

אבי גנור  
RealityTrauma





מוזיאון תל אביב לאמנות

מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

אבי גנור

RealityTrauma

מרץ – יוני 2011

הגלריה לפיסול ע"ש רות וברוך רכפורט

תערוכה

אוצרת: נילי גורן

אוצרת משנה: רז סמירה

הדפסות: הלפרין הדפסת איכות

מסגור: טנדה, קיבוץ גבעת חיים

תלייה: אייל ראובני

תאורה: נאור אגיאן, ליאור גבאי, אייל ויינבלום

קטלוג

עריכה: נילי גורן

עיצוב והפקה: שלומית דב

עריכה עברית: דריה קסובסקי, סיגל אדלר־שטראוס (עמ' 59–142)

תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי, דוד הרמן (עמ' 59–142)

עריכה אנגלית: תמר פוקס

קדם־דפוס והדפסה: אופסט א.ב. בע"מ

כריכה: דפוס כתר, ירושלים

תוכן העניינים

5 פתח דבר

מרדכי עומר

7 זרות העבר וזרות ההווה: על העיסוק באור בלהות

מתי שמואלוף

15 RealityTrauma: מעגלים של תוקף ושל משמעות

נילי גורן

קטלוג

RealityTrauma (part I) 29

עבודות מוקדמות 59

RealityTrauma (part II) 143

## פתח דבר

אבי גנור עוסק בצילום מאז שנת 1975, והיה בין האמנים הישראליים הראשונים שהציגו תערוכות יחיד בצילום במוזיאון תל אביב לאמנות (1985). מאז ראשית דרכו מטפל גנור בהיבטים התיאורטיים של המדיום ובחקירת היחסים בין דימוי לבין טקסט תוך בדיקה מעמיקה של סמכות המילה הכתובה ותוקפה לעומת הדימוי המצולם.

בשנים האחרונות קיבלו חקירות אלה תפנית משמעותית במפגש המרתק שיוצר גנור בין המושג "מציאות" לבין המושג "טראומה", החומק מייצוג מילולי או חזותי הולם, והרכבתם בצילום אישי תיעודי לכדי מושג חדש – RealityTrauma. גישתו הפואטית של גנור ועמדתו האנושית נוכחות כמרכיב בסיסי וייחודי בעבודות, ומאפשרות התמודדות מחודשת עם הבעתה נוכח הלא־מוכר והבלתי־ניתן־לייצוג, וכן התבוננות מקורית מתוך נקודת מבט ספקנית ביחס ליכולתנו לתפוש את המוחלט.

ברכות לאבי גנור על תערוכה אקטואלית ומרגשת זו. תודה לנילי גורן, אוצרת התערוכה. תודה למתי שמואלוף על מאמרו מעורר המחשבה בקטלוג. תודות לשלומית דב, מעצבת הקטלוג, על עבודתה היצירתית והקשובה; לדריה קסובסקי, שהקדישה מכישוריה לעריכת הטקסטים ולתרגומם; לתמר פוקס ולסיגל אדלר על עבודת העריכה באנגלית ובעברית. תודה לעובדי המוזיאון מן המחלקות השונות שטרחו ונטלו חלק בהפקת התערוכה.

פרופ' מרדכי עומר

מנכ"ל ואוצר ראשי

### זרות העבר וזרות ההווה: על העיסוק באור בלהות

מתי שמואלוף

התערוכה RealityTrauma מעמידה במרכזה – באופן קונספטואלי, מעגלי וקונקרטי – שני מושגים: ריאליטי וטראומה. שני מושגים אלה מופיעים מחוברים כתאומים סיאמיים. על מנת להתחקות אחר משמעותם נדרש לבצע ניתוח ראשוני (וכואב) להפרדתם. חציצת הגופים המחוברים תיעשה בתיאוריה, וכך נגלה כי אנו נעים במעגל קונצנטרי סביב העבודה, ובה בעת אף היא נעה סביבנו במעגל קונצנטרי. שהרי בפועל לא קיימים בין ריאליטי לטראומה שני קטבים, אלא תנועה מתמדת בין המבט המופנה אל העבודה לבין העבודה הבלתי מתפענחת, כאותו סימפטום המחבר את השניים לכדי משמעות. מקורה האטימולוגי של המילה ”טראומה” במילה היוונית (τραῦμα) שפירושה פצע. (ברפואה, ייעודה של מחלקת הטראומה גלום במיידיות הטיפול הנדרש עבור החולים). אחד המאפיינים המרכזיים של הטראומה הוא החביון (latency) או ההשתהות (belatedness) שלה, כלומר, אייכולתו של קורבן הטראומה לתפוש את החוויה הטראומטית ולהטמיעה בזמן התרחשותה. לפיכך האירוע הטראומטי ממשיך לרדוף את הקורבן ולחזור בחלומותיו או בשגרת היומיום שלו. פרויד עושה שימוש ב”חוויה הטראומטית” בניסוחים הראשוניים שלו את יסודות הפסיכואנליזה: ”תפקידו של המטפל אזי הוא לעזור לחולה לשקם בזיכרונו את החוויה המקורית (‘החוויה הטראומטית’), ואז צפוי הסימפטום, המשמש כתחליף, להיעלם. אלא שתהליך שיקום זה אינו פשוט כלל מאחר שאותם הכוחות, שפעלו להשכיח את החוויה או את הזיכרון המכאיב מלכתחילה, ממשיכים לעמוד על המשמר ולסכל כל ניסיון להעלות בחזרה למודע את התוכן הדחוי. לכן בגלל פעילותם של ‘מנגנוני התנגדות’ (resistance) אלה, אין המטפל יכול לבקש בפשטות מהחולה: ‘נא ספר לי בדיוק מה ואיך זה קרה’, אלא, כמו בלש מומחה, חייב הוא להפעיל שיטות עקיפות שונות, כדי לשקם את חלקי האינפורמציה שנעלמו מזיכרונו.”<sup>1</sup> לפרויקט הפסיכואנליזה יש, אם כן, הן משמעות תיאולוגית של וידוי והן משמעות פרשנית של תפירה והבניה מחדש של הטקסט תוך כדי פרימתו. המעבר החד מן התפישה המודרניסטית של הקדמה אל התפישה הפוסטמודרניסטית, המבקרת את הנרטיב ואת האפשרות לגאולה, מצויה בתשובתו של הפילוסוף הסלובני, סלבוי ז’יז’ק (Žižek), לפרויד. ז’יז’ק הופך את תכלית הפסיכואנליזה רק כדי להחליף את וידוי הטקסט בהבנייה מחדש של הקשרו: ”המטרה האולטימטיבית של הפסיכואנליזה אינה עשיית שלום באמצעות הווידוי של הטראומה, אלא קבלת העובדה שחיינו כוללים גרעין טראומטי מבלי יכולת תיקון. יש בנו משהו שאינו יכול להשתחרר לעולם.”<sup>2</sup> ואם כך, נשאלת השאלה: האם RealityTrauma מבקשת להעלות את הטראומה כאפשרות לדיבובה (פתרון חידת הטקסט), או שמא היא רוצה לאפשר לנו לחיות לצד הטראומה הסודית והגנוזה (יצירת קונטקסט לחידה).

המושג ”ריאליטי” מגיע אל הצילום מכיוונים שונים. אפשר לראותו כתוצר של כינון הצילום בתוך זרם הריאליזם: ”ההשקפה כי העולם קיים קיום עצמאי וממשי, ואינו תלוי בהכרתנו הפנימית ובמושגינו.”<sup>3</sup> על פי ראייה זו, יש ליצירות ב־RealityTrauma אוטונומיה, ואילו הטראומה מקבלת הקשר מטא־טקסטואלי ותוך־צילומי שבו אדון בהמשך. דרך נוספת להמשיג את ה”ריאליטי” היא ככזה המאפשר לנו רפלקסיביות. מופע ה”ריאליטי”, כאותה סוגה טלוויזיונית בידורית, מאפשר לנו להביט במציאות באמצעות תפישתה בחלל סגור לעיני מצלמות רבות. אנו מביטים ב”עצמנו” מפקחים מבלי שנדע מי מפקח עלינו ומדוע אנו נזקקים לפיקוח. אפשר להרהר בפיקוח מתוך מודל ”אנשי המאדים”, המוצג בספרו של רולאן בארת’ (Barthes), **מִיתולוגיות**, שעל פיו ”הכפיל הוא השופט [...] (ו)השופט נולד באותו מקום שבו התליין מאיים.”<sup>4</sup> אנו מביטים בפיקוח עלינו באמצעות הכפיל היושב ב”ריאליטי”. המשחק משחרר אותנו מן

<sup>[1]</sup> פנחס נוי, פְּרוֹיד והפסיכואנליזה (תל אביב: מודן, 2008), עמ’ 20.

<sup>[2]</sup> Slavoj Žižek, The Fragile Absolute – or, why is the Christian legacy worth fighting for (New York: Verso, 2001), p. 98.

<sup>[3]</sup> אברהם אבן שושן (עורך), מִילון אבן שושן המְרוֹכָז (תל אביב: המילון החדש, 2004), עמ’ 891.

<sup>[4]</sup> רולאן בארת, מִיתולוגיות, תרגום: עידו בסוק (תל אביב: בבל, 1998), עמ’ 55–56.

הפילוסוף ג'רמי בנת'ם (Bentham) כדרך לארגון אנשים וכמנגנון הסדרה: מרחב כולא, שבו המפקח יכול לראות את כל האסירים כל העת מבלי שהוא עצמו ייראה ומבלי שלאף אסיר תהיה גישה לאף אסיר אחר. לידיו של מישל פוקו (Foucault), מודל זה משמש כמטאפורה מרכזית לכוח הממשמע המודרני, המבוסס על בידוד, אינדיבידואליזציה ופיקוח, ועל פיה הפרט נאלץ לנהוג כאילו סוקרים אותו ללא הרף, גם אם אין זה המצב לאשורו. לפיכך, תבנית זו של ארגון מרחבי גוררת תבנית נתונה של יחסי כוח ושל הגבלת התנהגות.<sup>5</sup> אנו משחקים במשחק הסימפטומטי של פיקוח, קרי ה"ריאליטי", כדי להצביע על האופן שבו אנו מפוקחים. זהו מבנה יסודי של משמעות, ואחד מביטוייו הוא הפיכתו לשקוף מבחינתנו.<sup>6</sup> האם עבודתו של אבי גנור הופכת את הטראומה לסוג של "ריאליטי", ובשל כך – לשקופה ולחסרת מיקום?

חגי כנען רואה בהתרחבות מתוך המציאות (ה"ריאליטי") תנאי הכרחי לדבר־מה אחר: "יחד עם זאת,

מבנה טוטאליטרי זה אינו טוטאלי, כפי שהוא מציג עצמו למחשבה או לדמיון. כשמוצאים זווית נכונה להסתכל – ואין זה טריוויאלי למצוא זווית כזו – הופעתו הקונקרטית של החזיתי, של השטוח, מסגירה סדקים ופרצות, מגלה שהוא רצוף שיבושים ונקודות אי־רציפות. ההיכרות הקונקרטית עם פתחים אלה, הנותרים בדרך כלל סמויים מן העין – למרות ואולי בדיוק בגלל, שהם נמצאים מול עינינו – היא תנאי הכרחי לפתיחה מחדש של שאלת האוריינטציה ביחס למה שמופיע. האם ניתן לראות דרכם משהו אחר?"<sup>7</sup>

"ריאליטי" ו"טראומה" הופכים למושגים מחוברים כתאומים סיאמיים. נולדנו לתוך המודרניזם, ולכן יש בנו אמונה שהמציאות המורכבת יכולה לקבל פרשנות ולהבהיר את משמעות הטראומה. ההתבגרות לתוך התקופה הפוסט־מודרנית מבהירה לנו שהטראומה מורכבת בהרבה, והדרישה למציאות איננה יכולה להיבחן מתוך היעלמות הבושה (המרחב הווירטואלי הכה חשוף לכאורה) ואף לא מתוך השמעתה (חגיגת היווצרות ה"אני" בשלוש מאות השנים האחרונות והיעלמות התודעה הקולקטיבית של הריבון). דווקא בעידן שבו הסודות הגדולים מתבררים וצפים על פני השטח, אנו מגלים באופן דיאלקטי כי רב החבוי על הנגלה.

הטראומה היא השער המעגלי, אותו אובייקט "ממשי" הקיים כשלעצמו. היא מטילה ספק באמצעי החישה הסובייקטיביים האמורים להבנות את "הריאליטי" האובייקטיבי כמשא ומתן בין אינספור נקודות מבט. היכולת להרכיב "ריאליטי" מתאפשרת רק באמצעות הסדקים, הפתחים הנסתרים ואי־הרציפיות של הטראומה. לפיכך אנו נזקקים לטראומה כדי להרכיב מציאות ולאבד את הסובייקטיביות המצמיתה בדיאלוג עם האחר, ואנו נזקקים להגדרה של הַקשר כדי לחיות בהשלמה לצד הטראומה.

באופן מטא־אמנותי, הצילום עצמו מודע לכיליון. התצלומים מצביעים על ההתרוקנות ההולכת וקרבה. פעולת המחיקה ואי־היכולת לסמל, לסמן או להצביע, מתריסה כנגד החושים היוצרים מציאות וכנגד ההבנה המלאה והמוחלטת של הטקסט. בהיעדר יכולת לצלם עבודה מלאה אנו נחשפים, באופן קומי, למכונות ה"יוצרות" את השיח האמנותי על צילום. בד בבד, מרכיבים דרמטיים אלה מסתירים את אופיו הדיאלוגי של המקרה היחידי הנלכד בעדשה.

המבט ב־RealityTrauma הנו מבעית והוא מחלץ יופי קתרטי בשני הקשרים: א. באופן שבו אנו נרתעים ונמשכים להבין את ה־RealityTrauma בעת התרחשותה; ב. באופן שבו אנו משתוקקים לדחות את ה־RealityTrauma ובד בבד להתאוות אליה בדיעבד.

התערוכה RealityTrauma משתמשת בפרשנות של מושגים אלה בשפה האנגלית, ולא בעברית, ברוח אותה המצאה ברכטיאנית. היא מבקשת להזיר (מלשון הַזְרָה) את המושגים (ריאליטי וטראומה) ולדחות פרשנות מקומית ומוכרת שלהם. במרכז כל תצלום היא מניחה, ככותרת, את שם העבודה כדי להזכיר לנו שאנו צופים פעילים בתצלום, ולא ממשיכים שלו, כשם שהוא אינו ממשיך שלנו. ברטולד ברכט שילב כותרות בהצגותיו כדי ליצור סגנון מנוכר. הכותרות ואמצעים תיאטראליים אחרים יצרו הזרה וריחוק בין הקהל לבין ההתרחשות על הבמה. באופן זה ביקש ברכט מן הצופה להפעיל את המחשבה הביקורתית, ולא להתמסר באופן מוחלט לרגש ההזדהות עם הדמויות. היה בכך משום עיבוד לרעיון המרקסיסטי של יצירת עולם חדש על הבמה. באופן דומה, גנור מנחה את הצופה, ואינו מניח את מבטו הביקורתי בשולי העבודה. הוא מודע לכוחות המאיימים על הפרשנות, הן בשלב המבט הראשוני ביצירה והן בשלב המאוחר. הוא מבקש להשהות את הזדהותנו עם העבודות כדי שלא נדחיק את המשמעות כחלק ממנגנוני ההגנה הפסיכולוגיים, המופעלים ביחס לטראומה בשלבים השונים של הופעתה. אחד המקורות היהודיים המדהדים בעבודות (כקונסטרוקציה של החזרת הקשר דיאספורי אל הציר האמנותי) הוא המשפט היידי הידוע: "ווען דער מענטש טראכט, גאט לאכט" (כשהאדם חושב, אלוהים

חילופי תפקידים בין גנור ובין אביב: גנור מניח את המבט הראשוני על תמונתו של אביב, ואביב מניח את המבט השני על תמונתו של גנור.

צוחק). השמה של רעיון זה אינה מבקשת ליטול מן העבודות את הממד הביקורתי, אך היא מטילה ספק ביכולתו של האדם לתפוש בכללותו את המצב שבו הוא מצוי. אחת הסיבות לכך טמונה, כאמור, בטראומה ובכוחות המגנים עליה באופן מעגלי.

מרגע מסירת הטקסט התנכ"י אנו עוסקים באופן שבו המציאות בנויה על בינאריות: ניתוק בין שמים לארץ, ניגוד בין תוהו ובוהו לבין רוח אלוהים: "בְּרֵאשִׁית, בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ. וְהָאָרֶץ הָיְתָה תֹהוּ וָבֹהוּ, וְחָשֶׁךְ עַל־פְּנֵי תְהוֹם; וְרוּחַ אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת עַל־פְּנֵי הַמָּיִם" (בראשית א', א'–ג'). לתוהו ובוהו יש חיים כדמות, כישות בעלת פני תהום. לרוח אלוהים אין אחיזה במים. היא מצויה מעליהם ומשקפת אותם בתוכה, מקיפה אותם כקו וכמתאר חיצוני. אור הבלהות בעבודתו של גנור הוא שילוב בין שני מרכיבים: א. אור התוהו ובוהו, העולה מתוך (תחתיות) הסדק הפרשני, והוא מצביע, כקצה קרחון (זיכרון) ענק, על סוד עמוק יותר; ב. רוח אלוהים (ממעל), המשקפת את פני התהום. רוח אלוהים מקבלת את השתקפות פני התוהו בעיניה, ואינה יכולה להיבחן בלעדי אותו מבט זולתי.

ה"ירידה למטה" היא "עלייה" המאפשרת לנו להבין את עמקי הקיום האנושי במאה ה־21. הירידה לשם עלייה היא גם אתיקה חסידית אסתטית המבטאת את השילוב ההיברידי בשעטנו בין הסדר לבין התוהו ובוהו.

גנור עומד על ראשו, אביב עומד על ראשו, גנור מניח את המבט הראשוני על תמונתו של אביב, ואביב מניח את המבט השני על תמונתו של גנור.

#### 1. מסע אל לב מגרש החנייה של ה־RealityTrauma

כבכל קומדיה, אנו מתחילים את המסע אל לב המאפליה של גנור בסיפור אהבה של זוג, בעבודה חילוץ הריס,<sup>166</sup> על רקע עיר הנבנית בפיקוד מנוף של חברת "שמשון זליג", במקריותו של השילוב בין שמשון הגיבור האומניפוטנטי לבין זליג, הדמות האנונימית הפיקטיבית של וודי אלן, המצויה בכל תקופה היסטורית. שילוב זה מספק לנו טעימה מן ההומור שיוסיף וילווה את העבודות כולן, צחוק שהוא צדו האחר של הָאִיּוֹם מכול. הבעתה מולידה הומור, שהוא גם תמציתה של אותה אִימה המתפרקת לכדי חיוך. פגוש המכנונית הדפוקה מרמז על הפגם הן ביחסי הזוג והן בעיר שבנייתה לא הסתיימה. זהו אותו "פונקטום"<sup>8</sup> של רולאן בארת': הפצע, הרגש והתשוקה, העולים מן התצלום הנצפה אל הצופה. הצלם עוזב את התצלום, ובעוד רגע קט תכסה את העבודה חשכה מכלה. האווירה הקודרת של אור הבלהות היא הקומפוזיציה של התצלום, והיא תלווה את העבודות בשלל צורות. ברגע אינטימי מסיר הגבר ריס מפני האישה, מה שמאפשר לנו צפייה ומגע לכאורה של אינטימיות. זוגיותם מהווה אינדיקציה ליחסים זולתיים. ברמה החברתית, העבודה מרכיבה את הסצנה כדי לעמוד על הטראומה המשחררת והכולאת שבזולתיות. ברמת היחיד, גם אנו הננו פרי של זוגיות מדומיינת וממשית, חלקית או שלמה. המחשבה על זוגיות סוללת לנו דרך למימושה. אך מה יתרחש אם היסודות להבנייה זו יתערערו (או בניסוח אחר: מה יקרה לתצלום, לצופה, לאחר מות הצלם? מדוע אנו תרים אחר עובדת קיומו של הצלם? האם עצם החיפוש אחר הצלם הוא גם אפשרות התאיינותו?)

העבודה טנגו עם עורב<sup>30</sup> מהווה אף היא שער כניסה לקרנבל הבחטיאני של גנור. זהו ריקוד הזוגות המתחולל אל מול פני העורב, חגיגת החיים והדרישה לזכירת המת (memento mori). העורב הוא דימוי המוות המרחף קלילות באוויר. האיום מגיע מלמטה: הצללים המכסים את רצפת ריקוד הטנגו וגם העננים הקודרים המתאספים ממעל. הקרנבל הוא רגע שבו מתבצע סידור מחדש של הסמלים, אך איננו יודעים כיצד יסתיים תהליך סימולו וארגונו.<sup>9</sup>

האווירה המאיימת שוררת גם בעבודה יום העצמאות,<sup>42</sup> שבה נראות שתי נשים, דוחפות לפניהן עגלות ילדים, המעלות על הדעת גם עגלות קניות. ברקע מאחוריהן שלוש מכוניות מאזדה כסופות, ומולן שלוש רגלי תינוק חשופות. העיר כבר בנוייה ברקע, ואנו מקבלים צמד רמזים לקריאת השיבוש (קרנבל צרכנות שיהפוך לטראש של צרחנות): שני עצי תמר הנחתכים מבעד לשלוש מכוניות המאזדה. דווקא כלי הרכב הכסופים בשילוש מקודש (החוזר בהמשך בדמות שלישיית המטוסים המפחידים בעבודה משפחות) מצולמים במרכז, ואילו העצים מאבדים את ראשם. שלוש רגלי הנשים, רגל אחת נבלעת בתנועה, ורגל אחרת מופיעה מתוך עגלת התינוק), מודגשות בעבודה אל מול המגדל המתנשא מתוך ראשה של אחת מהן. המגדל הפאלוצנטרי גבוה מן הנשים התלתררגליות (כאותן יצורים מיתיים חדשים, הנבנים ומתפרקים בעבודותיו של גנור ויופיעו גם בתצלומים אחרים: הזוגות הרוקדים בעבודות טנגו עם עורב, התאומים הסיאמיים, תאומים כבאים וכן בעבודות דינוזאור נולד וחופרים בור).



חילוץ הריס, תל אביב, 2008



טנגו עם עורב, תל אביב/הרצליה, 2006



יום העצמאות, תל אביב, 2009

<sup>[1]</sup> 5. שרה מילס, מִישֵׁל פּוֹקוּ, תרגום: אהד זהבי (תל אביב: רסלינג, 2005), עמ' 68.

<sup>[2]</sup> 6. חגי כנען, פְּנִימִדְבֹּר: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008), עמ' 22.

<sup>[3]</sup> 7. שם, עמ' 22–23.

<sup>[4]</sup> 8. השימוש במונחים "פונקטום" ו"סטודיום" במאמר זה מתבסס על פרשנותה של החוקרת רות נצר.

<sup>[5]</sup> ראו: רות נצר, "התשוקה אל הגוף והאני האותנטי: בעקבות ספריו של רולאן בארת על 'ערבי פאריז' ועל 'מחשבות על הצילום'." אתר החברה היוגניאנית החדשה, http://www.israjung.co.il/netzer/tshuka.htm

<sup>[6]</sup> 9. לפיתוח מושג הקרנבל, ראו מאמרו של בחטין על רבלה: Mikhail: Mikhailovich Bakhtin, Rabelais and His World, trans. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana Press, 1984).



משפחות, תל אביב, 2008



סוהרים מתאמנים, רמלה, 2009



קוסמוס, קיבוץ געש, 2006



התאומים הסיאמיים, שמורת פולג, 2007



10. המושג "אינטרפלציה", שפותח על ידי הפילוסוף לואי אלתוסר, מתאר סוג של קריאה חיצונית המבנה אותנו כסובייקטים ממושמעים במרחב, למשל שוטר הקורא לאזרח לעצור, והאזרח, המכיר בסמכותו של השוטר, עוצר.

הנשים הולכות קדימה כאותו מבט אל המודרנה, אל ההתקדמות, המצוי בטווח אנכי של זמן, אך גם בַּיִל רוחבי של התפתחות הידע. העתיד הוא המסתתר בתוך עגלות התינוקות. המיכון המרחבי (הגברי) מתמקם כבורא האנושות וכמהרסה. מהו מגרש חנייה כשהוא הופך לפנטזיה? הבה נבחן את מרכיבי דְּמִיָּן הפנטזמה אל מול מגרש החנייה: מגדל אחד, שתי נשים, שני עצי תמר, שלוש מכוניות ושלוש רגליים. התמקדות מודגשת בנשים ובעגלות התינוקות וערפול הסביבה מורים לנו כי שעון הזמן האנכי ושעון הזמן המרחבי כבר החלו להוציא את התצלום ממיקוד, וכי אוזלת שעתן של אלה שהציב במרכזו. איננו יודעים אם העתידי הטמון בעגלות התינוקות יגיע אל קצו, או שמא יתחדש בדמות הופעתו של אותו אֵל מתוך המכונה (deus ex machina) בסוף הגרוטסקה.

בעבודה **מִשְׁפָּחוֹת** עמ'172 מגיע האֵיום אל מגרש החנייה, וסימון המשולש, שאך לפני רגע היה מעורפל משהו, הופך למסומל ברור יותר. שלושה מטוסים מגיחים אל מול שלוש נשים. הגבר באינטרפלציה מזרז אותן.<sup>10</sup> הופעתו מחזירה אותנו אל אותו פרדוקס הטמון בשאלה הזוגית הבלתי־אפשרית. השביל למולן עודנו לָבָן, מותיר תקווה אל מול השמים המפיצים אפור־ציאני וקדרות. אי מודעותן של הנשים לשלישית המטוסים מטילה מורא, ובד בבד גם מעלה חיוך כעובדה "בלתי אפשרית" בתכנון החיים הזעיר־בורגניים בעורף. עוד רגע התמונה תתנדף, והחיים ינועו אל מחוץ לעבודה. אך לאן היא תתפוגג? בעבודה **סוהרים מתאמנים** עמ'40 נראית קבוצת סוהרים מכלא רמלה מתאמנת בירי אקדחים, שקניהם אטומים בפקק אדום (כליצינים האוחזים באקדחים חסרי יכולת לירות). המרחב הוא אותו מגרש חנייה, סמל גיהנומי שהחליף את גן עדן. ברקע – פרויקט 'בנה ביתך' – המסביר את הסיפור הבלתי נבנה של אותה יחידה מאיימת. הדיאלוג בין הקבוצה הממושמעת, בשפה בלתי ידועה, לבין המפקד שמוט השפתיים מזכיר לנו את הדיאלוג בעבודה **מִשְׁפָּחוֹת** בין שלוש הנשים לבין האינטרפלציה של הגבר. הגבול האסור מצוי דווקא בתחתית העבודה, בדמות אותה מדרכה אדומה של לבני 'אקרשטיין'. השמים – באווירה משחירה. זהו המשכו של האסור ושל הטראומה הבלתי ניתנת לחפירה תחת האספלט. אולם המופע המרכזי הוא אותה יחידת "ביטחון נפשי" המגנה על העלאתה של הטראומה למודע ומפקדה האנונימי. אופן הדיבור הבלתי מפורש ביניהם הוא גם אפשרות לפרימת הפעולה. זהו אותו רווח בין המפקד לבין היחידה. היחידה חדרה אל מגרש החנייה, החזית נכנסה לעורף, אך זוהי חזית מנוטרלת מאלימות ואפילו מגוחכת.

בעבודה **קוסמוס** עמ'154 נראית כיכר מעורפלת בלבָן, ומעליה מתנוסס שלט "קוסמוס". כאן אנו מבחינים ברגע שלפני המעבר מן המרחב העירוני, מעבר מן הסופר־אגו, אל תוך מרחב האידי. הקוסמוס, כשם האב של המרחב, מהדהד באירוניה על אפשרות של חלל חיצון טרנסצנדנטי, או של מדע ללא־כוונת־רווח. הקפיטליזם נוטל את המונח היווני "קוסמוס" לצרכיו. אך ב"קוסמוס" גלומה משמעות תיאולוגית ופילוסופית, שאינה ניתנת לניכוס. הכיכר כבר מכוסה בערפילים לבנים שיימחו מעליה את הירוק, את האספלט ואת תכליתה המסדרת, ויחשפו בפנינו את החיה המתגוררת מתחת לפני האדמה, בתוכנו וגם מעל. אך המסע להסרת הכיכר ולהפיכתה לתל חפרפרת (שבו אדון בחלק השני, בהקשר לעבודה **חפרפרת**) יגבה את מחירו. האודיסיאה מן הקוסמוס הקפיטליסטי המודרני אל זה של התיאולוגיה היוונית תהפוך את המוכר (Canny) לזר (Uncanny).

#### II. מגדל חופר עמוק בקרקע

בעבודה **התאומים הסיאמיים** עמ'34 מתמתחים שני נערים צעירים דרך גדר; זוגות כפולים של ילדים יוצרים אדם מזן חדש, חיה ביולוגית וחברתית סיאמית בעלת רגליים אלכסוניות. בצד ימין מתאמנים עוד שני צעירים/ות: אחד יוצר מלבן, האחר מרכיב גוף חצוי וחסר ראש. הגיאומטריה של הנפש, המְתיקה את המציאות לרבדים סובייקטיבים, מתבהרת באמצעות מוטות הגדר שאין להם התחלה ואף לא סוף. כאן **בתאומים הסיאמיים**, כמו בעבודות **יום העצמאות** ו**משפחות**, אנו כבר מאבדים את היכולת להבין קו אופקי. קו האופק הוא אחד התנאים ליצירת ריאליטי, ואיבודו הוא אחד התנאים המאפשרים את התופעה הסימפטומטית של הטראומה. אנו מביטים אל מעבר לאסור. איננו יכולים לדעת אם זהו גן החיות המיתי של העבודות של גנור, שבו היצורים הם סמלי מילים העשויים מחומרי מציאות. רולאן בארת' מכנה את ההתבוננות הרציונלית, הנובעת מן הצופה אל התצלום הנצפה, בשם "סטודיום". האם חוט זה, הנמשך בינינו לבין עבודתו של גנור, הוא התגלמות הזרות? האם העבודה היא סוג של מוכר שהוא גם זר לנו? העבודה כולה פולשת אל מעבר לסורגים. אך מה הן התכונות ההנדסיות של הצעירים ביחס למרחב? בהיעדר רקיע, האדמה הופכת למעין שמים ירוקים. ההיפוך הקומי בין שמים לארץ, בין אדם לבין צורה הנדסית, מזכיר לנו את אי־היתכנותה של גאולה עלי־פי קונפוציוס, שתתחיל במשטר היררכי

מן הקיסר ותרד כלפי מטה. זוהי אפשרות אלטרנטיבית למבט על הערכים המכוונים את הטראומה של הצמד הבינארי תרבות־טבע. המבט על האדמה הוא מבט אל הסוף כדי לייצר "התחלה", כאמור בקהלת (פרק ז', ב'): ”טוֹב לָלֶכֶת אֶל בַּיִת אֶבֶל מֵלָכֶת אֶל בֵּית מִשְׁתֶּה, בְּאֲשֶׁר הוּא סוֹף כָּל הָאָדָם, וְהֵחִי יִתֵּן אֶל לְבוֹ”. מבט אל המוות הוא המחשבה הנעלה, משום שבית האבל, הוא הרואה את האפוקליפסה המתקרבת בקיום האנושי והחברתי, והוא היכול ליצוק חיים בלבנו. אך האדמה גם יכולה להיפתח ולבלוע אותנו, כאותם בולענים ששיקעו את קורח ועדתו. כיצד נושמים מתחת לאדמה? האם האדמה היא קו גבול בין חיים למוות?

בעבודה **כמעט** עמ'46 נראה גוף שחוח בתוך מרחב כפּר־עירוני. השמים נפתחים ביחס לעבודה הקודמת, **התאומים הסיאמיים**, אך בשלל גוני עין אפורה של סערה מתקרבת. הגוף האנושי מחזיר לנו מבט חסר פנים. שוב יש פגם במציאות, ושוב מבליח איום בצד העבודה. ובכל זאת יש פה דרך, ואנו מכירים בהקשר הגאולתי של דיון במרחב מופרד של קטגוריות בינאריות נוספות (כפּר־עיר, אדמה־שמים, שדה־דרך עפר). הטראומה אינה מגלה את פניה, אך אנו נאלצים להנכיח את המרחב שבינה לבין הבינאריות המתארגנת בהבניותיו. הפרפורמנס של הגוף יש בו מן ההיריון, מן הקוקון שממנו יבקע הקשר, ולא הסבר.

העבודה **חפרפרת** עמ'35 מכילה את אותה תלולית עפר המסמנת חפירה כלפי מטה של חולד ("חפרפרת" בלשון עממית. חשוב לציין כי ה"חפרפרת" אינה מצויה בישראל, אלא רק באירופה. דוגמה נוספת לאופן שבו מייצרים אמצעי זיהוי אירופיים בעבודה מקומית). עבודה זו היא המפתח העיקרי ליצירתו של גנור. במרכזה נראית הגבעונת היוצאת כנגד המרחב החקלאי המתוכנן. ה"חפרפרת" מערערת על החלוקה בין כפר לעיר. היא יורדת למטה כדי להעלות את השייר למעלה ולסמן אותו, ואז לשוב ולהתחפר עמוק בחלל שנוצר בהיעדרו. החומר, המצטבר מעל, כתל ה"חפרפרת", הוא רק סימן קטן למנהרה העמוקה (הנוצרת הודות לכושר החפירה המפותח שלה). בשלב ראשון ה"חפרפרת" מוציאה אדמה פורייה החוצה ומחדירה פנימה חיים. התל מאזכר את הפירמידות, אותם קברי מלכים ענקיים שסימנו את הכיוון כלפי מעלה בסדר מיסטי, אך חפרו והינדסו כלפי מטה מנהרות ארוכות ונסתרות בהרבה כדי לאפשר חיים לאחר המוות. ה"ריאליטי" כמעין מוות נושם.<sup>11</sup> המנהרה היא סוג של קבר של חי־מת, משום שהסובייקטיביות שלנו מתקשה להחליט אם ה"חפרפרת" למטה נושמת, רדומה, או שמא היא קבורה תחת הבניין שבנתה. הבנייה כלפי מטה מוסברת גם באמצעות עובדת הימצאות הטראומה. הטראומה מתחפרת ומגנה על עצמה מלהישיר מבט בעינינו. היא חסרת פנים. העדשה של גנור מניחה אותה במרכז הצילום. מנהרתה היא מגדל שאת עומקו איננו יודעים. עלינו ללמוד על הימצאות החלל של ה"חפרפרת" ולמצוא הקשרים שניחו את דעתנו ביחס ליומרה של הבנייה מטה – כלפי השמים ומעלה–כלפי הטיפוס שלנו במעלה מחילתה. אותו פרפורמנס של חלקי גוף אינו מוסבר כמעט במרכז העבודה, וגם **בתאומים סיאמיים** הוא מקבל עתה קוד מפתח; הן בנויות כלפי מטה, ודמותן רק מטונימיות למתחולל בעומק קרחון היכרון. לא בכדי השמים המטאפוריים הירוקים־אפורים אובדים, וכמעט איננו יכולים להניח השתרעות של אופק מדומיין מצד אחד של מסגרת העבודה אל צדה האחר. גנור מעמיד במרכז הדיון את מסעם של בני תמותה אל תוך תחתיות האדמה האלוהית. השמים מצויים במבט אל ההיעדר הטמון ברגבי תיקרע, ולא השמים. החי מתגורר בתוך האדמה כמת. המת מופיע בגוף כריקוד של קרנבל חילופי הזהויות. אך מהו המחיר של ערעור "המוכר" והמעבר אל תוך "הזר"? ומה יקרה בסיום הקרב בין הכוחות שאינם רוצים להסיר את המסכה? זהו גם דיון פנימי רפלקסיבי באמנות הצילום, באפשרות של המשגת אמנות ברק ההבזק, בביטול קומי של טענת הצילום כמסמך פוזיטיביסטי (טקסט), מבלי להבין את קונבנציות ההקשר (קונטקסט) ואת ההבנייה החברתית הטמונה בדיאלוג שבין מרחבי הצופה, העבודה והצלם.

בעבודה **מכון וינגייט** עמ'156 אנו מתבוננים באדם במגרש כדורסל הנושא בידו מפוח. אנו חשופים כבר לידע הקודם שלנו על הריאליטי, החופר (כעבודת החפרפרת) בתוך המבנה הפסיכולוגי המורכב של הטראומה. זהו חו(ל)ד פרומיתאי, החושף בפנינו את אי־יכולתם של החושים להביט בטראומה. השער נפתח בַּצְדָה הימני של העבודה. הסורגים שאִפיינו את מבטנו בעבודה **התאומים הסיאמיים**, הפכו את כיוונם, והנה אנו בתוך המגרש, והשער קרוע לרווחה. אך הצללים, רפאים, רָבָרְבִי לוציפר עשויים ממעשה משחק ספורט היומיום (הכנסת כדור לרשת הסל), הולכים ומתנסים. התצלום עומד להישרף, פשוטו כמשמעו, מה גם שהמפוח עצמו מוחק את עצמו, ואולי אינו יכול לשרפה הגדולה. ביכולתנו להישאר ולנסות להבין מהו החלל ומהו ההיעדר הנוצר מתחת לגוף (האדם) במגרש. זהו משחק אסור, שמותר לצאת ממנו, אך אנו רחוקים מן שער היציאה.



כמעט, שמורת פולג, 2006



חפרפרת, שמורת פולג, 2007



מכון וינגייט, נתניה, 2008

- ↑ ההתבוננות בריאליטי ממיתה, כפי שמייטיב נועם יורן להסביר את היחס שבין המדיום החדש לבין הצופה: "הסלב כמוסד הוא לא אישיות זאת או אחרת. הוא יחס בין הצופה לטלוויזיה, שכרוך בהשפלתו של הצופה. הסלב כמוסד הוא יחס שבו הצופה מקבל את העובדה שהחיים האמיתיים הם בטלוויזיה, כלומר שחיוו שלו, מול הטלוויזיה, הם נחותים. כמו שכתב גי דבור ב־1967, בספר **חברת הראווה**, שהוא עדיין בין החשובים ביותר להבנת תקשורת ההמונים: הצופה, 'ככל שירבה להתבונן, כך ימעט לחיות';" נועם יורן, "הסלב הוא המציאות המוצקה, המציאות היא תופעה חולפת", **העין השביעית**, 5.1.2011, http://www.the7eye.org.il/DailyColumn/Pages/050111\_A\_wedding\_with\_Dudu\_Aharon.aspx#p2





יער מקומי, שמורת פולג, 2006



חפירת הבור, תל אביב, 2009



תאומים כבאים, פתח תקוה, 2009



אירוע אש ושוטרת, פתח תקוה, 2009

בעבודה **יער מקומי** עמ'168 אנו מביטים בערפילי בוקר לצד מגדל בארקדיה כלשהי. האיום קיים בדמות המגדל המפקח שהוזכר לעיל, מבלי לדעת מי נמצא בו ומדוע. גם אם נימצא בגבול האסור או המותר של המבט, עדיין נישאר תחת משמר. בהיעדר חלקי גוף אנושי, העצים מתפקדים בפרפורמנס של תנועה. החושך הולך ונעלם, אך הערפילים מכסים את הקרקע כשמים כפולים. מתוכם יכול לצאת הלא־ידוע, אך גם האגדי. האימפרסיה מקשה עלינו את המבט באדמה ובשמים. הכפלת השמים, והחושך העומד כנָבֵל במלודרמה בצדה הימני של העבודה, מקשים לייצר סובייקטיביות חושית רציונאלית. המרחב הכפרי (גובה העצים) עולה על הפיקוח החברתי של האורבני (מגדל). ריקוד העצים מייצר את אותה גבעת הר מדומיינת של החפרפרת, הניצבת בהיעדרה במרכזם. זהו השקט הפאגני שלפני הסערה.

