נטע קלרה פרץ

עבודה זו מורכבת משוט דוקומנטרי של טרמפיסט ערבי העולה על רכב של יהודייה ושל המפגש האקראי בין שני הצדדים, בין שתי התרבויות ובין גבר ואישה.

היא – סטודנטית לאומנות, רווקה, יהודייה ישראלית בת 28. הוא – פועל במפעל, ערבי ישראלי, גרוש עם חמישה ילדים. הרכב – קפסולה אטומה המכילה שני בני אדם הנעה מנקודה A לנקודה B במרחב הארץ-ישראלי ביום שישי אחר הצהריים.

2017, 28/5

12 דקות 15 שניות



## Krzysztof Perzyna

Pamiątka to przedmiot mający przypominać jakieś miejsce, postać lub zdarzenie; zapamiętany obraz przeszłości, pamięć o kimś lub o czymś, wspomnienie.

*Pamiątka* to ręcznie utkana miniatura talitu, ważnego obiektu w judaizmie. To także próba rekonstrukcji nieotrzymanego prezentu, zawierająca wiele symboli odnoszących się do ważności deklaracji, dowodów na czyjeś istnienie, zmagania się z tymczasowością zdarzeń. Swoiste wizualne epitafium ku pamięci ważnej osoby, która zniknęła. Wyeksponowanie pracy za hartowanym szkłem uniemożliwia widzowi namacalny kontakt z obiektem, który mimo swojej subtelności niesie ze sobą duży ładunek emocjonalny.

A souvenir is an object meant to remind us of a place, person or event. It is an image of the past, or a memory of someone or something whose meaning has shifted with the perspective of passing time.

*Souvenir* is a hand-woven miniature of the tallit, a religious object for Jewish people. This is also an attempt to reconstruct a gift that was never received. For me, the piece functions as an epitaph for a person who is no longer with us. The work is displayed behind tempered glass, which makes physical contact impossible. Still, despite its fragility, the object carries a substantial emotional charge.

*Pamiątka*, 2014

obiekt, wymiary krosna: 42 × 26 cm, talit 36 × 13 cm

*Souvenir*, 2014

obiekt, loom: 42 × 26 cm, tallit 36 × 13 cm

## קשישטוף פז'ינה

השינוי בזמן משנה את נקודת המבט – ערכן של מילים, שנאמרו לפני מספר שנים, יכול להשתנות, אנו שוכחים את הבטחותינו והמוח יוצר מקום לחוויות חדשות על ידי מחיקת תמונות מן העבר. הצגת העבודה מאחורי זכוכית מונעת מהצופה קשר פיזי עם האובייקט, אשר למרות עדינותו, נושא עימו מטען רגשי גדול.

"מזכרת" היא טלית מיניאטורית ארוגה ביד. זהו גם ניסיון לשחזר מתנה שלא התקבלה, ניסיון הכולל בתוכו אלמנטים רבים המסמלים את חשיבות ההצהרה, עדויות לקיומו של אדם, התמודדות עם זמניות האירועים. זהו הספד ויזואלי ייחודי לזכרו של אדם חשוב שנעלם. "מזכרת" היא חפץ שנועד להזכיר מקום, דמות או אירוע; תמונה שאנו זוכרים מהעבר, זיכרון של מישהו או משהו.

מזכרת, 2014

אובייקט, מידות הנול: 42 × 26 ס"מ, מידות הטלית: 36 × 13 ס"מ



## Mikołaj Podworny

Praca powstała w Jerozolimie na Górze Skopus, z której rozciągają się wspaniałe widoki na miasto. Ze szczytu możemy dostrzec tak zwany mur bezpieczeństwa, separujący Autonomię Palestyńską od osiedli żydowskich. W murze jest kilkadziesiąt bram, których strzegą izraelscy żołnierze.

The work was made on Mount Scopus in Jerusalem. The site offers a magnificent vista of the city. From the summit, we can see the so-called Separation Wall between Palestinian Autonomy and Jewish settlements. The wall features a few dozen gates guarded by Israeli soldiers.

# מיקולאי פודבורני

העבודה צולמה בהר הצופים בירושלים, שממנו נשקף  
נופה הנפלא של העיר. מהפסגה ניתן לראות את חומת  
ההפרדה המפרידה בין הרשות הפלסטינית לבין היישובים  
היהודיים. בחומה ישנם כמה עשרות שערים המאובטחים  
על ידי חיילים ישראלים.

Very Nice View (נוף יפה מאוד), 2014

וידאו, 6 דקות 20 שניות



## Bar Sharma

W 2005 roku Bar Refaeli w towarzystwie czterech etiopskich modelek wzięła udział w sesji fotograficznej dla izraelskiego magazynu o modzie.

Sytuacja, w której Refaeli pozuje w centrum kadru, otaczana przez cztery Etiopki występujące w roli jej afrykańskich służących, w wideo *Czarne po białym* została przechwycona i odwrócona.

W modelingowym i medialnym wizerunku Refaeli, rozpowszechnianym w dalszym ciągu na billboardach w jej ojczystym kraju, wyraża się izraelska, niewystawiona obsesja na punkcie barw flagi – białej i niebieskiej, a także koloru żółtego, w sposób oczywisty odnoszącego się do włosów blond. Wzorująca się na sesji praca odnosi się wprost do tej obsesji oraz jej źródeł, odtwarzając równoległe pragnienie egzotyzacji i „ornamentalizacji” innego w zachodnim społeczeństwie.

In 2005, Bar Refaeli modeled for an Israeli design magazine alongside four Ethiopian models.

The image – depicting Refaeli in the center of the frame while the Ethiopian models who portray her black servants stand at her side and groom her – is appropriated and inverted in the video *Black after White*.

Refaeli's modeling and media portrayals, still visible today on billboards across the country, reflect Israel's unspoken obsession with the flag's "white and blue," but also with yellow, which stands in for the authoritative blond. The imitative video addresses this obsession and its origins while reconstructing Western society's desire to 'ornament' the other; the exotic.

## בר שארמה

האובססיה השקטה של ישראל לצבעי ה"כחול ולבן" של הדגל, וכן לצבע הצהוב שמחליף את מקומו של השיער הבלונדיני. הווידאו המחקר את הדימוי עוסק באובססיה הזו ובמקורותיה, ובזמן מהדהד את תשוקתה של החברה המערבית "לקשט" את האחר, את האקזוטי.

בשנת 2005 הצטלמה בר רפאלי למגזין עיצוב ישראלי יחד עם ארבע דוגמניות אתיופיות. הדימוי – שבו נראית בר רפאלי במרכז הצילום, בעוד שהדוגמניות האתיופיות אשר מגלמות את שפחותיה השחורות עומדות לצידה ומטפחות אותה – מנוכס ומתהפך בווידאו, שחור אחרי לבן. דימויה של בר רפאלי, הופעותיה בתקשורת וצילומיה המתנוססים על שלטי־חוצות בישראל, משקפים את

שחור אחרי לבן, 2016

וידאו, 35 שניות, בלופ



# Jana Shostak

- Salah, jaka jest nasza sytuacja?
- Jesteśmy tylko ofiarami ofiar (gorzki śmiech).

- Salah, what about your situation?
- We are just victims of victims (bitter laugh).



# יאנה שוסטק

- סלאח, מה מצבנו?  
- אנחנו רק קורבנות של קורבנות (צחוק מר).

Victims of Victims (קורבנות של קורבנות), 2018  
כיתוב על קיר



## Camea Smith

Podczas mojego pobytu w Warszawie wstrząsnęły mną i jednocześnie mnie zaintrygowały dwa doświadczenia wizualne. Pierwszym z nich była pokryta bliznami posadzka w Żydowskim Instytucie Historycznym, mieszczącym się w gmachu dawnej biblioteki Wielkiej Synagogi, wysadzonej przez nazistów w 1943 roku. Ślady płomieni w głównym holu pozostają widoczne do dziś: zdeformowana powierzchnia jest naznaczona agresywnym ogniem. W budynku, w którym mieszkałam w Jerozolimie, znalazłam i sfotografowałam bliźniaczy obraz – spaloną posadzkę, wskazującą na wypadek domowy, który pozostawił na kafłach rozognione blizny.

Drugie doświadczenie miało miejsce, gdy oglądałam wideo będące częścią wystawy w Muzeum Historii Żydów Polskich, w którym sylwetki ludzkich postaci są częściowo przykryte przez szereg kropek. Cienka warstwa oddzielająca ludzi od tła odzwierciedlała moje poczucie wielkiego dystansu emocjonalnego od horroru przeszłości, który czai się wszędzie w Warszawie.

During our sojourn in Warsaw, two visual experiences bewildered and intrigued me. The first was the scarred floor of the Jewish Historical Institute, formerly the library of the Great Synagogue, torched in 1943 by the Nazis. Traces of the fire are visible on the floor of the main hall to this day: a deformed surface bearing the signs of violent flames. In the building where I lived in Jerusalem, I found and photographed a mirror image of that floor: a burnt floor indicating the aftermath of a domestic accident that had left angry scars on the floor tiles. The second experience occurred while viewing a video exhibited in Poland, at the Museum of the History of Polish Jews. The video shows silhouettes of human figures partly hidden behind an array of dots. The thin layer separating the people from the foreground resonated with my feeling of great emotional distance from the horrors of the past lurking everywhere in Warsaw.

*Bez tytułu, 2016*  
wydruk cyfrowy 29,7 × 21 cm

*Untitled, 2016*  
digital print, 29.7 × 21 cm



## קמיע סמית

של אותה רצפה כווייה מוורשה - רצפה שרופה שמכוסה בצלקות שנגרמו מאסון ביתי. החווייה השניה קרתה בעת צפייה בווידאו במוזאון ליהודי פולין, שבו צלליות הדמויות האנושיות היו מכוסות למחצה בסבכת נקודות. טקסטורת הנקודות שחצצה בין האנשים לבין קדמת הדימוי הזהדה את תחושת המרחק הרגשי הגדול שחוויתי בזמן הביקור בוורשה, כמעין שכבת קטרקט שמפרידה ביני לבין המקום.

שני רשמים חזותיים השאירו בי חותם מיוחד אחרי השהות בוורשה. החווייה הוויזואלית הראשונה ששבה ועלתה במחשבותיי הייתה של מראה הרצפה המצולקת במכון ההיסטורי היהודי, שבעברו שימש כספריית בית הכנסת הגדול בעיר עד לשריפתו ב־1943 בידי הנאצים. עקבות האש נוכחים עד לעצם היום הזה ברצפת אולם הכניסה של המכון: משטח מעוות שנושא את סימני הלהבות האלימות. עם החזרה לישראל הופתעתי לגלות שבבניין שבו התגוררתי בירושלים ישנו דימוי המראה

ללא כותרת, 2016

הדפסה דיגיטלית, 29.7 × 21 ס"מ



## Julia Taszycka

Podczas realizacji projektu na warsztaty *Aesthetics and Bias* w Jerozolimie podeszła do mnie grupa ludzi i poprosiła, bym zrobiła im rodzinne zdjęcie. Zgodziłam się pod warunkiem, że również będę mogła z nimi zapoznać.

W wyniku tych negocjacji powstała fotografia rodziny, która pomimo widocznych różnic mogłaby istnieć.

Ciocia mojego ojca przez lata starannie katalogowała naszą historię, tworząc bardzo dokładne drzewo genealogiczne oraz zbierając różnego rodzaju informacje dotyczące poszczególnych członków rodziny. Razem z moją siostrą czasami pytałyśmy o jej żydowskie korzenie. Zwykle bulwersowało ją to i budziło w niej niepokój, zupełnie tak, jakby się czegoś wstydzila i nie chciała się do tego przyznać.

Rodzina żydowska na zdjęciu mogłaby być moją prawdziwą rodziną, której istnienie zostało pominięte.

During the implementation of the *Aesthetic and Bias* workshop in Jerusalem, I was approached by a group of people who wanted me to take their family picture. I agreed on the condition that I could pose with them. The negotiations resulted in a photograph of a family that, despite visible differences, could plausibly exist.

For years, my father's aunt would catalogue our history to create a very detailed family tree, complete with all kinds of information about individual family members. My sister and I would occasionally ask her about her Jewish roots. She was usually outraged and vexed by our questions, as if she was ashamed of something, or would not own up to it.

The Jewish family in the picture might have been my real family, whose existence was ruled out.

## יוליה טאשיצקה

מידע מסוגים שונים על בני המשפחה. אחותי ואני שאלנו אותה מדי פעם על שורשים יהודיים. בדרך כלל, שאלות כאלה החרידו אותה וגרמו לה לא־שקט, כמו התביישה במשהו ולא רצתה להודות בו. המשפחה היהודית בתמונה יכולה הייתה להיות המשפחה האמיתית שלי, שקיומה הושמט.

במהלך עבודה על פרויקט באחת הסדנאות של "אסתטיקה ודעות קדומות" בירושלים, ניגשה אליי קבוצת אנשים וביקשה שאצלם אותם בתמונה משפחתית. הסכמתי, בתנאי שאוכל גם אני להשתתף בתמונה. כתוצאה מהמשא ומתן הזה, נוצרה תמונה משפחתית שהייתה עשויה להיות אמיתית, על אף ההבדלים הניכרים לעין. דודתו של אבי תיעדה בקפידה את ההיסטוריה שלנו לאורך השנים, יצרה עץ משפחה מדויק מאוד ואספה

משפחה, 2014

צילום



## Ye'ela Wilschanski

Uczestnikom ceremonii upamiętniających ofiary przemocy poleca się, by zapylali martwe kwiaty w wieńcach pamiątkowych. W ten sposób zebrani zapładniają wieńce pamięci, tworząc nowe rytuały i obrzędy.

W strukturze społecznej pszczół śmierć jednostki po użądleniu wroga przynosi korzyść reszcie, ponieważ przeciwnik uczy się, by na przyszłość unikać tego gatunku.

„Naród buduje armię, która buduje naród” – tak brzmi motto korpusu edukacyjnego izraelskich sił zbrojnych, gdzie odbywałam służbę jako przewodniczka wycieczek dla dzieci. „Naturę” wykorzystuje się tam jako platformę edukacji cywilów w zakresie uświadamiania im obowiązków wobec ziemi i więzi z nią.

Interesujące jest dla mnie wizualne podobieństwo pomiędzy nasionami i skrzydłami, które symbolizuje sytuację bez wyjścia.

\* Martwe pszczoły zostały zabrane z uli, gdzie zmarły z przyczyn naturalnych. Wideo zostało zarejestrowane w miejscu kolonii mrówek – zwierzęta nie były transportowane ani nie ucierpiały w trakcie realizacji.

Participants in memorial rituals for victims of violence are conditioned to be drawn towards the dead flowers of memorial wreaths, and to pollinate them. This act results in the reproduction and formation of new wreaths and ceremonies. In addition to mourning individuals, the function of these gatherings is to reinforce communal beliefs. In the social structures of bees, the individual bee that stings an enemy will die as a result of the action. The rest of the bees will benefit from the individual's deed, for the enemy learns to avoid bees in the future.

“The nation builds the military builds the nation.” This is the motto of the Israel Defense Forces' Education Corps, where I served as a tour guide for children's outdoor excursions. “Nature” is used as a platform to educate civilians on how to understand their role and connection to the land. I am interested in the visual similarity between the seeds and the wings, and in underscoring this impasse.

\* The bees were collected from their hives, where they had died of natural causes. The video was shot at the site of the ant colony, and the ants were not transported or harmed for this video.

## יעלה וילשנסקי

תיווך ה"טבע" שימש פלטפורמה להדריך את האזרחים להבין את תפקידם ואת הקשר שלהם למקום. הווידאו מציע דמיון ויזואלי בין הכנפיים השמוטות לזרעים, תנועה ללא מוצא.

\* הדבורים נאספו מפתח הכוורת שלהם, שם מתו בנסיבות טבעיות. הווידאו צולם בקן הנמלים, הן לא הוזזו או ניזוקו לצורך הצילומים.

קהל המשתתפים בטקסים לזכר נפגעי אלימות, מודרכים להימשך אל הפרחים המתים בזרי הזיכרון ולהאביק אותם. בזאת הקהל מפרה את זרי הזיכרון ומייצר ריטואלים וטקסים נוספים.

במבנה החברתי של הדבורים, דבורה אחת העוקצת את האויב מתה בשל העקיצה, אך כל שאר הדבורים מרוויחות מפעולה זו, כי האויב יימנע מלהתקרב לדבורים בעתיד. המוטו של חיל חינוך "עם בונה צבא בונה עם" ייצג אותי בשירותי הצבאי כמדריכת טיולים בחברה להגנת הטבע.

זר זיכרון

וידאו, 2 דקות 34 שניות, בלופ







# PL / EN / HE

Ye'ela Wilschanski	יעלה וילשנסקי
Julia Taszycka	יוליה טאשיצקה
Camea Smith	קמיע סמית
Jana Shostak	יאנה שוסטק
Bar Sharma	בר שארמה
Mikołaj Podworny	מיקולאי פודבורני
Krzysztof Perzyna	קשישטוף פז'ינה
Netta Clara Peretz	נטע קלרה פרץ
Nissreen Najjar	נסרין נג'אר
Magdalena Morawik	מגדלנה מוראוויק
Justyna Los	יוסטינה לוס
Zofia Kuligowska	זופיה קוליגובסקה
Nimrod Karmi	נמרוד כרמי
Kim Gazit	קים גזית
Matěj Frank	מאטיי פרנק
Asaf Elkalai	אסף אלקלעי
Shir Cohen	שיר כהן
Eyal Chirurg	אייל חירורג
Tymon Bryndal	טימון ברינדל
Sharon Azagi	שרון אזגי
Renana Aldor	רננה אלדור
Sivan Alajem	סיון אלגים

04

על טוהר דתי וגזעי המובן באופן וולגרי, כלומר מנוצל עד תום, ושורשיו במודל בן המאה השמונה-עשרה של הפולני-הקתולי. חולשת המונולית, שעדיין מחפש קונפליקט על הקו "אנחנו-הם", מבוססת על הצורך להפגין את כוחו כל הזמן. הוא חייב לכלול הכחשה ופיצוי כסירוב להתעמת עם המציאות. הפילוסוף והיסטוריון הרעיונות הפולני העכשווי אנדז'יי לֶדָה, מדבר בהקשר זה על הזהות החזקה לכאורה, שיסודותיה בשלילה וסירובם של הפולנים להכיר בהשתתפותם באירועים ההיסטוריים, ומציג עמדה מנוגדת של אישור החולשה שלהם עצמם, במובן של הסכמה לחוש אשמה ובושה. הכבוד לא יתבסס על כך שאנו דוחים את סבלם של אחרים ומתחרים בו בצורה אכזרית ונטולת אמפתיה. הוא יתבסס על גאווה בתחושת הבושה על הטרגדיה ההיסטורית ואחריות על התמודדות מלאה עימה.

מכאן שאין להעדיף את הרגשות המדגישים את אחדותנו המוחלטת והצגתה לאחרים כסגורה וסופית, אלא מציאת רגשות המבוססים על בלבול, חוסר ודאות פנימי וחרדה, המעניקים פתיחות ויכולת אמפתיה, כמו גם חשיבה מגוונת יותר על הקהילה. במקרה כזה, מונולית הכוח יתברר כמבנה חלש יותר מהמטאפורה של החולות הנודדים, המבקשת למצוא גאווה בתחושת האשמה והאחריות. חולות נודדים לא מסכנים את הזהות שלנו – הם יוצרים דינמיקה של היפוך משמעות והטלת ספק בעצמנו, ומאפשרים פירוק לגורמים של תהליכים יוצרי משמעות, החותרים בדרך כלל לאחידות. להיפתח לאשמה ולבושה משמעותם להיפתח לזה, לאחר, אבל גם להציל או ליצור (לשחזר) את המשותף. בניגוד לאמונה הרווחת, חולות נודדים אינם יכולים למשוך אותנו אל תהום ללא תחתית. התופעה הגאולוגית הזו, מעין תערובת של מים, חול ומלח, כמעט מייד הודפת ללא פגע כל גוף שנותר בה ללא תנועה. להתמסר לתהליך של עבודה דינמית על הזיכרון הקולקטיבי משמעותו גם עיבוד העבר, חשיבה מחודשת על עמדת החולשה הסגורה והחלפתה בעמדת כוח פתוחה ובעלת תנועה, על מנת לחפש נרטיבים משותפים ולחזק אותם, במיוחד כאשר מגיעים מניסיון חיים של כאב, סבל וטרגדיה.

את חייהם של ילדים בכל הגילים, נשים וגברים לא מוכרים לה ברחובות ורשה, היא עשתה שימוש לא רק בתיאור כרונולוגי של עובדות טראומטיות, אלא גם בגרוטסקה ואירוניה, ובכך כתבה את אחת העדויות המצוינות ביותר לטרגדיית השואה. מודעת לתפקידה כסופרת ועדה, משכילה להפליא ומעורה בשתי התרבויות, היא לוקחת אותנו לתוך עולם הסבל של יהודי פולין, שמהווה חלק מהגורל הפולני. בתאטרון הפולני העכשווי ניתן להבחין בתפיסות דומות. אני מתכוונת בעיקר להצגה של אגניישקה גלינסקה בתאטרון ע"ש סלובצקי בקרקוב "בחלוף השנים, בחלוף הימים. איפה פפי?" (בכורה במאי 2017). זוהי גרסה מחודשת של הצגה בבימויו של הבמאי הלאומי הפולני המפורסם אנדז'יי ויידה, הבנוי על טקסטים של מחזות משלהי המאה התשע-עשרה. בשנות השבעים ביים ויידה את ההצגה כחלק מהחגיגה האזרחית ביום עצמאותה ה-60 של פולין. גלינסקה מביאה אל הבמה את סבתא רבתא היהודייה שלה, פאולינה, אשר השואה מחקה אותה ואת כל משפחתה מעל פני האדמה ומהזיכרון המשפחתי. במהלך החזרות לקראת ההצגה, הבמאית מצאה את משקפת התאטרון של פפי, המזכרת היחידה ממנה, ועליה ראשי התיבות של התאטרון ע"ש סלובצקי... הקלאסיקה הפולנית, המובנת לא כשאלה על היהודים הנעדרים ממנה, אלא בעיקר כמצב של זיכרון שאיננו, הופכת לסיפור על כאבי פנטום, מצב אמביוולנטי ייחודי אחרי רצח העם, שכל החברה סובלת ממנו. כך גם בהצגה "1946" של תאטרון ע"ש ז'רומסקי בקיילצה המתייחסת לפוגרום שהתרחש בעיר, ונוצרה בהשראת העבודה האנתרופולוגית-היסטורית של יואנה טוקרסקה-באקיר "תחת קללה" (2018). היא יצרה "דיוקן" חברתי של הרצח, תוך יצירה של נרטיב אישי לכאורה של הקורבנות, יוזמי הפוגרום והמשתתפים בו. הדרמטורג תומש שפיוואק יצר סיפור פוסטדרמטורגי שבו הגיבורים היהודים של הסיפור מוצגים כ"אנחנו" אוניברסאליים, החיים בצל הפטליזם של תרבות האלימות האנטישמית בפולין שלאחר מלחמת העולם השנייה.

במובן הכולל, הנפוץ, המיינסטרימי, הטרגדיה הגדולה של השואה – כיוזמה גרמנית נאצית של רצח עם בקנה מידה ענק, המכוון נגד האוכלוסייה היהודית, שהתקיים ברובו על אדמת פולין ובהשתתפות חלקית של פולנים – היא עדיין האלמנט הכי פחות מעובד ביחסי פולנים-יהודים, הן ברמה הסימבולית והן ברמה הפוליטית. הטרגדיה ההיסטורית של מיליוני הקורבנות מהווה היום עבורנו אתגר מוסרי, הדורש רגישות רבה, אמפתיה ואומץ.

ההתמודדות הפולנית החלשה עם המודרניות נובעת במידה רבה מחוסר הביטחון התרבותי של הפולנים, המחפשים תמיכה במונולית תרבותי. המונולית היה מתבסס

אנקדוטה היפסטריית-עירונית: האדריכל הלך ברחוב והתעורר בו הרצון למלא את הסדק הנראה לעין, הנמצא סמוך לאזור בו היה הגטו היהודי. לכן, פנה אל אתגר קרת, סופר ישראלי בעל שורשים פולניים הידוע בסיפוריו הקצרים, בהצעה שייקח חסות על הפרויקט. הפרויקט כשלעצמו יכול היה להיות אתגר הולם עבור התרבות הפולנית: כסמל שלילי שמשמעותו עוד לא ברורה או אפילו כהלשנה על העדר עיבוד קולקטיבי של השואה (מבחינה איקונוגרפית וגאוגרפית) בחברה הפולנית וכן על העדר מתמשך בהוראת השואה – עובדת קיומה ורצף האירועים בה. אבל הפרויקט נפל קורבן, במובן מסוים, לדיון המודחק בשואה. צורת הנרטיב הקצר מתאימה לקונספט של הבית הצר ביותר בעולם – אבל ההיגיון הזה הופך לחלוטין את הקונטקסט של השואה. חנוכת בית קרת התקיימה ברוב פאר והדר, בהשתתפות העיתונות והטלוויזיה ממדינות רבות בעולם – במשך חודשים ארוכים זה היה הסיפור הפולני המעניין ביותר בכלי התקשורת הזרים. הם חזרו וביטאו אמונה די מיוחדת, שפולין תהיה סוף-סוף ידועה בעולם לא רק כמקום בו התרחשה השואה. עבור מחברי הספר "אלימות פילושמית?", אמונה זו היא רק המשך לסחיטה הרגשית המכוננת את הזהות הפולנית אחרי השואה. הרבה יותר משבית קרת הוא סימן לפיוס בין יהודים לפולנים, הוא שלוחה של מקומות המסתור בשואה. "הבית הצר ביותר בעולם" כותבים, "הוא מחבוא בגרסת ההדגמה. נקי, בהיר, מאובזר בציוד מודרני. סכנת חיים – אין. מעין שימוש במודל "נרטיב התעלולים" הפולני הנפוץ – בהקשר של הצלת יהודים". יותר משבית קרת מהווה צורה של עיבוד הפרדיגמה של דחיקת משמעותם של היהודים בהיסטוריה הפולנית לשוליים, או סטיגמה של "הזרות" שלהם, עבור יוצריו, בית קרת הוא "מקום יהודי" בתפיסה הפולנית – מוגבל למינימום, מופשט מזיכרון הפשע ובד בבד עושה שירות לתהילה הפולנית (בעולם). "הוא חושף את מה שהיה אמור להסוות. הוא מאשר את כל מה שהיה אמור להכחיש". עבורי, בית קרת, שאני מתרשמת בכנות מהפן האומנותי שלו, הוא סמל שאינו יכול להתממש משום שמכביד עליו חותם של טרגדיה שטרם עובדה. אבל ככזה, הוא יכול לשמש עבורנו כדרישה לחידוש המשמעויות, אתגר מוסרי ורגשי, בתנאי שנכיר בצורתו כדיסוננס אומנותי – לא כזה שמשחרר אותנו מהתמודדות עם העבר, אלא כזה המושך אותנו לתוך משמעות אמביוולנטית, לתוך מה שהודחק, כואב ולא ממוקם.

אחרי קריאת טקסטים כגון "רישומים מגטו ורשה" (יצא בפולנית, 2015) מאת הסופרת היהודייה-פולנייה רחל אוירבר, שכתבה את היומן שלה מתוך "העיר הסגורה" בפולנית, קשה לשמור על פרספקטיבה של "זרות" יהודית. בתיעוד השואה, שגבתה את חייהם של מכריה, עמיתיה לעבודה ושכניה, וכן

רבקה היא סמל לכל הקורבנות והנרדפים, לבושה בסגנון אופייני לשנים שלפני המלחמה, אוחזת במזוודה, דמות של נוודית דמיונית, הנוכחת היכן שיש אלימות וסבל. אבל היא גם הופכת אותם לממשיים. האילמות של רבקה הנרצחת, צל רוחה המעונה, משתלבות בקולם הרם של נאומי ההספד בטקס הפוליטי, הגברי, הפולני באופיו.

הבעיה היא שרבקה לא רק נשאת אילמת, אלא גם נשאת קורבן ונשאת זרה. דחיקתה לשולי החברה פעם אחר פעם, הגובלת בהדרה מוחלטת, נשאת קבועה. מימוש הפנטזיה – "השיבה" – אינו אפשרי ברטוריקה של "אנחנו-אתם", שהיא רק נגזרת ישירה של הפרדיגמה "אנחנו-הם". עולה גם השאלה בנוגע לאותו מעמד "שיבה" – כיצד יש לקרוא למקום הדמיוני המיועד לנרצחים בשואת היהודים הפולנים ושאינם פולנים? הרי אין להם "תחליף"? ומדוע "השיבה" הזו צריכה קודם כל להיטיב עם האגו הפולני? סמל התנועה להתחדשות יהודית – עיט לבן עם כתר שעליו חרוט מגן דוד (מתויג על ידי וילהלם ססנאל בחלקה השני של הטריולוגיה, "חומה ומגדל") מתברר כסמל של כישלון פוליטי חרוץ. למרבה ההפתעה, בסרטה של יעל ברתנא, נושא הנוכחות היהודית בדמיון הפולני מסתיים למעשה באישור קונפליקט הזהות הפולני, הקשור לתחושת ניצחונה של השייכות הקהילתית על הרגישות לפשע ואלימות. אין כאן התמודדות עם הרצח המאורגן של יהודים על ידי פולנים בשולי השואה. ואף יותר מכך, אין כאן התמודדות עם הגזל – שמיכת הפוך עברה מיד לידי, למרות שהיא מענה את בעליה החדשים בייסורי מצפון. את העניין חותמת העובדה שבשנת 2011, בביאנאלה בוונציה, הציגה ברתנא בביתן הפולני. העיתונות הדגישה שוב ושוב כי מדובר באומן הזר הראשון המציג בביתן הפולני. הבעיה נעוצה בעובדה, שהאלימות שבחזון פוליטי המולבש על מציאויות חברתיות מתנגשות, אינו אוטופיה כלל אלא אשליה מוזרה ותלושה. "...ואירופה תהיה המומה" – כבר הכותרת עצמה, עם המתח הרומנטי, ההרואי שלה, מסתירה היקשרות מוגזמת לתדמית וכמיהה להגמוניה מתוך טינה. כי ממה אירופה אמורה להיות המומה כל כך? מזה שיש לנו בעיה?...

דוגמה מוכרת נוספת של פרקטיקה אומנותית שנויה במחלוקת, הפעם בנושא "אתרי הנצחה", היא בית קרת המפורסם – מיצב אדריכלי של הבית הצר ביותר בעולם, אשר נבנה ברחוב ז'לזנה בוורשה בשנת 2012. יוצר הפרויקט הוא האדריכל יאקוב נְשֶׁצְ'נְסְנִי, אשר בעזרתם של האוצרים סילביה שימניאק וְסֶרְמֶן בְּגֶלְ'יָאן נבנתה ברווח שבין שני בנייני מגורים גבוהים מעין קפסולה מחומרי בנייה מודרניים. פער, סדק, נקרה, מחבוא – כל האסוציאציות הללו עולות בחלל הזעיר שנוצר כאן. לגנאלוגיה של המיצב צורה של אגדה אורבנית,

משים – חשיפתה של... האנטישמיות הפולנית. דרך ההקשר של העבודה שלה, האומנית משיבה את הצורך לדבר על הכאב ההיסטורי – העדר היהודים – בעיקר לפולנים בפולין: כן, בדיוק כאן, האנטישמיות לא הסתיימה יחד עם השואה. אפשר לומר באירוניה שהטוטליטריות ניסתה להיפטר מהאנטגוניזם הגזעני שבאנטישמיות, "ניגודיות עמדות" טיפוסית לפולין: בפולין הקומוניסטית דיברו באופן כללי על "אנשים" שהיו קורבנות מחנות ההשמדה. שנת 1968, יחד עם גירוש היהודים מפולין הקומוניסטית, שחזרה את האנטגוניזם האנטישמי הזה והציתה אותו שוב.

בחלקה הראשון של הטריולוגיה, "סיוטים" (2007), אנו שומעים נאום חד משמעי ומרגש של הפעיל הפולני בתנועה להתעוררות יהודית בפולין, אותו משחק סלבומר שרקובסקי, עיתונאי ידוע העומד בראש כתב העת השמאלני החשוב "קריטיקה פוליטיצינה". בנאומו מהדהד שוב ושוב המשפט: "יהודים, שובו לפולין!". לבוש בחולצה לבנה, עניבה אדומה ומעיל עור שחור, על רקע חורבות "אצטדיון העשור" במרכז ורשה (שכיום ניצב במקומו אצטדיון ספורט מודרני המתנשא מעל העיר בצבעי אדום-לבן), הוא נואם אל הטריבונות המכוסות בעשבים שוטים, נאום מוזר נגד כיוון ההיסטוריה. "האם אתה חושב שהזקנה שישנה תחת שמיכת הפוך של רבקה שכחה?! לא! כל לילה יש לה סיוטים..." שרקובסקי מתחיל, ומפתח את החזון על התרבות הפולנית לפני המלחמה, שהייתה "עשירה" יותר ו"צבעונית" יותר, כי היה לה את האחר שלה, האלטר אגו. "בלעדיכם, אנחנו עצובים" כך נדמה שהוא אומר (אני משחזרת מהזיכרון), "אבל הבנו את זה מאוחר מדי". "חזרו, כדי שנבנה ביחד את המדינה שלנו-שלכם, חזרו אל ביתנו-ביתכם: יחד נבנה כבישים, בתי-ספר ובתי חולים, אך לא חנויות ובנקים..."

החזון הפנטסטי של שיבת היהודים לפולין מוצג כאן כאוטופיה פוליטית יפה, אבל הניסוח מעורר הסתייגויות: למה "המדינה שלנו-שלכם"? למה "לא חנויות ובנקים"? אני מבינה את הקונטקסט השמאלני-קיצוני של האוטופיה הדמיונית המוצעת, אבל אני לא לגמרי מבינה מדוע יש להתחיל אותה בחלוקה, עם ההגדרה "שלנו-שלכם". המקף מצביע לכאורה על הפרדה ברורה, על פער, על הפסקה, על השעיה – האם בצורה כזאת ניתן יהיה למזג את ההיסטוריה הפולנית-יהודית לשלם אחד? הרעיון שהיהודים הם פונקציה של האלטר-אגו שלנו נשמע חשוד ביותר. הנאום משחזר סטראוטיפים אנטישמיים – האם על פי אותם סטראוטיפים היהודי אינו בראש ובראשונה "חנווני" ו"בנקאי"? ומה אמורה לקבל מכל זה דמותה הסימבולית של רבקה השדודה וקרוב לוודאי הנרצחת? היא מופיעה גם בסצנת הלוויה של המנהיג בסרט "התנקשות" (2011), חלקה האחרון של הטריולוגיה –

(גרמניה הנאצית), קורבנות (היהודים) ועדים חפים מפשע (הפולנים). וזאת למרות העובדה ששמו האירוני של ספרו של יאן ג'לונסקי: "פולנים מסכנים מסתכלים בגטו", אשר פורסם במקור כמאמר בסוף שנות השמונים, חושף את האמת מאחורי אמירה זו. ולמרות "ההלם הנרטיבי" שהשתרר אחרי פרסום ספרו של יאן טומאש גרוס, "שכנים" – כפי שמתארים זאת אלז'ביטה יאניצקה וטומאש ז'וקובסקי, מחברי הספר "אלימות פילושמית? נרטיבים פולניים חדשים על יהודים אחרי שנת 2000". גרוס הכניס לשיח את רמת המיקרו – יחסים בין אנשים, מעין קטגוריה רגשית המציגה את "פניו" של האדם האחר, שאיתה אנו מתמודדים בחיי היומיום, על מנת להמחיש את רמת המאקרו – האחריות שנופלת על הפולנים בעניין השתתפותם בשואת היהודים, אותה ביצעו הנאצים על אדמת פולין. עם זאת, התפיסה הקולקטיבית הפולנית אינה יכולה להשתחרר מהפרדיגמה "אנחנו-הם" (או "משלנו לעומת זרים"). התפיסה הקולקטיבית הפולנית מטפחת את התדמית העצמית שלה כפיצוי לכאורה על חוסר האומץ להתעמת. כל המשמעויות הללו מאתחלות תהליך כואב למדי של משבר זהות פולני, המייצר הכחשה מתמשכת של השלילה (כלומר, אנחנו מכחישים שאנחנו מכחישים).

