

תנועת בומרנג: אמנות עכשווית נגד דימוי הראווה של ההיסטוריה

טל שטרנגסט

הדימויים הכבר-קיימים-בעולם, פרגמנטים של ספקטקל שיצירות האמנות המובאות כאן מרוכזות בהם - תצלום יהודים מקרצפים מרצפות רחוב בווינה, נערים מריעים לאדולף היטלר, חצר החווה שבה הסתתרו צ'רלס מנסון וה"משפחה" שלו בעמק המוות, צמיגים לקראת לינץ', איצטדיון אולימפיה בברלין, מגדל מכ"ם בלב גוש דן, כתב כניעה של נפוליאון - כל אלה מדמים מרחב היסטורי משותף ומשמיים אובייקטים מתווכים ומלכדים של יחסים חברתיים, איתנים לכאורה. אולם היצירות המובאות כאן, של טרישה דונלי (Donnelly), גוסטב מצגר (Metzger), קיירי נולנד (Noland), משה ניניו (Ninio) ודויד קלרבאוט (Claerbout), ממוקמות בין אותו מערך דימויים ספקטולרי המתחזה לעולם מוחשי (אבל למעשה מתקיים כתחליף חזק ממנו) ובין דימוי אמנותי ששואף לחורר את הדימוי-ממלא-המקום הזה, לערער את יציבותו ולפיכך את יציבות או עמידות היחסים שהוא מתווך, לנטרל אותו ואף לכוון אותו נגד עצמו.

בתוך כך, ובמעבר מהמאה העשרים למאה העשרים ואחת, מהלכי זמן שונים נחשפים ומתנגשים זה בזה ביצירות המוצגות כאן, שנוצרו בין 1976 ל-2020, מהלכים הקבורים תחת אותם דימויים שכבר-קיימים-בעולם או מוסתרים על ידיהם: כרוניקה של פעילות כמו-מאנית (אסון, מלחמה, פשע, רצח) ומנגד הכחשת הזמן החולף. שכן, אם השאלה של ההיסטוריה היא שאלה של כוח, הרי שהיעוד של הספקטקל, או לפחות תוצר אחד שלו, הוא שיתוק של זיכרון, אמנזיה. מחזורי זמן אורגניים או ביולוגיים מודחקים, מחזורי כלכלת היומיום, מאחדים לכאורה מקומות קונקרטיים שונים ומתנגשים בדממת נצח המצויה מעבר לכל פעילות, זמן או מקום. כך, משך הזמן נמתח או מכווץ ביצירות של ניניו ושל קלרבאוט, או משנה לגמרי את צורתו במרחב במופע של דונלי.

לקרצף את אבני הרחוב בבירה האוסטרית כשהם כורעים על ברכיהם בעוד לובשי מדים נאצים ואזרחים עוברי אורח צופים בהם. כדי לראות את התצלום, שבו הדמויות הוגדלו מעבר למידת אדם, נדרש הצופה לכרוע על ברכיו, לזחול על ארבע תחת יריעת הבר ולנוע לאורך פני השטח של הדימוי, כשהוא קרוב מכדי לתפוס באחת את מראה התצלום כולו. הכריעה תחת מסך הבר כמו מאלצת את הצופה לחזור על הפעולה המשפילה. היא שוללת ממנו את הריחוק, השליטה והיציבות שמאפשרת הצפייה השגורה בעמידה, ואולי אף מבטלת את עצם המושג "צופה". כשהוא מחוץ לתמונה הוא מצוי בעמדת הרוע, אבל כשהוא כורע מתחת לוויילון הוא נהיה שותף לחוויית ההשפלה, זו שקדמה לחיסול הפיזי העתיד לבוא: מחיקה, קבורה, כיסוי בכד – מסך, וילון ותכריך.²

אירוע השמדת יהודי אירופה היה העניין המרכזי בחייו ובעבודתו של מצגר, שנולד בנירנברג ב-1926 למשפחה פולנית יהודית והוברח עם אחיו לאנגליה ב-1939 בקינדרטרנספורט זמן קצר לפני שהוריו ושאר בני משפחתו נרצחו. כדי לנסות לאפשר גישה לזיכרון, לזמן היסטורי, מצגר השתמש בסיבוך ששייך למנגנוני ההסתרה של מחוללי האירוע עצמם. המחיקה המתוכננת מראש של עדויות ושל עדים כסובייקט אנושי, שהייתה אינטגרלית לדוקטרינה הנאצית בכוח ובפועל בשנות ההשמדה, והפגיעה חסרת התקדים בגוף האנושי – הפקעתו מקיום פרטי והפקעת המוות שלו מעצמו – הביאו בעקבותיהן שינוי מהותי במעמד הצילום ביחס להיסטוריה. מחיקה זו העמידה טריז בין המציאות לדימוי המצולם (או חשפה את קיומו של טריז כזה), ובבסיסו חשד עמוק עוד יותר כלפי היכולת של הדימוי להראות דבר מה.³

² קפלי הבר כאן הופכים באחת את התצלום על הרצפה ל"תמונה", כשם שווילון מצויר פותח את הציור כמו חלון אל מרחב אשלייתי הממשיך ברצף את מרחב המציאות או כמסך החוצץ בין הבמה לצופים באולם (ובהמשך כמסך המפריד בין העולם הנראה ובין מה שמצוי מאחוריו). קפלי בר פיסוליים שנרמזים כמוחשיים אהובים במיוחד כמוטיב טרומפ־לויל (Trompe-l'œil) בציור, לפחות מאז המעשייה המיתולוגית על תחרות הציור שבה שיטה זאוקסיס בציפורים שבאו לאכול את הענבים שצייר, אבל הפסיד לפרהסיס כשביקש להסיט את הווילון שצייר מתחרהו. אבל יותר מכול מאזכרים קפלי הבר הצהוב, בהחיר והבהוק את קפלי בד התכריך העוטף, המכסה והחושף את גופו של ישו, מרכז הקומפוזיציה הדרמטית בציורי ההורדה מהצלב שלאחר הרנסנס.

³ בספרו של ז'ורז' דידי הוברמן דימויים למרות הכול (בתרגום מיכל ספיר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2019) מעמיס הכותב על ארבעת התצלומים מאושוויץ ש"נחטפו מהגיהנום", כדבריו, את תביעה לשיקום מעמד הצילום ככזה שיכול לחדור להיסטוריה

המחשבה על הספקטקל כהעתק מדוקדק אך שקרי של המציאות, כרפליקה זדונית המחליפה את העולם באמצעות המציאות עצמה, כמלכודת מרגיעה המסווה את דבר ההונאה, מזכירה את הפעולה של "מתקן מראה" (the mirror device) שקיידי נולנד מזכירה במאמר המפתח שלה "Towards a Metalanguage of Evil".¹ היא מתארת שם כיצד הפסיכופת, כנציג וכמייצג של שיטה, זוכה באמון הזולת – קורבנו העתידי – באמצעות אותו "מתקן מראה". הפסיכופת משקף כבמראה את מה שהזולת משתוקק אליו, כך הוא מרגיע אותו והופכו רצפטיבי יותר למניפולציות. שימוש זדוני באמצעי זה היה נפוץ לדבריה של נולנד בגרמניה הנאצית. היא מצטטת את חנה ארנדט, שלדבריה אחד המראות שהרעישו את אדולף אייכמן יותר מכול במהלך שנות ההשמדה היה תחנת הרכבת בטרבלינקה. זו נבנתה כרפליקה של תחנת רכבת בגרמניה אגב הקפדה מרבית על פרטים כמו שלטים או שעונים.

כשם שיצירות האמנות המובאות כאן עומדות על היחס בין דימוי המתקיים ממילא בעולם – פרט ממערך דימויים מתחזה – ובין דימוי שהוא אמנות, כך הן מאפשרות לַדְמוּת עמדה קיומית (בחיים) לטוגי מבט (בתערוכה). אלה נעים בין פסיביות של צופה ובין מעורבות או השתתפות. לזחול לתוך – אנשלוס, וינה, מרץ 1938 של מצגר כופה על הצופה להחליט היכן הוא עומד, מושפל או משפיל; היצירות של נולנד משפיות ומפתות את הנעים ביניהן; אולי מפייה של קלרבאוט מייטרת את הצופים, ואפילו את האמן עצמו, כדבר מה אפימרי לנכח התוכנה האינסופית; ודונלי אוטמת דרכי פענוח של האובייקטים שלה תוך כדי הפנוט הקהל.