בעבודה **חופרים בור** עמ'38 גופם של שני פועלים (פלסטיניים? מהגרי עבודה?) בתוך אתר בנייה, יוצר גוף חדש בלתי ניתן לפרשנות ולבירור. יש כאן איחוד של הידע שצברנו מן היצירות הקודמות: מצד אחד, הגוף האנושי המטונימי בפרפורמנס של יצור חדש מתאחד עם בור החפרפרת. העורב אל מול הקרנבל בעבודה **טנגו עם עורב** ותנועת האינטרפלציה של הגבר אל הנשים תחת איום המטוסים בעבודה **משפחות**, מתחברים לקריאת הושטת היד של הפועל לעזרה. אל מי פונה היד: אלינו? אל האל? אל הביוגרפיה הרמת־שרונית של גנור? באיום על העבודה שתכף תיסחף מטה אל עבר תהומות לא ידועים? כיצד הגיעו חלקי גוף אלה אל הבור? האם זהו קבר או שמא מתוכו יפרוץ מעלה ידע אחר? את החפירה (המאגד בתוכו את כל הטכנה [techné] – הידע, האמנות וההמצאה האנושית) הפונה לעברנו בתחתית העבודה, וגדר האַימה האסורה מצד שמאל – שניהם מצעידים את מומנט הזמן אל תוך קטסטרופה ואפוקליפטיקה. אך בחשיפה יש גם משום שחרור, שכן הבור החפרפרי מאוגף בהיריונות אדמה נוספים מימין. קריאת היד של פועל הבניין לעזרה, לפעולה, היא גם תפילה לדיאלוג עם האל. באותו דיאלוג מסוכן ומשחרר איננו יכולים לראות את הפנים המלאים של האֵל, ואף הוא לומד על חלקנו מתוך הושטת היד. הבור הנפצע באדמה וקצה העין התכולה של השמים (בצדה הימני העליון של העבודה) מרכיבים מתח אלכסוני וסימפטומטי שמתוכו ניתן לדמיין מבט. אלא שהישבן הגלוי של הפועל בעל החולצה השחורה מגחיק את הנשגבות ואת הרצינות הנקשרות למעשה התיאולוגי, ומחזיר את רוח הקרנבל להזמנה למסע אל תוך קצה התחתית העליונה של הלא ידוע.

#### III. ההופעה החוזרת של האסון

בעבודה **תאומים כבאים**, עמ'47 עולים שני פרחי מכבי אש, הנראים כילדים המחופשים לדמויות לגו, רגע לאחר ההעלאה המחודשת של הטראומה לריאליטי. כוחות הגנה "מחופשים" אלה מסגירים את העובדה הפרדוקסלית, שהעתיד טמון בהם (בילדים), אך הוא מלאכותי (זיכרון ילדות של רדיימייד עשוי מלגו). אפשר שהם מגיעים מאוחר מדי, ומי שהעלו את הטראומה למודע כבר "התאבדו" במפגש עם האמת. בצד ימין של העבודה נוצרת קשת העשויה מחיבור בלתי אפשרי בין זרנוק מים לזרנוק עשן. האם זו הברית שלא לחזור על הניסיון (המבול), ואם כן, ברית בין מי למי? במרכז העבודה, מעט לשמאל, ישנה תלולית נוספת, אך היא מלגלת על האפשרות לגלות את החפרפרת (המוות) המתגוררת בעומק האדמה. האיש הנתפס הולך בפנים מוסתרים למחצה, נראה כמעט כבובת לגו מכנית הנזרקת אל תוך אזור הזיהום, האסון, האפוקליפסה. גלגלי ההצלה הזרוקים כמו רוצים לספר לנו סיפור על ניסיונות הצלה, ושוב נשאל: ניסיונות של מי להציל את מי? השמים הבהירים מוכפלים באגם השחור. האסון התממש. שביל האדמה הפך לשביל של מים עכורים. התאומים הסיאמיים, שהופרדו לשני אנשי כיבוי, מהלכים על פני אדמה חרוכה. הניסיון להתמודד עם הטראומה גבה את מחירו, ואולי זאת עדיין אזהרה.

בעבודה **אירוע אש ושוטרת**, עמ'44 שוטרת בתום שריפה מזכירה לנו את אותו מרחב יערות בערפילים בעבודה **יער מקומי**, אולם כאן, החורשה עומדת אחרי שריפה (ואולי הבערה נמשכת מחוץ לפריים). השמים לבנים לגמרי באקט של הרגעה. השוטרת הולכת על הכביש ומבטה מופנה אל הקרקע, מתאבלת ומחפשת, כאשת לוט, דרך חזרה לרגע שלפני. היא מגנה על הסדר בפני ההתבוננות והסתרת צלם הטראומה ששרפה והכחידה את הנפש בהתגלותה ההרסנית. השוטרת שייכת לכוחות המשמוע והפיקוח, שהשמידו את הסדר, תוך כדי האקט הקרנבלי של פרימת מערכת הסימול. ברקע מימין נראית תלולית ענקית, הצוחקת על קומפוזיית הפרשנות ומסבירה לנו שלא באמת דיבבנו את הטראומה, וגם אם כן, עדיין מסתתרות להן עוד תלוליות של חפרפרות ענקיות יותר מבני האדם.

המבט מתעכב על רגלה של השוטרת הנשלחת קדימה ומעבירה שיווי משקל בחצי הגוף (אותו חצי גוף שהוא כרגע בעל ראש ותפקיד חברתי, בניגוד לזה שראינו בעבודה **התאומים הסיאמיים**). ובכל זאת אין אנו יכולים לראות את פני השוטרת, והיא עדיין בתנועה. הכביש שהכרנו גם במגרש החנייה (עם כוחות

הביטחון המתאמים בעבודה **סוהרים מתאמנים**) הוא צדו האחר של האסון, החלקיות הדו־ממדית של אותה שוטרת שעברה שינוי. אם בתחילה לא ידעו הרוקדים על העורב (**טנגו עם עורב**) והנשים לא היו מודעות למטוסים (**משפחות**), הרי כאן השוטרת כבר מצרה על המצב החדש. דווקא הטרנספורמציה מגנה מפני המבט בטראומה (לא ראינו את האש שהשחיתה ובה בעת יצרה מרחב חדש לבריאת חיים חדשים). השוטרת מאפשרת לנו להתאבל אתה על האסון. תשוקת הקדמה לידע, לדעת (כאותו סימן לזוגיות בעבודה **חילוץ הריס**) כלתה ומתכלה. ההתאוות מתבטאת ברגל (של השוטרת), ההולכת מצדה האחד של העבודה אל צדה האחר – סימן התנועה מימי־הביניים למודרנה, מגיהנום (ימין) לגן עדן ביניימי (שמאל). הפנים נחתכות בחד־ממדיות, ובכל זאת תנועת האבֵל שלהן כלפי האדמה דווקא מחברת את השוטרת להתפכחות. הכביש כבר לא אירוני כבמגרש החנייה, אלא הוא החיבור לריאליטי, במובן של החיים שאחרי. כוחות השיטור של משטר "האני" שומרים עלינו מפני הטראומה, הן בהיווצרותה והן בחזרתה המחזורית.

הפעם אנו שבים לנקודת ההתחלה, אך באמתחתנו ניסיון נוסף, אחר. גלומה מידה של אופטימיות בעובדה שאותם ערפילים כפולים בארקדיה של העבודה **יער מקומי**, הפכו כאן לשמים לבנים ולפס לבן על הכביש. הם כבר התמסדו ומצאו את מקומם אל מול האין השרוף. הקרנבל שהסתיים מגלה לנו כי האלימות, שנכחה דרך קבע **בטנגו עם עורב** ובעבודה **משפחות** עם המטוסים), עברה מטאמורפוזות עם גילוי דמות אנושית במדי שוטרת (בניגוד לעבודה **תאומים כבאים**). הקומיות מציצה אלינו בשרירותיות טורפת, שכן איננו יודעים מהי מידת הסכנה של הליכה על שולי הכביש, והאם השרפה אכן כובתה, או שמא זהו אקט של ייאוש והליכה אל הסוף. הטראומה אינה מתפענחת, וההקשר אינו נוצר. אנו מדמיינים את הרצף הנוסף של תנועת הרגל שקפאה. ואולי, אם נהפוך את המשפט היידי המפורסם, נגלה כי "כשהאדם צוחק, אלוהים חושב". המשמעות התיאולוגית הנובעת ממשפט זה מתחברת לרעיון כי "אין מוקדם ומאוחר בתורה"<sup>12</sup>. על פי קריאה זו, אנו זקוקים לאַימה כדי לייצר הומור, ולהומור כדי להתחקות אחר האַימה. אנו נעים במעגל השילוב המעורר והמפחיד בין אקט ההתחפשות למפקחת (לשוטרת, המחזיקה במונופול על האלימות, המגנה על התבוננות בטראומה) לבין הגוף האנושי, המתגלה במבט תחתיו (שיער השוטרת), המרמז שאלה הם חלק מכוחות הבריאה.

<sup>[12]</sup> "אחת המידות המפורסמות שקבעו חז"ל למדרש התורה היא המידה האנטי־היסטורית 'אין מוקדם ומאוחר בתורה': על פי כלל פרשני זה, הקורפוס הקאנוני כולו, על 24 ספריו, מתלכד לישות אחדותית־מעגלית, שנתיביה אל־זמניים ומרכיביה כולם סבים ושבים, נפגשים כל פגישה אפשרית ולא אפשרית". שבא סלהוב, "אינני/הנני: בעקבות הקבוצה ערבי – שפם סגול (05–2004)", בתוך קט' ערבי – שפם סגול: רפי לביא: ציורים 2003–2005 (תל אביב וברלין: גלריה גבעון לאמנות וגלריה אספרגר, 2005), עמ' 7.

השדה הוויזואלי בעבודות הסדרה RealityTrauma מאורגן סביב מרכז קונקרטי, ברור ומעגלי. כיכר, גבעה, תלולית, שלולית, בריכה, סוס, בור באדמה, חור בדינוזאור. לעתים מתאחד ציר המעגל עם המרכז הגיאומטרי של התצלום, ולעתים מוסט ממנו, אך מתמרכז כלבה מרוקנת, נטולת פרטים, שההתרחשות הוויזואלית סובבת אותה ולכן מתנקזת אליה או, לחילופין, נפוצה ממנה והלאה. במישור הנרטיבי, אין עלילה; יש אפיזודות. אין מאורע, אלא התרחשויות. שיטוט, ולא מסע. יומן שוטטות המתעד את המוכר, ועם זאת חסר שקט ונטול נוחות ביתית. אזורים של שחיקה ושל שיירים, חומרי גלם ותפאורה של חלום פרברים, חצרות אחוריות של מתקנים חקלאיים, מתחמי פנאי מאובקים, וכל אלה מצולמים תוך היקסמות ושליטה מודעת ומוחלטת במינון ובכוונון הפאתוס אל מול הריקנות, בין המקסם לבין השווא. גנור מאחד את המושגים ״ריאליטי״ ו״טראומה״ למושג אחד, שאליו הם קורסים מבלי לשאת עמהם את ה״פוסט״ וה״פרה״, את ה״היפר״ וה״מטא״, מבלי להצביע על קורבן ואשם או על סיבה ומסובב. קבוצת העבודות RealityTrauma מציעה קריאה פואטית תוך ארגון תיאורטי, המאפשר שקילה כמותית בין מציאות נתפשת לבין טראומה, כנקודה על ציר דמיוני הנמתח בין שני המושגים. מידת קריסתם זה אל זה מוכרעת ברגע הצילום ובתמונה. גנור חותר תחת המושג המוכר של הרגע המכריע בצילום, מהלך המתחבר ישירות לחקירותיו האנליטיות באמצעות צילום מאז שנות השבעים של המאה העשרים. הוא משלב בין שני צירים שנכחו בעבודתו במקביל: האחד עסק מבחינה רעיונית בהבניה של משמעות סמנטית בדימוי חזותי וביחסי דימוי וטקסט; האחר עסק בהיבט הפואטי־אלגורי, כפי שהתנסח בראייה הקאנונית של המודרניזם בצילום. את טענותיו ואת הנחותיו בדיון התיאורטי גיבש גנור בעבודות צילום בהתאמה להבדל בין סוגי השיח השונים. העבודות שליוו את הדיון המושגי, נטו לצילום מבויס ונהיר, כזה המעמת שפה מילולית עם שפה חזותית, ומלווה בטקסטים ובכותרות, שמשמעותן מהותית למחקר המחשבתי־פילוסופי. העבודות שליוו את הדיון הדיסציפלינרי נטו לכיוון תיעודי, אישי וחברתי, תוך בחינת התנאים ההכרחיים ליצירת צילום, התנסות בשיבושם ובדיקת יציבותם אל מול מגבלות ומורכבויות טכניות ונושאיות. בשלב מסוים חלחלו שאלות מושגיות אל הבדיקות הדיסציפלינריות, וחקירת טבעה המסמן של שפה חזותית כללית התמקד בתחביר המובהק של מדיום הצילום וביכולות הציווי וההוראה שלו. ב־RealityTrauma משתלבים הרציונלי, האנליטי, הפואטי והאלגורי לכדי מבע דיאלקטי מרובד, שבאופיו החזותי מערער על האבחנה בין תיעודי למבויס, בין זמן אירוע לזמן צילום, בין פאתוס לבין הבניה לוגית וריקון ממשמעות. ההבנה כי האתוס קודם לכל חשיבה, בין פרוזאית ובין קיומית, וההכרה בכוחן של המקריות והאקראיות ובחשיבות ההתנסות האישית – כל אלו נוכחים כציר מרכזי ביצירתו של גנור מאז החקירות המוקדמות של אמצע שנות השבעים ועד לשיטוט המאוחר בשדות ה־RealityTrauma.

עמדת התצפית של גנור אינה נובעת מחיפוש אמת, אלא מתוך ניסיון לחלץ אותנטיות באמצעות ערעור הסביבה (כמו ההכנה לקראת עקירתה של שן סוררת). היציאה לשיטוט דורשת התכוונות מרובה והתארגנות פנימית לקראת מצב של קליטה ושל ראייה עמוקה.

אי־אפשרות היא חוויה מרכזית בכתיבתו של קפקא. ברבים מסיפוריו הקצרים היא מנוסחת בפשטות ובתמציתיות, והיא גם החוויה הבסיסית מול שער החוק המיועד במיוחד לנו, אך מוגן על ידי שומרי הסף המאיימים (״לפני שער החוק״). הבשורה הקיסרית אף היא לא תגיע לעולם אל הנתין היושב במרחקים, שכן השליח לעולם לא יצליח לעבור את חצרות ההיכל, את אינספור המדרגות ואת עיר





הסיטי וגלגל הצלה טורקז, תל אביב, 2006



דינוזאור נולד, ראשון לציון, 2010

הבירה כולה ("דבר הקיסר"). לחוסר האפשרות הקפקאי אין נימוקים הגיוניים. הוא פרדוקסלי ומסתורי, ועם זאת משכנע. "אתה רוצה את הבלתיאפשרי, ולי – האפשרי הוא בלתי־אפשרי", כתב קפקא למקס ברוד (ב־31 בינואר 1921).‏

"סבי היה אומר: 'החיים קצרים להפליא. עכשיו, בזיכרוני, הם נדחסים ומצטמצמים כל־כך, עד שאני מתקשה לתפוש, למשל, איך אדם צעיר יכול להחליט לרכוב אל הכפר הסמוך, ואינו חושש – גם בלי להביא בחשבון תקלות מקריות – שאפילו פרק הזמן של חיים רגילים העוברים בשלום, לא יספיק בשום אופן למסע רכיבה כזה."‏

המושג "מציאות" הוא קונסטרוקט שנבנה ונחווה באמצעות כלים הכרתיים. הוא מצביע על קיומם של דברים כפי שהם (כשלעצמם), וכולל את כל הישים, גם אם אינם נתפשים על ידי סובייקט כלשהו. מחשבת האדם עסקה, מאז ומתמיד, בפענוח המציאות כעולם של תופעות, וכחלק מייחוד התפישה האנושית. טראומה אינה מאפשרת ניתוח קוגניטיבי. יש בה עודפות מסוימת, החומקת מייצוג ומותירה חלל ריק בתודעה, וממנו עולה הבעתה. "בלב ההתנסות הטראומטית ישנו, כפי שניסח זאת לה קפרה, 'משהו' – איזה יתר (excess), שחומק מכל ייצוג, ומותיר בתוך מערכת התודעה לאקונה ריקה. משום כך הטראומה היא התרחשות של אירוע נורא אשר ה'נוראיות' שבו אינה יכולה להיות מיוצגת באמצעות השפה ובאמצעות מערכות סימבוליות אחרות."<sup>3</sup> מתוך נטייה רווחת לתפישת עולם דיכוטומית נובעת העמדתו של חלל פוזיטיבי מול חלל נגטיבי, ובהתאמה – התובנה כי העודפות (יתר) יוצרת ריק, מותירה חֶסֶר. עמדה המבטלת קוטביות – ממכתש והר דרך בור וערמה ועד חור ובליטה, בדומה לדיון הדואלי במהות החומר בתורת היחסות, בעקרון האי־דאות, בתיאורמה של גדל במתמטיקה ובערעורים נוספים על תפישות עתיקות בנוגע למושגי יסוד, כגון זמן, מרחב ותודעה – ההכרה תופשת, אך התודעה שומטת. אל ראש ההר יש לטפס, ולתהום עלולים ליפול. משכן האלים נבנה על פסגת האולימפוס, והשאול הונמכה לתְהוֹם הנשִׁייה (המילה תהום חברה לנשייה, לשכחה ולמוות אף שבמקור התנ"כי [תהילים פ"ח, י"ג] מוזכרת רק "ארץ נשייה").

בעבודתו של גנור, **הסיטי וגלגל הצלה טורקז** (תל אביב, 2006) עמ' 164‏, העיר מתנשאת כהר שיש להעפיל אליו. על מדרון טרשים, העולה מן הים אל ההר (העיר), מטפסים ברגליים יחפות אישה עם תינוק וילד: האישה, בלבוש מלא ובזרועותיה התינוק, ולצדם הילד במכנסי גלישה רטובים, גלגל הצלה למותניו. מבטי השלושה (גם זה של התינוק, שהוא היחיד שאינו יחף, אלא נעול סנדלים, אינו דורך על האבנים, אלא נישא על כפיים) מופנים אל הקרקע שההליכה עליה ודאי מכאיבה לכפות הרגליים. הם צועדים בזהירות ובנחישות למעבר אל העיר. בתוך צל גופם, על הקרקע, זוהרות חלק מן האבנים בברק מנוץ. החומריות המחוספסת של האבנים מזכירה רגבי עפר קשים, ומגדלי העיר נראים כתפאורת קרטון דו־ממדית. בתווך נמתחת לרוחב רצועה צרה של התרחשות ארצית: אנשים צועדים, ילדים רוכבים על אופניים, משפחה מנופפת על האש – פוליפוניה באחטינית הפורעת סדר היררכי ומציבה במעורבב ים, שמים, עיר, מגדלים ורגבים.

"ישנן סיבות לראות את ההיסטוריה – או לפחות את התרבות המודרנית, ועוד יותר מכך את התרבות הפוסטמודרנית – כטראומטית. במיוחד ישנן סיבות לראותה כתגובה סימפטומטית של התעסקות מורגשת ביתר (excess) ושל איבוד כיוון, שצריך אולי לחוות אותה או אפילו להפגינה כדי לבנות בסיס חוויתי או אמפתי לעיבודה."<sup>4</sup>

**דינוזאור נולד** (ראשון לציון, 2010) עמ' 54‏

מתוך ואגינת צוואר משוטע של פסל דינוזאור, מופיע חצי גוף עליון עירום של גבר. זרוע ביונית של מנוף מודרני, המזכיר במבנהו את לטאות האימים הקדמוניות, פורקת מטען כבד ליד קבוצת פועלים לרגלי הפסל הענק. אין לדעת אם הסצנה מתארת לידה, בליעה או הקאה. האם הפועל טיפס ועלה מבטן הלטאה, או שמא הוא עתיד לצלול אל חלל גופה הענק, אל מסתרי יצורים שנעלמו מעל פני כדור הארץ לפני למעלה משישים מיליון שנה, ומשרידי המאובנים שהותירו, התפתחו מחקר מדעי, ובעיקר תעשיית צעצועי פלסטיק, פסלי חוצות והפקות קולנוע וטלוויזיה גרנדיוזיות. הסביבה, הרוחשת פעילות אפורה, תנועת מכוניות, חומרי בניין, עמודי חשמל, גדרות, ברזלים וזיעה, ממקמת את הסצנה בין פארק היורה לבין פרנסות קשות־יום.

"הזמניות המושהית של הטראומה וטבעה החמקמק של החוויה המזעזעת הקשורה בה מקשים על ההבחנה בין טראומה מבנית לבין טראומה היסטורית, אבל לא עושים אותה בלתי רלוונטית. בטראומה היסטורית אפשר לקבוע מה הם האירועים הטראומטיים (כמו באירועי השואה), בעוד שהטראומה המבנית (בדומה להיעדר) אינה אירוע, אלא תנאי האפשרות מעורר החרדה הקשור בפוטנציאל לטראומטיזציה היסטורית. כאשר הטראומה המבנית מצומצמת לדרגת אירוע (או מתפרשת כך), מתקבלת בריאה של מיתוס שבמסגרתה מתגלמת הטראומה בסיפור או בנרטיב שמהם נגזרות כמדומה טראומות עתידיות (כמו בפשע הקדמון של פרויד או במקרה של החטא הקדמון הלווה לגירוש מגן עדן)."<sup>5</sup> **הטראומה המבנית** היא קונסטרוקט תיאורטי אוניברסלי, המזהה מבנה של טראומה עם המצב האנושי וקיום תמידי של חסר ושל עיוות, שאינם ניתנים לתיקון. הטראומה ההיסטורית היא אירוע קונקרטי, טראומה שעברה על אנשים מסוימים ומביאה לתוצאות מסוימות מאוד. לה קפרה מבקר את הנטייה הרדוקטיבית לזהות בין השתיים. בהקשר זה הוא מפנה את עיקר ביקורתו כלפי סלבוי ז'יז'ק (Žižek) וגרסתו האידיאליסטית, המצמצמת את התופעות לגילום נמוך של המהות. הוא רואה בטראומות היסטוריות ביטוי ל"ממשי" הלאקאניאני שהוא יסוד טראומטי מובנה במציאות האנושית (מכאן טענתו, שגילומו של הממשי הטראומטי כחרדת סירוס אצל היחיד מופיע בתרבות בגרסאות שונות של מחנות ריכוז).<sup>6</sup>

גם האיווי, אצל לאקאן (Lacan), מוגדר באמצעות חסר, הפרש בין **התבִיעה** לבין ה**צורך** בהכרה ובאהבה, חסר המדרבן את הסובייקט למלא את האיווי בדרכים רבות ומגוונות; כוח חיוני המניע את מסלול התשוקה של כל סובייקט, אך האיווי נותר פעור תמיד, ולא ניתן להכחידו.

אל סוגיית מעמקי הנפש הפעורה ניגש גנור, כצעיר בן 25, מתוך עמדה מחקרית רציונלית. נקודות המוצא לעבודתו **איווי ומימוש** (ניו יורק, 1975) עמ' 64–66‏ הם המושג "רצון חופשי" והשאלה אם ניתן לספק את האיווי באמצעות הכרעה קיומית מחוץ לחשיבה. גנור קשר בין איווי לרצון חופשי, וביקש להכפיף את המושג הלאקאניאני להקשר חברתי־היסטורי־מוסדי, זאת בתבנית של טענה לוגית – תחבולה המבקשת לבחון התנהגות של פרטים או תופעות מתחום מסוים, במסגרת ניסוי ובאמצעות כלי עבודה מתחום אחר. שיטה זו תשוב ותשמש את גנור גם בהמשך, ובאמצעותה יעמת תקינות לוגית עם אתיקה פרדוקסלית.

בניסוי המצולם, האמן (הסובייקט), שרצה מאז ומתמיד (איווי) להעלות מכונית סיטרואן צרפתית על גג האמפי־ר־סטייט בילדינג (בניין "מדינת האימפריה" – כינויה של מדינת ניו יורק), כובש את הפסגה. הוא ממלא את מבוקשו תוך שימוש בכוחות עצמיים (המכונית המיניאטורית שבכיסו) ובאמצעים שהעמידה לרשותו האימפריה (מעלית זולה יחסית). במרחב של האיווי ושל מימוש החסר, המכונית הצרפתית כבשה את האימפריה. בידי האמן ההוכחה, והיא מערערת על מקורות הכוח של בעל הסמכות. האיווי של לאקאן קשור לחתרונות יצירתית תחת סמכות. ז'אק־אלן מילר (Miller) מקשר זאת לטענתו של לאקאן, כי קל יותר לחתור תחת סמכות קרובה ונגישה. קריאתו החתרנית בטקסטים של פרויד, מתאפשרת הודות לקרבתו של לאקאן אליו כקורא שלו. לאקאן מדבר בשבחה של סובייקטיביות יצירתית, זו המחדשת את כוח הסמלים, מאפשרת "העברה שלילית" ונחוצה ליצירת אפקט של חתרנות.‏

**מטפורולוגיה: תיאוריה של אי־מושגיות**

לקראת סיום "גן השבילים המתפצלים", מתאר הסינולוג המלומד, סטיבן אלברט, באוזני האורח הזר, יורטסון (העתיד לרצוח אותו תוך זמן קצר, לפי אחד מזמני הסיפור), את כוחן של מטפורות: "ההימנעות הקבועה משימוש במילה מסוימת, הצורך להזדקק לדימויים מגושמים ולמשלים ברורים יתר־על־המידה לשם תיאורה, הם האמצעים הנוקבים ביותר להצביע עליה."<sup>8</sup> בסוף הסיפור, בפתרון התעלומה הבלשית, מתברר עד כמה נוקב היה כוחה של המטפורה באשר לגורלו שלו. הוא נרצח בידי הסוכן יו־רטסון, שלא מצא דרך אחרת להעביר למפעיליו בברלין מידע בדבר שמה הסודי של העיר אלברט שאותה יש לתקוף. אחת הדרכים להתמודד עם קיומם המקביל של המושגי והמילולי (ובעקבותיו עם הבעתה) היא המטפורה. דימוי (חזותי) מתומלל. יוהאן האוזינחה (Huizinga), שחקר את טבעה של הפעולה הסימבולית ואת תפקודה במערכות התרבות, סבר כי שימוש בדימויים אינו מובן מאליו. הוא התריע מפני "הכשל הפואטי" של הזיהוי הפשטני בין הייצוג לבין המיוצג, בין מסמנים למסומנים, וטען כי על מדעי הרוח להיות ערים לטיבה הפיגורטיבי של לשונם, ולשמור כי הפנטזיה לא תסתנן אליהם יחד עם המטפורה. הוא הכיר בכך שמחשבה אינה ניתנת לביטוי ללא מטפורות ודימויים, אך ראה ב"בעיה הרפרנציאלית" (יחסה של הלשון למציאות החוץ־לשונית) בעיה ללא פתרון. יחד עם זאת, הוא הדגיש כי המילים מאפשרות את הופעתם של דברים: "'הדבר' (das Ding) הקאנטיאני, שקיים כמובן, אינו נתפס



**איווי ומימוש**, ניו יורק, 1975



**איווי ומימוש**, ניו יורק, 1975



**איווי ומימוש**, ניו יורק, 1975

5. שם, עמ' 95.

6. שם, עמ' 21.

7. ז'אק־אלן מילר, **האיווי של לאקאן**, תרגום: ג' דהאן, ש' ליבר, ש' נמירובסקי, ד' עמית סלבסט (תל אביב: רסלינג, 2006), עמ' 64–65.

8. חורחה לואיס בורחס, **גן השבילים המתפצלים**, תרגום: יורם ברונובסקי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008), עמ' 60.



\_\_Save as..., פתח תקוה, 1994



טכנולוגיה מתיישנות, 1996



מחיקת העיר, תל אביב, 2008

ואינו ניתן לניסוח; הוא הנעדר הבלתי־ניתן־לייצוג־י'יצוג'־עצמו... [...]) השפה היא תמיד קונסטרוקטיבית: 'ודאי שכל הבנה פסיכולוגית מעמיקה, של קבוצה או יחיד, היא תמיד בגדר מורפולוגיה, כלומר שאיפה לצור צורה'.<sup>9</sup>

הסדרה "Save as..." עמ'129–135 (1994) עוסקת בכוחו הנאיבי של כוכב דועך וברגיעה מחרדה המיוחסת למציאות בלתי מוכרת ולעתיד לא נהיר. הסביבה המצולמת מדמה את פני השטח של כוכב אחר, אך הדמויות המצולמות (אנשי הצוות שהשתתפו בהפקה), האובייקטים והפעולות שמבצעים "יצורי החלל" – כל אלה עשויים מחומרים ארציים בעבודת מְסַגֶּרֶת והדבקה, בדומה לכלי עבודה אתנוגרפיים. במעין פרודיה על סרטי מדע בדיוני והפקות מטאליות על פלישות מכוכבים זרים נשמרים בסדרה הנוכחית מידה של אנושיות ושליטה במינון אפקט ההזרה לכדי רמה שאינה מזמנת אימה, אלא חמלה, כהדהוד לחוקי הרובוטיקה של אייזק אסימוב (i.Robot) ולתפישתו, שעל־פיה הטכנולוגיה המתקדמת נועדה אך ורק לתרום לאנושות, ולא תקום על יוצריה כגולם. על התצלום, שהופק בתהליך ישיר, מורכבות שריטות וחריטות ממקור חיצוני, "400 מגה שריטות", מהלך מיישן, המנכיח את ההתערבות ביצירת הבדיה. על התוצאה הסופית מופיע הכיתוב "save as...", המעלה את המושג הטכני של מיון וקטלוג בתחום המחשבים לדיון מחודש ביכולת האנושית לארגן מידע ולתמצתו. גנור מציע, באמצע שנות התשעים, סדרה הנראית כמו זיכרון, כמו שרידים, כמו תמונות שנשרטו בקופסאות ישנות ודהו לצבעוניות מוזרה, כמו מדע בדיוני משנות החמשים. אפקט זה מחריף עם הצבעוניות החולנית המתקבלת בסדרה "טכנולוגיה מתיישנת" (1996), עמ'137–139 כתוצאה מטיפול "לואו־טקי" (lo-tech) בחומצות ובנוזלים כימיים, אמצעים מכניים המחבלים בשכבות המידע של הצבע, אך מאחר שהוא צבע מדומה בתוך החומר הצילומי, ההנחה היא שהוא יכול לדמות גם את מה שלא היה. האש השורפת את הפנים נובעת מגריעה של שכבות צבע, ולפיכך מהווה מהלך אלכימי. הכלים מתאימים למעבדה של פרנקשטיין (בלי האימה) והתפישה מתאימה לאתיקה של אסימוב (ללא הפאתוס).

**מחיקת העיר** (תל אביב, 2008) עמ'160

פועל עם מתקן על הגב, המזכיר את אנשי החלל מסדרת המדע הבדיוני, הודף את העיר מזרחה, הלאה מן הים, ושטח הפקר מפריד בינו לביונה, קרקע פנויה, חרושה במעט עקבות גלגלים של רכב שטח או של כלי עבודה עירוניים. ברקע תולדיות עפר אחדות, המעידות, כמו אצל החפרפרת, כי משהו רוחש גם מתחת לפני הקרקע. זמנו של שטח ההפקר קצוב, ונוכחותו של האיש עם המפוח מגבירה את הספק באשר לגורלו. האם יופקע השטח מן העיר לטובת הטיילת, הים והפנאי, או שמא מוכשרת כאן קרקע להקמת מגדל נוסף? האיש, השייך לכוחות הים, לטבע, למקום האחר, מטפח את השוליים של אבני גרנוליט שחורות ולבנות, חצץ שאולץ לחדור אל תוך הבטון, מן הסוג שבו מרוצפת הטיילת לאורך הים. את החול, שגלש לכאורה מן העיר דרך שטח ההפקר ופלש אל השוליים, הוא מגרש בחזרה אל העיר באמצעות הרוח. למעשה, זהו חול ים שנוד אל העיר עם הרוח או נפלט מאתרי בנייה שאליהם הועבר קודם לכן במשאיות. במעבר משפת הים ("כחול אשר על שפת הים", ביטוי מקראי המציין ריבוי; לראשונה בלשון זו נאמר לאברהם כברכה לריבוי לאחר עקדת יצחק, בראשית כ"ב) אל העיר (תל אביב צצמחה מן החולות, ושבה נערכה, לא רחוק מן המגרש המופיע בתצלום, הגרלת המגרשים הזכורה מתצלומו של סוסקין), משתנה מעמדו של החול מקודש לחול. הסדר נטרף, העיר מגורשת מן הים, ועל סמליה ניכרים אותות הסכנה. צל שחור כבד נופל על המגדל שברקע ועל בניין המשרדים משמאל. המכוניות במגרש החנייה מתגודדות לכדי כתם צפוף, והבתים הנמוכים בשכונה שמאחוריהם נבלעים בעננים ובאבק אל השמים הלבנים. אקספוזיציה לסוף העולם, ואולי סתם שגרה של סוף יום, כשם שאוספים את הכיסאות בחוף לערמות או "מעבירים סמרטוט" במטבח.

בסיפורו של ארתור סי. קלארק (Clarke), "שיעור היסטוריה"<sup>10</sup>, אלפי שנים לאחר שנכחדה האנושות מגיעה משלחת מחקר של חייזרים דמויי לטאות מכוכב נגה אל כדור הארץ המכוסה קרח, ומטרתה לפענח את התרבות העתיקה. בין הפריטים ששרדו הם מוצאים גליל פח, ועליו רצף ארוך של אלפי תמונות זעירות. לאחר שהם מפצחים את הטכנולוגיה שלפניהם, הם מייצרים מכשיר הקרנה, וההיסטוריון שבמשלחת מכריז חגיגית כי הם עומדים לגלות, סוף סוף, כיצד נראו בני אותו גזע מפואר שאכלס את כדור הארץ, שחוכמתו ודאי עלתה על כל מה שהם, החייזרים, יכולים לשער. ביראת כבוד הם צופים בדמויות הדור־גליות המתנועעות בתזזית על המסך, ובפניהם בעלות העיניים הקרובות זו לזו והחיוך הלעגני. המדענים החייזרים צופים מרותקים ומבולבלים בחוויות מן החיים על הכוכב השלישי מופתעים כאשר רצף התמונות מגיע לסיומו, ובתמונה שנסגרת לכדי מעגל באמצע המסך מופיעים

בתקריב פניו של היצור שעמד במרכז מרבית ההתרחשויות. "המחזה האחרון מכולם היה מראה מוגדל של פניו, שהביע באופן ברור סוג כלשהו של רגשות. אבל אפשר היה רק לנחש אם היה זה זעם, צער, ייאוש, רווחה או כל רגש אחר. התמונה נעלמה. לרגע הופיעו כמה אותיות על המסך, ואז נגמר הכול"<sup>11</sup>. החוקרים מתכננים מחקר מעמיק כדי לשאוב כל ידע המצוי בעדות זו, אבל סוד התרבות המופלאה ייוותר עלום עד קץ הדורות. הסרט שצפו בו היה "מיקי מאוס", אך כיוון שלא יצליחו לפענח את משמעות הכתובת "בהפקת וולט דיסני" שבתמונת הסיום, לא יידעו לעולם כי צפו בסרט הנפשה. "למשך שארית הזמן יסמל הוא את הגזע האנושי".

**מה אמר האיש מהמאדים** (רמת השרון, 2009) עמ'169

שתי דמויות מכוסות לבוש, מכף רגל ועד ראש, ניצבות בשולי שדה ירוק בעמדת תצפית אל עבר עבודות הנעשות בחלקה מרוחקת של השדה, וברקע – טריבונה אליפטית בוהקת. הדמויות עטופות זיטב, ופרט לכף יד אחת, אין בגופן חלקים חשופים (לאורי? לרוח? למבט?), משל היו כוורנים, חבלני משטרה, מדענים בתעשייה הביולוגית או בכור האטומי, אסטרונאוטים ואולי יצורי חלל. אחת הדמויות אוחזת במכשיר המעלה על הדעת גלאי מתוחכם (של מוקשים? זהב? תנועות בבטן האדמה? מסרים מהחלל החיצון? ואולי פשוט מאכלת?), ודיסקית המתכת בחלקו האחורי בוהקת באור סנוורים כמו מרכזייה קומפקטית לאנרגיה סולארית. בתוך התפאורה ההזויה הזו נראית הטריבונות שברקע כמנחת מתאים לרכב של חוצנים. ראשי הדמויות ומבטיהן הבלתי נראים מורמים לרגע ממלאכתם שעל פני האדמה ומופנים לעבר המנחת הענק, כאילו משהו מתרגש לבוא.

"אפשר שתולדות העולם אינן אלא תולדותיהן של כמה מטפורות'. כך פותח חורחה לואיס בורחס את מסתו הקצרה 'כדורו של פסקל', אחת המסות מתוך הקובץ **חקירות אחרות**. בורחס אינו מותיר קביעה דרמטית זו תלויה באוויר, אלא מגבה אותה בניסיון צנוע להדגים אותה באמצעות שרטוט של פרק אחד בהיסטוריה זו. במסתו על פסקל מתוארים גלגוליה של מטפורת הכדור שראשיתה בדימויו של האל, או הישות הנצחית, ככדור, המשכה בתפנית הרת הגורל שהתחוללה עם התכונותו של המדע החדש, תפנית שבעקבותיה היקום כולו תואר ככדור אינסופי 'שכולו מרכז, או שהמרכז של היקום בכל מקום והיקפו בשום מקום', כבמאמרו הנודע של ג'ורדנו ברונו, וסופה בתיאור חווייתו האקזיסטנציאליסטית של פסקל, שעל בסיס דימוי מטפורי זה של היקום ככדור אינסופי דימה 'את הווייתנו האנושית' למצבם של 'ניצולי אנייה טרופה על אי בודד'<sup>12</sup>. כך פותח פיני איפרגן את המבוא לספרו של הנס בלומנברג (Blumenberg), ובהמשך מפתח את גישתו של בלומנברג, המבקש – להבדיל מעמדתו הרפלקסיבית של בורחס – להצביע על השיטתיות שבמטפורה, ולנסח עמדה פילוסופית מוצקה על בסיס אינטואיטיבי, שתסביר את התעקשותו המתמדת של האדם לפרש גם את המטפורה עצמה. היא מכונה בפיו "תיאוריה של אי־מושגיות" (מטפורולוגיה).

נראה שכל ניסיון לתמצת את כתיבתו התמציתית־ממילא של בורחס ולסכמה, נידון ללולאה בורחסית ולפרשנות ארכנית וטרחנית, ממש כמו זו שממנה ביקש להימנע בכתיבתו ורצה להיחלץ מן העודפות הלשונית של טקסטים באשר הם. "טירוף מייגע ומדלדל הוא חיבורם של ספרים רחבי יריעה, הרחבת הדיבור על פני חמש מאות עמודים אודות רעיון שלהצגתו המושלמת בעל־פה די בדקות אחדות. דרך פעולה טובה יותר היא לדמות שספרים אלו כבר קיימים ולהציע סיכום, פרשנות. ... ביתר פשרנות, בפחות כישרון, ביתר עצלות, העדפתי לכתוב הערות על ספרים דמיוניים"<sup>13</sup>

בדרךן הרדוקטיבית מציעות העבודות ב־RealityTrauma התמודדות עם הבעתה נוכח התחמקותו של מושג הטראומה מהוראה הולמת, מילולית או חזותית. מעבר לתיאור, הן מנסות לייצג את הבלתי ניתן למינוח, ולשם כך הן מנהלות שיח מורכב ופתלתל עם המדיום ועם התמודדותם של ז'אנרים שונים בו עם בעיות של ייצוג. הסיטואציות המצולמות נראות תמוהות, הזויות משהו. מתקיימים בהן פרדוקסים, ואף שהן רוויות בהומור ואנושיות מאוד, עולה מתוכן תחושה של אי־נחת ושל איום. האמפתיה למצב האנושי אינה מתעוררת לנוכח איום פוטנציאלי או מחוות של אומללות, אלא נובעת מן המבט המכבד של הצלם, מבט הצופה במכלול, אך אין בו התנשאות, לא כלפי אדם ולא כלפי מקום.