בהקשר זה אזכיר את אחת העבודות החזקות של העשור האחרון, סדרת הסרטים של האומנית הישראלית יעל ברתנא הנוגעת ביחסי פולנים-יהודים, שכותרתה: "ל... ואירופה תהיה המומה" (2007-2011). ברתנא עוסקת רבות בנושא הציונות, ובסדרה זו היא בונה עולם הפוך בו מתרחשת חזרה אוטופית של יהודים לפולין. הסדרה מסתיימת בהתנקשות בחייו של הפולני שיזם והנהיג את תנועת "השיבה" היהודית. אלמנטים בשיח הציוני מוצגים כאן באירוניה וביצירתיות – בעולמה האומנותי, ברתנא היא בורא-עולם מתוחכם, המסוגל להערים על הדינמיקה הבלתי מתפרשת של מלאך ההיסטוריה של ולטר בנימין, מלאך הצועד באופן בלתי הפיך דרך האירועים הטרגיים. ניסוי זה, המעניין מבחינה קוגניטיבית, במובן מסוים מנוע מלהצלח. ברתנא הולכת אף רחוק יותר: ההתערבות שלה מלבישה רעיון פוליטי אוטופי ביצירת אומנות, שנוגעת גם בסטראוטיפים פוסט-שואתיים של פולין בישראל. היא מציגה את הפער האנטגוניסטי בין פולין, האדמה עליה התחוללו האסונות הגדולים ביותר של העם היהודי, וישראל – המדינה שהוקמה אחרי השואה, שנועדה לאמץ יהודים מכל רחבי העולם, אשר אף על פי כן חיים בקונפליקט מתמיד, שזהותה בנויה על פחדים ודאגות מבוססים מבחינה היסטורית. עם זאת, הם אינם תורמים להתגברות על הסטראוטיפים. למרות השווינויות לכאורה, האלמנט החזק ביותר בעבודה, החושפת את המתחים הקשים במחשבה הציונית, הוא – אולי מבלי

ברגונית מוחלטת – יוצרים ממוצא יהודי שנטמעו בתרבות הפולנית היוו מטרה קבועה להתקפות מצד הימין הקיצוני. הסצנה הספרותית הייתה מקוטבת במובן מסוים, גם אם ההתקפות היו שוליות ולא נתנו את הטון בחיים הספרותיים באותה תקופה.

עם זאת, הספרות הפולנית אשר השתנתה מהחופש אחרי 1918, הייתה נרקיסיסטית במובן מסוים. את המשפט המפורסם משירה של אחת מקבוצות השירה החשובות ביותר של אותה תקופה – "סקמנדר": "ובאביב – ארצה לראות את האביב, לא את פולין" ניתן לקרוא מצד אחד כמניפסט של תוכנית לשחרור האסתטיקה מחובת מסירת הנפש, ומצד שני – כרישום מקוצר של דרישה לחופש: ללא מתחים, סתירות ובעיות שיש לפתור. כפי שמדגישה מרסי שור בספרה "קוויאר ואפר: חיים ומוות במרקסיזם של דור ורשה, 1918–1968" (2006), בתקופה שבין מלחמות העולם, קבוצת האומנים הצעירים התאפיינה בהשתכרות מפולניות ללא תנאי, מרוממת ומרוכזת בעצמה. נושא מעניין כאן הוא שטחי הספר ובעיקר שטחי אוקראינה של היום, שבאותה תקופה היו שייכים לפולין ונתונים לפולניזציה. במסורת הפולנית שרד המיתוס שהאזור היה כור היתוך תרבותי אשר מיעוטים לאומיים רבים (אוקראינים, בני רומה, רוסים, יהודים) חיו בו יחד חיים הרמוניים. עם זאת, אם נבחן אפילו רק את ספרו של עמוס עוז ("סיפור על אהבה וחושך", 2002), נראה את השטחים הללו כאזור של מתיחות אתנית מתגברת, ומתחת לפני השטח רוחש אי-שקט הקשור בתחושה של זרות וחוסר אפשרות להיטמע. הדימתחים הללו נשמעים גם בניסיונות העכשוויים לבוא חשבון עם העבר הקשה. אחד הסרטים הפולנים המעניינים ביותר בשנים האחרונות, "הדיבוק" (2015) בבימויו של מרצ'ין ורונקה, הוא עיבוד מעניין על מוטיב הדיבוק מהמחזה הידוע של שמעון אנסקי. מסיבת חתונה בכפר פולני, חתן זר ורוחות מהעבר הגורמות לקרקע להתמוטט לפתע. נראה שיוצר הסרט אומר שקשה לבסס את הזהות הפולנית על חולות נודדים. אבל קשיי הזהות בסרטו של ורונה קשורים למסגור משמעותם, כלומר – כפי שמגדירה זאת ג'ודית באטלר – יצירת מסגרת השיח. הבעיה הנוצרת בסרט "הדיבוק" היא הדמוניזציה של הזרות – העימות המתמשך בין מה ש"משלנו" לבין מה ש"זר" גורם לנוקאאוט סימבולי מוחלט, חוסר יכולת לפתח כל נרטיב משותף והרי בזה בעצם מדובר.

הדוגמה המעניינת ביותר היא סצנת האומנות העכשווית הפולנית, אשר מנסה באופן מורכב ומגוון לשבור את פרדיגמת הזהות המתמקדת סביב המתח "אנחנו והם". מאז 1989, בעיקר הודות לתחום התקשורת, התקבע דפוס מחשבה מסוים בנושא השואה, שכולל את השילוש: תליינים

הנאורות של יוליאן אורסין נימצביץ' "לְיֵבָה וְשׁוֹרָה, מכתבים של שני אוהבים" (1821). הספר, הכתוב בנימה רומנטית, מעמת שתי עמדות של מה שהיינו מכנים היום "מציאת מקום בתרבות דומיננטית", כלומר – התבוללות לעומת שימור הזהות התרבותית (במקרה זה: החסידית). העמדה הדוחפת לאוניברסאליות, האופיינית לעידן הנאורות, מנסה למחוק באופן חד משמעי את כל ההבדלים בדרך, תוך אידאליזציה של ההתקדמות הכללית של ההיסטוריה. את תוכנית ההיטמעות של היהודים, ככל הנראה בניגוד לרצונו של הסופר, אפשר לבטא כך: "הם יהפכו לאנשים חופשיים כאשר יחדלו להיות יהודים". המסורת התרבותית החסידית היא שם נרדף לדעה קדומה ואמונות טפלות, ונציגי הקדמה המושלמים הם הגיבורים הפולנים הנוצרים. אם כן, על אף העובדה שסיפור האהבה (והקדמה) מתקופת הנאורות מתרחש בין שני גיבורים יהודים פרוגרסיביים, מוסר השכל של הסיפור לא חמק מהבנאליות. הרומן של נימצביץ' משמש היום דוגמה לכל הפגמים שבהכללת המבנה הקונספטואלי של ההתבוללות בסגנון עידן הנאורות, כלומר תוך הקרבת כל המאפיינים הייחודיים.

דוגמה מעניינת נוספת לנוכחות היהודית בספרות הפולנית היא דמותו של יעקל – הפונדקאי וגנן הַצֶּלְצֶל (הצימבלום) מהאפוס הרומנטי הגדול ביותר של אדם מיצקביץ' – "פאן תדיאוש" (1834). השורות: "הֵיוּ כְּמָה צֶלְצֶלָנִים, / אֶה נִגֵּן בְּפִי יַעֲקֹל אִישׁ לֹא הֵעֵז פָּנִים" משמשות כמם (meme) בית ספרי שמצוטט פעמים רבות בתרבות הפולנית. יעקל היה פטריוט פולני ופעיל במחתרת – זהו החידוש בדמות ספרותית זו. אף על פי כן, הסצנה שבה יעקל הופך לבן אלמוות, מזכירה תמונה מסורתית וקולוניאלית של עבדים שחורים, המנגנים בבללייקה בשדה כותנה לאור השמש השוקעת. יש כאן הרבה פנטזיות ומעט אמת היסטורית ואמפתיה חברתית. התקופה שבין מלחמות העולם הביאה לספרות הפולנית התפרצות יוצאת דופן של כישרונות בתחום השירה והפרוזה מהאינטליגנציה היהודית שנטמעה בחברה הפולנית, תוך צבירת דינמיקה חסרת תקדים במדינה העצמאית אחרי 1918. בספרות המחקרית מצוינים שלושה סוגים של נוכחות יהודית בספרות הפולנית: אקולטורציה, כלומר התבוללות מוחלטת בתרבות הפולנית; היטמעות חלקית, כלומר שימוש בשפה הפולנית תוך שמירה על הייחוד התרבותי (ויצירה גם בעברית); יצירה תוך הקפדה על המאפיינים הייחודיים. תקופה קצרה זו של שני עשורים, המבוססת על גיוון, הייתה אחת התקופות היצירתיות והחיוניות ביותר בהתפתחות התרבות הפולנית. עם זאת, איננו יכולים לדבר על הרמוניה

1 אדם מיצקביץ', "פן תדיאוש: או מסע האדרכתה האחרון בליטא", תרגם יוסף ליכטנבום, תל אביב: נ. טברסקי, 1953. עמ' 444.

# החולות הנוודים של הזיכרון

(כיום היא זוכה גם לכינוי "לאומית"), במילה אחת – הכול חוץ משווייטית. ההיסטוריה הפוליטית המודרנית הקשה של פולין, מדינה שלא הייתה קיימת לפני 1918 במשך למעלה מ־120 שנים, הותירה בתפיסה הפולנית הקולקטיבית עקבות קבועות של תחושת נחיתות ציוויליזציונית (ובה בעת עליונות מוסרית, כלומר דתית), וכן טינה ותסביך קורבניים. השפה של הימין הקיצוני הלאומני, השולט כיום בזירה הפוליטית, מכילה בצורה מצוינת את כל המתחים והסתירות הללו, תוך שימוש במטאפורות כגון "להחזיר את הכבוד" או "לקום מהברכיים". לנוכח חולשתה של כל הזדהות אחרת (ליברלית או שמאלנית), אידאולוגיית הכוח הלאומי שהתבטאויות הניאו־פשיסטיות הולכות ומשתלטות עליה, מתחילה להיות פרשנות של הזהות הפולנית. משרעת המערבולת של תקופת המעבר, הקשורה באי ודאות ותסביכים בכל הנוגע למקומה של פולין באירופה, ומשרעת התנוודות של מצב הרוח הציבורי המושפע מהכנסייה הקתולית, המתנהגת כמו כוח פוליטי אמיתי, מבשילות לכדי פחד קולקטיבי מפני כל דבר אחר, זרות או שוני.

אי אפשר לומר ששנאת זרים היא אלמנט חיצוני למסורת הזהות הפולנית. למרות מיתוסים רבים על סובלנות דתית או חברתית בהיסטוריה של פולין, אם נבחן את מוטיב הזרות לפחות בספרות הפולנית, נמצא שאין הרבה עדויות לפתיחות אמיתית. הדוגמה הראשונה להרהורים הקשורים לשוני של המיעוט היהודי בספרות הפולנית היא רומן מעידן

אני חיה מחוץ לפולין כבר למעלה מעשור, אבל אני מרגישה חלק ממחזור הדם האינטלקטואלי שלה. עם זאת, במהלך שהותי האחרונה בפולין, קרה לי דבר מוזר. אחרי שחציתי את הגבול ברכב, בעודי מקשיבה לאחת מתחנות המוזיקה המסורתיות, ראיתי לתדהמתי הודעה על מסך הרדיו: "פולין הייתה המקום הטוב ביותר בעולם ליהודים". ללא הסבר, ללא מירכאות, פשוט סיסמה שחולפת על המסך, בין שם המבצע ושם השיר המתנגן. זמן רב חלף עד שתדהמתי התפוגגה, ולמעשה עד היום אני לא יודעת מה המסר הזה היה אמור לסמל. כהודעת רדיו מקרית, ייתכן שזה היה קיצור של אירועי אותו יום, מעין מבזק חדשות שגלקח מאחת מהצהרות הפוליטיקאים (כמעט בלתי נמנע שמדובר בפוליטיקאי מהימין הקיצוני). בהודעה בולטת מעין הכחשה לא ברורה של שלילה. ותחושת אשמה. למשל, למה "הייתה"? ומדוע תחנת רדיו אקראית משחקת בצורה ירודה כל כך בפוליטיקה זולה? האם פולין באמת הייתה גן עדן לזרים?

דבר נוסף שבולט במשפט המצוטט הוא משבר זהות פולני ברור. לא היה כנראה אף רגע אחר בטרנספורמציה הפולנית שבו הוא היה נאמר בקול גדול יותר. המאבק הפולני עם המודרניות, אשר פרשנים לעיתים מגדירים אותו כ"מודרניזציה ללא מודרניזם", מגדיר שדה של צמיחה כלכלית, המתפתח ביחס ישר להגבלת זכויות האזרח של נשים ומיעוטים להט"בים, וגידול באי־שוויון מעמדי. הדמוקרטיה הפולנית התבררה כ"לבנה", זכרית וקתולית

שהתערוכה עושה. במובן זה ניתן לראות בה מימוש הייעוד השייך לא רק לאקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, אלא לכל אקדמיה באשר היא.

כולל מחלונות המחלקה לאומנות. אך הקרבה הגאוגרפית עצמה אינה מספקת. מחובתה של האקדמיה לא להתעלם מהסכסוך אלא לתת עליו את הדעת. מחובתה לא להפנות אליו את הגב אלא להיות מעורבת בו. זה בדיוק מה

### ביבליוגרפיה

- אנטוניו גראמשי, "על ההגמוניה: מבחר מתוך מחברות הכלא", תרגם אלון אלטרס, תל אביב: רסלינג, 2004.
- מישל דה־סרטו, "המצאת היומיום: אמנויות העשייה", תרגם אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2102.
- ז'יל דלז ופליקס גואטרי, "קפקא: לקראת ספרות מינורית", תרגמו רפאל זגורי־אורלי ויורם רוזן, תל אביב: רסלינג, 2005.
- רנה דקרט, "הגיונות על הפילוסופיה הראשונית", תרגם דורי מנור, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2002.
- ז'ק דרידה, "נפתולי בבל", תרגמה מיכל בן נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002.
- מרטין היידגר, "מקורו של מעשה האמנות", תרגם אדם טננבאום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2017.
- דיוויד יום, "על אמת המידה של הטעם", תרגמה מירי קרסין, תל אביב: הקיבוץ המאוחד / ספרית פועלים, 1984.
- ז'ק לאקאן, "הסמינר ה־20 (1972–1973): עוד", תרגם יורם מירון, תל אביב: רסלינג, 2005.
- דרור פימנטל, "אסתטיקה", ירושלים: מוסד ביאליק, 2014.
- פאול צלאן, "סורג־שפה", תרגם שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד / סימן קריאה, 1994.
- עדי צמח, "אסתטיקה אנליטית", תל אביב: דגה, 1970.
- עמנואל קאנט, "ביקורת כוח השיפוט", תרגמו שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטנשטרייך, ירושלים: מוסד ביאליק, 1960.
- עמנואל קאנט, 'הנאורות מהי?', בתוך "הנאורות: פרויקט שלא נשלם?" עורך עזמי בשארה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

שמואל שקולניקוב, "היראקליטוס ופארמנידיס: עדויות ופרגמנטים", תרגם שמואל שקולניקוב, מוסד ביאליק: ירושלים, 1988.

יולי תמיר, "מה למדתי מנשיא פולין על היהודים ועל השואה", מוסף הארץ, 9.2.18.

Francis Bacon, *The New Organon*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [1620].

Dror Pimentel, *Margarete and Her Spectre*, "Journal of Aesthetics and Phenomenology", 4:1, 2017. pp. 15–29.



(Morawik). המיצב מורכב מדגם של שער בידוק ביטחוני, המשמיע צפצוף צורמני כשעוברים דרכו. בהעתיקה את שער הבידוק מהמרחב הציבורי לחלל הגלריה מצביעה מורוויק על הממד הדכאני שלו: הוא אומנם נועד לספק ביטחון ביצירת מרחב "סטרילי" הנקי מאיום. אך בד בבד הוא גם משמש אמצעי לפיקוח ושליטה. במובן זה, הוא יכול גם להיבחן ככלי לסלקציה, היוצר חיץ בין פנים לחוץ תוך כדי סימון האחר והוקעתו אל מחוץ למרחב הציבורי.

עבודת הווידאו "נוף עיסאווייה" (Overlooking Isawiah) של מיקולאי פודבורני (Mikołaj Podworny) נפתחת בתמונה פסטורלית, שבמרכזה נראה אדם לבוש מדים שטיפס על עמוד תאורה ומשקיף ממנו על הנוף. המצלמה מתרכזת בו למשך דקות ארוכות, שבמהלכן ניתן להתרשם מהאווירה השלווה. אך פתיחת הפריים מפרה את השלווה כשמתברר שמדובר בעמוד תאורה הנמצא מול שכונת עיסאווייה שבמזרח ירושלים. בצידו השמאלי התחתון של הפריים ניתן להבחין בחומת ההפרדה המשתפלת מהגבעה וקורעת אותה לשניים. כבמקרה של מנגנוני הבידוק הביטחוני, גם חומת ההפרדה משמשת אמצעי לפיקוח ושליטה, ובתוך כך ליצירת חיץ בין מה שנתון בתוך החומות (intra morus) למה שנתון מחוץ לחומות (extra morus). חומת ההפרדה מסמנת את החיץ שבין שטח ישראל לשטחים הכבושים, בעוד מנגנון הבידוק יוצר חיץ זה בשטח ישראל עצמו. בשני המקרים מדובר בחיץ היוצר הבחנה שרירותית בין פנים לחוץ, ושעצם נחיצותו מעידה על האלימות הנפיצה שבסכסוך הישראלי-פלסטיני.

חומת ההפרדה גם מסמנת את גבול השטח של ירושלים שסופח לישראל. ירושלים, אפשר לומר, ניצבת בלב הסכסוך לא רק מבחינה גאוגרפית אלא גם במובן זה שמכלול הסכסוכים שדובר בהם עד כה כמו מתנקז לתוכה. ירושלים, כעיר המקודשת לשלוש הדתות, נתונה בלב הסכסוך הדתי בין יהודים, מוסלמים ונוצרים; היא נתונה בלב הסכסוך הלאומי בין ישראלים לפלסטינים; היא נתונה בלב הסכסוך בין דת לחילון; והיא גם נתונה בלב הסכסוך המעמדי בין עשירים לעניים. שכן, כידוע, עיקר טרונייתו של ישו כנגד הממסד הצדוקי היה אי השוויון המשוע בחלוקת המשאבים.

אין לשכוח כי שכונת עיסאווייה נושקת להר הצופים ולאקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל הממוקמת בפסגתו. הדבר אומר כי לפחות מבחינה גאוגרפית, מגדל השן של האקדמיה אינו ישות חסרת אחיזה במציאות. ההפך הוא הנכון: לפחות מבחינה גאוגרפית, האקדמיה ממוקמת על סיפו של הסכסוך, שהרי הכפר עיסאווייה – על המהומות המתרחשות בו מדי פעם – נשקף כמעט מכל חלון שלה,

קופסאות שימורים ומתגורר בכפר קרע הסמוך. הסיטואציה של מתן טרמפ לאדם זר כרוכה בסיכון רב בלאו הכי, ועל אחת כמה וכמה בהקשר של המציאות הביטחונית בישראל, הרוויה בפיגועים ובחטיפות. סיטואציה מסוכנת זו שמה על השולחן את האנטגוניזם הישראלי-פלסטיני, שנובע מהמריבה הבלתי-פתורה על כבירת הארץ המכונה ישראל בפי תושביה הישראלים ופלסטין בידי תושביה הפלסטינים. האנטגוניזם הלאומי מקפל בתוכו אנטגוניזם נוסף, זה המעמדי: הסטודנטית באה ממעמד בינוני-גבוה. על כך מעידה העובדה שהוריה גרים ביישוב מבוסס, שבבעלותה מכונית, ושלושתה עומדים המשאבים המאפשרים לה ללמוד מבלי שתאלץ לעבוד למחייתה. גם אין לה ילדים התלויים בה, ולכן ביכולתה להקדיש את מרב מרצה ללימודיה. הפועל בא ממעמד נמוך. על כך מעידה העובדה שהוא עובד פשוט בקו ייצור במפעל, ושאין בבעלותו מכונית. לו כבר יש חמישה ילדים, ומתוקף כך עליו להקדיש את מרב מרצו לפרנסתם. האנטגוניזם המעמדי, המקופל באנטגוניזם הלאומי, הוא שמגדיר את יחסי הכוחות: מי שאוחזת בהגה, תרתי משמע, היא הסטודנטית הישראלית, ומי שנזקק לחסדיה הוא הפועל הפלסטיני. עליונות מעמדית זו באה לידי ביטוי גם במשטר הנראות בעבודה: הסטודנטית תופסת את מרכז הפריים ונראית בו בהתמדה, ואילו הפועל אינו זוכה כלל לנראות ורק קולו נשמע ברקע.

האנטגוניזם הלאומי מקפל בתוכו אנטגוניזם נוסף, זה המיני. מהשיחה עולה כי שניהם נטולי אהבה: הסטודנטית מצהירה על עצמה כרווקה. הפועל מצהיר כי הספיק כבר להתחתן ולהתגרש, וכי הוא אינו מעוניין להינשא בשנית. השניים חולקים אפוא חסך משותף באהבה משני צידיה: הסטודנטית עוד לא באה בשעריה, ואילו הפועל הספיק לעבור דרכה ולהיכוות ממנה. חסך משותף זה יוצר יחס של אהבה-שנאה כלפי האהבה: מצד אחד שניהם כמהים לה. אבל מצד שני שניהם לא באמת מאמינים בהיכתנותה. כלומר, שניהם לכודים משני עברי האנטגוניזם המיני, שכמאמר לאקאן אינו מאפשר בהגדרה יחס בין המינים,<sup>19</sup> ומכאן שבסופו של יום שניהם נותרים בבידודם.

האנטגוניזם הפנים-ישראלי בהקשרו הלאומי זוכה להתייחסות גם מצד המשתתפים הפולנים. מנגנוני בידוק ביטחוני הם דבר שכיח במרחב הציבורי בישראל, וניתן להיתקל בהם בכל כניסה למקומות הומי אדם. אזרחי ישראל אולי כבר מורגלים בכך, אך לעיניים זרות מדובר בתופעה חדשה. זו בוודאי הסיבה לכך שהם משמשים נושא למיצב "פיקוח" (Control) של מגדלנה מוראוויק (Magdalena

19 ז'ק לאקאן, "הסמינר ה-20 (1972-1973): עוד", תרגם יורם מירון, תל אביב: רסלינג, 2005.

עבודת הווידאו של הבר האחרת – בר שרמה – הופכת את התמונה על פיה, תרתי משמע: מי שהופיעה בשוליים כובשת כעת את המרכז: זו האישה האתיופית. מי שהופיעה במרכז מודרת כעת לשוליים: זו האישה האשכנזית. האישה האתיופית צעירה וזוהרת, ומייצגת אידאל יופי אחר. שלושת הנשים האשכנזיות הסובבות אותה רחוקות מלשמש אידאל יופי, שכן מדובר בנשים מבוגרות ומלאות. צבע הבלונד, הזוכה להערצה אובססיבית בישראל, מועתק במחווה אירונית משערה של רפאלי ללבוש הנשים האשכנזיות. מרכיבי אידאל היופי האחר הפוכים באופן סימטרי לזה שמיוצג בידי רפאלי: השיער הבלונדיני והחלק מוחלף בשיער כהה ומקורזל; העור הבהיר מוחלף בעור כהה; העיניים הבהירות מוחלפות בעיניים כהות; השפתיים הצרות מוחלפות בשפתיים בשרניות, והאף הקטן והסולד מוחלף באף רחב וישר. זהו כבר לא היופי האירופי המאופק, אלא יופי אחר, או מוטב, היופי של האחר, שנחשב לאקזוטי מנקודת המבט של עיניים מערביות. ככזה, הוא משמש כמקור לדחייה ולמשיכה גם יחד. היפוך היוצרות החזותי הזה מסמן היפוך יוצרות מעמדי: מי שתפס את עמדת האדון – האישה האשכנזית בהירת העור – מוזחת אל עמדת העבד. מי שתפסה את עמדת העבד – האישה האתיופית כהת העור – תופסת את עמדת האדון.

האנטגוניזם הפנים-ישראלי בהקשרו העדתי נוכח גם בעבודתן של רננה אלדור ושרון אזגי. עבודת הווידאו של אלדור "האישה שמחפשת" (La femme qui cherche) היא ממואר לסבתה שעלתה לישראל מהעיר אוראן באלג'יריה. בכך מעלה אלדור באוב את זכרה הנשכח של קהילה שלמה שהודרה מהנרטיב הציוני הקנוני. המיצב של אזגי "אימא, מזרקה" מורכב ממגש מתכת עליו ניצבות שמונה כוסות, שאותו מצאה בבית נטוש במושב שדי תרומות. מדובר במושב עולים שכוח אל הממוקם בעמק בית שאן, שבו, וביישובים דומים לו, יושבו יהודי צפון אפריקה עם עלייתם ארצה בשנות החמישים. יישובם בפריפריה היה פרי תוכנית פיזור אוכלוסין יזומה של הממסד האשכנזי, שבכך הדיר אותם ממרכזי התעסוקה והתרבות. בדומה לעוגיות המדלן של פרוסט, ניתן לראות במגש אובייקט זיכרון המעלה באוב את אורח החיים המסורתי של המשפחות החיות ביישובים אלו, שהלך ונעלם עם היטמעותם בכור ההיתוך הציוני. עבודת הווידאו של נטע קלרה פרץ – "28/5" – עוסקת באנטגוניזם הפנים-ישראלי בהקשרו הלאומי. בעבודה מתועדת סיטואציה של מתן טרמפ אקראי לגבר פלסטיני בידי צעירה ישראלית. השיחה המתפתחת ביניהם חושפת את עולמם: נותנת הטרמפ היא סטודנטית בת 28 הלומדת בבצלאל, שהוריה מתגוררים בפרדס חנה. הטרמפיסט הוא פלסטיני-ישראלי העובד במפעל לייצור

אישה צעירה אוכלת ממתק על רקע פסל ישו המונומנטאלי שנמצא בעיר שוויבוג'ין. בין שתי הדמויות המופיעות בעבודה נבנה מתח: הפסל הוא של גבר והמצולמת למרגלותיו היא אישה; הפסל דומם והאישה חיה. לפסל ממדים קולוסאליים ולאשה ממדים אנושיים (אך בהתאם לפרספקטיבה שנוצרת בעבודה, האישה גבוהה במקצת מהפסל). הפסל אפרפר והאישה לבושה בוורוד, שהוא גם צבע הממתק שאותו היא אוכלת. זהו גם צבע האבנים המשובצות בכתר שלראשה, שהוא העתק מדויק של הכתר שלראשו של ישו. בהעתקת מיקום הכתר יש משום התרסה כנגד ההגמוניה הכנסייתית וניסיון לנכס את כוחה. באכילה הפרובוקטיבית של הממתק יש משום קריאת תיגר על איסורי הכנסייה, בראש ובראשונה על איסור הסביאה, הנחשבת לאחד משבעת חטאי הנצרות. אך מדובר בקריאת תיגר רחבה בהרבה, המכוונת כנגד האיסור על ההתענגות בכלל. על כך מעיד השימוש המתריס בוורוד החושני הניכר בלבושה של קוליגובסקה, בכתר שלראשה ובאודם המשוח על שפתיה. על כך גם מעידה הארוטיזציה של פעולת האכילה, הניכרת במופגן במציצה ובבליעה של הממתק אותו היא מחדירה לפיה מתחילתו עד סופו. העבודה מהווה אפוא התרסה פמיניסטית כנגד הממסד הכנסייתי בפולין, על יחסו הדכאני לנשים ועל תביעת הבעלות שלו על גוף האישה ועל התענגותה.

העיסוק באנטגוניזמים השונים נוכח גם בצד הישראלי של המתרס. עבודת הווידאו של בר שרמה "שחור אחרי לבן" עוסקת באנטגוניזם הפנים-ישראלי בהקשרו העדתי. העבודה נוצרה בתגובה לקמפיין פרסומי להלבשה תחתונה בכיכובה של הדוגמנית הישראלית בר רפאלי. תמונת הקמפיין, שבה נראית רפאלי כשלצידה שלוש דוגמניות אתיופיות, ממחישה היטב את האנטגוניזם העדתי הקיים בישראל, בעיקר זה שבין אשכנזים למזרחים. הדבר קשור בשאלת הנראות: אידאל היופי הישראלי מזהה עם המראה האשכנזי, הניחן בשיער בלונדיני וחלק, בעור בהיר, בעיניים כחולות, בשפתיים צרות ובאף קטן וסולד. הדבר מומחש היטב בתמונה: רפאלי – כנציגתו המובהקת של אידאל זה – ממוקמת במרכז הפריים ומושכת את מרב תשומת הלב, בעוד שהדוגמניות האתיופיות ממוקמות ברקע. מה שמקומם היא לא רק העובדה שהתמונה מציגה את עליונות המראה האשכנזי כדבר מובן מאליו, אלא שעליונות זו מיתרגמת לעליונות מעמדית. הדבר ניכר בכך שרפאלי תופסת בתמונה את עמדת האדון, בעוד הדוגמניות האתיופיות מופיעות כמשרתותיה שכל תכליתן להנעים את זמנה. בכך מקדמת התמונה סדר יום גזעני, שכן מתקיימת בה העדפה ברורה של אשכנזים על מזרחים, ונרמז בה על כך שהשיור המעמדי נקבע בהתאם לשיור העדתי.

הקרקפות גזוזות השיער המככבות בדימויים מאזכרות באופן כמעט מיידי את הקרקפות מוכות הכינים של אסירי המחנות.

כהן נטלה לעצמה את החירות להתערב גם בטקסט עצמו. היא מחדירה לדיאלוג בין פיגרו לסוזנה באופרה "נישואי פיגארו" נתונים מספריים יבשים המאזכרים סטטיסטיקות של רצח עם. בסצנה אחרת היא מוסיפה הוראת בימיו המורה לגיבור לומר את המונולוג שלו כשאקדח מכוון לראשו. מעבר להגחכת הסצנה, הוראת הבימוי מייצרת משוואה עם השואה: אתם, השחקנים, תחושו את מה שחשו מוזיקאים יהודים כשאלצו לנגן תחת איומי אקדח. ביזוי האומנות על ידי הפיכתה לאמצעי הישרדות ותו לא – כמתואר באופן מופתי ב"פוגת המוות" של פאול צלאן<sup>18</sup> – לא יהיה אפוא מנת חלקם של היהודים בלבד אלא גם של בני אירופה המתורבתת.

הבחירה באופרות של מוצרט ושוברט אינה מקרית. דרך ההתערבות בהן מצביעה כהן על כך שהאנטגוניזם האירופי מכוון לא רק כנגד האחר היהודי אלא גם כנגד אחרים אחרים, בראש ובראשונה כנגד כהי עור ונשים. הדמויות כהות העור שמופיעות באופרות של מוצרט מוארות תמיד באור שלילי: אוסמין מ"החטיפה מן ההרמון" מתואר כדמות בריונית המונעת מארבעה גברים אירופים להימלט מעבדות באימפריה העותמנית. מונוסטאטוס ב"חליל הקסם" מנסה לאנוס את הגיבורה הלבנה פמינה. הוא הדבר בנוגע לשוברט: הוא עצמו, כמו גם הזרם הרומנטי אליו השתייך, אומנם ראו בחיוב ערכים של שינוי חברתי וחתירה לשוויון, אך בה בעת יחסו לנשים היה מחפיר.

#### Intra morus / Extra morus

עבודתה של כהן מצביעה על קיום אנטגוניזמים נוספים מעבר לאנטגוניזם היסודי עליו דיברנו. פולין וישראל אינן ישויות מובולטיות, והאנטגוניזם קיים לא רק ביניהן אלא גם בתוכן. הדבר אומר שאין רק אנטגוניזם אחד אלא הרבה אנטגוניזמים, הזוכים אף הם להתייחסות מצד משתתפי התערוכה. מעניין לציין, כי המשתתפים הישראלים עוסקים באנטגוניזמים פנים-ישראליים בלבד, ואינם עוסקים באנטגוניזמים פנים-פולניים. ואילו המשתתפים הפולנים עוסקים מלבד באנטגוניזמים פנים-פולניים גם באנטגוניזמים פנים-ישראליים.

בעבודת הווידאו "אפיפיור וממתק" (Pope and Sweet) של זופיה קוליגובסקה (Zofia Kuligowska) נראית

זיקת המזרחים לשואה יכולה לסייע אפוא במאבקם בהדרתם. הדרה זו זכתה לאחרונה להתייחסות בספרו של יוסי סוכרי "בנגדי ברגן בלזן", המתאר את הסיפור המשותק של גירוש יהודי לוב למחנות ההשמדה.

השיבוש ניכר לא רק בסיטואציה המתוארת עצמה אלא גם באופן מסירתה: ברגיל, העד עצמו הוא שמספר את סיפורו בגוף ראשון. ואילו כאן העדות נמסרת מפי אישה ולא מפי הגבר שהיה נוכח כביכול בסיטואציה. קיים גם בלבול בנוגע לזהות המגדרית של מוסרת העדות, שכן שיערה הקצר והיעדר סממנים נשיים מפניה מקשים את שיוכה המגדרי. בנוסף, בניגוד למצופה, העדות נמסרת מפי אישה צעירה ולא מפי אדם באימים. שהרי בדרך כלל נמסרת העדות שנים רבות לאחר התרחשות הסיטואציה, שבמהלכן הזקין העד.

אמינות העדות מתערערת עוד יותר משאנו מבחינים באי ההתאמה בין הדמות הנשית המופיעה על המסך לבין הקול הגברי הבוקע מגרונה. בדומה לקול הבוקע מבובת הפיתום, הקול הבוקע מגרון הדמות הנשית הוא הקול של האחר. גם אין כל הקפדה, אפילו לא למראית עין, על דיבוב כהלכתו, שכן קול הגבר ודיבור האישה כמעט שאינם נתונים בסנכרון. גם הקול עצמו אינו שייך לגבר שהיה נוכח כביכול בסיטואציה, אלא לגבר אחר. ישנה גם אי הלימה בין הקול לבין כתוביות התרגום. לעיתים הן קטועות, לעיתים חלקיות, ולעיתים אינן מופיעות כלל. השיבוש על מופעיו השונים קורא תיגר על בבת עינה של העדות, קרי, על ההתאמה האמורה להתקיים בין העדות לסיטואציה שעליה היא מעידה. השיבוש בא אפוא להצביע על ממד של חוסר אמינות הנוכח בכל עדות, ועל אחת כמה וכמה בעדויות מהשואה. השואה היא אירוע כל כך טראומטי עד שיתכן שהאפשרות לייצוג מהימן שלה כלל אינו בגדר האפשר.

העבודה "שלושה מחזות על אושוויץ" של שיר כהן נולדה מתחושת האי-נוחות שעלתה בה לנוכח הנוחות שבה חשה בשנותיה בפולין. אי-נוחות זו נבעה מהתהייה כיצד באותו מקום של ורווי בתרבות, במקום שבו כולם רוצים להיות, יכול להתקיים אנטגוניזם כל כך עמוק, בראש ובראשונה כלפי יהודים. אי-נוחות זו הובילה את כהן להתערב באופן בוטה בקודש הקודשים של התרבות האירופית, באופרות של מוצרט ושוברט, ששימשו בסיס לשלושת המחזות שכתבה. ההתערבות ניכרת בדימויים ששורבבו אליהן: מדובר בתרשימים הלוקחים מספר הדרכה לספרים, שמדגימים צורות אחיזה במספריים ובתער, וכן צורות גדילה של שיער. מעבר לעירוב השעטנזי של תרבות גבוהה ונמוכה, לצופה בדימויים קשה מלהימנע מאסוציאציות הקשורות לגזיזת השיער ולאגירתו בשואה.

על גריד: במקרה הראשון זהו גריד הנקודות, ובמקרה השני זהו גריד המרצפות. מדובר אפוא בניסיון למקם את מה שאין לו מיקום על רשת קואורדינאטות. הדבר מהווה מניפולציה שנועדה להרחיק את העדות באופן שיאפשר את ההתמודדות עימה. הרחקת העדות מתרחשת בהליכים הדומים למתרחש בעבודת החלום – של עיבוי מזה (כבמקרה הדמויות המוסתרות בגריד הנקודות) והתקה מזה (כבמקרה הרצפה המצולקת שהותקה מוורשה לירושלים). באמצעות הליכים אלו מעניקה סמית שם ומקום לטראומה ובכך משככת את מוראותיה.

עקבות הקיום היהודי נוכחות גם בעבודת הווידיאו של אייל חירורג "גיי איך אזוי זיך און קלער מיר און טראכט". חירורג שר בקולו ניגוני שבת שנהגה משפחתו לשיר בלוויית סבתו ניצולת השואה. הניגון מושר על רקע מסך שחור, שממנו מבליח עיגול גדל והולך של אור. עיגול האור חושף את סביבתו, שהיא ספק יער עבות ספק גדר כלונסאות. ניתן לראות בעיגול האור מטאפורה חזותית לניגון המושמע ברקע: בלב האפלה הגדולה של השואה עדיין התקיים שביב תקווה שמצא את ביטויו בניגון. הניגון שהושר בערבי השבת במחנות חזר והתנגן בערבי שבת בבית הניצולה, שבו התכנסה המשפחה החדשה שהקימה בישראל. אותו הניגון חוזר ומתנגן כעת בקולו של הנכד. האנשים ששרו את הניגון אולי כבר אינם, אבל הניגון עצמו חי וקיים. בכך מהווה הניגון עדות לרציפות הקיום היהודי ששרד חרף חזון ההשמדה הנאצי.