בד צהוב בהיר ושופע קפלים מכסה תצלום שחור-לבן גדול מידות, כ-13 מטרים רבועים, המוצמד לרצפה בלזחול לתוך – אנשלוס, וינה, מרץ 1938 (1996/2015) מתוך המחזור תצלומים היסטוריים של גוסטב מצגר. התצלום המקורי, שנעשה במרץ 1938 בווינה זמן קצר לאחר האנשלוס – סיפוח אוסטריה לגרמניה – מראה אזרחים יהודים שאולצו

עמ' 172-175

¹ Cady Noland, "Towards a Metalanguage of Evil," in Cady Noland and Rhea Anastas (eds.), *The Clip-On Method* (New York: Cady Noland and Rhea Anastas, 2020 [1989]), 241-256

עמ' 177 בנוער היטלראי, Eingeschweisst [מרותך] (1997/2015), גם היא מאתו מחזור, שני לוחות פלדה מולחמים זה אל זה ומונחים על הרצפה, שעונים כנגד קיר. הכותרת וכן תצלומים מהצבת תערוכתו של מצגר ב-1997 בקונסטראום מינכן, עת הכין יצירה זו לראשונה, מעידים שבין לוחות הפלדה הושחל וקובע תצלום גדול של אדולף היטלר כשהוא ניצב ברכב השרד שלו, גבו למצלמה ופניו אל שורות של נערים הממלאים את התמונה מקצה לקצה ומצדיעים לו במועל יד, צוהלים, מהופנטים. אלא שלא ניתנת לנו האפשרות לראות את התצלום הזה. הוא נמצא מולנו אבל הוא מוסתר ונותר בגדר ידיעה שרירותית או דמיון. המפגש שלנו הוא עם חפץ אטום.

השפה של מחזור תצלומים היסטוריים עשויה מחוות פרפורמטיביות, דרך גוף הצופה. במקום מבט בדימויים היסטוריים – כולם תצלומים מוכרים לעיפה, שנבחרו כשהם כבר שחוקים מקיומם בסירקולציות שונות של מדיה – מופעלת כאן סימולציה של מעורבות גופנית. תפריט הפעלה ישן מופעל מחדש באמצעות מיקומם של הצופים, אשר אינם צופים עוד אלא שותפים, כפושעים, כקורבנות או כעדים, גם אם עדים עיוורים.

לפי האמנית האמריקנית קידי נולנד, לא רק שיש השקה בין הרוצח הסדרתי לפוליטיקאי או לאיש העסקים – הגבר הפסיכופת מגלם את מה שהיא קוראת לו "משחק-העל האמריקני", מערך מזימתי ונסתר מהעין. הגבר הפסיכופת כדמות (וכשיטה, באמצעות הטבלואיד או סדרת הטלוויזיה) מתעל לטובתו במניפולציות ובמזיד את התקוות, הפחדים והחרדות של הזולת והופך אותם לכלי למימוש מניעים כמוסים ולתועלתו האישית. הפסיכופת תואר אצל נולנד [1989] (Noland 2020) לא כיוצא מהכלל אלא כמגלם את המבנה הכללי, הנורמטיבי והפתולוגי של החברה בכללותה (דונלד טראמפ, למשל, הוא תוצר ומיצוי עדכני של האבטיפוס הזה, המגלם פתולוגיה חברתית אמריקנית).

מבלי לבגוד בה. הוא מנסח את עמדתו בהמשך לז'אן-לוק גודאר, בעיקר כנגד התפיסה שקלוד לנצמן היה לנציגה המובהק ביותר, שעיקרה בהנחה שדימויים תיעודיים או מבוזים משיגים את ההפך ממה שהם מבקשים לעשות: הם אוטמים את המתבונן מפני הזוועות שהם מתארים. לנצמן האמין שאין בכוחו של שום דימוי ארכיוני (ולצורך העניין, גם של שום דימוי מבוז) לעזור לנו להבין או לתפוס את שהתרחש, או אפילו ליידע אותנו לגביו.

למן תערוכת היחיד הראשונה שלה ב-1988 בניו יורק ועד שחדלה להציג בתחילת המילניום, הקולאז'ים, האובייקטים וההצבות של נולנד – הדפסות משי ורשת על לוחות אלומיניום, מתקני מתכת, גדרות תיל, מוטות, מעקות וחפצים מצויים אחרים – נותנים צורה למתווה הפסיכויטי של אותו משחק-על ולאובססיה של האומה האמריקנית עם אלימות, פרסום ומוות ועם הארוטיקה המסוימת הקושרת אותם זה אל זה ומצליבה ביניהם.

האלימות שהיצירות של נולנד מקרינות היא אילמת. הגוף האנושי מונח בהן דרך הציוויים והאביזרים המפסקים את תנועתו במרחב: מחסומים, שערים, אזיקים, הליכונים, גרדומים, נדנדות ומזרנים, שכמו מצווים עליו לקום, לשכב, ללכת, לצלוע, לברוח, להיות כלוא. ב-*Publyck Sculpture* (1994), שלושה צמיגי רכב שחורים מסוג whitewall תלויים בשלשלאות מתכת ממסגרת גבוהה (כשלושה מטרים), רבועה ומצופה אלומיניום. בגיאומטריה המצומצמת הזאת, שמתייחסת במפגיע לפיסול מינימליסטי, הצמיגים הם חורים תלויים. כמו ביצירה *Trashing Folgers* (1993-1994) המובאת כאן גם היא, הצמיגים מאזכרים נדנדה של ילדים או תנועת רכב בכביש מהיר, אבל הם בעיקר מעלים על הדעת את שיטת העינוי והרצח של שחורים באמצעות כפיתתם לתוך צמיגים בוערים (necklacing) בדרום ארצות הברית ובמזרח האפריקה. החריגה היחידה מהפורמליזם הנקי כאן היא האופן שבו השלשלאות קשורות אל הצמיג בקשירה ידנית, ותנודת הצמיגים, אם כתוצאה מהתנדנדות הילדים אם כשלוש גופות (של שחורים) תלויות בתום ליניץ'.

בהמשך לאנדי וורהול, נולנד קשרה את ההיקסמות מאלימות לתרבות של סלבריטאים. כמוהו, וכמו אמני ה-*Picture Generation* בני דורה, היא השתמשה בדימויים מוכנים מהמדיה (חדשות ופרסומות כאחד) ובטכניקות דפוס מסחרי. כמוהו, גם היא הדירה עשייה ידנית מהפרקטיקה שלה והשיתה קומפוזיציות פורמליסטיות על חפצים מן המוכן. כמו אצל וורהול ואצל בני דורה, גם היצירות שלה הן במוכנים רבים כפילים, רוחות רפאים.

נולנד נולדה ב-1956 בווינגטון די. סי. לאצולת אמנות אמריקנית. שני הוריה היו ציירים. אביה, קנת נולנד – הבולט באמני ה"מופשט הפוסט-צ'וריי", כפי שכינה זאת חברו הטוב מבקר האמנות קלמנט גרינברג כשהכתיר אז את אמני הדור החדש, והאחרון בגניאלוגיה הזאת של המופשט האמריקני שלאחר המלחמה – נודע בעיקר בציורי מופשט הארד

עמ' 180-181

אדג'. ציורים גיאומטריים צבעוניים אלו, שמסווים אקספרסיה (כמו אצל בארנט ניומן או ג'קסון פולוק) ואת משיכת המכחול הידנית, כבר מפנים את הדרך לצביעה התעשייתית של פרנק סטלה וכל מה שבא אחריה. זהו מופשט שכצויר, כפיסול או כְּמָה שביניהם הוא תואם במידותיו ובסגנונו את הכלכלה התאגידית המממנת אותו ומציגה אותו לראווה במסדרונות ובמבואות מבניה. האובייקטים וההצבות של נולנד הבת, אפוא – בין מכשירי עיניים למתקנים בפארק שעשועים – נובעים מן הפורמליזם הקשוח של האב ומגיבים לו. הם מבצעים מעבר דרך הפיסול המינימליסטי וכבר אחריו ומגיעים אל הארד אדג' אחר, ממשי, במציאות החברתית-כלכלית. הצורה אצל נולנד מסיטה את המופשט והרדי-מייד, שעברו ממילא רדוקציה, קירור ובעיקר מסחור, אל מחוזות אלימים חברתיים, פוליטיים ונפשיים (אלימות לטנטית היה אפשר למצוא כבר בהכתבה הסמכותנית של הפיסול המינימליסטי את תנועת הצופה בחלל).⁴ כך, הכריזמה האסכטולוגית של היצירות האלה שואלת אלמנטים ממתקני BDSM וקושרת את עניינה של נולנד באובייקטים לעובדות הקונקרטיות של האובייקטיפיקציה של בני אדם.