**תל של חולד הוא הר כשלעצמו**

גבעת החפרפרת (**חפרפרת**, שמורת פולג, 2007 עמ'<sup>35</sup>) מצולמת מקרוב ובמבט מורכן במרכז הקומפוזיציה. התל המצולם אינו גנרי; הוא אחד ושייך לחולד אחד, מה שמדגיש את הסינגולריות של החולד כישות. לא תלים שונים של חולדים שונים, כמתואר באיור להגדרה המילונית המכלילה "חולד". כך צילם גנור



מה אמר האיש מהמאדים, רמת השרון, 2009



חפרפרת, שמורת פולג, 2007

<sup>[1]</sup> 9. דרור ק' לוי, "הקדמה", בתוך יוהאן האוזניחה, יומן אמריקה: רשימות בחטף, תרגום: קרלה פרלשטיין (תל אביב: רסלינג, 2007), עמ' 13–14

<sup>[2]</sup> 10. ארתור סי. קלארק, "שיעור היסטוריה", תרגום: דן רונן, פינטסיה 2000, מגזין למדע בדיוני, 35 (מאי 1983), עמ' 16–19

<sup>[3]</sup> 11. שם, עמ' 19

<sup>[4]</sup> 12. פיני איפרגן, "מבוא", הנס בלומנברג, אנייה טרופה וצופה: פרדיגמה למטפורה של הווייה, תרגום: גדי גולדברג (ירושלים: הוצאת שלם, 1996), עמ' ט'

<sup>[5]</sup> 13. חורחה לואיס בורחס, "פרולוג", בתוך בדיעונת, תרגום: יורם ברונובסקי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008), עמ' 13



אבטיח על אבן ירושלמית, רמת השרון, 1984



על הסכין, 1990



על אודות ציזית והפנמה, סן פרנסיסקו, 1975



על אודות ציזית והפנמה, סן פרנסיסקו, 1975

את האבטיח המתפוצץ (**אבטיח על אבן ירושלמית**, רמת השרון, 1984 עמ' 82), ואת האבטיח "דור שני" (תצלום של תצלום קודם של עצמו, **על הסכין**, 1990 עמ' 118), כחלק מדיון בסינגולריות מול גנריות, בדימוי הבודד אל מול רצף וסדרתיות. גבעת החפרפרת מצולמת מן הכיוון ומהמרחק הראויים, המבטיחים שלא ייפול עליה צלו של הצלם. כך גם המרכיבים הנוספים בקומפוזיציה מכינים לה מקום בהירות. עקבות של כלב או חיה קטנה אחרת עוקפות את התל משמאל, עקבות נעליים ועקבות צמיגים של רכב – מימין. כמעט בלתי נמנעת המחשבה, המלווה מיד בתחושה נעימה של דריכה על לב התל, חוויה המשחזרת את תנועות הגוף ואת כיוונו הזהיר בדיוק לפסגת הגבעה, שלא להחליק בשיפוע המדרון ובכך להחמיץ את המומנטום. נחיתה רכה של כף הרגל תוך פצפוף הרגבים הפריכים. אם הנעליים אינו גבוהות דיין, הרי במקרה הטוב יחליקו מעט פירורי אדמה יבשה אל תוך הנעל, זאת אם הגרב אינו קצר מדי. ומכאן נודדות המחשבות, שוב מלוות בחוויה מוחשית של דריכות אחרות בתוך חומרים אחרים: רגליים יחפות הורסות ארמון רטוב למחצה בחול על שפת הים; רגליים עייפות נעליים גבוהות שוקעות בצעדים כבדים בדיונות צהובות, מגע כואב של רגליים יחפות באבנים דוקרות, כמו זה העובר בתמונת המשפחה העולה מן הים אל העיר (**הסיטי וגלגל הצלה טורקזי**, תל אביב, 2006 עמ' 164), או הליכה טובענית, שם בשדות ליד החפרפרת, בשביל בוצי אחרי גשם זלעפות. אבל אף רגל לא דרכה על התל שבתמונה, לכל הפחות לא עד לרגע הצילום. הרגע המכריע של התל מחמיץ במכוון או מעכב את "הרגע המכריע", כפי שהוא מוכר מתולדות הצילום: מקרטייה־ברסון, לארטיג ואחרים, שהקפידו בצילום נקודת שיא שהמשכה צפוי ברצף הזמן (למשל כפיצה מגובה או דילוג מעל שלולית). כאן הרגע הוא קריטי לתמונה, למציאות, הוא אנרגיה פוטנציאלית בלבד, והוא מדגיש את היכולת החדה של דימוי חזותי לומר באלמנטים ספורים, אולי באמצעות התל השלם בלבד, את מה שיידרשו לתיאורו תלי תלים של מילים. התצלום מותיר אפשרויות פתוחות בנוגע לעלילה (מה קרה לפניו ולאחריו?), אפשרויות שלכאורה אינן רלוונטיות בצד האקזיסטנציאליסטי של המדיום, אך רלוונטיות בהיבט הספרותי (ראה **כמעט ראיתי נחש** עמ' 141). מראשית דרכו האמנותית טיפל גנור בדרכים מגוונות ביתרון הרדוקטיביות ובמיידיות הדימוי המצולם תוך העשרת הפוטנציאל הפרשני לעומת צמצומו בתיאור מילולי.

**מגדל בבל: לעזאזל הבורג - חצי תולעת בתפוח**

בסדרה משנת 1975 עימת גנור שפה מילולית עם שפה חזותית תוך בדיקת התוקף והסמכות הנוזלים של המילה לעומת האוטוריטטיביות המוחלטת והמוסמכת של הדימוי המצולם. במעין "משפטים מצולמים", בתחביר של 2–3 פריטים "לשוניים" ובמבנה של טענות לוגיות נבחנו מושגים מילוליים, כגון רצון (איווי) (כפי שהוזכר לעיל, עמ' 17), פעולה, ציות (להוראות עירוניות למשל; ראו **על אודות ציזית והפנמה**, סן פרנסיסקו, 1975 עמ' 68–69). במעבר בין שפות קיים בעבודות שינוי משמעות של מילים, זאת בכפוף להכוונה חזותית ברורה. כך במקרה הבורג בתפוח (**תפוח עץ ותולעת מוחמצת**, סן פרנסיסקו, 1975 עמ' 61–63), והשימוש באנקדוטה העממית של חצי תולעת בתפוח. המילה screw, שפירושה בסלוג אנגלי גם "זיון", מתארת את הבורג המחליף בתצלום את התולעת, זו שאם נמצא חצי ממנה בפתחו של הביס הבא בתפוח, אולי נסנן fuck (גם "לעזאזל") באנגלית. הצמדים והשלישיות ("המשפטים") המוצגים בסדרה, מאפשרים דיון בהשתלשלות עניינים, בעקרונות של סדר, רצף וסיבתיות, ומחשבה על נושאים שלא ניתן לחשוף אלא תוך כדי התנסות אישית, ללא מטרה ברורה או למען הישג כלשהו לבד מההתנסות. באופן מכוון מתפתחת כאן מגמה של "התעללות" בשפה או של הכשלת השפה, המנסה להיות מבדלת ומבחינה, אך הופכת לכלא של סימנים ולבלבול נוסח מגדל בבל, ואף מדגישה את היותנו נתינים של השפה ושל ההיסטוריה.

בלבול לשונות ופיזור על פני כל הארץ (בלשון ספר בראשית הכוונה לכל העולם, לשטח שעל פני האדמה, לארץ שנבראה על פי הפסוק הראשון ביום הראשון) נגזר על דור הפלגה, הדור שלאחר המבול והקשור בסיפור מגדל בבל. בתרבות הכללית משמש הסיפור בהקשרים של תקשורת בין אנשים הדוברים שפות שונות. "דג בבל" בספרו של דאגלס אדמס (Adams), **מדריך הטרמפיסט לגלקסיה**, מאפשר לאדם להבין את דבריו של אחר הדובר בשפה שונה; תוכנת התרגום "בבילון" מתרגמת בהקלקה, והמסר על כרזת הפרסומת של הסרט **בבל** ברחבי העולם תומצת בסלוגן "תקשיבו". מתחת לעלילה המורכבת והמפותלת בסרט ובנוסף להבדלי השפות, למרחקים הגיאוגרפיים ולהסתככות המקרים בסגנון טרגדיה של טעויות, ניכרת בו בדידות מזהרת של יחידים גם בין הקרובים להם ביותר, וחוויה קשה של ניכור, של קשיי תקשורת. **בנפתולי בבל** שב דרידה (Derrida) אל המקור בבראשית כדי לדון בשאלות מהותיות של הדה־קונסטרוקציה, ובמרכזן סוגיית התרגום והקשר המורכב בין מקור לבין פרשנות ונוסחים שונים.

בסיפורו הקצר של קפקא, "סמלים של העיר", משמש סיפור המגדל כמשל לחברה תחרותית תאבת קרב המובלת לכליה עקב דבקותה העיקשת והריקנית בעקרונות חסרי טעם. אומברטו אקו במאמרו "שפות בגן עדן" (שאת גרסתו הראשונה נשא באפריל 1997 בירושלים במסגרת כנס בנושא תכישת מושג גן העדן בשלוש הדנות המונותיאיסטיות), סוקר באמצעות כתבים עתיקים – חקר תולדות הלשון, ספרות קבלית ובעיקר דרך המסע של דנטה אליגיירי – את המיתוסים שהתפתחו סביב השפה הראשונה, שפתו של אדם בגן עדן לפני המבול ולפני מגדל בבל, וההתייחסות אליה כאל "שפה מושלמת", כזו השומרת על הקשר הראשוני, הפרימורדיאלי, הישיר ביותר, בין המלים/השמות לבין המושאים/טבע הדברים.<sup>14</sup> ישעיהו ליבוביץ לא ראה באחדות זו מצב אידיאלי, אלא הרסני. הוא גרס כי מקורה של תכישת בלבול הלשונות כעונש על חטא של האנושות (מגדל בבל) הוא בעיון שטחי בכתוב. לטענתו, חטאם של בני דור הפלגה (האנושות המחודשת שלאחר המבול) אינו המגדל והעיר, אלא השאיפה להגיע באמצעותם ל"שפה אחת ולדברים אחדים", הגמוניה המבטאת קונפורמיזם איום, עקרות רעיונית ערכית, ריכוזיות, ובמילים אחרות – טוטליטריות. ברחמיו על האנושות ובחסדיו מנע הקב"ה את האחידות הכוללת והמסוכנת הזו, ויצר אנושות שקיימים בה הבדלים, דיפרנציאציה רעיונית וערכית, ומוטל על בני האדם להיאבק על ערכיהם ועל שאיפותיהם השונות והמגוונות. (ואמנם התוצאה היא היסטוריה אנושית למודת פשעים, טירופים ואסונות, אבל בה בעת היא גם תולדת המאבק נגד הפשעים והאסונות, ובזאת משמעותה הערכית). בצטטו את ר' עקיבא מדגיש ליבוביץ כי בעולם של הרמוניה מלאה, שנפתרו בו כל הבעיות, אין זכות ואין חובה, אין מקום למאבקים ולמאמצים, ולכן אין חפץ בחיים. דיפרנציאציה – ניגודים והבדלים שאנשים לוחמים ונאבקים עליהם – היא "החפץ" שיש במציאות, והיא משמעותה הערכית.<sup>15</sup>

המגמה המאתגרת ומכשילה את איכותה המבדלת של השפה, תופיע בכל יצירתו של גנור מאז, ותציע, כמסקנת ביניים, עמדה של ספקנות וצניעות ביחס ליכולתנו לתפוש ולו מעט עקבות של המוחלט, עמדה המוצאת סיפוק רב בהתחקות אחר העקבות יותר מאשר בקביעת מוצאן או יעדן; עמדה המבכרת את הסימפטומים של הספק, ושואלת **אולי** במקום לעשות לנו שם ומגדל שראשו בשמים, **אולי** יש מקום להגביה את המילה "אולי" למעמד מטאפיזי. הפיזיקאי נילס בוהר (Bohr), שטבע את המושג "קומפלמנטריות" בתורת הקוואנטים, טען, אולי באופן מחוץ, שוודאות ואמת גם הם מושגים משלימים. חורש, שמתוך נימוס אנו קוראים לו יער, נושא עמו, בדרך כלל, ריח של אירופה, מסתורין של אגדות ילדים

וזיכרונות ממחנה קיץ של הצופים. **יער מקומי** (שמורת פולג, 2006) עמ' 168 מציג מראה קסום, אך מתעתע. סדקים נפערים בגוף הרומנטי כאשר המבט משתהה ומשוטט באטיות בין הפרטים. גוש של צמחייה סמיכה וכהה חוסם את המבט מימין, מעל לשביל כהה, שלא ברור אם הוא אדמה שחורה, צל כבד או חושך. המראה כולו כהה מאוד וקודר. באופק מפציע אור חומצתי המכתיים גבעות חול צחיחות וצמרות עצים דלילות. שורה של עצי אקליפטוס רזים מתנשאת, ספק בצניעות ספק בלאות, מתוך עשב כהה, שקרחות התגלו בו וענפים יבשים מרוכזים עליהן, אולי רמז לבאות. רצועה דקה של ערפל נמתחת על פני הקרקע, ועננים כהים בשמים. וביניהם, בין שמים לארץ, כתם אור הנופל על גבעה מרוחקת, תכול בהיר מתקרב כהבטחה מהוססת בין העננים, ואנטנה ליתר ביטחון.

עקרון הספק פותח ציר מעגלי, שכן האפשרויות (האינסופיות), המסתעפות ומתפצלות מכל הנקודות (האינסופיות) שבהן ניתן להטיל ספק, יוצרות לולאה אינסופית, כפי שהיטיב בורחס לתאר ב"גן השבילים המתפצלים" ובסיפורים רבים אחרים, וכמרכיב עקרוני הנוכח בכתביתו בכלל. הסינולוג המלומד, שהכניס את רוצחו העתידי, טסו־יפן, אל גן השבילים המתפצלים, אומר לו בהקשר לאחד המכתבים שמצא במבוך (אותו הוא מכנה "מבוך של סמלים" ו"מבוך בלתי נראה של הזמן"): "לפני שמצאתי מכתב זה שאלתי את עצמי באיזה אופן יכול ספר להיות אינסופי. לא תיארתי לעצמי פתרון אחר זולת כרך מחזורי, מעגלי, כרך שעמודו האחרון יהיה עם עמודו הראשון, וכך תיוצר אפשרות של מחזוריות אינסופית. כן נזכרתי באותו לילה, שבמרכז 'אלף לילה ולילה', כאשר המלכה שחרזאדה (בשל פיזור־דעתו המאגי של המעתיק) מתחילה לספר את הסיפור של אלף לילה ולילה, ומגיעה תוך כדי סיפורה לאותו הלילה עצמו שעליו היא מספרת – וכך עד אינסוף.<sup>16</sup>"

**ניו יורק – צילום רחוב** (1977–1980) עמ' 71–75

בסדרה זו פירק גנור את המושג "צילום רחוב", ובחן את משמעויותיו מעבר לאלו הנגזרות מן השימוש ב"רחוב" בסמיכות כמתאר השם ("צילום רחוב", כמו "כלב רחוב") או כציון האתר הפיזי (צילום ברחוב). התצלומים נעשו תוך צעידה אקטיבית ברחוב, כאשר הצלם מציי במעמד זהה למשתתפים האחרים בזירת הקרנבל – הצעידה ברחוב בניו יורק. הקרנבל בפרשנות הבאחטינית מוגדר על ידי מציאות היומיום המשמימה, שאותה הוא מאתגר ומשמש לה אנטיזה בכך שהוא פותח את סמליה לדיון מחודש. לטענתו של באחטין, הקרנבל עמוס סמלים אמביוולנטיים המאחדים דואליות קוטבית של שוני ואסון. כאן הצלם



תפוח עץ ותולעת מוחמצת, סן פרנסיסקו, 1975



תפוח עץ ותולעת מוחמצת, סן פרנסיסקו, 1975



תפוח עץ ותולעת מוחמצת, סן פרנסיסקו, 1975



יער מקומי, שמורת פולג, 2006

14. Umberto Eco, **Serendipities. Language, and Lunacy** (London: Orion Books, 1999), pp. 29-67.

15. ישעיהו ליבוביץ, "פרשת נח",

**הערות לפרשת השבוע** (ירושלים:

אקדמון, תשמ"ח), http://www.

tpeople.co.il/leibowitz/

leibarticles.asp?id=77

16. בורחס, **גן השבילים המתפצלים**,

לעיל הערה 8, עמ' 58.





גברת ורודה, ניו יורק, 1979



גבר זינגז, ניו יורק, 1979



טנגו עם עורב, תל אביב/הרצליה, 2006



שולחן הברבור, רמת השרון, 1984



המסמך על אודות הקרוקודיל, סטודיו תל אביב, 1990

הוא גם צופה וגם נצפה, גם משתתף וגם בוחן, אבל הוא גם מחולל מאורע. הוא משתמש בפלאש כעזר טכני הקוצב זמנים ומכתיב נראות, ועם זאת הוא מקור אור, המוכנס לזירה על ידי הצלם, ובכך הוא משבש את "תמונת המציאות", את מראה הדברים כמות שהם, בתאורה המקורית (אור יום או תאורת רחוב). זמן ההבזקה הוא זמן התמונה שתכניה נגזרים מהסתנכרונות הפלאש בזמן החשיפה ומעוצמתו. ללא חיפוש אחר קוריוז, תרחיש צפוי, או צורך לתעד את המתרחש. שדה ההתרחשות הוא מרחב פוליפוני, רב קולות ומראות ודינמיקה שקיומה מובנה, אך היא מתקבלת כתוצר בעל משמעות רק לאחר שהופעלו עליה כלי המדידה של הצילום. הצילום ייצר את המאורע והצביע על הסיכוי להתממשותו. המקרה והמקרייות הפכו לוודאות מצולמת.

<sup>**טנגו עם עורב** (תל אביב/הרצליה, 2006) עמ' 30</sup>

פנטום הטנגו, הסכנה המאיימת להפוך את ריקוד הזוגות למחול שדים, אינה אורבת בפתח, אלא מסתערת מגובה נמוך. העורב, שכנפיו מאוצבעות וטפריו מקופלים לתנוחת נחיתה, מבצע כניסה דרמטית אופקית, חוצה את תנועתם הזקופה של הרוקדים ואת הצללים האלכסוניים המתכנסים לציר האנכי. בטקסיות חגיגית מתואמות הצלבות הרגליים של זוגות הרוקדים, ועקב הנעל של הזוג המרכזי נעוץ במדויק בחריץ שבין אריחי הרצפה, ציר הסימטריה המושלמת של התמונה. טורי האריחים והצללים המוארכים מתכנסים כשרטוט של פרספקטיבה ברונלסקית אל נקודת מגוז מוסתרת באופק, נמוכה ממסלול מעוף העורב, שכנראה יחרוג מציר הסימטריה ויפר את חוקיות הגריד ואת התזמון המדויק של הטנגו. ריקוד הזוגות מתמזג במחול תזזיתי עם ריקוד הצללים על שחמט המרצפות וקונטרפונקט העננים. סט מושלם, תפאורה חגיגית, תאורה הולמת וצעדים מתואמים, אך אין פנים במעמד החיזיון על הרחבה. הדמויות הבודדות שניתן להבחין בפניהן, מפוזרות בשולי הרחבה, ומבטיהן תועים סביב או מורכנים.

**אורובורוס: הנחש האוחז את זנבו בפיו**

משפחה – דוגמה למושג שצילום אינו יכול להעביר ברמת הדיוק והתוקף של המילה. רמת השרון 1984. זירת הצילום היא הבית וסביבתו המיידיית ברדיוס של מאה מטרים. מצלמת פוקט מודרנית של ניקון, פלאש אוטומטי, מיקוד אוטומטי – "עיכול אוטומטי" בלשונו של גנור – בניגוד לאפארטוס הכבד והמשוכלל, שהפעיל באותה תקופה כצלם מקצועי. כאן המרחב הפיזי המצומצם מתועד בכלים מצומצמים של צלם חובב. "המצלמה מצלמת לבד את מה שראוי להצטלם למען תיאור העבר בעתיד, מחליפה את מה שהיה פעם הזיכרון המשפחתי, ה'אני המדובר של הילד'" (גנור בעקבות המושג של לאקאן). מול העיניים, מול המצלמה, מתרחש הפלא של משפחה גרעינית. תמרה כבר נולדה. המרחב הפרטי משתנה במובן המנטלי והפיזי. למרחב הביתי ולזירה האופטית מתוספים צעצועים, מתקנים, כיסאות גינה. במצלמת כיס קומפקטית מתועד הפלא כאתר הנצחה. הפרקטיקה של הצילום היא יומיומית ומשתתפת בהוויה. הרגע המוכר והביתי הופך להיות מאיים ומחריד. זר פלש לחצר הביתית, "אחר" שאינו מן השיח הפוליטי, אינו הנחות, המקופח, המיעוט, הקורבן. אחר שהוא המודחק, המאויס. יסודו של המאויס הפרוידיאני בהפרתו ובשיבושו של סדר מוכר עד כדי טשטוש האבחנה בין חי לדומם, והכשרתם של עצמים, מכונות, סיפורים ודימויים להטביע בנו רישומים חיים ומשכנעים. מניתוחו את "איש החול" של את"א הופמן (המחליפה גם את חרדת הסירוס). גם סנוור או קהות המבט כתוצאה מעודפות המתלווה לדימויים ולתכונתם התזזיתית, עשויים לסמא. **בַּמַּסַּמךְ** **עַל** **אוֹדוֹת הַקְּרוֹקוֹדִיל** (מן הסדרה "מסמכים", 1990 עמ' 109–111, כפי שיפורט בהמשך בעמ' 25) מצולם תינוק ישן (אוריה, בנו של גנור), כשאת המתיקות והתמימות האיסופיים של פניו קוטעת שריטה החוצה את העין הנמה. כחלק מתהליך הרכבת ה"מסמך" נוספו לתצלום גם זנב של תנין המשיק לעין ולשריטה, משפט המתקשר למיתוס האורבני על תמסחי ביבים (ו"מעברי המים" שמתוכו מאזכרים את תעלות הדמע), ושריטות עמוקות על התצלום.

*קְרוֹקוֹדִיל תְּהִילָה* (חוף דבוש, הרצליה / סטודיו תל אביב, 1985) עמ' 97, מתוך הסדרה "דימוי לא תמונה" (1985). תאורה מתעתעת. מקור אור חזק מכיוון אחד מאיר בסנוור ילדה קטנה (תמרה) עטורת (גופייה עם סמל של סדרת הטלוויזיה) **תְּהִילָה**. לפניה, בקדמת התמונה (מפריד בין תמרה לאביה הצלם), חוצה את הפריים תנין. השמים שחורים אטומים, הים שחור פחות, על החול הורוע כאדמת ירח כתמי צל

שחורים, מהתאורה הקונטרסטית המכוונת מזווית נמוכה, נופל גם כתם שחור גדול וגאומטרי, אולי צלה של אחת הסככות. בתצלום הבא (*קְרוֹקוֹדִיל בַּגִּינֶת*, רמת השרון / סטודיו תל אביב, 1985 עמ' 98) סבך פראי עם עצי פרי, סוקולנט עסיסי והרבה שיחי קקטוס-גבוה, בשרני ומשונן כתנין. בקדמת התמונה, גזע יחיד חשוך של קקטוס-משונן או זנב מזדקר של תנין. השמים לבנים־אפורים משונים, וכתמים כמעט שקופים, המסרבים להיתחם בקו מתאר, מזכירים במעורפל עננים מבעד לפילטר מרכז. בתצלום הבא (*נַחֵשׁ בַּגִּינֶת*, רמת השרון, 1985 עמ' 99) גדר חיה עבותה ושריגי השיח המטפס מתפתלים לכיוונים שונים. בקדמת הפריים, נחש משתולל מתפתל בצורת S בקפיצה מתוך הגדר החיה או מעליה, לכיוון המצלמה והצלם, לעבר הבית. שמים לבנים בוהקים מדי וצל אפור מרובע הנופל עליהם, חושפים יחדיו את אשליית הכיסוי המלאכותי ממעל (צלון בהיר או מסך מרכז), כמו סצנת הסיום ב*מוֹפֵעַ שֶׁל טְרוֹמָן*. בשנות השמונים התמקד הדיון בצילום בתובנות סביב התוצר הצילומי כאנלוגיה למציאות פיזית. סביב היבט זה של צילום אינדקסיאלי נכתבה תיאוריה ביקורתית מרתקת, ובין נציגיה רולאן בארת', סוזאן סונטאג, ג'ון ברגר, רוזלינד קראוס. הדיונים במושג "מציאות" הפכו לכאורה קלים יותר כאשר הוכשר מקום לכתיבה על מציאות פיזית, כמו זו המתקבלת מצילום. התיאורים המילוליים לעיל (תיאורי התמונות) נופלים ברשת הקורים שפורס גנור ביצירתו, כאסטרטגיה המחייבת עזירה והתבוננות וחשיבה מעמיקה על המושגים עצמם, גם השגורים ביותר, ועל הקשר ביניהם לבין פשרם. תיאורי התמונות כאן משקפים את מלכודת האשליה שמייצר תצלום, כאילו ניתן לתארו במילים. "תצלום הוא אשליה של תיאור מילולי של האופן שבו 'ראתה' המצלמה פיסה של זמן ושל מרחב", אמרתו הנודעת של גארי וינוגרנד (Winogrand), נבחנת כאן הלכה למעשה. בזירות הצילום (בשני התהליכים) אלמנטים סימבוליים, שעל־פירוב איננו מעסיקים את עצמנו בתהייה אחר מקורם ובוודאי איננו מטילים ספק בקיומם. מה שמוצג בתמונה אינו מה שהיה לפני העדשה, אלא מה שהורכב בתהליך צילום נוסף. ודאות המשפט של וינוגרנד מתערערת. וכך מנסח אותו גנור מחדש: "צילום (תצלום) הוא חפץ המשלה את המתבונן בו וטומן לו פח, כאילו ניתן לתמלל אותו, לתאר אותו באמצעות מילים". בתמונה הסופית מופיעים הדברים שהיו לפני העדשה בתהליך השני (התוספת), אחד מהם הוא התצלום הראשון. הטיפול האנליטי בשאלת מהימנותו של הייצוג המצולם פונה להרכבת דימויי כלאיים, ומטלטל, בנוסף לאחיזת העיניים של הדיווח התמונותי, גם את אחיזתו הדורסנית של עוף החול. שוב עולים העיקרון המעגלי והאפשרות ההיפותטית של אינסוף תצלומים בתוך תצלומים, זמנים בתוך זמנים, כמו מבוך מראות, כמו מנהרות זמן, כמו טבעות מוביוס, כמו הנחש הבולע את זנבו. האורובורוס.

<sup>**אירוע פנדה** (שפיים, 2004) עמ' 32</sup>

מתחם שעשועים לילדים, מוקף גדר ומסומן בדגלים צבעוניים דהויים, הופך תחת הערפל הבוהק של הצילום לכתמים מונוכרומטיים. במרכז המתחם ובמרכז התצלום דוב פנדה ענק המנופח למתקן קפיצות, על הדופן הפנימית שלו מצויר פנדה קטן מנמנם לצד צמחייה, כנראה שבע מעלי הבמבוק המצוירים. הפנדה הענק המתנוסס מעל המתקן, צופה במבט מודאג אל המתחם השומם. לא ברור אם האירוע הסתיים זה מכבר ואולי טרם התחיל. שלושה מבוגרים עסוקים בהקמת המתקנים או בפירוקם, תהליך שבשני הכיוונים מתרחש בו חיזיון גרוטסקי, כאשר הפנים או הגוף של החיה המתנפחת או מתרוקנת מאוויר, מתעקמים ומתעוותים במחוות מוגזמות. לא ברור אם הפנדה מבוהל מהעתיד להתרחש בקרוב, כשנחילים של ילדים אחוזי התלהבות יעוטו בקפיצות, ששים אלי קרב אל בטנו החלולה, או שהוא מתאושש אט־אט מחזיון האימים שהסתיים לפני זמן קצר. הפריים הבווד, התלוש מן הרצף, אינו מספק את המידע החשוב הזה או ממעיט בחשיבותו. מה שנתפס בתצלום אינו מעיד על כיוון התהליך. בלון מנופח למחצה זהה בתצלום לבלון חצי מרוקן. זמני ביניים ושטחי הפקר הם רגעים שלעד לא יכריעו, ובאזורי דמדומים אלה ממקם גנור את הצילום. לוחות לבנים מתפרסים בתחתית התצלום כמעט מקצה לקצה, מהדהדים לבוהק הלבן של השמים, וכמו מציפים על מצע רך את רחבת האירוע שבמרכז התמונה. בין שמים לארץ לבנים (שאינם מצייתים לאבחנות של יום הבריאה הראשון: וַיַּבְדֵּל אֱלֹהִים, בֵּין הָאֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ... וַיְהי מִבְּדִיל, בֵּין מַיִם לְמַיִם... בֵּין הַיָּם וּבֵין הַקִּלְלָה), כמו אשליית הריחוף בקפיצות ברגליים יחפות על מזרני ויניל מנופחים. לפני ארבעים שנה היה מתקן אחד כזה בלונה־פארק בגני התערוכה בתל אביב (שהיה אז הלונה־פארק היחיד בארץ), קראו לו ירח או חללית, והתחושה שליוותה את הקפיצה על הבלון המנופח הייתה החוויה הקרובה ביותר עבור הילדים לאשליה של חוסר כבידה. היום קוראים להם פשוט "מתנפחים", והם פזורים כמעט



קְרוֹקוֹדִיל תְּהִילָה, חוף דבוש, הרצליה/סטודיו תל אביב, 1985



נַחֵשׁ בַּגִּינֶת, רמת השרון, 1985



קְרוֹקוֹדִיל בַּגִּינֶת, רמת השרון/ סטודיו תל אביב, 1985



אירוע פנדה, שפיים, 2004



איש עם חסקה, חוף תל אביב, 1985



כלב ים, חוף תל אביב, 1985



משימת ריגול, תל אביב, 2008



בריון גפרורים, סטודיו תל אביב, 1990

בכל מתחם שעשועים, ונפוצים כאטרקציה בימי הולדת ובאירועים פרטיים ואפילו בחצר הביתית. אבל שום דבר כבר לא קל עליהם פי שישה. כיום, כדי לדמות חוסר כבידה ותחושות קיצוניות של גרביטציה, מתחברים עם חיישנים למשחקים של מציאות מדומה, אפשר גם מהבית, אפשר גם בלי לקום מהכורסה.

**הכפירה באור: לילה של יום**

סדרת עבודות מן השנים 1985–1986 עמ' 90–95 מציגה שלב נוסף בשיבוש הוראות הצילום התקני. את הסדרה צילם גנור בתל אביב, ועבורו זוהי חזרה לשיטוט שנזנח בימי "תחילת המשפחה". בשאיפה לבחון עד כמה שיטת הצילום כפויה על העשייה בשטח, הוא מבלבל את כלי המדידה ומקטין את רגישות סרט הצילום (ASA). שיבוש של תהליך כחלק ממהלך עקרוני של שיבוש תרבות. הקטנת רגישות הסרט ליכולות ולמנעד הנמוכים של חומרי הצילום המוקדמים מהמאה ה־19, יוצרת קושי מכוון בתכנון הפריים בגלל החשכתו בחלון העינית. הרגישות הנמוכה מצריכה משך חשיפה ארוך, כמשך החשיפה בימי ראשית הצילום וכפי שמתרחש בצילומי לילה. העבודות צולמו בחוף הים של תל אביב בשעות היום, והמצלמה הוצבה על חצובה כך שהפריטים הסטטיים בנוף לא יימרחו בתנועה מטושטשת, אלא רק הגופים שתנועתם מהירה מספיק ביחס לחשיפה. בשל כמות האור הפיזית מתקבלת תוצאה של צילומי אור צהרים עם איכות נתפסת (טקסטורה ומריחת תנועה) של צילום לילה וזיכרון מהדהד מימי ראשית הצילום. בחזות פיקטוריאליסטית מצטיירת העיר כנווה מדבר בתהליכי עיור. אור היום הבהיר אינו מבטיח מסמך מהימן. הוא לא מדווח, ברמה הראשונית ביותר (אור), על השעה ועל המקום, ואינו מאפשר יצירת מאורע קונקרטי.

**משימת ריגול** (תל אביב, 2008) עמ' 48, משלבת שני זמנים. זמן המים המקפיא במהירות גבוהה, בבהירות ובחדות את המים העולים מן הרצפה, וזמן האנשים המתמשך, הצופה אל המתחם שמעבר למזרקה, ושני גברים שאינם מכאן חוצים אותו לרוחבו. הפואטיקה של העזובה, טלאי פחוונים, קירות מתקלפים ומעט עשבים שוטים – תמהיל שהתיש קצת את נופי "החצר האחורית" בצילום הישראלי בעשור האחרון – מקבל תפנית לניאוריאליזם איטלקי. "שני מרגלים, אולי מחבר העמים, אולי מבוסניה הרצגובינה, חוצים את מתחם פונטאנה די טרבי המקומית", כך תיאר גנור את התצלום מנמל תל אביב. "חבל שאין קרקס בעיר הזאת חבל שאין בולע חרבות / שאין קוסם שאין פילים שאין דרקון",<sup>17</sup> אבל רגע אחד מתוך משימה חשאית אולי נלכד בעדשה. על רקע אורבני אפור־חום מתקלף נטמעות החליפות האפורות־חומות של זוג גברים מחוץ לזמן ולמקום (אנשים ללא עדכון). הצווארון וקצות שרוולי החולצה של הגבר הצעיר המישיר מבט למצלמה, בוהקים בתכלת עזה מבעד למקטורן כהה ומקדימים, אולי, פאנץ'־ליין לפרשיית ריגול, שעלילתה נודדת מחבר העמים לשפך הירקון ומשם לפריים־טיים.

**פרוצדורה של צילום ידוע מראש**

"מאוד ללא כותרת", 1990. סמלים טעונים מרוקנים ממשמעותם המקורית. מרים משקולות על קופסת גפרורים, מזלג כסוף וחמור מגולף מעץ זית (**בריון גפרורים**, **מזלג ללא שיניים**, **חמור ללא אוזן** **אחת מעץ זית**, סטודיו תל אביב, 1990 עמ' 105–107). בפורמט צילום גדול (4x5 אינץ') שיש לו יכולת גבוהה לרישום המידע, הם מצולמים תוך שיבוש מכוון במפוח, החלק המחבר בין העדשה לגב המצלמה שעליו מונח סרט הצילום. השיבוש מפר את "עקרון שיינפלוג" שעליו מבוססת שיטה לתיקון כרספקטיבה במכשירים אופטיים, כאשר העדשה אינה מקבילה למישור הדימוי. כתוצאה מהכנסת חפצים למפוח השתבשה השיטה האופטית, וההחמצה מתוארת ברזולוציה מרבית. מעבר לרישומם החזותי שהשתבש, האובייקטים המצולמים משקפים פוטנציאל נוסף שלא מומש, והוא טמון בכוחם הסימבולי. הבריון תקוע בשלב הרמת המשקולת לפני ההנפה, והגפרורים המפוזרים בקופסה תחתיו מגחכים כל מחשבה על חוזק פיזי או על מסת שרירים. מזלג הכסף איבד את שניו כתוצאה מתנאי הצילום ומשיבוש הכלים, והוא מונצח כחפץ חסר תכלית. לחמור חסרה אוזן, והוא אינו נושא עמו דבר מגאוותו של עץ הזית העומד מאות שנים בשדה ואלפי שנים במילוני סמלים של תרבויות מפוארות. הוא לא גולף ברמות הצלוב לתלותו קרוב ללב או על הקיר, כסמל לאמונה, לייסורים או לגאולה, אלא כקישוט קטן (חמור שהוא גם חירש וגם עיקש), להניח על השידה.

"מסמכים" (1990) עמ' 109–114. מסמכים נועדו להגביר פוטנציאל תקשורת שתבהיר ותסדיר את התכנים המיוצגים באמצעותם. יש להם פורמט מוסכם, הם מכילים טקסטים ואיורים, יש בהם חוזי התקשרות והסכמות בדבר התחייבויות כלשהן. מעצם קיומם הם מהווים הוכחה להימצאותם של דברים אחרים. (אלא אם נניח מסמך טאוטולוגי, שיתייחס רק לעצמו, כמו שחרזאדה של בורחס, "בורחס ואני", ולולאות נוספות בין כתביו). בסדרה "מסמכים" מבקש גנור ליצור צילום בפרוצדורה קבועה מראש, כהמשך ישיר לסדרה הקודמת, "מאוד ללא כותרת". עבודת הכנת המסמכים נעשתה בשיטה ברורה, שהפעלתה גם בוחנת את מרחביה הפנימיים ואת תוקפה – יכולתה לייצר מסמך נוסף. נוסחת העבודה כוללת: צילום ישיר פשוט ויומיומי בפורמט 35 מ"מ לרוחב, צילום נוסף של סיפור מבויס בפורמט ריבועי ובחירת אלמנט מתוכו. צילום מחדש של הצילום הראשון עם אותו מרכיב שנבחר מן הצילום השני, ומעבר לפורמט ריבועי חדש, ובנוסף ערטול התחבולה: הוספת טקסט מסדיר, שמקורו באגדה אורבנית או בחלום אישי, העברת הטקסט לתרגום לאנגלית ואחר כך ליפנית. נוסחת העבודה מקפידה על שימוש במקורות מידע בלתי מהימנים, הרכבתם בתהליכי עיבוד והזרה, ושימוש באמצעים שלא בהכרח ניתנים לביקורת של האמן ולשיפוטו. המסמכים המיוצרים מפוקפקים, כנראה, ללא כל סמכות חיצונית ממשית.

"הר כשלעצמו" (1990) עמ' 125–127. בהתייחס לטענתו של יונג כי האדם מסמל באופן טבעי ולא מכוון, העבודות בסדרה חותרות תחת שיטת הסימול המקובלת, הנסמכת לעתים תכופות על חיבור זמני או מקרי בין פריטים. השימוש בביטוי "אני מסמל" כטקסט בתוך העבודות, מעיד על פרדוקס הייצוג האמביוולנטי של הפועל לסמל שאינה מבחינה בין המשמעות האקטיבית והרפלקסיבית שלו. ("אני מסמל" במובן אקטיבי – אני יוצר סמל שלא בהכרח קשור אליי, או "אני מסמל" במובן רפלקסיבי, שבהטיית הפועל היה צריך להיות "אני מסתמל", כלומר אני כסמל). בשלוש העבודות בסדרה ישנן הצהרות "אני מסמל", אך הן אינן עולות בקנה אחד עם ההצהרה (הבלתי מוכרזת) של הסדרה (מה הסדרה מסמלת), ועם תוספת הכותרת והטקסט המשיק לה: "הר כשלעצמו" (העוסק בשמותיו הרבים של הר האוורסט, והסיפורים הקשורים בו). ההצהרות "אני מסמל חלל פיתה", "אני מסמל נעל עקב מעור נחש" ו"אני מסמל זיתים דפוקים" מופיעות ככתוביות בשלוש שפות בגוף העבודות. האובייקטים המצולמים הם מעין "רשימת מלאי" של הפריטים שבמשפט ההצהרה (הוראה בסיסית, דנוטציה) ותוספות המשמשות לבנייה התחבירית של המשפט, מעין מילות קישור ותארים, אך אלה גם טוענים את המשפט במשמעויות נלוות (קונוטציות).