עבודת הווידיאו של קים גזית – "עדות" – כלל אינו מעיד על אופייה, שכן היא משבשת במכוון כמה מהנחות היסוד של סוגת העדות. השיבוש ניכר קודם כל בסיטואציה המתוארת, זו של בן המחטט באשפה ומוצא שאריות לחם, שאותן הוא מביא לאביו בניסיון להצילו. אך הוא מאחר את המועד, שכן אביו כבר מת ולכן הוא נאלץ לקבור את גופתו הנפוחה מרעב ולומר עליו קדיש. שיבוש הסיטואציה ניכר בכך שהבן נוטל על עצמו את המשימה השמורה בדרך כלל לאבות: שהרי כפי שהתרחש לא אחת בשואה, במקום שהאב ידאג לבן, הבן דואג לאב. מגמת השיבוש מחריפה משהצופה מגלה שהעדות מורכבת משתי עדויות של שני אנשים שונים שחוו את אותה הסיטואציה. מיזוג העדויות חותר תחת הזיהוי השגור של סוגת העדות עם האישי והסינגולארי. הסיטואציה המתוארת אכן סינגולארית, אך מיזוג העדויות מרמז על אופייה האוניברסאלי. השיבוש מתעצם כשמתחזרת זהות העדים – האחד יהודי אשכנזי והשני יהודי יוצא צפון אפריקה. בכך מתערערת הדעה המקובלת שהשואה היא עניין השייך לאשכנזים בלבד. ניכוס השואה סייע רבות לאשכנזים בביסוס ההגמוניה שלהם, ובתוך כך בהדרת המזרחים. ההצבעה על

היהודים, אך עם זאת הוא בעצמו היה קורבן של התוקף הנאצי.

ניתן גם לומר שכיום התוקף הוא הכובש הישראלי והקורבן הוא העם הפלסטיני. במובן זה, אותו קורבן של קורבן שעליו מצביעה שוסטאק אינם היהודים אלא דווקא הפלסטינים, הנופלים כיום קורבן לתוקף הישראלי, שפעם נפל קורבן להשמדתו בשואה. בשני הקשרים אלו יש משום ניקוי העם הפולני מאשמה: ראשית, הפולנים אומנם היו התוקפים והיהודים היו הקורבנות, אך בה בעת הפולנים עצמם גם היו קורבנות. שנית, עורמת ההיסטוריה הפכה את היוצרות: מי שפעם היה הקורבן הפך לתוקף, ומי שהוא כיום הקורבן האמיתי בסיפור אלה בכלל הפלסטינים.

### עוד חוזר הניגון

גם בצידו הישראלי של המתרס לא נמצא טיוח של האמת ההיסטורית. אך בניגוד לצד הפולני, גם לא נמצא בו התייחסות לצד שכנגד, בין אם בדרך ההזדהות וההטמעה ובין אם בדרך הביקורת. עבור המשתתפים הישראליים, זהות הקורבנות ברורה ואין כל צורך לתהות עליה או לבקר אותה. עבודותיהם עוסקות אפוא בהעלאת באוב של הקיום היהודי האבוד, בחיפוש אחר עקבותיו ובשימור הזיכרון שלו. עבודות הצילום של קמע סמית ניזונות מרשמים שאספה בביקורה בוורשה. בשני צילומים נראות דמויות שצולמו מסרט וידאו שמוקרן במוזאון להיסטוריה של יהדות פולין. הדמויות המטושטשות – אחת רוכבת על אופניים והשנייה הולכת ברחוב – מוסתרות חלקית בגריד נקודות כהות. ככל הנראה, מדובר בגריד שמוטבע על חציצה הממוקמת בין המסך שבו הוקרן הסרט למקום שממנו צולמה התמונה. בצילום נוסף נראה כתם שחור־אדמדם הפוצע אריחי רצפה צהבהבים בדירה ירושלמית. לדברי סמית, הכתם מהווה שיקוף מראתי של כתם אחר, הפוצע רצפה אחרת, שבו נתקלה בביקורה במכון ההיסטורי היהודי בוורשה. המכון נמצא במקום שבו שכנה פעם הספרייה של בית הכנסת הגדול שהוצת בידי הנאצים ב־1943, ושעקבות השרפה עדיין ניכרות ברצפתו.

בשני המקרים מדובר בעקבות של העבר הטראומטי של הקיום היהודי בוורשה, שאותם צדה עינה של סמית בביקורה בעיר. בשני המקרים לא מדובר בצילום ישיר של עקבות הטראומה: במקרה הראשון, בין הדמויות המצולמות לצלמת ניצב המסך החוצץ של גריד הנקודות. במקרה השני, המורכב יותר, הרצפה המצולקת בבית הכנסת בוורשה הומרה ברצפה מצולקת בירושלים. בשני המקרים אובייקט הטראומה – הדמויות שכנראה מצאו את מותן בשואה והכתם על הרצפה המעיד על השרפה – ממוקמים

ארצות הברית מזה וגרמניה מזה, הנוכחות ברקע היחסים בין ישראל לפולין. המניפולציה בדגלי פולין וגרמניה ניכרת בהשמטת הצבע האדום משניהם. מעניין לציין, כי הצבע האדום היה נוכח בדגל גרמניה בגלגוליה ההיסטוריים השונים. הוא היה נוכח בדגל רפובליקת ויימאר; הוא כבש את רקע הדגל של גרמניה הנאצית; והוא קיים גם כיום במרכז הדגל הגרמני החדש, לצד השחור והצהוב הניטרליים. לוס מפרשת את הצבע האדום כסמל לאלימות. בגריעתו מהדגל, בין אם בגזירתו, כבמקרה הדגל הפולני, או במחיקתו, כבמקרה הדגל הגרמני, יש כדי להצביע על נוכחות האלימות בשתי המדינות, כמו גם על הזיקה בין ביטויי האלימות בשתייהן.

המשחק בצבע האדום נוכח גם במניפולציה בדגל ישראל. לוס חוזרת לדגל ישראל המקורי, כפי שעוצב בידי חוזה המדינה בנימין זאב הרצל. הרצל בחר בצבע הלבן, המסמל שקיפות וטוהר, כצבע הרקע של הדגל, ועליו שרטט שבעה מגיני דוד שחורים, המסמלים את יום העבודה בן שבע השעות שהיה אחד מפירות המאבק הסוציאליסטי דאז. המניפולציה של לוס מתמצה, ראשית, בהעברת שבעת מגיני דוד לצידי השמאלי העליון של הדגל, ושנית, בהוספת פסים אדומים לאורכו. בכך מועתק הצבע האדום שנגרע מדגלי פולין וגרמניה לדגל ישראל, ונוצר גם דמיון חזותי בין דגל ישראל לדגל ארצות הברית.

על ידי גריעת הצבע האדום מדגלי פולין וגרמניה והעתקתו לדגל ישראל לוס כמו מנקה את פולין וגרמניה מההאשמה באלימות ומניחה אותה לפתחה של ישראל. בהכלאה החזותית של דגל ישראל ודגל ארצות הברית היא מרמזת על זיקה הקיימת כיום בין השניים בכל הקשור לשימוש באלימות, הדומה לזיקה שהתקיימה בעבר בין פולין וגרמניה. ההזדהות עם הצד הישראלי של המתרס והשאיפה להיטמעות בו, שאפיינו את העבודות בהן דנו קודם לכן מומרת אפוא בעבודה של לוס בעמדה ביקורתית. לביקורת זו מצטרפת עבודת הטקסט של יאנה שוסטאק (Jana Shostak), המורכבת מהכיתוב: "קורבנות של קורבנות" (Victims of Victims). מדובר באמרה ידועה, המוכרת בעיקר מהשיח הפסיכולוגי. אך הצבתה בקונטקסט של התערוכה קורעת אותה מהמובן מאליו בהעלותה את שאלת הקורבן בהקשרו ההיסטורי. התשובה האוטומטית תהיה שהקורבן הוא העם היהודי, ששליש ממנו הושמד בשואה. התוקף הוא העם הגרמני שביקש להשמידו, יחד עם העם הפולני שסייע לו. אך כפי שראינו, מי שתקף את הקורבנות היה בעצמו קורבן של תוקף אחר. מכאן ניתן לחלץ את הטענה, כי העם הפולני אומנם היה שותף בתקיפת

כאן מדובר בקפיצה נחשנית אל צידו האחר של האנטגוניזם, המתגלמת בניסיון להיטמעות באורחות החיים היהודיים. גם כאן הדבר נעשה בהתערבות בקוד הלבוש היהודי, על ידי טוויית דגם מיניאטורי של אחד מסמליו המובהקים – הטלית. אם המילה היא העדות החותכת ליהדות החקוקה בבשר, הרי שהטלית היא העדות ליהדות המתגלמת בפריט הלבוש הקרוב ביותר לבשר. הטלית אומנם מוסתרת בידי הלבוש, אך נוכחותה עדיין ניכרת בציציות השזורות בקצותיה, שמשתרבות מהלבוש ובכך מעידות על יהדותו של הלובר אותה.

העבודה שמה על השולחן אנטגוניזם נוסף, זה שבין המינים. טוויית הטלית אינה מהווה רק פלישה אל אורחות החיים היהודיים אלא גם אל אורחות החיים הנשיים. שהרי הטוויה מזוהה היסטורית כמלאכה נשית. לא בכדי עסקה פנלופי בטוויה בהעדר בעלה אודיסאוס מהבית, ששימשה עדות לנאמנותה וסייעה לה להתגונן מפני צבא המחזרים שצבא על פתחה. זיהוי הטוויה, ומלאכות יד דומות לה כמו אריגה, רקימה, סריגה ותפירה, עם אורח חיים נשי קשור בהסתגרות הנשים במרחב הביתי מתוקף האיסור לצאת לעבודה שנכפה עליהן. מלאכת היד העמלנית של הטוויה ואלו הדומות לה שימשו להפגת השעמום ולתיעול הליבידו הנשי לערוץ יצרני. במובן זה, העבודה חושפת זיקה מפתיעה בין יהודים לנשים: מדובר בשתי קבוצות שהודרו בידי ההגמוניה, ואשר תויגו על ידיה כמאיימות על הסדר החברתי. טוויית הטלית קוראת תיגר על הדרה ותיוג אלו, ומשיבה את היהודים והנשים למרכז המעגל.

העיסוק בסמלי היהדות ניכר גם בעבודת הפיסול "מִגְדָּלָה" (Migdalah) של טימון ברינדל (Tymon Bryndal). בעבודה זו הופך הסמל היהודי-ישראלי המובהק, מגן דוד, לחומר גלם לבניית קונסטרוקציה פיסולית. עיקר העבודה ביצירת שני משולשים הבנויים משלוש לבנים כל אחד, ששילובם יחדיו יוצר מגן דוד. צורת יסוד זו משוכפלת ומועמסת זו על זו, באופן היוצר מגדל רב שכבתי. מדובר בקונסטרוקציה שהיא יציבה ורעועה גם יחד. יציבותה נובעת מחומר הגלם המשמש לבנייתה. רעיעותה נובעת מכך ששכבות הלבנים שהועמסו זו על זו אינן מחוברות בשום צורה, ולכן יציבות המבנה נסמכת על כוח הכבידה בלבד. התוצאה היא מבנה מסיבי הנוטה על צידו הנתון תחת איום התמוטטות מתמיד.

גם יוסטינה לוס (Justyna Los) עוסקת בסמלים יהודיים-ישראליים, והפעם בסמל המובהק ביותר – דגל ישראל. עבודתה "ברית עושי הצרות" (United Trouble Makers) מורכבת ממניפולציות בדגל ישראל ובדגל פולין. לשתי השחקניות הראשיות נוספות שחקניות משנה –

בלא מחשוף ובעלת שרוולים ארוכים. אופיו המשפחתי של הצילום ניכר במצב רוחם העולז של המצולמים, הנובע מההנאה שמסב המפגש המשפחתי. אופי זה ניכר גם בדומות המשפחתית שלהם: כל המצולמים כהי שיער וכהי עיניים; כמה מהם מרכיבים משקפיים; רובם חולקים אותו מבנה גוף מלא וגוצי משהו; לכמה מהם, בעיקר לנשים ולילדים, יש פנים מלאות ועגלגלות וסנטר כפול.

אבל אז נתקל מבט הצופה בדמות המפרה את הדומות המשפחתית. במרכז הצילום ניצבת אישה צעירה, שנדמה כי שאר המצולמים מסתופפים סביבה. אישה זו דומה ולא דומה לשאר המצולמים; שייכת ולא שייכת אליהם. היא דומה להם בצבע שמלתה השחור, בחיור הנסוך על פניה, באפה הארוך, שניתן לתייגו כ"יהודי", ובהנאה הכללית שמסב לה הצילום המשותף. ויחד עם זאת היא גם שונה מהם, בראש ובראשונה בגובהה. היא שונה מהם גם בשערה הזהוב, הארוך והפזור, ובעורה הבהיר. היא שונה מהם גם בלבושה החשוף ובאודם המשוח על שפתיה, המעידים על כך שאינה מציינת לקוד הלבוש אליו מציינים שאר המצולמים. דומה שהאישה המצולמת מקיימת פרקטיקה שאותה ניתן לכנות "אנטישמיות הופכית": אחת הטענות האנטישמיות הידועות היא שהיהודים מסוכנים לא רק בשל עצם היותם יהודים. הם מסוכנים מכיוון שבמאמצם להשיג גישה למשאבים המנועים מהם, הם מנסים להיטמע בחברה הנוצרית על ידי אימוץ אורחותיה, ובכלל זה גם קוד הלבוש שלה. אך היהודים דומים לנו רק לכאורה. אם רק נסיר מעליהם את ההסוואה שעטו על עצמם תתגלה אחרותם, ואיתה גם האיום שהם מהווים על הלכידות החברתית.

הצופה יכול להגיע למסקנה, כי כפי שהיהודי ניסה להיטמע בחברה הנוצרית, כך האישה המצולמת מנסה להיטמע במשפחה הישראלית-יהודית שאיתה היא מצטלמת. אך כל זה ללא הועיל, שכן נראתה מסגירה את סודה. הצילום משרטט מצב עניינים ההפוך למצב ההיסטורי, שבו הנוצרים היוו את הרוב ההגמוני והיהודים את המיעוט המינורי: בצילום, היהודים הם שהופכים לרוב ההגמוני, המשליט את קוד ההתנהגות והלבוש, בעוד האישה המצולמת איתם הופכת למיעוט המינורי. האישה המצולמת היא זו שרוכשת אפוא את המסמן של האחר, שאותו יש לזהות ולהוקיע חרף תחבולות ההסוואה שלו. הצילום אינו מנסה להסתיר את האנטגוניזם ביצירת מצגת שווא של אחווה סכרינית. ההפך הוא הנכון: הוא מעלה אותו לפני השטח באופן מחויר על ידי יצירת קרבה לכאורה בין המצולמים בו, אך תוך שימור ההבדל הקיים בין חברי המשפחה לזרה שבתוכם.

פעולה דומה מתרחשת בעבודת הווידאו "מזכרת" (Keepsake) של קשישטוף פז'ינה (Krzysztof Perzyna). גם

העניקה להם זכויות. העם הפולני מעולם לא ראה ביהודים אויב ומעולם לא ביקש להשמידו. פולין הייתה בת ברית של אנגליה וצרפת, ופלישת גרמניה הנאצית אליה היוותה את העילה לפרוץ מלחמת העולם השנייה. במובן זה פולין הייתה אויב של גרמניה לא פחות מבנות בריתה. הפולנים סבלו סבל רב בזמן הכיבוש הנאצי: במהלך המלחמה נהרגו כשלושה מליון אזרחים פולנים, ואלפים נשלחו לעבודות כפייה. בפולין אף הייתה מחתרת שלחמה בנאצים, וששיאה היה במרד ורשה הפולני. קיימות גם עדויות לכך שמשפחות פולניות סייעו ליהודים. אבל מצד שני, אין לשכוח כי היו פולנים ששיתפו פעולה עם הנאצים ברדיפת יהודים. חלקם עשו זאת מרצון, חלקם מפחד, וחלקם מאדישות. הפולנים אינם מתכחשים לעובדות אלו. כל מה שהם מבקשים מהיהודים הוא שינוי בנקודת מבטם, בתקווה שהדבר יאפשר להם לבחון את ההיסטוריה מזווית אחרת. מזווית זו, היהודים אכן היו הקורבנות. אך בה בעת גם הפולנים היו קורבנות. לכן ניתן לומר שיהודי פולין היו קורבנות של קורבנות. השינוי בנקודת המבט אולי יאפשר ליהודים לסלוח לפולנים, כפי שסלחו לגרמנים.<sup>17</sup>

מחלוקת זו כבשה לאחרונה את הכותרות כשפולין אסרה בחוק על קשירת בני העם הפולני לפשעי הנאצים שבוצעו על אדמת פולין. במפתיע (או שלא) חקיקת החוק אירעה בסמוך לזמן הצגת התערוכה. הדבר אומר כי האנטגוניזם בין פולין לישראל כמדינת היהודים עדיין חי ונושם, וכי כל ניסיון להשתיקו לא יצלח. לכן, במקום למחוק אותו כאילו מעולם לא היה, מוטב להתמודד עימו פנים אל מול פנים. בכך אפשר יהיה לשכך את הממד ההרסני שלו ולהפוך אותו לכוח יוצר. זה בדיוק מה שעושה התערוכה.

## הזרה שבתוכנו

לאחר פיתולים אינספור אנו מגיעים כעת לתערוכה עצמה, שמציבה את האנטגוניזם הפולני-ישראלי בחזית. העבודה המציגה את האנטגוניזם המדובר באופן מופתי היא הצילום "משפחה" (Family) של יוליה טאשיצקה (Julia Taszycka). מדובר בצילום משפחתי רגיל לכאורה של משפחה ישראלית-יהודית. על ישראליות המשפחה מעידה הסביבה המשמשת רקע לצילום, זו של שכונה ישראלית טיפוסית על סממניה המוכרים. על יהדותה מעיד לבוש המצולמים: שני הגברים מציינים לקוד הלבוש הדתי המוכר – נעליים שחורות, מכנסיים שחורים, כיפה שחורה וחולצה לבנה. כך גם הנשים: אחת חובשת כיסוי ראש ושלוש חובשות פאה. כולן לבושות בלבוש צנוע, הכולל שמלה ארוכה וחולצה

17 מבוסס על דבריו של נשיא פולין המנוח לך קצינסקי. ראו יולי תמיר, "מה למדתי מנשיא פולין על היהודים ועל השואה", מוסף הארץ, 9.2.18.

בין הסטודנטים כמו גם התחלה של דיאלוג. העבודות המוצגות בתערוכה הן פרי שהות משותפת זו. לכן אך טבעי הוא שהן עוסקות בבתי הגידול של שתי המדינות, על מגוון האנטגוניזמים המתקיימים בהם. אך נראה שהאנטגוניזם הדומיננטי הוא זה שבין שתי המדינות עצמן.

הפעם יש לנהוג אחרת. במקום להסתתר מאחורי לשון הפיסי החלקלקה יש לקרוא לדברים בשמם. היחסים בין פולין לישראל אינם פשוטים, בלשון המעטה. בעומקם שוכן אנטגוניזם יסודי בין העם הפולני לעם היהודי על רקע אחרותו הבלתי ניתנת לצמצום של השני. זאת, בשל דתו האחרת והאל האחר, חסר הפנים והגוף, שבו הוא מאמין. אותה דת אחרת המאמינה באל אחר הולידה באירופה ובפולין בכללה אנטגוניזם שאינו בר־צמצום כלפי היהודים העונה לשם "אנטישמיות". אנטגוניזם זה התעצם במלחמת העולם השנייה לכלל ניסיון השמדה של העם היהודי, העונה לשם "הפתרון הסופי". ניסיון ההשמדה התרחש בפועל, בין השאר, על אדמת פולין הכבושה בידי גרמניה הנאצית. זו האמת ההיסטורית הקשה, והיא זו שניצבת ביסוד היחסים בין פולין וישראל.

אנטגוניזם זה תלוי ועומד על מילה אחת, שעדיין לא הוזכרה כאן, הקשורה אף היא לאשכול המשמעות הראשון של הפועל היווני סקר. זו המילה *circumcision*, ובעברית, "מילה". מילה זו מבטאת את החיתוך (*incision*) המיוחד לברית המילה, שנעשה סביב (*circum*) בשר הפין כדי להפריד ממנו את העורלה. באופן זה מזדהמת המשמעות הראשונה של הפועל סקר, זו של ההטיה והסיבוב, במשמעות השנייה, זו של החתך. החיתוך הסיבובי של העורלה הוא האות הנחקקת באופן בלתי הפיך בבשר והמהווה בכך עדות ליהדותו. שארית בשר מדולדלת זו – העורלה – היא זו שמבדילה את הגוף היהודי מהלא־יהודי. חיתוך המילה מבתק אפוא לא רק את העורלה מהגוף אלא גם את הגוף היהודי מהגוף הנוצרי, ובכך מהווה עדות חותכת, תרתי משמע, לאנטגוניזם שאינו בר־צמצום בין השניים. שארית הבשר של העורלה המבוקעת מהגוף היא ששימשה אפוא כעילה לניסיון להשמדת היהודים. מהאודים העשנים של הניסיון להשמדת שארית הבשר היהודי נותרה שארית הפלטה, שממנה קמה והייתה מדינת ישראל.

חלקה של פולין בכל זה שנוי במחלוקת עד היום. אקורד הסיום של הקיום היהודי בפולין היה אומנם מחנות ההשמדה, שבהם נרצחו כשלושה מליון יהודים פולנים. אבל ההתחלה הייתה אחרת: בפולין התקיימה קהילה יהודית גדולה ומבוססת במשך אלף שנים. היו אף ערים שבהן התקיים רוב יהודי. לא בכדי נקראה פולין בידי היהודים "פה־לביה". היהודים חיו בפולין כי בניגוד למדינות אחרות היא

הטיה מולדת זו הולכת יד ביד עם האנטגוניזם עליו דיברנו זה עתה. לכן, במקום לכפר גלובלי, ניתן לדמות את האומנות לשדה קרב בו מתרחשים עימותים בלתי־פוסקים הנובעים מההבדלים האנטגוניסטיים הקיימים בין בתי הגידול השונים של האומנים השונים. בכך אנו מתקרבים לטענתו של היידגר, הרואה באומנות תולדה של חתך (Riss) שאינו בר־צמצום.<sup>16</sup> במקרה של היידגר, זהו החתך בין העולם לאדמה. במקרה דנו, זה החתך בין בתי הגידול השונים. זהו לא מקור חולשתה של האומנות. להפך, זהו מקור עוצמתה. שכן עימותים אלו מגבירים את המגוון של האומנות במקום לצמצמה לשפה גלובלית אחת. הם מצליחים לפעור סדק בחומה הבצורה של שיח הפיסי ולהבקיע לעבר הממשי שאותו הוא מנסה להסתיר. על האומנות לשמור אפוא על מקומה כמי שנתונה בתפוצה שאינה בת־צמצום לשיח הגלובלי השולט כיום.

### בשר המילה

אידאולוגיה זו משתקפת היטב בעבודות המוצגות בתערוכה. אך לפני שנפנה לתערוכה עצמה, יש לדבר קודם כל על נסיבות היווצרותה, כלומר, על בית הגידול שלה. שכן גם לתערוכה שעניינה בית גידול יש בית גידול משל עצמה. התערוכה מסכמת פרויקט חינוכי מתמשך שבר־און הגתה, יזמה ונהלה מאז 2008. החיבור בין סוגיות באומנות לבין התבוננות מתדיינת על אודות דעות קריטיות המשפיעות על יחסים בין עמים ואנשים היה תמיד בראש מענייניה של בר־און. בשנים שבהן הרבתה להופיע ברחבי העולם, להכיר בדרך בלתי אמצעית תרבויות שונות במדינות במזרח (אסיה ואירופה) ובמדינות במערב (אירופה ואמריקה), וליצור בהן קשרים אישיים וחבריים של ממש, גבר בה הצורך לתת ביטוי נוסף לחיבור מיוחד וחשוב זה. הפרויקט הוא פרי יוזמה של המחלקה לאומנות בבצלאל, בשיתוף עם האקדמיות לאומנות בוורשה, קראקוב וורוצלב, והאוניברסיטה לאומנות בפוזנן. במסגרת הפרויקט התארחו סטודנטים מפולין ומישראל זה בארצו של זה למשך עשרה ימים. בזמן שהות המשותפת נערכו ביקורים באתרים בעלי משמעות היסטורית, דתית ולאומית. כמו כן, נערכו סדנאות בהתאם למתודה הייחודית שפיתחה בר־און, שבהן נחשפו המשתתפים לזיקה שבין התנהגותם ואומנותם. ביקורים וסדנאות אלו אפשרו לסטודנטים היכרות מעמיקה עם בית הגידול של המדינה המארחת. השהות האינטנסיבית של הסטודנטים זה עם זה שימשה מסגרת לדיון אינטלקטואלי, רגשי ויצירתי, שבמהלכו נחשפו נקודות מבט בין־אישיות ובין־קבוצתיות. בכך התאפשרה העמקה של ההיכרות

16 מרטין היידגר, "מקורו של מעשה אמנות", תרגם אדם טננבאום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2017.

(2) האנטגוניזם המיני שבין גבר לאישה, הגוזר משחק נצחי של משיכה ודחייה, זיווג ופירדה.  
 (3) האנטגוניזם הלאומי, הנגזר מהשתייכותנו לעמים שונים.  
 (4) האנטגוניזם הדתי, הנגזר מהשתייכותנו לדתות שונות המאמינות כל אחת באל אחר.  
 כל אחד מאנטגוניזמים אלו אינו בר־צמצום במובן זה שכל אחד מאיברי ההבדל המכונן אותו אינו ניתן להטמעה ברעהו. הדבר אומר שאיברי ההבדל נתונים בריב מר ומתמיד האחד עם האחר. נוכחות האנטגוניזם היסודי הזה בהקשריו השונים מובילה למסקנה כי לעולם לא נוכל להגיע לאותו קיום אוטופי נעדר פילוג ושיסוע, קרי, נעדר הבדל, כפי שהוא מתואר בחזון הנביאים, או לחילופין, בשיח הפיסי. כאישוש לכך יכולה לשמש נוכחות האנטגוניזם במשפחה הגרעינית הראשונה, המונה את אדם, חוה, קין והבל. כמסופר בבראשית ד', סצנה משפחתית זו אינה שלוה והרמונית כלל ועיקר. לא ערבות הדדית וקבלה ללא תנאי יש בה אלא צרות עין וקנאה. זו קנאת האחים, הרבים ביניהם למנחתו של מי ישעה אלוהים יותר. הקנאה מעבירה את קין על דעתו, ומובילה אותו לרצח הבל אחיו, הזועק בדמו מן האדמה. כך גם בסיפור מגדל בבל בבראשית י"א, שעיקרו ניסיון להיחלץ מהאנטגוניזם. המשימה שלקחו על עצמם בוני המגדל הייתה לבטל את ההבדל בין המקומות, העמים והשפות, וליצור מקום אחד מובוליתי, נעדר חתכים ושסעים, שבו ישכון עם אחד במקום אחד וידבר בשפה אחת. אלוהים – אלוהי ההבדל, בלשון דרידה<sup>15</sup> – מנפץ בחמתו את מפעל הבונים ומפיץ אותם לכל עבר. בתוך כך הוא משית עליהם את גורל התפוצה: תפוצת המקומות (לעולם לא תוכלו לגור במקום אחד); תפוצת העמים (לעולם לא תוכלו להתאחד לעם אחד); ותפוצת השפה (לעולם תהיו נתונים בריבוי לשונות). התפוצה – אותו ריבוי שאינו בר־צמצום לכלל מקום אחד, עם אחד ושפה אחת – היא אפוא מגורלו של הקיום האנושי. אף שיח פיסי לא יוכל למחות אותו. מכאן ניתן לעמוד ביתר דיוק על כוונתה של בר־און בכותרת התערוכה. מאחורי כותרת זו – *Aesthetics and Bias* – מסתתרת אידאולוגיה שלמה: מעשה האומנות אינו פעולה אוניברסאלית, שאינה לוקחת בחשבון את נסיבות חיי האומן, כאילו כולנו חיים בכפר גלובלי אחד שבו אין חשיבות להבדלים של מקום, מעמד, לאום, דת, מין, וכן הלאה. תחת זאת, יש לראות במעשה האומנות פעולה הנובעת מבית הגידול של האומן, על תנאיו הייחודיים. בית הגידול הזה משתקע באומנים ומותיר בהם את רישומו, ומכאן שהוא גם מטה אותם בצורה כזו או אחרת בין אם ירצו בכך אם לאו.

וגזירה, בעיקר בהקשר של גזיזת צמר. מקור הפועל היווני בפועל הסנסקריטי – קַרְנְטִי – שמשמעו להכאיב, לפצוע וגם להרוג. מפועל זה נגזרות מילים רבות באנגלית הנושאות קונוטציה אלימה. עימן נמנות מילים המתארות מעשה אלים: carnage (טבח) ו־carnivore (טורף); מילים המתארות כלים הקשורים לביצוע מעשה אלים או להתגוננות מפניו: scabbard (נדן הפגיון) ו־cuirass (חלקו הקדמי והאחורי של שריון); מילים המתארות את תוצאות המעשה האלים: scar (צללקת) ו־corium (גלד); ומילים הקשורות לחיתוך הנעשה באריגים: kirtle (חצאית); ו־scarf (צועף, מטפחת, של); הפועל נוכח גם במילים הקשורות בזקנה ובמוות: crone (אישה באה בימים) ו־charnel (מה שיש בו מהמוות). החתך האלים הנוכח במקור היווני של המילה bias מנפץ אפוא לרסיסים את אשליית הלוח החלק. הוא מעיד על כך שהלוח אינו חלק כלל אלא רווי בחתכים ובשסעים. אלו החתכים והשסעים שחורץ בנו בית הגידול שלנו, המטביע עלינו את חותמו כפי שהאל מטביע בברואיו את האידאה שלו, כמאמר דקרט. החתכים והשסעים המוטבעים בנו הם שיוצרים בתורם את החתכים והשסעים בין הקבוצות החברתיות השונות. זהו ההבדל המפלג בינינו והמונע את האפשרות לשהייה יחדיו כאילו אין בינינו כל הבדל, כאילו נולדנו כולנו לוח חלק. מדובר אפוא בהבדל אנטגוניסטי הרווי באלימות שאינה בר־צמצום. בראשית, אפוא, לא היה לוח חלק אלא אנטגוניזם.

זהו גם בדיוק המצב שעליו מדבר הרקליטוס באחד הפרגמנטים הידועים שלו:

קָרְב

לְכָל הוּא אָב, לְכָל הוּא מָלָה;

וְאֵת אֵלָה יַעֲצִיג כְּאֵלִים, אֵת אֵלָה – כְּבְנֵי אָדָם;

אֵת אֵלָה יַעֲשֶׂה עֲבָדִים, אֵת אֵלָה – בְּנֵי חוֹרִין.<sup>14</sup>

המילה "קרב" היא התרגום העברי למילה היוונית פּוֹלְמוֹס (שממנה נגזרת המילה העברית פּוֹלְמוֹס). זהו השם שמעניק הרקליטוס לאותו אנטגוניזם יסודי, או ליסוד כאנטגוניזם, המולך על כל מה שישנו והמייצר הבדלים בין אלים לבני אדם למשל, או בין עבדים לבני חורין. מאנטגוניזם זה – אותו ריב וסכסוך מתמידים, אותה עצם תקועה בגרון – נגזרים אנטגוניזמים נוספים הניצבים ביסוד הקיום האנושי. הבה נמנה כמה מהם:

(1) האנטגוניזם המעמדי שבין אדון לעבד, שאותו כבר מציין הרקליטוס.

14 שמואל שקולניקוב, "היראקליטוס ופארמנידס: עדויות ופרגמנטים", תרגום שמואל שקולניקוב, מוסד ביאליק: ירושלים, 1988. פרגמנט 53, עמ' 94.

15 ז'ק דרידה, "נפתולי בבל", תרגמה מיכל בן נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002.



אתה יכול לצאת מהקיבוץ, אבל אתה לא יכול להוציא את הקיבוץ ממך. לא רק נסיבות הקיום מטביעות בכל אחד ואחת מאיתנו את חותמן. ניתן להקנות לטענה זו ממד אוניברסאלי ולטעון כי עצם השתייכותנו למין האנושי כבר מטה אותנו. זו בדיוק טענתו של דקרט: חרף ניסיונו לנקות את התודעה בהליך הטלת הספק במידע מוקדם הוא עדיין מוצא בה את אידאת האל, המהווה עדות לכך שאנו ברואי. <sup>12</sup> כפי שאי אפשר להוציא מבן הקיבוץ את הקיבוץ, כך אי אפשר להוציא מהאדם את חותם בוראו. מסתבר אפוא, כי חרף הניסיון להיפטר מהן, עדיין קיימות בנו נטיות מולדות הקשורות בבית הגידול שלנו ובעצם היותנו אנושיים.

ועדיין, ניתן לומר כי טענה זו אינה חייבת לגרור בהכרח יחס פוגעני כלפי האחר. עדיין ניתן לומר כי עצם השתייכותנו לבית גידול כזה או אחר, על המשקעים הבלתי ניתנים לסילוק שהוא מותר בנו, אינה חייבת לגרור את ההדרה של זה הבא מבית גידול אחר, ואת יצירת המבנה ההייררכי של הגמוניות / מינוריות הכרוך בכך. כלומר, טענה זו אינה חייבת לגרור את האלימות כלפי האחר, שבה מתמצה בסופו של יום הדעה הקדומה.

אך אם ברצוננו להיות נקיים מדעה קדומה בנוגע לדעה הקדומה, אם ברצוננו להיות ביקורתיים במובן העמוק של המילה ולחקור כל דבר ודבר בכוח שכלנו בלבד – גם כשזה מגיע לדחייה מהדעה הקדומה – נדמה שיש לחקור גם טענה זו, גם אם היא נראית ברורה מאליה.

### החתך שאינו בר־צמצום

על מנת לעשות כן, עלינו להידרש למקור היווני של המילה bias. כמצוין במילון, מקור מילה זו במילה היוונית אֶפִּיקְרִסְיוֹס.<sup>13</sup> אֶפִּי היא תחילית שמשמעה "על". משמעות המילה קרסיוס היא מוטה, אלכסוני. מקור מילה זו בפועל סָקֶר, שלו שתי משמעויות:

(1) המשמעות הראשונה קשורה לאלו שעליהן כבר עמדנו: "להטות", "לפנות", "לכופף", "לעקם". פועל זה משמש מקור למילים האנגליות circle (מעגל); circa (בסביבות); curve (עיקול, עקומה); ו־circus (כיכר, קרקס). בנוסף, הוא מהווה מקור לתחילית הלטינית circum, שנוכחת במילים אנגליות כמו circumstances (נסיבות); circumscribe (לתחום, לעטוף); ו־circumspect (זהיר).

(2) הפועל נושא משמעות נוספת – "לחתוך". לפועל היווני ולמילים הנגזרות ממנו נוסף אפוא ממד אלים. כך למשל, ביוונית, מפועל זה נגזר הפועל קִרְיוֹן, שמשמעו ביתור

של קבוצה מסוימת. מטרת הדעה הקדומה בהקשרה הסוציולוגי היא, ראשית, לשמר את ההבדל בין קבוצה חברתית אחת לאחרת. שנית, לשמר את ההייררכיות של ההבדל הזה, קרי, לשמר את ההגמוניות של קבוצה אחת ואת המינוריות של קבוצה אחרת. מטרות אלו מושגות בחסימת הניידות החברתית ובתיגוג שלילי של הקבוצות המינוריות בידי הקבוצה ההגמונית באופן המונע את נגישותן למשאבים.

מקור דחייתנו מהדעה הקדומה נעוץ אפוא בכך שבחברה שחרתה על דגלה את ערכי הנאורות, אותה החברה שאנו מתיימרים להיות, מקומן של הדעות הקדומות לא יכִרְן. בחברה המקדשת את המחשבה הביקורתית, את חירות הדיבור והעיסוק, את השוויון ואת זכויות האדם, אין מקום לדעות קדומות. עצם קיומן של אלו בחברה מעיד על כך שהיא טרם צעדה אל בגרותה, כמאמר קאנט, כלומר, שהיא עדיין נטועה בחשכת המחשבה הלא־ביקורתית. מכאן הניסיון העיקש של חברות נאורות לעקור מקרבן, בסיוע פרקטיקות שונות, את הדעה הקדומה, שקיומה מהווה עדות לנכשלותן חרף שאיפתן להיחלץ ממנה.

