

אלי פטל
מאז החלו המדידות

אלי פטל מאז החלו המדידות

אלי פטל
מאז החלו המדידות

ספר כיס

עריכה: הילה כהן־שניידרמן
עריכה גרפית ועיצוב: אבי בוחבוט
עריכת טקסט: רחל פרץ
תרגום לאנגלית ועריכה: טליה הלקין
צילום חלל: אלעד שריג
קדם דפוס: ראובן אביב, ארטסקאן
הדפסה: ע.ר. הדפסות

חודות: זהר אלמקייס, יעל ברגשטיין, חמר גטר, יוחם דביד,
משה דקל, רפרם חדד, בועז לוי, יגאל נזרי, אבי סבח,
שאוול סתר, יוני רז פורטוגלי, ניר פפרברג

מובי: מוזיאוני בת ים



אלי פטל
מאז החלו המדידות

מוזיאון בת ים לאמנות
מרץ-דצמבר 2020

אוצרת: הילה כהן־שניידרמן
הפקה: רון אסולין
צילום ועיבוד תמונה: כרמי דרור
ע. עיבוד תמונה: רחם שמואלי
עיצוב גרפי: אבי בוחבוט, אוהד חדד
עריכת וידאו ופוסט־פרודקשן: ענת גוטברג
בינוי והקמה: עופר כהן וגד זוקין
החקנת עבודות: ולרי בולוטיץ
הדפסות: סטודיו HC Editions, אופק צילומי אוויר,
סטודיו פלוס דיזיין בע"מ, שבתאי אור
סריקות: סטודיו שוקי קוק
הקרנה: דורון הקרנות מחשב ווידיאו, אפסון ישראל
צילום: אסף אלקלעי
חשמל: יגאל נעים
הובלות: ראובן עג'מי
עריכה ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
תרגום לערבית: ראג'י בטחיש
תרגום לרוסית: גלובוס תרגומים

חודות: אפסון ישראל, משה אסולין, מעין אסור, אריאל אפרים אשבל,
יעל בורשטיין, עודד ברנח, רות גוילי, עמי גניגר, רוני דורון,
דורון הקרנות מחשב ווידיאו, איתן הלל, דוד חקי, שבא סלהוב,
מארק יאשאיב, שרון פדידה, אנה פטל, אורי שדה

מוזיאון בת ים לאמנות ע"ש בן־ארי
מנהל: עפרי עומר
אוצרת ראשית: הילה כהן־שניידרמן
רכזת תחום חינוך וקהילה: תמוז בינשטוק
רכזת תוכן, בית שלום אש: ליאוני שיין
פיתוח תוכן וניו מדיה: יותם מיכאל יוגב
ע. הפקה ואונליין: אופיר פינקלשטיין
מנהל תחזוקה: ג'ורג' חורש
ע. מנהל תחזוקה: דוד כהן

גוף ונשמה
מעמד
מכתבים
מכונות
תהלוכה
תא

11
57
105
153
195
313

- 99 ספר הפוך
יותם דביר
- 123 הניסיון למדוד
את מה שאין לו אז
משה דקל
- 135 מפה
יותם דביר
- 136 מה שבא ליד
זהר אלמקייס
- 144 לאל, 5 בספטמבר 2020
תמר גטר
- 89 שלח את עמי
ניקולה טרצי
- 9 פתח דבר
הילה כהן־שניידרמן
- 27 אמנות המבט
יוני רז פורטוגלי
- 39 ידיים יום, ידיים לילה
רפרם חדד
- 40 מאז והלאה
הילה כהן־שניידרמן
- 54 רגל שביל, רגל עיר
אלי פטל
- 88 אל מול מידת הדברים
שאול סחר

זהו ספר כיס. ספר קטן, המבקש להינשא בכיס האחורי של הגיינס או המעיל, להיזרק בתוך התיק, להיקרא, להתקמט, להיכתם. הספר החל להיכתב עם ולאחר פתיחת תערוכת היחיד של האמן אלי פטל, "מאז החלו המדידות", במוזיאון בת ים לאמנות, כאוסף שיחות של כותבים, חוקרים, עמיתים וצופים – עם התערוכה ועם פטל דרכה. הספר ממשיך את התערוכה כאירוע חי, כאגורה המחוללת שיח ויזואלי או טקסטואלי בזמן נתון. ניסינו לחשוב עליו לא כמתעד של התערוכה, אלא כהפעלה מחודשת שלה בתוך מרחב דפדופי, המאפשר צפייה וקריאה אינטימיות, הלוקחות בחשבון הרגלי צפייה בטלפון הסלולרי – דייר הכיס של הזמן הנוכחי.

הספר בנוי משערים ומדלתות. השערים (גוף, רוח, כתמים, מכונות ועוד) הם כניסות תמטיות רחבות ידיים אל תוך מהלכים המתחוללים בתערוכה, ואילו הדלתות מתייחסות לעבודה אחת ספציפית, ככזו שניתן להיכנס מבעדה אל התערוכה כולה. ככלל ניתן לומר שכונסו בספר זה שתי משפחות של טקסטים: האחת עושה שימוש בשם "אלי" או "אליהו" בהתייחסה לאמן, והיא מעידה על פמיליאריות קולגיאלית, על הזדהות עם עמדת היוצר ועל האופן שבו יוצרים מתבוננים וקוראים את תהליכי היצירה של אמנים אחרים. השנייה מתייחסת לאמן בשם "פטל" ולחלופין "פטאל", ומעידה על כתיבה הממוקמת מחוץ לתהליך היצירה ומתבוננת על האירוע של התערוכה בתוך הקשר רוחבי ולפרקים תיאורטי של גוף עבודתו של אלי פטל.

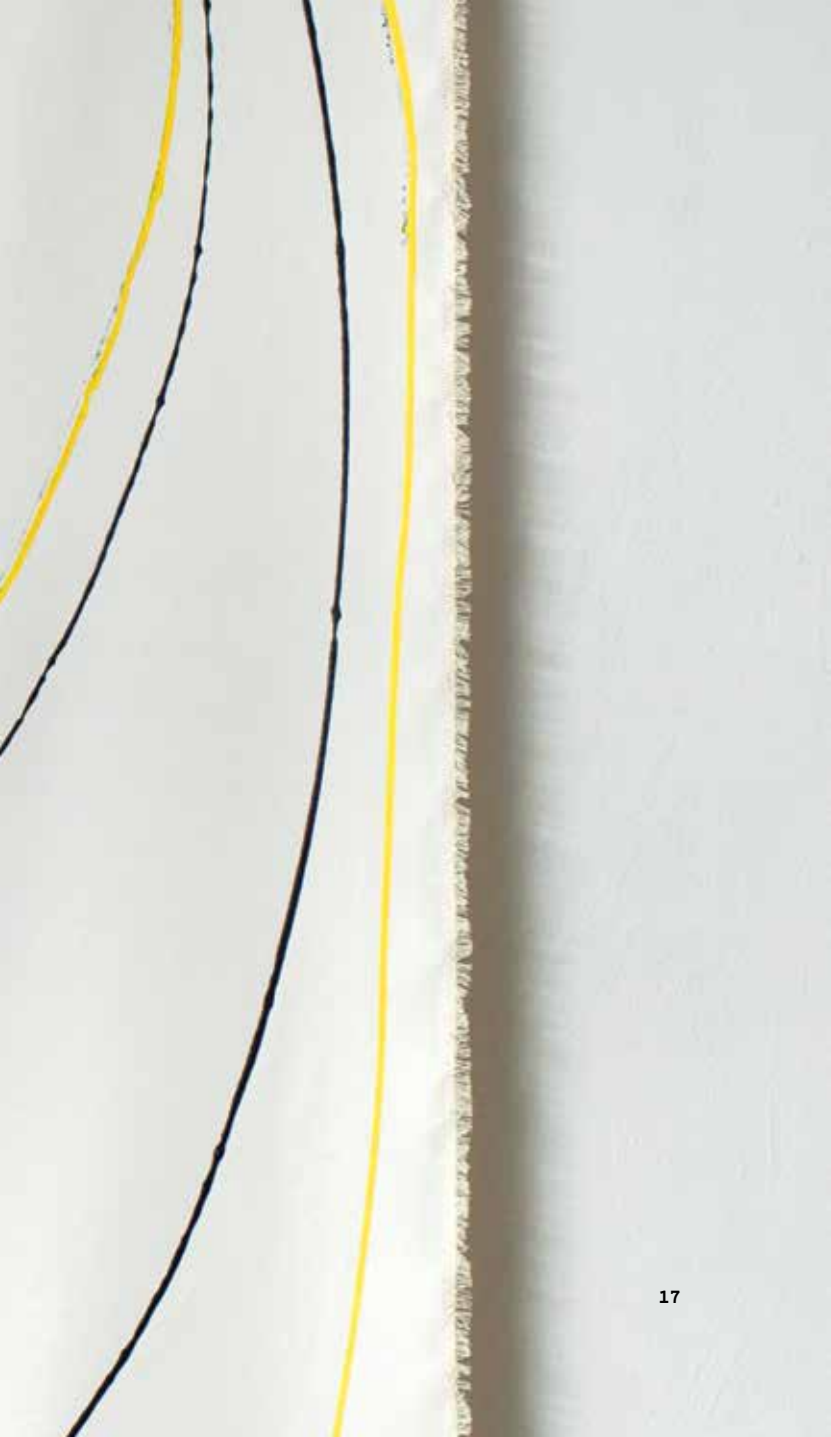
הספר נרקח בעבודה קרובה עם המעצב הגרפי של התערוכה, אבי בוחבוט, המתגורר בברלין, ושעקב מגפת הקורונה שליוותה את התערוכה כצל, לא נכח בה, אלא ראה אותה באמצעות תיעוד

צילומי ווירטואלי בלבד. אנו מכירים לו תודה על שהיה חלק בלתי נפרד מהמופע של התערוכה ושלצלל עימנו לעומקי השפה והחוקים שאלי פטל יצר וניסח. אנו מודים מקרב לב לכל הכותבים בתבונה, בחדות וברגישות – זהר אלמקייס, תמר גטר, יותם דביר, משה דקל, רפרם חדר, ניקולה טרצי, בועז לוין, אבי סבה, שאול סתר, יוני רו פורטוגלי וניר פפרברג – על שהאירו את התערוכה מנקודת מבטם. תודתנו שלוחה גם לקהל שביקר בתערוכה ושיתף אותנו בתצלומי הסטוריו הרבים, שסיפקו עדות מרגשת, מצחיקה ומפתיעה לעבודות. אנו מודים גם לאלעד שריג על צילומי החלל מהוקצעים; לרחל פריץ על עריכה קשובה ולטליה הלקין על תרגום נאמן לשפה האנגלית. זוהי הזדמנות להודות שוב למי שליוו את העבודה על התערוכה: לרון אסולין, המפיק ויד ימינו של אלי פטל; לכרמי דרור, על מלאכת עיבוד התמונה; לענת גוטנברג, על עריכת וידיאו ופוסט-פרודקשן; לעופר כהן ולגד זוקין, שפירקו בדקדקנות את קירות הגבס של המוזיאון ובנו אחרים תחתם; לעופר לאופר על תאורה נטמעת; ולולרי בלוטין על תליית העבודות. אנו מודים למדפיסים והממסגרים אורי שדה וסטודיו HC Editions, לאופק צילומי אוויר, לסטודיו פלוס דיזיין ולשבתאי אור, על שנעתרו לכל דמיון וגחמה, ולאוהד חדר, שתמך בעיצוב הגרפי ובהתקנתו בחלל. תודה מיוחדת לצוות המסור של מובי מוזיאוני בת ים: ליותם מיכאל יוגב על פעילות ניו-מדיה שהעניקה לתערוכה חיים במרחב הווירטואלי; לאופיר פינקלשטיין, עוזר ההפקה הבלתי גדלה; לתמוז בינשטוק, ראש מחלקת חינוך וקהילה, על מערך סיורים מעמיק; לליאוני שיין, רכות התוכן של בית שלום אש, על סיוע בעריכת טקסטים; לג'ורג' חורש ולדוד כהן, שאחראים על תחזוקת המוזיאון; ולעפרי עומר, מנהלת מובי מוזיאוני בת ים, שותפתי היקרה לדרך. תודה מיוחדת לאלי פטל על מסע ארוך, מלמד ומעורר השראה. מאז והלאה.