ההבדל בין "מסמן של משהו" לבין "מסמן אל משהו" משמש את אריק סנטנר (Santner) בספרו **על הפסיכריתואלוגיה של חיי היום־יום**: הרהורים על פרויד ורוזנצוויג בגישתו להבחנה החשובה בין רישום קוגניטיבי לבין רישום קיומי/ממשי בתחום של יחסים חברתיים. באמצעות דימוי ההירוגליף, שלאקאן הביא כדוגמה ליכולתו של מסמן לעבור דה־סיגניפיקציה (לאבד את **מה** שהוא מסמן, מבלי לאבד בכך את כוחו לסמן **אל**), מגיע סנטנר למושג ההתגלות, המודרנית ואפילו קפקאית לדבריו. (בצילום דיגיטלי, המסמן הוא קוד מתמטי חסר תוכן חזותי – ללא פענוח מכוון ומתוכנת מראש) "על כל פנים, היה זה ממש אגב מעמד ההתגלות ביצירתו של קפקא, שוולטר בנימין וגרשם שלום דנו בתופעת המסמן שעבר דה־סיגניפיקציה, כלומר בעודף המשונה הזה של פנייה על פני משמעות – או בניסוח מגושם, עודף של ה־**זה** המסמך' על פני ה־**מה** הוא מסמן', שהוא כה מרכזי ליקום של קפקא".<sup>18</sup> את העודף הזה של **תוקף על פני משמעות** ("אין של התגלות" כינה אותו גרשם שלום במכתב לוולטר בנימין), שהוא הדבר שבנובלות של קפקא לעולם נאבקים בו הפרוטגוניסטים, מפתח סנטנר כהנפשה, שבמובן מסוים מכניסה חיים בחומר, אך לא בצורת אמונה או משמעות. בצורה אקספרסיבית, שיש לה כוח התגלותי, אותו ניסח גרשם שלום **כתוקף ללא משמעות** (סנטנר מתבסס על ניסוחו של סלבי זי'ז'ק את השאילתות המסתוריות שהסובייקטים של קפקא מקבלים מישויות בירוקרטיות כמו החוק והטירה. אלה הן שאילתות ללא הזדהות, המותירות את הסובייקט הקפקאי בחיפוש נואש אחר תכונה להזדהות עִמה.<sup>19</sup> במונחים פסיכואנליטיים מעידה התמדתו של **תוקף ללא משמעות** על טראומה (שבר במשמעות) שהותירה את עקבותיה בנפש, ומכאן עולה חשיבותה של הפנטזיה. פנטזיה מארגנת ומקשרת עודף זה (של תוקף על פני משמעות) לסכמה המעוותת את צורת היקום שלנו, אך באופן פרדוקסלי תומכת בתחושת העקביות ומהווה בסיס לתפישה של יקום מאוזן. היא העודף הייחודי המחזק (ולא מערער) מושג של סדר קוסמי (סנטנר באמצעות זי'ז'ק, עמ' 56). באמצעותה אנחנו ממקמים את עצמנו "מחוץ לעולם הזה" או ב"סוף העולם", ולכן היא גם אמצעי של הסתגלות אליו. סנטנר פותח את ספרו



חמור ללא אוזן מעץ זית, סטודיו תל אביב, 1990



המסמר על אודות האוּז, סטודיו תל אביב, 1990

<sup>[1]</sup> 18. אריק סנטנר, על הפסיכריתואלוגיה

<sup>[2]</sup> של חיי היום־יום: הרהורים על פרויד

<sup>[3]</sup> ורוזנצוויג, תרגום: מרים מאיר

<sup>[4]</sup> (תל אביב: רסלינג, 2005), עמ' 54–55.



אני מסמל נעל עקב מעור נחש, סטודיו תל אביב, 1990



אני מסמל זיתים דפוקים, סטודיו תל אביב, 1990



אני מסמל חלל פיתה, סטודיו תל אביב, 1990

- ↑ שם, עמ' 55.
- ↑ רוברט ואלזר, איש שלא הבחין בשום דבר, תרגום: רן הכהן (תל אביב: ספריית פועלים, 2010), עמ' 13–15.
- ↑ סנטנר, לעיל הערה 18, עמ' 85–86.
- ↑ Jean Baudrillard, *The Vital Illusion* (New York: Columbia UP, 2000), p. 42.

בציטוט מתוך "סוף העולם" של רוברט ואלזר (Walser), ובאמצעות קישורו לקפקא הוא מבקש להצביע על תמה מרכזית בהגותם של פרויד ושל רוזנצוויג (Rosenzweig), "בעיית החיים במרכז. בתוככי החיים". לילדה בסיפורו של ואלזר אין הורים, לא משפחה, בית או שייכות לדבר כלשהו, והיא החליטה לצאת לחפש את סוף העולם – מסע אל גבולותיו החיצוניים של מרחב החיים האנושי. היא הלכה ימים ולילות, לא נתנה דעתה לתופעות, לאנשים, לפחד, לחושך או לרעב. מאחור, מאחורי הכול, לגמרי בסוף, שם חשבה שתמצא אותו. תחילה תיארה לעצמה את סוף העולם כחומה גבוהה, אחר כך כתהום עמוקה, כאחו ירוק, כאגם, כים של עונג, כלא כלום או כדבר שהיא עצמה לא ידעה מהו. שש עשרה שנים הלכה הילדה על פני אגמים, מישורים והרים, אך אל סוף העולם לא הגיעה, ונראה שהייתה רחוקה ממנו עד מאוד. איכר שפגשה הכיר חווה בשם "סוף העולם", ואמר לילדה כי תגיע לשם בתוך חצי שעה. תשושה מן המסע הגיעה הילדה אל "סוף העולם", ונשארה לגור אצל האיכרים, לעבוד בחריצות ולשרת בנאמנות, כולם אהבו אותה, והילדה לא הלכה עוד כי הייתה בבית.<sup>[</sup><sup>20]</sup>

בפרק "לקראת אתיקה של סינגולריות" מציע סנטנר זיקה מעניינת בין העורך הייחודי הזה (של תוקף על פני משמעות) לבין הבחנתו של רולאן בארת' בין הסטודיום לפונקטום של הצילום. סנטנר מקשר את האיכות הסגולית, שרוזנצוויג מכנה **עצמיות** פער בסדרת הזיהויים המהווים את האני, ובהשאלה מן השיח האינפיניטיסימלי מדבר עליו כעל **דיפרנציאל** – לדבריו של שלום על קפקא בנוגע להתמתדו של **תוקף ללא משמעות**. הפונקטום מעלה למודעות עודף שאינו ניתן לסימבוליזציה בתוך ממשות, שהיא על־כירוב ניתנת להבנה, וכאשר הוא עולה מן התמונה נוגעת בנו שארית, עודף שנותר מקריאתנו את הסטודיום.<sup>[</sup><sup>21]</sup>

מופע ההסמלה הפרדוקסלי ב"מסמכים" משלב בין העיקרון המורכב והמעגלי, אזכורים ופישוטם של מיתוסים עממיים ותולדות הצילום ל"דרגה אפס", ונפתוליהם הבלתי נמנעים של תרגום ופרשנות. **אני מסמל נעל עקב מעור נחש** עמ' 127 הוא אינטרפרטציה עם תכנית לחטא הקדמון, הפיתוי והעונש. הנחש שפיתה את האישה, נענש ברגליו ויזחל על גחונו, אך העונש שלו הופך לאמצעי פיתוי של האישה, המגביהה את רגליה על נעלי עקב מעור נחש. ושוב הנחש כרוך בפיתוי, אך בתמונה מצולם תנין (שלפי פרשנויות מסוימות הוא הנחש הקדמון, בעל רגליים טרם החטא), והאישה מיוצגת על ידי פאה בלונדינית. טייק־אוף על תצלום של הלמוט ניוטון, חיבור אירוני בין גישתו הפטישיסטית בצילום אופנה לבין פטיש של נשים לנעליים, וקישור הפטיש לא רק אל הפיתוי המודרני, אלא הרחק אל הפיתוי הקדמון. **אני מסמל זיתים דפוקים** עמ' 126 הוא פרפראזה על גלגולה של מזכרת מגולפת, ומבוסס על סיפור של קרקואר, שעל פיו עץ הזית מעדיף להישרך בשדה מאשר להפוך לאיקונה מגולפת. **אני מסמל חלל פיתה** עמ' 125 מבוסס על שיטת מכירת פלאפל, כאשר משלמים עבור הפיתה, וכל השאר נותר חופשי למילוי. מימוש התמורה מתבצע למעשה באמצעות ניצול החור. חלל פיתה, המאפשר לכאורה שימוש אינסופי, מצטמצם והופך סופי עם הנגיסה; הבטחה חלולה שמימושה מכלה אותה. ספירה לאחור, הקוצבת גם את זמן בריתם של החתן־כלה המיוצגים בפסלון הפלסטיק שבתצלום, הניצבים מאחורי חבילת פיתות ארוזות בניילון, כאלטרנטיבה למקומם על פסגת הקרם של עוגת חתונה.

השימוש במילה "חלל" ולא "חור" מרמז, כמובן, גם למשמעות המת, ההרוג וגם לחלל הקוסמי. לתפישתו של בודריאר (Baudrillard), המציאות נפלה חלל, קורבן של הסימולקרה המושלמת, ההדמיה שאין לה רפרנס ממשי, ההיפר־ממשות. "ההיסטוריה של היקום מושלמת בזמן אמיתי באמצעים של טכנולוגיה וירטואלית", כך סיכם בודריאר את הסיפור הקצר של ארתור סי. קלארק, "תשעה מיליארד השמות של האלוהים" (1953). שאותו הביא כדוגמה למה שכינה "הפשע המושלם" – רצח הממשי.<sup>[</sup><sup>22]</sup> בדומה לאלוהים גם למציאות שמות רבים, תפישות מגוונות ופרשנויות מורכבות, והמשגתה העסיקה מאז ומתמיד את הפילוסופיה, את המדעים ואת תחומי היצירה השונים. השימוש במונח "ריאליטי" בעברית מאזכר, כמובן, גם את הז'אנר הטלוויזיוני שבאחת מגרסאותיו הפופולריות, "האח הגדול", ניתן לראות שילוב בין "העולם האמיתי" (הישיר, שאינו מבויס ואינו מתווך) לבין "השגחה עליונה", סוג של אלוהים, המגולם בדמות ההפקה, הרייטינג והקהל.

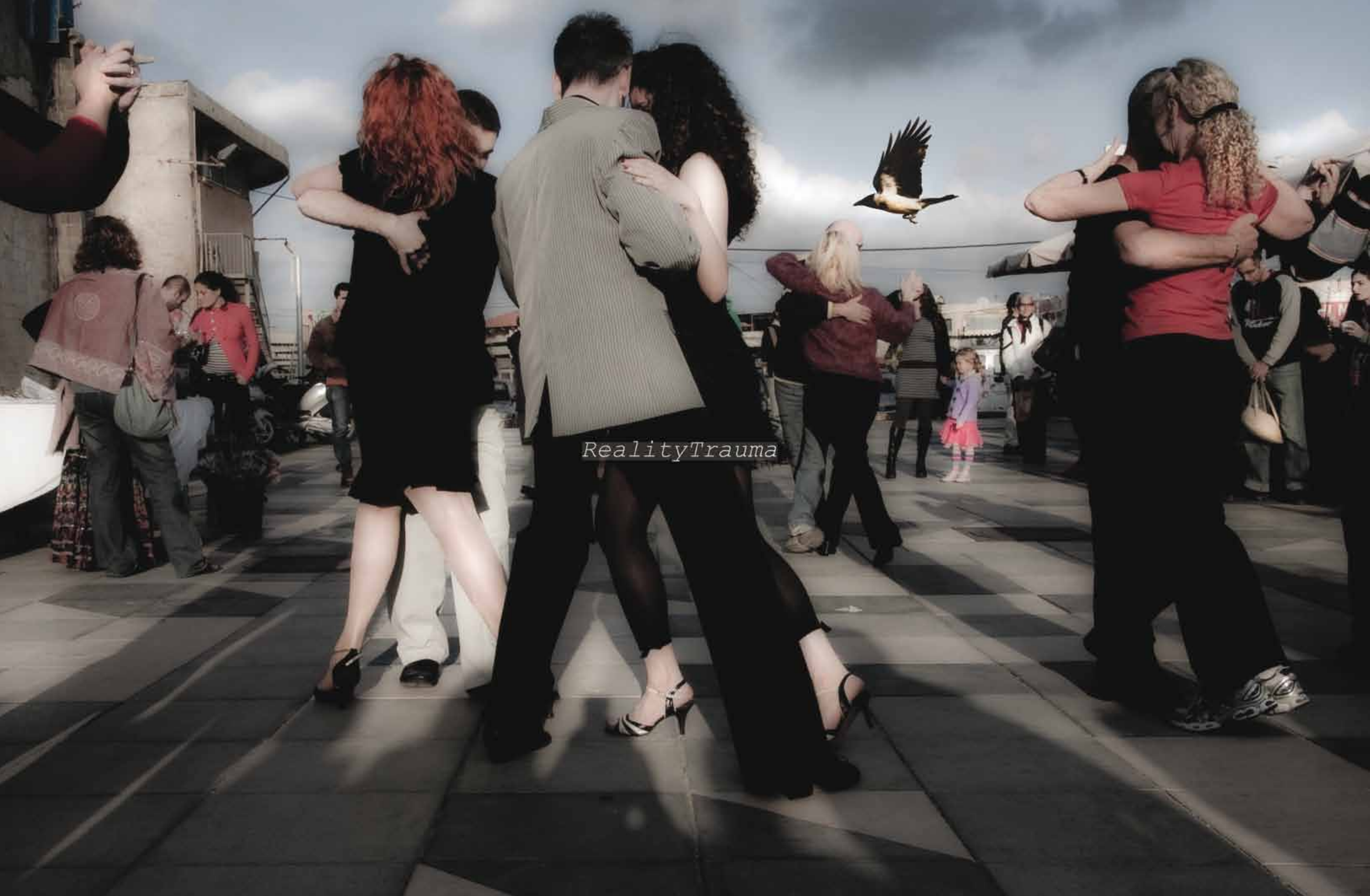
בסיפורו של קלארק שוקדים נזירים טיבטים אי־שם בהרי ההימלאיה זה כמה מאות שנה על הכנת רשימה ארוכה של כל השמות של אלוהים. לכתיבתם יידרשו להם כחמישה עשר אלף שנים, ולפי אמונתם, כשתושלם המשימה יגיע העולם אל קצו. אב המנזר מחליט לקצר את התהליך ומזמין מחברת IBM מחשב, שיחשב וידפיס מהר יותר את רשימת השמות (השמות האמיתיים מורכבים, לפי אמונתם, מתשעה מיליארד צירופים אפשריים של אותיות האלף־בית). לאחר כחודש של עבודה רצופה מושלמת

המשימה, ושני הטכנאים שעסקו בה יורדים עם ערב מן ההר. בדרך מספר אחד מהם כי שאל את אב המנזר מה יעשו כאשר תושלם המשימה, אך הלה התחמק מתשובה. באותו רגע מבחינים השניים כי הכוכבים בשמים כבים ונעלמים בזה אחר זה...

# RealityTrauma

(part I)





RealityTrauma









חפרפרת, שמורת פולג, 2007  
Mole, Poleg Nature Reserve, 2007



התאומים הסיאמיים, שמורת פולג, 2007  
The Siamese Twins, Poleg Nature Reserve, 2007





RealityTrauma





סוס חושחש, רמת השרון, 2009  
Marmalade Orange Horse, Ramat Hasharon, 2009



חופרים בור, תל אביב, 2009  
Digging the Hole, Tel Aviv, 2009













סוס לבן נפל לבוץ, רמת השרון, 2009  
The White Horse Fell in the Mud, Ramat Hasharon, 2009



אירוע אש ושוטרת, פתח תקוה, 2009  
Fire Event and a Policewoman, Petach Tikva, 2009



תאומים כבאים, פתח תקוה, 2009  
The Twin Firefighters, Petach Tikva, 2009



כמעט, שמורת פולג, 2006  
Almost, Poleg Nature Reserve, 2006





RealityTrauma

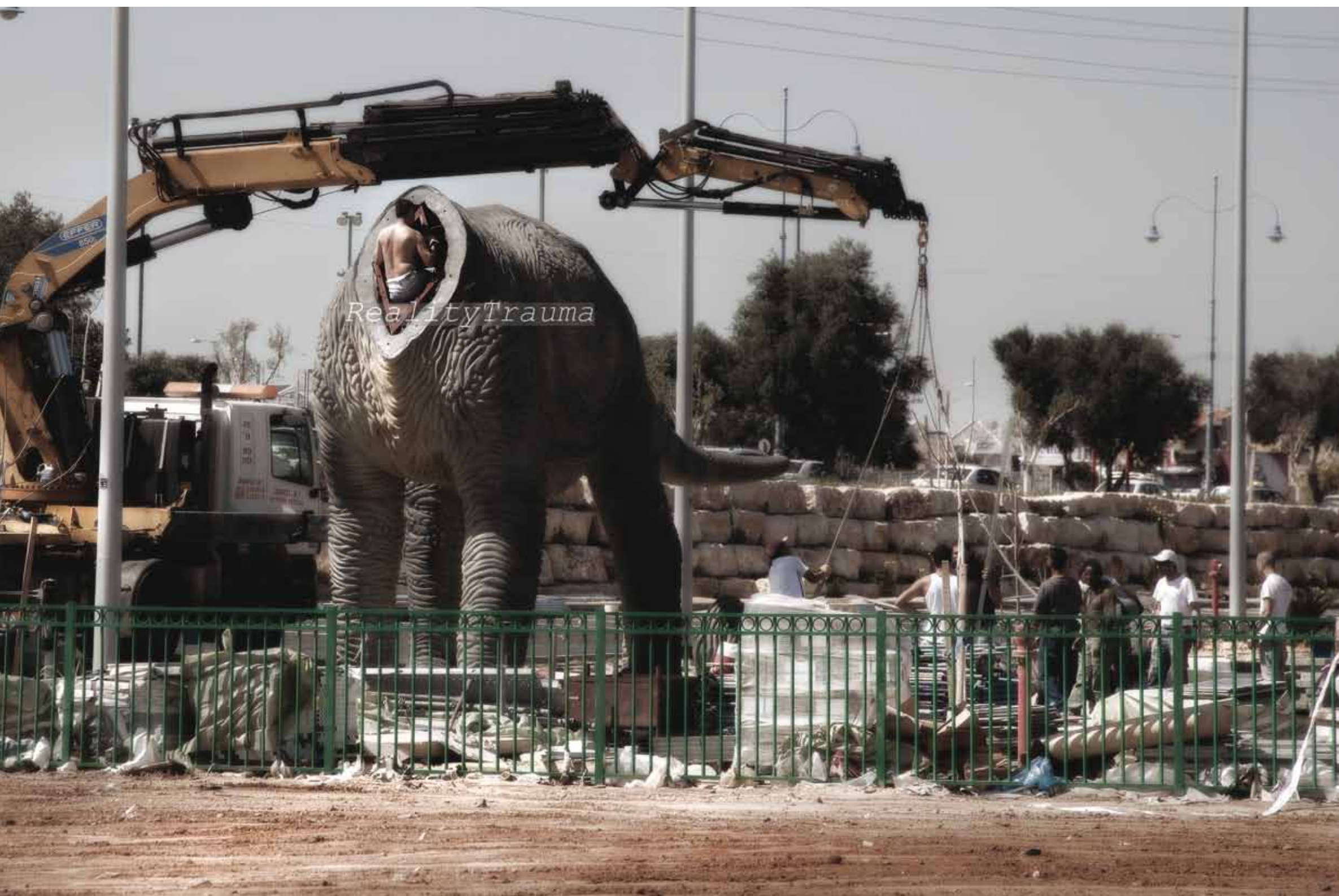












[יוניאור 2010, ראשון לציון, 2010  
 Birth of the Dinosaur, Rishon Le'Zion, 2010









**עבודות מוקדמות**

**RealityTrauma**  
(part I)

Am I speaking about an event that occurred, or am I creating it, capturing a picture, making a picture; where am I in all this: present at the scene, documenting, manufacturing, creating, engaged in the medium called photography; what are the associations with the great field known as Art; where is the statement; where is the desired thing to be said; what is unique about my artistic activity. Things occur at random along a time sequence, a missed opportunity is no longer there. On top of all these there stands Science that sent us a camera capable of “fishing out” a tiny piece.

The point of departure for all the works is the ethical aspect (in the sense of ethos, form of life, behavior, being) that precedes thought. Dealing with the everyday, with an experience that invites yet comes one's way, with the randomness of existence, with the importance of the personal experience, with thought outside the confines of the armchair; dealing with what to say, and not what has been said.

The popular perception that half a worm in an apple is worse than a whole one, is a popular point of departure for a work. High and low, low and sublime, are tools designed to scratch the surface, to wound it, to create cracks even before the completion of the building and handing over the key. They are a scratch on the thin cultural skin which is a noble act. Perhaps it began with the cave drawings, with the realism of Gustave Courbet, and certainly exists in André Bazin's cinema.

The speaker, the narrator, is a kind of plumber in overalls preparing to undertake the serious act of gnawing (apparently conscious of the weight of the sin and preferring over it the expectation of knowledge). The source of authority and the validity of the depicted event are absolute, recorded and photographed—proof that is unbiased, impartial.

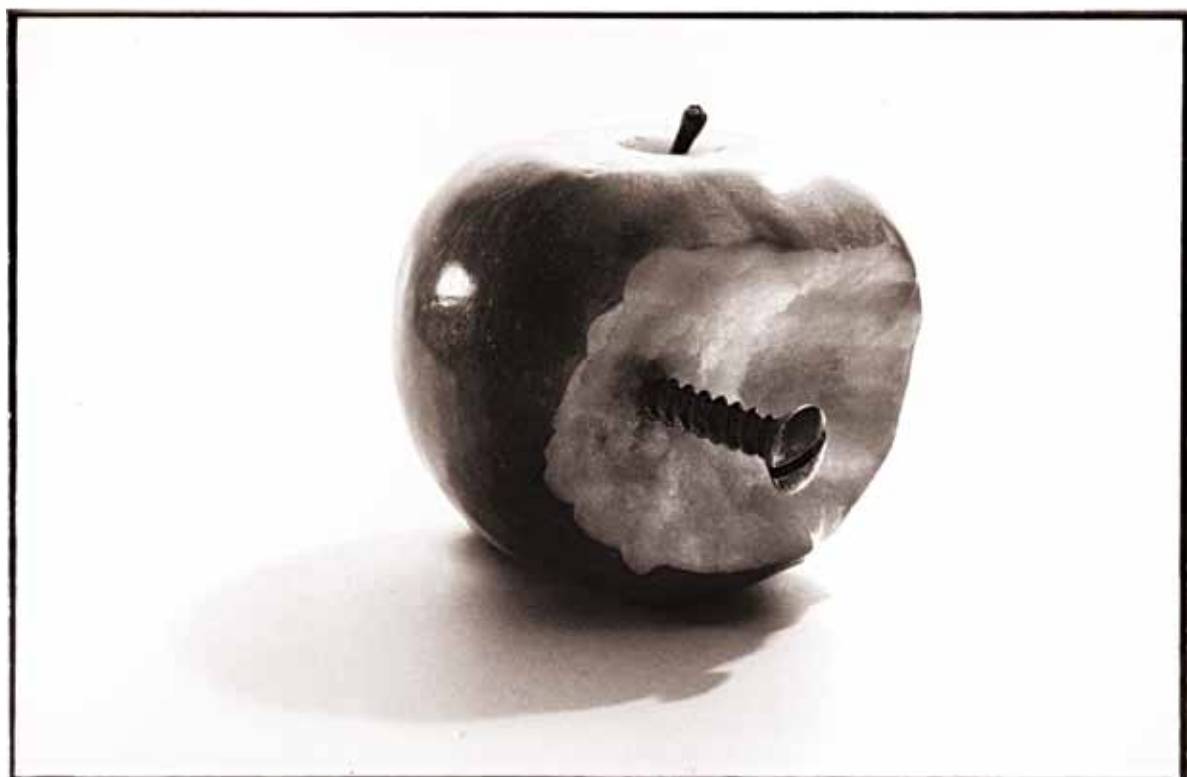
Inside the apple there is a screw, the apple is presented as a kind of inanimate cliché of nature. If the news surface that in apples there are liable to be screws, it will be necessary to treat apples with extra caution.

האם אני מדבר עם אירוע שהתרחש או מייצר אותו, תופס תמונה, עושה תמונה; איפה אני בעסק: נוכח, מתעד, מייצר, יצרן, עוסק במדיום שנקרא צילום; מה ההקשרים לתחום הגדול שנקרא אמנות; היכן האמירה, היכן הרוצה להיאמר, מהו הייחוד של עשייתי האמנותית? דברים מתרחשים באקראי על רצף של זמן, הזדמנות שהוחמצה כבר איננה. מעל כל אלה עומד המדע ששלח לנו מצלמה שיכולה לדוג פיסה קטנה.

נקודת המוצא בכל העבודות היא הקדימות האתית (במובן של אתוס – צורת חיים, התנהגות) לפני החשיבה. עיסוק ביומיום, בחוויה המזמנת ומזדמנת, באקראיות הקיום, בחשיבות ההתנסות האישית, בחשיבה מעבר לכורסה, עיסוק בלומר ולא בנאמר.

האבחנה העממית שחצי תולעת בתפוח גרועה מתולעת שלמה היא נקודת מוצא עממית לעבודה. נמוך וגבוה, נמוך כנשגב, הם כלים שנועדו לגרד את פני השטח, לפצוע אותו, ליצור סדקים עוד לפני גמר הבניין ומסירת המפתח, הם שריטה בקליפה התרבותית הדקה שהיא מעשה נאצל. אולי זה התחיל בצוירי המערות, בריאליזם של גוסטב קורבה ובוודאי מתקיים בקולנוע על-פי אנדרה באזן.

הדובר, מספר הסיפור, הוא סוג של אינסטלטור באוברול המתכונן לחומרת מעשה הנגיסה (כנראה מבין את משקל החטא ומבכר על פניו את הציפייה לידע). מקור הסמכות ותקפות המקרה המתואר הם מוחלטים, רשומים ומצולמים – הוכחה חסרת פניות. בתוך התפוח יש בורג, התפוח מוצג בבחינת קלישאת טבע דומם. אם צפה הידיעה שבתפוחים עלולים להתקיים ברגים, יהיה צורך לנקוט סוג של משנה זהירות בתפוחים.



2. in it i found a screw



1. i bit into an apple

As a young man of 25, Ganor turned to explore the wide open soul from a rational scholarly stance. The points of departure for his work The Desire and Its Fulfillment (New York, 1975) were the concept of “free will” and the question whether desire may be satisfied via an existential decision outside thought. Ganor tied desire to free will, attempting to subordinate the Lacanian notion to a social-historical-institutional context, using the structure of a logical claim—a device striving to explore the behavior of individuals or phenomena from a specific field, as part of an experiment and with tools taken from another field. This system will recur and serve Ganor later on, to pit logical correctness against paradoxical ethics.

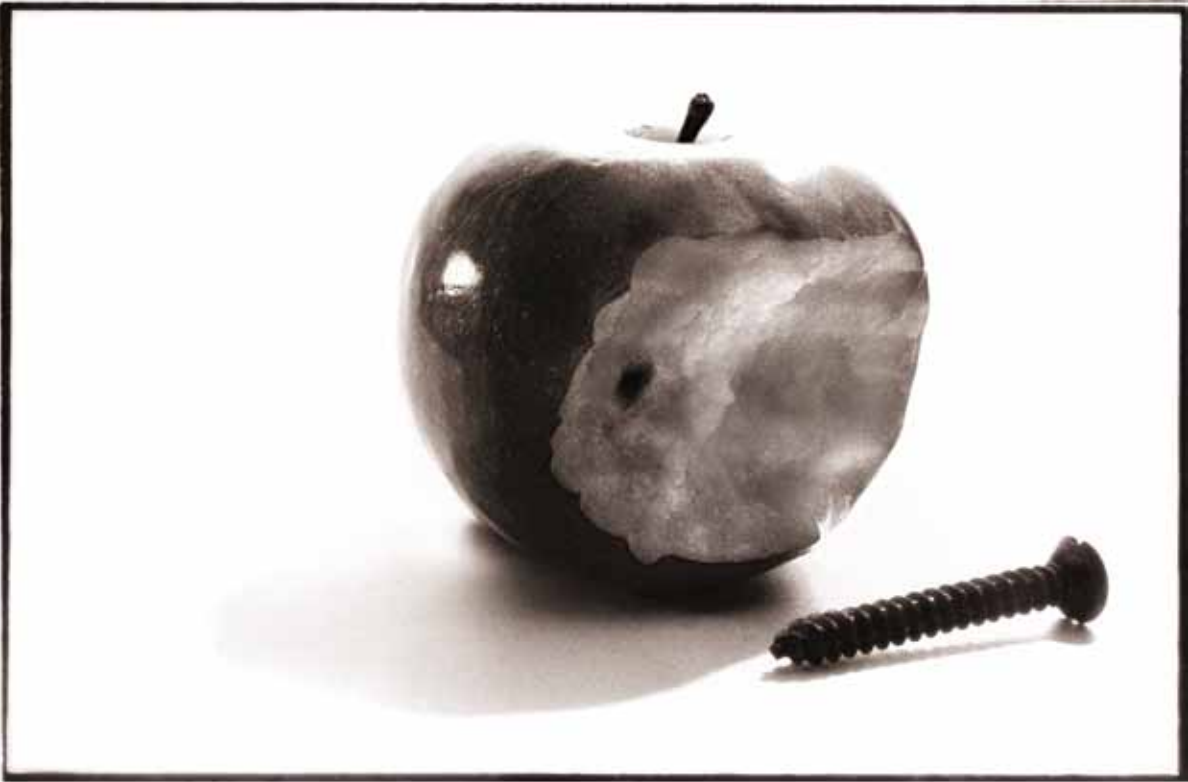
In the photographic experiment, the artist (the subject), who had always wanted (desire) to raise a French Citroen to the roof of the Empire State (New York State’s nickname) Building, conquers the peak. He fulfills his wish using his own powers (the miniature car in his pocket) as well as the means put at his disposal by the Empire (a relatively cheap elevator). In the space of desire and realization of the lack, the French car conquers the Empire. The artist has the proof for it, and it undermines the power sources of the dominator.

See p. 190 in this catalogue

אל סוגיית מעמקי הנפש הפעורה ניגש גנור, כצעיר בן 25, מתוך עמדה מחקרית רציונלית. נקודות המוצא לעבודתו, איווי ומימוש (ניו יורק, 1975), הם המושג “רצון חופשי” והשאלה אם ניתן לספק את האיווי באמצעות הכרעה קיומית מחוץ לחשיבה. גנור קשר בין איווי לרצון חופשי, וביקש להכפיף את המושג הלאקאניאני להקשר חברתי־היסטורי־מוסדי, זאת בתבנית של טענה לוגית – תחבולה המבקשת לבחון התנהגות של פרטים או תופעות מתחום מסוים, במסגרת ניסוי וכלי עבודה מתחום אחר. שיטה זו תשוב ותשמש את גנור גם בהמשך, ובאמצעותה יעמת תקינות לוגית עם אתיקה פרדוקסלית.

בניסוי המצולם, האמן (הסובייקט), שרצה מאז ומתמיד (איווי) להעלות מכונית סיטרואן צרפתית על גג האמפייר־סטייט בילדינג (“בניין מדינת האימפריה” – כינויה של מדינת ניו יורק), כובש את הפסגה. הוא ממלא את מבוקשו תוך שימוש בכוחות עצמיים (המכונית המיניאטורית שבכיסו) ובאמצעים שהעמידה לרשותו האימפריה (מעלית זולה יחסית). במרחב של האיווי ושל מימוש החסר, המכונית הצרפתית כבשה את האימפריה. בידי האמן ההוכחה, והיא מערערת על מקורות הכוח של בעל הסמכות.

ראו עמ’ 17 בקטלוג זה



3. it was better than finding just half a screw



2.it cost me \$1.70 to take the elevator



1.i always wanted to take a car up the empire state building



3.i did what i always wanted

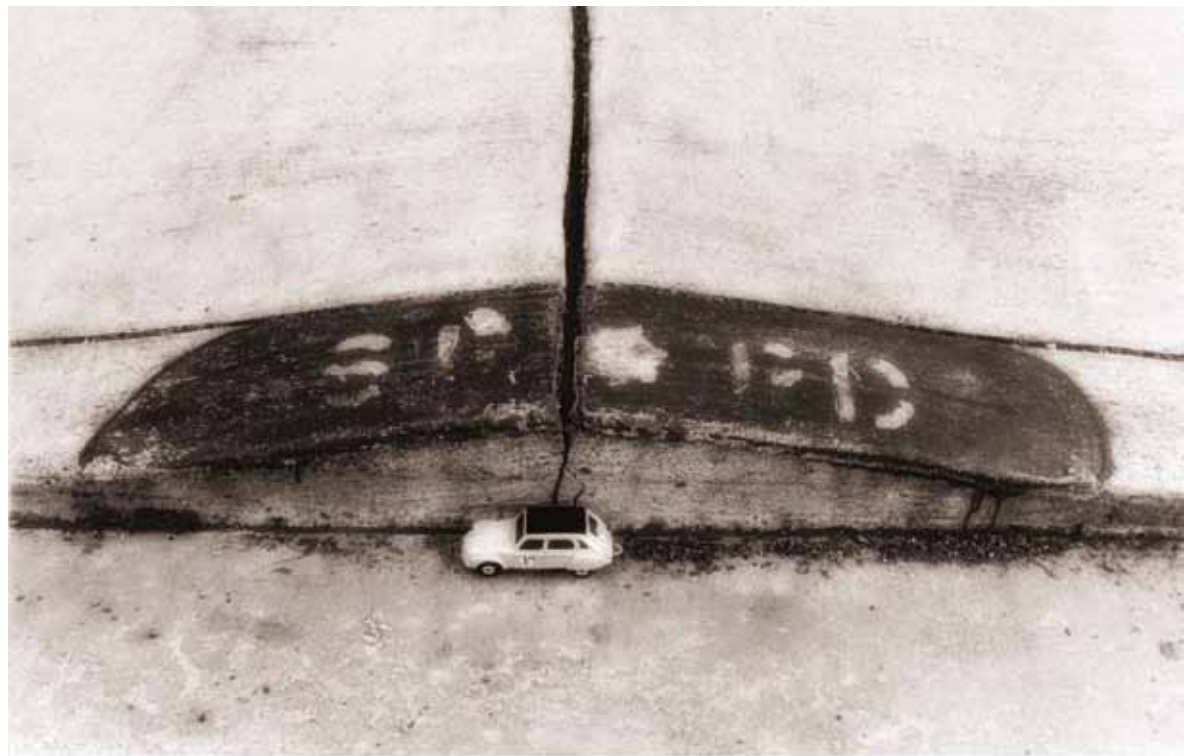
In San Francisco, the city where I studied, the instruction of the authorities was written centering the car between the signs on the left and right. The individual's dependence on the arrangements of authorities prompted me to create signs of a notional school for parking, a fundamental exercise of a model for implementing authoritarian arrangements of society.

As in the stage of the concrete operations according to Piaget, taking place at the age of 7, abilities such as understanding Transitivity are acquired, but abstract thinking is still weak. At this stage, tasks relating to proportion are still found to be particularly difficult, and the learning model is designed for the sake of understanding this.

בסן פרנסיסקו, עיר שבה למדתי, הוכתבה הוראת רשויות למרכז המכונית בין הסימנים מימין ומשמאל. התלות של היחיד בהסדרים של רשויות דרבנה אותי להשתית סימנים של בית ספר רעיוני לחניה, תרגול עקרוני של מודל ליישום הסדרים סמכותיים של החברה.

כמו בשלב האופרציות המוחשיות לפי פיאו'ה, המתרחש בגיל 7, כישורים כמו הבנת הטרוניטביות נרכשים, אך החשיבה המופשטת עדיין חלשה. בשלב זה מתקשים בייחוד במשימות של פרופורציה, ולצורך הבנתה נועד מודל הלימוד.





2. a small car



how to park correctly in san francisco  
1. a big car





## A late reflection on works from New York, 1977-1980

“[...] Mikhail Bakhtin occasionally uses the term ‘actual chronotope.’ What does he mean by that term? Possibly, that in ‘actual’ reality people live at home, go out to the city square, stroll in the streets, drive along the roads, sail the sea, dine in restaurants, stay in hotels, stroll in the orchard, work in the office, pray in a synagogue, immigrate to Israel, emigrate to the Diaspora, and so forth. Each of these places establishes a style of speech and behavior: a person feels and acts differently in nature and in the city streets; the speech of a person addressing a mass crowd in a square differs from that of a person whispering in the ears of his beloved, and so on. The roles and patterns of behavior which a person adopts change from place to place. The styles of behavior, the styles of social interaction, unfold in accordance with the ‘actual (time-space) chronotopes.’ This is the place to recall the expression coined by Bakhtin, ‘the co-being of being.’

The mass media of our day and the development of public transportation, have transformed people’s sense of space and stretched the ‘actual chronotope’ of daily life to limits unknown to previous generations. In a sense, a person of our day can be present in different places at one and the same time, and his abilities of communication and information exchange are immeasurably superior to those of previous generations [...] Place is a clearly visible point in which invisible systems of power and government, obligations and habits, intersect. According to Barry Sandywell, they are the ‘social frames which mediate between historical experience and individual experience, forms which are enshrined in the collective narratives of the governing institutions, systems that embrace whole fields of social activity (customs, law, religion, science, mythology, etc.).’ Foucault’s ‘Panopticon’ [...] is one example of an ‘actual chronotope.’ [...]”

Helena Rimon, “Mikhail Bakhtin’s Time and Place,” in: Mikhail Bakhtin, *Forms of Time and Chronotope in the Novel* (Tel Aviv & Beersheva: Dvir & Heksherim—The Research Institute for Jewish and Israeli Literature and Culture, Ben-Gurion University of the Negev, 2007), pp. 286-287 [Hebrew]

איש עשן, ניו יורק, 1978  
Smoked Man, New York, 1978

יום שמש, ניו יורק, 1978  
Sunny Day, New York, 1978

## התבוננות מאוחרת בעבודות מניו יורק משנת 1977-1980

”[...] בכטין משתמש לפרקים במושג ‘כרונוטופ ריאלי’. למה כוונתו במושג זה? ייתכן שכוונתו לכך שבמציאות ה’ריאלית’ אנשים מתגוררים בבית, יוצאים אל הכיכר, מהלכים ברחוב, נוסעים בדרכים, מפליגים בים, סועדים במסעדה, לנים בבית מלון, מטיילים בפרדס, עובדים במשרד, מתפללים בבית כנסת, עולים לארץ ישראל, יורדים לארצות הגולה וכדומה. כל אחד מן המקומות האלה מעצב סגנון של התנהגות ודיבור: אדם מרגיש ומתנהג בחיק הטבע לא כדרך שהוא מרגיש ומתנהג ברחובות העיר, דיבור של אדם הנואם לפני המון בכיכר שונה מדיבור של אדם הלוחש על אוזני אהובתו, וכדומה. התפקידים שהאדם מסגל לעצמו, ודפוסי ההתנהגות שהוא מאמץ, משתנים ממקום למקום. סגנונות ההתנהגות, סגנונות המגעים החברתיים, מתממשים בהתאם ל’כרונוטופים הריאליים’. זה המקום להיזכר במונח שטבע בכטין, [...] ‘האירוע המשותף של ההווה’, co-being of being.

אמצעי תקשורת ההמונים בת־זמננו והתפתחות אמצעי התחבורה שינו את תחושת המרחב של האדם ומתחו את ‘הכרונוטופ הריאלי’ של חיי היומיום עד לגבולות שלא היו מוכרים לבני הדורות הקודמים. במובן מסוים, אדם בן־זמננו יכול להימצא במקומות שונים בעת ובעונה אחת, ואפשרויות התקשורת והחלפת המידע שלו רבות לאין ערוך מאלה שהיו לבני הדורות הקודמים [...]

[...] מקום הוא נקודה גלויה לעין שמצטלבות בה מערכות חבויות מן העין של כוח ושלטון, של מחויבויות והרגלים. לפי ניסוחו של ברי סנדיול, אלה הן ‘המסגרות החברתיות שמתווכות בין הניסיון ההיסטורי לניסיון הפרטי, צורות המעוגנות בנרטיבים הקולקטיביים של מוסדות השלטון, מערכות המקיפות שדות שלמים של העשייה החברתית (מנהגים, משפט, דת, מדע, מיתולוגיה וכדומה)’. ה’פאן־אופטיקון’ של פוקו [...] הוא אחת הדוגמאות ל’כרונוטופ ריאלי’ [...]”

הלנה רימון, “הזמן והמקום של מיכאיל בכטין”, בתוך: מיכאיל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: משה על פואטיקה היסטורית, תרגום: דינה מרקון (אור יהודה ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2007), עמ’ 286–287.







צעירה מפהקת, ניו יורק, 1979  
Young Girl Yawning, New York, 1979



גבר זיג־זג, ניו יורק, 1979  
Zigzag Man, New York, 1979

“If we consider the concept of absolute and single-valued reality as a central characteristic of modern perceptions, then in contrast, post-modernist perceptions present the theory of the game. The existence of an absolute reality signifies a single system of laws and patterns that is equally valid in all places and at all times. Gamer theory, on the other hand, posits a basic distinction between interior and exterior of the game. Within the game space, laws and patterns can be coherent and rigid, although not necessarily so, and the involvement of the human player can be full and sweeping. However, from the outside “it is only a game,” one of countless possible games each with its own laws. Game theory thus allows for the adoption of different and even contradictory law systems, which can all be valid, each one in the context of another game. The one who determines which of them is relevant at any given time is the human player, who can choose this or that context from among those which are accessible to him.”

Yoav Ben Dov, “Reality as a Multi-Layered Game in the Film ‘eXistenZ,’” in Haim Calev (ed.), Postmodernism in the Cinema (Tel Aviv: Optimus, 2010), pp. 93-122 [Hebrew].