עם פרקטיקות אלו נמנה שיח "התקינות הפוליטית" (Political Correctness), או בקיצור, פִּי־סִי. שיח זה ניזון מההנחה שהשפה אינה מתארת את המציאות אלא בוראת אותה בפועל. תיקון המציאות יעשה אפוא באמצעות תיקון השפה. בהתאם לכך, שיח הפִּי־סִי מגנה את השימוש בכינויים פוגעניים הניזונים מדעות קדומות, שבהם נעשה שימוש לתיאור קבוצות חברתיות כאלו ואחרות. במקומם הוא מציע כינויים ניטרליים, שאינם ניזונים לכאורה מדעות קדומות. אך האם עלה בידי שיח הפִּי־סִי לעקור מהשורש את העוינות? האם הוא אכן סייע בשיכוך הריב והמדון בין קבוצות חברתיות? למרות שלא יהיה תקין פוליטית לומר זאת, רובנו נסכים ששיח הפִּי־סִי הצליח רק לכסות על הבעיה אך לא לפתור אותה.

כיצד הדבר ייתכן? כיצד לאחר יותר ממאתיים שנות נאורות עדיין קשה כל כך לעקור מהשורש את הדעה הקדומה? האם החזון האמפיריציסטי של הלוח החלק – כלומר, של תודעה חופשית מכל תוכן קודם היוצרת את שיפוטיה בהתאם לניסיון בלבד – מתברר כבלתי אפשרי? האם ייתכן שלמרות הניסיון להציג את האדם כישות תבונית ועצמאית, ומכאן גם בעלת דעות שאינן מוטות, עדיין מתקיימות בו נטיות והעדפות לא מנומקות הקשורות באופן כזה או אחר בנסיבות חיוו?

בהתאם לדברי שאול טשרניחובסקי, לפיהם האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו, ניתן לדמות את האדם לסגסוגת הנוצקת לכור המצרף של בית הגידול שלו, שמטביעה בו את חותמה בין אם ירצה בכך ובין אם לאו. כפי שאומרים,

<sup>12</sup> שם.

<sup>13</sup> נדלה מתוך: <http://www.dictionary.com/browse/bias>

לאחר שעמדנו על משמעותה, הגיע הזמן לשאול מה בדיוק לא בסדר עם הדעה הקדומה. תחושת הבטן אומרת שדעה קדומה היא דבר לא יאה ולא ראוי. אנו חשים שמדובר בדבר שיש להימנע ממנו ולהילחם בו, בשמשו מרכיב יסודי בתמהיל השנאה והאלימות. אך כאנשי ונשות תרבות, כאומנים ואומניות, כתאורטיקנים ותאורטיקניות, אל לנו להסתמך על תחושות בטן בלבד. אל לנו לאמץ דעה קדומה בנוגע לדעה הקדומה. אל לנו להסתמך על המובן מאליו שמציג את עצמו כמה שאינו נדרש לחקירה נוספת. תחת זאת, עלינו לאמץ גישה ביקורתית ולשאול ללא כחל וסרק על טבעה של הדעה הקדומה ועל מקור דחייתנו ממנה, יהיו תוצאות חקירה זו אשר יהיו.

ניתן לאתר את מקור הדחייה מהדעה הקדומה במחשבת הנאורות, שראתה בתבונה את הכלי שבאמצעותו ניתן יהיה לגאול את האדם מכל תחלואיו. ההסתמכות על התבונה זוהתה בידי קאנט כיציאה מילדות לבגרות. אל לו לאדם להסתמך עוד על דברים שאמרו לו אחרים, כדרך הילדים. תחת זאת, כדרך המבוגרים, עליו "להעז לדעת", כלומר, לחרוץ משפט בעצמו בסיוע תבונתו שלו. על האדם לנתב את דרכו מתוך התנסותו האישית בלבד, ומתוך המסקנות שיוכל לגזור ממנה.<sup>10</sup>

במסגרת זו, יש לסלק את הגורמים הניצבים בדרכה של התבונה לידיעה עצמאית. עם אלו נמנות מה שנהוג לכנות "אידיאות טבועות מלידה", כלומר, כלל המושגים הקיימים בנו באופן א־פְּרִיורי. עם אלו נמנות גם מכלול התפיסות שנוטעים בנו סוכני הכוח, והגורמים לנו להאמין בהן באורח בלתי ביקורתי. הדעה הקדומה – בין אם היא טבועה מלידה ובין אם הוטמעה בידי סוכני הכוח – עומדת בדרכה של התבונה ומונעת את עצמאותה. אם ברצוננו להיות עצמאיים עלינו לסלקה מהדרך. כדוגמה מופתית לכך יכול לשמש הליך הטלת הספק של דקרט, שעורך ניסוי מחשבתי נועז הכרוך בסילוק כל ידיעה שאי אפשר להחזיק בה כוודאית. לאחר ששלל את כל ידיעותיו כולן, עולה בידי לדלות מתהום הספק את ודאות קיומו שלו כאני חושב.<sup>11</sup>

בהקשר הסוציולוגי, הדעה הקדומה היא מכלול התפיסות לא בנוגע לעולם עצמו אלא בנוגע לאנשים המאכלסים אותו. גם כאן תפיסות אלו לא הוסקו מההתנסות במפגש בלתי־אמצעי עם קבוצות חברתיות או עם פרטים מתוכן, וגם הן חסרות כל הנמקה הגיונית. בדרך כלל הן גם רחוקות מרחק רב מאופייה האמיתי, במידה שישנו כזה, של הקבוצה הנדונה. מקור תפיסות אלו באופן הגידול והחינוך

עמדה ביחס אליהם על סמך ההתנסות בלבד. זוהי בדיוק עמדתו של המדע שעליה דיברנו קודם לכן. זוהי גם עמדתה של אסתטיקת הטעם של יום וקאנט, המבקשת להחיל את הליך השיפוט המדעי על השיפוט האסתטי.

המשמעות השנייה אינה נוגעת בהטיה בין רעיונות מופשטים אלא בזו שבין גופים גשמיים. הדיון מועתק אפוא מהשדה המדעי והאסתטי לשדה הסוציולוגי: הדבר בא לידי ביטוי גם בכך שההטיה מזוהה עם המונח "דעה קדומה" בהקשרו הסוציולוגי, הנושא מטען שלילי כבד. מהי אפוא הדעה הקדומה בהקשרו הסוציולוגי? מדובר בתפיסה בלתי מבוססת ובלתי מוצדקת בנוגע לאופייה של קבוצה חברתית מסוימת, שאינה מוסקת מהניסיון ואינה מקבלת תיקוף הגיוני. תפיסה זו היא שמזינה ומצדיקה את ההטיה כנגד הקבוצה החברתית הנדונה, בראש ובראשונה, כך לשון ההגדרה, כנגד קבוצות שהמכנה המשותף שלהן הוא גזע. הדעה הקדומה בהקשרו הסוציולוגי היא אפוא בעלת שני מאפיינים עיקריים: ראשית, תחושה של הזדהות וסולידריות בין חברי קבוצה חברתית כזו או אחרת. שנית, תחושת ההזדהות הזו מובילה לגילוי עוינות כלפי קבוצות חברתיות אחרות, המלווים בדעה קדומה על אודותיהן.

יש לציין, כי בדרך כלל יחסי הכוחות אינם שווים: קבוצה אחת היא זו ששולטת במשאבים, ומכונה, בלשון גראמשי, "הגמונית".<sup>7</sup> בעוד הקבוצות האחרות שכלפיהן מופנית העוינות משוללות משאבים, ולכן ניתן לכנותן, בלשון דלז, "מינוריות".<sup>8</sup> אחד ההסברים למניע של עוינות זו הוא הרצון לשמר את ההבדל ההיררכי בין חברי הקבוצה ההגמונית הנהנית מהמשאבים לבין חברי הקבוצות האחרות המנועים מהגישה למשאבים. עוינות זו מיתרגמת לפרקטיקות של תיוג, הדרה, הוקעה, קיפוח, וכן הלאה, של הקבוצות המינוריות בידי הקבוצה ההגמונית. זו האלימות ה"אסטרטגית" בלשונו של דה־סרטו. אך גם הקבוצות המינוריות מפעילות בתורן אלימות כנגד הקבוצה ההגמונית. זו האלימות ה"טקטית" בלשונו של דה־סרטו, שעיקרה חתירה תחת הסדר ההגמוני ושיבושו באופנים שונים.<sup>9</sup> תיאור זה תקף בנוגע למכלול העימותים בין הקבוצות השונות, המתרחשים בעיקר על רקע דת, לאום, מגדר, מעמד וגזע.

### הדעה הקדומה ואיביה

7 אנטוניו גראמשי, "על ההגמוניה: מבחר מתוך מחברות הכלא", תרגם אלון אלטרס, תל אביב: רסלינג, 2004.  
8 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, "קפקא: לקראת ספרות מינורית", תרגמו רפאל זגורי־אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005.  
9 מישל דה־סרטו, "המצאת היומיום: אמנויות העשייה", תרגם אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2012.

10 עמנואל קאנט, 'הנאורות מהי?', בתוך "הנאורות: פרויקט שלא נשלם?", עורך עזמי בשארה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997. עמ' 45-52.  
11 רנה דקרט, "הגיונות על הפילוסופיה הראשונית", תרגם דורי מנור, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2002. עמ' 41-51.

אינה ממוקמת ביצירת האומנות אלא בתודעת הצופה.<sup>4</sup> שלילת האינטרס בנוגע לקיום יצירת האומנות שוללת את האפשרות לתביעת בעלות עליה, ובכך גם את כניסתה לכלכלת האומנות. כפי שקורה לא אחת, לבעלי היצירה, לרוב אספני אומנות, יש אינטרס להגביר את ערכה האסתטי שכן הדבר מוביל להגברת ערכה הכלכלי.

ייתכן שבדברים אלו מתחיל להסתמן פתרון לחידה המניעה את הטקסט הזה: מה יש במילה bias שאפשר את קשירתה במילה aesthetics? התשובה ברורה: המילים קשורות במובן זה שעל השיפוט האסתטי להיות חף מדעה קדומה. התשובה מצביעה לכאורה על נטייתה של בר־און למה שמכונה "אסתטיקה אנליטית". מדובר באסתטיקה המייצרת שיח טהרני, נקי מסובייקטיביות ומכאן גם מרלטיביזם, ובעל יומרה לשיפוט אובייקטיבי פרוטו־מדעי.<sup>5</sup> אך דומני שלא זה המקרה כאן: בר־און אינה חותרת לטיהור השיח האסתטי מהאישי, מהסינגולארי, ומכאן גם מהסובייקטיבי. ההפך הוא הנכון: כפי שנראה מיד, היא חותרת לשיח אסתטי ולעשייה אומנותית הניזונים מהאישי ומהסינגולארי, ובתוך כך גם מההטיה המתקיימת בהם. בטענה זו יש מן האמת בהנחה שנטה את ההטיה לצד השני של המתרס, קרי, מהצופה אל האומן. בניגוד לאסתטיקה של יום וקאנט, ההטיה הסובייקטיבית של האומן, ולא של הצופה, היא זו שמעניינת את בר־און.

כדי להידרש להטיה זו יש לפנות לדיון במשמעות המילה bias בהקשרה הסוציולוגי. כדי לעשות כן, יש לשוב להגדרתה המילונית, שכוללת שתי משמעויות:

1. נטייה, טרנד, תחושה, או דעה מובחנת, במיוחד זו שקיימת מראש וללא הצדקה הגיונית: נטייה לא חוקית כנגד קבלת מבקשי עבודה מבוגרים יותר; נטיית כתב העת לטובת אומנות על חשבון צילום; נטייתנו החזקה לטובת רעיון כלשהו.

2. תחושות או דעות לא מוצדקות הגיונית בנוגע לקבוצה חברתית מסוימת; דעה קדומה: האשמות בדבר דעה קדומה בהקשר הגזעי.<sup>6</sup>

המשמעות הראשונה קשורה בתכנים מנטליים הנוכחים בתודעתנו מראש במובן זה שאינם מבוססים על התנסות. ברוח האמפיריציזם – הממשיל את התודעה ללוח חלק (tabula rasa) והטוען שאין בה דבר שלא היה קודם בחושים – נוכחות תכנים אלו נבחנת באור שלילי. זאת, כיוון שהם מונעים גישה נקייה לדברים ומכאן גיבוש

נוטה להאמין ולקוות כי העמדה הבלתי מבוססת שבה הוא מחזיק, בהיותה מועילה לו, היא זו האמיתית. הוא גם נוטה ללכת שבי אחר הדעה הרווחת – הדוקְסָה – ולבטל בפניה את דעתו הפרטית במידה שאינה עולה בקנה אחד עימה. על העמדה הנובעת מטבעו העצל של האדם ניתן להוסיף עמדות אחרות המציבות אף הן מעקש כנגד חתירת המדע לאמת. מדובר בגישות שניתן לכנותן "אי־רציונליות", שעיימן נמנות האמונה הטפלה והמיסטיקה, המיתוס והאגדה. לכל הפרקטיקות הללו משותפת היומרה להעניק פשר לטבע מבלי להסתמך על הליך הברור המדעי.

קיים גם המעקש שהצביה הדת בפני המדע. גם כאן מדובר בהסבר של הטבע שאינו נסמך על הליך ברור מדעי. זו ה"דוגמה", קרי, העמדה הרשמית של הכנסייה, שהתבססה על אמיתות המדע הקדום והתאולוגיה הנוצרית. על המדע, סברו אנשי המדע החדש, ובכללם פרנסיס בייקון, לזנוח את העמדות הלא מבוססות הללו, שמוכתבות בידי הכנסייה בעודן משרתות את האינטרסים שלה, ולהסתמך על הליך הברור המדעי המושתת על ניסיון ותצפית. הדוקסה של ההמון, זו הניזונה מעצלות הרוח, והדוגמה של הכנסייה, זו המקדשת את האמונה העיוורת, הולכות אפוא יד ביד. כנגד שתי אלו נאלץ המדע לצאת בחתירתו הבלתי מתפשרת לאמת. בהקשר המדעי, מובן המילה bias מתברר אפוא כדעה הקדומה, בין אם בהקשר של חיי היומיום או בהקשר הדתי, זו אשר מוטה מראש בלא כל הסבר מניח את הדעת, והתוקעת בכך מקלות בניסיון המדע לרדת לחקר האמת.

בתוך כך יש גם להתייחס למובן המילה bias בהקשרה האסתטי. בין האובייקט הטבעי לאובייקט האסתטי, סוברים הפילוסופים של המאה ה־18, קיים הבדל ניכר, שכן הכרת הראשון יכולה לטעון לתוקף אובייקטיבי, בעוד הכרת האחרון לעולם לא תוכל לטעון לתוקף כזה, ולכן נדונה לרלטיביזם. דיוויד יום ועמנואל קאנט ניסו לגשר על פער זה בדרישתם להעמדת תנאים לקליטת יצירת האומנות שיובילו להסכמה כללית בנוגע לערכה האסתטי, ובכך יגבירו את האובייקטיביות של השיפוט האסתטי. בראש תנאים אלו ניצבה הדרישה לקליטה נקייה מדעות קדומות של האומנות. יום דורש ממבקר האומנות להימנע מהיכרות מוקדמת עם האומן שעל יצירתו הוא חורץ משפט, שכן זו יכולה להטות את שיפוטו.<sup>3</sup> דרישתו של קאנט חמורה בהרבה: על השיפוט האסתטי להיות חף מכל אינטרס בנוגע לעצם קיום יצירת האומנות. הדבר בגדר האפשר שכן חוויית היופי

4 עמנואל קאנט, "ביקורת כוח השיפוט", תרגמו שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטנשטרייך, ירושלים: מוסד ביאליק, 1960. עמ' 37-71; עוד בנושא, ראו פימנטל, "אסתטיקה". עמ' 108-127.  
5 ראו עדי צמח, "אסתטיקה אנליטית", תל אביב: דגה, 1970.  
6 דלה מתוך: <http://www.dictionnaire.com/browse/bias>

3 דיוויד יום, "על אמת המידה של הטעם", תרגמה מירי קרסין, תל אביב: הקיבוץ המאוחד / ספרית פועלים, 1984. עמ' 7-50; עוד בנושא, ראו דרור פימנטל, "אסתטיקה", ירושלים: מוסד ביאליק, 2014. עמ' 93-107.

# בין שארית הבשר לשארית הפלטה

"סטיית תקן". אך חשוב מכך, המילה מזוהה עם עמדות שניצבות כנגד חתירת המדע לאמת. בהקשר זה, כדאי לצטט את דברי אחד מאבות המדע המודרני, פרנסיס בייקון:

האדם נוטה להאמין בקלות יתרה במה שהיה מעדיף שיהיה אמיתי. באופן זה הוא דוחה מעל פניו עניינים סבוכים בשל העדר סבלנות מספקת לרדת לחקרם; הוא פוסל דעות מפוכחות כי הן מצמצמות את התקווה; הוא דוחה את האמיתות העמוקות של הטבע מתוך החזקתו באמונות טפלות; הוא דוחה את בהירות הניסיון מתוך יהירות וגאווה. כל זאת שמא ייווצר הרושם שדעתו עסוקה בדברים ירודים ובני-חלוף; בדברים שברגיל אין מאמינים בהם, שאינם עולים בקנה אחד עם דעת ההמון. קיצורו של דבר, רבות מספור הן הדרכים, שלעיתים אינן ניכרות לעין, שבהן הנטיות הטבעיות עוכרות ומזהמות את הדעת.<sup>2</sup>

מול חתירת המדע לחקר האמת של הטבע מצביע בייקון על המעקש של הטבע האנושי. האדם הוא עבד לנטיותיו הטבעיות. על כך מסכים בייקון עם קאנט. מכיוון שכך, האדם נוטה לעצלות מחשבתית המונעת ממנו את הסבלנות והדבקות הדרושות לירידה לחקר האמת. בתוך כך הוא

כשעדינה בר־און – אומנית ומורה לאומנות עתירת זכויות – פנתה אליו בבקשה לכתוב טקסט שילווה את התערוכה *Aesthetics and Bias*, השאלה הראשונה שעלתה בדעתי הייתה בנוגע למשמעות המילה *bias*, שלא הייתה מחוורת לי דיה. מעבר לכך, גם הטריד אותי החיבור בינה למילה *aesthetics*, שנראו לי תחילה כבלתי קשורות בעליל. המילה *bias* חשובה, כי כפי שנראה מייד, העמידה על משמעויותיה יכולה לפתוח את הדרך להבנת המתרחש בתערוכה.

## **bias: בירור מושגי**

החיפוש במילון העלה, כי התרגומים האפשריים למילה זו הם: "הטייה", "נטייה" וגם "סטייה". חיפוש מעמיק יותר חשף את טווח המשמעות הרחב שלה, שאותו ניתן לנתב לארבעה שדות סמנטיים מובחנים: הפיזי, המדעי, האסתטי והסוציולוגי.<sup>1</sup> בשדה הפיזי, המילה מבטאת סטייה מהמסלול. כך למשל, היא מוזכרת בהקשר למשחק הכדורת, שבו ניתן להטות כדור ממסלולו בהדבקת מסה לפני השטח שלו. באותו האופן, היא מוזכרת גם בהקשר למלאכת האריגה: הכוונה לחוטי ערב שחורגים בעיקולם המוטה או האלכסוני מהמתווה הישר. המילה, מסתבר, גם קשורה לקביעת עוצמת הזרם במכשירים חשמליים.

בשדה המדעי, המילה מופיעה בשיח הסטטיסטי, בהקשר לסטייה אפשרית בתוצאות מדגם, שמכונה בעברית

Francis Bacon, *The New Organon*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [1620]. p. 82. 2

נדלה מתוך: <http://www.dictionary.com/browse/bias> 1

HE

03

העבר. אנחנו מתמודדים עם המצב הקשה שהותירו הדורות הקודמים, אנחנו תוהים לגבי הזהות שלנו, היחס שלנו כלפי הקהילה. ישנם, כמובן, כמה הבדלים הנובעים ממסורות אחרות ואפילו מהאקלים השונה, אבל "הפרוזה של החיים" חופפת כמעט במאה אחוז. את עבודתי "מגדלה", אשר הוצגה בפוזנן בתערוכה המסכמת של חילופי הסטודנטים, הקדשתי לפאזל הזה של יחסי פולנים-יהודים, משחק של סידור, פירוק, ובנייה מחדש. כמובן, יהיו שיטענו שכל זה היה צפוי. אבל עבורי, דווקא "הטענה" הזו היא הנכס הגדול ביותר של התוכנית "אסתטיקה ודעות קדומות". עדינה בר-און, היוזמת והמרכזת של המפעל כולו, הופכת "היפותטיות למציאות". בעולם האומנות, בדומה למדע, צריך לערוך גם ניסויים מובנים מאליהם כדי שנוכל להוכיח את התוצאה הצפויה מראש, לחוש אותה על בשרנו.

במהלך היום, השלימו הרפתקאות הערב באופן נפלא. השיטוטים הליליים היו אלה שהשלימו עבורי את הדימוי של העיר המרתקת הזו. במהלך היום רואים ברחובות בעיקר תיירים, חיילים או יהודים אורתודוקסיים לבושים בתלבושות מסורתיות. בערב, לעומת זאת, מופיעים ברחובות המון אנשים מהקצה השני של החברה המורכבת של מדינת ישראל. מוזיקה, ריקודים ובילויים נראים כמו התרסה כנגד הסדר המאובן למדי שאנו רואים באור היום.

זמן קצר אחרי תום השלב הראשון של הפרויקט וחזרתנו לפולין, התחלנו בהכנות לקראת אירוח הסטודנטים מישראל בארצנו. וכמובן, מייד החלו התדיינויות: מה להראות לאורחים שלנו ואיך להציג את עצמנו. למרבה הצער, עקב עניינים לוגיסטיים והעובדה שהמדינה שלנו בנויה באופן שונה מבחינה גאוגרפית (ולמען הדיוק – גדולה פי 15) מישראל, לא הצלחנו להראות לאורחינו את הנוף העשיר והתרבות הפולנית המגוונת. היה עלינו להתמקד בעיקר באזור העיר ורשה. היום אני קצת מצטער על זה שבנינו תוכנית תיירותית ביותר לאורחים שלנו. היינו מודעים לכך שהידע שלהם לגבי פולין מצומצם למדי ומבוסס בעיקר על מידע הקשור להיסטוריה שלהם, וכמו שכתבתי בהתחלה – אלו בעיקר אלמנטים הקשורים לטראומה ולהנצחה של מה שאבד. למרבה הצער, זה היה המקרה גם בטיול שלנו. לא ויתרנו על ביקור בעיר העתיקה, טיול דרך החלק המוזנח (אם כי הציורי) של שכונת פראגה והאזורים שבהם היה גטו ורשה. היום אני תחת הרושם שהצגנו לאורחינו דימוי של עיר-אתר-זיכרון-בית-קברות. אולי באמת יש לה אופי כזה ואין טעם להעמיד פנים שהמצב אחר. חשוב להזכיר כי הביקור התקיים בתחילת אפריל, במזג אוויר לא אטרקטיבי במיוחד. מי שבילה שנה בוורשה יודע שהעיר הזו היא כמו פרח – היא פורחת ובוהקת בצבעוניותה לאור השמש, ושוקעת בתרדמת בתקופת החורף האפרורי.

בדיוק כמו בירושלים, המרכיב החשוב ביותר בביקורם של אורחינו בוורשה היה הפעילויות בקבוצות קטנות, הבילויים בזמן הפנוי. כפי שהודה מאוחר יותר האורח שלי, העובדה שדי התעקשתי להראות לו את חיי הלילה בעיר, שינתה עבורו לחלוטין את דמותה של ורשה, אולי אפילו של פולין.

לסיכום, הדבר המדהים ביותר מבחינתי היה כמות הנושאים שעלו בשיחות בין הסטודנטים, שהשיחה עליהם הסתיימה בהצהרה "זה בדיוק אותו דבר כמו אצלנו". ואכן, גם בפולין וגם בישראל, הצעירים עומדים בפני אותן דילמות בכל הנוגע להחלטות לגבי החיים, לנתיבי קריירה, לאחריות אומנותית, לבחירות פוליטיות ובכלל, למציאת מקומם בסדר הקיים. קיבלתי את הרושם שגם הם וגם אנחנו מיוסרים על ידי

# מהיפוטטיות למציאות

הבא היינו אמורים לחיות, לאכול ולישון תחת קורת גג אחת עם אנשים שלא ידענו עליהם דבר. מזלי הטוב שלח אותי אל בחור ידידותי באופן בלתי רגיל, בן גילי, ועד מהרה נוצר בינינו קשר שבמהלך השנים התברר כחזק מאוד ונמשך עד היום. אני חייב להודות שאף על פי שישראל לא הייתה מסתורית עבורי כפי שהייתה לפני ביקורי הראשון, מגוון האטרקציות שהכינו עבורנו הסטודנטים המקומיים הפתיע אותי מאוד. מצאנו זמן לבקר בפינות נידחות ויפות במדבר, ביד ושם, בעיר העתיקה ובשכונה האורתודוקסית בירושלים, וכן לקחת חלק במספר מפגשים מעניינים מאוד, למשל עם חברה באחת ההתנחלויות הנמצאות בשטחים הכבושים ומהוות נושא הסכסוך בין פלסטין וישראל, או עם היסטוריון שהמומחיות שלו היא ההיסטוריה של יפו, שהייתה פעם עיר עצמאית ומשגשגת, ומאוחר יותר מוזגה לתוך תל אביב, המטרופולין היהודי שהוקם לצידה. הדיונים שהתפתחו בעקבות השיחות עם המרצים המוזכרים מעלה היו סוערים מאוד ולעיתים קרובות עברו מאנגלית (שנועדה לשתף אותנו) לעברית, שלא בהכרח שללה את השתתפותנו, אבל דנה אותנו להקשבה פאסיבית. במצבים כאלה, הקבוצה הפולנית שלנו יכלה רק לצפות במהומה המתחוללת כמו במריבה של בני הבית בארוחת חג אצל משפחה שמזמן לא ראתה. אני מוכרח להוסיף כי בזכות הידידות המהירה שנקשרה ביני ובין המארח שלי, הצלחתי להכיר גם צדדים אחרים, לא רשמיים של ירושלים. את התוכנית שיישמנו

את הפולנים והיהודים מאחד עבר משותף, אבל הדימויים ההדדיים על אומותינו מאופיינים בסטראוטיפים הרסניים. הפולנים, בהכללה כמובן, רואים בישראל בעיקר ארץ קודש ועל פי רוב שומעים עליה כאשר מאורגנות בפולין עליות לרגל בהדרכתו של כומר נמרץ. בשביל היהודים, גם בהכללה כמובן, פולין מזוהה עם ארץ מוות, שבה אין דבר פרט לשרידי מחנות השמדה ומקומות טראומתיים. דפוס הנסיעות שלנו אל המדינות הללו גם הוא דומה להפליא. בדרך כלל, אלו ביקורים קצרים מאוד, שכל דקה בהם מתוכננת מראש. הביקורים מבוססים על שמיעת נרטיב מסוים המתבטא בתוכנית הסיורים ושיבה מהירה הביתה. תוכנית כזו אינה מאפשרת לנו לראות כיצד האומות שלנו התפתחו והשתנו בעשורים האחרונים וכמה בעצם מחבר בינינו. למרבה המזל, הנסיעה שלנו לישראל נראתה אחרת. כל זאת הודות לעדינה בר־און ולתוכנית שלה "אסתטיקה ודעות קדומות". זה לא היה הביקור הראשון שלי בישראל, אבל רק במהלך החילופים יכולתי להכיר את עמיתיי מקרוב ולהרגיש כיצד נראים חיי היומיום שלהם. במבט לאחור, הדבר שהתברר לי כיוצא דופן וייחודי לפרויקט כולו, הוא הדגש על ערבוב שתי קבוצות הסטודנטים. אחרי שהגענו לישראל, התבקשנו לבחור שם מתוך רשימה. כך עלו בגורל זוגות פולניים-ישראליים. אחר כך לקחו אותנו אל בתיהם של המארחים ולמעשה, רק על מפתן דלת ביתם פגשנו אותם פנים אל פנים. במהלך השבוע



- 14:44 האומניות עדיין בכיכר, השמש נעה בעדינות לכיוון מערב.
- 15:17 תמונה מסרט הצילום: קוביק אוכלת את התפוזים על רקע דגל כחול-לבן המתנפנף ברוח אחר הצהריים.
- 15:20 תמונה מסרט הצילום: כף רגלה של נירוג'ינסקה מסתירה את פניה של קוביק האוכלת תפוז. כף הרגל, התפוז והפנים גדולים מהדגלים הלאומיים והארכיטקטורה.
- 15:24 סרטון מהטבלט של קוביק: הארכיטקטורה שולטת בתמונה בנוכחות הבטון שלה; מקום הפיקניק עם השמיכה הצבעונית, נייר הציור ושאריות המזון הוא המקום הצבעוני היחיד בכיכר.
- 16:00 סוף הפיקניק. הפקידים עוזבים את משרדיהם. קוביק ונירוג'ינסקה אוספות את חפציהן ועוזבות את הכיכר. השומרים החמושים נשארים.
- באותו ערב, האומניות מציגות את תיעוד "הישיבה" בכיכר ספרא תחת השם *Womanize the Architecture. Are you sitting here just like that or is it because of the sun?* ההצגה מתקיימת במסגרת המושב המסכם של הפרויקט הפולני-ישראלי. קוביק ונירוג'ינסקה מספרות על הפסיביות האומנותית שלהן בכיכר באמצעות מצגת פאוור-פוינט. הן קושרות את הסירוב הפרפורמטיבי שלהן לעבוד לפרודוקטיביות הכפויה של הקפיטליזם, אשר לדעתן מהווה הנחת יסוד שהמארגנים והסטודנטים כאחד אינם מערעים עליה. הן מדברות על מבני הכוח הנוכחים בארכיטקטורה המינימליסטית הלאומית בכיכר ועל ההייררכיות בקבוצה. הן מאבחנות כי בחברות שבהן חסר מקום לנקודות מבט אישיות סדורות, לעיתים קרובות מתפתחים מבנים המבוססים על סמכות המנהיג/ה. הן מציעות את השיח הפמיניסטי כדרך לפירוק יחסי כוח ואת האומנות ככלי להצגת חלופות. המצגת מתקבלת באמביוולנטיות, החל מגילוי עניין ערים וכלה בדחייה חד משמעית של הרעיון. סרט הווידאו המתעד את הפיקניק בכיכר ספרא הוצג בתערוכה "האנתרופולוגיה של הגאומטריה", שאצר מארק ואשילבסקי במרכז לאומנות עכשווית *Znaki czasu* בטורון, בשנת 2015.
- האמריקאיות הפופולאריות. ברונטית ניגשת אליהן ושואלת: "אתן סתם יושבות כאן, או בגלל השמש?"
- 10:17 נירוג'ינסקה קוראת קטע מתוך הספר על חייה של חנה ארנדט. יחד עם קוביק הן מדברות על הדמיון בין היחסים של ארנדט והיידגר והמצב בקבוצה הפולנית-ישראלית בהקשר של יחסי שליטה.
- 11:36 תמונה מסרט הצילום: האומניות הפולניות הצעירות מתרווחות בשמש ומדברות על פורנוגרפיה. נראה שהנושא תואם היטב את האסתטיקה הביזארית של המתחם המנהלי, את הדגלים הלאומיים ואת עובדי הציבור החמושים. צופים בהן.
- 11:55 כמה תיירים מתקרבים, רכובים על קורקינטים חשמליים. נירוג'ינסקה זורקת להם תפוז כמו כדור. אפור וכתום נראים נהדר על סרט קודאק 8 מ"מ.
- 12:14 קוביק מוסרת לנירוג'ינסקה את הספר על חנה ארנדט, משום שיש בו קטע משיר בגרמנית, שהשנייה מקריאה בקול רם. אנשים מתקרבים אליהן ושואלים באנגלית אם הן גרמניות. הן עונות בגרמנית שהן מפולין. האנשים אומרים להן *goodbye*.
- 12:48 תחילה קוביק ולאחר מכן נירוג'ינסקה הולכות אל השירותים שמתחת לכיכר. הן מדברות על מה שנראה במצלמות שעל פני השטח וכיצד זה מתכתב עם החלק התת-קרקעי הממריץ.
- 13:19 הן נראות עייפות מהשיחה. הן מתחילות לצייר לא קשה לצייר סקיצה של הכיכר: ארבעה קווים יוצרים את התוכנית הכללית, עד עשרה את המזבח, ארבעה את הדגל, שישה - מגן דוד, עוד כמה קווים עקומים עבור התפוזים (שעדיין לא נאכלו), הכוסות האמריקאיות הריקות מקפה, פניהן של האומניות...
- 13:57 נירוג'ינסקה מציירת כמה דיוקנאות של קוביק המציירת סקיצה של הכיכר, בעוד קוביק מציירת את נירוג'ינסקה, אבל מאוחר יותר, בניגוד לראשונה, היא זורקת את כל הציורים.
- 14:08 קוביק שואלת את נירוג'ינסקה אם הן חייבות להישאר בכיכר עד 16:00 ארוחת הערב מתוכננת לשעה 17:00.



זופיה נירוג'ינסקה

# פשוט בישיבה

פרוטוקול יום הפעילות:

8:16 קוביק ונירוג'ינסקה פורשות שמיכה ומניחות עליה שתי כוסות קפה, תפוזים, בננה, בקבוק מים מינרליים, ספר על חייה של חנה ארנדט, מצלמה אנלוגית 8 מ"מ, טלפון חכם אחד, טבלט אחד וחוברת סקיצות עם לוגו של החברה הפולנית למוצרי נייר Ziemia Obiecana – "הארץ המובטחת".

8:34 הן מצלמות כמה תמונות סלפי עם המזבח ברקע, אוכלות בננה תחת דגל ישראל, חולצות נעליים... מתחילות את Womanizing Architecture.

9:33 תמונה מסרט אנלוגי 8 מ"מ (צבע): נירוג'ינסקה מתאמנת ליד המזבח. המצלמה מצלמת אותה מלמטה. רגליה גדולות מהמבנה. דגלי ישראל מסתירים את השמש. על ראשה כובע מצחייה עם הכיתוב: Hard Rock Jerusalem.

9:45 קוביק ונירוג'ינסקה שותות את הטיפות האחרונות של הקפה הירושלמי, שנרכש באחת הרשתות

ב-9 באפריל 2014, קרולינה קוביק וזופיה נירוג'ינסקה, שתי אומניות צעירות ומבטיחות מפולין, הופיעו בכיכר ספרא – הכיכר הסמוכה לבניין עיריית ירושלים – ובילו בה שמונה שעות בשמש. כיכר הבטון היא הלב המנהלי של ירושלים. היא מאובטחת על ידי שומרים חמושים משני המינים ומצלמות ניטור רבות. הפעילות הייתה חלק מפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" – פרויקט המבוסס על שיתוף פעולה וחילופי סטודנטים וסטודנטיות מישראל ומפולין. הציפייה מהסטודנטים והסטודנטיות, בהמשך לחילופים ולמגורים בשתי המדינות, הייתה ליצור עבודות אומנות – אחת בפולין ושנייה בישראל. בתגובה, קוביק ונירוג'ינסקה החליטו על פעילות בצורה של פיקניק באמצע הכיכר, אשר, למרות מיקומה המרכזי ורצינותה המנהלית, נראתה להן כאטרקציה לא מוערכת מספיק על מפת התיירות של ירושלים. למעשה אין פלא בכך, היה זה פשוט ריבוע בטון אפור וריק המוקף בנייני ממשל, שבאחת מפאותיו ניצבת מעין במה או מזבח. קוביק ונירוג'ינסקה החליטו להשתמש ב"מזבח" כתפאורה לפעילות שלהן.

אבל ניתן להסיק מסקנות קונקרטייות כאשר מעמתים את המצבים הללו עם נקודת המבט של מדינות אחרות ומעגלים תרבותיים אחרים.

כבר שלוש שנים אני מתגוררת בוורשה, אליה עברתי מפוזנן. כאן אני מרגישה ורואה בבירור את השפעות המלחמה, דינמיקת פיתוח העיר כאן גדולה הרבה יותר, מבנים נהרסים משום שאינם בני כמה עשרות או מאות שנים, מגדלי משרדים קמים במקום בלוקים הבנויים מלוחות בטון. הבניינים בפוזנן לא סבלו כל כך בזמן המלחמה. בוורשה, זיכרון המלחמה והשואה קרובים יותר לפני השטח, באזור בו היה הגטו עוד ניתן לראות את עקבותיו. העתקת מקום המגורים התרחשה שנתיים לאחר תחילת הפרויקט, תוך בחינה מתמשכת של הנושאים שנדונו במהלך "אסתטיקה ודעות קדומות". כאן מתרחש תהליך יצירתו של סרט נוסף מסדרת Queen.

בהורה, האם לשם כך מביאים ילדים, האם זהו ייעודו של כל אדם המזדקן יחד עם ההורה שלו – לטפל בו כפי שטיפל ההורה בילד? שאלות אלו צפו ועלו בי בקשר למצב בישראל, לתחושת הביטחון, לחובת השירות הצבאי וליכולת ההסוואה הטבעית שלי במדבר הישראלי.