הילה כהן-שניידרמן, אוקטובר 2020





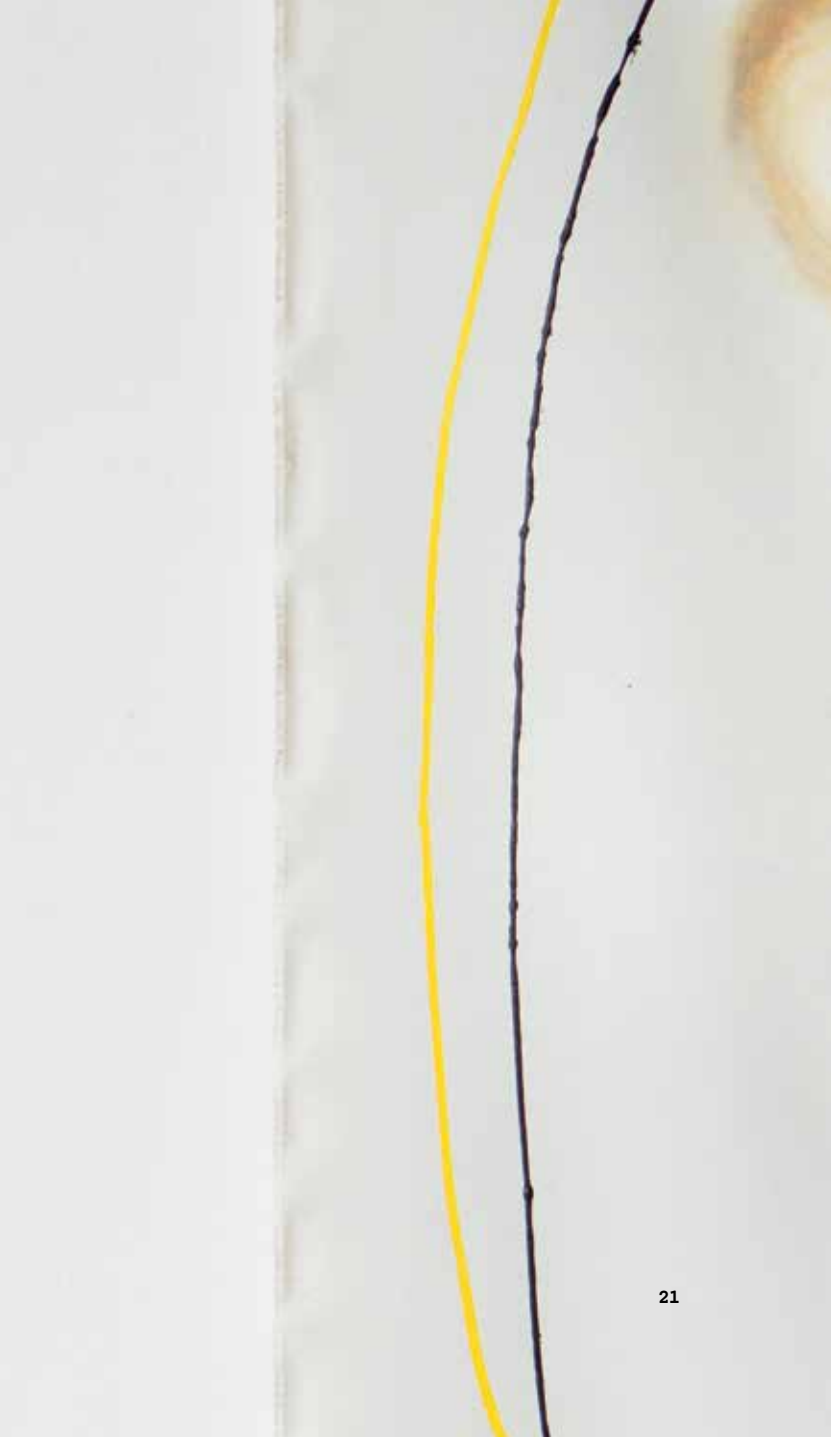


17



16





21



20



עין אדומה, וידאו (לופ), 145x83 ס"מ
Red Eye, video (loop), 145x83 cm 23



עין צהובה, מדיה מעורבת, 264x163 ס"מ
Yellow Eye, mix media, 264x163 cm 22



25



ספר תורה, קופסת אור, 124x79x15 ס"מ
Torah Scroll, light box, 124x79x15 cm

24

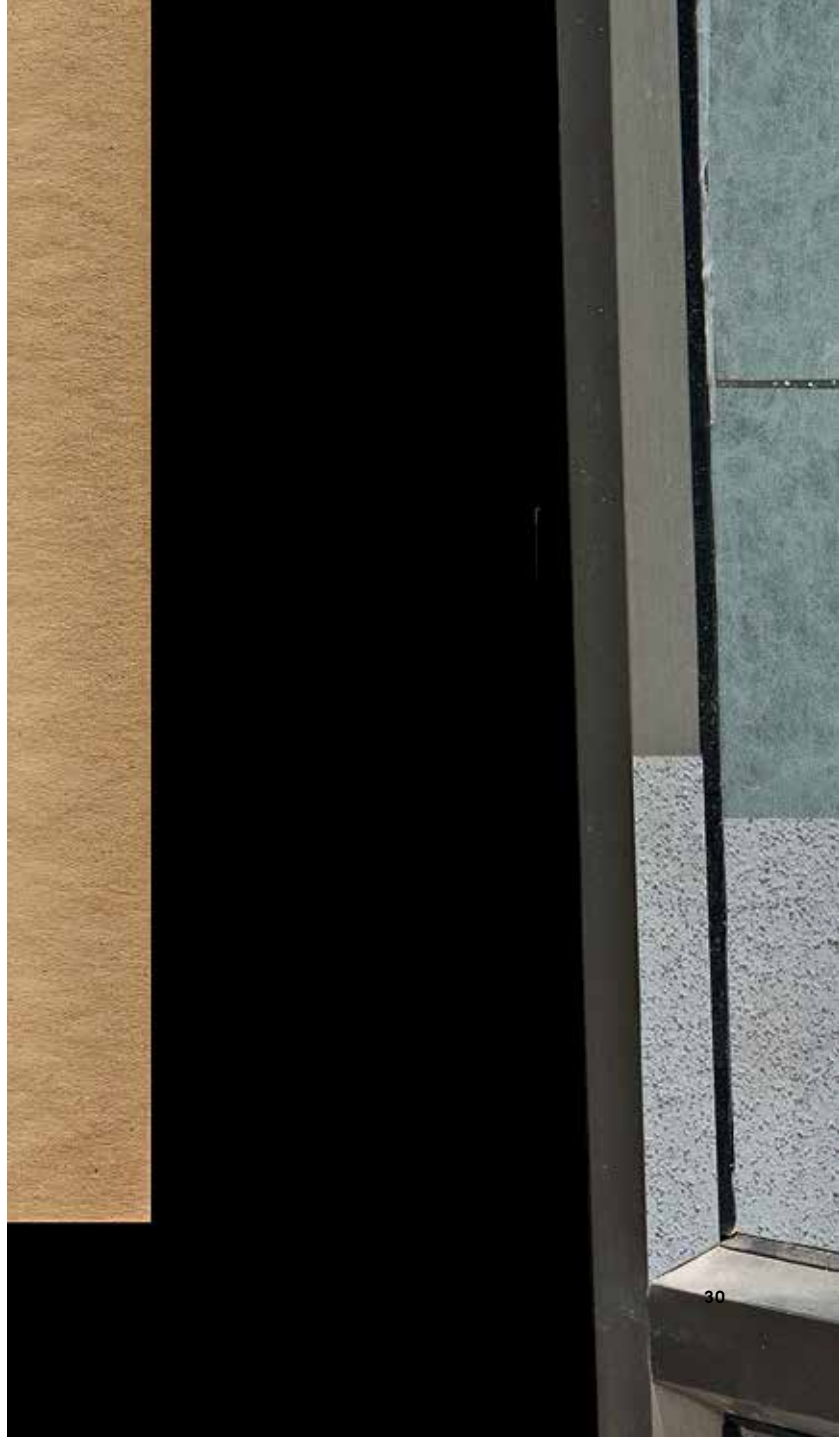


אחד הדברים הראשונים שעלו במחשבתי במהלך ביקורי ב"מאז החלו המדידות" היו סרטוני קרבות של מומחי קרטה יפנים בשנות ה-40 לחייהם. אפשר למצוא רבים כאלה ביוטיוב, למשל הקרבות של אמן הבעיטה הנודע מאסאו קוואסה, או של מומחה הקאטות הדגול יושירהו אוסקה. הללו אינם נלחמים בעזרת כוח שרירי מתפרץ או גמישות יוצאת דופן. אמנותם נשענת על מיומנות טכנית עילאית, תוצר של עשרות שנות תרגול, ועל הבנה אינטואיטיבית עמוקה של תנועת היריב. הם יודעים להישען עליה ולהיטמע בה עד שכמעט לא נדרשים מהם תנועה וכוח כדי להשיג את המיקום האידיאלי, את התזמון המושלם ואת העוצמה המקסימלית.

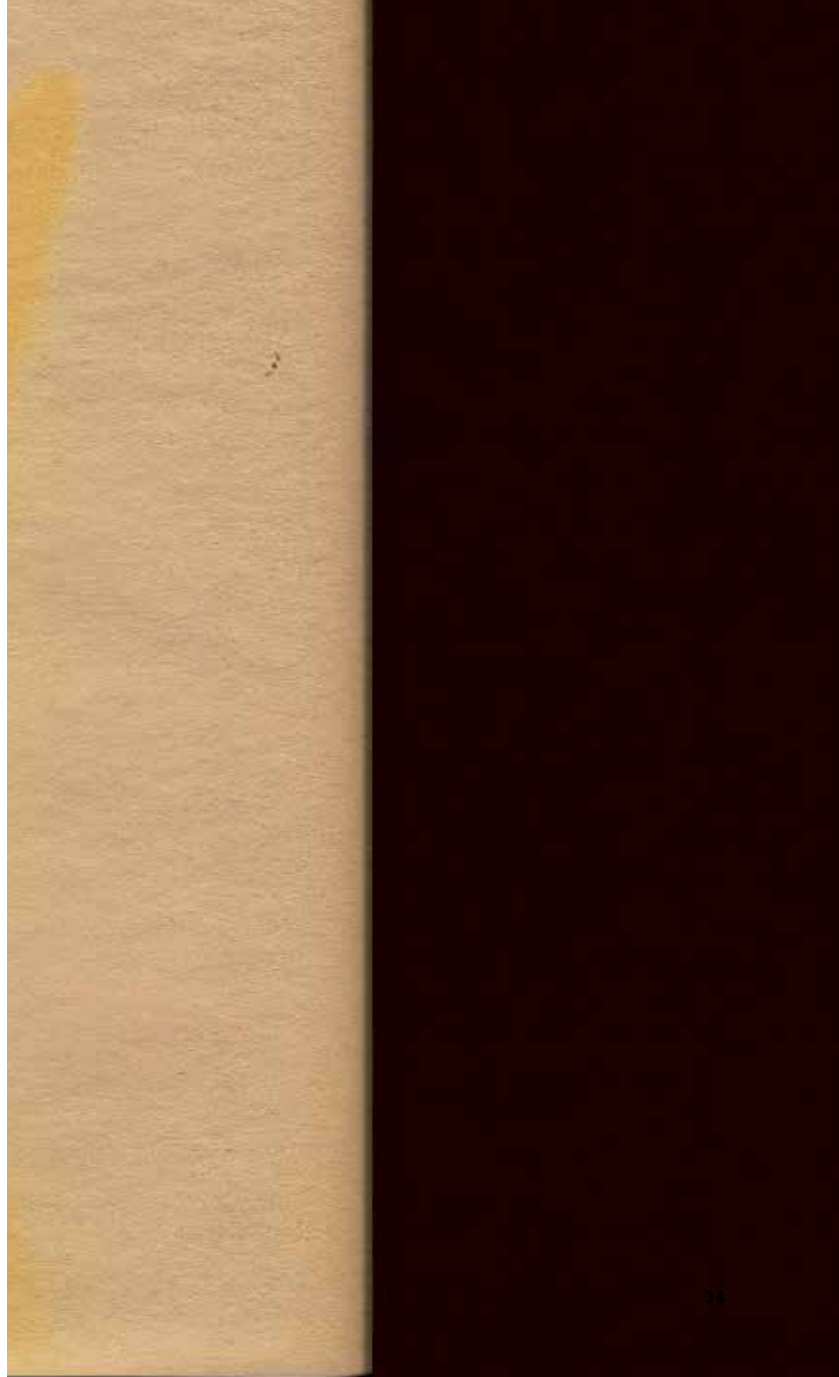
רוב העבודות בתערוכה של אלי פטל נוצרו מתוך תנועה מצומצמת מאוד, ברדיס המידי של הסטודיו. העבודות נובעות מתוך קירותיו של הסטודיו, דלתו, קטע המדרכה הסמוך. הן מדגישות את המבט המיומן, שמסוגל כעת, אחרי כמה עשרות שנים של ליטוש, לגלות בכל חומר איכויות ואפשרויות חדשות.