“אם רואים את מושג המציאות המוחלטת והחד־ערכית כמאפיין מרכזי של תפיסות מודרניות, הרי שכנגדו, תפיסות פוסט־מודרניות מציבות את מושג המשחק. קיומה של מציאות מוחלטת פירושו מערכת אחת של חוקים ותבניות, שתקפה באותו אופן בכל מקום ובכל זמן. רעיון המשחק, לעומת זאת, מניח הבחנה בסיסית בין פנים וחוץ של המשחק. בתוך מרחב המשחק, חוקים ותבניות יכולים (אם כי לא חייבים) להיות קוהרנטיים ומוצקים, והמעורבות של השחקן האנושי יכולה להיות מלאה וסוחפת. אולם מבחוץ זה רק משחק, אחד מבין אינספור משחקים אפשריים שלכל אחד מהם חוקים משלו. מושג המשחק מאפשר אפוא לקבל מערכות חוקים שונות ואף סותרות שכולן יכולות להיות נכונות, כל אחת בהקשר של משחק אחר. מי שקובע איזו מהן רלוונטית בכל רגע הוא השחקן האנושי, שיכול לבחור הקשר כזה או אחר מבין אלה שגשישים עבורו.”

יואב בן־דב, “המציאות כמשחק רב־שכבתי בסרט ‘אקזיסטנז’”, בתוך: פוסטמודרניזם בקולנוע, עורך: חיים כאלב (תל אביב: אופטימוס, 2010), עמ’ 93–122.

Physicist, Niels Bohr, formulated the principle of “complementarity” whereby the human capacity for description is not sufficient to encompass the reality of the physical object in its entirety, “as it really is.” Consequently, varied physical descriptions (e.g. of the particle and the wave) are types of games in which each has its own laws. From the moment the choice has been made on a given experimental context, there are set and clear “game laws” within whose framework the object has to be described. But from the outset, the human observer is the one who selects this or that experimental context, and his choice is what determines which laws of the game are used—for example, particle language or wave language—relevant to the description of reality from the standpoint of the electron. “The quantum observer” is thus faced with the same situation as the postmodernist player. There is no single and absolute system of laws, and therefore one may choose, at any given moment, from among varied and contrasting game law systems. But once the choice is made, one must accept the laws of the specific game and adhere to them as if they were the authentic and exact description of reality.

נילס בוהר הפיזיקאי הציג את רעיון ה“השלמותיות” או ה“קומפלמנטריות”. על־פי רעיון זה, יכולת התיאור האנושי אינה מספקת כדי להקיף את מציאות האובייקט הפיזיקלי בשלמותה “כפי שהיא באמת”. לפיכך, תיאורים פיזיקליים שונים (כמו החלקיק והגל) הם מעין משחקים שלכל אחד מהם חוקים משלו. מרגע שנעשתה הבחירה בהקשר ניסיוני מסוים, ישנם “חוקי משחק” קבועים וברורים שבמסגרתם יש לתאר את האובייקט. אבל מלכתחילה, הצופה האנושי הוא הבוחר בהקשר ניסיוני כזה או אחר, והבחירה שלו היא הקובעת אילו חוקי משחק - למשל, שפה חלקיקית או שפה גלית - רלוונטיים לתיאור המציאות מבחינת האלקטרון. “הצופה הקוונטי” עומד אפוא בפני אותו מצב כמו השחקן הפוסט־מודרני. אין מערכת חוקים אמיתית אחת ויחידה, ולכן אפשר לבחור בכל רגע מבין מערכות חוקי משחק שונות ומנוגדות. אבל מרגע שנעשתה הבחירה, יש לקבל את חוקי המשחק שלה ולפעול על־פיהם כאילו הם התיאור האותנטי והמדויק של המציאות.



סייפנים אדומים בוואזה, רמת השרון, 1984  
 Red Gladioli in a Vase, Ramat Hasharon, 1984

## A late reflection on works from 1985 (from an exhibition at the Tel Aviv Museum of Art, curator: Micha Bar-Am)

In his essay “The Uncanny,” Freud endeavors to shed light on the source of the phenomenon of the “uncanny” — the known and familiar, which nevertheless provokes anxiety. The psychological explanation for this, according to Freud, is the repression of frightening contents hints of whose existence, in the course of unexpected encounters in reality, invoke the threat. Freud exemplifies the phenomenon by reference to his and others’ daily experiences, to literature, and to anthropological, historical, and psychological studies.

Sigmund Freud, “The Uncanny” [*Das Unheimliche*], trans. James Strachey, Standard Edition, vol. 17 (London: Hogarth Press, 2003), pp. 217-252.

## התבוננות מאוחרת בעבודות משנת 1985 (מתוך תערוכה במוזיאון תל אביב, אוצר: מיכה בר-עם)

במאמרו “המאויים” מבקש פרויד להאיר את מקור תופעת הרגש “המאויים”, בהיותו מוכר וידוע, ועם זאת מעורר חרדה. ההסבר הפסיכואנליטי לכך, על־פי פרויד, הוא הדחקת תכנים מפחידים שרמזים על קיומם, מתוך מפגשים לא צפויים במציאות הריאלית, מעוררים את האיום. פרויד מדגים את התופעה מתוך התרחשויות יומיומיות שלו ושל אחרים, ממחקרים אנתרופולוגיים, היסטוריים ופסיכולוגיים ומתוך הספרות.

זיגמונד פרויד, “המאויים” בתוך: מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תרגום: חיים איזק (תל אביב: דביר, 1988), עמ’ 7–30.

Home photographs attempt to trace in good time the steps of “the doll Olympia” and the plans of the “Sandman” in the corners of the house and in the yards, and to trace them. The photographs, which equally flood “the canny and the uncanny,” “that which was supposed to have been hidden, but which was revealed” are, by their very presence, a kind of a “secret revealed.” Being precedes consciousness, “homely” (*das Heimliche*) and “unhomely” (*das Unheimliche*). Together they merge two contrasting significances which are compressed into a single notion—the familiar and repressed.

צילומי בית מנסים לאתר מבעוד מועד את צעדי ה”בובה אולימפיה” ואת תוכניותיו של “איש החול” בפינות הבית ובחצרות ולהתחקות אחריהם. התצלומים, המציפים באותה מידה את “המוכר והלא מוכר”, את “מה שהיה אמור להיות נסתר אך יצא אל האור”, הם, בנוכחותם, סוג של “סוד שהתגלה”.

ההוויה מקדימה את התודעה, “ביתי” ו”שאינו ביתי”, והן ממוזגות לתוכן שתי משמעויות מנוגדות הקורסות לרעיון אחד - המוכר והמודחק.





שלושה רבעי־עוף וסכין, רמת השרון, 1984  
Three Chicken's Legs and a Knife, Ramat Hasharon, 1984



תמרה על חלון, רמת השרון, 1984  
Tamara on a Window, Ramat Hasharon, 1984





פילמגלצ'ה, רמת השרון, 1984  
 ElephantSlide, Ramat Hasharon, 1984



תמרהעפרה, סן פרנסיסקו, 1983  
 TamaraOfra, San Francisco, 1983



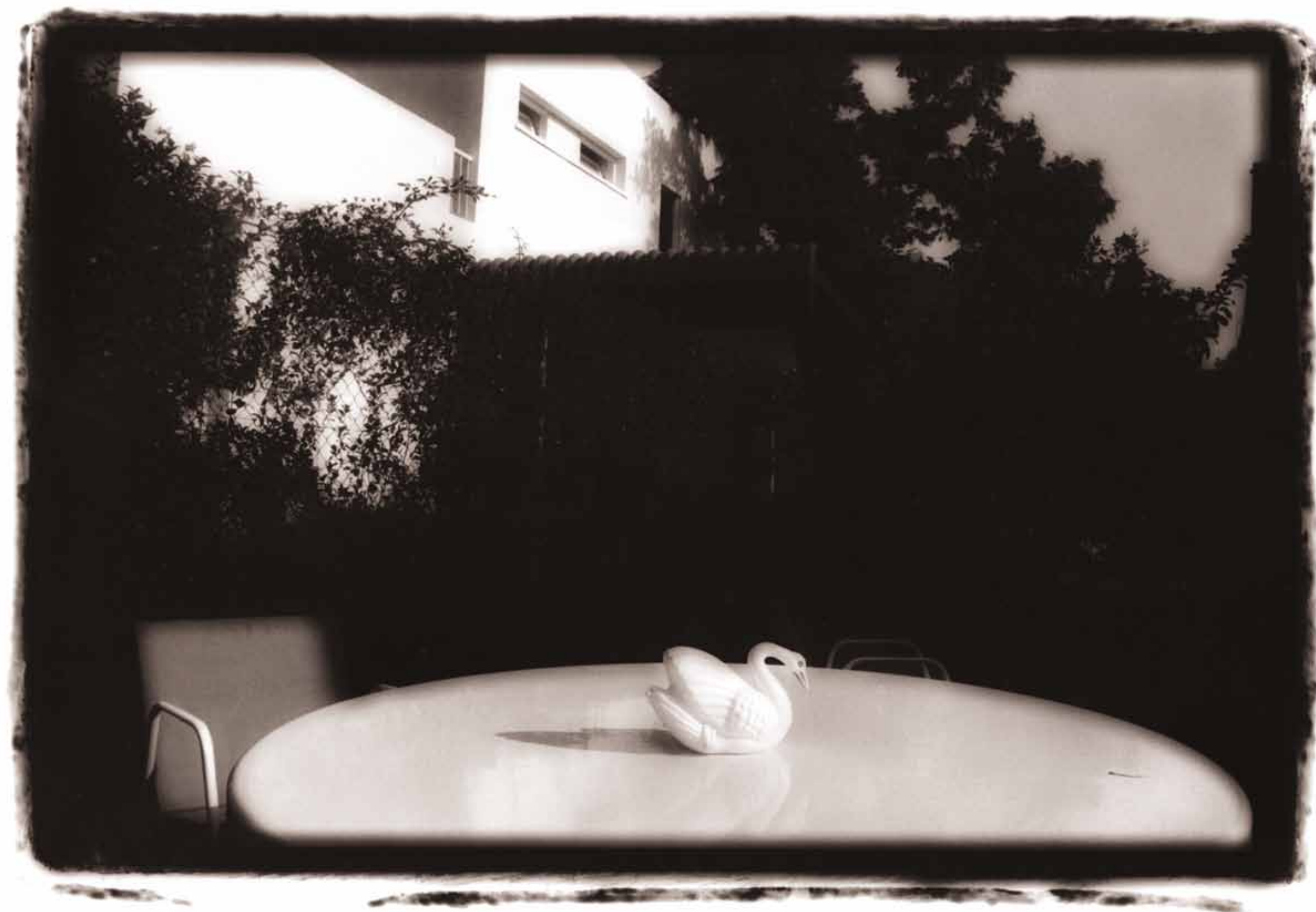




איך לתפוס ארנבת, רמת השרון, 1984  
How to Catch a Rabbit, Ramat Hasharon, 1984



אליזבת על הכורסה, רמת השרון, 1984  
Elizabeth on the Couch, Ramat Hasharon, 1984



A late reflection on works from the series  
“Low ASA,” 1985-1986

התבוננות מאוחרת בעבודות מן הסדרה  
“ASA נמוך,” 1985-1986

After a long spell of photography in an area circumscribed by walls, courtyard and neighborhood fences, the need awoke in me to go out, for a photographic wandering.

Caspar David Friedrich’s *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (“The Wanderer above the Sea of Fog”) seems to be an interesting option when viewed from outside time. Can one convey to the observer the experience of the sublimities and thrilling experiences of the Tel Aviv seashore? Does the term “unique soul” retain its validity? At the same time, I carry on a parallel activity in the field of merchandise and publicity. The professional photographic tools serve a goal outside my interests, outside my artistic activity, within a giant system of economics and media that pushes the concrete, the everyday, the signified aside. The place of the signifiers rises, and the economic world enables the creation of simulacrum bubbles of money signifiers of an exceptional scope.

לאחר תקופה ארוכה של צילום בזירה התחומה בקירות ובגדרות חצר ושכונה, התעורר הצורך ליציאה, לשיטוט מצטלם.

הטייל מעל לים הערפלים (“Der Wanderer über dem Nebelmeer”) של קספר דוד פרידריך (Friedrich) נראה אופציה מעניינת כשמתייחסים אליה מחוץ לזמן. האם ניתן להעביר לצופה את חוויית הנשגבות וההתפעמות מחוף תל אביב? האם נשארה תקפות למושג “נפש יחידה”? באותה עת אני מקיים עיסוק מקביל של פעילות בתחום הסחורות והפרסום. כלי הצילום המקצועיים משמשים מטרה מחוץ לאינטרסים שלי, מחוץ לעיסוק באמנות. פעילות בתוך מערכות ענק של כלכלה ותקשורת הדוחקות את הקונקרטי, את היומיומי, את המסומן. מקומם של המסומנים עולה, ועולם הכלכלה מאפשר היווצרות של בועות סימולקרה של מסמני כסף בהיקף חריג.



כד ערבי על גדם עץ אורן, רמת השרון, 1984  
Arabic Jar on a Pine Stump, Ramat Hasharon, 1984





איש עם חסקה, חוף תל אביב, 1985  
Man on a Surfboat, Tel Aviv Beach, 1985



זוג עם מצלמה, טיילת תל אביב, 1985  
Couple with Camera, Tel Aviv Promenade, 1985



אוטובוס חוף, חוף תל אביב, 1985  
Beach Bus, Tel Aviv Beach, 1985



גבעות חוף, חוף תל אביב, 1985  
Beach Hills, Tel Aviv Beach, 1985



כלב ים, חוף תל אביב, 1985  
Sea Dog, Tel Aviv Beach, 1985



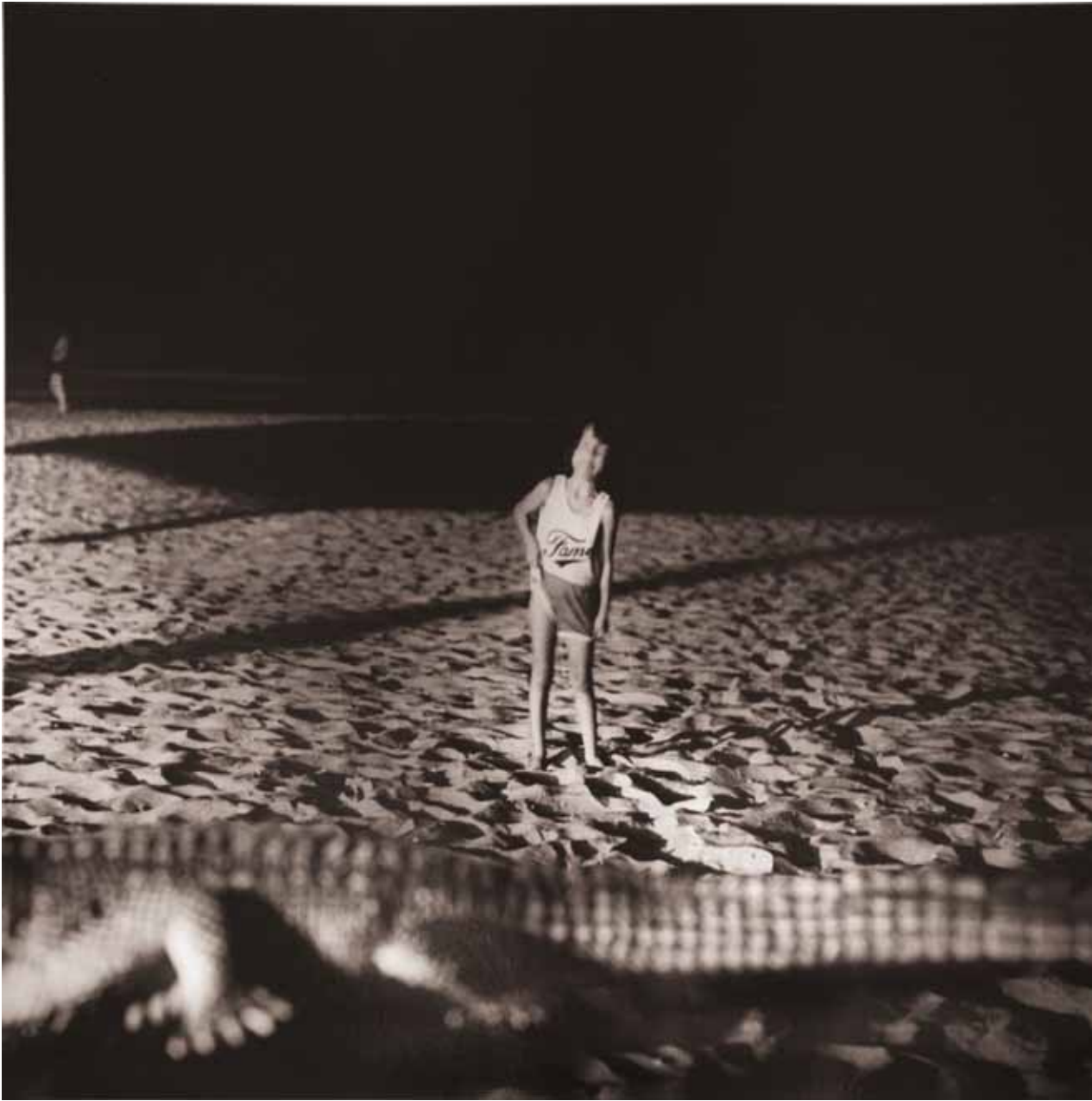
נווה מדבר, נווה אביבים, 1985  
Oasis, Neve Avivim Neighborhood, 1985





95/94

צללים הולכים, חוף תל אביב, 1985  
*Walking Shadows, Tel Aviv Beach, 1985*



קרנודיל תהילה, חוף דבוש, הרצליה/סטודיו תל אביב, 1985  
Crocodile Fame, Dabush Beach, Herzliya/Tel Aviv Studio, 1985

In the course of my photographic activities I generally spin positive three-dimensional spiderwebs which enable pause and observation, without being stuck, like the lull that comes while solving a crossword puzzle.

One may talk about concrete photography, but the attempt to conceptualize a photograph is a desperate attempt to create a true explanation between the sense of the concept and the concept itself. The notion of Reality, in its basic and instrumental usage, is associated with most of the questions a person asks himself each day, until no choice remains but to complicate it and to pound it very thin, to create cracks in order that the concept should slide from them or implode on itself. The unicorn has an unmistakable existence. In an average room, everyone knows what it is. To grasp such concepts as “reality,” “existence,” and “truth,” and to distinguish between them, requires either a great mental effort, or ejection and gentle parachute landing.

בעיסוקי בצילום אני נוהג לטוות קורי עכביש תלת־ממדיים חיוביים המאפשרים לעצור ולהתבונן, בלי להידבק, כמו בהפוגה הנוצרת בשעת פתרון תשבץ. אפשר לדבר על צילום קונקרטי, אך המשגת צילום היא ניסיון נואש לייצר הסבר אמיתי בין פשר המושגים לבין המושג עצמו. המושג “מציאות”, באופנים של השימוש הבסיסי והאינסטרומנטלי, קשור למרבית השאלות שאדם שואל את עצמו מדי יום, עד שלא נשארת ברירה אלא לסבך אותו ולכתוש אותו עד דק, לייצר סדקים כדי שהמושג יגלוש מהם או יקרוס פנימה מעצמו. לחד־קרן יש קיום מובהק. אין איש בחדר ממוצע שאינו יודע מהו. לתפוס מושגים, כמו “ממשות”, “קיום” ו“אמת”, ולהבחין ביניהם נדרש מאמץ רעיוני רב או נטישה וצניחה רכה.





נחש בגינתו, רמת השרון, 1985  
Snake in Its Garden, Ramat Hasharon, 1985



קרוקודיל בגינתו, רמת השרון/סטודיו תל אביב, 1985  
Crocodile in Its Garden, Ramat Hasharon/Tel Aviv Studio, 1985



זה שלי, סטודיו תל אביב, 1989  
It's Mine, Tel Aviv Studio, 1989

**A late reflection on works from the series  
“Flight Security,” 1989**

“I fly from here to a part of the world where the people have only indefinite information, or none at all, about the possibility of flying. I tell them I have just flown there from... They ask me if I might be mistaken.—They have obviously a false impression of how the thing happens. (If I were packed up in a box it would be possible for me to be mistaken about the way I have travelled). If I simply tell them that I can’t be mistaken, that won’t perhaps convince them; but it will if I describe the actual procedure to them. Then they will certainly not bring the possibility of a mistake into the question. But for all that—even if they trust me—they might believe I had been dreaming or that magic had made me imagine it.”

Ludwig Wittgenstein, On Certainty, trans. Denis Paul and Gem Anscombe (Malden, MA: Blackwell, 1969 [2003]), § 671, p. 89e.

**התבוננות מאוחרת בעבודות מן הסדרה  
“בטיחות טיסה”, 1989**

“אני טס מכאן לאיזה מקום בעולם שבו יש לבני האדם רק מידע מעורפל, או אפילו אין להם מידע כלל ביחס לאפשרויות התעופה. אני אומר להם שזה עתה טסתי אליהם מ... הם שואלים אותי האם ייתכן שטעיתי. ברור שאין להם מושג נכון איך הדבר קורה. (אילו הייתי ארוז בקופסה, כי אז היה זה אפשרי שטעיתי ביחס לאופן התובלה). אם פשוט אומר להם שאינני מסוגל לטעות, זה אולי לא ישכנע אותם, אבל אם אתאר להם את התהליך, ישתכנעו. את אפשרות הטעות הם בוודאי לא יעלו לדיון. ועם זאת הם עשויים להאמין – אף אם יש להם אמון בי – שחלמתי, או שאיזה קסם גרם לי לדמיין זאת.”

לודוויג ויטגנשטיין, על הוודאות, תרגום: עדנה אולמן־מרגלית (ירושלים: כתר, 1986), סעיף 671, עמ’ 116.





ארזתי בעצמי, סטודיו תל אביב, 1989  
 | Packed By Myself, Tel Aviv Studio, 1989



אין לי נשק, סטודיו תל אביב, 1989  
 | Carry No Arms, Tel Aviv Studio, 1989





**A late reflection on works from the series  
“Very Untitled,” 1990**

Describing Krakauer’s first encounter with the olive trees and crucifix figure in the Old City [of Jerusalem] alleys of 1925, Dani Dothan writes: “Jerusalem is a type of commandment, thought Krakauer, his hands traveling across piles of crosses carved from olive wood. Some of them glittered as if they had been dipped in olive oil, others were faded and unfinished. Christ’s figure was carved with a primitive hand lacking skill, or possibly love, by local artisans who drew their Christian aesthetic from distant sources, although they were born in the land of Jesus. The crucifixes he saw were bad imitations of their European counterparts. The only local element about these imitations was the olive wood, and Krakauer knew that an olive tree would rather be burnt in the field where it stood for centuries than be dwarfed to the level of a statuette sold for pennies to pilgrims and tourists so they can have something holy to take back home. The olive trees were the first thing that struck Krakauer in Palestine. Now, in their stricken, distorted condition in the stall, their humiliation was hard to bear.”

Dani Dothan, [On a Triangle Reflected between Here and the Moon](#) (Jerusalem: Keter, 1993 [Hebrew]), p. 14; translated in: Ofra Rimón, “Foreword,” cat. [Leopold Krakauer: Blessed are the Poor in Spirit](#) (Haifa: Hecht Museum, 2005).

“And the custom of the priests with the people was, that, when any man offered sacrifice, the priest’s servant came, while the flesh was in seething, with a flesh-hook of three teeth in his hand; and he struck it into the pan, or kettle , or caldron, or pot; all that the flesh-hook brought up the priest took therewith. So they did unto all the Israelites that came thither in Shiloh.”

I Samuel 2: 13-14 (KJV)

A gaze at matches and the bully. In 1827, fourteen years before the existence of photography, an English chemist named John Walker produced “sticks from antimony-sulfide—huge sticks, 4-feet high each. They are considered the forerunners of today’s widespread match. Small sulfide matches were first marketed in Germany in 1832, but were extremely dangerous, a problem that was solved in 1845 with the invention of red phosphorous. In 1855, the Swede Carl Lundstrom, exhibited safety matches made of red phosphorous for the first time. Their size was reduced, but they were still capable of carrying a weightlifter on their thin bodies.

[בריון גפרורים](#), סטודיו תל אביב, 1990  
[Matchbox Tough Guy](#), Tel Aviv Studio, 1990

**התבוננות מאוחרת בעבודות מן הסדרה  
“מאוד ללא כותרת,” 1990**

על המפגש הראשון של קרקואר עם דמות הצלוב ועצי הזית בסמטאות העיר העתיקה של 1925 כותב דני דותן:  
“ירושלים היא סוג של פקודה, חשב קרקואר, וידיו טיילו על פני ערמות צלבים מגולפים בעץ זית. חלקם בהקו כאילו נטבלו בשמן זית, אחרים היו דהויים וחסרי גימור. דמותו של הצלוב הייתה מגולפת ביד פרימיטיבית חסרת מיומנות, או אולי חסרת אהבה, של טכנאים מקומיים, שלמרות שנולדו בארצו של ישו שאבו את האסתטיקה הנוצרית שלהם ממקורות רחוקים. הצלובים שראה היו חיקויים גרועים של הצלובים האירופיים. הדבר המקומי היחיד בחיקויים האלה היה עץ הזית, וקרקואר ידע שעץ זית מעדיף שישרפו אותו בשדה שעמד בו מאות שנים ושלא יגמדו אותו לדרגת פסלון שנמכר בפרוטות לעולי רגל ותיירים, כדי שיהיה להם משהו קדוש לחזור אותו לארצותיהם. עצי הזית היו הדבר הראשון שהמם את קרקואר בארץ ישראל. עכשיו, במצבם הפגוע והמעוות על הדוכנים, הייתה השפלתם קשה לו.”

דני דותן, [על משולש הפוך בין כאן לירח](#) (ירושלים: כתר, 1993), עמ' 14.

“ומשפט הכֹהֲנִים, אֶת־הָעֵם כָּל־אִישׁ זֶבֶח זֶבַח, וְגַא נָעַר הַכֹּהֵן כָּבֵשׁל הַבָּשָׂר, וְהַמִּזְלֵג שֶׁלֹשׁ הַשָּׁנִים בְּיָדוֹ. וְהִכָּה בְּכִיּוֹר אֹז בְּדִיד, אֹז בְּקַלְחַת אֹז בְּפִרוֹר כָּל אִשֶּׁר יַעֲלֶה הַמִּזְלֵג, יִקַּח הַכֹּהֵן בּוֹ. כֹּכָה יַעֲשׂוּ לְכָל־יִשְׂרָאֵל הַבָּאִים שָׁם בָּשׁ לֶהָ.”

שמואל א' ב', 13–14

מבט בגפרורים ובבריון אחד. בשנת 1827, ארבע עשרה שנים לפני היות הצילום, הפיק רוקח אנגלי בשם ג'ון ווקר "מקלות מגופרית על־תחמוצתית" עצומים שגודלם שלושה רגל (91 ס"מ) כל אחד. הם נחשבים לאבותיו של הגפרור המוכר לנו כיום. גפרורי גופרית קטנים שווקו לראשונה בגרמניה בשנת 1832, אך היו מסוכנים ביותר, בעיה שנפתרה ב־1845 עם המצאת הזרחן האמורפי (האדום). ב־1855 הציג קרל לינדסטרום משוודיה בפעם הראשונה את הגפרורים ה"בטוחים" העשויים זרחן אדום. גודלם צומצם ולמרות זאת הם היו מסוגלים לשאת על גופם הדק מרים משקולות.





מזלג ללא שיניים, סטודיו תל אביב, 1990  
Toothless Fork, Tel Aviv Studio, 1990



חמור ללא אוזן מעץ זית, סטודיו תל אביב, 1990  
Earless Donkey from Olive Wood, Tel Aviv Studio, 1990



המסמך על אודות הקרוקודיל, סטודיו תל אביב, 1990  
The Document about the Crocodile, Tel Aviv Studio, 1990

## A late reflection on works from the series “Documents – Working Papers,” 1990

This group of works points at the pre-known failure to create, by means of photography, a document which will be, in essence, a fact rather than an opinion. Ever since the term “point of view” came to be, at best, the name of a leading TV program, the name of the Israeli Opticians Association web portal, the name of a film production company, or the name of an album—it totally disintegrated and became a dead metaphor, like “the foot of the mountain.”

Photography is necessarily a medium that creates a deconstructive event. As an analytical medium, it is designed to create opinions, to delve beneath the foundations of the visible with tools of apparent sight.

Documents, by their very nature, were designed to create communication that will clarify the process of the things they represent and their content. They are wrapped in some system, and contain text and diagrams or photographs.

Documents contain contracts and various undertakings, development processes, and the built-in possibility to keep track of them. By their very existence, they furnish proof of the implementation and the order of things.

Obviously, documents depend on some kind of understanding of the document creator’s world, and embed the intention to allow another to study them. The preparation of documents is effected by a clear system which examines, by its use, its inner spaces and its potential to progress towards the creation of yet another document. This is the formula: a simple rectangular photo that represents everyday existence, acquires a new, square format by means of another object—a device that lays itself bare—after the addition of an orderly Hebrew text connected with an urban legend or some personal dream. It is translated into English, a translation that I can judge, and afterwards into Japanese, a translation which I accept.

The second story is about the goose that was fattened and fell ill, transmitting its disease to the food.

## התבוננות מאוחרת בעבודות מן הסדרה “מסמכים - ניירות עבודה,” 1990

קבוצת עבודות זו מצביעה על הכשל הידוע מראש לייצר באמצעות צילום מסמך אשר יהיה במהותו עובדה ולא דעה. מאז הפך המושג “נקודת מבט” לכל היותר לשם של תכנית טלוויזיה עקרונית, של פורטל האופטיקה בישראל, של חברת הפקה לסרטי פרסומת או של תקליט. הוא פורר לחלוטין והיה למטפורה מתה כמו “מרגלות ההר”. צילום הוא בהכרח מדיום שמייצר מאורע דקונסטרוקטיבי, מדיום אנליטי שנועד לייצר דעות, לחתור תחת יסודות הנראה בכלים של קיום נראה לעין. מסמכים, מעצם טבעם, נועדו ליצור קומוניקציה אשר תבהיר את מהלך הדברים שהם מייצגים ואת תוכנם. הם ארוזים בשיטה כלשהי ומכילים טקסט ודיאגרמות או תצלומים.

המסמכים מכילים חווי התקשרות ומחויבויות כלשהן, תהליכי התפתחות ואפשרות מובנית למעקב אחריהם, ומהווים מעצם קיומם הוכחה לִישִׁים ולסדר דברים. ברור מאליו שמסמכים נסמכים על הבנה כלשהי של עולמו של מייצר המסמכים, וטמונה בהם הכוונה לאפשר לאחר לעיין בהם. עבודת הכנת המסמכים נעשית בשיטה נהירה אשר בוחנת, אגב השימוש בה, את מרחביה הפנימיים ואת הפוטנציאל שלה להתקדם ולייצר עוד מסמך חדש.

וואת הנוסחה: צילום שפוט מלבני לרוחב מתוך נוכחות של קיום יומימי עובר לפורמט חדש ריבועי באמצעות עצם אחר - תחבולה המערטלת את עצמה - תוספת טקסט מסדיר. הטקסט המסדיר בעברית קשור לאגדה אורבנית או לחלום אישי. הוא מתורגם לאנגלית, תרגום שאני יכול לשפוט, ואחר כך ליפנית, תרגום שאני מקבל.

סיפור שני הוא על האווז שפוטם וחלה והעביר את המחלה עצמה אל האוכל.

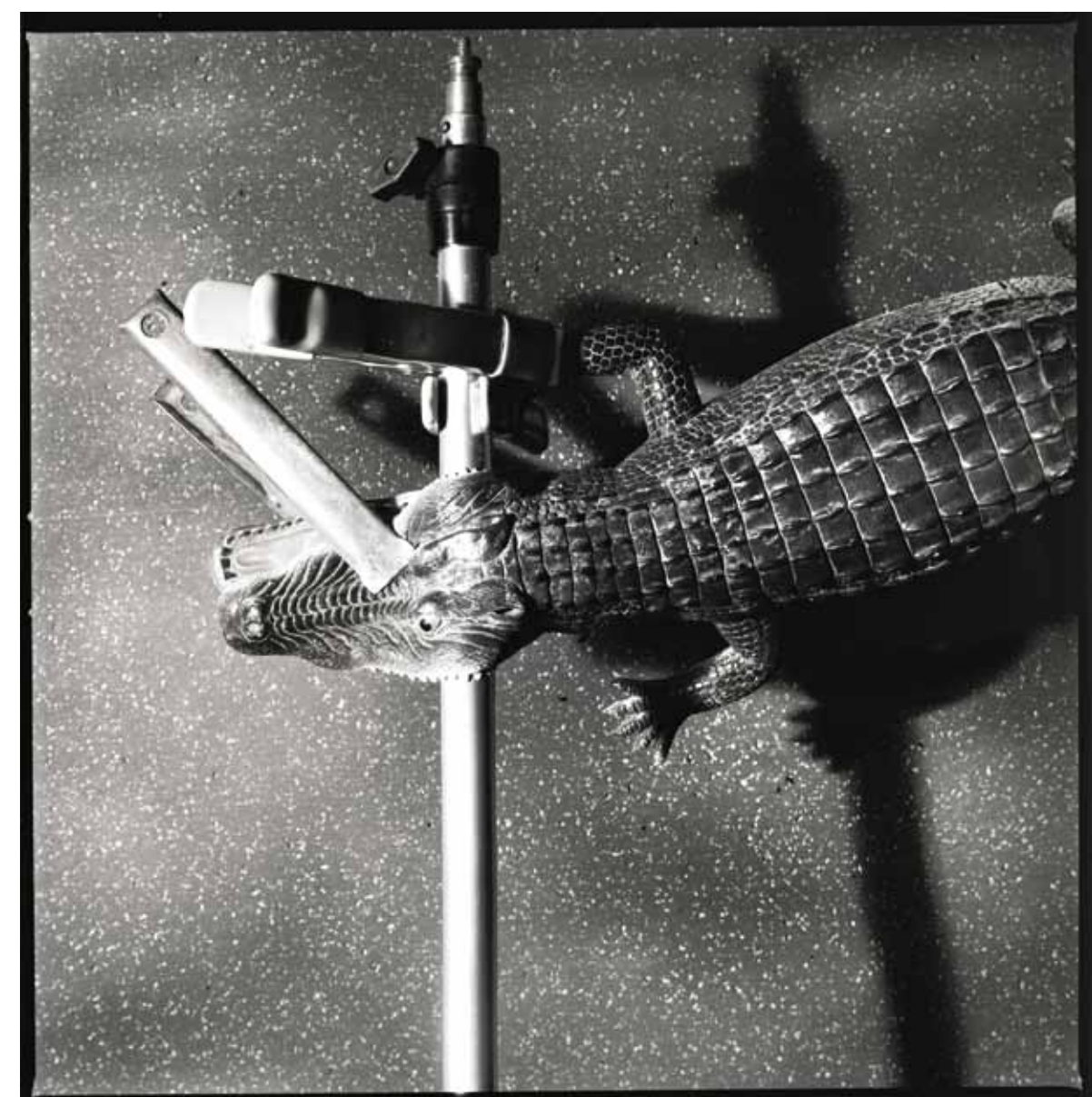




今や水路という水路を通して帰り来たる生き物。もっとも、予知できなかったことではないが・・・

Spreading in waterways has become a fact, even if partially foreseen

ההתפשטות במעברי המים הפכה לעובדה, למרות שבחלקה נחזתה מראש







המסמך על אודות האווז, סטודיו תל אביב, 1990  
The Document about the Goose, Tel Aviv Studio, 1990



A late reflection on video images from the exhibition catalogue Life Size, The Israel Museum, Jerusalem, 1990

התבוננות מאוחרת בדימויי וידיאו מתוך קטלוג התערוכה בגודל טבעי, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1990



The overall attitude to photography, as a view of or a window onto reality, is founded on a logocentric concept, from the commonly-held assumption that there is an independent “truth” which precedes representation. Jacques Derrida is critical of this view. He describes it as a “prejudice,” “a metaphysics of presence.” This metaphysics tends to identify basic philosophical conceptions, such as “truth,” “reality,” and “existence,” in terms of “presence,” “substance,” “identity,” and “source,” while almost entirely ignoring the vital role played in every definition or possible understanding of these concepts by the “absence” and the “différance.”

היחס הכולל לצילום, בתור מראה של מציאות או חלון אליה, נשען על תפיסה לוגוצנטרית, מתוך ההנחה המקובלת כי יש “אמת” בלתי תלויה הקודמת לייצוג. ז’אק דרידה מותח בקורת על תפיסה זו. הוא מגדיר אותה “דעה קדומה” ומכנה אותה “מטפיזיקה של נוכחות”. מטפיזיקה זו נוטה לזהות תפיסות פילוסופיות בסיסיות, דוגמת “אמת”, “מציאות” ו”קיום”, במונחים רעיוניים של “נוכחות”, “מהות”, “זהות” ו”מקור”, מתוך התעלמות כמעט מוחלטת מהתפקיד המכריע שממלאים בתוך כל הגדרה או הבנה אפשרית של תפיסות אלה ה”היעדר” (absence) וה”הבדל” (difference).

詰め込むにはそれなりの理由があろうが、内なる変化は避け難い

Stuffing the goose may have satisfied the user, though evidently accompanied by internal change

אמנם הסב הפטוס הנאה מסוימת למשתמש, אך לווה בשנוי פנימי ניכר



דימויי וידיאו מתוך קט' בגודל טבעי: מציאות באמנות עכשווית, עורכת: סוזן לנדאו,  
עיצוב גרפי: נירית צור (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1990)  
Video images from cat. *Life-Size: A Sense of the Real in Recent Art*, ed. Suzanne  
Landau, book design: Nirit Zur (Jerusalem: The Israel Museum, 1990)

עם הפנים לתעשייה, 1990  
*Facing the Industry*, 1990









הנצחת בן גוריון, 1990  
Commemorating Ben Gurion, 1990



דגני בוקר, 1990  
Hebrew Cereal, 1990





רצף ערבי עם פלט מים, 1990  
Arab Paver with a Spirit Level, 1990



שמירה על הרכב, 1990  
Car Care, 1990





אני מסמל חלל פיתתה, סטודיו תל אביב, 1990  
I Symbolize a Pita Hole, Tel Aviv Studio, 1990

## A late reflection on works from the series “A Mountain Being-in-Itself,” 1991-1992 (exhibited at The Israel Museum, Jerusalem 1994, curator: Nissan Perez)

The appended text discusses the numerous names of Mt. Everest and the people associated with it

A Mountain Being-in-Itself/ tangent text / Avi Ganor / 12 December 1993

Mount Chomolungma\* belongs to the range of Himalayan mountains between Tibet and Nepal. That same mountain is called in India ‘Gourishankar,’ but a close examination of the dual names reveals that from the geographical standpoint, they are, in fact, two separate mountains, about 60 km distant from each other, and they differ considerably in the altitude of their summits.

Mount Chomolungma is named after the mother goddess of the earth, and experts assert that it is the tallest mountain on the face of the earth—8,848 meters high! If this is so, then its summit is The summit, even though in general it is hidden from view above the abundance of cloud enveloping the mountain. Experts believe that the mountain being-in-itself is indifferent to its numerous achievements.

Sir George, a British engineering and geography expert, determined the position and altitude of the mountain with great precision and skill. It would not be going too far to assume that the fate of both the mountain and Sir George were influenced by their mutual encounter.

For decades, mountaineers persisted in their stubborn attempts to scale the cliffs and glaciers of the Chamolunga in order to reach the summit, and failed. Some consolation was obtained by means of the black-and-white quality photos of the mountain, its summit and environment. Perhaps this is deviating from the main point, and perhaps an unnecessary reference—but for the sake of clarity we should point out the climbers’ devotion to and justification of their mission. And this is their testimony: “Because it’s there.”

In the end, the mission was crowned a success. With the coincidence of a lottery win, on 29 May 1953, the birthday of Queen Elizabeth II, Edmund Percival Hillary—a New Zealand mountaineer and discoverer, a farmer’s son who studied law, managed his father’s farm, was a bee-keeper, as well as a WWII pilot—reached the summit, and was knighted.

For the sake of scientific truth, whose value here is only instrumental, we should also mention the name of his guide, the Sherpa Tenzing Norgay, who perhaps knew the way. Seven years elapsed before Hillary returned to the Himalayas and searched in vain for the Abominable Snowman.