עמ' 179 *Trashing Folgers* (1993-1994), לוח אלומיניום גדול שניצב בחלל ונושא משני צידיו הדפס משי, נמנית עם קבוצת יצירות של נולנד המתמקדות בצ'רלס מנסון. בתצלום על גבי חזית הלוח נראית החצר האחורית החשופה של חוות בארקר, שבה התגוררו מנסון וה"משפחה" שלו במדבר עמק המוות: עצים מוזנחים, גרוטאות לא ניתנות לזיהוי, קיר לבנים נמוך, בית רעוע וכהה, ופחית של קפה נמס Folgers (שהעניקה ליצירה את שמה) זרוקה בחזית. אבל האלמנט הבולט בתצלום הוא הצמיג התלוי, שבמרכזו חור. התגזיר האובאלי במתכת מעניק לצמיג המצולם חור ממשי, המחבר את הצד הקדמי של האובייקט העומד בחדר לצידו האחורי וזורק על הצופה ר'ק.

חורים מנוקבים ביצירותיה של נולנד כחלק מהטרנספורמציה שהיא החילה על הרוקומנט ההיסטורי (גזירי עיתון, תצלומים, מודעות) שהיא

⁴ התייחסות אירונית לאלימות הזאת הונצחה בכרוזה ידועה של הפסל רוברט מוריס לקראת תערוכתו בגלריות קסטלי-זונאבנד בניו יורק באביב 1974. מוריס מדגמן שם פְּטִיש נאצי בתצלום שחור-לבן (שצולם על ידי אשתו דאז, מבקרת האמנות ועורכת כתב העת או קטובר רולינד קראוס), בטורסו שרירי מבהיק ועירום, מאובזר במשקפי שמש ובקסדת ורמאכט, ולצווארו קולר ניטים הקשור בשרשרת מתכת לאזיקים שעל ידיו.

הפכה לפסל – מדימוי דו-ממדי לאובייקט בעל נפח בחלל שמייצר יחס עם גוף הצופה. חורים מנוקבים במקום עיניים בתצלומים (מן העין הרואה לעין הנראית), או כנקבי כדורים (למשל ב-Oozewald מ-1989). בפסלים המופשטים יותר יש חורים שבהם יכול להיות מונח צווארם של המוצאים להורג בגיליוטינה, או כאלה שאליהם מצמידים את הפנים בדוכנים של יריד שעשועים. מצידו השני של תצלום חוות בארקר מודפס דוח משטרתי פורנזי המתאר את מה שנמצא בחצרו של מנסון לאחר רצח שרון טייט ובני הזוג לה ביאנקה. המילים "בית" ו"משפחה" נתונות בו במירכאות. מנסון כינה את הכנופיה שלו "משפחה", ועל כך עומדות המירכאות הממסגרות מילה זו ברוח המשטרתי, אלא שהופעתו של הטקסט הזה כדימוי – כצידו האחורי של פסל-תצלום החצר – מגבירה את אפקט המירכאות הממסגרות את המשפחה ואת הבית וחושפת את הפוטנציאל שלהם כתאים המארגנים את פני השטח של החברה, להפוך לאמצעי משחית ומושחת. המוות של האחר הוא פרוקסי לחרדת המוות של הפסיכופת, אבל האחר הוא גם זה שצריך למות במקומו.

אי-אפשר שלא להבין את ההיעלמות המכוונת של נולנד מן החיים הציבוריים מאז תחילת המילניום ואת התעקשותה על שליטה מוחלטת בהצגת יצירותיה (ובכלל זה סירוב לתערוכה רטרוספקטיבית ב-MoMA) ובייצוגן המשני (ובכלל זה הזכות הבלבדית על צילום יצירה בתערוכה קבוצתית וזכויות היוצרים על הדפסת הדימויים של היצירות, תוך ניהול קרבות משפטיים עם סוחרי אמנות ואספנים) כמחווה אולטימטיבית, שנעשית בהמשך ליצירות עצמן. היא, או התשליל של נוכחותה, יצאה מתוך המרחבים המתוחמים, הגדרות והשלשלאות, הסורגים, מעגלי הקביים וההליכונים. כברטלבי הבלבר, היא מעדיפה שלא. הנסיגה וההימנעות בהחלטה הן מרד, לקיחה של כוח בחזרה, נשיכה המכריעה את היד הנתנת (נותנת-לוקחת, כפי שהאמנות שלה מראה את הפיכתם של סלבריטזי לאובייקט ולאשפה, ל-trash),⁵ משום שהיא מבינה באופן עמוק עד כמה הכוח נמצא בידי אלה שלעולם אינם נדרשים להופיע.

⁵ ב-Celebrity Trash Spill (1989) חפצים שפוכים על הרצפה כקיא: עיתון ובו הכותרת המדווחת על מותו של אבי הופמן, מגזינים, שלוש מצלמות, עדשות, חצובות מצלמה, מיקרופון, חולצה, חמישה זוגות משקפי שמש, שטיחון למפתן דלת, מזרן גומי וחפיסת סיגריות.

עמ' 182-187 אולימפיה (ההתפוררות לחורבות של האצטדיון האולימפי בברלין במהלך אלף שנה) של האמן הבלגי דויד קלרבאוט, שהתחילה ב-2016, היא סימולציה מבוססת תוכנה, שחזור כמו-צילומי ללא מצלמה הסובב באיטיות סביב הדמייתו של מבנה האצטדיון אולימפיה בברלין. האצטדיון תוכנן עבור האולימפיאדה הנאצית של 1936 על ידי ורנר מארך לפי הנחיותיו של אדריכל הרייך השלישי אלברט שפר. בהדמיה הוא מופיע כפי ששרד לאחר מלחמת העולם השנייה ולפני שיפוצו ב-2004. לפי תיאוריית "ערך החורבות" (Ruinenwert Theorie) של שפר, שברוחה תוכנן האצטדיון, בניין שנבנה מחומרים "טבעיים" פרה-מודרניים מכיל בתוכו כבר את קיומו כחורבה בעתיד. שפר, שלנגד עיניו עמדו המראות של חורבות רומא, יוון ומצרים העתיקה, התיך יחד תיאוריות אדריכליות ניאוקלאסיציסטיות מהמאה התשע-עשרה לטובת האסתטיקה של המבנים שתוכנן עבור המשטר הנאצי כספקטקל של הפעלת כוח במרחב האורבני. אולימפיה מרכיבה מחדש וירטואלית את מראה האתר על פי סריקות מודלים תלת-ממדיים של המבנה ושקלול נתוני זמן אמת לגבי מזג האוויר שם, עונות השנה, תנאי האור והלחות בו ומצב הצמחייה. התוכנה מיועדת לפעול ללא הפסק במשך אלף שנה, גם כשהיצירה מאופסנת, עד שנת 3016.

כשהוקרנה לראשונה בסתיו 2016 בחלל התצוגה קינדל (KINDL) בברלין, חלל עצום ששימש בעבר מבשלת בירה, היו ממדי המבנה המוקרן באולימפיה קרובים למידותיו של המבנה במציאות. הדימוי באולימפיה נע לאט, כקצב נשימת אדם, ומשך הקפה מלאה של האצטדיון הוא כשעה. היצירה מעמתת אפוא משך זמן אורגני (של הצמחייה) וביולוגי (של חיי אדם, של חיי הצופה בה) עם משך זמן מיתי (אידיאולוגי-פוליטי – "אלף שנה"). תוכנת האנימציה בתלת-ממד שבאמצעותה קלרבאוט מעבד את הנתונים שהוא אוסף, תוכנת צילום וירטואלי וויזואליה של הטמעה (היא נקראת באופן סימבולי Unreal Engine), משמשת בדרך כלל במשחקים ובמערכות של מציאות מדומה. ואמנם, האתר הווירטואלי קיים ולא קיים, נמצא ונעדר באותה המידה. זהו העתק מושלם ומתמשך בזמן, עשוי כולו ממידע; צילום בלי אינדקס, רק קוד.