ככוחב, העבודה שמגלמת עבורי בצורה הנקייה ביותר את ההיבט הזה בתערוכה היא "נעים ונחמד". העבודה נשענת על מצבור של זמן, על רצף ממושך של פעולות שלאמן לא הייתה יד בהן. היא מבוססת על דף ראשון של ספר קודש, שהתמלא במשך השנים בשרבוטי הוקרה קריאים למחצה, בכתיב ידם של קוראים שונים, זה על גבי זה. יופייה של העבודה נובע, בעיני, בדיוק מההתערבות המינימלית, מהמשקל שניתן לחדותו של המבט. התבוננותו של פטל בשכבות השרבוטים הופכת אותו (או אולי חושפת אותו?) בתנועה אחת, לצירוף מופשט.













ידיים לילה, הזרקת דיו, 109x68 ס"מ
Hands Night, inkjet print, 109x68 cm 39

ידיים יום, ידיים לילה / רפרם חדר

כפות הידיים החרוטות על מצבות של קברי כהנים בתוניס נראות כמו מזכרת משונה שהותירו אלו שמעולם לא ביקרו שם. בשל הלכות טומאת המת, כהנים אינם רשאים להיכנס בחייהם לבית-הקברות, אך במותם הם היחידים שמשאירים סימן גופני על המצבה. כפות ידיים פתוחות כמוהן כציור מערות האומר: פה קבור כהן. כפות הידיים של אלי, מה שאנחנו מכנים שפת האמן, שפה שנאמרת בידיים, אומרת אף היא: הייתי כאן והלכתי. כך אני מבין את סידור העבודות, שכמה מהן שולחות אותי לשפת האמנות המוקדמת שלו. ייתכן שיש כאן רמז לחייו העצמי של אלי, אוטסיידר שנמצא בצמתים המרכזיים של עולם האמנות בישראל, כמו כהן בבית-קברות. אני נזכר גם בנקודות על רצף זמן. על עולם לפני ואחרי ביחס לכל נקודת זמן כמעט. היה לנו כזה רגע באי שנולדתי בו, בדרום הים התיכון, רגע של כניסה ויציאה לעולם אחר, למאה אחרת. דיברנו על לפני ואחרי, ואני מרגיש את הלפני ואחרי ואת הלפני שחוזר שוב במעגל, בתוך כל מצבה שאני רואה ועכשיו מהדהדת לי מול כפות ידיים שלא ברור של מי הן בתוך הסיפור הזה שאלי מספר.



מאז והלאה הילה כהן-שניידרמן

עברו עשר שנים מאז הוציא אלי פטל (AKA Eliyahu Fatal) את אלבומו-תערוכתו האחרונה בישראל, "תשע באפלה", כותרת שהיתה מעין נבואה שבישרה על מהלך של התכנסות והתרחקות מהשדה הפועם של האמנות אל הפעולה התשתיתית של ההוראה. מדי פעם שיחרר סינגל – עבודה אוטונומית יחידה לתערוכה קבוצתית, כמעט תמיד בעקבות הזמנה. מי שעקב אחר העבודות הללו היה יכול לזהות את התפתחות גוף העבודות של פטל בפעילות מרווחות ולעקוב אחר הבחינה שערך למעמד הציור בעידן נטול מקור, מהלך שהוביל לנדידה מהציור הפיגורטיבי והפיסול החומרי אל התבוננות באמצעות פעולות הסריקה, השכפול, הצילום וההדפסה. פטל תמיד הקפיד לקרר את הציור הנוער, למלט אותו מציפורני הפטיש והמיומנות הנערצת אל קיפולי המחשבה, כדי שיוכל לשוב להיות מראה למציאות החיים הממשית, היומיומית. לאחר הפסקה של עשור מציג פטל תערוכת יחיד חדשה במוזיאון ספירלי ועגול, בעיר בת ים, מוזיאון שכונה בפיו "התקליט". בתערוכה מציג פטל גוף עבודות שזמן יצירתן התפרש על פני שלוש מערכות בחירות עוקבות ומגפה.

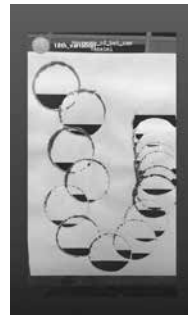
מוזיאון בת ים לאמנות נבנה בשנת 1961 כפביליון ברוטליסטי מרחף על-ידי האדריכל יצחק פרלשטיין. היה זה חלק מתכנון כולל של שכונת רמת-יוסף כקריית תרבות מתקדמת הכורכת יחד את חיי היומיום ותשתיות ליצירה. התבוננות בחתך האדריכלי של התוכנית ההיסטורית של המבנה מגלה שהתקליט הוא בעצם חללית – מאסט בטון מרחפת מעל קומת קרקע המחופה חלונות שקופים. האוויריות של המבנה אפשרה קשר ער בין פנים לחוץ, והרחוב כמו נמשך אל תוך המוזיאון. המוזיאון פעל ברציפות עד ראשית שנות ה-2000, אז, כחלק ממפנה שעברו מוזיאונים פריפריאליים רבים בישראל, הוסב ממוזיאון לאמנות מודרנית למוסד לאמנות עכשווית. בחסות השינוי התוכני חל גם שינוי מבני; קומת הכניסה נסגרה בקירות חיצוניים, והמבנה כולו הולבן תוך התנכרות לצביונו הברוטליסטי ולהקשר האורבני שלו. גם



@doronatias



@artporttv



@18th_variation



@eyal_de_leewu



@danieloksenberg



@danayoeli



@gustavosagorsky



@gilavisar



@eynatibramson

הפנים שינה את פניו, והחלל הפתוח ורחב הידיים של טבעת התצוגה העליונה נמלא מחיצות וחציצות שהפכו את המוזיאון לאסופה של תאי תצוגה מופרדים. אוויר חם עלה מעלה ונכלא בתאים השונים, והחליכה בחלל היתה מוגדרת, סדורה וקבועה. פטל ביקש להזרים את התנועה ואת הרוח. המהלך הראשון שהניע עם היכנסו לחלל היה לפתוח את החסימות; הוא שבר רבות ממחיצות הגבס החוצצות ופער לרווחה את החלונות.

את תערוכת היחיד "מאז החלו המדידות" בנה פטל כרחוב. מודעות ירוקות זוהרות עוטפות את המוזיאון, צורבות את העין ומושכות את החוץ פנימה. כמו עטיפה לאלבום. ואלי פטל הוא אמן של אלבומים. ליתר דיוק, אלבומי קונספט, כאלה שיש להם מהלך; התחלה, אמצע, סוף, ובמקרה של פטל – חזור חלילה, הליכה ברבס, "צ'רלי מת". אלבום קונספט יוצר לרוב תחושה שמדובר ברצועה אחת, מתמשכת וארוכה, שהאווירה בה משתנה ומתחלפת, אך עדיין לכידה. הוא הולם היטב הליכה בעיר עם אוזניות האוטומות את הצועד בסאונד שמן ועוסף, והרחוב הוא מעין תפאורה נעה; או השתרעות על ספת עור בסטודיו, תוך בהייה בתקרה מלאת חורים, תיקונים ועשן מיתמר של סיגריות. מה שהעין רואה שייך למה שהאוזן שומעת, יהא זה דיבור פנימי או פסקול חיצוני. "מאז החלו המדידות" היא מהלך (הליכה) כולל, גוף של כ-30 עבודות המוצבות על קירות זמניים וקבועים, מעין שלטים המכוונים את התנועה בחלל. לכל אחת מהעבודות אסתטיקה נבדלת, נושא ועניין, ועם זאת כולן כפופות לאותו החוק, לאותה הארכיטקטורה ולאותה הרוח. העובדה שמדובר במהלך שמשמעותו נבנית תוך כדי תנועה מונחית ומצטברת בחלל מובילה למאסה קריטית, רגע של גודש שבו התודעה משתנה – צוללת, ממריאה או נפלטת אל תוך ומתוך האינטנסיביות של הדימויים המקודדים.

פטל גם מתבונן באופני פעולה של יוצרי היפהוף – תרבות שנולדה ברחובות ניו יורק עלידי צעירים אפרו-אמריקאים

בשנות ה-70, במסיבות בלוקים בברונקס, ומאז התרחבה והפכה לז'אנר המוזיקלי הפוליטי, החברתי והפופולרי ביותר. ההיפ-הופ קשור באופן בלתי נפרד לרחוב, ליומיום, ומגלם גם את התשוקה להיחלצות מבורות כלכליים וגטאות חברתיים. פועמת בו אנרגיה של תשוקה, אמת חשופה, שפה מפורשת וישירה, השומרת על Flow ועל תנועה מתמדת של הדיבור, על החיים של השפה. כיום אמן ההיפ-הופ הוא גם מבצע וגם מפיק, שמציג מאיר (Feat.) יוצרים אחרים שיודעים לעשות אותם הדברים, אבל אחרת, או דברים אחרים באותו האופן. יש כאן מעמד אחר של ה"מחבר", כאשר החיבור שיתוף בין מוזיקאים תחת הפרקטיקה של ה-Feat. יוצר אפקט ויראלי, הפצתי, התפשטותי. שדה שמתרחב, קהילה הולכת וגדלה של שומעים. בתוך עומס הטקסטים הדיבוריים, המטיחים, הנוקבים, יש אסכולות שלמות של ניתוח מוזיקלי-ספרותי; כל מלה היא הפניה, שיחה פנימית, התכתבות. תלמידים מעריצים-חכמים הופכים כל מלה ורצף כאילו היה הטרק עמוד בתלמוד. ופטל הוא תלמיד חכם שהיה לרב. הוא מבין שעקרון ההפצה מושתת על שיחה מתמדת עם אנשי השדה, עם מוריו ועם תלמידיו, ולא פחות מכך – עם צופיו. פטל אמנם אינו מפיק במובן המקובל של ה-Feat, אבל הוא הופך את תהליך העבודה על התערוכה לקוד פתוח. הוא מנסח חוק הנוגע ליחסים שבין מיכל לתכולה ובונה צוות של יוצרים שותפים הלומדים את הקוד ויוצרים באמצעותו. אלה אינן הוראות הפעלה עם דרישות לביצוע זה או אחר, אלא שיטת מחשבה, שפה, שכל שותף נתבע לדבר וליצור בה בתחומו ומנקודת מבטו – יהיה זה מפיק התערוכה, האמן רון אסולין; מעבדת התמונה, האמנית כרמי דרוי; המדפיס והממסגר אורי שדה; המעצב הגרפי אבי בוחבוט; אנשי הבינוי עופר כהן וגד זוקין או מעצב התאורה עופר לאופר. ה-Feat פטל מרחיב את סמכות המחבר, המזמין-מחזיר אל תוך היצירה שלו קולות רבים ואופני ביטוי שאינם בהכרח בבעלותו או בשליטתו המלאה. כך למשל התערוכה מושתתת באופן גורף על תצלומים והדפסות. פטל

אינו צלם מקצועי, ואף מכריז על חולשתו בתחום. הצילום עבורו הוא בגדר מחשבון המרה, לא מדיום ולא אמצעי לביטוי עצמי. הוא אמנם מציג את התערוכה תחת שמו, אולם זהו כמעט שם בדוי, המציע נקודת מבט חדשה על מהות היוצר היחיד ועל האופן שבו היחיד, הפרטיקולרי, מכיל בתוכו את הריבוי, את האוניברסלי.