In order to maintain a semblance of updating, it should be noted that following space research, and mainly after the American moon landing, the mountain’s status has undergone a great devaluation.

\*Other names for the Everest are Sagarmatha in Nepal, Chomolungma or Qomolangma in Tibet, Qomolangma Feng in China.

## התבוננות מאוחרת בעבודות מן הסדרה “הר כשלעצמו”, 1991-1992 (הוצגו במוזיאון ישראל, ירושלים, 1994, אוצר: ניסן פרז)

הטקסט המצורף הוא על שמותיו המרובים של האוורסט ועל התזמונים והאנשים הקשורים בו.

הר כשלעצמו/ טקסט משיק /אבי גנור/ 12 בדצמבר 1993

הר הַצ'וֹמֹלֶנְגְמָה\* משתייך לשרשרת הרי ההימלאיה שבין טיבט לנפאל. אותו הר ממש מכונה בהודו גורישנקר, אבל בחינה דקדקנית של כפל השמות מעלה שמבחינה גיאוגרפית מדובר בשני הרים נפרדים המרוחקים 60 ק"מ זה מזה, ואף נרשם הפרש ניכר בגובה פסגותיהם.

הַצ'וֹמֹלֶנְגְמָה קרוי על שם האלה־האם של האדמה, ומומחים קובעים שהוא ההר המתנשא לגובה הרב ביותר על פני כדור הארץ - 8,848 מטרים! אם כך הדבר, הרי פסגתו היא־היא הפסגה, אף שלרוב היא נסתרת מעל שפעת העננים העוטפת את ההר. מומחים סוברים שזההר כשהוא לעצמו, שווה נפש להישגיו המרובים.

סר ג'ורג', בריטי שמומחיותו בתחומי ההנדסה והגיאוגרפיה, קבע את מיקומו ואת גובהו של ההר בדייקנות רבה ובכישרון רב. לא יהיה נועז או מרחיק לכת להניח שגורלם של ההר ושל סר ג'ורג' הושפעו מהמפגש ביניהם.

עשרות שנים התמידו מעפילי הרים במאמציהם העיקשים לטפס על צוקיו ועל קרחוניו של הַצ'וֹמֹלֶנְגְמָה, כדי להגיע אל פסגתו, וכשלו. נחמת־מה העניקו תצלומי שחור־לבן איכותיים של ההר, פסגתו וסביבתו. אולי זאת סטייה מהעיקר ואולי - אזכור מיותר, אך לשם הבהירות נצביע על הטעם לדבקות המטפסים במשימתם. וזאת עדותם: "מכיוון שהוא שם" ("Because it's there").

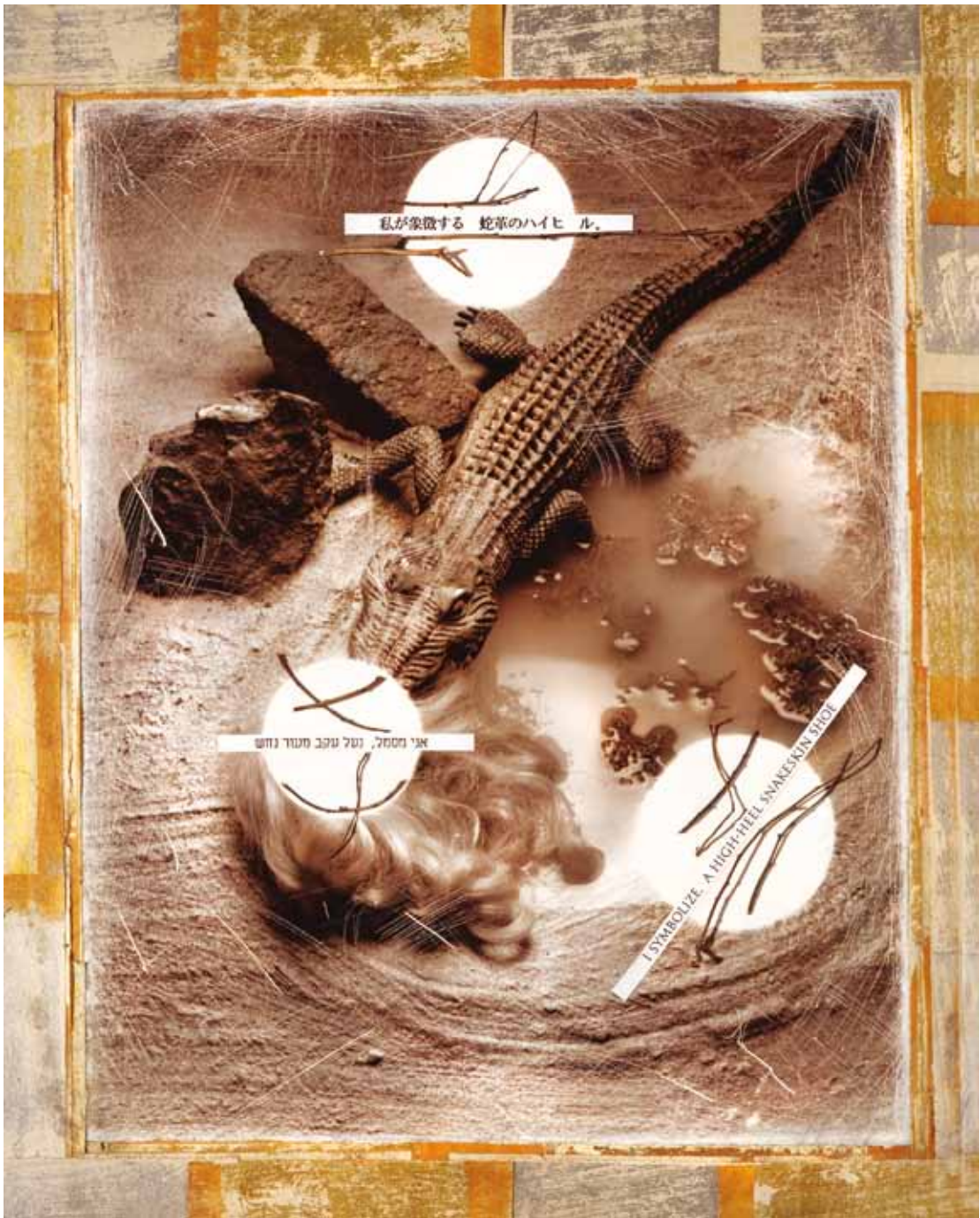
לבסוף צלחה המשימה. במקריות של זכייה בלוטו, ב־29 במאי 1953, יום הולדתה של המלכה אליזבת, אדמונד פרסיוול הילרי - מעפיל הרים ומגלה ארצות נירו־לנדי, בן איכרים שלמד משפטים, ניהל את משק אביו, היה כוורן וגם טייס במלחמת העולם השנייה - הגיע לפסגה והיה לאביר.

למען האמת המדעית, שערכה כאן הוא אינסטרומנטלי בלבד, יוזכר גם שם מדריכו משבט הַשֶּׁרְפָּה, טְנִינְג נורג'יי, שאולי הכיר את הדרך. שבע שנים חלפו בטרם חזר הילרי להימלאיה וחיפש את איש השלג הנאלח, אבל לא מצא אותו.

כדי להקפיד על מידת מה של עדכון, יצוין שבעקבות חקר החלל ובעיקר לאחר נחיתת האמריקנים על הירח, חל פיחות גדול מאוד במעמדו של ההר.

\*שמות אחרים של האוורסט: בנפאל - סגרמתה (Sagarmatha), בטיבט - צ'וֹמֹלֶנְגְמָה (Chomolungma) או קוֹמֹלֶנְגְמָה (Qomolangma), בסין - קוֹמֹלֶנְגְמָה פנג (Qomolangma Feng).





אני מסמל נעל עקב מעור נחש, סטודיו תל אביב, 1990  
I Symbolize a High Heel Snakeskin Shoe, Tel Aviv Studio, 1990



אני מסמל זיתים דפוקים, סטודיו תל אביב, 1990  
I Symbolize Crushed Olives, Tel Aviv Studio, 1990



התבוננות מאוחרת בעבודות מן הסדרה  
"Save as..." 1994

A late reflection on works from the series  
"Save as..." 1994

“1. A robot may not injure a human being, or through inaction, allow a human being to come to harm.  
2. A robot must obey the human’s commands, so long as they do not conflict with the First Law.  
3. A robot must protect its own existence, as long as such protection does not conflict with the First or Second law.”  
Isaac Asimov, i,Robot

The Zeroth Law which precedes the three others and was added later in Asimov’s book Robots and Empire:  
“A robot may not harm humanity, or by its inaction allow for humanity to be harmed.”

The three original laws change accordingly, in order to conflict with the Zeroth Law.

Technology, from the dawn of its poetic existence as an artificial act of man, and not the metaphor of God, was not for a moment bothered by Nature’s existence or the self-elevation of Creation. Nonetheless, it aroused the hostility of envious man, afraid of the unknown, of what was inconceivable and aroused mixed emotions among people.

The following is a partial list of fears: Fear of the stranger, which underlies an overall hostility of the majority of prejudices and stereotypes; fear of the loss of control; fear of dependence (“I shan’t be the slave of the computer”); fear of decline and obsolescence; fear that the tasks placed on machines will not “free man for humane and enlightened activity,” but will lead him to idleness and degeneration (fear of robots); fear of knowing too much; fear of the Promethean struggle (Prometheus had compassion for man and sought to give him fire; thus in the end man received Pandora, and a suffering-filled struggle to free the wind from its chains was set in motion).

129/128  
1” לא יפגע רובוט לרעה בבן אדם, ולא יניח, במחדל, שאדם ייפגע.  
2. רובוט חייב לציית לפקודותיו של אדם, כל עוד אינן סותרות את החוק הראשון.  
3. רובוט דיאג לקיומו שלו וישמור על שלמותו, כל עוד הגנה זו אינה סותרת לא את החוק הראשון ולא את החוק השני.”  
אייזיק אסימוב, אני, רובוט

חוק האפס הקודם לשלושתם, התווסף מאוחר יותר בספרו של אסימוב, רובוטים ואימפריה: “אל יפגע רובוט לרעה באנושות ולא יניח, במחדל, שהאנושות תיפגע.”

שלושת החוקים המקוריים משתנים בהתאם, כדי שלא יסתרו את חוק האפס.

הטכנולוגיה - משחר קיומה הפיוטי בתור מעשה מלאכותי של האדם, ולא המטפורה של אלוהים - לא הוטרדה לרגע מקיום הטבע או מרוממות הבריאה. עם זאת היא עוררה עוינות אצל האדם צר העין והחרד מהלא מוכר, ממה שאינו נתפס ומעורר רגשות מעורבים אצל בני אדם.

להלן רשימת חרדות חלקית:  
חרדת הזר שבבסיס מכלול עוין של מרבית הדעות הקדומות והסטריאוטיפים, חרדה מפני אובדן שליטה, חרדה מפני תלות (“לא אהיה עבד למחשב”), חרדה מפני התנוונות והתיישנות, חרדה שמא המטלות שיוטלו על מכונות לא “ישחררו את האדם לעשייה אנושית נאורה” אלא יביאו אותו לידי בטלה וניוון (פחד מפני רובוטים), פחד לדעת יותר מדי, פחד מפני המאבק הפרומתאי (פרומתאוס חמל על האדם וביקש לתת לו את האש, וכך לבסוף קיבל האדם את פנדורה, ומאו המאבק מרובה הסבל לשחרור הרוח מכבליה).

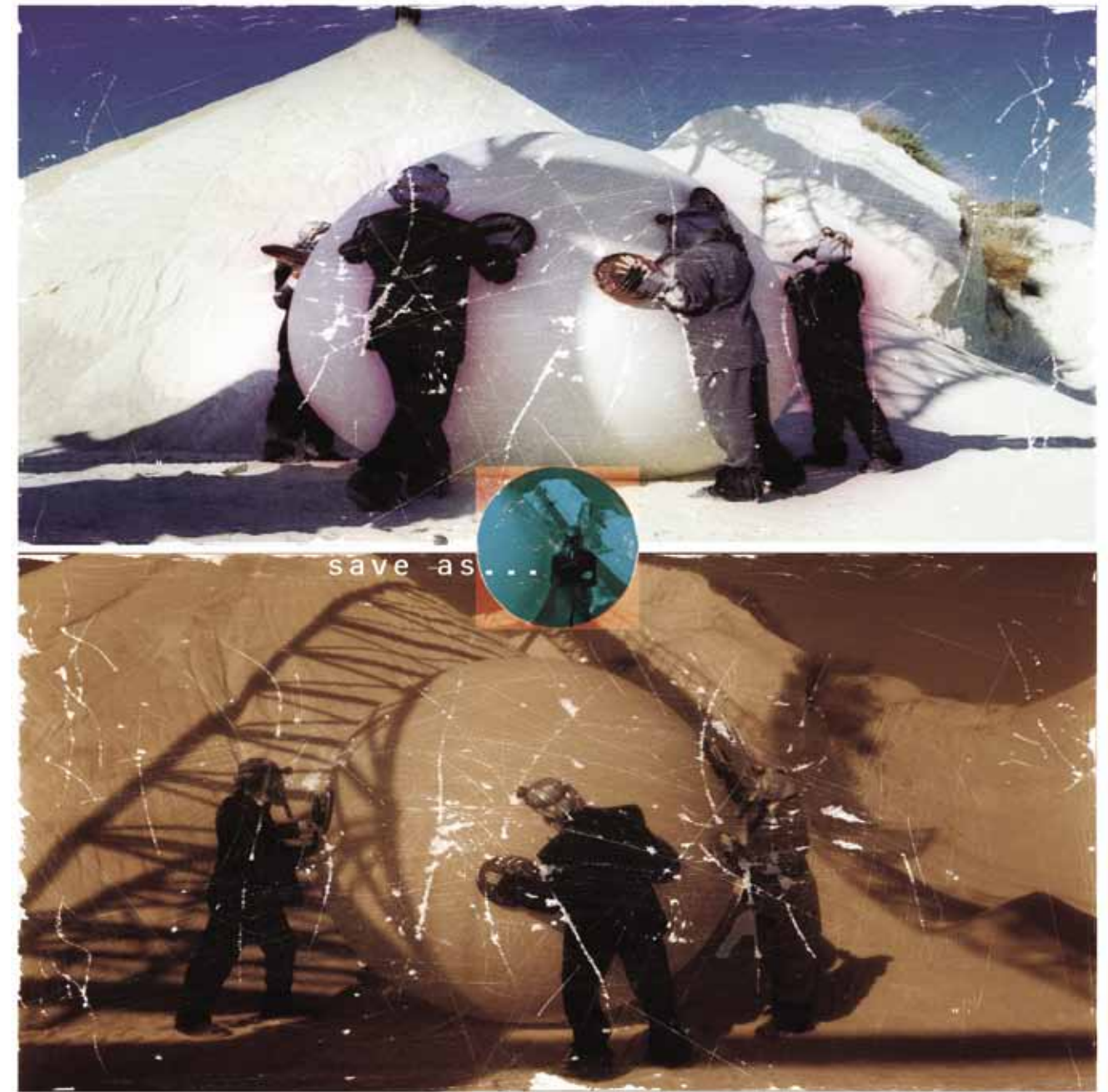
Save as..., פתח תקוה, 1994  
Save as..., Petach Tikva, 1994







1994, פתח תקוה, Save as...  
Save as..., Petach Tikva, 1994



1994, פתח תקוה, Save as...  
Save as..., Petach Tikva, 1994





1994, פתח תקוה, Save as...  
Save as..., Petach Tikva, 1994



1994, פתח תקוה, Save as...  
Save as..., Petach Tikva, 1994





1994 , Other People can be Manipulated but Not Me , פתח תקווה, 1994  
Other People can be Manipulated but Not Me, Petach Tikva, 1994



1994 , Other People can be Manipulated but Not Me , פתח תקווה, 1994  
Other People can be Manipulated but Not Me, Petach Tikva, 1994

## התבוננות מאוחרת בעבודות מן הסדרה "טכנולוגיה מתיישנת", 1996

המיושן (outmoded) מוגדר "במבני הברזל הראשונים, בבנייני החרושת הראשונים, בצילומים המוקדמים, בדברים המתחילים לעבור מן העולם, בפסנתרי הכנף הסלוניים, בשמלות שמלפני חמש שנים, במקומות הכינוס האופנתיים, כאשר האופנה מתחילה לזנוח אותם." ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים, תרגום: דוד זינגר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 77.

לדמות אש הוא מעשה פרומתאי, כאילו פרומתיאוס העביר את האש מחדש בתוך קנה חלול של שקמו.

כן, זה נכון, טכנולוגיה מתיישנת. ולטר בנימין היטיב לתאר את ה־outmoded, את ההתיישנות, שהיא החוק של ייצור סחורתי והיא משחררת את האובייקט המתיישן מהאחיזה של השימושיות ומאפשרת לו להופיע באור חדש החושף, אולי, את ההבטחה החלולה שבטכנולוגיה המודרנית.

137/136

## A late reflection on works from the series "Aging Technology," 1996

André Breton "was the first to perceive the revolutionary energies that appear in 'the outmoded,' in the first iron constructions, the first factory buildings, the earliest photos, the objects that have begun to be extinct, grand pianos, the dresses of five years ago, fashionable restaurants when the vogue has begun to ebb from them."

Walter Benjamin, Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, trans. Peter Demertz (New York: Schocken Books, 1978), p. 181.

To simulate fire is a Promethean feat, as if Prometheus transmitted the fire anew inside a hollow fennel stalk.

Technology indeed grows outdated. Walter Benjamin masterfully described the outmoded, which is the law of merchandise production; it releases the object that grows obsolete from the grasp of usefulness, and enables it to appear in a new light, which reveals, perhaps, the hollow promise of modern technology.

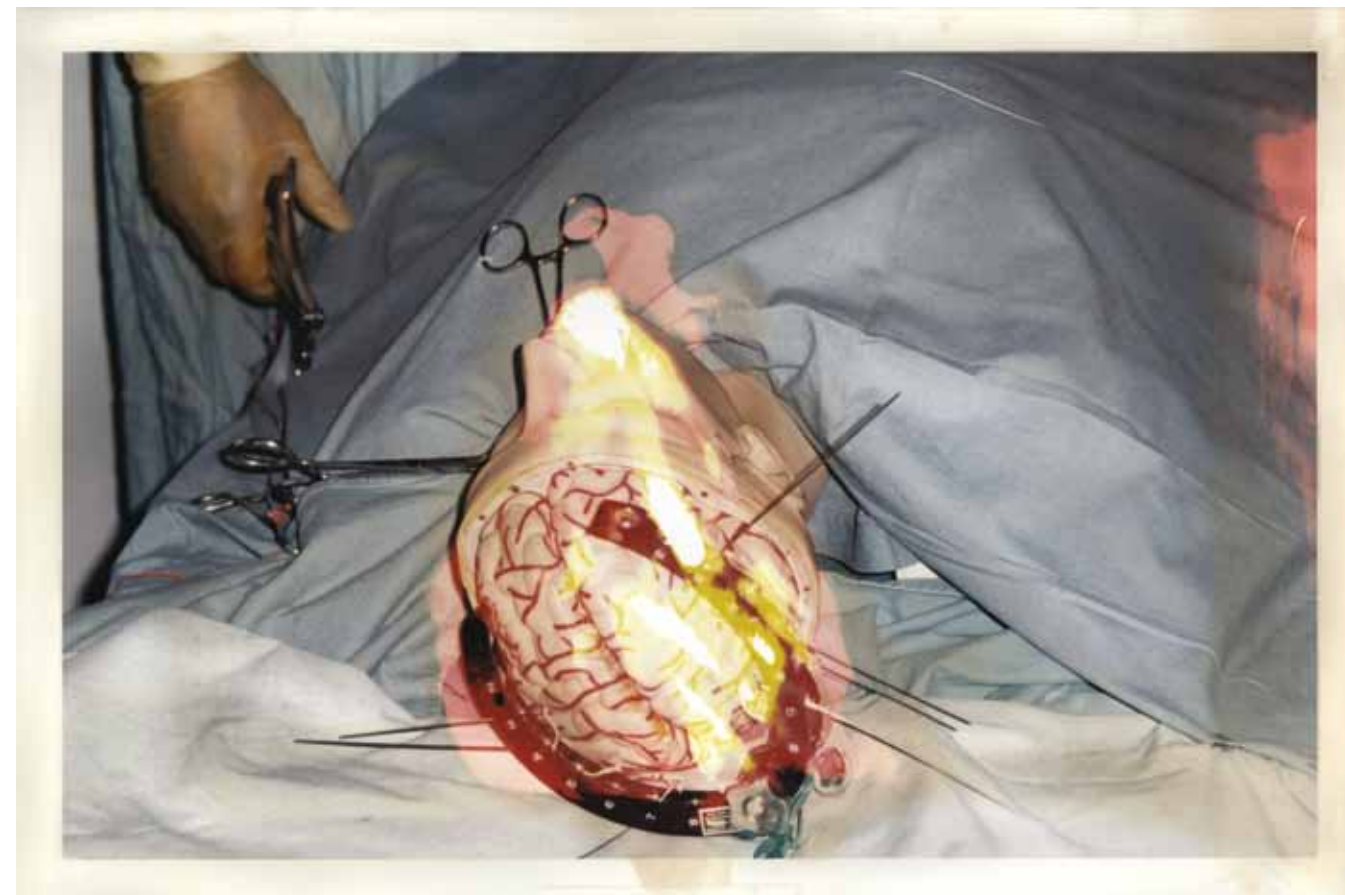


מרכזן עם אש, בוסטון, 1996  
Operator with Fire, Boston, 1996





איש קומוניקציה עם אש, בוסטון, 1994  
Communication Man with Fire, Boston, 1994



ניתוח מוח עם אש, בוסטון, 1994  
Brain Surgery with Fire, Boston, 1994

התבוננות מאוחרת בעבודות מן הסדרה  
 “כמעט ראיתי נחש”, 1996

A late reflection on works from the series  
 “I Almost Saw a Snake,” 1996



כמעט ראיתי נחש, רמת השרון, 1991–1996  
 I Almost Saw a Snake, Ramat Hasharon, 1991-1996

“I almost saw a snake” is a sentence we used in conversations in the studio when we talked about a missed opportunity, about the closeness of almost, and about what had prevented us (Yoav Chanan, who was my assistant at the time, suggested that this sentence sums up existence).

This sentence gave rise to one work at the beginning of the 1990s, but it remained an unresolved issue, and I returned to it recently. This time, however, the snake was almost digitally present. It entered the work in order to relieve the semantic tension of the sentence.

The initial point of departure was that the work contains a type of loss of direction by the use of language which is syntactically correct, but produces unease in relation to the meanings within it. Thought and speech lose out, since it is impossible not to think logically with logical thinking tools.

In the work there is a frontal clash between the depicted world and the man who thinks about the world. Wittgenstein may come to our rescue here. “What we cannot speak about we must pass over in silence.”

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* [1921], trans. D.F. Pears & B.F. McGuinness (London and New York, 1994), p. 62.

“כמעט ראיתי נחש” הוא משפט ששימש אותנו בשיחות בסטודיו כשדיברנו על החמצה של דברים, על קרבה של כמעט ועל מה שנמנענו ממנו כמעט (יואב חנן, שהיה האסיסטנט שלי באותה תקופה, הציע שהמשפט הזה מסכם אקזיסטנציה).

מתוך משפט זה נוצרה עבודה אחת בתחילת שנות ה־90, אבל הוא נשאר עניין לא פתור וחזרתי אליו בזמן האחרון, אלא שהפעם הנחש כבר כמעט נוכח דיגיטלית. הנחש נכנס לעבודה כדי לפרוק את המתח הסמנטי של המשפט.

נקודת המוצא הראשונה היא שיש בעבודה משום אובדן דרך בשימוש בשפה שהיא נכונה תחבירית, אך מייצרת אי־נוחות של המובנים בתוכה. המחשבה והדיבור מפספסים את העולם משום שעם כלים לוגיים של חשיבה, אי אפשר אלא לחשוב חשיבה לוגית.

בעבודה מתקיימות התנגשות חזיתית בין העולם המתואר ובין האיש החושב על העולם. אולי ויטגנשטיין יכול לחלץ אותנו: “מה שאי אפשר לדבר עליו, על אודותיו יש לשתוק”.

לדוויג ויטגנשטיין, מאמר לוגי־פילוסופי, תרגום: עדי צמח (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994), עמ' 81.



**RealityTrauma**

(part II)



RealityTrauma





יום פינוי ואקרשטיין, רמת השרון, 2010  
Clearing Out and Ackerstein, Ramat Hasharon, 2010



ביקור מאובטח, תל אביב, 2010  
Safe Visit, Tel Aviv, 2010





RealityTrauma





RealityTrauma





ים טכני, תמונע, 2009  
Technical Sea, Timna, 2009



ממטרה וטניס, רמת השרון, 2009  
Sprinkler and Tennis, Ramat Hasharon, 2009





Reality Trauma



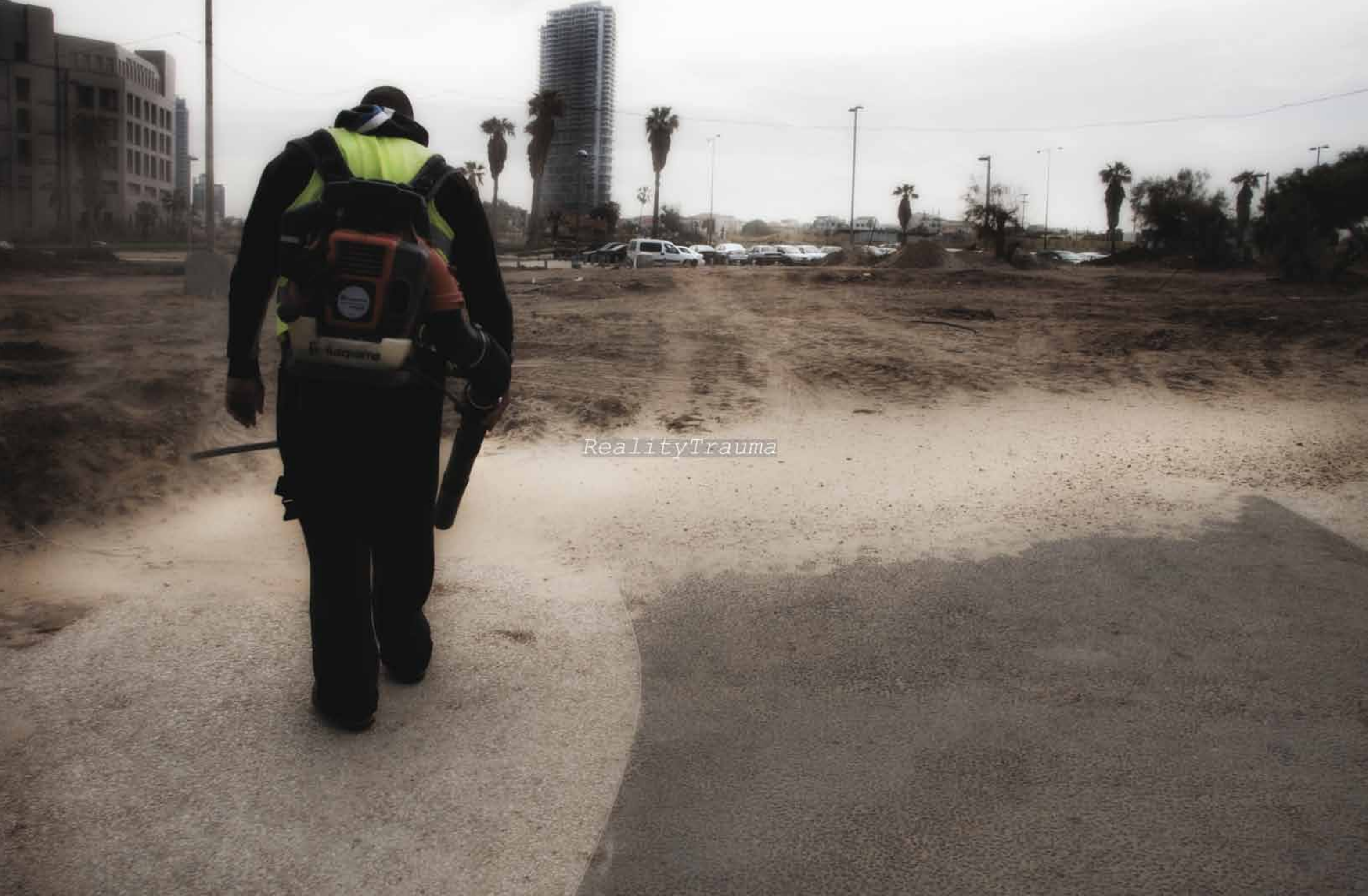
RealityTrauma





RealityTrauma





RealityTrauma





RealityTrauma





RealityTrauma









מה אמר האיש מהמאדים, רמת השרון, 2009  
What did the Martian Say, Ramat Hasharon, 2009



יער מקומי, שמורת פולג, 2006  
Local Forest, Poleg Nature Reserve, 2006











# **RealityTrauma**

(part II)

175/174

All the works in the exhibition: digital color prints, 135x202 cm

the Supreme Being. Their list will take about fifteen thousand years to complete, and, according to their belief, when the task is completed, the world will end. In order to hasten the process, the lama commissions a computer from IBM which will calculate and print the name list faster (the real names are comprised, they believe, of nine billion possible combinations of the alphabet characters). After a month of incessant work the task is completed and the two technicians who were entrusted with it climb down from the mountain at nightfall. On the way, one of them tells the other that he had asked the lama what they will do when the task is done, but the lama avoided giving him an answer. At that moment the two notice the stars in the sky going out one by one...



Freud and Rosenzweig in approaching the important distinction between a cognitive inscription and an existential/real inscription in the realm of social relations. Through the image of the hieroglyphs, cited by Lacan as an example that the signifier may be designified (namely, lose what it signifies, without losing its power to signify to), Santner arrives at the modern, “perhaps even Kafkan,” notion of revelation. (In digital photography, the signifier is a mathematical code devoid of visual content, without intentional, pre-programmed interpretation). “At any rate, it was precisely apropos of the status of revelation in Kafka’s work that Walter Benjamin and Gershom Scholem discussed the phenomenon of the designified signifier, this peculiar surplus of address over meaning—of, to put it awkwardly, the ‘that it signifies’ over the ‘what it signifies’—so central to Kafka’s universe.”<sup>18</sup> Santner develops this excess of validity over significance (the “nothingness of revelation,” as Scholem put it in a letter to Walter Benjamin)—which is the thing forever fought by Kafka’s protagonists—as animation, which, in a sense, infuses life into matter, but not in the form of faith or meaning. In an expressive manner which has a revelatory force, which Scholem described as validity without meaning (Santner relies on Slavoj Žižek’s formulation of the mysterious interpellations which the Kafkaesque subject receives from a bureaucratic entity (Law, Castle). It is an interpellation without identification, which leaves the Kafkaesque subject desperately seeking a trait with which to identify.<sup>19</sup> In psychoanalytical terms, the persistence of validity without meaning attests to a trauma (a breakdown in meaning) which has left traces in the mind, hence the significance of fantasy grows. Fantasy organizes and binds this surplus (of validity over significance) into a schema that distorts the shape of our universe. Paradoxically, however, it sustains the sense of consistency, grounding a notion of a balanced Universe. It is an idiosyncratic excess which sustains (rather than deranges) every notion of cosmic order (Santnar via Žižek, p. 40). Thereby we place ourselves “out of this world” or at the “end of the world,” and therefore it also serves as a means of adaptation to it. Santner begins his book with a quote from Robert Walser’s short story, “The End of the World.” By linking it to Kafka, he sets out to indicate a major theme in the doctrines of Freud and Rosenzweig, “The problem is that of inhabiting the midst, the middle of life.” The girl in Walser’s story has no parents, no family, home, or belonging whatsoever; she decides to go out and seek the end of the world—a journey to the outer limits of the space of human habitation. She walks for days and nights, disregarding natural phenomena, people, fear, darkness, or hunger. Behind everything, at the very end—she thought she would find it. At first, she imagines the end of the world as a tall wall, then as a deep abyss, a green meadow, a lake, a sea of pleasure, as nothing or as something whose nature she did not know. For sixteen years the girl walked across lakes, plains, and mountains, but did not reach the end of the world, and seemed to be very far from it. One day she came upon a farmer, who knew a nearby farmhouse called “End of the World,” and he told her it was half an hour away. Exhausted from her journey, the girl finally arrived at the “End of the World” and stayed to live with the farmers. She worked diligently and served them faithfully. She “was soon liked by everyone, and never did the child run off again, for it felt at home.”<sup>20</sup>

In the chapter “Toward an Ethics of Singularity” Santner proposes an interesting link between this unique excess (of validity over significance) and Roland Barthes’s distinction between the studium and punctum of a photograph. Santner ties the idiosyncratic quality which Rosenzweig calls selfhood—a gap in the series of

identifications that constitute the self. Borrowing the discourse of the infinitesimal calculus, he refers to it as a differential—tying it to Scholem’s discussion of Kafka with regard to the persistence of validity without meaning. The punctum brings to consciousness a non-symbolizable surplus within an otherwise intelligible reality. “When it emerges from the picture, we are touched by a remained, an excess left from our reading of the studium.”<sup>21</sup>

The paradoxical spectacle of symbolization in “Documents” combines the intricate, cyclical principle, allusions and the simplification of popular myths and the history of photography to “zero degree,” and the inevitable struggles of translation and interpretation. I Symbolize a High Heel Snakeskin Shoe <sup>p. 127</sup> is an interpretation with a turn to the original scene, the temptation and the punishment. The serpent that tempted the woman was punished with the loss of his legs and was doomed to crawl on its belly, but its punishment becomes the woman’s means of seduction, as she elevates herself on snakeskin stilettos. Once again, the serpent is bound with temptation, but the photograph portrays a crocodile (which, according to some readings, is the ancient legged pre-sin serpent), and the woman is represented by a blonde wig. It is a takeoff on a Helmut Newton photograph, an ironic association between his fetishistic approach in fashion photography and women’s shoe fetish, and an association of the fetish not only with modern temptation, but way back to the original temptation. I Symbolize Crushed Olives <sup>p. 126</sup> is a paraphrase on the incarnation of a carved souvenir. It is based on a story by Leopold Krakauer whereby the olive tree prefers to be burnt in the field rather than be transformed into a carved icon. I Symbolize a Pita Hole <sup>p. 125</sup> is based on the felafel selling method, whereby one pays for the pita bread, which may be filled as the customer chooses. The return is, in fact, realized through utilization of the hole. The pita cavity, ostensibly enabling endless use, is reduced and becomes finite upon biting into it; a hollow promise whose realization consumes it. A countdown which also rations the time of the pact between the bride and the groom represented by the plastic statuette in the photograph, standing behind a stack of pitas packed in a plastic bag, as an alternative for their place on the iced peak of a wedding cake.

The use of the word “cavity” (*khala*) rather than “hole” obviously alludes to the word’s other meaning as dead, fallen, as well as to its definition as cosmic space. According to Baudrillard, reality has fallen victim to the perfect simulacra, the simulation devoid of a real reference, hyperreality. “It is as if the operation of the virtual dimension were to bring the history of the world to an end in an instant.” Baudrillard summarized Arthur C. Clarke’s short story “The Nine Billion Names of God” (1953) which he cited as an example of what he called the Perfect Crime—the murder of the Real.<sup>22</sup> Like God, reality too has many names, diverse perceptions and complex interpretations, and its conceptualization has preoccupied philosophy, the sciences, and the arts from time immemorial. The use of the term “reality” in Hebrew alludes to the television genre, one of whose popular versions, Big Brother, features a combination of a (direct, unstaged, unmediated) “real world” and a “Providence,” a type of divinity, embodied in the figure of the production, rating, and the audience.

In Clarke’s story, Tibetan monks somewhere in the Himalayas have exerted themselves for several centuries to compile a list containing all the possible names of



I Symbolize a High Heel Snakeskin Shoe, Tel Aviv Studio, 1990



I Symbolize Crushed Olives, Tel Aviv Studio, 1990



I Symbolize a Pita Hole, Tel Aviv Studio, 1990

21. Santner, op. cit. n. 18, pp. 73-74.

22. Jean Baudrillard, The Vital Illusion (New York: Columbia UP, 2000), p. 42.

18. Eric L. Santner, On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on Freud and Rosenzweig (Chicago: University of Chicago Press, 2001), pp. 37-38.

19. Ibid., p. 38.

20. Robert Walser, “The End of the World,” in Masquerade and Other Stories, trans. Susan Bernofsky (Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins UP Books, 1990), pp. 101-102.



Espionage Mission, Tel Aviv, 2008



Matchbox Tough Guy, Tel Aviv Studio, 1990



Earless Donkey from Olive Wood, Tel Aviv Studio, 1990

17. Ronnie Somek, "Seven Verses on the Miracles of the Yarkon," in S. Burnshaw, T. Carmi, A. Hirschfeld, and E. Spicehandler (eds.), The Modern Hebrew Poem Itself (Detroit, Michigan: Wayne State UP, 2003), p. 333.

the frame due to its darkening in the eyepiece window. The low sensitivity required longer exposure, like the duration of exposure in the medium's early days and as in nocturnal photography. The works were taken on the Tel Aviv beach during the day, and the camera was mounted on a tripod so that the static details in the landscape would not be smeared with blurred motion, but only those bodies whose movement is quick enough in relation to the exposure. Due to the physical amount of light, the result was that of photography in midday light with a perceived quality (texture and the smearing of movement) of night shots and an echo of early photography. With a picturesque appearance, the city resembled an oasis undergoing urbanization. The bright daylight does not guarantee a credible document. It does not report, on the very basic level (light), the time and place, nor does it allow the construction of a concrete event.

Espionage Mission (Tel Aviv, 2008) <sup>p. 48</sup> combines two times. The water time which quickly, sharply, and clearly freezes the water rising from the floor, and the prolonged people time, directed at the complex beyond the fountain, crossed by two strange-looking men. The poetics of neglect, tin shanty patches, peeling walls, and some weeds—the blend which somewhat exhausted the "backyard" landscapes in Israeli photography in the past decade—takes a turn toward Italian Neo-Realism. "Two spies, possibly from the Soviet Union, perhaps from Bosnia and Herzegovina, cross the local Fontana di Trevi compound," was Ganor's description of the photograph from the Tel Aviv Port. "Too bad this city has no circus / Too bad it has no sword swallower, no elephants, no dragon,"<sup>17</sup> but one minute from a secret mission may have nevertheless been caught in the lens. Against a peeling gray-brown urban backdrop, the gray-brown suits of a pair of men, out of time and out of place, blend in. The collar and sleeve-ends of the young man who stares at the camera glow in vivid azure through a dark jacket, possibly preceding a punch-line to an espionage affair whose plot wanders from the Soviet Union to the Yarkon estuary, and from there to prime-time.

**Procedure of a Photography Foretold**

"Very Untitled" 1990. Charged symbols are emptied of their original meaning. A weight-lifter on a matchbox, a silver fork, and a donkey carved in olive wood (Matchbox Tough Guy, Toothless Fork, Earless Donkey from Olive Wood, Tel Aviv Studio, 1990 <sup>pp. 105-107</sup>). In a large format (4x5 in.) with high capacity for detail registration, they are photographed with a deliberate distortion of the bellows of a camera, the part connecting the lens to the back of the camera, on which the film is placed. The disruption violates the "Scheimpflug principle" on which a method for correcting perspective distortion in optical devices relies, when the lens plane is not parallel to the image plane. Due to the insertion of objects into the bellows, the optical system was distorted, and the missed result is depicted with maximum resolution. Beyond their disrupted visual recording, the photographed objects reflect another unrealized potential inherent in their symbolic power. The tough guy is stuck in the weight-lifting phase prior to the jerk, and the matches scattered in the box underneath him ridicule all contemplation of physical strength or muscle mass. The silver fork lost its teeth due to the photographic conditions and the distortion of the device, and it is perpetuated as a purposeless object. The donkey is missing an ear, and it carries with it nothing of the pride of the

olive tree that has been standing in the field for centuries, and in symbol dictionaries of grand cultures—for millennia. Its wood was carved not in the image of the Crucifix, to hang on one's chest close to the heart or on the wall as a sign of faith, torments, or salvation, but as a little ornament (a donkey which is both deaf and stubborn), to place on a chest-of-drawers.