הפרויקט הסתיים בכנס בתל אביב, בו פגשתי גם משתתפים משנים אחרות, הקשבתי לפרזנטציות שלהם, ראיתי את ההקשר המלא של הפרויקט. הביקור הנוסף בישראל, הפרספקטיבה החדשה, אווירת הסיכומים הנוכחית ומה שהתרחש בחיים האישיים שלי במהלך הפרויקט, אפשרו לי להסיק מסקנות חדשות. מגוון העבודות שנוצרו במהלך כל שנות הפרויקט, שמקורו בהבדלים בין התנאים, האנשים וזמן יצירת העבודות, המחיש לי את מהות הקונטקסטואליזם, התאוריה של יאן נְשׁוּוֹיִגְיִנְסְקִי. הקונטקסטואליזם מתייחס לרגע נתון שבו אדם חווה יצירת אומנות. אותו רגע מתקיים בקונטקסט של האירועים והסביבה הנוכחיים, ההשפעות ההדדיות של משמעויותיהם, מצבו של אותו אדם וטיב ניסיון החיים שהוא מביא איתו. במובנים רבים, פרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" הוכיח את נכונותה של התאוריה הזו. כאשר הצגתי לראשונה את עבודתי Queen, המשתתפים הפולנים בפרויקט הבינו אותה בצורה שונה לגמרי מהמשתתפים הישראליים, משום שניסיון החיים של הפולנים סיפק להם את ההקשר הדרוש. כאשר המשתתפים הישראליים הציגו את העבודות שלהם במהלך הכנס, הקונטקסט וסביבת הפרזנטציה (בניין בית הספר לאומנות בתל אביב, בנוכחות מרצים ואומנים) הוסיפו להן ממד חדש, העבודות לא היו צריכות להיות מובנות לשני צידי הפרויקט ועבור הנוכחים בכנס הקונטקסט של העבודות היה שונה מזה שהיה עבור משתתפי הפרויקט, שצפו בתהליך יצירתן מתחילתו.

פתיחת התערוכה התקיימה זמן קצר אחרי שהרשויות הפולניות תיקנו את חוק המכון לזיכרון לאומי וכללו בו עונש מאסר על האשמת האומה או המדינה הפולנית בפשעים שבוצעו על ידי הנאצים. התיקון עורר סערה הן בישראל והן בפולין, כמו גם דיון ציבורי ער על אנטישמיות מודרנית, על המניעים המנחים את הממשלה הנוכחית ועל מטרת התיקון הזה. הופיעו תנועות כמו #RespectUs, אשר נועדו להגביר את הכבוד כלפי הפולנים. משאיות שנהוגות בידי נהגים פולנים סומנו בכתובת #RespectUs על דופןותיהן. כל זה מביא אותי למסקנה שכמדינה צעירה יחסית בעידן המודרני, ועם זאת בעלת הצלחות כבירות בעבר, פולין עדיין לא מסוגלת להתנהג כמו קבוצה בוגרת, מגובשת ובעלת זהות משותפת המבוססת על כבוד הדדי וקבלה, ולכן מנסה לקבל את כל זה מבחוץ, כמו גם יחס של כבוד. אפשר לראות את זה במצבים רבים, פנימיים ובינלאומיים,

ארוכה מאוד, שעליה אני יכולה לדרוך בתמימות כמו על שטיח מלכותי הנפרש לרגלי הוד מעלתו.

הפאר והאסתטיקה הנתונה לדיון של עיצוב הפנים בכנסיות הקתוליות בפולין תמיד הפריעו לי, אבל רק התנאים ששררו במהלך הפרויקט, ההזדמנות לראות את הסביבה שלי דרך עיניהם של אנשים שאינם קשורים ביומיום למציאות הזאת, אפשרו לי להביע את רגשותיי בצורה כזו. הודות לביקורם של הסטודנטים מישראל הצלחתי להעניק אופי גשמי לדעות הקדומות שלי בנושא האסתטיקה הפולנית. מקומות פולחן הם רק עדשה שמרכזת טעמים הומוגניים, הוצאות כספיות גדולות ביותר ותמיכה בפרויקטים בעלי אסתטיקה אשר לא הייתה מצדיקה את קיומם בכל תחום אחר של ארכיטקטורה.

חמישה חודשים לאחר מכן נסעתי לתל אביב, שם התרחשו מספר אירועים שבהשוואה לאירועים בפולין, הייתה להם משמעות מטפיזית יותר עבורי. על כל צעד ושעל מצאתי פריטים בעלי משמעות הפכפכה, שהרכיבו סיפור מסוים. היו שם, בין היתר, גלויה שנכתבה בהונגריה, מנעול פלסטיק שיוצר פתוח ולא ניתן היה לסגור אותו, תעודה צבאית של בחורה צעירה שהשיגה תוצאות טובות רק כאשר ירתה בלילה. מסיבה כלשהי ראיתי בהם משמעויות, במקום להחליט שמדובר באשפה שזרוקה ברחוב בכמויות גדולות מדי. התברר שצבעו של המדבר הוא כצבע עורי החיזור מאוד, ובזמן שצילמנו תמונות בהן אני מתמזגת עם הרקע, הלכנו לאיבוד במדבר וניסינו להתחבר מחדש לקבוצה תוך שיטוט בשממה. במהלך שהותי באקדמיה לאמנות בצלאל בירושלים, צילמתי את הסרטון השני בסדרת Creed. זוהי עבודה שצילמתי קודם לכן בפוזנן, בה אני עומדת ומדקלמת מול קהל את Rifleman's Creed בעודי לבושה בשמלה שחורה קטנה. הרעיון העיקרי בעבודה הוא יצירתה במקומות הקשורים בחומות ובחלוקות, כמו בלפסט, ברלין וירושלים. את ביקורנו בישראל מסיימת נסיעה לבית לחם, ביקור בבית משפחתו של עופר גבע, אחד ממשתתפי הפרויקט, שאצלו התגוררתי בירושלים, ונסיעה אל שדה התעופה בתל אביב. כל אלו יחד היו מרק קוסמי של חוויות מוזרות, שבו ריחפתי במשך זמן מה תוך רצון להתמקד, לאמיתו של דבר, בנושאים חדשים.

אחרי שובי לפולין צילמתי סרט וידאו, אשר היה תוצאה של הרגשות שחוויתי במשך כמה שנים. הווידאו היה קשור לאימא שלי. הטיול לישראל, ההתבוננות בחיים שם, עמדויותיהם של משתתפים אחרים בפרויקט, השיחות החוזרות על ההורים, הבשילו ליצירת Emit On [No Time]. זוהי עבודת וידאו שבה אני עם אימא שלי, מקיפה אותה בזרועי, מלטפת אותה, מחבקת אותה. האם אפשר לטפל

כתר מפלסטיק (בדוכן עם תחפושות לילדים), שנראה בדיוק כמו הכתר שלראשו של המלך המפוסל. מכיוון שיכולתי לקנות לעצמי כתר, מכיוון שזה היה כל כך פשוט, החלטתי להיות מלכה. פריט נוסף שנפל לידי היה סוכרייה ארוכה עד אין קץ בצבע ורוד, שללא ספק מיועדת לילדים, ועם זאת ברשימת המרכיבים שלה מופיעה מחצית מהטבלה המחזורית. מצוידת בשני אלו הפכתי למלכת היקום ואחרי שסיימתי לאכול את שרביט הסוכרייה שלי חשתי בפי אותו גועל שהשאיר בי הביקור בשוויבוג'ין.

נניח שישו היה קיים והיה אחלה בחור, שהיו לו אומץ רב, תחושת שליחות, צורך לשנות את העולם וטיעונים מחושבים למדי. הוא הפך לסמל, במשך אלפיים שנה הוא עושה את דרכו במחשבות האנושות. יש החושבים שהוא בן האלוהים, אחרים חושבים שהוא היה פשוט בחור כריזמטי מאוד שההמונים התאהבו בו, כוכב פופ. למה אנשים רוצים לקרוא לו מלך היקום? בדרך כלל, מלך שולט במדינה בעודו בחיים; כשהוא מת, מחליף אותו מלך אחר. להיות מלך זה עיסוק הדורש נוכחות ומחויבות, הופעות בפני הכפופים לו. עם זאת, זהו תפקיד מדיני, ניהול השלטון. האם ישו שולט על מדינת היקום? ואם ישו הוא המלך, מי המלכה?

זמן קצר לאחר צילום החלק הזה, צילמתי בליחן את החלק השני. המקום שימש כמקום תפילה מאז אמצע המאה התשע-עשרה, אך בשנת 2004 נחנכה שם הבזיליקה הגדולה ביותר בפולין על שמה של מריה גברתנו מליחן. בסרט זה אני אוכלת הרבה מסטיקים עגולים, אשר, כפי שמכריזה האריזה, "בצריכה מוגברת, עלולים להיות מסוכנים לילדים". אני עושה את זה על פסגת "גולגולתא" שממנה ניתן לראות באופק את הבזיליקה. אני עומדת ליד לוח המחובר לבסיס הצלב ועליו הכתובת: "תחת הצלב הזה, תחת סימן זה בדיוק, פולין היא פולין והפולני – פולני". שיר בן שתי שורות, שאמור לתאר את הקשר הבלתי ניתן להתרה בין הזהות הפולנית והקתוליות. המחווה שאני עושה היא תגובה לפאר המופרז שבקתוליות הפולנית, הגלוי במיוחד בליחן. על אף שמרכז פולחן קיים כאן כבר הרבה זמן, בונים בעיירה הקטנה הזאת, המרוחקת מערים גדולות, בזיליקה ענקית על פי הדגם של בזיליקת פטרוס הקדוש ברומא. על מנת לאפשר למאמינים לראות את המקום הזה, יידרשו טיולים ייעודיים אל העיירה. בנוסף, השיר בן שתי השורות מחייב את הפולנים להשתתף בקתוליות, או לפחות קושר את הזהות הפולנית לדת – תפיסה מיושנת למדי כיום. ככל הנראה בלתי הולם כמו לאכול כמות עצומה של מסטיקים במקום פולחן. העבודה השנייה שנוצרה בליחן היא "משחק על מדרגות". אל הבזיליקה מובילות 33 מדרגות המסמלות את גילו של ישו במותו, אני פורשת עליהן מגבת מטבח

לא הרגישו צורך בזה, ביקרנו במקומות שגרמו לרגשות עזים משני הצדדים מסיבות שונות לחלוטין. במשך שבועיים בלינו יחד הרבה מאוד זמן. טיולים אל מקומות כמו שוויבוג'ין או ליחן, מחנה העבודה בלובן, בית הכנסת שהפך לבריכת שחייה, מחנה הריכוז במבצר השביעי או טירת פוזנן, כל אלה הוסיפו לנו חוויות מכבידות. אלה היו רגעים אינטנסיביים עד כדי כך שכבר לא ידעתי אם המחשבות בראשי הן שלי או שמא הן רק הד של דברי המדריכים, החברים, של עדינה בר־און ומארק ואשילבסקי. האשמנו זה את זה בעייפותנו, בכך שאין לנו זמן ליצור את העבודות, שנמאס לנו להיות יחד. עם זאת, התברר שהסבל מחבר באופן היציב ביותר, והעובדה שיכולנו להתלונן על כל זה העצימה את כוחנו באופן פרדוקסלי. לעולם לא אדע מה חוו האנשים שהגיעו לפוזנן מישראל, ואבותיהם מתו במחנות ההשמדה בפולין. אני בהחלט לא רוצה שזה ישפיע על הרשמים שלהם מפולין העכשווית. אני חושבת שהניסיון לראות את ההיסטוריה כמשהו שכבר אינו קיים, מקילה את החיים בהווה.

הבסיס ליצירה שלי הוא אומנות פרפורמנס, משום שהיא מתרחשת בזמן אמת, מערבת את האדם שאני, תמיד מאתגרת אותי משום שהיא לא מסתיימת בביצוע, אלא מלווה אותי זה כמה שנים וזהו הקשר הארוך ביותר שלי עד כה. השתתפתי ב"אסתטיקה ודעות קדומות" בזכות העובדה שקודם לכן נטלתי חלק בסדנאות פרפורמנס, שם פגשתי את עדינה בר־און; והעובדה שהעבודה הסופית שלי היא וידאו היא פרי עבודתי עם מארק ואשילבסקי. הצמד הזה הוא הבסיס של הפרויקט, הסיבה העיקרית להגעה לקו הסיום, כלומר לתערוכה. עבור הקבוצה שהייתי חלק ממנה, שניהם היו המדריכים, האנשים שהיו נקודות התייחסות עבורנו, שקיבצו סביבם את כל המשתתפים. נראה שאחד הדברים הקשים ביותר בתפקיד המורה הוא היכולת לאזן בין הרצון להנחות את התלמיד בכיוון מוכח זה מכבר לבין הרצון לכוון אותו על פי העדפותיו, וללמד רק ביקורתיות. לכן, ההבדל בין חלק הפרויקט שהתקיים בפולין לבין זה שהתקיים בישראל היה מעניין עברי. הוא שיקף לדעתי את ההנחות של מארגני כל אחת מהנסיעות.

את סרט הווידאו שהוצג בתערוכה יצרתי במהלך ביקור הקבוצה הישראלית בפולין. את חלקו הראשון צילמתי בשוויבוג'ין, ואת חלקו השני בליחן. הסרט עוסק באסתטיקה הדתית הפולנית דרך פריזמת הדעות הקדומות שלי. בשוויבוג'ין ישו הוא לכאורה מלך היקום, ואם כמלך הוא קיבל פסל, אשר מקרוב נראה לא יציב, ואם מציבים אותו על תל אבנים קטנות ובסמוך, בצריף מפח גלי, מגישים ארוחות ביתיות ומוכרים תשמישי קדושה באיכות של קישוטי דת פעוטים – אין פלא שבסניף טסקו שמול הפסל אפשר לרכוש

# התנסויות במהלך הסדנאות של פרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" 2019-2013

נכנסתי לפרויקט ירוקה וחסרת ניסיון, ללא עמדות, ציפיות ודעות מגובשות בנוגע ליחסי פולין-ישראל. ידעתי שבבית הכנסת הייתה בריכת שחייה, שאף פעם לא הלכתי אליה; שסבא שלי ראה איך החיילים הגרמנים מפציצים את כיפת בית הכנסת; שאחרי מותה של סבתא שלי, שסבלה ממחלת אלצהיימר, מצאתי דף שנתלש מלוח שנה, שעליו מישהו כתב בכתב מקושקש: "היהודים לגז". ככל הנראה סבתא לא אהבה יהודים, כי הם לא עזרו לאהובה, שמת עזוב לצד הדרך. כאשר שאלתי בילדותי: "מדוע הרגו יהודים בזמן המלחמה?" קיבלתי את התשובה: "אני לא יודעת, אולי מקנאה..."

כבר מתחילתו הפרויקט היה עבורי ניסוי, התמודדות עם משימה בקנה מידה גדול יותר מאשר בסטודיו אומן באוניברסיטה, אתגר אמיתי. לא הסתכלתי עליו כעל פרויקט לטווח ארוך המצריך מחויבות, לא חשבתי על התערוכה שתקיים חמש שנים מאוחר יותר. עבורי זה היה מצב שאני לומדת ממנו, בעיקר הודות לעובדה כי טווח הגילים, הציפיות וניסיון החיים בקבוצה הפולנית היה רחב. במהלך הפרויקט התפתחו מערכות יחסים הנמשכות עד היום וממשיכות להשפיע.

"אסתטיקה ודעות קדומות" היה פרויקט קשה, האווירה הייתה לא פשוטה, ככל שהתארכה השהות בפולין כך גבר המתח בינינו; דיברנו מדי יום, גם אם רבים מאיתנו

עבורי, הפרויקט נמשך מאז שפגשתי את עדינה בר־און בשנת 2013. מאז, סטודנטים מישראל ביקרו בפוזנן, אנחנו נסענו מפוזנן לישראל, שלוש שנים חלפו עד שהתקיים כנס בתל אביב ובשנת 2018 התקיימה התערוכה בפוזנן. הפרויקט עדיין חי. במהלך הנסיעות הקשורות לפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" יצרתי מספר עבודות ורישומים, הודות לתמיכתם המיוחדת של מיקולאי פודבורני, עופר גבע, אלז'ביטה ויסקובסקה וסיון אלג'ם. מבחינה יצירתית, תקופת הפרויקט הייתה אחת התקופות הכי מעוררות השראה והכי מפתחות עבורי.

גדלתי בפוזנן. הוריי, סבי וסבתי שוחחו ביניהם לעיתים קרובות בניב המיוחד של פוזנן, המבוסס במידה רבה על גרמנית. סבתא רבתא שלי הייתה גרמניה שנטשה את הדת הלותרנית כדי להינשא לסבא רבא שלי, שהיה קתולי. העיר בה נולדתי שרדה את רוב נזקי המלחמה בעיקר בזכות העובדה שהגרמנים קיוו במשך זמן רב שהעיר תישאר בגבולות גרמניה. אנשים מחלקים אחרים של פולין טוענים שתושבי מחוז וילקופולסקה הם פרגמטיים ומאורגנים יותר – כמו הגרמנים; החיים בעיר כזו הם חיים בתווק, במעבר ההדרגתי בין הצבעים, שבו קיים לחץ בלתי פוסק להגדיר את הצבע שלך ביחס לעבר ולהווה. זוהי האנלוגיה היחידה שיש לי בנוגע לרגשות הפוטנציאליים של הצד הישראלי של הפרויקט, המבקר בפולין.

משתמשת בהם מדווחים על היעדרות ועל נטישה. יתרה מכך, גיליתי שגם עבודות שלי משנים שקדמו לתהליך הבירור הפנימי שיקפו תמיד חוסר או היעדר. עבודותיי עוסקות לרוב בדיאלוג ובכמיהה לדיאלוג, ונושאות תמיד את הפער העמוק שבין הנרטיב שלי לנרטיב של האחר. העיסוק בפרקטיקה של האומנות מקנה לי מרחק מסוים מן השיח הפוליטי הישראלי, אך בו בזמן מבטו ומילותיו של האחר שבים ושותלים אותי בין נופיה של הארץ שנולדתי בה ונעקרת ממנה מבחינה מנטאלית ורגשית. תחושותיי משתקפות בשימוש שאני עושה באמצעי ההבעה: אני משבשת את הרצף הנרטיבי והטקסטואלי בעזרת העריכה ומייצרת חוויית צפייה קטועה ומעוותת. אני מסיטה את תשומת הלב מן השיח הפוליטי אל הרובד של משחקי המבט ויחסים בין דימוי לטקסט. האחר המופיע או נשמע בעבודות, הוא דמות מסתורית, מושכת ומפחידה, ותמיד נסתר או נעדר. מבטו של האחר, כמו מבטם של הצופים בעבודה, ממסמר את הפעולה האומנותית שלי להווה התרבותי שבו אני פועלת ואל המקום שבו היא נוצרה, ונוטע אותה מחדש בנופים הבתוליים ששייכותם כה מסועפת.

וגילוי הלב של האנשים שדיברתי עימם ושאת סיפוריהם רציתי להביא. ניסיתי לאמץ פרקטיקות אומנותיות מתווכות בתקווה שהן יעמידו דימוי ראוי שיחפה על חוסר היכולת שלי ליצור. ועדיין, תמונות העקורים והעקורות המשיכו לכרסם במחשבותי ולחרות בהן ואט אט הפכו בעיניי למעין איקונות בעלות ממד ממשי וסמלי ועם זאת ללא מקור או זכר. נוסף על כך, שיחותיי עם סבי וסבתי הפכו סבוכות וטעונות – הרגשתי שאני מביכה אותם, ושאיני עלולה לעקור גם מהם את תחושת השייכות שלהם. הרגשתי שאני קפואה; לא ידעתי כיצד ליצור משפט או דימוי ומנגד לא יכולתי עוד לשאת את השתיקה.

\*\*\*

בשנה הרביעית ללימודיי בבצלאל הפך הקושי לדבר באמצעות האומנות ולספר סיפור קוהרנטי שמטרתו ברור הקונפליקט בתוכי – לבוער וטורדני. ניסיתי לגעת בקושי בלי לאבד את חשיבות העמדה שלי, בלי להתנצל ובלי להפוך את הקונפליקט האישי לציבורי וגנרי. חיפשתי דרך לעסוק בעדינות בשתיקה השבורה שאפפה את ילדותי. רציתי להציג את העירוב של הנגלה והנסתר – את האופן שבו הלילה צורב בדמיוני את מה שהיום מסתיר. חיפשתי מחדש אמצעי אחר, מתווך – מילים, טקסטים, דבר מה להיתלות בו. שתי עבודות הווידאו שעשיתי בשנה הרביעית ללימודים עסקו ישירות וגם בעקיפין באותה שתיקה מחניקה. בשתייהן השתמשתי בטקסט נתון וערכתי אותן במגבלות ובתנאים שהצבתי לעצמי; צילמתי בחוץ וקיוויתי שהדימויים יכילו את הנרטיב המושתק הכמוס בנוף. למעשה, הפרקטיקה של היצירה הייתה כוראוגרפיה של ניסיונות ההתחמקות שלי מן השתיקות מחד ומן האמירות החותכות מאידך. בעבודה אחת חזרתי אל ילדותי ואל הנופים המוכרים לי, וניסיתי לשחזר בהם סצנה מן הסרט "הם היו עשרה" (ברוך דינר, 1960). הנחיתי את השחקנים (חלקם ילדים בני משפחתי) לפעול בשטחים הפתוחים שליד הקיבוץ וליד הר הצופים – שני מקומות המייצגים את המשמעויות הפוליטיות המרובות הספוגות באדמה. בעבודה נוספת הצטלמתי כשאני מתהלכת בנוף מדברי מיותר וברקע נשמע קולו של גבר ערבי אשר מילותיו מלוות את ההליכה הנואשת. תוך כדי עריכת העבודות, ובפרט לאחר הקרנתן, הצלחתי להבחין בתוצאותיו של תהליך ארוך שעברתי ועסק בעיקר בחוסר היכולת שלי לייצר תגובה למציאות באמצעות אומנות. חוויות הילדות שלי והביקור בפולין הבהירו לי שבעת הימצאותי באתר צילום בעל היסטוריה אנושית סבוכה וטעונה אני פועלת בו כשגופי ומחשבותיי נתונים לכובד משקלה של ההיסטוריה. נוכחתי שהטקסטים שאני

מתעקשים לסמן אותו. זה סיפור שאנו, כעם וכחברה, מעוניינים למסור אך עושים זאת בפאזות ארוכות ובדרכים שנועדו להסתיר פרטים שאיננו מסוגלים להזכירם. יחד עם זאת איננו מוותרים על הסיפור; אנחנו משאירים עקבות או רמזים קטנים, סימנים של בושה ושל חרטה, של זעם וחרדה מודחקים – כך פירשתי את השיכונים, את הבונקרים, את בתי הכנסת ואת בתי הקברות היהודיים אשר היו חלק מנופה של העיר ורוצלב, וכך גם פירשתי את קבר השיחי. פעולת התיעוד והצילום בוורוצלב הייתה המשך ישיר לזו שעשיתי בישראל; חיפשתי עם המצלמה אחר דבר-מה נסתר מהעין, וחרתי על תנועות הצילום, באופן כמעט נואש. בעזרת אלו ניסיתי להוציא אל האור את המוזרות ואת הזרות שזיהיתי בנופים, אותן איכויות שהיו לשתיקות בתוך הסיפורים. באחד הימים נסענו להר גבוה בקרבת העיר, אשר מיוחסות לו תכונות ומיתולוגיות פאגאניות ורוחניות. התבקשנו לשמור על שתיקה בזמן הטיפוס על ההר עד שנגיע אל הפסגה. הצעידה הקשה בעלייה, הבדידות בין העצים והשתיקה הכפויה הפחידו אותי והכבידו על צעדיו, אך בעיקר הבהירו עד כמה כבד לי עולה של השתיקה. הביקור בפולין אפשר לי להבין באופן עמוק יותר את הדרך שבה התרבות משתמשת בשתיקות ובהשתקות; כיצד מתגבשים נרטיבים היסטוריים המכילים גם את הטקסט המחוק וגם את ההערות שנכתבו בשולי הדף. ובפולין, כמו בקיבוץ שלי, השתיקה כלואה תחת נוף יפה, ומכוסה ביערות עבותים ושדות מאופק אל אופק. מדי פעם מתגנבים החוצה שריד או רמז, מילה או משפט, אות חרוטה בסלע. הביקור שלי בפולין היה כמו טיול לילה מתמשך שבו גיששתי אחר הסימנים, הדלקתי ושוב כיביתי את האור, ממצמצמת בעיניי כדי להפוך את הצורות האמורפיות לכדי עצמים המובחנים זה מזה.

\*\*\*

כשחזרתי מפולין רציתי לשוב ולעסוק בנוף ילדותי עם המטען שנוסף לי לאחר הביקור בוורוצלב. רציתי לייצר אומנות שתביא לביטוי את החורים בזיכרון. חזרתי אל טיולי הלילה בקיבוץ ופגשתי אנשים שסיפרו לי על טבח ועל גירוש, על גלות ועל כיבוש. אלא שחוויות קילוף המידע והפרטים שהתגבשו לכדי נרטיב חדש ומגומגם לא הביאו לי נחת. ככל שהתרבו השיחות והגישושים הרגשתי שאין ביכולתי לספר את סיפור הגירוש ואין לי סמכות לעשות זאת. מכיוון שגרתי בירושלים נוכחתי כי יחסיי המורכבים עם האדמה אינם ייחודיים, ולמעשה, כמעט כל מקום בישראל יכול לייצר את הקונפליקט בין החיבור לאדמה ולנרטיב היהודי-ישראלי לבין הצער והאשמה על הגירוש. התביישתי בעמדה האומנותית הפטרונית שלי ובאתי במבוכה נוכח הכנות



\*\*\*

בשנה שלישית ללימודי באקדמיה בצלאל ניסיתי לבחון את יחסי עם האדמה – על הרגשות הסותרים שהיא מעלה עקב גירוש פליטי 1948 – ולעבד אותם באמצעות אומנות. התחלתי לתעד את סבי וסבתי, לטייל על החוף בחיפוש אחר עקבות ומבנים, ולשחזר את טיולי הלילה מילדותי. קיוויתי ששוב אבחין במשהו בחסות החשכה, ביקשתי לגלות סוד חדש. באחד הלילות התגלה לעיניי, בין מבני כפר הנופש השוכן מעט דרומית לקיבוץ, קבר שיח'. אף שהכרתי אותו מילדותי, מעולם לא ראיתי אותו באמת, על המורכבות שהוא מעורר בעצם הימצאותו הדוממת בלב סביבה שוקקת. בשל היותו מבנה קבורה הוא לא נהרס כמו שאר בתי הכפר, ונותר מבודד וחרגי; המבנה המרובע שמעליו כיפה לבנה נראה זה, אך גם השרה, באופן מלאכותי, אווירה אותנטית מקומית – אווירה טיפוסית כל כך בנוף הישראלי, שמסתירה ומגלה בו־זמנית את ההיסטוריה הקצרה והעגומה של הקמת המדינה. בחושך נראה הקבר שלו ומסוכן, מלא פאתוס, סתום ומושתק. כאשר חזרתי לתעד אותו בשעות האור, שב קבר השיח' ונעטף בציוץ ציפורים עדין. התפעמתי מהאיכות האל־ביתית (uncanny) של המבנה, מהאופן שבו הוא מייצר סביבו מרחב של זרות. המראה של הקבר הישן, הניצב בשקט ובאגביות אל מול בתי הנופש שסביבו, יצר ניגוד מפחיד ומבלבל שלא יכולתי להכיל; צעקה רמה שנשמעה מבין השתיקות שאליהן הורגלתי.

באותה שנה נסעתי לוורוצלב כחלק מפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות". כשניסיתי ללמוד על חוויות החיים בפולין נוכחתי שאני מתקשה לעמוד על טיבם של הרגשות והמחשבות של עמיתי בנוגע למקום שהם חיים בו. לא הצלחתי למצוא חוט מקשר בין ההיסטוריה של העם הפולני לבין חוויות החיים העכשוויות בפולין, על המציאות הפוליטית, הכלכלית, החברתית והתרבותית שבה. ככל שניסיתי לשאול אותם ולהבין את רגשותיהם, חשתי שהסיפורים חומקים והמילים מתמעטות. זיהיתי את השתיקה; משהו בה הזכיר לי את השתיקות וההתחמקות בניסיון הקצר שחוויתי כשצילמתי בקיבוץ. ובכל זאת, עדיין העיקה עליי התחושה שמשהו נסתר מעיניי, מתחבא מתחת לפני השטח, ואינו צף ומתגלה באף דרך ואינטראקציה. כאשר שאלתי את עמיתי הפולנים מה לדעתם הוא הדבר בהתנהגותם שגורם לי להרגיש כך, הם סיפרו על העבר הקומוניסטי בפולין, על שנים ארוכות של השתקה וצנזורה אשר השתרשו באופי הפולני. מייד הרגשתי בנוח, כמו בבית. הבנתי בקלות את התהום ששואבת אליה אירועים היסטוריים ויוצרת בור של שתיקה; הפרטים שאסור לדבר עליהם נערמים על סיפור שאיננו יכולים לספרו אך עדיין

קו האופק לא נראה בבירור, ובכל זאת הוא נצרב בדמיוני. כה עמוקה הייתה נוכחותו של הים בגופי ובתודעתי, עד שהפכתי למעין מצפן היכול להצביע לכיוון מערב בכל מקום בישראל. בגיל 11 עזבתי עם הוריי את הקיבוץ. טיולי הלילה נותרו בי כזיכרון ילדות וגם נטעו בי את ההבנה שבכוחו של הלילה לגלות את שהיום מסתיר; השקט, החושים החדים, תודעת הלילה והדמיון משלימים סיפורים ומראות ואלו נאגרים באתר ארכאולוגי – אתר הנפש.

\*\*\*

בבגרותי, כשלמדתי על תולדות הצילום הישראלי במסגרת לימודי תולדות האומנות, נחשפתי לתמונות הגירוש של הכפר הערבי טנטורה. הן נמצאו באחד מאוספי הצילום הראשונים המתעדים את גירוש הערבים מאדמתם ב־1948 שנחשפו בשנות ה־70 של המאה הקודמת. בתמונות נראו הנשים המגורשות סוחבות את ילדיהן ונושאות שקים גדולים מלאים על ראשיהן. בתור ילידת המקום מעולם לא נחשפתי לתמונות כגון אלו ולא לדיון בדבר הטבח בטנטורה – בין אם היה או לא היה, המילים "כיבוש" ו"גירוש" הופקעו מהקשרן הפוליטי והפכו למילים פרטיות בחיי, ולהן צבעים ופנים. אומנם ידעתי על הכפר הערבי טנטורה וגם הכרתי את חורבותיו אך מעולם לא קישרתי באופן ישיר בין המבנים הנטושים לבין היעדרם הממשי של אנשי הכפר; עבורי הם היו "חורבות הכפר" – שכבה היסטורית מקומית נוספת שאינה ממוקמת על ציר הזמן. מהסיפור של האדמה מרובת השכבות שגדלתי עליה נעדר הנתון הרלוונטי ביותר – מי היה כאן ממש לפנינו? חוף טנטורה עדיין היה קרוי בשם הכפר אך סיפורו, ובו גירוש אנשיו, נמחק מהנרטיב שהוגש לי. במקומו הוצעו שלל סיפורים על ספינות טבועות או על החוויות של הוריי וסביי מימי הקמת הקיבוץ, וכן מיתולוגיות קטנות, משפחתיות. הצפייה המפתיעה והמאוחרת בתמונות העקורים עוררה מחדש את העניין שלי בסיפור; המגורשים נדמו לי לפתע לאבות אבותיי. התעוררה בי תחושה של שותפות גורל עימם, וזו העמיקה עם הידיעה שהם הלכו על אותו חוף שאני צעדתי בו וצפו אל אותו אופק. הנוף המוכר לי – שלמדתי ביסודיות והטבעתי בו את סימני – לא היה עוד בתולי, ולא כל שכן לא היה שלי, לא היה ביתי. ולכן מבחינה מנטאלית גורשתי ממנו ומהזיכרונות שהעניק לי. תחושת החול בין בהונות רגליי היחפות, על האספלט הלוחט ובין קוצי המדשאות, ושברי הצדפים שפצעו את ידיי כאשר חפרתי בחול – אלו נדמו בדיעבד כמו מרידות קטנות של האדמה עצמה, רמזים דקים ודוקרים, ניסיונות של המקום לספר לי את סיפורו ולחשוף את העבר.

# איך להיזהר מהאדמה בחושך

משפחתיים למזבלות שבהן היינו נוברים בתוך הררי החפצים המגובבים – מִצְמִיגִים ועד מכונות כתיבה – ומשחקים ביניהם. המזבלות, כמו אתרי הארכאולוגיה והאיים לאורך החוף, תמיד טמנו בחובם סודות או סיפורים קטנים; קונכיית, תצלומים ומטבעות שמצאנו העידו על השתייכותם לאנשים שלא ידענו עליהם דבר. בלילות, לפני השינה, אבי ואני היינו יוצאים לטיול אופניים, רוכבים ומתחרים בינינו מי ימצא את המקום החשך ביותר בקיבוץ. במהלך הימים הייתי תרה את הקיבוץ ומדמינת כיצד ישתנו הפינות המוכרות בחשכת הלילה. הייתי מחשבת את המרחקים ממנורות הלילה ומביאה בחשבון את צפיפותם של העצים והשיחים. ניסיתי לזכור את המקומות שנראו לי שיהיו חשוכים במיוחד, ובטיול הלילה הייתי חושפת אותם בגאווה. אבי ואני היינו משתהים בהם, מתפעלים ממראם בעלטה וחולפים במהירות עם האופניים בתוך החושך הסמיך. לרגע, דווקא גווננו העמוקים והכהים וקולותיו של הלילה היו חושפים את סודן העמוק של הפינות שנדמו מוכרות באור יום. בזמן הטיולים היה אבי מספר לי על תקופת ילדותו בקיבוץ, ועלילות אלה נחקקו בראשי כמיתולוגיות הקשורות ליישוב: הוא סיפר על הפלגות בים, על גנבים, על ספינות טבועות ועל מבצעים של חיל הים. בסוף כל מסע לילי היינו מגיעים אל החוף. לפעמים האיר הירח את החול ושטף את אדוות המים בזוהרו; לפעמים, בלילות ללא ירח, נשמע רחש הגלים חזק וקרוב, והיה נדמה שאנו שנינו עומדים על סיפה של קונכייה ענקית.

קיבוץ נחשולים, שבו נולדתי וגדלתי, הוא יישוב ישראלי הממוקם לחוף הים התיכון, דרומית לחיפה. בשל תוואי החוף הייחודי, ועל שום הגבעה שמתנשאת מעליו ומשמשת כנקודת תצפית, הפך השטח לנקודת אכלוס אסטרטגית, ונמצאו בו עדויות להתיישבות עוד מתקופת הברזל. עם יושבי המקום נמנו בעבר עמי כנען, וכן פיניקים, אשורים, רומים, ערבים ויהודים; הוקמה בו העיר ההיסטורית דור, שהוזכרה כבר במאה ה־13 לפני הספירה בכתובת של רעמסס השני, וצוינה גם בתנ"ך כעיר כנענית. כל אותם עמים ותרבויות הותירו אחריהם שרידים ועקבות חיים, ואלו התגלו מאוחר יותר בחפירות ארכאולוגיות. על גבי אותה רצועת חוף הוקם ב־1949 הקיבוץ שגדלתי בו, ומעט דרומית לו שכן עד 1948 גם הכפר הערבי טנטורה.

תל דור או הבּוֹרְג', כפי שכינינו אותו בילדותי, משך אליו משלחות חפירה ארכאולוגיות לאורך השנים, ואלו חשפו עוד ועוד ממצאים ועדויות לחיים שהתקיימו בו בתקופות שונות. עבורי, צפייה בעת החפירות באדמה המתקלפת ומגלה מתוכה קברים, נמלים, בתי כנסת או מרחצאות, ומציאת פיסת חרס או מטבע עתיק באדמה – היו חוויות ילדות מכוננות שנחרתו בי, ושבו ועלו מעת לעת. הרגשתי שהאדמה היא כמו מעטה דק המעיד על אינסוף עלילות אפשריות ונרטיבים היסטוריים. מסתוריותה התעצמה בשנות ילדותי הראשונות בזמן הטיולים שערכנו אל האיים הקטנים לאורך החוף; בשהייה במחנות שהקמנו בין השיחים; בטיולים

את הפער הזה, התהום בין פונקציות שונות של חפץ, דואליות שהופכת אותו למשהו חדש; תרכובת של דברים מנוגדים, שבו בזמן גם מאפשרת להם להתבטא. אני עורך ניסויים במה שאני מכנה חפצים שקופים, חפצים משותפים שהאסתטיקה שלהם היא לעיתים קרובות בלתי נראית. אני מנסה לחשוב עליהם מחדש, להשתמש בהם כחומר גלם, כאילו אין לי שום מושג למה נועדו מלכתחילה. אני ניגש אליהם נקי מכל הטיה, ועם זאת מוכן לקבל כל דעה קדומה שעשויה לצוץ. וכך נולדה "גְּלָאָה". זה התחיל עם מטאטא פשוט, שהיה החפץ הבסיסי שלי. התכוונתי להשתמש בו כפי שצייד משתמש בכל חלק של בעל החיים שצד. ייצרתי חיצים, השתמשתי בִּשְׁעָר המטאטא כנוצות החץ ובמקל כגוף החץ, ובסופו של דבר שילבתי שני ראשי מטאטא למעין צלב (בדומה לצורת הנוצות / הסנפירים של חץ). המכשיר שיצרתי הזכיר לי קובע פלדה רומאי מסרט מצויר, וכך נולד השם "גלאה" (Galea) – שמה של הקסדה שחבשו החיילים הרומאים, אשר הייתה עשויה ברונזה ומעוטרת בקווצות שער סוס.