אקונומיקה

בלבה של התערוכה "מאז החלו המדידות" עומדת שאלת הכלכלה; כלכלה במובנה האריסטוטלי, "האקונומי", שבו משק הבית (אקו ביוונית) – ובמקרה של אמנים הוא הסטודיו – מתלכד עם החוק (נומוס) ליצירה של עבודת אמנות. העבודות המוצגות בתערוכה לא רק יוצרו בתוך חלל הסטודיו ובקרבתו, אלא הן גם עוסקות בו: בסובב אותו, בארכיטקטורה שלו, בתכולתו, בפעולות שמתבצעות בו, כאשר החוק הפנים-אמנותי שפטל מנסח הוא העיקרון המחולל שלהן. האקונומיה, כלומר היחס בין משק-הסטודיו לחוק, כרוכה ללא הפרד בערך של עבודת האמנות. ערכה נמדד במשאבים שהושקעו ביצירתה, ובעיקרם: זמן מחשבה, זמן פעולה, זמן עבודה וחומר. הונה אינו סימבולי, כי אם מתבסס על הממשי – זמן וחומר המקופלים בתוכה. כל זה מתנקז בסופו של דבר למערך אקונומי נוסף – כלכלת המבט כפי שהיא משתקפת ביחסים שבין הצופה לעבודת האמנות. שכן אם זמן שווה כסף, אזי זמן הצפייה הוא מטבע בעל ערך שהצופה משלמת לאמן עבור חווייה אסתטית, הרחבה של התודעה ועוד.

אלא שהתערוכה "מאז החלו המדידות" נוצרה בתנאים כלכליים של אינפלציה, של אובדן ערך, בין אם מדובר בזמן המבט באמנות פלסטית-חזותית, ההולך ומצטמצם, ובין אם מדובר בשחיקה מתמדת של ערך עבודת האמן כ-Labor ושל ערך עבודת האמנות כ-Work. במונחים רבים, פטל עוסק בתערוכה בהשבת ערך שאבד או ביצירת ערכים חדשים בשדה, כאשר ה"חדש"

לעולם אינו מבקש להשית יש מאין, אלא תמיד מושתת על יצירת יש מיש. ומה יש? יש סטודיו. ומה בתוכו? עבודות קודמות, רצפה, תקרה, סימנים של הזנחה, מזגן, כוס, קפה, ספה, דלי, סורג, שערות, פיוררים, ניירות. הטלפון שבכיס, המצלמה המובנית בו, אפליקציות, פילטרים, אימוג'ים מחייכים-מריירים, לבבות, נשיקות. ומה יש ליד הסטודיו? מגרש ספורט וגדר ושוק, ובשוק יש בשר ופירות ומכסה ביוב ופסולת, ולצדו מדרכה ומגרש חניה וקו אופק וים. ויש אמן, גופו, הביוגרפיה שלו, זכרונותיו, המזרחיות שלו, היותו יליד ירושלים החי כעת סמוך לשוק התקווה, הסבים והסבתות שהיו לו, הידיעה מהיכן באו, במה עסקו, לאן השתייכו. בתוכו דימויים שנצרכו, קולות של אמנים מכוננים, חשבונות פתוחים, מחשבות, שיחות פנימיות. ופטל מקפיד להניח את הפנים האינטימי הזה תמיד בתוך הקשר, או לגשש אחר ההקשר האבוד כמו יד פנטומטית התרה אחר הגוף. נדמה שכבר השם "אלי פטל" גוזר צו פעולה, או גזירת גורל שכזו, מכתוב, שכן שמו כרוך בשם סבו, אליהו פטאל, והוא אף יצר עבודת-מחווה בשם "בנגנות", המתפקדת כמכתב מוצפן אליו.

במישור החזותי, כל הדימויים בתערוכה נוצרו מתוך המצאי החומרי הקיים בסטודיו, ברחובות ובשוק הסמוכים לו. פטל דוגם באמצעות סריקה וצילום חומרים ודימויים (עבודות של מורים, אויבים, אמנים מכוננים) ומציב אותם בתוך הקשר חדש, מסמפל; מצד אחד מנכיח, מצד אחר מוכיח. הכל הוא קונטקסט עבור פטל, מערכת קשרים והקשרים שצריך לחשוף ולעבד שוב ושוב כדי להבין את הקיים. ניתן לומר שפטל מבין שכדי להיות בעל ערך יש להעניק ערך, להיות חלק משרשרת מסמנים ומסומנים וגלגולי צורה העוברים מדור לדור. זהו החידוש שמתגלה בתוך המסורת ואלה השורשים העמוקים המורגשים היטב ביצירתו. כך, התנועה קדימה אצל פטל תמיד אוספת את העבר אל העתיד בתנועה ספירלית ארוכה ומתפשטת; לא כמצפן, אלא כרשימת תכולה, כמצאי. מה שיש. קדושת הקיים.



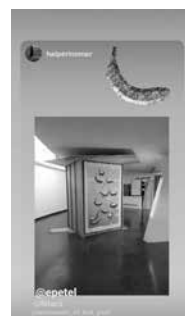
@hadasatt



@hadasatt



@hadasatt



@halperinomer



@hadasshapirapr



@hadasatt



@museums_of_bat_yam



@hilacs



@hilacs

ברגעים של אינפלציה ושל אובדן ערך פטל מבקש לייצר חוק שתפקידו לכונן סדר שבמסגרתו ערך חדש יכול להתגלות. החוק שפטל מנסח נוגע לתשוקה להפנות מבט חדש אל המציאות הקיימת – ובעיקר אל ממדי המציאות שכוחם בעת הנוכחית נשחק. אמנם יש ארבעה ממדים היוצרים את מה שתורת היחסות מגדירה כ"מרחב-זמן" (אורך, רוחב, עומק, זמן), אך בשנים האחרונות נדמה כי החוויה האנושית של ממדי העומק והזמן התערערה עמוקות בשל הטוטליטריות של מסך הטלפון הסלולרי כפורמט המרכזי לצפייה בדימויים. הטלפון הסלולרי הוא מכשיר אישי, שנוכחותו צמודת-הכיס והשימוש היומיומי בו הפכו אותו לשורד הגדול של הנוכחות הפיזית ולמערבב הראשי של תפיסת הזמן. בשל תנועת הגלילה האינסופית, משך הצפייה המצטברת בו רב, אך הזמן המוקצב לכל דימוי מצטמצם והולך. כדי להשיב את ממדי העומק והזמן מייצר פטל חוק, שבאמצעותו הדימוי הדרמטי (במקרה זה התצלום) הופך למיכל הנושא בתוכו דימוי נוסף, מסדר אחר. כך, כל אלמנט קעור בדימוי הראשי הופך להיות מיכל לדימוי משני, על-פי רוב דגימה (sample), המושמת במיכלים הקעורים שוב ושוב, בכל פעם במפלס שונה. השיקול באיזו אופן יש להחזיר את המילויים לעולם אינו אסתטי, אלא מתייחס לפורמט של הגזירה השווה. אין כאן עניין של טעם ועדיפות, אלא הוראות הפעלה מוחלטות. לעתים הדימוי המשני מוחדר מבחוץ (הפניה לתאנה), ולעתים הוא נחשף מבעדו, משמע היה שם מלכתחילה, כתנאי תשתיתי (הפניה ללול). זוהי טקטיקה ליצירת מפגש בין שני סדרי דימויים מוכרים באופן המשבש את יכולתנו להבין כפשוטו את האירוע החזותי שלפנינו, לשייך אותו לקטגוריות מובנהקות, לפענח אותו ולקטלג אותו במבט ראשון. המהלך הזה הופך את התערוכה למסלול הליכה ממולכד. בחסות החוק היא הופכת לרחוב במערב הפרוע; כל דימוי שצץ הוא מלכודת לעין,

לראייה, למחשבה, מלכודת המופעלת באמצעות השאלה "מה אני רואה?", "מה אני מזהה?". כל דימוי מקפל בתוכו אינספור תשובות לאותה שאלה פשוטה, שהופכת למערבולת זמן שואבת, והעין שוב ושוב נשרפת. פטל מקרב מגנט למצפן הראייה ומסחרר את החוש העיקרי שמסייע לנו למצוא ולהתמצא. הוא אמן מחשבה שפוגע בעין, אבל מכוון למוח.

חוק "הגזירה השווה" הוא סעיף טכני, עיוור ואינסטרומנטלי לכאורה, אך למעשה הוא מקפל בתוכו אסטרטגיה לחשיבה מחודשת של פטל על מושג הזהות. פטל הוא אמן מזרחי. המזרחיות שלו היא שאלה הבוררת תמיד בתוך עבודותיו, אך היא אינה השאלה היחידה המבעירה אותו. העובדה שהפך על-ידי אוצרים, חוקרים וצופים שונים, רבים מהם אשכנזים כדוגמת הכותבת למשל, למוזהה כל-כך עם הזהות המזרחית, הפכה את שיח הזהויות, מבחינת פטל, לאתר שיש לסבך מחדש. כדי לעשות כך הוא פנה למושג "מיהות" וגזר ממנו עקרונות פעולה. המלה "מיהות" נטבעה על-ידי אליעזר בן-יהודה בשלהי המאה ה-19. היא משמשת כיום בעיקר בתחומי המשפט, לרוב כאשר תוהים על מיהותם של התובע או הנתבע – כלומר על כלל התכונות המתקיימות בהם.

המיהות והזהות, אם כן, כרוכות יחדיו: אם ביסוד המלה מיהות עומדת השאלה "מי הוא אדם/דבר?", הזהות משיבה: "זה הוא", וחוזר חלילה. במובן זה המיהות היא התנועה של החיפוש ואילו הזהות היא הפונקטום, רגע הזיהוי, ההצבעה, ההגדרה, מתן התוקף. פטל מקיים את השאלה "מי הוא?" באמצעות השאלה "מה אני רואה?", ומתעקש על כך שהתנועה בין השאלה לתשובה תתקיים כתנועה מתמשכת, מסורגת, ביחס לכל עבודה ועבודה. כל עוד השאלה חיה, העבודה בחיים. ברגע שהתשובה מתבהרת עד תום, הקסם מתפוגג, העבודה מתה, הזהות משתלסת על המיהות. חוק "הגזירה השווה" הוא שמאפשר לפטל לשמור על מוצפנות, לכרוך את השאלה וההגדרה יחד, את הזהות במיהות.