"Documents" (1990) <sup>pp. 109-114</sup>. Documents are intended to enhance a potential of communication, which should elucidate and order the contents they represent. They have an agreed-upon format, they contain texts and illustrations, they embed contracts and agreements about certain commitments. By their very existence, they prove the existence of other things. (Unless we assume a tautological document which refers only to itself, like Borges's Scheherazade, "Borges and I," and other loops among his writings). In the series "Documents" Ganor strove to create photographs via a predetermined procedure, in direct continuation of the previous series, "Very Untitled." The document preparation was performed by a clear method, whose implementation also examined its inner realms and validity—its ability to produce another document. The work formula included: direct, simple, everyday photography in 35mm landscape format, another shot of a staged story in a square format, and selection of an element from it. Re-photography of the first photograph with the chosen element from the second photograph, and a transition to a new square format, as well as exposure of the trick: the addition of an ordering text originating in an urban myth or a personal dream, submitting the text to translation into English and then into Japanese. The work formula ensures the use of unreliable sources of information, their composition via processes of adaptation and estrangement, and use of means which the artist cannot necessarily control or judge. The resulting documents are supposedly dubious, devoid of all real external authority.

A Mountain Being-in-Itself (1990) <sup>pp. 125-127</sup>. In reference to Jung's assertion that man symbolizes in a natural, unintentional manner, the works in the series undermine the customary method of symbolization, which is often based on a temporary or accidental link between items. The use of the expression "I symbolize" as a text incorporated in the works attests to the ambivalent representation paradox of the verb to symbolize in Hebrew, a language which does not distinguish between its active and its reflexive meanings. ("I symbolize" in the active sense—I create a symbol which is not necessarily tied to me, or "I symbolize" in the reflexive sense, which was supposed to be formulated as "I am being symbolized," namely, I as a symbol). The three works in the series contain "I symbolize" declarations, but they are incongruous with the (unsaid) declaration of the series (what the series symbolizes), and with the added title and its tangential text: "A Mountain Being-in-Itself" (addressing the multiple names of Mt. Everest and the stories associated with it). The declarations "I Symbolize a Pita Hole," "I Symbolize a High Heel Snakeskin Shoe," and "I Symbolize Crushed Olives" appear as captions in three languages within the works. The photographed objects are akin to an "inventory" of the items in the declarative sentence (denotation) and additions which facilitate the syntactic construction of the sentence, like conjunctions and adjectives, yet these charge the sentence with added significations (connotations).

The difference between a "signifier of something" and a "signifier to something" serves Eric Santner in his book On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on



The Document about the Goose, Tel Aviv Studio, 1990





Crocodile Fame, Dabush Beach, Herzliya/Tel Aviv Studio, 1985



Snake in Its Garden, Ramat Hasharon, 1985



Crocodile in Its Garden, Ramat Hasharon/Tel Aviv Studio, 1985

urban myth of sewer alligators (the “water conduits” allude to the tear ducts), and deep scratches on the photograph.

Crocodile Fame (Dabush Beach, Herzliya/Tel Aviv Studio, 1985) <sup>p. 97</sup> from the series “Image Not Photo” (1985). Misleading lighting. A strong source of light from one direction blindingly illuminates a little girl (Tamara) crowned with (an undershirt bearing the logo of the television series) Fame. In front of her, in the foreground (separating Tamara from her photographer father), a crocodile crosses the frame. The sky is black and impervious, the sea is less black, and a black, geometrical patch—perhaps the shadow of one of the sheds—falls on the sand, which is strewn, like the surface of the moon, with dark shadow patches resulting from the contrasting low-angled lighting. The next photograph (Crocodile in Its Garden, Ramat Hasharon/Tel Aviv Studio, 1985 <sup>p. 98</sup>) portrays a wild thicket with fruit trees, a lush succulent, and multiple cacti—tall, fleshy, and jagged like a crocodile. In the foreground, a single dark stem of a toothed cactus or alternatively the erect tail of a crocodile. The sky is strangely colored in white-gray, and near-transparent stains, reluctant to be delimited within a contour, vaguely call to mind clouds seen through a softening filter. The next photograph (Snake in Its Garden, Ramat Hasharon, 1985 <sup>p. 99</sup>) shows a dense hedge and vine tendrils which wriggle in different directions. In the foreground, a wild snake twists into an S shape, jumping out from or above the hedge toward the camera and the photographer, toward the house. An all-too bright white sky and a square shadow falling on it expose the illusion of the overhead artificial covering (a light-colored shade or a softening screen), as in the concluding scene of The Truman Show.

In the 1980s, the discourse of photography focused on insights concerning the photographic product as analogous to a physical reality. Fascinating critical theory was written around this aspect of indexical photography, whose representatives included Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger, and Rosalind Krauss. Discussion of the concept of “reality” was ostensibly facilitated when space was cleared for writing about a physical reality, as obtained via photography. The verbal descriptions above (the descriptions of the works) fall into the web spread by Ganor in his work, as a strategy which demands lingering and profound observation and contemplation of the concepts themselves, even the most commonplace, and their affinities with their meanings. The descriptions of the pictures here reflect the illusive trap generated by a photograph which may be verbalized, so to speak. Garry Winogrand’s well-known statement, “A photograph is the illusion of a literal description of how the camera ‘saw’ a piece of time and space,” is put into practice here. The photography arenas (in both processes) contain symbolic elements whose origin we do not usually contemplate, and whose existence we never doubt. What is presented in the picture is not what was in front of the lens, but rather what was grafted in yet another photographic process. The certainty of Winogrand’s phrase is undermined. Ganor thus reformulates it: “A photograph is an object which misleads its beholder, setting a trap for him, as though it can be verbalized, put into words.” The final picture portrays the things that were in front of the lens in the second (additive) process. One of them is the first photograph. The analytical confrontation of the credibility of the photographic representation turns to construction of a hybrid image, shaking, in addition to the deception of the pictorial report, also the predatory hold of the phoenix. Once again, the cyclical principle and the hypothetical possibility of infinite photographs within photographs, times within

times, arise, like a labyrinth of mirrors, like time tunnels, like Möbius strips, like the snake which swallows its own tail, the Uroboros.

#### The Panda Event (Shefa’im, 2004) <sup>p. 32</sup>

An amusement area for children, fenced and marked with faded colorful banners, transforms under the glaring mist of the photograph into monochromatic stains. At the center of the compound and the center of the photograph is a monumental panda inflated into a bouncing mattress; a small panda is painted on its inner wall, dozing next to vegetation, probably satiated from the drawn bamboo leaves. The giant panda, towering above the apparatus, observes the deserted area with a worried gaze. It is unclear whether the event has already ended or has not yet begun. Three adults are busy setting up or taking down the facilities, a process which in either direction embeds a grotesqueness, when the face or body of the inflated or deflated animal is twisted and distorted with exaggerated grimaces. It is unclear whether the panda is scared by what is about to happen, when swarms of ecstatic children will charge its hollow belly with battle leaps, or is it slowly recovering from the horror vision which only just ended. The solitary frame, detached from the sequence, does not provide, or underrates, this important piece of information. What is captured in the photograph does not attest to the direction of the process. A semi-inflated balloon is identical in a photograph to a semi-deflated one. The intermediate times and no-man’s lands are moments which will never be determined, and it is in these twilight zones that Ganor places the photograph. White boards extend at the bottom of the photograph, almost from side to side, echoing the white brightness of the sky, and ostensibly setting the event space at the center of the picture afloat on a soft surface; between white heavens and a white earth (that do not obey the distinctions of the first day of Creation (“and God divided the light from the darkness... and let it divide the waters from the waters... the day from the night”), like the illusion of hovering while jumping barefooted on inflated vinyl mattresses. Forty years ago there was one such device in Tel Aviv’s amusement park (the only one in the country at the time). It was called Moon or Spaceship, and the feeling which accompanied the bouncing on the inflated balloon was, for children, the closest experience to zero gravity. Today they are simply called “inflatables”; they are a part of nearly every amusement area and are prevalent as an attraction at birthday parties and private events, and even in the domestic yard. But nothing on them feels six times lighter any more. Today, in order to simulate zero gravity and a radical sense of gravitation, one connects with sensors to Virtual Reality games; you don’t even have to leave your room.

#### **Denial of Light: Night of Day**

A series of works from 1985-1986 <sup>pp. 90-95</sup> presents yet another phase in the violation of the instructions of standard photography. Ganor photographed the series in Tel Aviv, which was, for him, a return to wandering, a practice abandoned in the days of “the family’s beginnings.” In order to investigate to what extent the photographic method is enforced on his field work, he jumbled the measuring tools and reduced the sensitivity of the film (ASA); a disruption of a process as part of a fundamental act of disrupting culture. Reducing the film’s sensitivity to the low abilities and register of early 19th century photographic materials introduced a deliberate difficulty to the planning of



The Panda Event, Shefa’im, 2004



Man on a Surfboat, Tel Aviv Beach, 1985



Sea Dog, Tel Aviv Beach, 1985



Pink Lady, New York, 1979



Zigzag Man, New York, 1979



Tango with a Crow, Tel Aviv/  
Herzliya, 2006

Paths, tells him this in relation to one of the letters he found in the labyrinth (which he calls “a labyrinth of symbols” and “an invisible labyrinth of time”): “Before I discovered this letter, I kept asking myself how a book could be infinite. I could not imagine any other than a cyclic volume, circular. A volume whose last page would be the same as the first and so have the possibility of continuing indefinitely. I recalled, too, the night in the middle of The Thousand and One Nights when Queen Scheherazade, through a magical mistake on the part of her copyist, started to tell the story of The Thousand and One Nights, with the risk of again arriving at the night upon which she will relate it, and thus on to infinity.”<sup>16</sup>

This cyclic, circular effect, in which times and spaces are swallowed within other times and spaces as a jumble of spaces, ripens in Ganor’s work in the recent series “RealityTrauma.” The cyclic option here does not stem from an analytic investigation or a comparison between linearity and spatial hyperbole; it is exposed in situ, in direct photography. It is as if the stance proposed by his work thirty years ago—the elevation of doubt to metaphysical status—once again reverberates from the field itself; from the physical space unfolding before the camera, with the myriad temporal axes intersecting and crossing the photograph space in different directions, disrupting the unity of plot and time, and nevertheless clearing a space, creating a place. Not a single, singular place, not THE glorious, well known place. A modest, pathos-free yet grand place, because it has plenty of space and many places.

#### New York—Street Photography (1977-1980) pp. 71-75

In this series, Ganor deconstructed the concept of “street photography” and explored its meanings beyond those derived from the use of “street” as a descriptive (“street photography” like “street kid”), or as indicative of the physical site (photography on the street). The photographs were taken while actively walking in the street, the photographer’s status being identical to that of the other participants in the “carnival” arena—the march in the New York street. The carnival à la Bakhtin is defined by the hackneyed everyday reality which it challenges, serving as its antithesis by opening its symbols up for renewed discussion. According to Bakhtin, the carnival is laden with ambivalent symbols which unite a polar duality of difference and disaster. Here the photographer is both observer and observed, both participant and inspector, but he is also the generator of an event. He uses the flash as a technical aid which rations times and dictates visibility, yet it is a source of light introduced into the scene by the photographer, thereby distorting the “image of reality,” the appearance of things as they are, the original lighting (whether daylight or street lights). The flash time is the time of the photograph whose contents derive from the synchronization of the flash and its intensity during the exposure; without seeking a curiosity, an anticipated scenario, or the need to document the occurrences. The field of action is a polyphonic space rife with voices and sights, and dynamics whose existence is structured, yet it is rendered a meaningful product only after photography’s measuring tools are applied to it. Photography generates the event and indicates the chances of its realization. Chance and fortuity become a photographed certainty.

#### Tango with a Crow (Tel Aviv/Herzliya, 2006) p. 30

The tango phantom, the danger threatening to transform the couples’ dance into a

devil’s dance, does not lie in wait; rather, it charges from a low altitude. The crow, with fingered wings and talons folded into landing posture, makes a dramatic horizontal entrance, crossing the upright movement of the dancers and the diagonal shadows which gather on the vertical axis. With festive ritualism, the leg crossings of the dancing couples are adjusted, and the heel of the central couple is stuck exactly in the groove between the floor tiles, the picture’s axis of perfect symmetry. The rows of tiles and the elongated shadows congregate, like a Brunelleschian perspectival drawing, into a hidden vanishing point on the horizon, lower than the crow’s flight route, which will probably deviate from the symmetry axis and violate the regularity of the grid and the exact timing of the tango. The couples’ dance frantically merges with the prancing of the shadows on the checkers floor and the cloud counterpoint. A perfect set, festive décor, apt lighting, and coordinated steps, but there are no faces in this dance floor event. The only figures whose faces are discernible are scattered at the edges of the floor, their gazes either straying or lowered.

#### **Uroboros: The Serpent Holding its Tail in its Mouth**

Family exemplifies a concept which photography cannot convey on the same level of accuracy and validity as the word. Ramat Hasharon 1984. The photographic arena is the house and its immediate surroundings within a 100-meter radius. A modern Nikon pocket camera, automatic flash, automatic focus—“automatic digestion,” as Ganor calls it—as opposed to the state-of-the-art, heavy apparatus he operated at the time in his capacity as a professional photographer. Here, the limited physical space is documented by the limited tools of an amateur photographer. “The camera shoots by itself what is worthy of being photographed in order to describe the past in the future; it replaces what once was the family memory, the child’s ‘spoken subject’” (Ganor following Lacan’s notion). Before one’s eyes, before the camera, the miracle of a nuclear family takes place. Tamara was already born. The private space changes both physically and mentally. The domestic sphere and the optical setting are supplemented with toys, fixtures, garden chairs. With a compact pocket camera, the miracle is documented as a commemorative site. The practice of photography is daily, taking part in existence. The familiar domestic moment becomes threatening and terrible. An outsider has invaded the domestic yard, an “other” who does not belong to the political discourse; one who is not the disadvantaged, underprivileged, the minority, or the victim. An “other” who is the repressed, the uncanny

The Freudian uncanny originates in the violation and disruption of the familiar order to the extent that the distinction between animate and inanimate is blurred, and the qualification of objects, machines, stories, and images to imprint us with live, convincing impressions. Through his analysis of ETA Hoffmann’s “The Sandman,” who tears out children’s eyes, Freud describes the fear of blindness as the worst threat (replacing even castration anxiety). Blinding or dullness of the gaze, as a result of the excess accompanying images and their fidgety quality, might likewise dazzle. The Document about the Crocodile (from the series “Documents,” 1990 pp. 109-111, as elaborated below on p. 178) portrays a sleeping baby (Uriya, Ganor’s son); the boundless sweetness and naivete on his face are interrupted by a scratch crossing the sleeping eye. As part of the “document” construction, the photograph was supplemented with the tail of a crocodile tangential to the eye and the scratch, a sentence connoting the



Swan Table, Ramat Hasharon, 1984



The Document about the Crocodile, Tel Aviv Studio, 1990

16. Borges, Ficciones, op. cit. n. 8, p. 74.





use to park normally in san francisco  
A: a big car  
[About Obedience and Internalization](#), San Francisco, 1975



A: a small car  
[About Obedience and Internalization](#), San Francisco, 1975



A: I had some fun with it  
[The Apple and the Lost Worm](#), San Francisco, 1975



A: I had some fun with it  
[The Apple and the Lost Worm](#), San Francisco, 1975



A: I had some fun with it  
[The Apple and the Lost Worm](#), San Francisco, 1975

and immediacy of the photographic image, while enriching the exegetic potential as opposed to its reduction in verbal description.

**The Tower of Babel: Fuck the Screw—Half a Worm in an Apple**

In a 1975 series Ganor pitted a verbal language against a visual language, exploring the fluid validity and authority of the word as opposed to the absolute authoritativeness of the photographic image. In “photographed phrases,” with a syntax of 2-3 “linguistic” components and the structure of logical claims, verbal concepts, such as desire (as discussed on p. 190), action, obedience (to municipal instructions, for instance; see [About Obedience and Internalization](#), San Francisco, 1975 pp. 68-69) were explored. In the transition between languages, a change occurs in the meaning of words in the works, in keeping with a clear visual guidance. This is true of the screw in the apple ([The Apple and the Lost Worm](#), San Francisco, 1975 pp. 61-63), and the use of the popular anecdote of half a worm in an apple. The word “screw,” with its slangy overtones, describes the screw which in the photograph replaces the worm, encountering a half of which on the verge of the next bite of the apple may cause us to utter the synonym “fuck.” The pairs and triplets (“sentences”) presented in the series enable discussion of a development of affairs, of principles of order, continuum, and causality, and a contemplation of issues which may be exposed only through personal experience, without any clear goal or for the sake of some achievement other than the experience itself. A deliberate inclination develops here toward the “abuse” of language, which strives to be distinguishing and differentiating, yet becomes a prison of signs and a muddle a la the Tower of Babel, even emphasizing our being the subjects of language and of history.

The Generation of the Separation, the post-deluge generation associated with the Tower of Babel episode, was doomed to a jumble of tongues and to dispersion across the face of the earth (in the language of Genesis, this refers to the entire world, to the territory on earth, to the land created, according to the first verse, on the first day). In general culture, the story is used in contexts of communication between speakers of different languages. The “Babel fish” in Douglas Adams’s [The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy](#) enables a person to understand the words of another, who speaks a different language; the translation software Babylon translates with a mouse click, and the message on the advertising poster for the film [Babel](#) throughout the world was encapsulated in the slogan “Listen.” Behind the winding, intricate plot, and in addition to the language differences, geographical distances, and entanglements in the style of a tragedy of errors, the film conveys the individual’s splendid isolation, even amongst those closest to him, and a harsh experience of alienation, of communication difficulties. In his “Des Tours de Babel” Derrida revisits the Genesis source in order to discuss fundamental questions of deconstruction, centered on the issue of translation and the complex affinities between the original source, and various interpretations and versions. In Kafka’s short story, “The City Coat of Arms,” the story of the Tower serves as an allegory for a competitive, quarrelsome society led to annihilation due to its stubborn, hollow adherence to senseless principles. Umberto Eco, in his essay “Languages in Paradise” (whose first version was delivered in April 1997, as part of a colloquium held in Jerusalem on the concept of Paradise in the three monotheistic religions), reviews, through ancient texts—the study of the history of language, Kabbalistic literature, and mainly Dante Alighieri’s travels—the myths which evolved

around the first language, the language of Adam before the flood and before the Tower of Babel, and the reference to it as a “perfect language,” one which sustains the primordial, most direct, affinity between words/names and objects/nature of things.<sup>14</sup>

Yeshayahu Leibowitz deemed unity a destructive rather than an ideal situation. He maintained that the concept of the jumble of languages as a punishment for humanity’s sin (the Tower of Babel) originated in a superficial reading of the text. He held that the sin of the Generation of the Separation (renewed mankind after the flood) was neither the construction of the tower nor the city, but the aspiration to reach thereby “one language and several things,” a hegemony which expresses terrible conformism, a conceptual-ideological futility, centralism, or, in modern parlance—totalitarianism. In his mercies and benevolence toward mankind, God prevented this generalizing, dangerous uniformity, and created a humanity which contains differences, an ideological differentiation. People have to struggle for their different, diverse values and aspirations. (Indeed, the result is a human history well versed in crime, folly, and disaster, but at the same time, it is also the result of the struggle against crime and disaster, and herein lies its moral significance). Quoting Rabbi Akiva, Leibowitz stresses that in a world of perfect harmony, where all problems have been solved, there are no good deeds or bad deeds, there is no place for struggles and efforts, therefore there is no purpose in existence. Differentiation—differences and contrasts for which people fight—is the “purpose” in reality as well as reality’s ideological significance.<sup>15</sup>

The tendency challenging and causing the differentiating quality of language to fail was to appear in all of Ganor’s work since, proposing, as an interim conclusion, a stance of skepticism and modesty with regard to our ability to grasp, if only some traces of the absolute, a position which finds greater satisfaction in the pursuit of traces than in determining their origin or destination; a stance which prefers the symptoms of doubt, and asks perhaps instead of making a name and a tower that reaches the heavens; perhaps the word “perhaps” ought to be elevated to metaphysical status. Physicist Niels Bohr, who coined the concept of complementarity in quantum mechanics, asserted, perhaps somewhat humorously, that truth and clarity are complementary too.

A grove, which out of courtesy we call a forest, usually carries a European air with it, the mystery of fairy tales and memories from a Scouts summer camp. [Local Forest](#) (Poleg Nature Reserve, 2006) <sup>p. 168</sup> features a magical yet deceptive sight. Cracks open in the romantic vista when the gaze is suspended, wandering slowly amid the details. A mass of dense, dark vegetation blocks the gaze on the right, above a shady path—dark soil, a heavy shadow, or darkness. The entire vision is highly somber. Acidic light bursts forth on the horizon, staining arid sand hills and sparse treetops. A row of lean Eucalyptus trees towers, modestly or wearily, from dark grass interspersed with bald spots on which dry branches are concentrated, possibly hinting at what will be. A thin misty strip extends along the ground, dark clouds are in the sky; and in between them, between heaven and earth, a patch of light that falls on a distant hill, azure approaching as a hesitated promise amidst the clouds, and an aerial—to be on the safe side.

The principle of doubt opens up a cyclical axis, for the (infinite) possibilities, bifurcating and splitting from all (endless) points where doubt is possible, creating an endless loop, as masterfully described by Borges in his “Garden of Forking Paths” and many other stories, and as a fundamental element present in his writing on the whole. The erudite sinologist, who let his future murderer, Tsui Pen, into the Garden of Forking



[Local Forest](#), Poleg Nature Reserve, 2006

14. Umberto Eco, [Serendipities, Language, and Lunacy](#), trans. William Weaver (London: Orion Books, 1999), p. 30.

15. Yeshayahu Leibowitz, [Accepting the Yoke of Heaven: Commentary on the Weekly Torah Portion](#) (Jerusalem & New York: Urim, 2006).



What did the Martian Say, Ramat Hasharon, 2009

in the concluding frame, they will never know that they viewed a cartoon. “For the rest of time it would symbolize the human race.”

What did the Martian Say (Ramat Hasharon, 2009) p. 169

Two figures, covered from head to toe, stand at the edge of a green field observing work performed in a distant section of the field, an elliptical tribune glaring in the background. The figures are well covered; save one palm, there are no areas of their bodies left exposed (to the light? to the wind? to the gaze?), as if they were beekeepers, sappers, scientists in a bio-tech industry or in a nuclear reactor, astronauts, or perhaps, extra-terrestrials. One of the figures holds a device which calls to mind a sophisticated detector (of bombs? gold? underground movements messages from outer space? or, perhaps, it is simply a knife?), the metal disc in its rear part glows with a luster like a compact solar energy center. In the midst of this elusive décor, the tribunes in the background appear like a landing field suitable for an alien spaceship. The figures’ heads and their invisible gazes are momentarily raised from their work on the ground and directed at the giant landing pad, as if something were about to happen.

“Perhaps universal history is the history of a few metaphors. This is how Jorge Luis Borges begins his short essay “Pascal’s Sphere” in the collection Other Inquisitions. Borges does not leave this dramatic assertion hanging; he backs it up with a modest attempt to demonstrate it with one chapter from that history. Pascal’s essay describes the incarnations of the sphere metaphor, which originated with the image of God, or the eternal entity, as a sphere, continued with the fateful transformation that occurred with the constitution of the new science, following which the entire universe was described as an eternal sphere ‘whose center is everywhere and whose circumference nowhere,’ as in Giordano Bruno’s well-known essay, and concluded with a description of Pascal’s existential experience, who, based on this metaphorical image of the universe as an eternal sphere, ‘compared our lives to those of shipwrecked men on a desert island.’”<sup>12</sup>

This is how Pini Ifergan begins his introduction to Hans Blumenberg’s book, subsequently elaborating on the latter’s approach, who—in contradistinction to Borges’s reflexive stance—strives to indicate the systematization innate to the metaphor, and to formulate a solid philosophical view based on intuition, which will account for man’s constant insistence on interpreting the metaphor itself just as well. He calls this view a “Theory of Nonconceptuality” (metaphorology).

It would appear that any attempt to encapsulate and sum up Borges’s already-condensed writing is doomed to a Borgesian loop and a fussy, verbose interpretation like the one he sought to avoid in his writing, striving to deliver himself from the lingual excess of all texts. “It is a laborious madness and an impoverishing one, the madness of composing vast books—setting out in five hundred pages an idea that can be perfectly related orally in five minutes. The better way to go about it is to pretend that those books already exist, and offer a summary, a commentary on them. [...] A more reasonable, more inept, and more lazy man, I have chosen to write notes on imaginary books.”<sup>13</sup>

In their reductive manner, the works in “RealityTrauma” offer confrontation of the horror vis-à-vis the evasion of the notion of trauma from befitting instruction, whether verbal or visual. Beyond description, they strive to represent that which cannot be termed; to this end, they conduct a tortuous, complex dialogue with the medium

and with the confrontation of other genres in it with questions of representation. The photographed situations appear peculiar, somewhat elusive. They contain paradoxes, and although they are rife with humor and very human, they convey a sense of disconcert and threat. Empathy for the human condition is not invoked in view of a potential threat or gestures of wretchedness; rather, it stems from the photographer’s respectful gaze, which observes the whole, yet without patronization, whether toward the human element or toward the place.

**A Molehill is a Mountain Being-in-Itself**

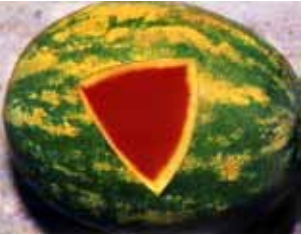
The molehill (Mole, Poleg Nature Reserve, 2007 p. 35) is shot from up close, with gaze lowered at the center of the composition. The depicted mound is not generic; it is one and it belongs to a single mole, thus emphasizing the singularity of the mole as an entity. Not different mounds for different moles, as described in the generalizing dictionary entry for “mole.” Thus, Ganor photographed the exploding watermelon (Watermelon on Jerusalem Stone, Ramat Hasharon, 1984 p. 82), and the “second generation” watermelon (a photograph of an earlier photograph he took, “Knife Check” of a Watermelon, 1990 p. 118), as part of a discussion of the singular versus the generic, the isolated image versus sequence and seriality. The molehill is shot from the proper direction and distance ensuring that the photographer’s shadow will not fall on it. The other elements in the composition carefully give way to it too. The footprints of a dog or some other small animal skirt the mound from the left; footprints and the track of car tires skirt it from the right. The thought, which is forthwith accompanied by a pleasant feeling, of stepping on the very center of the mound, is virtually inevitable, an experience which reconstructs the body movements and their careful direction right toward the hilltop, taking care not to slip down the slope and miss the momentum. A soft landing of the foot, while cracking the brittle clods of earth. If the shoes are not high enough, then at best some crumbs of dry soil will slip into the shoe, provided that the sock is not too short. From here the thoughts wander off, again accompanied by a perceptible experience of stepping in other substances: bare feet destroying a semi-wet castle in the sand on the seashore; tired feet in hiking boots sinking with heavy steps into yellow dunes; the painful touch of bare feet onto pricking stones, as the one conveyed by the photograph of the family climbing from the sea to the city (The City and a Turquoise Life Buoy, Tel Aviv, 2006 p. 164); or boggy walking, there, in the fields by the mole, on a muddy path after a torrential rain. But no foot has stepped on the mound in the photograph, at least not until the moment of photography. The decisive moment of the mound deliberately misses or suspends the “decisive moment,” as known from the history of photography: from Cartier-Bresson, Lartigue, and others, who froze a climax in photography whose continuation is anticipated along the temporal sequence (e.g. jumping from a height or skipping over a puddle). Here, the moment is crucial and decisive to the picture, to reality; it is a mere potential energy, accentuating the sharp ability of a visual image to convey in a few elements, or perhaps only through the whole mound, that whose description will entail mounds of words. The photograph leaves the options open concerning the plot (what happened before and after), options which are ostensibly irrelevant on the existential side of the medium, yet highly pertinent in literary terms (see I Almost Saw a Snake p. 141). From the outset of his artistic career, Ganor has variously addressed the advantage of reductivity



Mole, Poleg Nature Reserve, 2007



Watermelon on Jerusalem Stone, Ramat Hasharon, 1984



“Knife Check” of a Watermelon, 1990

12. Pini Ifergan, “On Hans Blumenberg’s Philosophical Project,” in Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, trans. Gadi Goldberg, ed. Pini Ifergan (Jerusalem: Shalem Press, 2005), p. 9 [Hebrew]; see also: Jorge Luis Borges, “Pascal’s Sphere,” Other Inquisitions, 1937-1952, trans. Ruth LC Simms (Austin, Texas: University of Texas Press, 1964), pp. 6-9.

13. Jorge Luis Borges, “Foreword to The Garden of Forking Paths,” in Collected Fictions, trans. Andrew Hurley (London: Penguin, 1999), p. 67.





Save as, Petach Tikva, 1994



Aging Technology, 1996



Deporting the City, Tel Aviv, 2009

9. Dror K. Levi, "Introduction," in Johan Huizinga, *Amerika levend en denkend: losse opmerkingen* (Tel Aviv: Resling, 2007), pp. 13-14 [Hebrew]; see also: Johan Huizinga, *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance: Essays*, trans. James S. Holmes and Hans van Marle (New York: Harper & Row, 1970), pp. 55-56.

denouement of the mystery, it turns out how acute the power of metaphor was for his own fate. He is murdered by agent Yu Tsun, who found no other way to convey to his operators in Berlin that Albert was the name of the city to be attacked.

One of the ways to deal with the parallel existence of the conceptual and the literal (and subsequently with the horror) is the metaphor, a verbalized (visual) image. Johan Huizinga, who studied the nature of the symbolic act and its function in cultural systems, held that the use of images is not obvious. He warned against the "poetic failure" of a simplistic identification of representation with the represented, of signifiers with signifieds, maintaining that the humanities must be aware of the figurative nature of their language and to take care that the phantasm does not creep in along with the metaphor. While acknowledging that a thought cannot be expressed without metaphors and images, he regarded the "referential problem" (the relation of language to the extra-lingual reality) as insoluble. At the same time, he emphasized that words enable the appearance of things: "The obviously existent Kantian 'Thing' (*das Ding*) is imperceptible and ineffable; it is the absence which is non-representable-in-its-self-'representation'... Language is always constructive. 'Is not every attempt at psychological understanding, whether directed toward a person or a group, already morphology, the craving to grasp a form?'"<sup>9</sup>

The series "Save as..." (1994) pp. 129-135 deals with the naïve power of a waning star and the relaxation from anxiety attributed to an unknown reality and an unknown future. The photographed setting simulates the surface of another planet, but the depicted figures (the crew members who took part in the production), the objects, and the actions performed by the "extraterrestrials" are all made of earthly substances by means of soldering and gluing, much like ethnographic tools. In a parody of science fiction movies and metallic productions of invasions from other planets, the current series preserves a measure of humanity and control over the dosage of the estrangement effect to a level which calls forth compassion rather than horror, echoing Isaac Asimov's laws of robotics (*i.Robot*), whereby advanced technology is merely intended to promote humanity and the robot will not turn against its maker. Scratches and engravings from an external source, "400 mega scratches," are grafted to the photograph, produced in a direct process—an aging process which renders the intervention in the creation of fiction present. The end result bears the inscription "save as..." which introduces the technical concept of computer sorting and cataloging to a renewed discussion of the human ability to organize and encapsulate knowledge. In the mid-1990s Ganor proposes a series which has the appearance of memory, of vestiges, of pictures which were scratched inside old boxes and faded to an odd coloration, like 1950s science fiction. This effect is heightened by the morbid coloration obtained in the series "Aging Technology" (1996) pp. 137-139 as a result of lo-tech treatment with acid and chemicals, mechanical means which damage the color data layers; since this is a simulated color within the photographic matter, however, the assumption is that it may also imitate that which had not existed. The fire burning the face stems from subtraction of color layers, thus forming an alchemical process. The tools are suitable for Frankenstein's laboratory (without the horror), and the perception is congruent with Asimov's ethics (minus the pathos).

*Deporting the City* (Tel Aviv, 2008) p. 160

A worker with a contraption on his back, reminiscent of spacemen from a science

fiction series, pushes the city eastward, away from the sea; a no-man's-land partitions between him and the city, a vacant lot, furrowed with the tracks of an ATV or some urban work vehicles. In the background there are several mounds of earth attesting, as with the mole, that something is transpiring underground as well. The time of the no-man's-land is limited, and the presence of the man with the blower enhances the doubt as to its lot. Will this piece of land be expropriated from the city in favor of a promenade, sea and recreation, or is it being prepared for the construction of yet another tower? The man, who belongs to the forces of the sea, to nature, to another place, fosters the margins of black and white exposed aggregate—gravel forced into concrete, of the type used to pave the seaside promenade. He wards off the sand, which ostensibly overflowed from the city through the no-man's-land and invaded the margins, back to the city by means of the wind. In fact, it is beach sand which wandered to the city with the wind or was discharged from construction sites to which it had previously been transported by trucks. In the passage from the seashore ("as the sand which is upon the seashore," a biblical expression denoting multiplicity; first uttered in this form to Abraham as a blessing for multiplying following the binding of Isaac, Genesis 22: 17) to the city (Tel Aviv, the city which grew from the sand dunes, where, not far from the plot appearing in the photograph, the raffling of land parcels, well remembered from Soskin's photograph, took place), the status of the sand (*khol*, חול) changes from sacred to profane (*khol*, חול). Order is shuffled, the city is driven away from the sea, and its symbols indicate danger. A dark shadow falls on the tower in the background and on the office building on the left. The cars in the parking lot congregate to form a dense patch, and the low-lying houses in the neighborhood behind them are swallowed by clouds and dust into the white skies. An exposition for the end of the world, and perhaps a mere end-of-day routine, like stacking up reclining chairs on the beach or "wiping" the kitchen.

In Arthur C. Clarke's story "History Lesson,"<sup>10</sup> millennia after humanity had been annihilated, a research delegation of lizard-like aliens from Venus arrives at the ice-covered planet Earth, whose goal is to decipher the ancient civilization. Among the artifacts that survived, the Venusians find a tin spool bearing a long sequence of thousands of tiny images. After cracking the technology, they create a screening device, and the delegation's historian festively announces that they are finally about to discover what the members of this glorious race which populated planet Earth—whose wisdom was likely much higher than anything they, the aliens, may imagine—looked like. With awe they observe the two-legged figures moving frantically on screen, staring at their faces with the close-together eyes and mocking smile. The alien scientists view the experiences of life on the third planet with fascination and perplexity, surprised when the sequence of images ends, and the concluding image, closing to form a circle at the center of the screen, shows the face of the creature who was the focal point of most of the events. "The last scene of all was an expanded view of its face, obviously expressing some powerful emotion. But whether it was rage, grief, defiance, resignation or some other feeling could not be guessed. The picture vanished. For a moment some lettering appeared on the screen, then it was all over."<sup>11</sup> The researchers plan an in-depth study to draw all the information concealed in this testimony, but the secret of the marvelous civilization will remain unknown till the end of time. The film they watched was *Mickey Mouse*, yet failing to decipher the meaning of the caption "A Walt Disney Production"

10. Arthur C. Clarke, "History Lesson," in *Across the Sea of Stars* (New York: Harcourt, Brace, 1959), pp. 54-62.

11. Ibid., p. 61.



The City and a Turquoise Life Buoy,  
Tel Aviv, 2006



Birth of the Dinosaur, Rishon  
Le’Zion, 2010

an absence. The view eliminating polarity—from crater and mountain through pit and pile to hole and protuberance, much like the dual discussion of the essence of matter in the Theory of Relativity, the Uncertainty Principle, Gödel’s Theorem in mathematics, and other challenges to ancient concepts pertaining to basic ideas such as time, space, and consciousness—cognition grasps, but consciousness drops. One must climb the mountain, one may fall into the abyss. The Greek gods were placed on top of the Olympus, and the underworld (*sheol*) was lowered to oblivion (*tehom ha-neshiya*—the Hebrew word *tehom* [abyss] was teamed with *neshiya*—forgetfulness and death, although the biblical source [Psalms 88: 12] mentions only “the land of forgetfulness”).

In The City and a Turquoise Life Buoy (Tel Aviv, 2006) <sup>p. 164</sup>, the city towers like a mountain which one must ascend. A woman with a baby and a child climb barefooted on a rocky slope rising from the sea to the mountain (the city). The woman is fully clothed, holding the baby in her arms, and next to them the child in wet surf shorts, a swim ring around his waist. The gazes of all three (including that of the baby, the only one not barefooted, but rather in sandals, not stepping on the stones, but rather carried in arms) are directed at the ground, which likely hurts the feet treading upon it. They march carefully but determinedly toward the passage to the city. Within their shadow, on the ground, some of the stones glow with radiant sparkle. The crude materiality of the stones calls to mind hard clods, and the city’s towers appear like a two-dimensional cardboard backdrop. Extending across in the middle is a narrow strip of a worldly occurrence: people march, children ride bicycles, a family fans the barbecue flames—a Bakhtinian polyphony which disrupts the hierarchical order, blending together sea, sky, city, towers, and clods of earth.

“There are reasons for the vision of history—or at least modern and, even more, postmodern culture—as traumatic, especially as a symptomatic response to a felt implication in excess and disorientation which may have to be undergone or even acted out if one is to have an experiential or empathic basis for working it through.”<sup>4</sup>

Birth of the Dinosaur (Rishon Le’Zion, 2010) <sup>p. 54</sup>

A man’s naked upper body emerges from the vagina of a dinosaur statue’s slashed throat. The bionic arm of a modern crane, reminiscent in structure of the horrifying primordial reptiles, unloads a heavy burden next to a group of workers at the foot of the monumental sculpture. It is hard to tell whether the scene portrays birth, swallowing or vomiting, whether the worker climbed out from the lizard’s belly, or is he about to plunge into the huge cavity, into the mysteries of creatures that disappeared from the face of the earth more than sixty million years ago, and whose fossilized remains gave rise to scientific research, and mainly—to the industry of plastic toys, outdoor sculptures, and grand cinema and television productions. Teeming with gray activity, car traffic, construction materials, electricity poles, fences, iron stakes, and sweat, the setting locates the scene in-between Jurassic Park and wretched labor.

“The belated temporality of trauma and the elusive nature of the shattering experience related to it render the distinction between structural and historical trauma problematic. The traumatizing events in historical trauma can be determined (for example, the events of the Shoah), while structural trauma (like absence) is not

an event but an anxiety-producing condition of possibility related to the potential for historical traumatization. When structural trauma is reduced to, or figured as, an event, one has the genesis of myth wherein trauma is enacted in a story or narrative from which later traumas seem to derive (as in Freud’s primal crime or in the case of original sin attendant upon the Fall from Eden).”<sup>5</sup> Structural trauma is a universal theoretical construction which identifies the structure of trauma with the human condition and the permanent existence of irrevocable absence and distortion. The historical trauma is a concrete event, a trauma experienced by certain people, which leads to very specific results. LaCapra criticizes the reductive tendency to identify the two. In this context, he directs most of his critique at Slavoj Žižek and his idealistic version, which reduces the phenomena to an inferior embodiment of essence. He regards historical traumas as an expression of the Lacanian “Real” which is a traumatic element built into human reality (hence his argument that the manifestation of the traumatic real as the individual’s castration anxiety may be seen in culture in different versions of concentration camps).<sup>6</sup>

Lacan’s “desire” is also defined by a lack, a gap between the appetite and the demand for recognition and love, a lack which motivates the subject to fulfill the desire in diverse ways; a vital power which sets the passion route of every subject in motion, but the desire remains forever gaped, and cannot be eliminated.

As a young man of 25, Ganor turned to explore the wide open soul from a rational scholarly stance. The points of departure for his work The Desire and Its Fulfillment (New York, 1975) <sup>pp. 64-66</sup> were the concept of “free will” and the question whether desire may be satisfied via an existential decision outside thought. Ganor tied desire to free will, attempting to subordinate the Lacanian notion to a social-historical-institutional context, using the structure of a logical claim—a device striving to explore the behavior of individuals or phenomena from a specific field, as part of an experiment and with tools taken from another field. This system will recur and serve Ganor later on, to pit logical correctness against paradoxical ethics.