חוויות מהפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" סייעו לי לבחון את עצמי. כאומן, אני מוקסם משתי גישות מנוגדות ומהדואליות הכרוכה בהיותי פתוח לשתיהן. מעורר את סקרנותי האבסורד שבתפיסה של כלי נשק ושרידי מלחמה כבידור, ובה בעת היכולת לנתק אותם מההטיה שלי ולראות בהם צורה של בידור או פריטים אלגנטיים של עיצוב, הנדסה ופונקציונליות. החוויה שעברתי ב"אסתטיקה ודעות קדומות" גרמה לי להבין שיש בטבע שלנו חלק שאחראי לאלימות, חלק שנובע מצורך לכפות על העולם את נקודת המבט שלנו. זו הכמיהה שלנו ליצור ולעצב חומר בצלמנו, ולבצע מעשי אלימות בדברים כפי שהם כדי ליצור אותם מחדש. מכשירי הכוחנות שלנו נעשו למושאי פטיש נערצים, בעולם שבו אלימות פיזית משמשת פחות כאמצעי להישרדות ויותר כצורה של בידור.

פשוט כלי להעצמה אישית. הדבר הזה נובע אולי מהאופן שבו השתנתה פולין מאז הורם מסך הברזל ב-1989. אלה שנולדו לאחר השינוי, גברים ונשים בני דורי, גדלו באווירה שונה לחלוטין מזו שהוריהם גדלו בה; אך הסביבה שלהם הייתה ספוגה שרידים מהעבר הסובייטי. כמה מהצעירים האלה רואים בכלי נשק חפצים נוסטלגיים, מכשירים נערצים; הם אולי מחזיקים בהשקפה שונה לחלוטין על מלחמה, שעוצבה בהשפעת הסיפורים הנוסטלגיים מעברם של הוריהם, ושימרה תמונה מעוותת של העבר.

הרגשתי שהביקור שלי צריך לשלב את ההיבטים האלה של פולין, והנחתי לעצמי ליהנות מהביקור כפי שאחרים נהנים ממנו. ביקשתי להבין יותר על ההטיה הזאת בנוגע לאלומות ולכלי נשק. בסדנאות שהשתתפנו בהן קיבלנו תיבת עץ והנחו אותנו להשתמש בה כדי לייצג או לבטא את האופן שבו אנחנו חווים את פולין, בכל דרך שנבחר. כל מה שעלה בדעתי נראה לי שטחי, מתיישר עם הנרטיב הרפטיבי והכוללני של הוויית היהודי בפולין ושל תחושותיי בנוגע לשואה. ואז צץ במוחי הרעיון לשים את עצמי בנעלי התייר. חיפשתי באינטרנט דברים לעשות בקרקוב, והתוצאה הראשונה שהעלה החיפוש הייתה מטווח ירי. נעניתי להצעה. לקחתי את התיבה, ויחד עם שלושה חברים פולנים לפרויקט יצאנו לחוויה סוריאליסטית ביותר. הגענו לבסיס צבאי סובייטי לשעבר, כיום בסיס צבא פולני, שמשמש גם מטווח ירי. זה היה רחוק מרחק שמיים וארץ מהניסיון שלי בבסיסי הצבא בישראל, שלאזרחים אסור בתכלית להיכנס אליהם, לא כל שכן לירות במטווח. ואילו כאן יכולתי לשלם תמורת התענוג של בחירת הנשק וירי בכל דבר שהתחשק לי לירות בו. המדריך היה אזרח או חייל – לא הייתה לנו שום דרך לדעת. שאלתי אם אני רשאי לירות בתיבת העץ שהבאתי, ולהפתעתי הרבה הוא הסכים לבקשה המוזרה. וכך, תמורת חופן מטבעות, יכולתי להיהפך לקאובי מנופף ברובה או לבלש טלוויזיוני, ולירות בנבלים באקדח 9 מילימטר. בניגוד לכל מה שידעתי על כלי נשק, הרובים הפכו פתאום לאביזר במשחק תפקידים שהסב לי סיפוק מוזר. יריתי אל התיבה, חוויתי את הסיטואציה מחוץ להטיה האישית שלי, ובה בעת העמקתי את האופן שבו אני מבין את הנרטיב שלי ואת הפריזמה שדרכה אני רואה את העולם. תיבת העץ הזאת, שנוקבה באלומות, מסכמת את חוויותיי באסתטיקה ובדעות קדומות.

יצקתי את התובנות שרכשתי בעבודתי ובתהליך שאני עובר בעבודתי האומנותית. היכולת להבחין בתופעה או בחפץ מבעד להטיות שונות נהפכה לחלק חיוני מהאופן שבו אני בוחר להעביר את עבודתי וכן את דרך הטיפול שלי בחפצים. זהו הפער בין הדרכים השונות לראות חפץ, ואולי החלק המעניין ביותר בתהליך. אני מנסה להגדיל ולהרחיב

אליה באמצעות סדרות טלוויזיה, סרטים וסרטונים מצוירים. בהשפעתם, התייחסתי לכלי נשק בפטישיזם נאיבי למדי. אלה היו האמצעים שבעזרתם ישויות כול-יכולות מביאות לידי ביטוי את כוחן, כופות בעוצמה את הצדק, לשיטתן. הגיבורים ניצחו תמיד, אף שעליי להודות שתוכניות העל של הנבל תמיד נראו סבוכות ומעניינות כל כך, עד שייחלתי לכך שינצח, ולו רק פעם אחת.

כשהייתי ילד והערצתי את הדמויות הדמיוניות האלה ואת תכונותיהן הנשגבות, נהגתי לדמיין את עצמי מכניע את הרעים בעזרת חרב קסמים, טבעת פלא, או עיני לייזר. הייתי מדמיין שאני מרים מכוניות מהכביש ומכופף עמודי תאורה בידיים חשופות. הדמיונות האלה נטעו בי צדקנות ועיצבו לי השקפה מונוכרומטית של טוב ורע. בתור ילד ביישן ומופנם, שלא הרגיש בנוח בחברת הילדים, הם עזרו לי להתמודד עם המורכבות הגדלה והולכת של החיים. היו לי מחברות מלאות בציורים מוקפדים של חרבות, מגינים ומפלצות איומות, ולצידם הגיבורים. בתוך העולם הפנימי הזה היו טוב ורע, וכלי הנשק היה המכשיר שלי לשליטה בטוב וברע גם יחד. משחר ילדותי גדלתי על סיפורי גבורה יהודית על פני הדורות. מסיפורי גבורה תנ"כיים על ניסים ועל העם הנבחר, ועד סיפורים מודרניים על חיילים ישראלים שמסרו את נפשם למען המולדת והביסו את צבאות ערב כנגד כל הסיכויים, נרטיב שאינו שונה מאוד מסיפור גיבורי העל והנבלים. בשני העולמות, המדומיין והמציאותי, קיימים הטוב המובהק והרשע המנוגד לו, והם נטולי כל מורכבות ונקודות מבט אלטרנטיביות. ובשניהם לגיבור יש מכשיר ייחודי לגבור בעזרתו על הנבל, אם רובה ואם חרב.

מטבע הדברים, עם הגיל האמת נעשית חמקמקה יותר. ההגדרות של טוב ורע מתערבבות ויוצרות ספקטרום יחסי לנקודת המבט האישית. אנחנו מעצבים אמות מידה מוסריות ואתיקה משלנו, שעדיין נטועות ברקע הלאומי והחברתי ובחינוך שקיבלנו – וזו הטיה. כל הטיה והטיה מנהלת מערכת יחסים משלה עם אלימות ומכשיריה. כמו מרבית היהודים הישראלים, הניסיון האישי שלי בנשק היה בצבא, בסביבה מבוקרת ומפוקחת. הצבא מחנך את החיילים לבטיחות, מציג את הרובה כמכשיר שנועד להרג, לעולם לא ככלי משחק. במקרים מסוימים, החיילים משתמשים בכלי הנשק להרוג ולפצוע בפקודה. כשאדם חווה רמות כאלה של אלימות, ההיבטים ההרואיים והמיתיים של כלי הנשק מפנים את מקומם לעיתים קרובות לרגש שלילי.

לעומת זאת, כשביקרתי בפולין ושוחחתי עם עמיתינו הפולנים, לא יכולתי שלא להבחין בתרבות מיליטנטית מודגשת של צעירים לאומנים שיש להם פטיש לכלי נשק, שמתייחסים לכלי נשק כאל פריט אספנות, רואים בו צעצוע, צורת בידור או

# לאחוז באקדח משני קצותיו

"זאת אטרקציה תיירותית". הרגשתי מנוכר מהנרטיב הפרטי שלי, מהמורשת הפרטית שלי. רק כעבור ימים אחדים הבנתי שאולי זאת הדרך הטבעית להסביר טרגדיה בממדים שאין דומה להם לקהל שאינו בקי בפרטיה – באמצעות פירוקה לנתונים ועובדות שאפשר לכמת.

אני זוכר שכשטיילתי בשוק הפשפשים בקרקוב הבנתי דבר נוסף. צעדתי לבדי, התבוננתי בנעשה כמשקיף מהצד, ללא מעורבות, ניסיתי שלא לשבש את הזרימה הטבעית של חיי היומיום שסביבי. נכנסתי לתפקיד התייר המחפש מזכרות ומתנות לקחת הביתה. תצוגה של חפצים מתקופת מלחמת העולם השנייה משכה את תשומת ליבי. החפצים האלה, בין שהיו אותנטיים ובין שהיו העתקים, נועדו ללא ספק לצוד את תשומת לבו של קהל לקוחות שגילה עניין מיוחד במזכרות מאותו עידן. לא חלפו שניות מעטות וכבר הציעו לי טלאי צהוב או תג של האס־אס, לרבות אישור אותנטיות. מצאתי את עצמי במצב משונה: יהודי ישראלי שמציעים לו לקנות פיסת בד כמו זו ששימשה לתייג את בני משפחתו כתת־אנשים. האבסורדיות של הסיטואציה גברה על ההטיה האישית שלי. הבנתי את תיירי המלחמה האלה. באופן שבו הוצגו שרידי הזוועה, הם נהפכו למזכרת תמימה, מנותקת מאלימות ומטרגדיה מציאותיות. חפץ תמים בפארק שעשועים תמים. כששמתי את עצמי בנעליהם של האספנים והמאדירים של חפצים אלימים, צפו ועלו במוחי זיכרונות מילדותי. באותן שנים הייתי גם אני מרותק לאלימות, שנחשפת

תארו לעצמכם שאתם הגיבור בסרט הוליוודי, או הדמות הראשית בפארק שעשועים בעל נושא מרכזי. אתם מסתובבים באתר הצילומים, ואביזרי הבמה שאתם רואים סביבכם הם חפצים ששייכים למורשת שלכם. השחקנים מגלמים דמויות מתוך התרבות שצמחתם בה; לפעמים אותו שחקן הוא הנבל והגיבור בעת ובעונה אחת – הוא מסתמך על חוסר היכולת של הצופה להבחין בדקויות מתרבות זרה. העלילה נפרשת וחושפת את הסיפור התרבותי שלכם, וכל המורכבויות וההיבטים השונים בו מתמזגים למארג הומוגני של טרגדיות, ניצחונות והיסטוריה. הסיפור מרודד לקומדיה בת שעה וחצי, ואתם וכל הסובבים אתכם מככבים בה כסטראוטיפים של החברה וההיסטוריה שלכם.

חוויה כזאת יכולה להיתפס כרדודה ופשטנית, אך היא דרך טבעית ואנושית להציג סיפור: ישיר, מסופר מנקודת מבט יחידה שמספקת את הגרסה הקומוניקטיבית ביותר של הנרטיב. מבחינות רבות יש בכך דמיון לסיפור אגדה שהדמויות בו הן לרוב שטוחות במידה רבה או לחלוטין, והקורא מבחין בו בקלות בין טוב ורע.

ההבחנה הזאת עלתה במוחי בשעה שביקרתי באושוויץ עם קבוצה של חברים ועמיתים במסגרת הפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות". שוטטתי בתוך תפאורת אתר הצילומים של סיפור זוועה ששמעתי שוב ושוב במרוצת השנים. מדריך התיירים דקלם עובדות ונתונים והוביל אותנו בין חדרים מלאים משקפיים ונעליים, ובמוחי ניקרה המחשבה,

ביותר עם סבתי; המקום שבו שמעתי את כל סיפוריה ושממנו מגיחה הדמות הנעלמת מבין הצללים – זוג עיניים נודדות על גבי קירות החדר, וכמתוך סרט בתוך הסרט היא מישרה לבסוף מבט אל הצופות והצופים. החיפוש אחר פתרון כתב החידה מסתיים בסוף הסרט, ובאופן אירוני הצופה אינו יודע דבר חדש על אוראן או על האישה הנעלמה – ממש כפי שאני איני יודעת. יחד עם זאת הסרט מציע פתרון לראייה קולנועית חדשה ולחוויה תחושתית של זיכרון.

המדיום הקולנועי ותהליך היצירה הקולנועית הם הפתרון הבדיוני להתבוננות אל העבר ולעיצוב הזיכרון. מעבר לכך, סקרנותי מתעוררת תמיד כשקולנוע עוסק בקולנוע ומחזיר את הצופה לריצוד הצללים הראשוני ב"משל המערה" האפלטוני, לראשית ימיו של המדיום ולהיסטוריה שלו. לכן "לה פאם קי שרש" הוא גם מחווה שלי למדיום עצמו; בכמה סצנות הסרט רפלקסיבי וחושף את המנגנון הפנימי של עבודת הקולנוע ואת "אחורי הקלעים" של עבודת האנימציה כחלק בלתי נפרד מהסרט ובכוונה תחילה. אנימציה היא כלי רפלקסיבי במיוחד בעצם העבודה של פריים אחר פריים תוך פירוק והרכבה של תנועה. המבט הקולנועי הרפלקסיבי הוא בזמן מבט אישי מאוד וקשור בתהליך של חיפוש פנימי ואינטימי, שדרכו אני, כאומנית, מתעמתת עם תהליך היצירה ועם ההווה הנשית.

בשנה השלישית ללימודי בבצלאל הכרתי את עדינה והצטרפתי לפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" שהיא יצרה והפיקה. במסגרת הפרויקט נסעתי עם סטודנטים אחרים לביקור באקדמיה לאומנות ועיצוב בוורוצלב (The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design). בפולין התחדדה בי התחושה הנוסטלגית האישית והתעצמה השאיפה להתקרב למקורות הביוגראפיים הנוספים של משפחתי, שמקורם בפולין. בינינו ובין הסטודנטים הפולנים התקיימו שיחות רבות שנגעו במושגים "אסתטיקה" ו"דעות קדומות", ומתוכן הצלחתי לזקק ולדייק את המשיכה שלי לאוראן ולעברה של סבתי; בפולין במיוחד הרביתי לחשוב גם על אוראן. כמו כן גיליתי יעד נוסף, מוכר וזר גם יחד – העיר ביאליסטוק – שבה התגוררו בני משפחתה וקרוביה של סבתי לאה.

בכנס "אסתטיקה ודעות קדומות" שנערך בתל אביב במאי 2017, דיברתי על שתי הערים הללו כנקודות מוצא ביוגרפיות שלי שלכאורה אין שום קשר ביניהן, אך הן חלק בלתי נפרד מהמצע התרבותי שעליו התעצבתי. לטקסט שכתבתי קראתי "מעבר לביאליסטוק-אוראן".

הסרט מספר סיפור שאינו נרטיבי ומזמין את הצופה למסע חיפוש מופשט אחר דמות נשית נעלמה, מעין אם קדמונית; סבתי, ההשראה לדמות הקדמונית, אינה נוכחת בסרט במובן המקובל; היא נמצאת בו בהיעדרה ובאמצעות דימוי – תמונתה מבליחה ברגעים ובהקשרים מגוונים בסרט. וכך, דיוקנה של האם הקדמונית נחשף בתחילת הסרט, עובר טרנספורמציה, נעלם ומופיע מחדש בתצלומה האמיתי של סבתי. הצופה חווה את המסע בעודו עובר ארבעה חללים מיניאטוריים ביתיים עשויים עבודת יד: משרד, חדר רחצה, מטבח וסלון.

שם הסרט, "לה פאם קי שרש", הוא פרפרזה שלי לביטוי צרפתי שגור *Cherchez la femme* שפירושו "חפש את האישה". הביטוי המקורי מדגיש את ערמומיותה של הפאם פאטאל העומדת לכאורה מאחורי כל תעלומה וסוד בעולם גברי. בסרט שלי האישה היא המחפשת הפועלת במסע מטריארכאלי במהותו. שם הסרט בעברית, "האישה שמחפשת", הוא ביטוי סתום, כתב חידה המכין את הצופה לקראת החיפוש שיתקיים בסרט.

במהלך יצירת הסרט קיבלתי במחלקה בבצלאל סטודיו סטופ־מושן (*stop motion studio*) מאובזר, והוא הפך לחלק בלתי נפרד מתהליך היצירה עצמו; הסטודיו, שקירותיו שחורים, הוטמע והוצג מחדש בסרט כלימבו, מעין ספֶרה שבה מיקמתי את החללים המיניאטוריים אשר דרכם מתרחש החיפוש. תהליך בניית החללים המיניאטוריים היה ממושך וארך כמעט שלושה חודשים. אף שהיה תובעני, היה מהנה ומספק מאוד עבורי. בעבודה העמלנית ובבנייה התלת ממדית, הדורשת דיוק צורני וחיפוש כמעט אובססיבי אחר טקסטורות מתאימות, הרגשתי כמו בטבילה בבריכת זיכרונות תחושתיים.

הבחירה ליצור סרט ללא דמויות הייתה כמעט לא מודעת בתחילה. היה לי חשוב לייצר מרחב תלת ממדי ובו ציר עומק – כלומר מרחב עם פינות ואזורים מוצללים ונסתרים היכולים לייצג באופן סימבולי מעין תת מודע של המרחב עצמו. החלל הנגטיבי (*negative space*) מדגיש את היעדרה של הדמות ובכך מנכיח פוטנציאל לחיים או חיים שהיו ואינם עוד. לעיתים המפגש בין תהליך היצירה לחיים עצמם הוא בלתי נפרד, וכשסבתי נפטרה בביתה במהלך יצירת הסרט, קיבל היעדר דמות בסרט תוקף רגשי ומוחשי חדש ומציאותי. במובן זה יצירת הסרט היא חלק מתהליך הפְּרָדָה שלי מסבתי. בסוף הסרט הצופים מתארחים בסלון – *living room* הוא "חדר החיים" – משנות החמישים ובו משובצים שחזורים מיניאטוריים של אובייקטים פולקלוריים מביתה של סבתי: תמונת גובלן, כריות רקומות, קנקן תה מרוקאי מסורתית ותקליטים של לילי בוניש ואחרים. עבורי זהו החלל המזוהה

התעצבה כעיר אירופאית אך ניכרו בה שורשיה הערביים – מבעד לעיניו של קאמי ושל סבתי היא הייתה שילוב מרתק בין מזרח ומערב. גם אני – מהבית וכישראלית – מזוהה מאוד עם תערובת זו, שהייתה חלק בלתי נפרד גם מהווייתה של סבתי והתבטאה בעיקר בלשונה; במשפט אחד הייתה משלבת צרפתית, ערבית־מרוקאית ועברית. תערובת הניגודים הייתה גם הבסיס האסתטי לעיצוב החללים המיניאטוריים בסרט. סבתי אסתר נולדה בכפר קטן במרוקו וכשהייתה בת שמונה עברה משפחתה לגור באוראן, לחופי הים התיכון בצפון מזרח אלג'יריה. בשנת 1949, לאחר שסבתי וסבי נישאו והביאו לעולם את בתם הבכורה, הם היגרו לישראל והיו מן העולים הראשונים שהגיעו ארצה מאלג'יריה. נולדתי בירושלים ובה אני מתגוררת גם כיום. סבתא אסתר וסבא אברהם גרו במרחק הליכה מבית ילדותי, ולפעמים הלכתי לבקרם עם תום יום הלימודים בבית הספר. בילדותי סבתי עדיין יכלה לראות, וכשהייתי מגיעה אליהם הייתה מבשלת לי ארוחת צהריים. בזמן שבישלה הייתי מסתכלת באלבומי תמונות משפחתיים שבהם היו תמונות של אימי וששת אחיה ואחיותיה בילדותם בשכונת אבו־תור בירושלים. אחרי ארוחת הצהריים הייתי מתבוננת בסבי ובסבתי משחקים דומינו על שולחן המטבח ועל פניהם ארשת רצינות תהומית.

את סבי לא הספקתי להכיר בבגרותי. הוא היה איש שקט אשר בשנות חייו בירושלים עמל בעבודת כפיים במפעל גדול. את דרכו התחיל כמעצב נעליים באוראן, שם היו ברשותו מפעל קטן, שבו ייצר ותפר בחסד נעליים מבד ומעור לנשים ולגברים, וחנות שבה מכר את פירות עבודתו. בישראל המשיך לתפור ולייצר סנדלים ובגדים רק לילדיו. היום נמצאת מכונת התפירה הירוקה שלו בדירתו. את התשוקה ליצירה ואת הצורך לייצר באמצעות ידיים אני מרגישה שקיבלתי ממנו ומאימי. לאחר שסבתי התעוורה היא התבצרה בדירתה. במשך כמה שנים רצופות היא מיעטה לצאת מביתה, וכשמצבה הבריאותי התדרדר נשארה בסלון ביתה, מרותקת לכורסה אורטופדית. בזיכרוני היא יושבת שעות ארוכות בכורסה המלכותית, כמחוברת, ושרה בצרפתית. אור דקיק נופל על עורה החלק ועל שערותיה הבוהקות בלובנון. צילמתי אותה אז כך, ישובה בסלון, במצלמת Pentax ישנה, בפילם צבעוני ובפילם שחור לבן.

סרטי נוצר בהשראת סבתי, אסתר, ובהשראת זיכרונותיה מעיר ילדותה, אוראן. בבסיסו של הסרט עומד ניסיון שלי להתבוננות בעברה של סבתי – אף שמטבע הדברים, התבוננות כזו אינה אפשרית – וכן המוטיבציה שלי לראות דרך עיניה שלה. בסצנה האחרונה מגיחות מתוך החלל המיניאטורי זוג עיניים ומביטות בצופה – אני "נותנת לה עיניים" והיא משיבה מבט קולנועי.

# עיר שבה הלבבות שותקים

כשהתבוננתי בה נעה בין חפציה בדירתה הקטנה, שכחתי שהיא עיוורת. לפעמים הייתי מנסה לדמיין מה משתקף לנגד עיניה בעיוורונה; האם היא רואה ריצוד של נקודות אור? צללים כהים? ערפל סמיך? אני זוכרת שבמהלך השנה שבה יצרתי את הסרט חלמתי כמה חלומות שבהם נכח עיוורון: באחד החלומות יכולתי לראות רק שחור ובזווית העין היה לי מעין חלון הצצה קטן למציאות צבעונית ומפורטת.

אוראן הייתה ונותרה עבורי בגדר תעלומה, יעד רחוק ובלתי מושג. בסיפוריה של סבתי שיחקה התפאורה – העיר – תפקיד מרכזי ודומיננטי. כשהקשבתי לסיפוריה נשביתי איתה בפנטזיה; כל אחת נמלאה תחושות נוסטלגיה וגעגועים משלה. באותם רגעים של התרפקות על העבר – אידיאלי לכאורה, ונתפס ככזה בהכרח – גם אני הייתי כעיוורת.

בתהליך שקדם להפקת הסרט חיפשתי חומרים ספרותיים ותיעודיים על אוראן. כך הגעתי לקרוא בכתביו של הסופר והפילוסוף אלבר קאמי, שחי בעיר. בספרו "הֶדְבָּר" תיאר את אוראן כ"עיר שבה הלבבות שותקים, כלומר עיר מודרנית בתכלית". הוא הרבה לתאר את תנאי מזג האוויר; את השמש היוקדת בקיץ בלובן ובבוהק שנצרב בשגרת החיים הדחוסה בעיר. בתיאוריו לא היה ולו שמץ מִקָּסָם, לא הייתה פנטזיה – נכחו בהם שרידות קיומית בעיר שאינה שונה מכל עיר "רגילה" אחרת. ההגדרה הפואטית של קאמי, תלוית המקום, הזמן וההיסטוריה, מנציחה את ייחודה של העיר שהושפעה עמוקות מהשלטון הקולוניאלי הצרפתי; אוראן

"יא בנתי, לא קל", סבתי הייתה אומרת לי באופן כזה שיכולתי להרגיש את משקל תלאות חייה.

כשהייתי באה לבקר אותה היינו יושבות על הספה קרובות זו לזו, חובקות אחת את השנייה, אוחזות ידיים ומדברות. היא נהגה לצחוק הרבה – בפרץ בוקע ומתגלגל שסחף גם אותי. הייתי מספרת לה על לימודי באקדמיה בצלאל ועל הסרטים שאני יוצרת, והיא הייתה מקשיבה לי ברוב קשב. לעת זקנה התעוורה, ועם בוא העיוורון צללה לנופי ילדותה, לאוראן, העיר באלג'יריה שבה גדלה, על שדרות הדקלים ובתי הקולנוע הצרפתיים שבה. הנופים שתיארה בעושר רב נחרתו גם בי – בחלומותי ובדמיוני.

עיוורונה ריתק אותי. פעם אחת היא נגעה בשערי, ליטפה אותו ואמדה את אורכו ואת צורתו. לאחר אמרה בביטחון: "התספורת קצרה מדי". ראייתה הוחלפה בחוש המישוש, ובאמצעות יכולתה החדשה – מגע – הכירה וחוותה את סביבתה והמשיכה לבטא את דעותיה הכנות. לטקסטורה ולטמפרטורה של החומר הייתה משמעות רבה עבורה ועבור האופן שבו ליקטה רשמים מן החוץ.

בתהליך יצירת סרטי "לה פאם קי שרש" (La femme qui cherche ובעברית "האישה שמחפשת") שיערתי כי הרגישות שחשתי בקצות אצבעותיי זהה לזו שחשה סבתי. דרך המגע בחומר הפלסטי ובהרכבת החללים המיניאטוריים שבנתי על פי דירתה של סבתי ודירתי, קיוויתי להתקרב אליה ולהפוך את זיכרונותיה מאוראן למוחשיים עבורי. לעיתים,



ואף שהיא אינה חייבת להיראות כמו אומנות. אומנים רבים, ממינימליסטים לאומנים התייחסותיים (relational artists), עסקו במקומה של יצירת האומנות בשוק הכלכלי ובשאלה כיצד אומנות אמורה להיראות – ואם אומנות חזותית חייבת ללבוש צורה פיזית כלל ועיקר. אני חושבת שאומנות, אף בימינו, עדיין נראית כמו אומנות אלא שההגדרה האסתטית שלה התרחבה. אני מזהה אומנות כאשר אני רואה אומנות, ומתבססת לצורך זיהוי על הקשרים מקומיים (גלריה או מוזאון) או הקשרים אסתטיים אשר קשה יותר להסבירם. אני חושבת שאומנים מזהים אומנות. איני יכולה לדבר בעבור הציבור הרחב.

יצרתי את "שלושה מחזות על אושוויץ" בדמותי: אני אוהבת לקרוא, אני נהנית מהוראות בימוי עמומות אשר יכולות להתפרש בדרכים שונות, אני נהנית מאסתטיקה פשוטה ואיני מאמינה בהתרברבות (אסתטית) לשם התרברבות. מראשית יצירת העבודה, לאורך התהליך ובהמשך, הנושאים שציינתי כאן היו הנושאים שעליהם חשבתי, ובפרט בנוגע למוצרט. עבודתי תמיד הושפעה ממוזיקה ומתאטרון, אך הביקור בקרקוב הטיח בי מבול של מחשבות על גזע ותרבות, ואלו – אף שהיו תמיד במחשבותיי – הגיעו אל עבודתי בעזרת חוויה זו.

לי רגשות מעורבים באשר לעיסוק שלי בהן; אף שאוסמין ומונוסטאטוס נוגעים לליבי – על האנושיות שבהם ובתור שני ייצוגים לא־לבנים בקאנון המוצרטיאני – הם בכל זאת גברים הנוהגים באלימות כלפי נשים. לעיתים קרובות אני מרגישה צורך לבחור עם מי להזדהות: עם האישה הלבנה או עם הגבר הכהה והאליים? סופרות כמו טוני מוריסון (Toni Morrison) דנו בדחפים האלימים של אוכלוסיות מוחלשות (ואנשים כהים בפרט) כלפי אנשים לבנים. האם אוכל להזדהות באמת עם אלימות כאשר הקורבנות הן נשים? לפעמים האהבה למוצרט דורשת גם ממני לנתץ את הזהות שלי, ואת זאת אני מסרבת לעשות.

המחזה השלישי בעבודתי עוסק בנושאים אשר נזכרו עד כה וכן ביחסים בין גברים ונשים: כאשר המספרת שרה את שירה, היא מוסיפה ל"דג השמך" של פרנץ שוברט בית רביעי, אשר נמצא בפואמה המקורית של כריסטיאן פרידריך דניאל שוברט (Christian Friedrich Daniel Schubart), אך לא בשיר המולחן:

אתן, אשר עומדות על פי המעיין,  
ראו נא את השמך, נוסו מכל דייג!  
עלמות ללא תבונה רחוקות מן הישר.  
מן הבוגד היזהרו, כל עוד לא מאוחר!<sup>7</sup>

הבית הנוסף בלוויית הוראות הבימיו – שעל פיהן אמורה המספרת לשיר כאילו אקדח מוצמד לראשה – מנכיחה את האלימות הפיזית הממשית. בשני המחזות הראשונים האלימות היא חלק מפרודיה, סטטיסטיקה לעומת פעולה של טרוור. כאן, במשפטים האחרונים של העבודה, חושפים במלואם המחזה והוראות הבימיו את האלימות של גברים כלפי נשים ואת האלימות שננקטה כלפי יהודים בשואה. "הוראת האקדח" עצמה נכתבה לאחר שחקרתי ולמדתי על אודות מוזיקאים יהודים שהוכרחו להופיע במחנות באיומי־מוות. סיום זה מאפשר לי להסתכל על זהותי השלמה כאישה יהודייה תחת לפרק את זהותי. אני מקווה שיום אחד, בעבודות נוספות, אגע גם בחלק המזרחי בזהותי, אך לעולם לא בנפרד מחלקים אחרים שלה.

הנקודה השנייה של מוצרט העולה במכתב לאביו בנוגע לאוסמין היא זו שלרוב יוצרת דיון ארוך יותר; היא דנה באמירה שגם כאשר אומנות עוסקת בנושאים בלתי נעימים עליה להישאר נעימה לצופה. נראה שהאוונגרד של האומנות החזותית נוטה לדחות את הגישה הזאת. בימינו, הכול מסכימים על־כך שאומנות יכולה להיות בלתי נעימה לחושים,

אותי בעבודה "שלושה מחזות על אושוויץ" שיצרתי לפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות". העבודה מעוותת את המוזיקה ואת המילים של היצירות שהיא שואלת מהן, אך לא זאת בלבד; היא גם מסלפת ומשנה את הקלישאות הקומיות והתאטרליות המיוחסות להן. לכן, במקום שבו לפורלו מאלטר אורנמנט על־פירוב, לדוגמה, בעבודתי הוא נחנק כאילו שאף ציקלון בה. מתוך הערת בימיו בעבודתי:

במהלך החזרה הלפני־אחרונה על השורה האחרונה בשיר, לפורלו נחנק, אך הוא מחלים וצוחק בדיוק בזמן לחזרה האחרונה. הוא מסיים, מחייך, ומשתחוה שוב.<sup>5</sup>

דוגמה נוספת לעיוות היא בדואט בין פיגארו לסוזאנה במחזה השני, שם נוצרת הנגדה בין הדואט המקורי של מוצרט – בחזרתיות האופטימית שלו – ובין אזכור סטטיסטיקות של רצח עם:

**פיגארו:** אחת־עשרה.  
**סוזאנה:** הסתכל־נא, פיגארו שלי.  
**פיגארו:** מיליון.  
**סוזאנה:** הסתכל־נא, פיגארו שלי.  
**פיגארו:** מאתיים.  
**סוזאנה:** הסתכל־נא.  
**פיגארו:** שמונת־אלפים.  
**סוזאנה:** הסתכל; הסתכל־נא על הכובע.<sup>6</sup>

נראה שאמצעי זה – של הגברת אסתטיקה תרבותית לצורך יצירת ממד קומי – היה בשימוש בעבר ויהיה בשימוש גם בעתיד. אנו רואים אותו לרוב בהקשר של תרבות גברית המוצגת באומנות בהגזמה, עד כדי פארסה; לדוגמה בפרודיות של אובידיוס על שירה אפית ב"מטמורפוזות" ובייצוגי חיילים בידי האומנים ניר הוד ועדי נס. בעבודה "שלושה מחזות על אושוויץ" אני משתמשת באמצעי זה בהקשר אחר; האלימות שהעבודה מתארת אינה בהכרח תוצאה של התנהגות נשית או גברית, כי אם ביטוי להתנהגותם של אנשי התרבות המערבית כלפי מי שהם תופסים כ"לא־מערביים" – ההפך הגמור מהתנהגותו של אוסמין באופרה "החטיפה מן ההרמון". האלימות הזאת הופכת לקומית בשל שימוש במוזיקה מערבית.

על דמויותיו של מוצרט ועל הייצוג הבעייתי של גבריות של כהי־עור אוכל לומר בנימה אישית יותר שיש

5 Cohen, S. *Three Plays About Auschwitz*. 2016. p. IV  
שם, עמ' X-IX, תרגום: שיר כהן.

7 שם, עמ' XV, תרגום: שיר כהן.

לא רק מציבה את הגבר הכהה בתור תוקף מיני, אלא גם משווה בין אנשים כהי-עור לחיות.

בסטנדרטים העכשוויים, האָריה אשר מונוסטאטוס שה, מעלה את הנושא האסתטי בצורה מגושמת; בטקסט המלווה את הקלטתו ל"חליל הקסם"<sup>2</sup>, כתב המנצח רנה יאקובס (René Jacobs) כי הטמפו המהיר והדיקציה המרושלת – השמורים על-פירוב לאריה של מונוסטאטוס – גורמים לו להישמע לא-אנושי. זאת, למרות שנושא האריה עצמה הוא היותו אנושי: "האם איני בשר ודם?" שר מונוסטאטוס לפני שהוא מנסה לנשק את פמינה היִשנה. הוא שר על יופיו של הצבע הלבן ועל כך שבשל פרצופו השחור<sup>3</sup> אין מי שיאהב אותו. בהקלטתו, רנה יאקובס מאט את הטמפו המהיר של האריה, ואף מוסיף פאזזה קצרה לפני השורה "לבן הוא יפה". אני זוכרת שבכיתי בפעם הראשונה שבה שמעתי את ההקלטה.