כשפטל מחיל על דימוי את הגזירה השווה, נחשף בו סדר אחר, על-פי רוב מתנגד ואף סותר: עלה תאנה חושף עור, דגל ישראל מתמלא באדום-eror, מפה מתמלאת בסימני מחיקה, כתם צבע מכיל נייר מדידה. פטל מתעקש על הזכות לחמיקה. הוא מעמיד את זוהות בתוך המיהות, ולא אל מולה. מבחינתו המיהות היא האחר שנמצא בתוך זוהות, וכאן מונח כל ההבדל. פטל אינו דורש את זכות ההגדרה, אלא מתעקש על זכותו לחמוק מהמוחלטות והסימוניות שלה, ומוצא מפלט דווקא בתוך הגוף.

אם יש למיהות נקודת ראשית, היא נעוצה בגוף עצמו ולא במחשבה על אודותיו. פטל מסגיר שגזירת המיכל והתכולה מוטלת בראש ובראשונה על גוף האמן. לגבי דידו, אין מדובר באמן המטיל חוקים על העולם כמתבונן מן הצד, אלא הוא זה המקיים את החוק בבשרו, כראשון בין שווים. בעבודה "צ'רלי" (הפניה), גופו שלו – אמן מזרחי – הופך לטורסו המזוהה עם תרבות קלאסית מערבית, ומבעד לגפיים הקטועות ואיבר המין המסורס מגיח סרט בורקס, קלאסיקה עממית, שאף בתוכה מקופלות השפעות של מערבונים ספגטי אמריקאיים ומעשיות מהשטעטל היידישאי. באחד הפריימים בסרט פטל שכוב על גבו, רגליו מפושקות כאילו היה "מקור העולם". בתוך גופו של הגבר-האמן מתגלה כוח נשי בורא ומוליד. ב"ספר הפוך" (הפניה) יד האמן היא שמחזיקה את הדימוי. כאן פטל עורך מחווה עכשווית לעבודתו של האמן מאיר גל משנת 1997, "תשעה מתוך ארבע מאות (המערב וכל השאר – המזרחים על-פי קירשנבוים)". בתצלום המקורי נראה גל אוהז את תשעת העמודים היחידים המתייחסים ליהדות המזרח והמגרב בספר "תולדות העם היהודי בדורות האחרונים", ומבטו נוקב, מאשים ומוכיח. בעבודה "ספר הפוך" אוהז פטל את תשעת העמודים כגזע איתן, או כפרח המוגש ספק כמחוות פיוס, ספק כסטירה – כשהמילוי המוחדר אל בין העמודים הוא פסולת שנאספה על רצפת שוק הכרמל בסוף יום העבודה. עד כאן ברור: פטל יוצר קלאסיקה של מחאה, ובהפיכת הסדר, קרי

ביטולו של כוח המשיכה, כמו משיב את ההיסטוריה על כנה. אך אם נצא מתוך ההנחה שלא ניתן לשוב לאחור, ושהאחורה אצל פטל הוא למעשה קדימה, איזה סדר חדש יתגלה? כאן חוק הגזירה השווה מפגין את כוחו המיהותי: העובדה שפטל החיל את המילוי, את הפסולת, על כלל הדימוי, כלומר לא רק בין עמודי הספר המייצגים את ההיסטוריה האשכנזית, אלא אף בין אצבעותיו שלו, היא בגדר שיקוף של מצב עניינים שבו ההיסטוריה האשכנזית וההווה המזרחי שוחים יחד בתוך אותו המיץ המכתיים של הזבל. אין מחוץ, רק בתוך. ואין מי שנקי מדופי. העבודה מנכיחה שנים של אפליה, מחיקה וגזל, ובו בזמן מצביעה על איזו שותפות גורל, מכורח הגזירה השווה. פטל כמו מתבונן על גופו שלו ומכיר בו כמיכל שבו מצטלבות זהויות סותרות, קרועות, מסוכסכות. בעיה ללא פתרון שהופכת להויה קיימת. וכאמור, מה שקיים – קדוש. אולי בשל כך פטל מעמיד אל מול החוק את הכתם כמוטיב מחולל. הוא פורש מגוון רחב של השפרצות, לכלוכים, אודם, נוזלים, הטבעות וכתמי רורשך. הכתם מכיל בתוכו את השרירותי, החופשי, הבזוי, הכאוטי והמופשט. למעשה הכתם הוא הייצוג המוחלט של המיהות. הוא בלתי ניתן למדידה, ומחזיק בתוכו את הפוטנציאל שבו הסדר עולה על גדותיו, נפרץ. הוא נמצא בכל ומכיל כל. הכאוס הוא כביכול היפוכו של החוק, אך פטל חושף את הברית היסודית המתקיימת ביניהם. שכן תורת הכאוס היא מערכת שגם אם החוקים השולטים בה ידועים, היא בלתי ניתנת לחיזוי. ובהקשר הנוכחי – הסדר מתגלה על-ידי האמן, לאו דווקא נוצר על-ידי. לא בכדי עבודותיו של פטל נושאות לאורך השנים איכות של חזיונות ונבואות. התערוכה רצופה בכתמי רורשך, דימוי חמקמק למדי המייצג פעולות ציור בסיסיות – שפריץ של צבע, קיפול, קיפול נוסף, פתיחה. למעשה הוא אינו דימוי כי אם צורת פעולה, מכונה להפקת דימויים מופשטים, המותרה, כביכול, מעט מאוד שליטה בידי האמן. כל אדם מתנדב לזהות בו את בבואת נפשו, ולא בכדי הפך לכלי לאבחון פסיכולוגי בחסות השאלה

”מה אני רואה“. מה אני רואה בתוך הכאוס? בראש ובראשונה את עצמי. הרורשך הראשון בתערוכה מופיע בתוך העבודה ”כתם על סורק“ (הפניה). המעיכה של הכתם על גבי הזכוכית באמצעות מכסה הסורק מכניסה אותנו לתוך הקיפול בטרם נפתח, מטביעה את המבט בתוך הכתם. ב”נעים ונחמד“ (הפניה) הכתם הוא שיוצר באמצעות קיפול הנייר את הגריד, את הסדר שהופך בתורו למיכל, משמע הכתם הוא שמכיל, לאו דווקא מוכל, ולצדו צמד כתמי רורשך גדולים, האחד מתאר עלילה של דהייה של חומר פיזי על-ידי הקיפול והשכפול וסרוגה בו דהייה דיגיטלית על-פי קידודי פנטון (הפניה), והשני כתם רורשך המכיל בתוכו כתם רורשך אחר בחסות אמצעים דיגיטליים. שני הכתמים מוצבים גב אל גב, כאילו התקפלו מן הפנים אל החוץ, שני צדדים של אותו מטבע. פטל הופך את הקיפול למכונה המחוללת של העבודות, כאשר התערוכה עצמה אף היא מתקפלת לשניים. המוזיאון הוא מיכל, התערוכה היא המילוי, והצופים מתהלכים בתוך הכתם, בתוך המנגנון, לא על סף העבודה ולא מולה, אלא בתוכה.

התפשטות

תערוכת היחיד של אלי פטל ”מאז החלו המדידות“ היתה אמורה להיפתח ב־19 במרץ 2020. יומיים לפני הפתיחה הוכרו על סגר כללי ברחבי מדינת ישראל בעקבות התפשטותו של נגיף הקורונה (Covid 19). במשך חודשיים התערוכה היתה כלואה בחלל, יחידים התגנבו לראותה. עם תום הסגר, ב־6 ביוני, נפתחה, אך מיד התגלה שהנגיף דבק בה. מהלכים רבים נקראו פתאום דרך סמליו של הווירוס – החל משם התערוכה ושאלת המדידות, כאשר בכל רגע ועת מודדים: חום, נדבקים, מוגשמים, מחלימים, מובטלים; הפוסטרים הירוקים־זרחניים שעטפו את קירות המוזיאון מבחוץ ומבפנים, שבטרם הנגיף נראו כחלק מקמפיין בחירות מהקצו, וכעת הפכו למודעות זוהרות־מזהירות המבשרות על

הופעת הווירוס. עבודות רבות צברו לפתע משמעות נוספת, נדמו כמנבאות את שובם של ימי האינפלציה, והמסכות נראו מכל עבר. גם העובדה שכל גוף העבודות נוצר במשך שנה בתנועה בלעדית בין הסטודיו לשוק וחזרה, מהלך שניתן לכמת בכ־100 מ”ר, תאם היטב את הגבלות התנועה שהוטלו במהלך הסגר.

ואולם, הוויראליות היתה חלק בלתי נפרד מחומרי התערוכה גם במציאות הטרנס־נגיפית. פטל אינו ממעריצי הוויית המסך, כי אם מתבונן מקרוב הבא חשבון עם שפת האימוג'ים, הסמלילים והפילטרים המשגשגת בה. כמו בתנועת טאי צ'י משונה, הוא מבקש להשתמש בכוחם המתפשט כדי להניע נוכחות, מחשבה והפצה בתוך תחומי התערוכה. המחשבה הוויראלית קשורה להכרה בכוח המידבק של החוק הפנים־אמנותי, שברגע שמטמיעים אותו, הוא הופך לפילטר הבלעדי שדרכו רואים. פטל מכיר בכוחו המצלק של הדימוי; ברגע שמשעה נראה, לא ניתן להפסיק לראותו. הציץ ונפגע. ההתפשטות אפוא היא השער הראשי של התערוכה. פטל מקלף ומסיר שכבות של קירות, בגדים, בדים, ניירות, איברים, עור, אך כמה שהתפשט, כך התפשט. כמה שהתקרר אל העור, אל החלל הריק, אל המעורטל, הלך האפקט והתרחב, נדבק, הופץ. מהפה הפעור של האמן, שמתוכו הוא מגיח שוב ושוב מגיח, אל הצבע הלבן המתפשט במי הדלי, ומהדלי אל הבלטות, ראשית בצילום, אחר־כך בחלל, ומהבלטות אל הפוסטרים שדבקו בקירות הפנימיים, ומהפנימיים אל החיצוניים, והם נתלשים או נושרים, דוהים ומתגלגלים ברחוב ועל המדרכות, ועד הים ומעבר לים והלאה.

העבודה "רגל שביל" מתחילה בציור "אני גדליה", שציינתי בשנת 2005, בעקבות מסע לחוף הדרומי של הים התיכון בתוניסיה. שם העבודה שאול משירו של נתן אלתרמן "גדליה רבע איש", שהושר לראשונה בשנת 1938 מפי אסתר גמליאלית, ובוצע מאז ועד היום על-ידי זמרים וזמרות יוצאי תימן, ובהם רבקה זוהר, דקלון, להקת צלילי העוד, אהובה עוזרי ואחרים. "אני הוא גדליה רבע איש, אבל אני צומח" הוא שיר נודים המובא כמכתב של נער עני, דתי וחסר בית לאביו. השיר, אחד מכמה שירים שכתב אלתרמן וכונו "הקבוצה התימנית", מתאר את מסעו של נער מפלשתינה באונייה, ברחבי העולם וחזרה. מדוע יצא הנער למסעו? האם מאס בעבודת הפרך בארץ-ישראל, כפועל דחק? האם "נשלח" על-ידי אלתרמן מסיבות אחרות? מה הביא את אלתרמן לכתוב שיר מסע כזה על נער תימני דווקא? הציור צויר בעקבות תצלום סלפי משנת 2006 שצולם בחדר בצבע טורקיז מקושט, בבית משפחת חדד, בשכונה קטנה באי ג'רבה. נראים בו מעיל ג'ינס, שקית ניילון, ארון, חלון, מראה, תיק נסיעות וכף רגל יחפה בקצה מיטה. הגוף שוכב, ומבעד לכף הרגל עומדים החפצים.