היומרה של אולימפיה להימשך אלף שנים, כמשך פנטזיית הנצח של הרייך השלישי, משכפלת את הכיליון המוטבע מראש בקריה האולימפית – מבנה שכשאר המונומנטים של הרייך השלישי מעיד גם

הוא על העדפת האפקט על פני העמידות בשיקולי התכנון שלו. יסודותיו הלא מוצקים מכתבים את הקטסטרופה שלו, את קריסתו העתידית. לפי החישוב המשקלל את נתוני הצמחייה המסוימת שבאתר עם סריקת מיקומה המדויק של כל אבן במבנה, בתוך שנים לא רבות עתיד האצטדיון (המדומה) להתבקע. כשהוא נתון למחזורי הטבע, הוא צפוי לשקוע ולהתפורר בסופו של דבר תחת שכבות העצים והעשבים המתגבבים עד שייעלם כליל.

מקורה של המלנכוליה העולה מן הדימויים של קלרבאוט (נ' 1969), ליטוגרף, שרטוט וצלם בהכשרתו, הוא ביריעה את ההיטמעות ההדרית של הטכנולוגי באנושי ושל האנושי בטכנולוגי. מיצוי הידיעה הזאת מזין את הדימויים באופן ייצורם ולמן הרגע הראשון של הופעתם, כמבשרי אובדן שהם בו בזמן גם עבודת האבל עליו. כך למשל ב-KING (2015-2016), אנימציית תלת-ממד שמדמה זום-אין על גופו העירום של אלביס פרסלי הצעיר בתצלום שחור-לבן של אלפרד ורטהיימר משנת 1956.⁶ אלביס עומד בסלון ביתי, ידו האחת מונחת על בטנו, ידו השנייה מחזיקה בקבוק פפסי. הזום המדומה מקיף את הגוף העירום-חלקית באיטיות ומלמטה למעלה, מהרגליים היחפות הנטועות בשטיח, דרך חלציו המכוסים במכנסיים קצרים, אל זרועותיו, גבו, כתפיו, חזהו, בטנו והיד המונחת עליה, קרוב אל הטקסטורה של העור, אל צללי השרירים והעצמות, אל נקודות החן – כאילו היה זה גוף קדוש, גופו הצלוב של ישו המוקרב (לקהל, למבטנו). בטופוגרפיה, המשוקללת ממאות דגימות תצלומים של אלביס, מתמזגים פני השטח של הדימוי עם פני השטח של הגוף. כך מונצח רגע הסף, המעבר של אלביס מאדם צעיר לאליל והטרנספורמציה של גופו מגוף של בן תמותה לגוף מונומנטלי שהתצלום המקורי לוכד (והאזכור לציור הצלוב מחזק), מְעַבֵּר מעולם הנגלה במקריותו לעדשה אל עולם-דימוי הנתון בשליטה מלאה, מושגי לחלוטין. כך גם בקונפטי (2015-2018), בכוריאוגרפיה המפולחת למסכים בסחרחורת צבעונית, קונפטי מפוזר על ראשי חוגגים במסיבת בחירות אמריקנית. מה שנראה כתצלום הוא למעשה קולאז' סינתטי, תיאור דיגיטלי מבוסס נתונים של חומר ומשקל פיזיים. החלקיקים הצבעוניים והקלילים הנעים באוויר כמתוך הדף של פיצוץ כמו

⁶ שמה המלא של היצירה הוא: KING (after Alfred Wertheimer's 1956 picture of a young man named Elvis Presley)

מקבלים באחת כוכד, כוח משיכה שמקורו בדמות ילד המכסה את אוזניו בבעתה וצועק במרכז החדר.

תנועת המצלמה המדומה באולימפייה, המקיפה את המבנה האובאלי של האצטדיון מתוך שדרת העמודים ולפרקים מחוץ לה, פונה אל השמש כמו פרח חמניה ועוקבת אחרי אור נופל וצורות צל ששדרת האצטדיון תוכננה להטיל על הקרקע. ואמנם, מהלך האור במקביל למהלך הזמן הוא פרוטגוניסט מרכזי בגוף העבודות הזה. שלא כמו אמני ה"פוסט-אינטרנט" בני דורו, האתר המרכזי בהמשגה של קלרבאוט את הדימוי העשוי ממידע אינו הסיקולציות שלו ברשתות תקשורת אלא התודעה האנושית – הקשר (או הנתק) שבין העולם הנראה, העין והתפיסה (שפיות או שיגעון). האנימציה התלת-ממדית מתנתקת מאור היום וחוזרת אל האור המומצא, זה המושגי או המדומיין, ולחומריות קליפתית של משטחים שאין תחתם דבר, כמו בציור.⁷ במקום הפריים התוחם בצילום, הממשק באנימציה מגדיר את קצוות הדימוי. לעומת צילום באמצעות עדשה, התלוי באור, האנימציה מבוססת הסריקה נעשית בחושך. לעומת צילום, שרואה דרך עדשה (המצלמה היא אנלוגיה למכניזם של העין), הסורק הוא חיישן המורד מרחק מעצמים כחולד עיוור. בצילום יש היתקלות, ואילו בסריקה יש הימנעות ממגע. ולבסוף, דימוי האנימציה מתנתק מהאירוע. הוא מופיע אחריו כזיכרון.

החזרה של קלרבאוט אל תמונת הטבלו (tableau),⁸ לעומת אמני הצילום בני הדור שקדם לו כמו ג'ף וול (Wall) או אנדריאס גורסקי (Gursky), ממחישה את המעבר מצילום דרך עדשה ליצירת דימויים מבוססי מידע כשבר ציווילטורי, כמשבר אמון במערכת קבועה ויציבה (יחסית) של ייצוג ושל כתיבת ההיסטוריה. זהו תהליך שמדגיש את ההקבלה בין ראייה להזיה,

⁷ זהו רגע שמזכיר את מהפכת הציור שהוביל יאן ון אייק, כשהאור בציור חדל להיות אלוהי, כזה שמגיע מבחוץ, ונכנס לגופו הפיזי החומרי של הציור. קצת כמו הציורים של ון אייק, גם היצירה של קלרבאוט היא תוצר עמלני שמצד אחד מסתיר את העבודה המושקעת בו ומצד שני מציג אותה לראווה. כפי שכתבתי בעבר על חתימתו של ון אייק als ich can, "כמו מעשה אלוהי, הציור שלו הסתיר את העובדה שצויר, את העובדה ש'יוצר' אי פעם, אבל בה בעת גם התפאר בעבודה העמלנית שהושקעה בו". ראו Tal Sternagast, *Twelve Paintings: Excursions in the Gemäldegalerie of the Staatliche Museen zu Berlin* (Berlin: Hatje Cantz, 2020).

⁸ שוב ושוב קלרבאוט חוזר אל תמונת הטבלו כדי לרוקן אותה מדמויות, עלילות ומבנים מעשה ידי אדם ולמלא אותה, בעבודה רבה ובעזרת צוות של כעשרה עובדים, במה שבדרך כלל משמש רקע – בנוף או בצמחייה.