והינה אוסמין: פחות מעורר הזדהות, אנושי פחות; שיר הכניסה שלו פותח במסתורין "מזרחי" יפהפה, ונהפך במהרה לאלים מאוד. זָמַר טוב יכול לגרום לדמותו להישמע סימפתית, אך זו כנראה לא הייתה כוונת המלחין. למעשה, כרשע קומי אוסמין לא היה אמור להפחיד את הקהל כלל. מוצרט כתב על כך לאביו בשנת 1871, ולהלן הציטוט שעתידי היה להפוך לאבן יסוד בתאוריה של האופרה:

זעמו של אוסמין הופך לקומי בעזרת השימוש במוזיקה טורקית. [...] כיוון שכמו שאדם הזועם כל-כך חוצה את כל גבולות הסדר, את המתינות ואת ההגינות, ושוכח את עצמו לחלוטין, גם על המוזיקה לשכוח את עצמה.<sup>4</sup>

לא זאת בלבד שזעם טורקי הוא קומי, הוא הופך להיות קומי אף יותר בעזרת השימוש בכלי נגינה "טורקיים" (בעיקר כלי הקשה ופיקולו). בזמנו של מוצרט שיקף היחס לאימפריה העותמנית פחד וסקרנות משולבים זה בזה. האסתטיקה הטורקית נחשבה למוזרה ולמקסימה כאחד, והשפיעה מאד על אופנות לבוש במאה ה-18. אני תוהה אם עיקרון זה, של הגברת אסתטיקה תרבותית, יכול להפוך כל איום להתרחשות קומית. אני חושבת שתזה זו – השפעתה של הגברת האסתטיקה התרבותית על יצירה – היא שכיוונה

אופרה? מדוע גישות רומנטיות נוטות להיות אלימות כל-כך כלפי נשים? מדוע הבונים החופשיים, גם בימינו, אינם מקבלים נשים ללשכותיהם? מדוע עולם המוזיקה הקלאסית דורך במקומו כבר שנים, ואיננו רואים כמעט נשים מנצחות? בימינו, הצבעה על כך שהתרבויות שנראות לנו נאורות הן התרבויות ההרסניות ביותר היא כבר קלישה. ואף-על-פי-כן, מדוע קל לנו כל-כך לשכוח שעובדה זו נכונה? מדוע יצירה שמשתמשת באופרה קומית כדי לבחון את זכר שואת העם היהודי נראית אבסורדית כל-כך? הלא אף אחת מהעבודות החברתיות והמתקדמות ביותר של וולפגנג אמדאוס מוצרט לא הצליחה להימלט מניכוס רצחני, הממשל הנאצי ראה לנכון לסבסד הקלטה גרמנית של "דון ג'ובאני" בכיכובם של האומנים האהובים על היטלר.<sup>1</sup> מוצרט עצמו נגע בנושא הגזע באופרות שלו. תחילה באופרה "החטיפה מן ההרמון": שומר ההרמון, אוסמין, הוא גבר כהי-עור סטראוטיפי אשר מנסה למנוע את בריחתם של ארבעה אסירים אירופאים מעבדות בטורקיה. בסופו של דבר הם ניצלים בזכות רחמיו של הפחה שבעבר המיר את דתו מנצרות לאסלאם. אוסמין בעל זהות מורכבת: הוא סריס (וקול הבס שלו הוא כנראה בדיחה הקשורה לכך), וכנראה הגיע בתור עבד אפריקאי אל ההרמון. להבדיל מהפחה סלים, אשר מוצאו מהעיר אֶרְן שבאלג'יריה, לאוסמין אין ארץ-מקור, והוא מתואר ספציפית כמורי (Moor). עשר שנים מאוחר יותר כתב מוצרט ב"חליל הקסם" דמות נוספת לסטראוטיפי גזעני של גבר כהה ואלים: זהו העבד המורי מונוסטאטוס המנסה לאנוס את פמינה הלבנה, ומושך אל חשכה נצחית יחד עם דמויות מרושעות נוספות באופרה. יש נטייה לראות התפתחות ביחסו של מוצרט לדמויות המוריות בין האופרה "החטיפה מן ההרמון" ו"חליל הקסם", אך גם ההתפתחות בין שתי האופרות אינה יכולה לספק את הצופה העכשווי, המודע לבעיות של מגדר וגזע. ערכי הבונים החופשיים ב"חליל הקסם" אמורים להשתקף בדמותו של מונוסטאטוס, קרי, שוויון לכל הגברים כל עוד אינם פוגעים באדם אחר. אלא שמונוסטאטוס נוהג בפמינה באלימות מינית ומאמין שהיא דוחה אותו רק בשל צבע עורו. באמצעות דמותו של פאפאגנו (חציו אדם, חציו ציפור) הקהל נוכח לראות שטוב לב וסבלנות יזכו את הדמות באהבה, במקרה זה, של פאפאגנה. למרבה הצער, השוואה זאת

2 Jacobs, René. *Die Zauberflöte as Hörspiel*. Translated by Charles Johnson, Harmonia Mundi. 2010. p. 22.  
3 מתוך האריה של מונוסטאטוס באתר The Aria Database, בתרגום ליהא פריי (Lea Frey):  
*And I should have avoided love,  
Because a black person is ugly!*  
4 Anderson, Emily, editor. *The Letters of Mozart & His Family*, vol. III. Macmillan & Co., Limited. 1938. pp.1143-1147. תרגום: שיר כהן.

1 בשנת 1943 שוחררה הקלטה בניצוחו של חבר המפלגה הנאצית קארל אלמנדורף (Karl Elmendorff) אחרי שידורה ברדיו (לא היה ניתן להקליט ללא סובסידיות מהממשל), ועדיין אפשר למצוא אותה בהוצאת חברת Preiser Records. את התפקיד הראשי מילא מי שכונה בפי היטלר אחד האומנים החשובים ביותר של הרייך השלישי, מתיאו האלרסמיייר. ראו [https://de.wikipedia.org/wiki/Mathieu\\_Ahlersmeyer](https://de.wikipedia.org/wiki/Mathieu_Ahlersmeyer) [15.11.2017].

# זעמו המוצדק של אוסמין

*Weiss ist schön! Ich muß sie küssen*

לבן הוא יפה! עליי לנשק אותה  
(מתוך "חליל הקסם", ליברית מאת עמנואל שיקאנדר  
[Emanuel Schikaneder], תרגום: שיר כהן)

מסוג זה, אך התמשכות השהות התגלתה כיעילה: התחלתי להבחין בפגמים, בחוסר־הסבלנות, במבטים החשדניים שהופנו אליי – וכאשר עזבנו את קרקוב לעיירה אושוויינצ'ים (Oświęcim), הציפו אותי סוף סוף גלים נשכחים של חשיבה פוסט־קולוניאלית; אירופה אינה טובה יותר, לא נאורה יותר, ובמשך מאות בשנים עסקה בייצוא של דעות קדומות – אלימות על פי רוב – אל יבשות אחרות.

ועדיין, ידעתי כל זאת גם לפני השהות בקרקוב; אני אישה מחונכת וביקורתית, ומשכילה בתחום פוליטיקת־הזהויות. כיצד הצליחו כמה אורות חג המולד, חזית בניין יפה ופסל ברונזה לזעזע את כל־כולי, עד כדי כך שלפרק זמן של כמה ימים שכחתי חלק ניכר מהחינוך שקיבלתי וכן חלק גדול מזהותי?

עבודת האומנות אשר יצרתי בסופו של דבר לפרויקט שיקפה את הפרדוקס הזה. כדי לעסוק בשואה, בזיכרון השואה ובמשקעים הרגשיים אשר מתלווים אליה – להבנתי – בתרבות האירופאית, השתמשתי בעבודותיהם של שני אומנים אירופאים גדולים: וולפגנג אמדאוס מוצרט ופרנץ שוברט. ערכי הבונים החופשיים שהשפיעו על עבודתו של מוצרט והמאפיינים הרומנטיים בלחניו של שוברט נדמים כמבטאים גישות מתקדמות הפועלות למען קבלה חברתית ושוויון חברתי ואף קנאה באחר. אך כפי שקורה במרבית המקרים, הערכים היו אחיזת עיניים ותו לא; כמה פעמים ראיתי שימוש באיפור "בלאקפייס" (blackface) בהפקות

בשנת 2015 הצטרפתי לקבוצת אומנים צעירים שביקרו בעיר קרקוב במסגרת הפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות". אין לי ניסיון רב בטיולים; עשרה ימים היו פרק הזמן הארוך ביותר שבו שהיתי בחוץ לארץ בחיי הבוגרים, וקרקוב, עיר ישנה ויפה אשר לא הושמדה במלחמות ובידי ממשלות זרות, ענתה על כל ציפיותיי מעיר אירופאית. כפור של תחילת החורף הוסיף לרושם החיובי שלי מהעיר, ובדומה להתנסויותיי הקצרות בחלקים אחרים של אירופה, הרגשתי כי כך צריך להיות את החיים: שוקו חם, מאפיות, שוק חג המולד ופסלים של משוררים בכיכרות העיר. כל אלו העלו בי רגשות מעורבים – נהניתי מאוד אך לא רציתי לחזור לירושלים כשתקופת השהות שלנו תסתיים. ויותר מכול: הרגשתי נחותה.

הייתי רוצה לחשוב שרגשי הנחיתות שחשתי לובשים צורת פירמידה: אולי אנשים מקרקוב מרגישים נחותים בהשוואה לאנשים מברלין, ואלו מרגישים כך בהשוואה לשוודים. ואולי אזרחי שוודיה מרגישים אף הם נחותים לעומת אזרחי ארץ אחרת – אשר עליה לא שמעתי מעולם – המתהדרים בשיער צהוב יותר ובעיניים בהירות יותר. ואולי השוודים, באופן פרדוקסאלי, דווקא מרגישים נחותים לעומת אנשים מארץ שאינה אירופאית, וצורת הפירמידה הופכת למעגל? נראה שלא נמצאתי בתחתית הסדר העולמי המדומיין הזה, אך ידעתי שיש מעליי שכבות רבות מדי. הימים הראשונים לשהותי בקרקוב היו מלאים במחשבות

HE

02

זה מזכיר לנו שבמציאות, במצב החירום הקבוע שבו אנו חיים, כולם חשודים ואף אחד אינו חף מפשע. שתי היצירות מדברות על השליטה בגופנו בחללי מעבר, וכן על דה־הומניזציה והשפלה, שהן המחיר עבור אשליה של תחושת ביטחון. בתוך עשר שנים השתתפו בפרויקט 120 משתתפים מפולין ומישראל, שש קבוצות מעורבות של 20 משתתפים בילו יחד עשרה ימים בפולין ועשרה ימים בישראל. מתוך כלל העבודות שנוצרו, מוצגת בתערוכה רק חמישית, כלומר אלה שאוצרי הפרויקט בחרו כי סברו שהן מתארות בצורה הטובה ביותר את החוויה היצירתית הזו. בין העבודות ישנן עבודות פרפורמנס, מיצבים, אובייקטים, עבודות קולנוע וצילומים. החוט המקשר ביניהן הוא הניסיון לחשוב מחוץ לסטראוטיפ, כולן עדות חיה לתהליך החיפוש אחר זהות יצירתית והתגברות על הדעות הקדומות המגבילות אותנו.

ההזדמנות לנקום באויבים החלשים מאיתנו. המנגנון הזה מופיע בחיי המשפחה ובהיסטוריה הפוליטית של עמים. בפרויקט הבין-תרבותי הזה לא חסרו הרהורים בנוגע לסמלים. במיצב On Diplomacy, האומנית יוסטינה לוס מתייחסת לסמלי הריבונות של המדינה, הדגלים. על חזית הגלריה העירונית ארסנל היא תלתה עיצובים חדשים של דגלי גרמניה, פולין וישראל. כל אחד מהם הוא פרשנות אינדיווידואלית על מצבה של אותה מדינה והצעה לפעולה סימבולית שתסייע לפרק את הטראומה שלה. קשישטוף פז'ינה הציג את החפץ "מזכרת". זוהי גרסה מיניאטורית של טלית עם סמליות עמוקה. אנו צופים בה מאחורי זכוכית, הטלית לא גמורה, היא טרם הוסרה מהנול. מאחוריה מסתתר סיפור של מפגש, ידידות, ניסיון להבין תרבות אחרת, ניסיון להיפתח לרגישות אחרת. עם זאת, האומן מוותר על ההסבר, הוא רוצה שהאובייקט יעביר את המסר דרך הסימבוליות שלו, לא דרך מילים. הציור של טימון ברינדל, "מגדלה", מציג תוכנית של פסל המבוסס על מגן דוד. האובייקט יכול להיות אובייקט מונומנטלי במרחב הציבורי, אבל אפשר גם לדמיין שהוא לובש צורה של משחק לוח. הצגת המושג בצורה של תוכנית מאפשרת לך לדמיין את הפוטנציאל המעשי כמו גם את הפוטנציאל האוטופי שלו.

בפסלה "זית וזפת" (שמן זית וזפת) נסרין נג'אר ערבבה זפת ושמן זית, המסמלים שני עמים הנלחמים זה בזה. זהו מפגש עם אנשים המועסקים בבניית בתים וכבישים, ומנועים מלהשתמש בהם. היצירה מטילה ספק בתמימותה של העבודה החקלאית, המתרחשת על אדמה שהייתה שייכת פעם למישהו אחר. יעלה וילשנסקי הציגה את עבודת הווידאו "זר זיכרון" המסמלת את רעיון הקרבת הדבורים החיילים למען המולדת הכוורת. העבודה מתייחסת למערכות חינוך, המחנכות להקרבה למען הקהילה. הקונוטציה הרגשית החיובית כלפי הדבורים, אשר פועלות בהרמוניה מושלמת ובעת הצורך מתות למען הכוורת שלהן, היא בעלת אופי אוניברסלי. עם זאת, היא מראה מקורות של דעות קדומות כלפי זרים, אשר בהתפתחות הלוגית של המטאפורה הזו חייבים להיות בהגדרה מזיקים ומשחיתים. סביב זר של דבורים מתות, מסתובבות נמלים, חרוצות לא פחות, אשר קרוב לוודאי ינקו ויאכלו את הגופות חסרות השימוש. ציורו של מאטיי פרנק מתייחס אל סמל עכשווי חשוב. הצופים הנכנסים לתערוכה השאירו על הקיר טביעת אצבע, המשמשת כיום כנשא העיקרי של נתונים ביומטריים ובו זמנית כלי שליטה ובקרה על הפעילות האנושית. מגדלנה מוראוויק הציבה את העבודה "בקררה" בחלל התצוגה. האובייקט המינימליסטי מזכיר מעבר בקרה ומשמיע צליל אזהרה בכל פעם שאנו עוברים תחתיו או מתקרבים אליו, ללא תלות במה שיש לנו.

הפסל של נמרוד כרמי, "זרעים של קיץ", משתלב בדיון של האומן עם יצירתו של אביו, האדריכל רם כרמי, שתכנן את בנייניו בסגנון ברוטליזם מודרניסטי. החומרים המשמשים את נמרוד כרמי נועדו לחמם את הבטון, שהיה החומר העיקרי ששימש את אביו, ולהעניק לו ממד אנושי. לעומת זאת, האובייקט של שרון אזגי, שנבנה על בסיס מזרקה ביתית הרוסה שנמצאה, מזכיר אוטופיה של בית משפחה אבוד. קול המים הזורמים מגביעי הקידוש אל הקערה, מהפנט את הצופה ושולח אותו למקום השמור בדמיונו. זוהי עבודה על נוסטלגיה וחוסר היכולת לחזור לגן עדן האבוד. פסלו של אסף אלקלעי, 19:52, מתייחס לצל שמטילה השמש על המקום שממנו בא האומן. הקומפוזיציה מורכבת מלבנים, מגירה ישנה ואגרטל – חפצים שנמצאו ושייכים לסיפורים של אנשים אינדיווידואליים. האומן יצר פסל שמספר באופן מינימליסטי על הקשר בין זיכרון, גוף ואובייקט.

המודעות לזיכרון ההיסטורי, המדברת אלינו דרך עקבות, נוכחת בצילומיה של קמיע סמית. האומנית הציגה בתערוכה תצלום המציג חלק מרצפת בניין בו התגוררה בירושלים, הנושאת עקבות שריפה. הרצפה מזכירה את הרצפה המצולקת של בניין המכון ההיסטורי היהודי בוורשה, וצילומים במוזאון לתולדות יהודי פולין. זהו זיכרון של זוועה טראומטית, שעקבותיה נרשמו לעד מתחת לפני השטח ועל קירות ערי פולין. סרטה של קים גזית "עדות" מתייחס ישירות לעדויותיהם של ניצולי שואה. היוצרת נכנסת לדמותה של עדת שואה, ובקול חסר רגש מספרת על חוויות איומות, שלמרות שהן ציטוט מן העבר, יכלו בהחלט לקרות גם היום במקומות רבים בעולם. מבצע הדיבוב כאן מרתק, קולה של האומנית מוחלף בקולו הדובר אנגלית של ידידה הפולני, בעוד שהתרגום הפולני של הטקסט נאמר במבטאה האופייני של גזית עצמה. שיר כהן הציגה ספרון אלגנטי, המזכיר תוכנית תאטרון, שכותרתו "שלושה מחזות על אושוויץ", בו היא מעבדת את יצירותיהם של מוצרט ושוברט, תוך חיפוש אחר מקורות השואה בתרבות האירופית. במבט ראשון, האירורים הנפלאים בו מזכירים את "הספר מסביליה", אבל אלה ציורים המלמדים כיצד לספר שבויים. עבודה עדינה זו מזכירה לנו שמבצעי פשעי המלחמה היו לעיתים קרובות אנשי תרבות שאהבו מוזיקה קלאסית, והורו לתזמורות האסירים לנגן את המנגינות האהובות עליהם בשערי המחנות. הכתובת על הקיר VICTIMS OF VICTIMS של יאנה שוסטק היא ציטוט משיחה ששמעה ובו בזמן פרשנות למעגל האלימות המתמשך. פעם אנחנו, פעם הם, פעם קורבנות, פעם מבצעים, במרווחי זמן שונים, בנסיבות היסטוריות שונות, מוכים בידי אויבים חזקים יותר, אנו מנצלים את



מפני סכנות או לחפש יבשה. המבט שמפנה האומן אל הסרט האפרורי החותר את הנוף הוא משמעותי משום שהוא מזהה את הדבר המסוכן והמכאיב ביותר בהווה הישראלי. הווידאו של זופיה קוליגובסקה, Queen, צולם בשווייבוג'ין למרגלות הסוללה שעליה ניצב הפסל הגדול ביותר בעולם מבטון מזוין בדמותו של ישו המלך. התמונה מתרחשת בשני מישורים: הראשון, ברור ואמיתי, הוא דיוקן של אישה צעירה, המתאגר את מה שברקע – דמות מטושטשת, לא מציאותית, סוריאליסטית. העבודה היא תגובה ל"דיסנילנד'דיזציה" ולאִינְפְּנְטִילִיזציה של המרחב הציבורי בפולין. הטון שלה מועצם אף יותר באמצעות המידע שדלף לתקשורת במהלך התערוכה: בכתרו של ישו הותקנו משדרי אותות אינטרנט כדי שהדמות תוכל גם לממן את תחזוקתה. הצילום של יוליה טאשיצקה, "משפחה", הוא תוצאה של מפגש עם משפחה אורתודוקסית בירושלים. תוצאותיו של המפגש הן תמונה משותפת ופנטזיה על המשפחה, אשר הייתה יכולה להיות לה, אם מהלך ההיסטוריה היה אחר. בתצלום המשפחתי המלא חיוכים וחום טבעי מתכנסים עולמות, יחידים וקבוצות מרוחקים ולעיתים מנוגדים זה לזה, שייכים וזרים. עבודתה של טאשיצקה מראה כי חלוקה בינארית כזו אינה צריכה להיות מובנת מאליה. נטע קלרה פרץ הקליטה במצלמה המותקנת ברכבה שיחה עם טרמפיסט. בסרט, המועשר בנושאים נוספים, ישנו ערך מיוחד לדיאלוג הספונטני הזה, החושף פילוג תרבותי, לאומי ופוליטי בישראל. "שחור אחרי לבן", וידאו בפורמט גדול של בר שארמה, גם הוא פעילות פרפורמנס. האומנית הופכת מצב שנצפה בפרסומת, בה אישה לבנה, דוגמנית ישראלית מפורסמת, הייתה מוקפת בשלוש אתיופיות. תמונה זו מוסיפה לקטלוג הבעיות שהציגו האומנים בפרויקט זה, את נושא הפנטזיות הלא מעובדות מספיק של אוריינטליות ושליטה קולוניאלית.

אחת הבעיות החשובות ביותר שעמדו בפני משתתפי הפרויקט הייתה סוגיית הזיכרון. עבודות רבות חקרו את המפגש בין זיכרון אישי וזיכרון קולקטיבי. האומנים התייחסו לסיפורים המשפחתיים שלהם. הם כללו במבנה העבודה נרטיבים פרטיים המתייחסים לסיפורים ולגורלות של הסבים והסבתות שלהם. נוסף על צילומי וידאו, הופיעו פסלים, אובייקטים ועבודות שבהן הקול היה אמצעי חשוב להצגת הנושא. כך בסרטו הנוסטלגי של אייל חירורג, שבו האומן מציג שיר שבת ששרה סבתו. המנגינה חוזרת כמו מנטרה וממלאה את חלל התצוגה. La Femme Qui Cherche (האישה שמחפשת) של רננה אלדור הוא חיפוש זיכרונות משפחתיים בבית נייר מיניאטורי שתכננה במיוחד למטרה זו. הסרט הזה, המתוחכם מבחינה מבנית, מראה כיצד סיפור אינדיווידואלי הופך לחלק מההיסטוריה של הקהילה כולה.

רכבת, בתי מלון, כבישים מהירים, קניונים. עם התקדמות הגלובליזציה ניכר כי "לא־מקומות" משיגים יתרון ברור על פני "מקומות" במרחב שלנו. אנחנו מבלים יותר זמן ב"לא־מקומות" מאשר ב"מקומות". החלל בו אנחנו פועלים הופך יותר ויותר אנונימי ונתון לסטנדרטיזציה אבסולוטית. תופעה זו התפשטה עד כדי כך שאפילו בתוך הבתים שלנו אנחנו מרגישים כמו בחדר המתנה אצל רופא שיניים. אולי הכותרת החלופית לפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" יכולה להיות "בין הטרוטופיה לבין לא־מקום"?

אתרי הנצחה, מקומות של כאב, של בושה, של רגישות מסוימת – לא חסרים, בפולין או בישראל. אלה כוללים את הכותל המערבי בירושלים, קיר הבטון המגדיר דה־פקטו את גבול הרשות הפלסטינית בגדה המערבית, וכך גם בית הכנסת בפוזנן, בו שישים שנה אחרי השואה ממשיכה לפעול בריכת שחייה עירונית. עבודה במקומות החושפים נקודות מפגש בין גישות שונות בדיונים היסטוריים, אסתטיים ורגשיים, היוצרים לעיתים נרטיבים קשים ליישוב, היא אתגר מיוחד עבור אומנים צעירים שמחפשים את זהותם ומחפשים שפה לביטוי אומנותי. לכן, האספקט השיתופי של הפרויקט היה חשוב כל כך. העבודות נוצרו במהלך הסדנאות, ולאחר מכן הוצגו והועמדו לדיון על ידי כל חברי קבוצת העבודה.

במהלך הסדנאות נעשה שימוש במגוון אסטרטגיות אומנותיות ומחקריות: החל מציון, דרך צילום והסרטה וכלה בצורות שונות של פרפורמנס ותצפיות על המשתתפים. פעולות פרפורמנס, תגובות במקום ובזמן ספציפיים, תחת השפעתו הרגשית של רגע נתון, כתוצאה מפגישה או ממצאת מקום מיוחד, תועדו בעבודות וידאו וצילום החשובות עבור הפרויקט. דיפטיכון הווידאו של סיון אלג'ים Po-ו Looking נוצרו במהלך ביקורה בפוזנן. על אחד המסכים, האומנית מפלסת דרך בסבך של ענפים אדומים, ואילו על המסך השני אנו רואים מפה אדומה, עגולה, הנעלמת בתהום כהה בין שני לוחות בטון. ההיעלמות מלווה ברעש חזק כל כך עד כי נדמה שעבודה אחרת נופלת על רצפת הגלריה... אלו תמונות חזקות וסמליות העוסקות בחיפוש אחר מה שמסתתר לא רק מתחת לאדמה, אלא גם קבור תחת הזיכרון האנושי. תמונת הווידאו של מיקולאי פודבורני תחת הכותרת הסרקסטית Very Nice View צולמה בירושלים על הר הצופים, המשקיף על היישובים הפלסטינים המופרדים על ידי חומה. באנגלית, משמעות שמו של הר הצופים, היא הר השומרים, או נקודת תצפית, כמו גם ההר של הצופה, המביט – ומקורה במילה היוונית skopeo, "מביט". זוהי גם משמעות השם העברי והערבי. האומן הלבוש במדי הצבא הישראלי, צופה על הנוף מגובה פנס הרחוב, שעליו טיפס. הוא נראה כמו ספן על קצה התורן, שתפקידו להתריע

חשוב מאוד בפרויקט עבור המשתתפים משתי המדינות היה חוויית הנסיעה המשותפת – פעם לארצה של קבוצה אחת ופעם לזו של השנייה, ההזדמנות להסתכל על המציאות המקומית דרך עיניהם של אחרים, היכולת להתבונן במבט ביקורתי, אנליטי על מה שכבר התרגלנו אליו ומהווה אלמנט רגיל בחיי היומיום.

המפתח לניהול הדיאלוג הזה היה בחירת מקומות שיהיו סמל היסטורי, אסתטי ופוליטי משמעותי עבור שתי הקבוצות. הפסל הפולני המהולל מירוסלב באלקה, שחייו ועבודתו התנהלו בצל היעדרותם של יהודי אוטבוצק, יצר רשימה של מקומות כאלו עבורו. בעבודת הווידיאו הנוקבת שלו מתעוררת השאלה: מדוע לא הסתרתם יהודים במרתף שלנו? האומן מזכיר מקומות ש"ליוו את העבר ומלווים אותנו כיום בעודם זוכרים את עברם". הדבר המעניין ביותר עבורו הוא המצב בו "הזיכרון ההיסטורי הופך לזיכרון אישי, והזיכרון האישי הופך לחלק מהזיכרון ההיסטורי".<sup>2</sup> ברשימה זו אנו מוצאים בין היתר מקומות קפואים, מקומות מופתעים, מקומות לא רצויים, מקומות נטושים, מקומות כושלים, מקומות נבולים, מקומות שצמחו פרא, מקומות שהתקררו, מקומות רעילים, מקומות חשוכים, מקומות רופסים, מקומות דהויים... בטופולוגיית המקומות העשירה הזו, הנקראת כשיר מטריד, אנו יכולים למצוא את ההשראה של האומנים הצעירים מפולין ומישראל לחיפוש אחר ניסויים אומנותיים ביקורתיים. מישל פוקו תיאר את האזורים שבהם חופפות שכבות של משמעויות מנוגדות בלתי נראות לעין בלתי מזוינת, וכינה אותם הטרטופיות. הפילוסוף ציין כי קיימות גם הטרטופיות שהן חללים שונים החופפים אלה לאלה, כמו למשל גנים, בהם נפגשים צמחים מאזורים שונים בעולם; הטרטופיות של זמן (מוזאונים), הטרטופיות של משבר או הטרטופיות של סטייה, בהן אנו ממקמים את אלה שהתנהגותם או מצבם אינם תואמים את הנורמות המחייבות (מקלטים, בתי חולים, בתי סוהר, בתי קברות).<sup>3</sup> מחנות ההשמדה שביקרנו בהם היו ללא ספק הטרטופיות. הטרטופיות קלאסיות הן הכנסייה בליחן והפארק שסביבה וכן הטירה הקיסרית בפוזנן, שבה מסתתרים ציטוטים ארכיטקטוניים מכל רחבי אירופה.

תופעה חשובה אחרת עבור הציוויליזציה שלנו תוארה על ידי מארק אוז'ה בספרו "לא־מקומות. מבוא לאנתרופולוגיה של ההיפרמודרניות".<sup>4</sup> "לא־מקומות" הם מרחבי־מעבר בהם אדם שומר על האנונימיות שלו ותכונותיהם אוניברסאליות מכדי לתת למרחב אופי של "מקום": שדות תעופה, תחנות

התערוכה "אסתטיקה ודעות קדומות" הינה סיכום של פרויקט בן למעלה מעשר שנים, אותו יזמה אומנית הפרפורמנס הישראלית עדינה בר־און. התערוכה מציבה מול המשתתפים והצופים שורה של שאלות חשובות הנוגעות לדעות קדומות שיש להתגבר עליהן, בתהליך יצירתה של אומנות העוסקת בשאלות של זהות, היסטוריה ומדיניות. היא מראה כמה נוח להשתמש בסטראוטיפ כאשר האומן מתאר את מה שמסכן ומאתגר עבורו. אומנות הנכנעת לסטראוטיפים ודעות קדומות היא לרוב אומנות המשרתת דוקטרינה פוליטית אחת. אומנות עצמאית, הנוצרת כביטוי של חופש ומעורבות אינטלקטואליים ויצירתיים, מראה לנו כיצד להתגבר על הדעות הקדומות, כיצד לבנות גשרי הבנה בין דברים שלכאורה אינם ניתנים לגישור, כיצד לבטא הבדלים וחוסר הסכמה מבלי להשפיל ולהרוס. אומנות כזו אינה נותנת תשובות מוכנות, אינה מייצגת אף אחד פרט ליוצרה, בראש ובראשונה היא מציגה שאלות מעוררות השראה העוסקות במבנים המורכבים של עולמנו. עיסוק בהבנה כזו של אומנות יכול להיות חוויה משחררת במיוחד לאומנים צעירים מפולין ומישראל, אשר מחברים ובו־בזמן מפרידים ביניהם: היסטוריה משותפת וקשרים תרבותיים עמוקים.

עבור צעירים ישראלים, הנסיעה לפולין היא חזרה לארץ שבה מתו קרוביהם. לעיתים קרובות זוהי חוויה טראומטית וקשה לראות בבית הקברות היהודי הגדול ביותר מקום שוקק חיים, מלא באנשים צעירים, ארץ פתוחה עם תרבות עשירה. ומעל לכול, מעיב על הביקור צל השאלה הקשה בנוגע ליחס השכנים הפולנים בתקופת השואה ומייד לאחריה. עבור פולנים צעירים, נסיעה לישראל היא מפגש עם האקזוטיקה של המזרח התיכון, עם המתח של מדינה המעורבת בסכסוך מזוין בלתי פוסק, אך מעל לכול עם מקום שהוא אחד המקורות החשובים ביותר (לצד יוון העתיקה) לתרבות הרוחנית שלנו. ישנם סימנים רבים המצביעים על כך שדיאלוג בין ישראלים ופולנים הוא שדה מוקשים. זוהי אי הבנה רגשית, שאינה חדלה לצרוב, של המשתוקקים כל כך להבנה, ומונולוגים של אלו הרוצים להישמע כקורבנות התמימים ביותר של ההיסטוריה.

היינו יכולים לשאול זה את זה רק שאלות קשות על ההיסטוריה וההווה, אבל גם טיילנו יחד, אכלנו יחד ויצרנו אומנות ביחד. מטרת הנסיעות, הסדנאות, ימי העיון והדיונים הללו הייתה ליצור מרחב לדיון, לחילופי דעות, הזדמנויות לשתף בספקות ורגישויות באופן חופשי באמת, בלתי מוגבל, על ידי דרישותיה הקפדניות של התקינות הפוליטית. הדיאלוג בין האומנים הצעירים התנהל ברמות שונות ועל פני כל ההתפלגויות האפשריות, שנוצרו על ידי פוליטיקה, היסטוריה, לאום, דת או העדרה, מין, נטייה מינית, גיל וניסיון חיים. רכיב

2 M. Bałka, *Pamięć miejsca*, עבודת דוקטורט שלא פורסמה, פוזנן 2009/2008, כתב היד באדיבות המחבר, עמ' 1-3.

3 M. Foucault, *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” 6/2005, s. 117-125.

4 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.

# אסתטיקה של דעות קדומות ודעות קדומות של אסתטיקה

האובייקטיביות. לא נוכל להימנע מכך בגלל היחסים המשפחתיים, יחסי הידידות שלנו והחינוך התרבותי שלנו, הדורשים נאמנות לקהילה שלנו, בהתאם לאמירה: Right or wrong, my country, דעה קדומה יכולה להיות מוגדרת כשיפוט שלילי המבוסס על מידע כוזב או חלקי. דעות קדומות יכולות ללבוש צורה מוסדית או אידאולוגית, כגון גזענות, אנטישמיות, או אוסף של סטראוטיפים פרימיטיביים בצורת הומופוביה או סקסיזם, השולטים על פעילותן של חברות שלמות. קל להבחין שהדעות הקדומות שהוזכרו לעיל הופצו במידה רבה לא רק במילים, אלא בראש ובראשונה בצורה של דימויים מרמזים, שביזוי יחידים או קבוצות שנחשבו לאויבי החברה או עשו להם דמוניזציה. כלים לתדלוק פוביות אלה, כמו גם תמיכה בעמדות מוטות, סופקו בשקיקה על ידי אחד מהתחומים הפילוסופיים הצעירים ביותר – האסתטיקה. בשמה של האסתטיקה נוסחו תאוריות, אשר מומשו על ידי אומנים צייתניים או כאלה שאולצו לצייתנות. אומנות המשטרים הטוטליטריים של המאה ה-20 – הנאציזם והסטאליניזם – מספקת דוגמאות איקוניות. משטרים אלה יצרו גלריות של גיבורים, חיילים, חקלאים ופועלים אידיאליים, ודמויות מעוותות ומבחילות של אויבים לאומיים, מעמדניים, קוסמופוליטיים, יהודים, אימפריאליסטים ותתי-אדם. הפרקטיקה האסתטית בנתה בצורה נמרצת במיוחד חומות של דעות קדומות באמצעות קטגוריות כגון אמת, טוב, יופי, סדר וגדולה.

אסתטיקה ודעות קדומות הם שני מושגים שמשמעותם נראית רב-משמעית ולכל הפחות – בעייתית. המילה היוונית "אסתטיקוס" פירושה "הנוגע לתפיסה חושית", כמו גם "נתפס באמצעות החושים" וכן "מושפע מגירויים". אסתטיקה היא גם תחום בפילוסופיה העוסק במחקר שיטתי של יופי ואומנות. אחד התאורטיקנים העכשוויים הגדולים ביותר בתחום, וולפגנג ולש, מזהיר מפני אסתטיזציה מוגזמת של התרבות, אשר בתהליך של עודף גורמת לאנסתטיזציה, כלומר עמעום הרגישות לגירויים. ההרדמה, טשטוש החושים שאנו נתונים לו, נועד לא רק להוביל אותנו בדרכי החיים נטולי כאב, אלא מעל לכל, לחסום את הגירויים שמגיעים אלינו ואת אלה שאנחנו עצמנו שולחים החוצה. האסתטיזציה של העולם הופכת לאמצעי טשטוש, הגורם לכך שהתגובה לגירויים ולמידע הדורשים את תגובתנו או לכל הפחות הערכה מוסרית מצידנו, הופכות בלתי אפשריות וחסרות משמעות. דרישותיו של ולש, שהאסתטיקה "תהיה מוכנה לנתח קשרים לא אומנותיים ולהשפיע על האומנות", שתהיה רבת-תרבותית במידת האפשר, או אפילו טרנס-אנושית, חשובות מאוד להפסקת התהליכים המסוכנים הללו.<sup>1</sup>

חלקה השני של הכותרת – המילה האנגלית bias – נושאת כמה משמעויות, ובהן: הטיה, דעה קדומה, נטייה, זיוף. הטיה היא תמיכה בצד אחד, ללא קשר לנסיבות

רגשי ויצירתי; שיח שבו נקודות מבט בין־אישיות זכו להכרה, כמו גם אלו שעולות מתוך הקבוצה והתרבות, וכמובן אלו הבין־תרבותיות. התהליך מהווה כר לשיחה כנה לגבי דעות קדומות ופיתח צוהר לאפשרות לשחרר אותן דרך הרקע המשותף של תקשורת חזותית ויצירה של אומנות עכשווית. בהינתן חומרת התכנים בהם נגענו, יכול להיות שהעבודות המוצגות בתערוכה עדיין מגששות את דרכן לומר משהו מעבר למובן מאליו. יחד עם זאת ואולי דווקא משום כך, אני מוצאת את הערך הרב בחשיפת העבודות של האומנים הצעירים לקהל, כהיותן עדות לשורשים העמוקים של הדעה הקדומה ולעמידות ההיסטורית שלה. העניין הזה מעורר את ההבנה שיש צורך נואש בשיח, ומגביר את נחיצותו העצומה של הדיון.



צילום: מארק ואשילבסקי

מחוות בחלל, וכמה שזה יכול לומר ולשקף את האופן שבו אני חווה התרחשות מסוימת בהווה ולאחר מכן ברפלקסיה על העבר. בסיום תרגיל לו קראתי: "אני כאינדיווידואל, וכחלק מקבוצה", משתתף אחד העיר במדויק שתבניות תנועה במרחב משקפות התנהגויות אישיות וחברתיות כאחת. "אנחנו, שלושתנו, התנועענו - הלכנו, הבטנו - בצורה אינדיווידואלית בקשר עם המרחב, החדר, וללא קשר עם האלמנטים הפיזיים שבו. לא התקרבו לקיר, למשל, לכיסאות או אחד לשני, ובכל זאת התפעמתי לראות שבבת אחת כולנו הבנו שהתנועה שלנו התחברה, בלי מחשבה מראש, לאלמנטים ולתבנית של תנועה קבוצתית מובחנת."