העבודה "רגל עיר", משנת 2019, לקוחה אף היא מסלפי; תצלום כף רגל על שביל באחד מחופיו הצפוניים של הים התיכון. השביל מרוצף אבנים לא מסתחות, המכילות רישום של עיר בלורד על נייר חשבון. עיר דמיונית ודור-מדית. למרגלות הרגל בתים ובנייני מגורים נמוכים, שמעליהם מפעלים קטנים, מבני תעשייה, משרדים ובתי מגורים שהולכים ומתגבהים, ומאחוריהם גורדי שחקים ישנים וכאלו שבונים היום. המעבר של המבט מהרצפה אל הקיר הוא מסע בפני עצמו. הרצפה מכילה אוהנו כגופים פשוטים, אך נקודת המבט שלנו עליה אומרת מופשטים. מהלכו של המבט מהרצפה אל הקיר הוא כמו פרידה מן המופשט אל המדומיין. הקיר הוא עיר, והעיר, אם מביטים בה מהצד, מהחלון, היא כלכלה של מדידות דורמטיות.









עוזבים, הזרקה דיו, 313x213 ס"מ
Leaving, inkjet print, 313x213 cm 65





בגנות, הזרקה דיו, 210x140 ס"מ
Bananas, inkjet print, 210x140 cm 67



רגל־שביל, הזרקה דיו, 163x106 ס"מ
Foot-Path, inkjet print, 163x106 cm 66



69



68



71



70



73



72



75



74

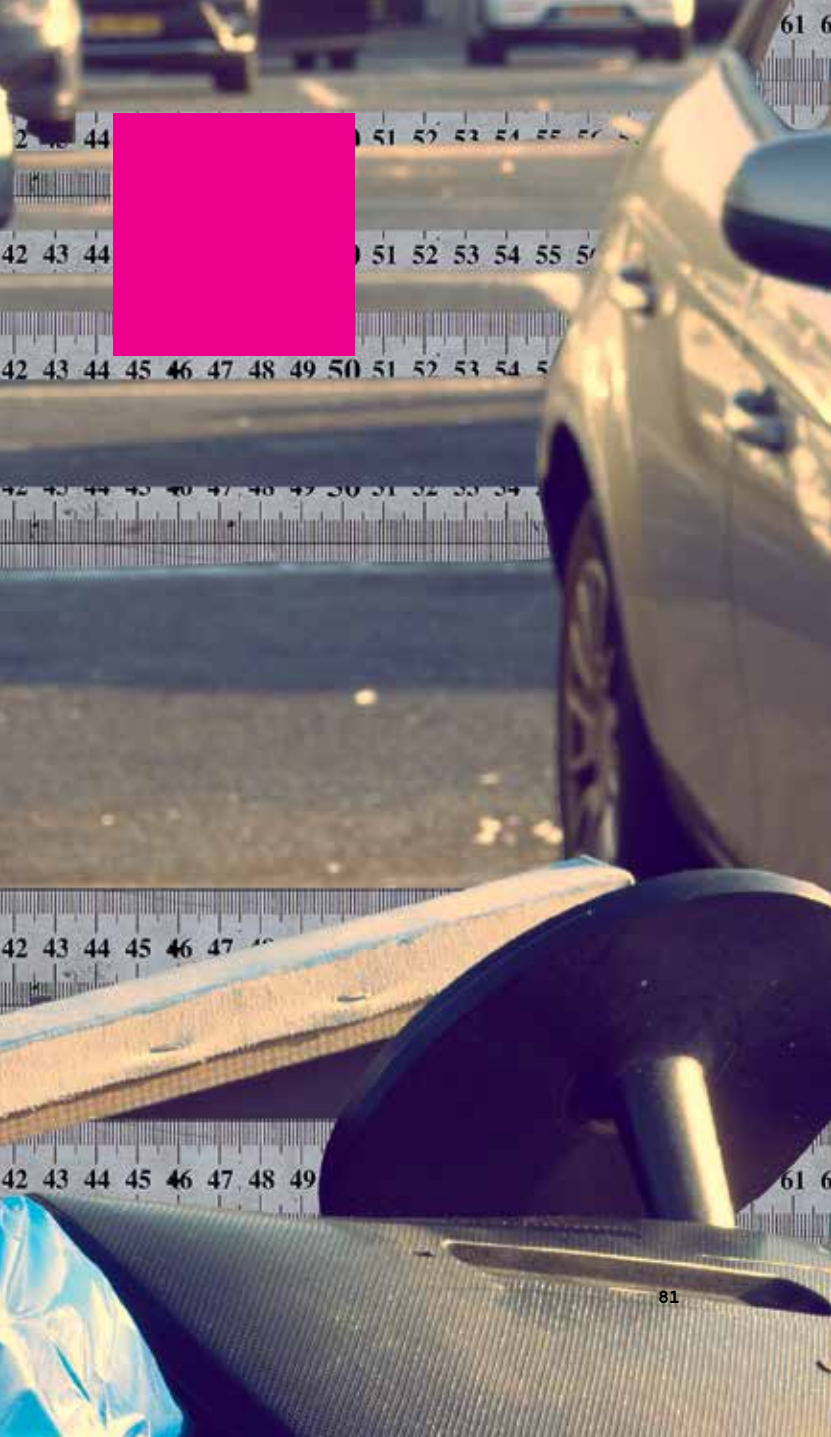


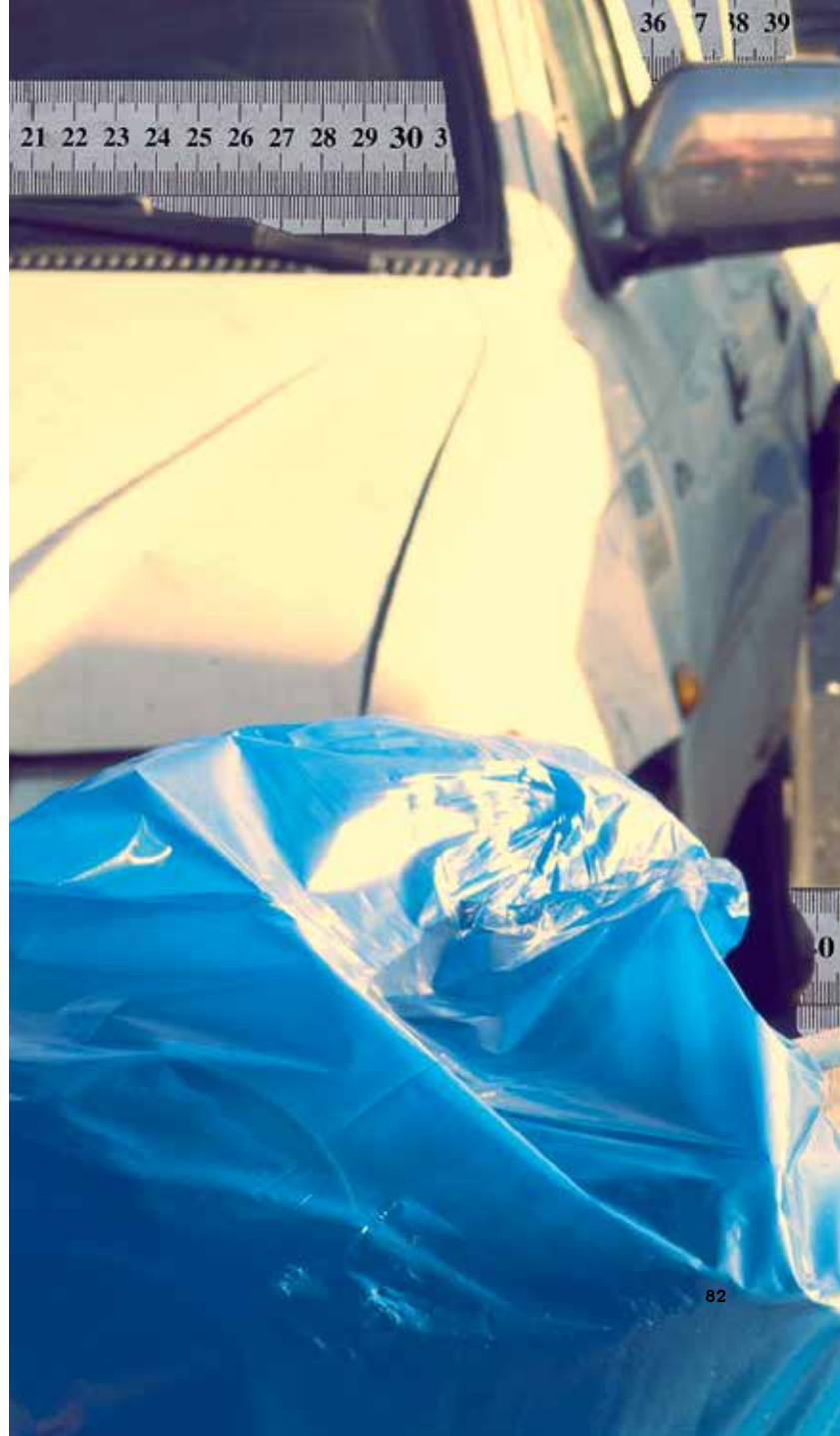
חאנה, הזרקת דיגיטל, 233x148 ס"מ
Fig, inkjet print, 233x148 cm 77





לול, הזרקת דינ, 160x104 ס"מ
Play Pen, inkjet print, 160x104 cm 78









87



86

שלח את עמי / ניקולה טרצי

תאמינו או לא, אבל הפעם הראשונה ששמעתי את השם גולדה מאיר היתה בנעורי, בפרבריה הפסטורליים של העיר מילנו. הייתי בבית עם אחיי וצפינו יחד בסרט הזבל האגדי "סקס משוגע", שביים בשנת 1973 דינו ריזי (Risi), בכיכובם של ג'יאנקרלו ג'יאניני (Giannini) ולאורה אנטונלי (Antonelli) – אייקונים קולנועיים באיטליה ומחוצה לה. הסרט מחולק לאפיזודות שכולן משוחקות על-ידי ג'יאניני ואנטונלי בתחושות שונות, וכל אחת מהן מתמקדת בסטייה מינית אחרת. באחת האפיזודות, שנושאה היה גרונטופיליה (משיכה של אדם צעיר לאדם מבוגר מאוד), מספרת אשתו של הגיבור לחברה ש"הוא (בעלה) מחזיק בארנק תמונה של גולדה מאיר". כך התעוררה סקרנותי לגלות מי היתה אותה אשה. אנקדוטה זו, שאינה קשורה כלל ועיקר לנושא, היא למעשה הדרך הטובה ביותר עבורי להציע את תרומתי האישית מאוד לגוף העבודות של אלי פטל, שראוי לו לזכות להוקרה על הפיכת החרבות הפופולרית, העממית, ה"מקומית", למשהו אחר (אני בטוח שמישהו, בספר זה, יחוש שיש לו יותר מקום, זמן או סמכות כדי להגדיר אותו משהו אחר!) – וזאת בלי להיות שיפוטי או לגרום למישהו להרגיש שמתנשאים עליו או מדירים אותו. בדיוק כמו ג'יאניני, ששיחק בסרטים שהיו מועמדים לפרס האוסקר או שזכו בפרסים יוקרתיים בקאן, לצד סרטים מן הסוג שהזכרתי למעלה, פטל – שלרוב יפגוש אתכם במשקפי שמש בסגנון הוליוודי טהור – יודע כיצד להנמיך ולהגביה את מבטו (מאחורי המשקפיים!) בנושגלנטיות הייחודית לו, ולהפוך, בדיוק כפי שהוא עושה בעבודה זו, זבל לזהב – או באנגלית, "גולד". אופס, התכוונתי גולדה.