והוא למעשה מהלך של התעוורת. מכאן נגזר גם ניתוח יחסי הכוח עם ההמון, שגוף העבודות הזה מחדד. ההווה הנשלט על ידי דימויים יכול לסמן עבורנו את העתיד, כשם שהעבר, לפני היות הכתב נחלת הכלל, מראה לנו. בין חזונו של שפר בפרויקט השליטה במרחב הפיזי, שהוא תוצר של המודרניזם אבל בה בעת עוין את רעיונותיו הפרוגרסיביים, ובין ה-Unreal Engine, התוכנה שקלרבאוט משתמש בה – תוכנה שמטרתה ליצור דימויים המטמיעים בתוכם את האדם – עלתה וקרסה ההמצאה המודרנית, הצלולה והלא תמיד צפויה של הצילום. שכן עדשת הזכוכית האופטית שדרכה האור עובר אל החומר הייתה אמנם אמצעי ומתווך שקוף שנועד ליצור המשכיות בין ה"עולם" ובין הסובייקט, אבל היא גם הציבה חיץ של זכוכית בין העולם ובין הדימוי שלו.⁹

אירוע לא מתועד מאביב 2002 בניו יורק נודע במרוצת הזמן כשמועה שיש לה גרסאות שונות. בפתחה של תערוכת היחיד הראשונה של טרישה דונלי בגלריית קייסי קפלן (Casey Kaplan) נכנסה דונלי לגלריה רכובה על גבי סוס לבן, לבושה כשליחו של נפוליאון המוסר מכתב כניעה (לא נאמר איזה מהנפוליאונים ואיזו כניעה). נוסח המכתב, שאינו ודאי והוא תלוי בשפת המדווח או בקרבתו לאירוע, מתריס: "אם נִדְרָש לְקְרוֹא לֹזֶה כְּנִיעָה, יֵהָא זֶה כֶּךְ, שְׁכֵן הוּא נִכְנַע בְּמִלּוֹתָיו אֲבָל לֹא בְּרִצּוֹנוֹ. הוּא אָמַר, 'הַנְּפִילָה שְׁלִי תֵהִיָּה כְּבִירָה אֲבָל הִיא תֵהִיָּה שִׁמוּשִׁית'." הקיסר נפל, וכובד משקלו מונח על תודעתכם ועל תודעתי.¹⁰ לפני שיצאה ברכיבה מהגלריה, על כך מסכימים כל המספרים והכותבים, קראה דונלי: "ובכך – אני חשמלית. אני חשמלית". המופע, שהפך מייד למיתולוגי, הודיע על תנאי הופעתה ופעולתה של דונלי בעולם ועל כך שהיא זו שמכתיבה אותם באופן בלעדי מעתה ואילך. עם עניין הכניעה שהיא מעמידה כיחס בינה ובין הקהל, אמנם "רק" כשליח או כמדיום, היא מכניסה עצמה להיסטוריה (הבלתי הפיכה, זו שהוכתבה על ידי קיסרים בלתי מנוצחים) פעם אחת כמי שהופכת את הקיסר לאנושי, מובס ופעם שנייה כקיסר בעצמה, מחושמלת ומחשמלת, מהלכת על הקהל קסם ככהזיה. מסר הכניעה גם מזקק את האירוע לכדי מושג,

⁹ הזכוכית הגדולה של מרסל דושאן, שקופה וחוצצת כחומר וכסמל, סימנה במידה רבה את היחס בין הצופה ובין עבודת האמנות המודרנית.

¹⁰ לפי הנוסח שמופיע באתר אוסף הגוגנהיים.

כתודעה שרגע הכינון שלה נעשה תוך איבוד עצמי, תוך היותה תודעתה של אחר, כדי שתוכל להפוך לעצמה באמת. אירוע המפתח הזה, הנכלל מאז כמעט בכל אזכור של האמנית האמריקנית (שנולדה בסן פרנסיסקו ב-1974), הדהד גם בפתחת תערוכה של דונלי בקלן כשלוש שנים מאוחר יותר, ב-2005. במופע זה, שגם הוא קרה-לא קרה, הובל סוס שחור דרך אולם התערוכה ב־Kölnischer Kunstverein.

המסירה על האירועים מפה לאוזן, בניגוד לתיעוד השגור של תערוכות ומופעים, מחלקת את הקהל של דונלי למי שנכח בהם וראה וחווה אותם בעצמו ולמי שיודע עליהם רק בתיווכן של מילים. בכך היא עומדת על האי-ניתנות להבעה או להגדרה של גוף העבודות שלה. כשם ששפה משמשת אותה כצורה בפני עצמה שמאתגרת את הפונקציה המתווכת או המתארת של "טקסטים נלווים", כן היא מרבה להשתמש בצילום כבאמצעי טקסי אבל שוללת אותו כאמצעי לתיעוד מופעיה. הדבר המכריע בגוף העבודות שלה – רישומים, סרטים, תצלומים, סאונד, אובייקטים, הצבות, מופעים (שדונלי קוראת להם demonstrations) – אינו מה שמתואר או מוצג ביצירות אלא מה שהן עושות, וכתוצאה מכך, בהכרח, מה שהן.

ללא כל אזכור לסוס או לרוכבו, בסרט וידיאו שהוקרן באותה תערוכה בגלריית קייסי קפלן נראתה האמנית כשהיא מבצעת סדרת תנועות המזכירות אמנות לחימה ובסופו של כל מקבץ תנועות היא מצביעה על הקיר מאחוריה ומישירה מבט למצלמה. תנועותיה שקולות, כמו מהורהרות. שיערה מתנופף ברוח של מאוורר, כמו לפני סערה מתקרבת. בטקסט הנלווה לתערוכה (דונלי חדלה מאז לספק טקסטים כאלה) מתוארת יצירה זו, הנקראת בלקוניות *Canadian Rain* (2002), כהקרנת וידיאו בשחור-לבן "המתעדת את האמנית מייצרת גשם ביער קנדי מרוחק באמצעות רצף של מקצבים". שני תצלומים נתלו על הקיר לצד הקרנת הווידאו: האחד נראה כתקריב של גל (בטקסט הנלווה נכתב "גל שחור", 2002, תצלום שחור-לבן של גל שאינו נשבר במים עמוקים, תופעה שמתרחשת לפני ואחרי סערה בים)¹¹, והשני הציג נוף מגורען ורחוק. התצלומים הוכיחו כביכול את "ייצור הגשם" ב"קנדה". סדרת רישומים עדינים וגדולים של צינורות או צילינדרים ירוקים, עלומים, כמו החרתה החזיקה אחריהם כמסבירה את הלא מוסבר.

¹¹ כשם שאין סימוכין למכתב של נפוליאון, גם גל שחור אינו תופעה מוכרת.

אם כן, הקיר, ובהמשך לו חלל התערוכה, משמש אצל דונלי כמעין קו-משווה-מפעיל שמסמך בזמן ובמקום פיזי את הסרטים, הקולות, העצמים, הרישומים והתצלומים הנברלים זה מזה, פועל כנסיכה המייצרת נרטיב (או כמה שגורם לצופה לדמיין אותו) וכך קושר ומחבר ביניהם. ואמנם, הקטלוג היחיד שדונלי פרסמה עד היום, שיצא לאור לרגל התערוכה המוזיאלית הראשונה שלה בארצות הברית ב-2007, מתאר בצילום ובכתב מיצב שכמו ממחיש את הפונקציה הזאת. לאורך קיר אחד, בשורה אופקית ארוכה, הוצבו זה לצד זה – במרחקים שווים וכשהם מיושרים בקצה התחתון שלהם כמו היו מונחים על מדף – רישומים, ציורים, פסלים ותצלומים. הטקסט של האוצרת ג'נל פורטר נקרא בפשטות "The Line"¹². ההקסמה (יופיין המוכח של העבודות) והסינסתזיה מן הסוג המסוים (איזו מחווה יכולים לעורר רגע, מקום או רגש? איך סאונד מייצר צורה?) הם חלק אינטגרלי מההצעה של דונלי. רישומים עדינים של כלים תעשייתיים כמוסים, מכלים וגלי קול, תשלילים של גופים מסתוריים בשיש, חלקי מכונות פנטסטיות מאבן ומברזל, תצלומים שכמו מקבעים חומר נוזלי, הקרנות של שכבות וידיאו זו על גבי זו, קולות מלמול, תיפוף, פעמונים או שירה – כל אלה אמורים להישאר לא מפורשים, עליהם לרתק ולמשוך.¹³

עמ' 188-189

בסוף הטקסט הנלווה לתערוכה בגלריית קייסי קפלן נכתב "Howl", 2002, מיצב סאונד בלופ שבו נשמעת לפרקים יללתו של זאב בודד. לשאול בגלריה על שם היצירה". לבקשת המבקרים בתערוכה, עובד גלריה היה משמיע אז קטע תיפוף מקובץ mp3.