אלמנט עקרוני נוסף בחוויה הייתה הדרישה מהסטודנטים לייצר עבודת אומנות; היום השמיני והתשיעי של כל מפגש בן עשרה ימים הוקדש לפרזנטציות, מה שהביא את הסטודנטים לאסוף חומרים לאורך כל הפרויקט. למרות שהיה גם זמן ייעודי לעבודה אישית, למעשה היה צורך להישאר מחובר לתהליך העבודה כל העת. פורמטים לפרזנטציות כללו קליפים קצרים של וידאו שהוקלט דיגיטלית ונערך באופן ראשוני, סקיצות ידניות, סקיצות מילוליות, הקלטות קוליות או צילומים. לא היה קל לסטודנטים לשהות בתהליך יצירתי בעוד הם שרויים בדינמיקה של נסיעות, תיור אתרים והפרעות חברתיות. כל אלו שונים מאוד מהאווירה של הסטודיו האישי. אבל החוויה הזו, שבדיעבד אפשרה חלק מהעבודות הטובות ביותר בתערוכה, היוותה שיעור לכך שאומנות יכולה להיות גם כזאת שמציעה תגובה ומענה מידי, ומציבה עמדה חיה ולא רק תגובה מושהית. "הדרך בה הבטתי מרחוק ובעיניים זרות בתרבות אחרת גרמו לי לשאול מה יש לי לומר על המקומות שאני נתקל בהם. הבנתי שבמקרים רבים, דווקא כאשר האומנות בוחרת לנקוט עמדה כלפי החברה ולא להישאר בתוך האינקובטור האוטוסיטי שלה (כפי שקרה לי עד היום), התוצאות מעניינות יותר, ועל אחת כמה וכמה כאשר הן פועלות בתוך קונטקסט חברתי מודע ולא עסוקות אך ורק בשאלות של חומר, עיצוב ודרכי תצוגה. ואכן הייתה לי חוויה מאתגרת ומלמדת. העובדה שהיינו צריכים להציג בסוף הפרויקט פרזנטציה ובה מספר רעיונות ומחשבות בנוגע לחוויה שעברנו, עזרה לי לנסח רעיונות באופן תקשורתי יותר ובעל אמירה שהייתי צריך לעמוד מאחוריה."

במפגשים, שכפי שציינתי כללו שהייה באתרים היסטוריים, חברתיים, לאומיים ודתיים משמעותיים, דיונים - כלל-קבוצתיים ופרטיים - וסדנאות, אני עמלה לעורר שיח חסר בחינוכם של אומנים: שיח שאינו פוליטי אלא תרבותי, אנושי, כזה שמאפשר לסטודנטים לחצות גבולות של שפה ולבחון את עצמם כאומנים מודעים חברתית. המפגשים הציעו הזדמנות חינוכית ומסגרת תרבותית לשיח אינטלקטואלי,

וכן היה עקרוני שהביקורים שלהם באתרים הנבחרים בארצותיהם יכללו סטודנטים פולנים וישראלים גם יחד, כך שהקבוצות ייחשפו אחת לתגובות של השנייה ויחלקו תובנות והסתכלויות. דיונים נערכו כמעט מדי יום, כדי לאפשר לסטודנטים לשתף תגובות ולגרות גישות והבדלים חבויים. כפי שאחד מהם כתב לאחר מכן במשוב מסכם (כל תגובות הסטודנטים נלקחו מהמשוב שכתבו בסיום הפרויקט): "הרגשתי שהשיח בין הסטודנטים הפולנים לישראלים, שהונחה בידי עדינה, היה שיח משמעותי ואוטנטי שדווקא כשנתקל בקושי להתפתח, חשף את האמיתות והפחדים של כל צד. הפתיע אותי האופן שבו השיח לא נפל לקלישאות ולא עצר בתחום של היפוליטקלי-קורקט' ולכן היה נועז, כן ומעניין. אהבתי שבבסיס הדיאלוג עמדה השאלה 'מהי אומנות טובה?' ומכאן תהיתי על הנרטיבים שאני אבחר להתעסק איתם בעתיד." דיונים אחרים התנהלו ספונטנית, בחברות קטנות יותר, בלילה, במטבח, בבית, בסוף היום. במקרים אלו, סיפורים אישיים יותר יצאו לאור ונוצרו שיתופים בענייני משפחה וגישות לדת - בין אם זו נצרות קתולית, יהדות או אסלאם. שיתופים משמעותיים אלו הותירו רשמים חזקים, כפי שנכתב על ידי משתתפת אחרת: "אי אפשר להפריד מהחוויה את האינטימיות של החיבור לזוגות ישראלי-פולני: להגיע הביתה כל לילה, טעונים, עייפים ולעיתים מעט שיכורים ולעבד ביחד את היום שעבר. השיחות האישיות סביב חינוך, ילדות, האנשים שגדלנו להיות בתוך התרבות שסובבת אותנו, היו בשבילי המשמעותיות ביותר."

לסדנאות היו שתי מטרות עיקריות. האחת הייתה לאפשר לסטודנטים לחוות את המפגש עם כל אתר בממשות ובתוכן שהוא מציע ולעורר את ההבנה של האתרים כחומר עבודה. סדנאות אלו התנהלו במקום הפיזי עצמו, בנקודות ציון כמו, למשל, בישראל, על גבעה שצופה לכפר הפלסטיני עיסאווייה או בנקודה שמשקיפה לפנורמה מרהיבה של העיר העתיקה בירושלים; ובפולין לרגלי פסל ענק של ישו בשוויבוג'ין שמתנשא מעל השדות ובבית כנסת שמ-1945 ועד לפני זמן קצר שירת כבריכת שחייה. המטרה השנייה הייתה להביא לתשומת לב הסטודנטים את הקשר בין הרגלי היום יום שלהם ותהליכי היצירה שהם נוקטים. תוך שימוש בתרגול פיזי פשוט כביכול של תנועה יום-יומית - איך צועדים, הולכים, ניגשים או נוגעים בדברים - נוצרה תשומת לב והתעוררה חשיבה לגבי אופן ההתנהלות האישית של כל אחד. כפי שכתב אחד הסטודנטים: "עבורי היו מהותיים מאוד הימים שבהם היה זמן לרפלקסיה משותפת של מה שחווינו, בין אם בדיון או בסדנה. כמו זמן העבודה לאחר הביקור במוזאון טדאוש קנטור ובעיקר הסדנה המשותפת שלאחר מכן. ריתק אותי איך מפגש כלשהו בין שני אנשים יכול להיתרגם למערכת של

זו מכינה את הקהל מנטאלית לקבלת האירועים הבאים. הצופה יודע שאין לו זכות לענות – אבל בתמורה האומנית מתחייבת להיות יותר ויותר כנה וישירה.<sup>2</sup>

כפי שניסחתי זאת בעצמי בזמנו, "אם אני מישירה מבט אל הצופה, מבט עין לעין, כפי שאנחנו רואים בפורטרטים של רמברנדט, הצופה מחויב להיענות למבט הזה במחשבותיו הכנות והאישיות ביותר."<sup>3</sup>

"אסתטיקה ודעות קדומות" הוא פרויקט שמכוון לסטודנטים לאומנות מרקעים שונים שמטרתם היא לייצר אומנות ומפגש, ולהתבונן בהטיות ובמיתולוגיות שהן חלק בלתי נפרד מתרבות וחלק מהמבנה הכולל שבו אנחנו פועלים, בוחנים ושופטים אחד את השני ואת עצמנו. יזמתי את "אסתטיקה ודעות קדומות" ב־2006, כשיתוף פעולה בין האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל ומכללת דאר אל־כלמה לאומנות בפלסטין, שיתוף פעולה שבסופו של דבר לא התממש. הרעיון שב לתחיה ב־2008, כחלק מתהליך חינוכי נרחב של מכון אדם מיצקביץ<sup>4</sup> בשנת פולין-ישראל. הפרויקט היה שיתוף פעולה בין בצלאל<sup>5</sup> וארבע מוסדות אומנות בולטים בפולין, ונציגיהם המסורים: פרופסור פרוט יארנושקביץ', האקדמיה לאומנות בוורשה, פרופ' ארתור טייבר, האקדמיה לאומנות בקרקוב; פרופ' פיטר קילאן, גב' מריה ורונסקה ומר תומאש אופניה, האקדמיה לאומנות ועיצוב בוורוצלב; פרופ' מארק ואשילבסקי, האוניברסיטה לאומנות בפוזנן.

במהלך הפרויקט, כל אחד מ־120 הסטודנטים אשר חולקו לשש קבוצות של עשרים, השתתף בשני מפגשים בני עשרה ימים, אחד בישראל והשני בפולין. בכל פעם קבוצה של עשרה סטודנטים פולנים מאחד ממוסדות האומנות שם באו לישראל להיפגש ולעבוד עם עשרה סטודנטים מבצלאל, ולאחר מכן אותם עשרה באו לפולין למפגש ועבודה עם הקבוצה הפולנית שם.

המפגשים כללו ביקורים באתרים משמעותיים בישראל ובפולין, שנשזרו עם סדנאות אומנות בין־תחומיות אינטנסיביות, בדרך כלל באתרים עצמם, ודיונים יזומים שמטרתם לעורר מחשבה והתבטאות של הסטודנטים, ולבסוף, לאפשר להם לייצר אומנות. (ראו מערך השעות היומי בוורשה ובישראל, עמ' 170–173 בחלקו האנגלי של הספר.) אחד מעיקרי התוכנית היה שהייה מרבית של הסטודנטים אחד במחיצת השני במשך רוב היום והערב,

לדעות ולתגובות שלהם כאינדיווידואלים כאשר הם בוחנים את חייהם האישיים.

חיפשתי צורת ביטוי שתביא את הקהל שלי למודעות עצמית מול המחשבות האישיות והסובייקטיביות של כל אחד מהם. כתוצאה מכך, אחרי המופע הראשון שלי, הפסיכולוג של בצלאל התבקש לבוא ולצפות במופע, ואחרי מופע נוסף קיבלתי מכתב ממנהלי בצלאל שלא אוכל לקבל תעודת בוגר אם לא אשוב לעסוק במדיומים המוכרים. חיפשתי אופן ביטוי שאי אפשר היה למצוא רק בידע אינפורמטיבי או טקסטואלי אלא דרך התגובות המוטות שלנו בעצמנו. במחברת ישנה מצאתי את הקטע הבא שכנראה ניסחתי בהשראת כתיבתו הגאונית של יז' גרוטובסקי: "משהו קורה לאומנות שלי כשנדמה שהיא תומצתה וסוכמה ע"י פרשן האומנות; משהו קורה למורכבות ולדקויות של ההופעה כשהיא מסוכמת ומקוטלגת. משהו איום קורה לקהל שמגיע למופע עם השקפות שכבר סוכמו מזמן בראשו – הגילוי נעלם וגם כל הקסם הזה שבמפגש האנושי."

בחיפושיי אחרי שפה אומנותית אישית, ביקשתי לי מפגשים עם סוגי קהלים שונים, משכבות חברתיות שונות. בין אם במופעים או בהוראה, יצאתי למסע לגילוי שיאפשר לי להגיע לספרות תת־שפתיות, ועם הזמן פיתחתי צורת עבודה אומנותית שתקפה לגבי כל אדם, וצורת הוראה שמשמעותית לגבי כל תלמיד. כשאני כותבת זאת, אני יכולה לראות את הגבה המורמת בתגובה, אבל למען האמת, כיום אני רואה שעבודה שלי אכן נוגעת גם באלו שלא נחשבים ל"צרכני אומנות". הופעתי בפני עובדי נמל אשדוד, עולים חדשים לישראל, נשים בכפרים פלסטיניים, תלמידים בבית לחם ובארצות רבות בעולם הרחב; הופעתי גם באתרים שונים ומשונים, מקניונים למקלטים, מרכזים קהילתיים וכבישים, גבעות ושדות כפריים שבכולם קישרתי (יצרתי מיזוג) בין המרחב הפיזי והמצב החברתי. בעקבות שיתוף והוראה של סטודנטים ממדיומים אומנותיים מגוונים, אומנות פלסטית, מחול, מוזיקה, דרמה וקולנוע בארצות רבות באסיה, אירופה, ארצות הברית, וישראל כמובן, למדתי להבין שאופני הנכחת התרבות המוכרים לי הם לא היחידים הקיימים. השיח שלי, בין אם כאומנית או כמורה, עומד בפני עצמו. כפי שתיאר זאת לסלו בֶּקָה, היסטוריון אומנות הונגרי שהתוודע לעבודתי כבר ב־1999: "המיצג של עדינה בר־און הוא אומנות של תקשורת, ואת הקטגוריה הכללית והנדושה הזאת אצמצם בסיווג נוסף: אומנות של פנייה. גם בעבודה שהוצגה בבודפשט, "עקדה", וגם בסדנה היו רגעים שהצביעו על כך: בתחילת המיצג, לאחר מדיטציה אינטנסיבית, פנתה בר־און אל הקהל (או אל אינדיווידואל מתוכו) וחיכתה, בלי לעשות כלום (לא־כלום מתוח), עד שהלא־כלום נעשה כמעט בלתי נסבל. פנייה מעין

2 שם, עמ' 169.

3 ארכיון האומנית.

4 תרזה שמִיחובסקה היא האוצרת שפנתה אלי וקידמה את "אסתטיקה ודעות קדומות" במכון אדם מיצקביץ'.

5 ליב ספרבר, סגנית נשיא לקשרי חוץ ופיתוח משאבים, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, ואלי פטל ראש המחלקה לאומנות בבצלאל תמכו בפרויקט וקידמו אותו לאורך כל הדרך.

# בין חינוך לאומנות – אודות "אסתטיקה ודעות קדומות", מפגש סטודנטים לאומנות מישראל ומפולין

על אוכלוסיותיהן, וההתפכחות זמן קצר לאחר מכן, ב־1973 במלחמת יום כיפור הרת האסון פעלו כזרזים לממדים חדשים באומנות ישראלית. לפתע צצו אומנים ועבודות שהגיבו לשאלות לאומיות שעד אז לא היו מדוברות, וכעת הגיחו בשפה עכשווית שגישרה על פני המרחק לסצנות האומנות בניו יורק ובאירופה.

גם בעבודתי התעוררה רגישות שגרמה לי להתרחק מציור. אם עד אז, וילם דה קונינג והאקספרסיוניזם המופשט שלו, או יחזקאל שטרייכמן והמופשט הלירי היו מקורות ההשראה שלי, מה שנותר הייתה האווירה של אקספרסיוניזם וליריות, וההתכוונות שאינה טקסטואלית. מעבר לזה, תחום האומנות הישן שלי כבר לא היה בר ייחוס עבורי. הגורם שהניע את הסרבנות שלי היה, יותר מכול, הצורה שמוריי שפטו את עבודות הסטודנטים, או ליתר דיוק, הגישה שלהם, אפילו ההתנהגות שלהם כשצפו בעבודות; שמתי לב שהמורים בחנו את העבודות מנקודת מבט שכלית מדי, בנוקשות שהתבטאה שוב ושוב בהשוואות לעבודות אומנות בהקשרים רלוונטיים להיסטוריה של האומנות. הדבר פעל עליי כתמרור אזהרה. הרגשתי נחרצות שלמרות שהאקדמיות מבוססת על האישור של מה שכבר קיבל גושפנקה תרבותית כ"אומנות רלוונטית", האומנות – בין אם של סטודנטים אם לאו, אסור לה שתיבחן רק על ידי השוואה שיפוטית להיסטוריה של האומנות; חשתי אז, כפי שאני חשה כעת, שעל אומנות להעיר בקהל הצופים מודעות

אני אומנית ואני מלמדת אומנות – המילים האלו נשמעות פשוטות, אבל עבורי המילים "אומנית" ו"מלמדת אומנות" הן בעלות משמעות אישית עד מאוד.

עברו 45 שנים מאז אביב 1973, כשהצגתי את המופע הראשון שלי. הייתי סטודנטית, בשנה שלישית ללימודי באקדמיה לאומנות ועיצוב בצלאל בירושלים. זו הייתה תחילתה של דרך חיים שנבעה מהתגובה שלי לחוסר נוחות אקוטי עם עבודתי כציירת, ולצורך למצוא צורת ביטוי שתהיה בעלת השפעה על התודעה החברתית של קהל הצופים. "מהמקומות האלה אמרתי שאני רוצה לעשות משהו שמתרחש בזמן אמיתי ובמקום אמיתי – להבדיל מעבודה על נייר, שהיא חלל אשלייתי, ומהזמן של יצירה הדוממית. רציתי גם ליצור מצב שבו הצופה מחויב לא רק לאינטלקטואליזם אלא לרובד עמוק יותר, מחויבות אתית יותר, אנושית, כדי להסתכל או להתבונן או לקיים דיאלוג ולא מכוח של משיכה חיצונית, ג'אנר או אופנה."<sup>1</sup>

כשאני מהרהרת בשנים הראשונות שלי בבצלאל, בשנות השבעים, אני רואה שהאקדמיה היתה סימפטומטית לחברה הישראלית של התקופה. רוב הסטודנטים שירתו בצבא שנתיים או שלוש לפני לימודיהם, וחלק מסגל ההוראה, שמנה רק גברים, שירת במילואים. האופוריה שליוותה את הניצחון במלחמת ששת הימים וסיפוח טריטוריות נרחבות

1 פורת, עידית, "עדינה בר־און, אמנית מופע", הקיבוץ המאוחד, מוזאון הרצליל לאמנות ועדינה בר־און, 2001, עמ' 121.

וקמעות הנסחרים בדוכני רחוב פולניים בערים מרכזיות ומביעים ביטוי סרקסטי וגזעני לדמות היהודי בתרבות הפולנית.

שתי עבודות של סטודנטים ישראלים מתייחסות ישירות להקשר ההיסטורי הישראלי-פולני: בעבודתה "שלושה מחזות על אושוויץ", שיר כהן ערכה מחדש שני טקסטים אופראים - של מוצרט ושל פרנץ שוברט - והחליפה מבעים של תשוקה בנתונים קרים על השואה. אייל חירורג יצר סרט מונפש ושמו "גיי איך אזוי זיך און קלער מיר און טראכט" כמחווה לסבתו שורדת השואה ולמזמור יהודי, וכדימוי של שחרור והתנקות מכבלי הטרגדיה.

מתוך הקשר היסטורי, וכמענה לאופני הפעולה הפדגוגית של עדינה בר־און, הפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" הוליד מבעים אקטואליים המשקפים את זהותם של היוצרים הצעירים מישראל ומפולין כפי שזו נתפסת בעיניהם. בעבודות ניכרת הלימה בין דרדור מעמד הדימוי ובין ערעור אופי הצגתו בהקשרים המקובלים של האומנות. השאלה שעולה מהפרויקט היא כיצד תוכן, דימוי או רעיון, המתקיימים גם מחוץ לאתרים פיזיים המקוריים שמהם הם שאובים, יכולים להתקיים במרחב דיגיטלי, גלריסטי ומחקרי. אני מתכבד לכתוב הקדמה לספר זה ולפרויקט החיוני והמקורי הזה ומעוניין להודות מקרב לב לעדינה בר־און בשם הסטודנטים והמרצים של המחלקה לאומנות בבצלאל, ובאופן אישי, כראש המחלקה שתמך בפרויקט זה ולמד ממנו רבות.



יצר חיבור בין בטון – הקשור אסוציאטיבית באדריכלות ברוטליסטית ובבונקרים צבאיים – לבין אבטיחים, המסמלים אורח חיים של בילוי ותענוגות. בעבודת וידאו "שחור אחרי לבן" יצרה בר שרמה דימוי של מתח בין תרבותי המתקיים בתוך שיח פמיניסטי-אתני וסובב סביב מושג יסודי בשיח פמיניסטי ואפרו-אמריקאי – הבדלים הייררכיים בין בעלות שיער חלק לבין בעלות שיער מתולתל. שרון אזגי כרכה במיצב "אימא, מזרקה" תרבות יום-יומית עם אקט של הנצחה. היא עשתה זאת באמצעות יצירת דימוי של אנדרטה ביתית ובה מנגנון של הזנה, השקיה וראווה. בעבודתה, "ללא כותרת", קמיע סמית העתיקה זיכרון פיזי – כתם מבית כנסת עתיק בוורשה שנשרף במלחמה – אל רצפה ישראלית טיפוסית. השאלה בדבר היכולת או אי-היכולת לשחזר נזק בחומרים ובפעולות לא הפיכות מציפה את הדיון בשאלת הקורבן בפוליטיקה ובאופי הדיון של זיכרון מלחמת העולם השנייה בישראל. סיון אלג'ם יצרה בסרטה "פה" דימוי בדימוי הקושר בין ראוה ומלכודת; היא הציגה יריעת בד אדומה עגולה המתפקדת כמסך הנעלם אל בטן האדמה עקב זריקת אבן כבדה למרכזו. זופיה קוליגובסקה (Zofia Kuligowska) הציגה מנקודת מבט עכשווית, מתריסה, דימוי הלקוח מהנצרות בסרטון וידאו שיצרה, Queen; בעודה עומדת לפני פסל אימתני של ישו – הנושא תפקיד של סמל דתי וסמל הנצחה – היא דוחסת אל גופה ממתק גדול-ממדים כפרפראזה על השפעה פיזית כאקט אמוני ותרבותי. נסרין נג'אר (Nissreen Najjar) עסקה בבעיות השעה של המרחב הישראלי-פלסטיני בעבודה "זית וזפת" (שמן זית וזפת); היא הציגה מיצב המזרים שני סוגי נוזלים – שמן זית, המייצג אייקון תרבותי פלסטיני פוזיטיבי, וזפת, המבטא התבוננות שלילית בזהות פלסטינית. בעבודתו Very Nice View העוסקת בתצפית בכפר עיסאווייה, יצר הסטודנט הפולני מיקולאי פודבורני (Mikołaj Podworny) סרט וידאו נאמן באופיו ובתכניו לרוח העבודות הבצלאל; בסרטו הוא נראה מטפס על עמוד חשמל הניצב למרגלות בניין בצלאל ומשקיף על הכפר הפלסטיני עיסאווייה. עבודה זו בולטת על רקע עבודותיהם של הסטודנטים מבצלאל העוסקות בהשפעת המיקום הגאוגרפי ומרקם היחסים הפוליטי על היחסים בין בצלאל לכפר עיסאווייה. עבודה נוספת העוסקת במעמד הישראלי-פלסטיני היא של נטע פרץ; בסרטה, 28/5, הציגה שאלות שתשובותיהן תלויות תרבות: מתי אישה אמורה להיכנס בברית נישואים; היתכנות חיי אהבה; כיסופים לאהבה; ותחליפים לאהבה. בעבודתו "מזכרת" ניזון קשישטוף פרזינה (Krzysztof Perzyna) מהחוויה הכוללת של הפרויקט; הוא המשיג יחסים אינטימיים בינו לבין אהוב יהודי בהקדשת טלית מיניאטורית. זו מעלה בדמיון מזכרות

מושתתים על שיח ברשתות חברתיות, על ייצוג צילומי, על רבי-שיח טקסטואליים וחזותיים פתוחים, משוללי מקום גאוגרפי פיזי ומצויים במרשתת (אינטרנט). הקבוצה השנייה היא קבוצת יוצרים-דוברים ישראלים ופולנים שחבריה פועלים במרחבים ציבוריים ובייצוגים הממוענים לקהל הרחב, שהעשייה שלהם טבועה בתרבות החזותית ובהתבוננות ממסדית הקשורה בהנצחה ובזיכרון קולקטיבי – במחקה באנתרופולוגיה ובהיסטוריה. חברי קבוצה זו מייצרים מגוון עבודות מקורי הנוגע בשאלות ההווה תוך נשיאת מטען היסטורי, סגנוני ודיסקורסיבי כבד משקל. עבורם השאלות הגאוגרפיות, האתניות וההיסטוריות עומדות כרקע רב-משמעות וככלי יעיל ליצירה.

הייחוד של "אסתטיקה ודעות קדומות" הוא בחיבור בין שני יסודות הפוכים במהותם; בבסיס הפרויקט עמדה גישה שחייבה את משתתפיו לקבלת אחריות ולפיתוח מודעות בנוגע לגורמים המעצבים את דמותם כאזרחים, כאומנים וכבעלי עמדה אתית. יחד עם זאת תהליך היצירה דרש מהאומן מפגש ישיר ונטול מעורבות שכלית עם מושאי היצירה; העבודות נוצרו בהלך רוח של חופשיות, שחרור, רפלקסיביות ושקיפות. בשלל הפעילויות המגוונות שהתקיימו במסגרת הלמידה הושם דגש רב על דינמיקה חברתית שהצריכה התמודדות עם תכנים ואפיונים של תרבות אחרת. מתוך התמודדות זונעשה ניסיון של המשתתפים לייצר יחס לתרבות שממנה באו – להתבונן בתרבותם המשתקפת בתרבות זרה שלמדו והכירו. בשיחות הרבות שנערכו בזמן השעות המשותפת ועסקו בשאלת הזהות התרבותית, התבקשו חברי הקבוצה ליצור את עבודותיהם כתגובה אינטואיטיבית לסיטואציה ולהימנע מעבודות בשירות נרטיבים תרבותיים מקובלים ותכתיבים חיצוניים.

אף על פי שהקונטקסט הלאומי-היסטורי בין ישראל לפולין – המשמש כמצע רעיוני וסגנוני בפרויקט – טעון, מרבית הסטודנטים בחרו להימנע מהנושא, והעדיפו לערב נרטיבים שוליים יחסית בהיסטוריה ולהעלות סוגיות הקשורות לזהות עדתית-מגדרית-מינית.

סרטון הווידאו של קים גזית, "עדות", הוא דוגמה לעבודה המעלה מבע ביקורתי; בעצם שעתוק דמות המספר מתרבות לתרבות במהלך עיסוק בעדויות של ניצולים שאספה מארכיון יד ושם, קים יצרה מבע ביקורתי על מעמד העדות עצמו. בדומה לה, בעבודת וידאו ששמה "זר זיכרון", עסקה יעלה וילשנסקי בדימויים של זיכרון והנצחה, ובהתמוססות האפשרות לייצג קורבן אחד ונרטיב אחד. את תחושותיה העבירה באמצעות הצגת יחסים בין שני סוגי חרקים בתוך דימוי של זר זיכרון. במיצב "זרעים של קיץ" בחר נמרוד כרמי לעסוק בזהות המשפחתית שלו ובהנצחת אביו; הוא

# אסתטיקה ודעות קדומות – הקדמה

הפרויקט יוצא הדופן הזה שהגתה עדינה בר־און, אומנית ומרצה במחלקה לאומנות בבצלאל, והדמות המרכזית במפעל החינוכי, קורא תיגר על תנאי יצירת האומנות המקובלים ועל אופני הצגת יצירות אומנות שגורים. העשייה במסגרתו היא ראשיתו של תהליך חשיפת מנגנונים של בניית זהות, תהליך המשתקף בכמה היבטים הכרוכים זה בזה וניכרים ביצירות האומנות המוצגות בפרויקט: אספקט ראשון קשור בפרקטיקת ההוראה של עדינה שבה הודגש היחס לעכשווי, לאישי ולמבעים הפוליטיים הנובעים מהם. פן נוסף של תהליך החשיפה מגולם בבחירה האסתטית של האומנים, קרי, בחירת המדיום שבו הם בוחרים ליצור; ולבסוף, חשיפת הזהות נעשתה גם במפגש חוצה תרבות בין אומנים ישראלים לאומנים פולנים ליוצרים דוברים הפועלים במרחב הציבורי.

בין הישגיה הגדולים של עדינה בפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" יש לציין יצירת חיבור בין דורי ובין תרבותי בין אומנים בגילים שונים ומרקע תרבותי מגוון בבצלאל פנימה, וכן יצירת חיבור בין האומנים הישראלים לבין סטודנטים מהאקדמיות בפולין.

כאמור, מלבד האומנים היוצרים בפרויקט עצמו השתתפו בתהליך יוצרים דוברים, בהם אקטיביסטים, היסטוריונים ואנשי תרבות ישראלים ופולנים. כך התאפשר דיאלוג – שהתגלה כפורה – בין שתי הקבוצות שאופיין נבדל זו מזו במידה רבה: האחת, קבוצת צעירים שמרקמה האנושי מגוון וחבריה שייכים לדור האינטרנט שכישורי השיחה שלו

"אסתטיקה ודעות קדומות" הוא פרויקט אקדמי המושתת כולו על תהליך יצירה חופשית של משתתפיו; במשך שש שנים קיבלו היוצרים מסגרת הוראתית, גאוגרפית וחברתית כפלטפורמה ליצירה ולדיון על זהותם האזרחית, הדתית וההיסטורית. במסגרת הלמידה עלו שאלות שדנו בקשר בין הגדרת זהות ובין תקשורתיות, למשל כיצד, מעצם הדיון והעיסוק בהגדרת הזהות, הופכת הגדרת זהות לאקט של תקשורתיות? וכהמשך – כיצד יצירת התקשורת ומפגש עם האחר מערערים את תפיסת הזהות?

הפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" נרקם כרעיון בשנת 2008 במסגרת שנת יחסי ישראל-פולין, קרם עור וגידים בשנת 2012 וממשיך עד היום, שנת 2018. בפרק זמן זה נערכו 10 מפגשים בין קבוצות של סטודנטים לאומנות מהאקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל ובין סטודנטים מארבע אקדמיות מרכזיות בארבעה ערים בפולין: אקדמיה לאומנות בוורשה (Academy of Fine Arts in Warsaw), אקדמיה לאומנות ולעיצוב בוורוצלב (Academy of Fine Arts and Design in Wrocław), האוניברסיטה לאומנות בפוזנן (University of the Arts in Poznań) ואקדמיה לאומנות בקרקוב (Academy of Fine Arts in Kraków).

התערוכה הראשונה שהפרויקט הוליד נערכה בשנת 2010, בגלריה "ברבור" בירושלים. שבע שנים מאוחר יותר, בשנת 2017, הוצג הפרויקט בכנס "אסתטיקה ודעות קדומות" בתל אביב. על אודות הפרויקט נכתב בישראל, בפולין ובארצות הברית בכמה פרסומים, כולל בספר זה.

HE

01



















Estetyka i uprzedzenia



**פרופ' פרוט יארנושקביץ' (prof. Prot Jarnuszkiewicz)**  
הממונה על קשרי חוץ ודיקן הפקולטה לאומנות ולתקשורת  
באקדמיה לאומנות בוורשה.

פרופ' יארנושקביץ' הקדיש רבות לתיאום מפגשי הסטודנטים  
בין אומנים צעירים מהאקדמיה לאומנות בוורשה ומבצלאל,  
בוורשה ובירושלים. במפגש אותו תיאם בוורשה זכינו  
להכנסת אורחים יוצאת מן הכלל. עבודות האומנות של  
הסטודנטים שלו בתערוכות "אסתטיקה ודעות קדומות"  
הן ההוכחה הטובה ביותר לאיכויותיו ולמסירותו כמחנך.

**ד"ר מריה ורונסקה (dr Maria Wrońska), ופרופסור**  
**חבר תומאש אופניה (dr hab. Tomasz Opania), מרצים**  
**באקדמיה לאומנות בוורוצלב.**

מריה ורונסקה ותומאש אופניה תיאמו את מפגשי הסטודנטים  
בין אומנים צעירים מאקדמיה לאומנות ע"ש גאוג'ניוש גפּרְט  
בוורוצלב לבין אלה מבצלאל אקדמיה לאומנות ועיצוב,  
בוורוצלב ובירושלים. הם עשו זאת ברוב קשב ומתוך הבנה  
מעמיקה, והפכו את החוויה של הסטודנטים הפולנים  
והישראלים כאחד לרבת ערך ובלתי נשכחת.

**פרופ' מארק וסילבסקי (prof. Marek Wasilewski) לשעבר**  
**ראש התוכנית ללימודי דוקטורט באוניברסיטה לאומנות**  
**בפוזנן. פרופסור באוניברסיטה לאומנות בפוזנן, מנהל**  
**הגלריה העירונית ארסנל בפוזנן.**

פרופ' וסילבסקי אצר עמי במשותף את התערוכה הראשונה  
של "אסתטיקה ודעות קדומות" והציג אותה בגלריה העירונית  
ארסנל. הוא ערך את הספר "אסתטיקה ודעות קדומות"  
והוציא אותו לאור. כמו כן תיאם את מפגשי הסטודנטים בין  
האומנים הצעירים מהאוניברסיטה לאומנות בפוזנן לבין  
הסטודנטים מבצלאל אקדמיה לאומנות ועיצוב – שנערכו  
בפוזנן ובירושלים.

**פרופ' פיוטר קילאן (prof. Piotr Kielan) רקטור האקדמיה**  
**לאומנות בוורוצלב.**

פרופ' קילאן פיקח על הפרויקט מתוך מעורבות רבה  
ומחויבות אישית: הוא נכח במפגשי הסטודנטים בין האומנים  
הצעירים מהאקדמיה לאומנות ע"ש גאוג'ניוש גפּרְט  
ומבצלאל אקדמיה לאומנות ועיצוב, בוורוצלב ובירושלים  
כאחד. הוא שימש כשגריר של רצון טוב לפרויקט זה, ובכך  
סייע להמשכיותו לאורך עשור שלם.

**פרופ' ארתור טייבר (prof. Artur Tajber) דיקן המחלקה**  
**לתקשורת בינתחומית באקדמיה לאומנות ע"ש יאן מטייקו**  
**בקרקוב.**

פרופ' טייבר היה הראשון אליו פניתי עם ההצעה ליצירת  
שיתוף פעולה, שיהפוך את הרעיון "אסתטיקה ודעות  
קדומות" לפרויקט ממשי. הודות להתלהבות שגילה פרופ'  
טייבר ולכישורי הארגון הנהדרים שלו, הגרסאות הראשונות  
של הפרויקט יצאו לדרך ב־2008 וב־2010. היו אלה מפגשים  
בין האומנים הצעירים שלו, באקדמיה לאומנות ע"ש יאן  
מטייקו בקרקוב לבין האומנים הצעירים שלי מבצלאל  
אקדמיה לאומנות ועיצוב.

**תודה מיוחדת מאת עדינה בר־און לשותפיה לדרך בפרויקט  
"אסתטיקה ודעות קדומות - מפגש סטודנטים לאומנות  
מפולין ומישראל".**

הפרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות", שנפרש על פני עשור  
שלם (2008-2018), לא יכול היה להתמש ללא מעורבותם  
יוצאת הדופן ומסירותם של הפרופסורים והמרצים שמילאו  
בו תפקיד פעיל, כשותפיי לדרך:

## HE 04

יעלה וילשנסקי	79
יוליה טאשיצקה	81
קמיע סמית	83
יאנה שוסטק	85
בר שארמה	87
מיקולאי פודבורני	89
קשיטוף פז'ינה	91
נטע קלרה פרץ	93
נסרין נג'אר	95
מגדלנה מוראוויק	97
יוסטינה לוס	99
זופיה קוליגובסקה	101
נמרוד כרמי	103
קים גזית	105
מאטיי פרנק	107
אסף אלקלעי	109
שיר כהן	111
אייל חירורג	113
טימון ברינדל	115
שרון אזגי	117
רננה אלדור	119
סיון אלג'ים	121

## HE 01

אלי פטל	19
אסתטיקה ודעות קדומות - הקדמה	
עדינה בר־און	22
בין חינוך לאומנות - אודות "אסתטיקה ודעות קדומות", מפגש סטודנטים לאומנות מישראל ומפולין	
מארק ואשילבסקי	26
אסתטיקה של דעות קדומות ודעות קדומות של אסתטיקה	

## HE 02

שיר כהן	33
זעמו המוצדק של אוסמין	
רננה אלדור	37
עיר שבה הלבבות שותקים	
יותם סיון	40
לאחוז באקדח משני קצותיו	
נטע קלרה פרץ	43
איך להיזהר מהאדמה בחושך	
זופיה קוליגובסקה	47
התנסויות במהלך הסדנאות של פרויקט "אסתטיקה ודעות קדומות" 2013-2019	
זופיה נירוג'ינסקה	52
פשוט בישיבה	
טימון ברינדל	54
מהיפותטיות למציאות	

## HE 03

דרור פימנטל	58
בין שארית הבשר לשארית הפלטה	
אגתה ארשקיביץ'	71
החולות הנודדים של הזיכרון	



# תוכן העניינים

## תודות מיוחדות

ליוסי בלט  
יואנה הופמן  
טדאוש וולנסקי  
זביגנייב ורפחובסקי,  
ליב ספרבר  
אלי פטל  
מתאוש פיגון  
תומאש קונצביץ',  
קשישטוף קופיטקו

## קטלוג

גלריה עירונית ארסנל בפוזנן, 2020

## עריכה

עדינה בר־און, מארק ואשילבסקי

## תרגום לפולנית

איבונה אוסטרובסקה

## תרגום לאנגלית

אלייזה רוז, מחברים

## תרגום לעברית

מרתה סטנקביץ'

## הגהה בפולנית

יוסטינה קנייץ', מוניקה סטאנק

## הגהה באנגלית

דומיניקה בוחובסקה־גריווס

## הגהה בעברית

לשק קוויאטקובסקי

## הפקה

יאצק זוויז'ינסקי

## עיצוב גרפי ועימוד

אֵרְק פּוֹפֶק

## הדפסה

Moś & Łuczak

מסת"ב 8-77-61886-83-978

© כל הזכויות שמורות לגלריה עירונית ארסנל ליוצרים 2020

# אסתטיקה ודעות קדומות

## תערוכה

גלריה עירונית ארסנל בפוזנן

6.05.2018 – 7.04

## אוצרים

עדינה בר־און, מארק ואשילבסקי