אל מול מידת הדברים שאל סתר

“מאז החלו המדידות” היא תערוכה שמחפשת את המידה הנכונה. המידה הנכונה ולא טוהר מידות פסקני, מוחלט, כולל ואחרון; המידה הנכונה ולא הצמצום והאיון עד למינימום ההכרחי, או החיבור וההכבדה עד הגדול ביותר שבאפשר. עבודה לצד עבודה, כל אחת נושאת אמת מידה משלה – מספר הפעולות שהובילו אליה, משך עשייתה, מרחקה מסטודיו האמן או מגופו; ודוברת את המידה שלה – החוק שעל־פיו נוצרה ואופני ביטוי. המדידות – חישובי הכמות, הערכת הגודל, שיעורי החלל – מובילות לתורת מידות, אתיקה של עשייה ממוננת. אל מול חלוקת עבודה ברורה – מכאן תחשיבים וערכים מוחלטים ומכאן פריעת הסדר ומה שמעבר לכל חישוב – פטל תר אחר המידה שבכל עבודה, ועושה זאת אל מול מידת הדברים המקובלת. לכל אורכה, לפיכך, פועלת התערוכה ביחס למה שהתקבע ביצירה המקומית כאופן הראוי והמוכן של העשייה האמנותית, אופן שאלי פטל היה ממנסחיו הבולטים בשני העשורים האחרונים; מתכתבת איתו, מעירה עליו ומזיחה אותו. זו עשייה שבבסיסה היקשרות אינטימית עם עולם חיצוני ושדה אמנותי, שמתוכה מתאפשרת גם תווה משמעותית, שינוי, קריאת כיוון אחרת.

אמנות חזותית

נדמה כי תולדות האמנות הן תולדות השתכללותה של האמנות הפלסטית עד כדי מיצויה והפיכתה לאמנות חזותית. במרכז של האמנות החזותית ניצב הדימוי – דבר־מה חולף, לא חומרי, חסר מדיום; נבדל מכל מופעיו המדיומליים הקונקרטיים, פרוד מחומריותם. עניינה הוא תנאי הופעתו של הדימוי ואופני ההתבוננות בו. הדימוי הוא מתחום העין, והוא עשוי מסבך המבטים שמצטלבים בו. הדימוי מפציע ונצפה. הוא בחוג הנראה. ואילו בבסיסה של האמנות הפלסטית עומד מעשה של הפקה בחומר, תהליך של ייצור ויצירה, שבו מגולפת לתוכן

החומרי צורה. עניינה של האמנות הפלסטית איננו הדימוי ותחומה איננו הנגלה לעין או הניתן למבט. במרכזה גוף שיוצר גוף. מושאה אינו מפציע, אלא נעשה; לא רק נצפה, אלא גם, ובעיקר, מוחש.¹

כאשר הגל דן בתחילת המאה ה-19 באמנות, הוא חשב עליה כאמנות פלסטית: מעשה של יצירה מתוך העימות שבין החומר הראשוני, הגס, חסר קווי המתאר ומשולל הצורה, לבין הרעיון שמעבד ומעצב אותו, מעניק לו מידה, מערה לתוכו סימן ומשמעות, מקנה לו פשר. האמנות נוצרת במפגש בין הדבר לבין המובן; היא נעשית על דרך עיבודו של החומר, מיצויו וביטולו במושג. סדר האמנויות ערוך על מידת שחרורן מן החומר: מהאדריכלות אל הפיסול, משם לציור ולבסוף אל השירה. האמנות תגיע ליעדה כאשר היא תשיל את הגילום החושי של הרעיון ותישלל כליל אל המושג; כאשר היא תבטל את עצמה ותהפוך לפילוסופיה. עד אז, כל עוד יש בה ולו מעט מן הדבר, היא פלסטית.²

בפועל נשללה האמנות הפלסטית לא אל הפילוסופיה, אלא אל האמנות החזותית; לא אל המושג, כי אם אל הדימוי. הקפיטליזם הניאו-ליברלי – הקפיטליזם של המידע והשירותים, של המינוף הפיננסי והספקולציה – הוא מערך של ראויה שערך על צבירה של דימויים. הדימוי מופיע כפרסומת, כמיתוג, כתמונות העולם וכייצוג העצמי; והאמנות החזותית שבמרכזה הדימוי היא חלק מסדר הראווה – ובכלל זה לא רק מה שמתקיים מלכתחילה כדימוי דיגיטלי משולל מקור אחד וחסר אחיזה בפורמט קבוע, ולכן נתון לעריכה ולטיפול

1 אני עוקב פה אחר דיונה של עדי אפעל-לאוטנשלגר, המבחין בין האמנות הפלסטית, המפסלת/מפלטת, שבבסיסה הייצור (poeien) לאמנות החזותית שבלב המשטר האסתטי של האמנות. ראו עדי אפעל, "חקנות והצגות: לקראת חידוש מחשבת האמנות" (תיאוריה וביקורת 53, בדפוס).

2 וראו, שחר פ' כסלו, "הגל על דבריות ורעיוניות באמנות", בצלאל: כתבי-עת לתרבות חזותית וחומרית 2 (יוני 2015).

במסירותיו הרבות. אפילו המיצב האימרסיבי או הפיסול הנפילי, שנדמים כאובייקטים חומריים, מוחלטים, היו לספקטקל שקיים מעד לראייתו המכשירית ונענה לאופני הצטלמותו. ההתבוננות מתווכת המסך היתה לצורת קיומה של האמנות בת-זמננו. האובייקט התפוגג והיה לדימוי נצפה ונמסר, במכשיר שהיה לאפרטוס ההכרחי של האמנות.

תערוכתו של אלי פטל מוליכה לכאורה את המהלך הזה אל הקצה. היא מורכבת מכ-30 עבודות בדידות שנעשו בפורמט שתואם את גודלו של מסך הטלפון הסלולרי. כל עבודה היא דימוי שהודפס ונתלה במוזיאון, אך כזה שניתן להדפיסו שוב ושוב באותן פרופורציות, בגדלים שונים, ולמסרו הלאה: להציבו על כלונסאות במוזיאון, אבל גם על קירות המשרד או הבית, או להתבונן בו על צג המחשב או מסך הטלפון שממנו הגיע ובו יישלח הלאה, ברשתות החברתיות, לצפיות נוספות. הדימויים הללו הם תצלומים שעובדו בתוכנות פוטושופ, נוספו זה על זה או הורכבו זה בתוך זה; הם חדים ונכוחים, חלקם זכירים למן הרגע הראשון. נדמה, אם כן, שזו תערוכה שמתקיימת בתחומו של החזותי, תערוכה של הנראה שערוכה כולה על התווך המכשירי של הייצוג ועשויה מדימויים נצברים שמתחלפים זה בזה.

אבל בתווך עצמו ישנו דבר פלסטי: זהו האובייקט המצולם; אבל גם האובייקט שאחרי התצלום, והתצלום כאובייקט. יש חפצים – כוס מוטבעת נשיקות, דפים מספר קודש, ספה בלויה; ויש תהליכי שיוצרים חפצים – מגורות של קווי המתאר של ידי האמן שדהו, קליפות בנות שהרקיבו, כתמי קפה. הדימויים מראים אותם, מחצינים את פניהם; אבל הם גם ניגפים בפניהם, משאירים שארית שאינה רק נראית. פטל מגיע לתערוכה הזו כאמן של יצירת אובייקטים – מנורת מטאטאים, קרטוני קמענות, העתק מזגן, ציורי טושים – וכאמן של הטבעת הדימוי: דיוקן שלילי, אולמי ורסאי, הכורסה. בתערוכה הנוכחית, האחד משורג באחר. בתוך הדימוי יש אובייקט, והאובייקט הוא כבר דימוי.

כך הופך הדימוי עצמו למיכל – בעל נפח, עומק, חפציות, דבריות – שמכיל דימוי אחר. הדימוי של הדלי נהיה לדלי – כלי קיבול כחול ובו נוזל שמגיע עד לגובה אמת המידה המסומנת בו כמשולשים לבנים; אלה מושלכים בתצלום אל הרצפה שעליה מוצב הדלי, ואז הלאה, יוצאים את גבולות התצלום אל רצפת המוזיאון. וזו בתורה הופכת בחזרה לדימוי – דגם ריצופי, דקורציה. באופן זה, דימוי של אובייקט מתגשם, חוצה את הספקטרליות הרפאית שלו, מתממש בעולם והופך לאובייקט – אבל זהו אובייקט שטוח, שבלוני, חזרתי. היחס בין הדימוי לאובייקט, בין החזותי לפלסטי, אינו ניגודי – כזה שמציב כל אחד מהם בקטבים הפוכים. הוא אף לא דיאלקטי – כזה שממצה אחד על דרך ביטולו והתכנסותו לאחר. זהו יחס סלילני: הדימוי מתגלגל באובייקט שמתגלגל לדימוי כאובייקט. הזבל מהשוק שנתקע ברווחים שבין הדפים ב"ספר הפוך"; השטר שמציץ מתוך מכסה הניקוז ב"שלה את עמי"; כתמי השריפה שחותרים את הבר ב"עין אדומה, עין צהובה" – אלה דימויים של אובייקטים שמתקיימים כאובייקטים ממש (נתקעים, מציצים, חותרים) בתוך התצלום המודפס כדימוי. העבודות בתערוכה אינן נושאות אפוא את הפנטזיה על המיידיות הטקטילית, החומרית והחפצית, עוקפת התיווך והבלתי אמצעית של האובייקט הפלסטי; וגם לא את ההיותות הנכוחה והאיזומה עם התווך הגמור, רפאיות חסרת הגוף, זו הניתנת להסכה קלה ומסירה מהירה של הדימוי. הן מציבות את המשלבים השונים שמהן נוצרת הפלסטיות של הדימוי מכאן, וגלגולי התווך של החומר מכאן.

גוף

נדמה כי האמנות הפלסטית מתחילה במקום שבו גוף יוצר גוף. "הצייר", כותב מוריס מרלו־פונטי, "מביא עמו את גופו", אומר ואלרי, ואכן, לא ניתן להבין כיצד רוח יכולה לצייר. הצייר משאיל

את גופו לעולם, ובאופן כזה הוא הופך את העולם לציור"³. והיום נדמה כי לא רק הצייר, אלא גם הפסל והצלם, אמן המיצב ואמנית הווידיאו, ובוודאי אמני המופע והאמנות ההשתתפותית – כולם משאילים את גופם לעולם, עולם שבו הגוף היוצר – גוף נע ורואה, קיים ומקיים, חש ומוחש, במלותיו של מרלו־פונטי – הוא לא רק המבוע של היצירה ותנאי אפשרותה, אלא גם תוכנה. הפער שבעבר עוד התקיים בין האמן ליצירה והעמיד את הבדיון מן העבר האחד ואת המבע הפורמלי מן העבר האחר, וייחד את המרחב האסתטי כתחום נבדל – הפער הזה נסגר, והיצירה שיוצאת מן הגוף היתה ליצירה שבמרכזה אותו גוף. הנרטיב הביוגרפי הפך לתוואי המוצהר של יצירת האמנות העכשווית, וגם במעמדו כמבדה סבוך ולא וידי פשוט הוא שומר על התכוונותו האישית וחוזר אל האמן גופו, כנקודת הכובד וחומרי החיים שסביבם הוא חג.

נדמה כי זה בדיוק מה שעשה אלי פטל החל מעבודותיו הראשונות: הוא הציג סרטון של טקס ברית המילה שלו, את ספת הסטודיו שלו, את דיוקנו מהופך הצבעים ואת שיער גופו. עבודותיו נישאו על גבי הרטוריקה של האישי – הביוגרפי והסוציולוגי – ושרטטו את תחום היצירה האמנותית כזירה של מעקב אחר טפחיו ושייריו של היוצר. גם התערוכה הנוכחית עשויה מחומרים שכולם נלקחו מן המרחב הקרוב לו ביותר: סטודיו האמן ומה שנמצא בו ונכנס אליו, והשוק שסמוך לו – ומשם החומרים הממשיים שמאכלסים את מרחב היצירה, ואיתם המראות המדומיינים והשרדים הווירטואליים, עד גופו העירום של האמן שמרקד באין שחור. באופן זה, מובנה של עבודת האמנות ניתן לה מבעד למיקומו של האמן, כהוויה גופית־חושית מכאן וסובייקטיבית־חברתית מכאן; ומה שנרשם על גופו או מגולם בו הוא שיעשה את דרכו לעבודה.