ניסיון מגדל (1977-1992) של משה ניניו (נ' 1953) שייכת למחזור ניסיונות מגדל, קבוצה הכוללת מספר לא סופי של "ניסיונות": הדפסות צילומיות שונות זו מזו ממקור צילומי אחד. מקור זה, נקודת המוצא של כולן, הוא פריים בודד של תצלום מגדל המשמש כמתקן תקשורת צבאי במרכז גוש דן באמצע שנות השבעים של המאה הקודמת, מקושט בתאורת

עמ' 171

¹² Jenelle Porter, "The Line," in *Trisha Donnelly* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2007)

¹³ לפי דונלי, בתערוכה במוזיאון לודוויג בקלן ב-2017 היא עבדה בשיתוף עם נגן אורגן כדי לגרום לקריסה חוזרת ונשנית של החלל. בחלל מוחשך בתערוכה הוצגו לוחות שיש דקים וכבדים שנשענו על הקיר לצד הקרנות וידיאו של קווים שנמרחים ומשנים צורה על פי תצלומים דיגיטליים.

חג לילית בערב יום העצמאות. כמעט אי-אפשר לזהות את שלד המתקן בניסיון מגדל – הוא מתכתי וקל עד כדי פרוביזוריות, צלחות רדאר תלויות עליו כאספה של ציפורים על עץ לקראת שינה בערב, ושרשרת נורות חגיגית קשורה בגמלוניות אל קודקודו, שולחת שתי צלעות משולש לצדדיו כמעין פירמידה מאולתרת, קלה כצללית, זמנית.

קנה המידה של כל יחידות ניסיונות מגדל נגזר מהיחס בין המגדל הפיזי והקונקרטי שבשטח ובין ממדי אדם. גובהה של כל יחידה כשני מטרים ורוחבה כמטר אחד. הדפסת התצלום על נייר דק במיוחד תלויה ברפיון וארוזה במסגרת תיבה ממתכת ופלקסיגלס שמעצימה את פגיעותה וזמניותה. היא מוצבת על הרצפה כרהיט לא קבוע, נוטה כנגד קיר, כמו לפני תלייה או אחרי הורדה.¹⁴ דימוי המגדל הארוז (כצל רפאים מתעתע, מיסטי) הופך דימוי קולקטיבי לאינטימי. המגדל כמו מובא אלינו לחלל פנימי במקום שאנחנו נכוון להגיע אליו. אבל בה בעת נדמה כי מגדל זה, שכמו נאחז בין דופנות התיבה ומרותק למקומו, יכול להתפוגג ולהופיע במקום אחר כרוח, כפטה מורגנה, כנפש הנפרדת מגוף.

מועדי ניסיון מגדל מציינים פרק זמן שמתחיל ב-1977, זמן צילום המגדל וההדפסות המוקדמות, ומסתיים ב-1992, עת הוכנו כמה יחידות מהקבוצה לתצוגה בדוקומנטה 9. הן נבחרו מתוך עשרות רבות של הדפסות שכל אחת מהן היא מיצוי שונה מאותו תשליל, תוצר מניפולציה ידנית של פוקוס וצמצם במכשיר ההגדלה ושל שימוש משתנה בחומרי הפיתוח. אלה עמעמו את קווי המתאר של רכיבי הפריים הבודד של התצלום הישיר וחילצו ממנו כתמים פנטומיים, דימויים מאובכים של המגדל. באולימפיה של קלרבאוט מהלך הזמן מוחדר אל הדימוי כמשך "ממשי" שמחבר את הדימוי הטכנולוגי לממד האנושי של הצופה ובאותה עת גם אדיש כלפיו, שכן מהלך הזמן צפוי להשתרע ברציפות על פני אלף שנים. אצל נינו – שעבודתו נעשתה עדיין בטכנולוגיה אנלוגית ישנה – משך הזמן הוא המרכיב המקיים את הדימוי כדימוי ומחבר אותו עם המציאות, כולל זו שבה מיוצר הדימוי, לעיתים במרווחים של שנים ארוכות, על דרך ההשהיה, העיכוב והקטיעה.

¹⁴ ישות רפאית רדומה, חיה-מתה, אפשר למצוא במחזור עבודות מאוחר יותר של נינו, *Glass(s)* (2010-2011), שבו התיבה-המסגרת הפכה לנושא העבודה, שם היא כלואה בתיבה ממשיית – התא שבו ישב אדולף אייכמן במהלך משפטו בירושלים, משישים שנה קודם לה.

פעולת הקישוט לקראת החג הלאומי היא ניסיון השגבה של מתקן התמסורת הסמי-צבאי לכדי מגדל הנישא במרחב התל-אביבי כצריח קתדרלה, כמונומנט, כמגדלור, כספקטקל – כמגדל אייפל, נאמר. ההדפסה הכמור-מדיטיבית, בתורה, "מגביהה" אותו בשנית לכדי אמנות, עם ובלי מירכאות. הצילום, כטכנולוגיה של שכפול מכני, מנוגד על פניו לאספירציה של הציור המודרניסטי להוות גילום של נוכחות טהורה וחד-פעמית, ההפך מייצוג תמונתי. ההשגבה כאן, יצירת דימוי דיפוזי כמו-מופשט מתוך תצלום של דבר מה – דימוי שכשם שהוא טעון כוונה הוא גם אקראי, רציני אבל גם ספקני¹⁵ – מכירה באובדן אפשרות השאיפה לטרנסצנדנטי תוך כדי הכלתו במדיום טכנולוגי שמנוגד לו מטבעו, כמעשה של אמונה וספק (או ספק אמוני) ושל ויתור והתעקשות בו-זמניים.

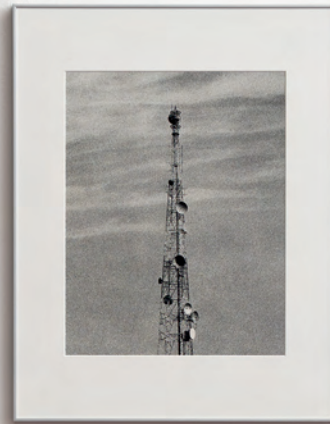
עמ' 167

מגדל (חול) (1976) של נינו הוא תצלום קטן מידות המראה את השלד הפונקציונלי של המתקן הסמי-צבאי בסביבתו המיידית, במצב החולין שלו באור יום. הצילום מטרים את מחזור ניסיונות מגדל ואת הבדלה (1976-1989), המהווה שלב ביניים ביניהם. בהבדלה, אותה ניתן לתלות בשני אופנים הפוכים, מצב הלילה ומצב היום של המגדל מאוחדים על גבי לוח אלומיניום, הופכת זה לזה, ויוצרים משטח גרפי שמזכיר בצורתו התמציתית סמל (כמו זה של אבירים או לחלופין של יחידות צה"ל), עם כוחות קוסמיים מנוגדים ומשלימים: נגטיב ופוזיטיב, יום ולילה, "הצד המואר והצד האפל", קודש וחול – הבדלה.

עמ' 169

מגדל (חול) מתייחס בממדיו ובאופן מסגורו לסדרות התצלומים של צמד הצלמים ברנד והילה בכר (Becher). עיקרון של הסדרות המוכרות שלהם הוא טיפולוגי. אלה תצלומים בעלי אופי תיעודי, ארכיבי וממייין. הדמיון בעיצובם של המבנים התעשייתיים, בעיקר מחבל הרוהר בגרמניה – שרידים נכחדים של המהפכה התעשייתית – מודגש באמצעות הריבוי המאחד בצילום ובמסגור זהה. אצל נינו, לעומת זאת, ניסיונות מגדל יוצא נגד עקרון הסדרתיות שלפיו הסדרה היא אוסף, מצבור שכל דימוי בו הוא איבר זהה במעמדו, אובייקט סחיר. בניגוד לעקרון הסדרתיות

¹⁵ בשיחה עימו העלה נינו בהקשר זה קבוצת תצלומים מוקדמת של ברוס נאומן מהעשור הקודם לניסיון מגדל שבה, לפי נינו, נאומן סגר חשבון עם הציור המופשט. ב-*Coffee Spilled Because the Cup Was too Hot* ו-*Coffee Thrown Away Because it was too Cold* (1966-1967), כתמי קפה שנשפך על מפת שולחן משמשים כדרי-משמעות חזותית כפרודיה על השפרצות הצבע של ג'קסון פולוק או הכתמים של מארק רותקו.