In the photographic experiment, the artist (the subject), who had always wanted (desire) to raise a French Citroen to the roof of the Empire State (New York State’s nickname) Building, conquers the peak. He fulfills his wish using his own powers (the miniature car in his pocket) as well as the means put at his disposal by the Empire (a relatively cheap elevator). In the space of desire and realization of the lack, the French car conquers the Empire. The artist has the proof for it, and it undermines the power sources of the dominator. Lacan’s desire is associated with creative subversion of authority. Jacques-Alain Miller ties this to Lacan’s assertion that it is easier to undermine an immediate, accessible authority. His subversive reading of Freud’s texts is made possible through his closeness to Lacan as his reader. Lacan praises creative subjectivity, which revives the power of symbols, makes for “negative transference,” and is required in order to generate the effect of subversion.<sup>7</sup>

**Metaphorology: A Theory of Nonconceptuality**

Toward the ending of “The Garden of Forking Paths,” the erudite sinologist, Stephen Albert, describes the power of metaphors for his foreign guest, Yu Tsun (who will shortly murder him, according to one of the time-lines of the story): “To eliminate a word completely, to refer to it by means of inept phrases and obvious paraphrases, is perhaps the best way of drawing attention to it.”<sup>8</sup> At the end of the story, at the



The Desire and Its Fulfillment,  
New York, 1975



The Desire and Its Fulfillment,  
New York, 1975



The Desire and Its Fulfillment,  
New York, 1975

4. Dominick LaCapra, Writing History, Writing Trauma (Baltimore: Maryland: The Johns Hopkins UP, 2001), pp. x-xi.

5. Ibid., pp. 81-82.  
6. Ibid., p. 84.  
7. Jacques-Alain Miller, “The Desire of Lacan,” trans. Jorge Jauregui, Lacanian Ink 13 (Fall 1998), pp. 39-59.  
8. Jorge Luis Borges, Ficciones, trans. Alastair Reid, Anthony Kerrigan, et. al. (New York: Knopf, 1993), p. 76.



The visual field in the series “RealityTrauma” is organized around a concrete, clear and circular center. A square, a hill, a mound, a puddle, a pool, a horse, a hole in the ground, a cavity in a dinosaur. At times the circle’s axis unites with the photograph’s geometrical focal point, at times it is deflected away from it, being centered as a depleted core, devoid of details, engulfed by the visual occurrence, and therefore channeled thereto or, alternatively, scattered therefrom. On the narrative level, there is no plot, only episodes. There is no event, only occurrences. It is a stroll, rather than a journey; a flâneur’s journal documenting the familiar, yet restless and devoid of domestic comfort. Areas of erosion and vestiges, raw materials and the backdrop of a suburban dream, backyards of agricultural implements, dusty recreational zones—all photographed with fascination and absolute, conscious control of the dosage and fine-tuning of pathos versus emptiness, in-between illusion and delusion.

Ganor fuses “reality” and “trauma” into a single concept, onto which they implode without carrying with them “post” and “pre,” “hyper” and “meta”; without indicating the victim and the guilty or cause and effect. The “RealityTrauma” cycle introduces a poetic reading, while employing theoretical organization which enables quantitative weighing of the perceived reality and the trauma as a point on an imaginary axis extending between the two notions. The degree of their collapse onto one another is determined at the moment of photography and in the picture. Ganor subverts the familiar notion of the decisive moment in photography, a move which links directly to his analytical photographic explorations since the mid-1970s, combining the two axes which were concurrently present in his work. One engaged, conceptually, with the construction of semantic meaning in the visual image and with image-text relations; the other addressed the poetic-allegorical aspect, as formulated in the canonical view of modernism in photography. Ganor consolidated his assertions and assumptions in the theoretical discourse in photographic works congruent with the difference between the various discourse types. The works which accompanied the conceptual discussion tended toward staged, lucid photography which pits the verbal language against the visual language, and is accompanied by texts and captions whose meaning is crucial to the philosophical-intellectual research. The works which accompanied

the disciplinary discussion were inclined toward the documentary, personal as well as social, while exploring the necessary conditions for the creation of photography, experimenting with their disruption and exploring their stability vis-à-vis technical and thematic limitations and complexities. At a certain point conceptual questions infiltrated the disciplinary explorations, and the study of the signifying nature of a general visual language focused on the specific syntax typical of the photographic medium and its imperative and instructive abilities. “RealityTrauma” combines the rational, analytical, poetic, and allegorical into a stratified dialectic expression whose visual quality undermines the distinction between documentary and staged, between event time and photography time, between pathos on the one hand, and logical construction and emptying of meaning, on the other. The realization that ethos precedes all thought, whether prosaic or existential, and a recognition of the power of randomness and chance and the importance of personal experience—all these have been present as a major axis in Ganor’s work since his early mid-1970s explorations to the later strolls in the fields of RealityTrauma.

Ganor’s vantage point does not stem from a search for the truth, but from an attempt to extract authenticity by undermining the setting (like the preparation for pulling out an unruly tooth). Going out to wander requires great intention and internal organization for a state of reception and profound observation. Impossibility is a key experience in Kafka’s writing, concisely formulated in many of his short stories. This is also the basic experience vis-à-vis the gateway of the Law intended especially for us, yet guarded by the threatening doorkeepers (“Before the Law”). Likewise, the imperial message will never reach the subject dwelling far away, for the messenger will never get through the courtyards of the hall, the countless stairways, and the entire capital city (“An Imperial Message”). The Kafkaesque impossibility has no rationale. It is paradoxical and mysterious, yet convincing. “You want the impossible, while for me the possible is impossible,” Kafka wrote to Max Brod (on January 31, 1921).<sup>1</sup>

“My grandfather used to say: ‘Life is astoundingly short. To me, looking back over it, life seems so foreshortened that I scarcely understand, for instance, how a young man can decide to ride over to the next village without being afraid that—not to mention accidents—even the span of a normal happy life may fall far short of the time needed for such a journey.’”<sup>2</sup>

The concept “reality” is a construction made and experienced with cognitive tools. It indicates the existence of things as such (in themselves), and spans all beings, even if they are not perceived by any subject. Human thought has always been engaged in the interpretation of reality as a world of phenomena, and as part of the unique human perception. Trauma hinders cognitive analysis. It contains a certain excess which evades representation, leaving a void in consciousness from which horror arises. “At the heart of the traumatic experience there is, as LaCapra put it, a ‘thing’—some excess which evades representation, leaving an empty lacuna in the system of consciousness. Hence, the trauma is the occurrence of a terrible event whose ‘terribleness’ cannot be represented by language or by other symbolical systems.”<sup>3</sup> The prevalent inclination for a dichotomous view of the world results in the introduction of a positive space versus a negative space, and accordingly—the insight that excess generates a void, leaving

1. Franz Kafka, [Letters to Friends, Family, and Editors](#), trans. Richard and Clara Winston (New York: Schocken Books, 1977), p. 249.

2. Franz Kafka, “The Next Village” in [The Metamorphosis, The Penal Colony, and Other Stories](#), trans.: Willa and Edwin Muir (New York: Schocken Books, 1975), p. 158.

3. Amos Goldberg, “Introduction,” in Dominick LaCapra, [Writing History, Writing Trauma](#) (Tel Aviv: Resling, 2006), p. 15 [Hebrew].



Fire Event and a Policewoman,  
Petach Tikva, 2009

### III. The Revival of the Catastrophe

In The Twin Firefighters,<sup>p. 47</sup> two fire brigade cadets, resembling children dressed up as Lego characters, emerge momentarily following the reintroduction of trauma to reality. These “masqueraded” security forces surrender the paradoxical fact that the future lies with them (because they are the children), yet it is artificial (a childhood memory of a Lego readymade). Perhaps they arrive too late, and those who raised the trauma to consciousness had already “committed suicide” in the encounter with the truth. A rainbow is created on the right side of the work, rendered by the impossible combination of a water hose and a smoke hose. Is this covenant not to repeat the experience (the flood), and if so—a pact between whom? In the center, slightly to the left, is another mound which likewise mocks the ability to expose the mole (death) residing in the ground’s depths. The firefighter caught walking with face not fully revealed, looks almost like a mechanical Lego doll thrust into the polluted area, into the disaster zone, the apocalypse. Cast life buoys ostensibly endeavor to recount rescue attempts, and once again the question arises: between whom? The clear sky is duplicated in the black lake. The catastrophe materialized. The earthen path has become a path of turbid water. The Siamese twins, separated into firemen, traverse a scorched earth. The attempt to deal with the trauma has taken its toll, and perhaps this is only a first warning.

Fire Event and a Policewoman<sup>p. 44</sup>—a policewoman by a fire—calls to mind the forest expanses shrouded in mist featured in Local Forest. Here, however, the forest is seen after a fire (and perhaps the conflagration continues outside the frame). The sky is wholly white in an act of pacification. The policewoman walks on the road, her gaze fixed at the ground, mourning and searching—like Lot’s wife—for a way back to the moment before. The policewoman guards the order from observation and from concealment of the image of trauma that burnt and annihilated the soul in its destructive apparition. The policewoman belongs to the forces of discipline and supervision that destroyed the order during the carnivalesque act of unraveling the signification array. In the background on the right of Fire Event and a Policewoman we see a giant mound which laughs at the sight, showing us that we have not really explained and dubbed the trauma, and even if we had—there are still more mole holes hiding that are larger than men.

The gaze lingers on the policewoman’s leg as it moves forward, shifts weight in half-body (the same half that now possesses a head and a social role, as opposed to the one seen in a previous work, The Siamese Twins). Nevertheless, the figure’s face cannot be seen, and it is in motion. The road we have encountered at the parking lot (with the exercising security forces—Wardens Training—is the other side of the catastrophe. The two-dimensional partiality transformed into the policewoman. Whereas in the beginning, the dancers were unaware of the crow (Tango with a Crow) and the women were unaware of the three airplanes (Families), here the policewoman already regrets the new situation. It is precisely this transformation that protects from gazing at the trauma (we did not see the fire which destroyed and at the same time created a new space for the creation of new life). The policewoman enables us to lament the catastrophe with her. Progress’s desire for knowledge, wisdom (like the sign of couplehood in Rescuing of an Eyelash) has been and is being consumed. The desire is manifested by the (policewoman’s) leg, walking from one side of the work to the

other—the sign of movement from the Middle Ages to Modernity, from Hell (right) to a medieval paradise (left). The one-dimensionally cut face, whose motion of mourning is nevertheless towards the ground, connects the policewoman to disillusionment. The road is no longer as ironic as it was in the parking lot. It is the link to reality in the sense of the afterlife. The policing forces of the “self” regime protect us from the trauma in both its development and its periodical recurrence.

This time we return to the starting point, but with a newly acquired experience. There is a measure of optimism in the fact that the double mists in the Arcadia of Local Forest have transformed, in this work, into a white sky and a white strip on the road; by now they have established themselves and have taken their place vis-à-vis the burnt void. The carnival that has ended reveals to us that the violence, which was always present in the works in the form of the crow (Tango with a Crow) and the airplanes (Families), has undergone a metamorphosis with the apparition of a human figure in policewoman uniform (as opposed to the firefighting children in The Twin Firefighters). The comic quality peeps at us with its devouring randomness while we are ignorant of the amount of danger involved in walking on the side of the road, whether the fire was indeed extinguished, or is, in fact, an act of despair and walking toward one’s end. The trauma is not unraveled and the context is not created; we imagine the additional sequence of the leg that froze. Perhaps if we were to rearrange the popular Yiddish maxim, we would find that “when man laughs, God thinks.” The theological meaning produced by this phrase links with the idea that “there is no early and late in the Torah.”<sup>13</sup> According to this reading, we require horror to generate humor, and humor to trace the horror. We move in the circle of this arousing-intimidating combination around the act of masquerading as a supervising superintendent (a policewoman with a monopoly over violence, who protects the observation of trauma) and the human body revealed in the gaze underneath (the policewoman’s hair) hinting that these belong to the forces of creation.

13. “An eminent principle set by our Sages in the Midrashic sources is the anti-historical principle ‘there is no early and late in the Torah.’ According to this exegetic rule, the entire canonical corpus, complete with all its 24 books, fuses into a unified cyclical entity whose paths are timeless and its components—revolving, making every possible and impossible encounter.” Shva Salhoov, “Ich bin nicht/ich bin: In den Fussstapfen Gemäldegruppe ‘Araber—Lila Schnurrbart,’ 2003-2005,” cat. Raffi Lavie: Gemälde 2003-2005 (Tel Aviv and Berlin: Givon Art Gallery and Galerie Asperger, 2005), p. 7 [Hebrew & German].





Mole, Poleg Nature Reserve, 2007



Wingate Institute, Netanya, 2008

12. Viewing reality is deadening, as Noam Yoran eloquently explains this relationship between the new medium and the spectator: “The celeb as an institution is not a specific personality. It is the relation between the spectator and television, involving the former’s humiliation. The celeb as an institution is the relation by which the spectator accepts the fact that real life is on television, namely, that his own life, in front of the television, is inferior. As maintained by Guy Debord in 1967 in his book Society of the Spectacle—still one of the most important books for understating mass media: the spectator ‘the more he contemplates, the less he lives.’”; Noam Yoran, “The Celeb is the Solid Reality, Reality is a Fleeting Phenomenon,” The Seventh Eye, 5 January 2011, [http://www.the7eye.org.il/DailyColumn/Pages/050111\\_A\\_wedding\\_with\\_Dudu\\_Aharon.aspx#p2](http://www.the7eye.org.il/DailyColumn/Pages/050111_A_wedding_with_Dudu_Aharon.aspx#p2) [Hebrew].

there is a flaw in reality, and again there is a threat popping up at the side of the work. Nevertheless, there is a road here, and we acknowledge the redemptive context of discussion of a separate realm of categories (rural-urban, earth-heaven, field-dirt road). The trauma does not show its face, yet we are forced to lay bare the space between trauma and the binarism underlying our constructions, to render it present. The body’s performance contains a quality of pregnancy, an inkling of the cocoon from which a context rather than an explanation will emerge.

The work Mole <sup>p. 35</sup> contains the same dirt mound which signifies a mole-rat’s downward burrowing (“mole” is popular lingo, although one ought to note that there are no moles in Israel, only in Europe). The work is a major key to Ganor’s oeuvre. At the center we see the small hill rising against the planned agricultural space. The “mole” undermines the division between country and city. It descends in order to bring up and mark the residue, and digs deep in the space created in its absence. The material accumulating around the molehill is but a small sign of the extensive tunnel (resulting from the “mole’s” developed burrowing ability). The mole digs out fertile soil, subsequently infusing life inside. The mound calls the pyramids to mind, those monumental royal tombs which pointed upward in mystical order, while downward they constructed much longer, hidden tunnels to make for life after death. The reality as a breathing death of sorts.<sup>12</sup> The tunnel is a type of grave of a living-dead since our subjectivity is unable to determine whether the “mole” below is breathing, dormant, or buried under its self-constructed edifice. The building downward is also accounted for by the existence of trauma. Trauma entrenches and protects itself from directly gazing into our eyes. It is faceless. Avi Ganor’s lens situates it at the center, actually as a buried tower; yet we are unable to gauge the spatial depth it occupies in the absence of concepts and categories regarding the digging activity underground. We must learn through the existence of its space, and find satisfactory contexts pertaining to the skyward aspiration of the downward construction. The same inexplicable performance of body parts found at the center of Almost and The Siamese Twins now acquires a key code: they are constructed downward, and their figure is only metonymical of that which occurs at the depths of the iceberg of memory. It is not accidental that the metaphorical sky is green, the grays are lost, and we can barely assume an imaginary skyline from one side of the frame to the other. Ganor places at the center of discussion the premise regarding the journey of mortals into the depths of the Divine earth. The sky is embedded in the gaze at the absence innate to the clods of earth. The land is to be torn, not the sky. The living reside within the earth like dead. The dead emerges within a performance of a Carnival featuring the dance of identity switching. But what is the price paid for undermining the “canny” and a transition into the “uncanny,” and what will happen at the end of the battle of forces reluctant to remove the mask? It is also a reflexive insider discussion of the art of photography on the ability to conceptualize the art of the flash, of comical dismissal of photography’s claim as a positivist text without understanding the conventions of context and the social construction inherent to the dialogue between the realms of the viewer, the work, and the photographer.

In Wingate Institute <sup>p. 156</sup> we observe a man with a blower on a basketball court. We are already exposed to our previous knowledge of the reality burrowing (such as in Mole) into the intricate psychological structure of trauma. It is a Promethean mole-world that exposes the inability of the senses to observe the trauma. The gate opens

on the right side of the work. The bars which characterized our gaze at The Siamese Twins have been reversed, and lo—we are inside the court and the gate is wide open. But the shadows—specters, Lucifer’s cherubs made from the playful sport (putting the ball in the basket)—become gradually covered, and the photograph is literally about to burn, all the more so as the blower itself erases itself on the one hand, or cannot withstand the great fire, on the other. We may stay and try to figure out the space and the absence created under the (human) body on the court. It is a forbidden game, which one may leave, but still the gate of salvation is so far away.

In Local Forest <sup>p. 168</sup> we observe morning mists alongside a tower in an Arcadia. The threat transpires in the figure of the aforementioned surveillance tower, without knowing who occupies it or why. Whether we transpire in the allowed or forbidden boundary of the gaze, we shall still remain under guard. In the absence of human body parts, the trees function in a performance of movement. Darkness gradually disappears, but the mists cover the ground like a double sky. They may give rise to the unknown, but also to the legendary. The impression makes the gaze at the ground and at the sky difficult. The duplication of the sky and the darkness standing like a villain in a melodrama on the right side of the work, make it difficult to generate a rational sensory subjectivity. The rural space (the height of the trees) surpasses the social control of the urban (tower). The dance of the trees produces the aforesaid imaginary mole’s hill-mound, which occupies their heart in its absence. It is the calm before the storm.

In Digging the Hole <sup>p. 38</sup>, the body of two workers (Palestinian? Migrant laborers?) at a construction site produces a new, inexplicable body. We are faced with a fusion of our knowledge from the previous works: on the one hand, the metonymical human body in the performance of a new creature unites with the mole’s burrow. The crow versus the carnival in Tango with a Crow and the man’s interpellation movement toward the women threatened by the airplanes in Families, join the construction worker hand’s call for help (while digging). To whom does the hand turn? To us? To God? To Ramat Hasharon in Ganor’s biography? Is it a threat directed at the work which is soon to be swept downward into unknown chasms? How did these organs arrive to the pit? Is it a grave, or will a different knowledge erupt from it and ooze upward? The shovel (spanning the entire techné—human knowledge, art, and invention) turned toward us at the bottom of Digging the Hole and the fence of forbidden horror on the left—both lead the temporal moment into catastrophe and apocalypse. The exposure, however, is also liberating, precisely because the aforesaid mole pit is surrounded by additional earthen pregnancies on the left. The worker’s hand’s cry for help, for action, is also a prayer for dialogue with God. In that dangerous and liberating dialogue we are unable to see the full face of God, and he too learns about our part through the stretching of the hand (a redeeming mouth, much like the blue sky eye which bursts forth and droops on the upper left side of the work). The worker’s bare bottom ridicules the sublimity and gravity associated with the theological act. And this combination reinstates the invitation to take a journey into the edge of the upper bottom of the unknown with the spirit of carnival.



Local Forest, Poleg Nature Reserve, 2006



Digging the Hole, Tel Aviv, 2009



The Twin Firefighters, Petach Tikva, 2009



Families, Tel Aviv, 2008



Wardens Training, Ramla, 2009



Cosmos, Kibbutz Ga'ash, 2006

of disruption (a carnival of consumption soon to transform into a carnivore of trash). First, the two palm trees are cut through the three Mazda cars. It is precisely the silvery cars arranged in a sacred trinity (later recurring in the flight of the three scary planes in Families), that are depicted in the center, while the trees lose their crowns. The women's three legs (one is absorbed in motion, another pops from the pram) are accentuated vis-à-vis the tower rising from the head of one of these female figures. The phallogocentric tower is higher than the three-legged women (like those new mythical creatures constructed and deconstructed in Ganor's work, which will reappear in other photographs too: the dancing couples in Tango with a Crow, The Siamese Twins, The Twin Firefighters, Birth of the Dinosaur, etc.).

The women walk ahead like that gaze at modernity, at progress, which is primarily in a vertical range of time, but also in a lateral calibration of the development of knowledge. It is the future that hides in the prams. Spatial (masculine) mechanization positions itself as the creator and destroyer of mankind. The imagination of this parking lot is primarily parked as the individual's fantasy on a parking lot: one tower, two women, two palm trees, three cars, and three legs. The overemphasis on the women and carriages, and the blurring of the setting indicate that the vertical and spatial clock has already begun to take the photograph out of focus, and that the time of those at its focal point is nearing its end. We do not know whether the future that lies in the prams will come to an end or be renewed through the emergence of a deus ex machina at the end of the grotesque.

In Families <sup>p. 172</sup> the threat reaches the parking lot, and the triangular sign which was somewhat vague a moment ago, becomes a clearer signified. Three airplanes are pitted against the three women. The interpellated man eggs them on.<sup>11</sup> His appearance takes us back to the paradox underlying the impossible dual question. The path still extends in white before them, leaving room for hope, vis-à-vis the sky which scatters cyan gray and somberness. The women's unawareness of the three planes is frightening, but also funny, as an "impossible" fact in the planning of petit bourgeoisie life in the rear. One more minute and the picture will dissolve, and life will move out of the picture, but where to?

Wardens Training <sup>p. 40</sup> portrays a group of jailers from the Ramla Prison practicing with guns whose barrels are blocked with red plugs (like clowns with guns that cannot shoot). The space is the same parking lot, an infernal symbol that has replaced Eden. A "Build Your Own House" project in the background accounts for the unbuilt story of that threatening unit. The dialogue between the orderly group, as an unknown language, and the commander with the drooping lip calls to mind the dialogue between the three women and the man's interpellation in Families. The forbidden line is found rather at the bottom of the work, like that red pavement of Ackerstein flagstones. The sky conveys a darkening air. It is a continuation of the forbidden and the trauma, undiggable under the asphalt. But the major drama is built on the unit protecting the self from raising the trauma into consciousness and its anonymous commander. Their implicit dialogue is also a chance to unravel the act; it is the gap between the commander and the unit. The unit has penetrated the parking lot, the front has infiltrated the rear, but this is a front neutralized of violence, somewhat ridiculous.

Cosmos <sup>p. 154</sup> portrays a square blurred in whiteness with a sign bearing the logo "Cosmos" above it. Here we discern the moment before the transition from the urban

space, a transition from the superego into the realm of the id. The cosmos, as the Lacanian Name-of-the-Father category: the laws and restrictions that control both one's desire and the rules of communication. Here we deal with the name-of-the-father of the space that ironically echoes the possibility of a transcendental outer symbolic space or somehow nonprofit science. Capitalism borrows the Greek concept "cosmos" for its own needs. "Cosmos," however, contains a non-appropriable theological and philosophical meaning. The square is already covered with a white mist which will remove its green, its asphalt, and its ordering symbolic purpose. We shall reveal the animal dwelling underground—and above ground—within us. But the journey to raze the square and its transformation into a molehill are bound to take their toll. (In part II of this essay I shall discuss the molehill through a reading of Mole <sup>p. 35</sup>. The odyssey from the capitalistic so-called modern cosmos to that of Greek theology will alienate the familiar.

## II. A Tower Digging Deep into the Ground

In The Siamese Twins <sup>p. 34</sup> we watch two youths stretch through a fence; in their movement they create dual pairs of children which generate a new type of man, somewhat like a Siamese social and biological creature with diagonal legs. Two more youngsters exercise on the right side, one creates a rectangle, and the other is a headless half-bodied alien. The geometry of the soul, which shifts reality into subjective levels, is narrated through the poles of the fence which have neither beginning nor end. (At this point we already lose all ability to grasp a skyline as in Independence Day and Families). We gaze beyond the forbidden. We are unable to tell whether this is the mythical menagerie of Ganor's works in which the creatures are word symbols made of reality materials. Roland Barthes calls the rational observation emanating from the viewer onto the viewed photograph "*studium*." Could this thread that extends between us and Ganor's work be seen as uncanny (Freudian concept of an instance where something can be familiar, yet foreign at the same time resulting in feeling uncomfortably strange)? Is the work an alienated familiar? The entire work intrudes beyond the bars. But what are the geometrical features of the youngsters in relation to the space? In the absence of a heavenly skyline, the ground becomes a green sky of sorts. The comical reversal between heaven and earth, between man and a geometrical figure, reminds us of the infeasibility of Confucian salvation, which begins hierarchically from the Emperor downward. It is an alternative view of the values constituting the nature versus culture that leads into trauma. The gaze onto the ground is an observation of the end in order to generate a "beginning," as noted in the book of Ecclesiastes (7:2): "It is better to go to the house of mourning, than to go to the house of feasting: for that is the end of all men; and the living will lay it to his heart." A gaze toward death is a sublime thought since it is the house of mourning, the one which discerns the imminent apocalypse in human and social existence, that can cast life into our hearts. But the ground may also open and devour us, like those sinkholes that swallowed Korach and his company. How does one breathe under ground? Is the ground a border between life and death?

Almost <sup>p. 46</sup> depicts a bent-over body in an urban rural space. The sky opens up in comparison to the previous work, The Siamese Twins, but in various hues of a gray eye of an impending storm. The human body reciprocates with a faceless gaze. Once again



The Siamese Twins, Poleg Nature Reserve, 2007



Almost, Poleg Nature Reserve, 2006

11. Interpellation, a notion developed by philosopher Louis Althusser, is a type of external call which structures us as disciplined subjects in space, e.g. a policeman who orders a civilian to stop, and the latter acknowledges the policeman's authority and stops.



Trauma is a revolving door—the “real” object existing in itself. It calls into question the subjective sensory means supposed to construct the objective “reality” as a negotiation between countless perspectives. The ability to construct a “reality” is made possible only through the cracks, the secret apertures and discontinuities of trauma. Hence, we require trauma to construct a reality and do away with the overwhelming subjectivity underlying a dialogue with the other, and we require a definition of the contextual link in order to live in acceptance with the trauma.

Meta-artistically, photography itself is conscious of desistance. The photographs attest to the imminent depletion. The act of erasure and the inability to symbolize, signify or indicate, defy the senses which create a reality, rejecting the complete and total comprehension of the text. In the inability to shoot a whole work, we are comically exposed to machines which “generate” the artistic discourse of photography. At the same time, these dramatic elements conceal the dialogic nature of the private case captured by the camera.

The gaze in RealityTime is frightful, extracting a cathartic beauty in two contexts: i. the way in which we are reluctant yet drawn to comprehend the RealityTrauma in real time; ii. the manner in which we yearn to suspend and concurrently long for the RealityTrauma in retrospect.

The exhibition “RealityTrauma” uses the interpretation of these notions in English rather than in Hebrew in the spirit of Bertolt Brecht’s coinage *Verfremdungseffekt* (the effect of estrangement or alienation). It strives to defamiliarize these concepts (reality and trauma) and suspend their local, familiar interpretation. In each work, at the center of the photograph, it introduces its title, only to remind us that we are active spectators of a photograph, rather than its continuation, or that the photograph is our continuation. Brecht used on-stage captions in his plays to generate an alienating style. These projected captions and other theatrical devices created estrangement and alienation between the audience and the theatrical occurrence on stage, calling upon the spectator to activate his critical thought rather than yielding entirely to identification with the characters. In this, Brecht adapted the Marxist vision of a new world order to the stage. By the same token, Ganor too directs the viewer and does not place his critical gaze at the margins of the work. He is conscious of the forces threatening interpretation in the first-sight phase as well as in later phases. He wishes to suspend our identification with the works, so that we do not repress their meaning as part of the psychological defense mechanisms activated in relation to trauma in the different phases of its emergence. One of the Jewish sources echoed in the works (as a construction intended to reinstate the artistic axis with a diasporic context) is the well-known Yiddish proverb: “*Der mentsch tracht, un Gott lacht*” (man thinks/plans and God laughs). The idea does not attempt to deprive the works of their critical dimension, yet it questions man’s ability to fully grasp his own situation. One of the reasons for this lies, as aforesaid, in the trauma and the forces cyclically guarding it.

Ever since the Biblical text was given to us, we have explored the binary structure at the core of reality: a dissociation between heaven and earth, and a contrast between chaos or formlessness and the Spirit of God: “In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters” (Genesis 1: 1-3). Chaos has life as a figure, an entity with a face of the deep. The Spirit of God has no

hold in the water; it lies above it, reflecting and circumscribing it like a contour and a circumferential line. The nightmarish light in Ganor’s work fuses the light of formlessness emerging from the hermeneutical rift, and pointing, like the tip of a giant iceberg, at a deeper secret, on the one hand, and at the Spirit of God (above), which reflects the face of the deep, on the other. The Spirit of God with a formless face cannot be examined without this aforesaid dialogical gaze. The “descent” is an “ascent” furnishing us with understanding of the depths of human existence in the 21st century. The descent for the sake of ascent is also an aesthetic Hasidic ethics expressing the hybrid mixture of order and chaos.<sup>8</sup>

### I. A Voyage to the Heart of the RealityTrauma Parking Lot

As in any comedy, we begin the journey into Ganor’s heart of darkness with a love story (Rescuing of an Eyelash <sup>p. 166</sup>) of a couple, and in the background—a city being built under the command of a “Shimshon Zelig” crane, with the fortuity of this combination between Samson (Shimshon), the omnipotent hero, and Zelig, Woody Allen’s anonymous fictive character who may be found in every historical period—a combination which offers us a taste of the humor that will accompany all the works, laughter which is the flip side of the most menacing of all. Fright spawns humor, which is also the essence of the horror deconstructed into a smile. The damaged car offers a hint at the flaw in both the relationship and the unfinished city. It is Roland Barthes’s *punctum*<sup>9</sup>: the wound, the sentiment, and the passion arising from the viewed photograph to the spectator. The photographer leaves the photograph, and the work will soon be covered by consuming darkness. The somber atmosphere of the nightmarish light is the composition of the photograph which will accompany the works in diverse manners. The man removes an eyelash from the woman’s face in an intimate moment which enables observation and contact. This couplehood indicates a dialogical relationship. On the social level, the work assembles the scene in order to delve into the liberating and imprisoning trauma of thou-ness. On the individual level, we too are the outcome of an imaginary and a real relationship, whether partial or full. The contemplation of couplehood paves the way for us to its realization. But what will happen if the foundations of this construction are undermined? (In other words: what will happen to the photograph, to the viewer, after the death of the photographer? Why do we seek the photographer’s existence? Does the very search for the photographer embed the possibility of his elimination?)

Tango with a Crow <sup>p. 30</sup> too offers an entry gate into Ganor’s Bakhtinian carnival. It is the couples’ dance performed before the crow, the celebration of life and the demand to remember death (memento mori). The crow is the omen of death lightly hovering in mid-air. The threat comes from below: the shadows that cover the dance floor, as well as the dark clouds gathering above. The carnival is a moment in which the symbols are rearranged, but we do not know what its ending holds.<sup>10</sup>

The threatening atmosphere continues in the photograph of a pair of women pushing prams reminiscent of shopping carts, with three silver-colored Mazda cars behind them and three bare baby’s legs in front (Independence Day <sup>p. 42</sup>).

With the built-up city in the background, we have two clues for reading the hints



Rescuing of an Eyelash, Tel Aviv, 2008



Tango with a Crow, Tel Aviv/Herzliya, 2006



Independence Day, Tel Aviv, 2009

8. The Hebrew expression *tohu va’vohu*, denoting chaos, confusion or turmoil, evokes additional connotations. *Tohu* is also associated with wonder or awe (*tehiya*), as well as with abyss (*tehom*), whereas *bohu* also connotes staring or bewilderment (*behiya*). Coined together, they offer a rolling alliterative sound in the face of chaos.

9. The use of the terms “punctum” and “studium” in this essay is based on the interpretation by scholar Ruth Netzer, see: Ruth Netzer, “The Desire for the Body and the Authentic Self: Following Roland Barthes’s *Soirees de Paris* and *Camera Lucida*,” in the website of The New Israeli Jungian Society, <http://www.israjung.co.il/netzer/tshuka.htm>.

10. For an elaboration on the concept of the carnival, see: Mikhail Bakhtin, “Rabelais and His World,” trans. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

Alienated Past and Alienated Present:  
On the Engagement with Nightmarish Light

The exhibition “RealityTrauma” is centered—conceptually, cyclically, and concretely—on two notions: reality and trauma, which emerge connected like Siamese twins. In order to trace their meaning, one must first perform an initial (painful) surgical separation. The dissociation of the conjoined bodies will be performed in theory, only to reveal that we move in a concentric circle around the work, which, concurrently, moves in a concentric circle around us. For, in actuality there are not really two poles between reality and trauma, but rather constant movement between the gaze turned at the work and the undecipherable work, like the symptom which ties the two together to generate meaning.

Etymologically, the word “trauma” comes from the Greek word for wound, τραῦμα. (In medicine, the function of Trauma Department is embodied by the immediacy of the treatment required by the patients). One of the major features of trauma is its inherent latency or belatedness—the inability of the trauma victim to grasp and assimilate the traumatic experience in real time. Therefore, the traumatic event continues to haunt the victim and recur in his dreams or in his daily life. Freud uses the “traumatic experience” in his early endeavors to define the rudiments of psychoanalysis: “The therapist’s role is thus to help the patient restore the original experience (‘the traumatic experience’) in his memory, whereafter the symptom, which functions as a substitute, is expected to disappear. This process of reconstruction, however, is all but simple, since the same forces which worked to make the experience or the painful memory be forgotten from the very outset, continue to stand guard and thwart any attempt to reintroduce the denied content to consciousness. Thus, due to the operation of these ‘resistance mechanisms,’ the therapist cannot simply ask the patient: ‘Please tell me exactly what happened and how,’ but rather, like an expert detective, he must employ various indirect methods to restore the fragments of information which have escaped the patient’s memory.”<sup>1</sup> The project of psychoanalysis thus holds a theological dimension of confession as well as a hermeneutical sense of stitching and reconstructing the text while unraveling it. The sharp transition from the modernist concept of the progressive era to the postmodern concept which criticizes the narrative and the redemptive option lies in Slavoj Žižek’s reply to Freud. The Slovenian philosopher reverses the goal of psychoanalysis, only to replace the text’s confession with a reconstruction of its context: “[T]he ultimate goal of psychoanalysis is not the confessional pacification/gentrification of the trauma, but the acceptance of the very fact that our lives involve a traumatic kernel beyond redemption, that there is a dimension of our being which forever resists redemption—deliverance.”<sup>2</sup> The question thus arises, does “RealityTrauma” set out to introduce the

trauma as a possibility of dubbing the text (solving its riddle or enabling us to live with the secret, hidden trauma (furnishing the un-solved riddle with a relevant context)?

The term “reality” comes to photography from several different directions. It may be viewed as an outcome of photography’s constitution within realism: “The view that the world has real, autonomous existence and does not depend on our convictions and concepts.”<sup>3</sup> In this view, the works in “RealityTrauma” enjoy an autonomy, whereas the trauma acquires a meta-textual, intra-photographic context which will be discussed below. Another way to conceptualize “reality” is as that which makes for reflexivity. “Reality,” as a television entertainment genre, enables us to observe reality as it is captured in a confined space before the lenses of multiple cameras. We observe “ourselves” being observed without knowing who is watching us and why we require that surveillance. One may contemplate surveillance through the model of the “Martians” introduced by Roland Barthes in *Mythologies*, maintaining that “[T]he Double is a Judge. [...] The judge is born in the same site where the executioner threatens.”<sup>4</sup> We observe our surveillance through the double participating in the reality; the game liberates us from the intimidating direct gaze. The structure of the “reality” calls to mind the Panopticon, an architectural apparatus contrived by philosopher Jeremy Bentham (1748–1832) as a disciplining and organization device: a prison space where each inmate can be seen by the wardens at all times, but no prisoner can ever see another prisoner or the source of surveillance. According to Michel Foucault, this model offers a key metaphor for modern disciplinary power based on isolation, individuation, and surveillance, whereby the individual must behave as if he were under constant scrutiny, even if this is not the case. Thus, this structure of spatial organization requires a very specific structure of power relations and behavioral restriction.<sup>5</sup> We play the symptomatic surveillance game, namely “reality,” in order to indicate the way in which we are being scrutinized. It is a basic structure of meaning, one of whose expressions is its becoming transparent to us.<sup>6</sup> Does Avi Ganor’s work transform the trauma into a type of “reality,” hence transparent and placeless?

Hagi Kenaan regards the expansion from within “reality” as a necessary condition for an orientation toward something else: “At the same time, this totalitarian structure is not total as it presents itself to our mind or imagination. When one finds an apt viewing angle—and it is no trivial matter to find such an angle—the concrete emergence of the frontal, the flat, surrenders cracks and loopholes, revealing that it is rife with disruptions and points of discontinuity. The concrete acquaintance with these apertures, which usually remain invisible—despite, or perhaps precisely because, they are located before our very eyes—is a necessary condition for reopening the question of orientation toward that which emerges. Can something else be seen through them?”<sup>7</sup>

“Reality” and “trauma” become connected, like Siamese twins. We were born into modernism, and therefore we believe that complex reality may be interpreted and thus elucidate the meaning of trauma. Growing up into the postmodern era makes it clear to us that the trauma is far more complex, and the demand for reality cannot be examined through the disappearance of shame (the ostensibly ultra-exposed cyberspace) nor through its voicing (the celebration of creating the “self” in the past three centuries and the disappearance of the collective consciousness of the Sovereign). It is precisely in an era in which the great secrets surface that we learn, dialectically, that the latent is greater than the visible.

1. Pinchas Noy, *Freud and Psychoanalysis* (Tel Aviv: Modan, 2008), p. 20 [Hebrew].

2. Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute – or, why is the Christian legacy worth fighting for?* (New York: Verso, 2001), p. 98.

3. Abraham Even Shoshan (ed.), *Even Shoshan Concise Hebrew Dictionary* (Tel Aviv: Hamilon Hachadash, 2004), p. 891 [Hebrew].

4. Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1997), pp. 28–29.

5. Sara Mills, *Michel Foucault* (London and New York: Routledge, 2003).

6. Hagi Kenaan, *Emmanuel Levinas: Ethics as an Optics* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2008), p. 22 [Hebrew].

7. Ibid., pp. 22–23.



## Foreword

Avi Ganor has engaged in photography since 1975. He was among the first Israeli artists to present a solo exhibition at the Tel Aviv Museum of Art (1985). From the outset of his artistic career, Ganor has addressed the theoretical aspects of the medium, exploring the relationship between image and text, while studying the authority and validity of the written word versus those of the photographic image.

In recent years these investigations have taken a fundamental turn due to the fascinating encounter created by Ganor between the concept of “reality” and the concept of “trauma,” which evades apt representation, whether verbal or visual, and their integration, via personal, documentary photography, into a new concept—RealityTrauma. Ganor’s poetic approach and his humanistic stance are present in the works as an essential, unique element, enabling fresh confrontation of horror in the face of the unfamiliar and non-representable, as well as original observation, from a skeptical vantage point, at our ability to grasp the absolute.

We congratulate Avi Ganor for this topical, moving exhibition. Heartfelt thanks to Nili Goren, the curator of the exhibition. Thanks to Mati Shemoelof for his thought-provoking essay in the catalogue. Thanks to Shlomit Dov, the catalogue designer, for her attentive creative work; to Daria Kassovsky for editing and translating the texts; to Tamar Fox and Sigal Adler, the English and Hebrew editors. Thanks to all members of the Museum staff from the different departments who contributed to the production of the exhibition.

Prof. Mordechai Omer  
Director and Chief Curator



Tel Aviv Museum of Art  
Director and Chief Curator: Prof. Mordechai Omer

Avi Ganor  
RealityTrauma

March – June 2011  
Ruth and Bruce Rappaport Sculpture Gallery

Exhibition  
Curator: Nili Goren  
Associate Curator: Raz Samira  
Prints: Halperin Quality Printing  
Framing: TANDA, Kibbutz Givat Haim  
Hanging: Eyal Reuveni  
Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai, Eyal Weinblum

Catalogue  
Editor: Nili Goren  
Design and production: Shlomit Dov  
Hebrew editing: Daria Kassovsky; Sigal Adler-Strauss (pp. 59-142)  
Translation into English: Daria Kassovsky; David Herman (pp. 59-142)  
English editing: Tamar Fox  
Pre-press and printing: A.B. Offset Ltd  
Binding: Keter, Jerusalem

Contents

204	<b>Foreword</b> Mordechai Omer
203	<b>Alienated Past and Alienated Present: On the Engagement with Nightmarish Light</b> Mati Shemoelof
193	<b>RealityTrauma: Cycles of Validity and Meaning</b> Nili Goren
	<b>Catalogue</b>
174	<b>RealityTrauma (part II)</b>
142	<b>Early Works</b>
58	<b>RealityTrauma (part I)</b>





**Avi Ganor  
RealityTrauma**