ולהגיון השעתוק הצילומי עצמו, כאן תשליל אחד משמש מקור לריבוי אינסופי (פוטנציאלית לפחות) של דימויים לא מיוצבים ולא סופיים, שונים מהתשליל ושונים זה מזה, פרטים מתוך היווצרות מתמשכת.

התנועה בין מגדל (חול) לניסיון מגדל היא אפוא כשל עפעף בין מקום למראה מקום, בין מתקן ל"מגדל", בין "קודש" (במירכאות, שכן זהו יום החג החילוני היחיד בלוח השנה הישראלי) לחול, בין עובדה לרוח ולדימוי, בין הזמני הנעוץ בהיסטורי לעל-זמני, בין הפוליטי לתיאולוגי וחוזר חלילה. זו חזרה מעצימה על מעשה הקישוט החגיגי שעשו הצבא או המדינה, שמסווה ומשפחה את עובדת הפונקציה הצבאית של המרחב האזרחי כולו, במעשה שכמו אוסף את העם סביב דימוי התורן המעוטר והמואר של המגדל. המהלך של נינו – שמתחיל במגדל הקונקרטי, עובר דרך ההפיכה לסמל בהבדלה ומגיע עד הדימוי כאפקט בניסיון מגדל – ממחיש את האופן שבו דימוי קודם לאירוע או להתממשות שלו בעולם ומראה כיצד הדימוי, כאשליה, משמש כדי לארגן ולתחום את המרחב – העם החוגג את יום העצמאות, למשל.

זה המנעד שבו נעים מחזורי העבודות המרכזיים של נינו, משהו שאפשר אולי לתארו כמתח שבין התקיימות הירח כסלע צחיח ובין הירח כדימוי, כפיגורה טעונה דתית או פואטית, כלומר כהתקיימות הירח כפרויקציה או כאמונה. בכל אחד ממחזורי עבודותיו, הדימוי "המקורי" הוא אובייקט מושעה שמועבר שינוי סובטילי רק כדי לחזור כמטא-דימוי חתום של עצמו, שונה בייעודו ובתפקודו ביחס ל"מקור" ולעיתים אף חותר נגדו: איור מהוראות בטיחות בטיסה, פחית דבש יווני, שטיח, או במקרה קיצוני – התא שבו הושב אדולף אייכמן בעת המשפט בירושלים. הטרנספורמציה הזאת שהדימוי עובר חושפת לכאורה סוד לטנטי, אמת כמו פורנזית. הדימויים בצורתם החדשה נהיים רוחות רפאים שאינן שייכות לייצוג העובדתי או הישיר. הם לכודים במעגל סגור שמחזיק אותם לעולם בין חוסר חשיבות מוחלט ובין המיסטי ואפילו הנשגב.



משה ניניו, ה בד לה, 1976-1989, הדפסת מטלפוטו על גבי לוח אלומיניום, 2x43.4x55 ס"מ,
באדיבות גלריה NBA ברלין ואוסף יגאל אהובי לאמנות, צילום: אנדראה רוזטי



משה ניניו, ניסיון מגדל, 1992-1977, הדפסת כסף ג'לטיני בתיבת אלומיניום ופלקסיגלס, 210×107×8 ס"מ,
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, באדיבות גלריה דביר, תל אביב, צילום: אלעד שריג



גוסטב מצגר, תצלומים היסטוריים: לזחול לתוך - אנשלוס, וינה, מרץ 1938, 1996/2015, מראה הצבה במרכז לאמנות עכשווית טורון, פולין, באדיבות עיזבון גוסטב מצגר והמרכז לאמנות עכשווית טורון, פולין (CoCA Toruń), צילום: וויצ'ך אולך



גוסטב מצגר, תצלומים היסטוריים: לזחול לתוך - אנשלוס, וינה, מרץ 1938, 1996/2015, מראה הצבה במרכז לאמנות עכשווית טורון, פולין, באדיבות עיזבון גוסטב מצגר והמרכז לאמנות עכשווית טורון, פולין (CoCA Toruń), צילום: וויצ'ך אולך



גוסטב מצגר, תצלומים היסטוריים: נוער היטלראי, Eingeschweisst [מרותך], 1996/2015,
 באדיבות עיזבון גוסטב מצגר והמרכז לאמנות עכשווית טורון, פולין (CoCA Toruń), צילום: וויצ'ך אולך



קיירי נולנד, Trashing Folgers, 1993/1994, אוסף FRAC Grand Large, Hauts-de-France
מראה הצבה במוזיאון MMK לאמנות מודרנית, פרנקפורט על המיין, צילום: פביאן פרינצל



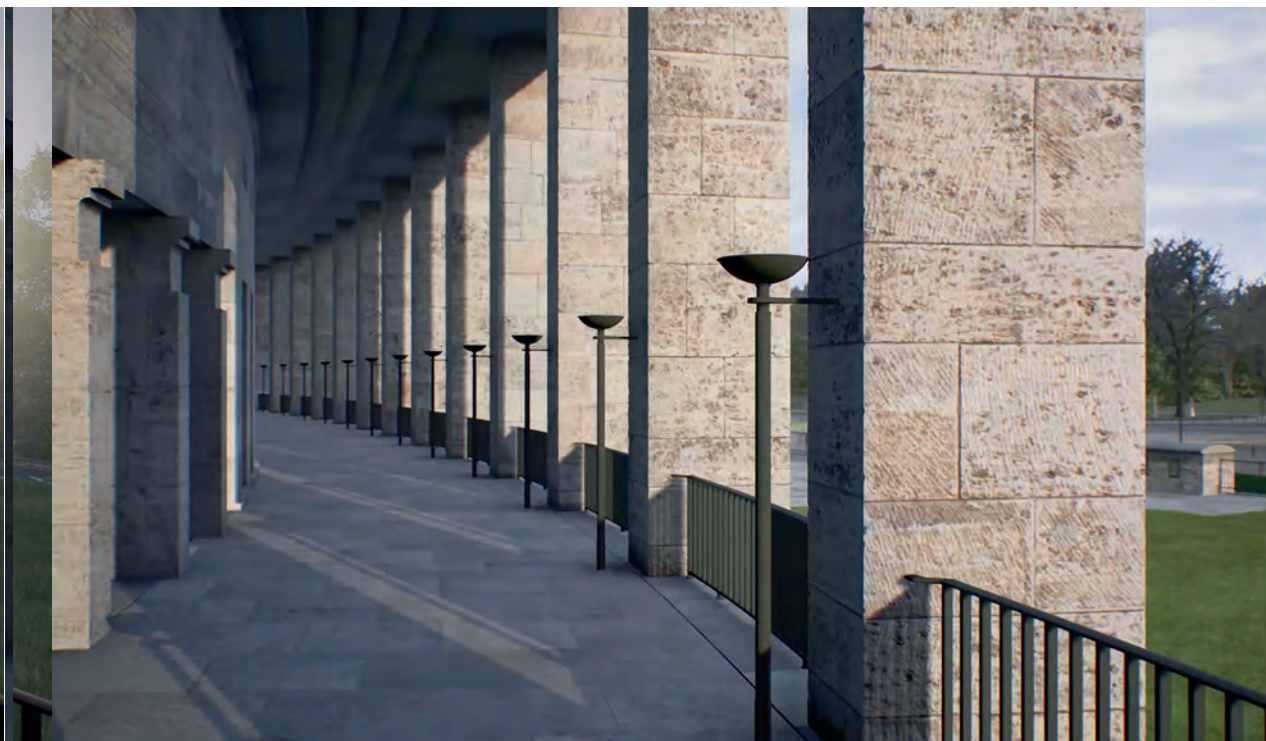
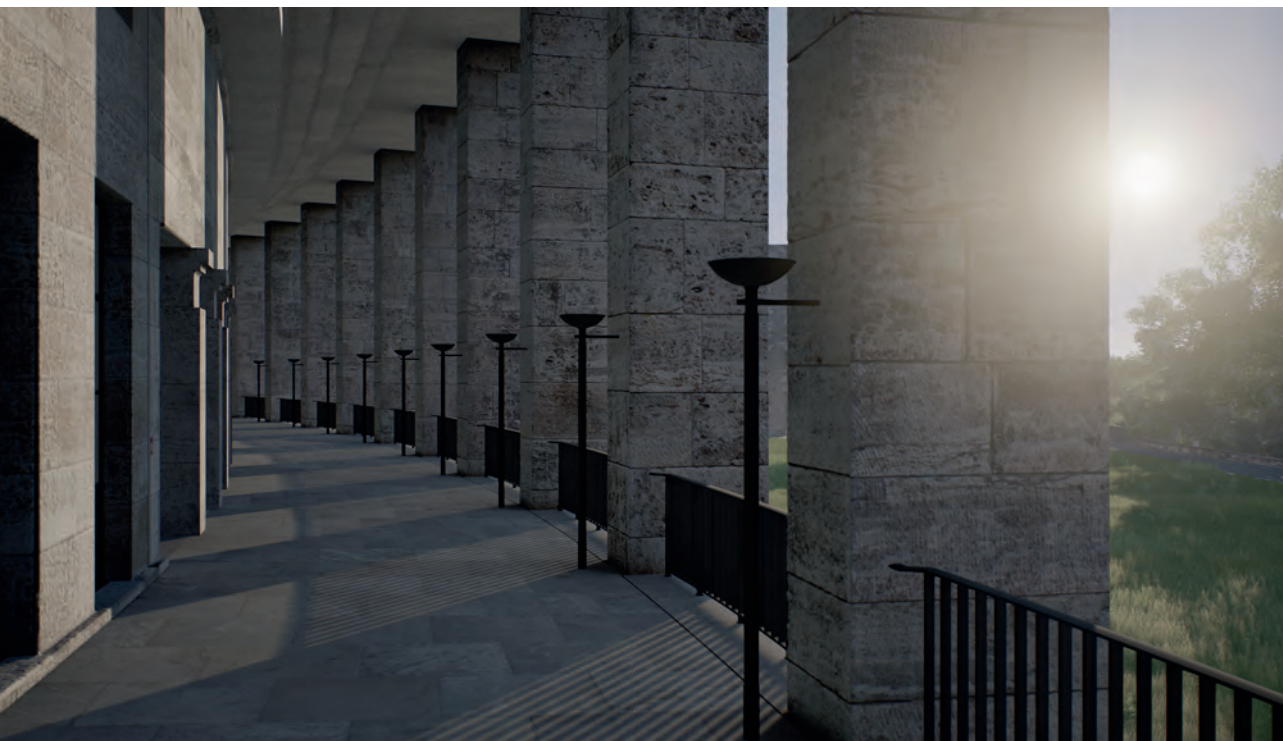
קיירי נולנד, Oozewald, 1989, אוסף מוזיאון גלנסטון, פוטומק, מרילנד
מראה הצבה במוזיאון MMK לאמנות מודרנית, פרנקפורט על המיין, צילום: אקסל שניידר



קיירי נולנד, Publyck Sculpture, 1994, אוסף מוזיאון גלנסטון, פוטומק, מרילנד
 מראה הצבה במוזיאון MMK לאמנות מודרנית, פרנקפורט על המיין, צילום: פביאן פרינצל



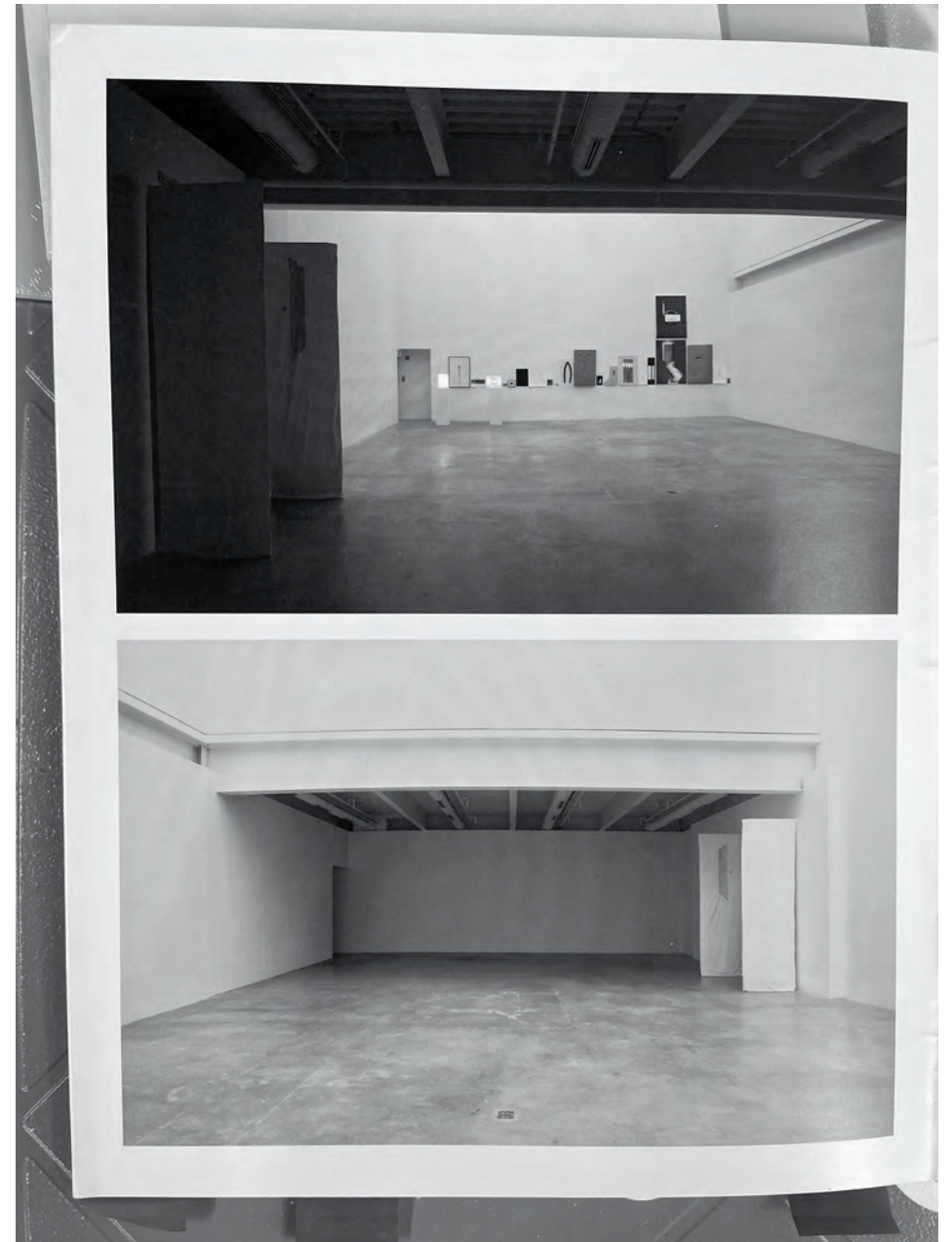
דויד קלרבוט, אולימפיה (ההתפוררות לחורבות בזמן אמת של האצטדיון האולימפי
בברלין במהלך אלף שנה), החל מ-2016, הקרנה דו-ערוצית בזמן אמת, צבע, ללא סאונד, אנימציה HD,
מראה הצבה במרכז לאמנות עכשווית KINDL, ברלין, צילום: ינס ציהה



מתוך דו"ד קלרבוט, אולימפיה (ההתפוררות לחורבות בזמן אמת של האצטדיון האולימפי
 בברלין במהלך אלף שנה), החל מ-2016, הקרנה דו-ערוצית בזמן אמת, צבע, ללא סאונד, אנימציה DH
 (מימין: 6.3.2016, 15:17), (משמאל: 17.11.2016, 10:29), באדיבות סטודיו דו"ד קלרבוט



מתוך דויד קלרבוט, אולימפיה (ההתפוררות לחורבות בזמן אמת של האצטדיון האולימפי
 בברלין במהלך אלף שנה), החל מ-2016, הקרנה דו-ערוצית בזמן אמת, צבע, ללא סאונד, אנימציה DH
 (מימין 1.10.2020, 10:08), (משמאל 1.10.2020, 16:09), באדיבות סטודיו דויד קלרבוט



Trisha Donnelly, *The Line*, מתוך הקטלוג, אוקטובר 2021, פריז, אוקטובר, 2021
 Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2007