3 מוריס מרלו־פונטי, העין והרוח, תרגם עידן דורפמן (רסלינג: תל־אביב, 2004), 34.

פנייה זו לגופני מקפלת בתוכה טענה למייד, למה שמתקיים באופן בלתי אמצעי ולא מתווך; "כי קרוב אליך הדבר מאוד". היא נשיאת עדות על מה שבקרבי, בקרבת, מה שעליו אני אמון, מה ששייך לעצמי או סמוך לו ורק עליו אני מורשה לדבר. היא אינה מייצגת את מה שמחוץ לה, שלא ברשותה, ונחלת את רשותה וסמכותה מתוקף אותה צמידות לגוף הפרטי, לחוויותיו ולתחושותיו.

אבל אלי פטל מסכל טענה זו. עבודותיו עשויות מהקרוב ביותר רק תוך מיצועו וערבולו; המייד מורכב משרשרת של תיווכים. דבר לא מופיע כפשוטו, כנתינתו: פעולות המילוי וההרכבה, היפוך יחסי ההכלה, וכן הגזירה וההחסרה – פעולות שנעשות על-פי קוד קשיח ומערכת של חוקי פעולה – אינן מאפשרות כל מיידיות. האיכות החמקמקה של פטל, פתלתלות העבודות, אינה רק מחווה ריקה או סימפטום אישיותי; זו עמדה של המעשה האמנותי. גם כאשר מופיע גופו העירום של האמן, אין זה הגוף במערומיו. זהו גוף מצוטט, עירום לבוש, קטוע איברים, מסורס – כלומר גוף שמתקיים בתוככי התרבות. טורסו מפוסל, דמות מסרט. הגוף איננו הנתון הראשוני והקשיח של העבודה. הוא התעתוע שלה, החור שבתוכה, היעד שאליו היא נמשכת – ולעולם לא נקודת המוצא שלה וטענתה. פטל מראה איזה מרחק יש לגמוע כדי להשיג את הגוף. כיוון שהגוף בנתינתו, כל גוף, הוא כבר גוף מדומיין, מסומן, עמוס במשמעות, יש לשנות את הכיוון: לא להתחיל בגוף, אלא להגיע אליו.

במאמר על המיצב "סגולה" (2005) מראה שבא סלהוב כיצד תנועתה של העבודה כולה מתנקזת אל דף לבן מקומט שתלוי על כף תמר, דף ריק מדימוי. "מתוך הפצע של המחיקה עולה ומפציע דף של טיוטא לבנה. מופיע ומתגלה – ולו להרף מבויק ונעלם. דף לבן. אותו הרף רושף וקוק להתעוררות מחודשת של כל אותו מטען עמוס של זיכרון יהודי-מזרחי דואב, עמום, קודק, כדי להפציע ממעמקים ולזהור-מחדש

כדף לבן".⁴ הדף הלבן אינו הראשית. הוא לא מצע הציוור או הרישום, מטונימיה של הפנטזיה על הקובייה הלבנה של הגלריה המודרניסטית וקירותיה הריקים. הדף הלבן הוא אחרית: הפצעה מאוחרת – כהבלחה רגעית, נסית – שנערכת לפתע מתוך מהלך היסטורי גדוש בפעולות ובמחיקות, בזכרונות ובהשכחות, מהלך שרק מי שהולך במסלוליו יכול להוליד, בסוף, את הראשית המחודשת של העבודה.

מה שהיה ב-2005 הדף הלבן, היום הוא הגוף – מצעה העכשווי של העבודה האמנותית, נקודת ראשית מדומינת ומבוע של עשייה. אבל בדיוק משום כך אין להניח אותו מראש, אלא לנחול אותו. הוא לא נתון כפשוטו – כחומר שממנו האני מורכב וכמבעו האמיתי והכן. הגוף איננו נשא תמים של זיכרון, או ארכיון של התנהגויות הטבועות באיבריו. הוא לא הקרוב, אלא הרחוק ביותר. וכדי להגיע אליו, פטל חוקק קוד של פעולה, משכלל רבדים של עשייה, מציב צוות של יוצרים – עד שהוא מתגלגל לבסוף בגופו באין.

אחורה

נדמה כי האמנות המזרחית של העשורים האחרונים נוצרת מן התנועה של הפנייה אחורה. מרגע ההווה של העשייה האמנותית היא סבה אל העבר – אל מחוזות המחיקה וההשכחה, אל האתר של הדחיקה וההדחקה, אל מקום הטראומה. מאותו עבר מולט היא שולה קולות שנחנקו, מראות שטושטשו, חומרים שנזנחו, מעלה ומציפה אותם כתכניה של יצירה חדשה. יצירה זו נעשית במפתח של גילוי, חילוץ ושיקום – פעירתו של ארכיון כמציאה של תיבת אוצר שמאפשרת שיבה מאוחרת; שיבה אל המשפחה

4 שבא סלהוב, "מעמקים גנוזים: מזרח", בחן מסות על אמנות ויהדות (רסלינג: חל-אביב, 2017), 3-102.

המורחבת, אל המסורות הקהילתיות, אל הקיום הטרום-ישראלי. הפנייה אחורנית היא לפיכך הליכה אל הקדום, אל קדמה, אל המזרח כמוצא השמש וכראשית ההיסטוריה.⁵ גם יצירתו של פטל פונה אחורה. אולם פנייה זו נערכת בדרגם של נסיגה, הפחתה, או הירקעות. עבודת הווידיאו "רוורס" מצלמת מתוך המכונית את השמשה האחורית ועוקבת אחר תנועתה המהופכת, ברוורס, מבית-הכנסת של נווה-אליעזר ועד לגלריה קו 16, שבה העבודה תוצג; בדיוקן שלילי צובע פטל את פניו, מהפך בין הפוזיטיב לנגטיב ויוצר דיוקן עצמי בצבעים הפוכים. "מזרח ירושלים" מציג תמונת גוף מוכפלת של "העיר העתיקה", אחת בכיוון ההפוך. אבל התנועה אחורנית בעבודות של פטל אינה אל מקור עלום שיש לפדות, אל עבר שיש לחלץ מתהום הנשייה ושאליו יש לחבור. המקור איננו דורש הנכחה. פטל אינו מתחקה אחריו: לא אחר התצלום ההיסטורי של מזרח ירושלים, לא אחר הליכה השחורה בגוף שמידמה ללבן. העבודות אינן משחזרות אותו, אלא מפרקות אותו, ממיסות או מדלדלות. הן יוצרות דימוי מוחלש שלו. החומרים הפשוטים שמהם עשויות העבודות לא נהפכים לנוכחות יציבה; הם רפים, ממסכים ומאלחשים. הם מעמידים תוואי של היעלמות. זו אמנות שבבסיסה חמיקה ולא חקיקה. אין זו תנועה אל בית האב, אל הקהילה או העדה, אל המנהגים שנעזבו, אל צורות החיים שהוכרתו. אין זו תנועה של חילוץ הכתבים מן הגניזה, של קימום או של שיבה, של גילוי או תוכחה. לא דימוי חזק ונוכח של עבר, לא עבודת ארכיון ששואבת את כוחה מן המסמך ההיסטורי וסגנון החיים וצורת הקיום שהוא מגלה. אין כאן יעד ידוע, שיש להגיע אליו, ברטוריקה של מובהקות.

5 על המשמעויות הסותרות שאצורות בשרש ק.ד.מ., שממנו נגזרות המלים קדימה, קדמה וקדום, ראו אריאל הירשפלד, "קדימה: על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית", בחוך רשימות על מקום (עלמא ועם עובד: תל-אביב, 2000), 150-1.

התערוכה הנוכחית מעמיקה את הפנייה אחורה ומארכה את הדרך אל העבר בתנועה שאיננה מוצאת, חושפת ומחלצת. פטל לא פונה אל ארכיון קיים; הוא לא פועל ביחס לארכיון ידוע מראש, גם אם חבוי ומושכח, שהוא מקים לתחייה. בעבודתו הוא יוצר ארכיון, ארכיון של חוקי פעולה וסדרי פעולות, ארכיון הווה שתנועת היצירה ממציאה ולא רק מוצאת. ספר התורה שכתערוכה אינו מחולץ מהגניזה; הוא עשוי מן הסורג המגולגל של סטודיו האמן. הספר נעשה כאן מחדש, צבעיו הם צבעי היסוד, צורתו גליל מאונך, והוא מוקם מן הקרקע אל על במרחב תצוגה (מוזיאון) שמקיים את מרחב היצירה (סטודיו). במקום שהתורה תהיה חיצונית למוזיאון ותובא אליו כשריד ממרחב שונה, קדום וראשוני, שיש לגאול, התורה היא כאן פנימית למערך היצירה והתצוגה, וחוקיה הם חוקי הפעולה שהתקין האמן במטרה להוביל ליצירתו של הספר. פטל לא מוצא אישם ספר מגולגל ופורש אותו, מגלה את צפונותיו. מסורג חלון הסטודיו שלו הוא יוצר ספר מגולגל, כמיכל שלתוכו הוא מגיר חומר ואור.

כך מצמד פטל בין הספר לבית-הספר. בפנייתו אחורה הוא מגיע למוריו, מורי בית-הספר לאמנות, סוכני החניכה של האמן. כמה עבודות בתערוכה שבות באופן כמעט מוצהר לצורות, לדגמים ולסגנונות של נחום טבת, תמר גטר ורפי לביא. זו תנועה אחרת של שיבה: היא לא מנכיחה את המסורת הקדם או החוץ אמנותית, זו שההיסטוריה של האמנות הישראלית, כאמנות מערבית ולמעשה מתמערבת, הקיאה מקרבה והתנערה ממנה. תחת זאת היא חוברת למורים (האשכנזים) ומהדהדת אותם בקריצה. ואז היא פונה לפנחס כהן-גן ולמאיר גל: להדפס של כהן-גן פטל מוסיף ספירלה, בננה ואגורות; את העבודה של מאיר גל הוא הופך על פיה ומחזיר לה זבל מהשוק. האחד נעשה לתוואי של פנים, לאימוגי, האחר לאבוקה מוחזקת ביד. האחד ממיר מעות מעוטות מידה לאלמנטים ציוריים; האחר ממיר את מדידת הדפים לרפיש שנמצא ביניהם. שניהם דיוקנאות עצמיים העשויים

מן החניכה המזרחית-אמנותית של יוצרם. המזרחי והאמנותי נקשרים כאן מתוך המעשה היוצר, שיוצר לעצמו ראשית אחרת. לכן בפנייתו אחורה פטל לא מוצא את אבות אבותיו; את האב הקדמון, הקדום; את ההארכה של הפטריארך. בתנועתו הוא נקשר לאב המאמץ – למורה ולא להורה. לא אל מי שהוליד אותו, אלא אל מי שהוא, פטל, יוצר כמוליד. הוא זה שעושה לעצמו רב. המורה לאמנות, וביתר דיוק האמן המזרחי, הוא זה שמקדמת דנא, מקדם.

מינורי

נדמה כי בזמן האחרון קיבלה האמנות הישראלית תפנית מינורית. לאחר עשורים מכוננים, שבהם האמנות היתה חלק ממעשה בניין האומה, ועשורים שבהם גילמה את האפשרות או חוסר האפשרות לחרוג מהפרויקט הלאומי על דרך ההטמעה של ערכים אוניברסליים כביכול; ולאחר המפנה הביקורתי והאמנות הפוליטית האופוזיציונית; ועם שוך הספקטקלים הגדולים – האמנות המקומית נדמית ממועטת, מצומצמת, צנועה ומסוגרת. שורשיה ההיסטוריים כבר נגדעו, אופקיה הולכים ונסגרים, השאלות הגדולות הונחו בצד, העיסוק הפוליטי נחל כישלון ונזנח. אמנות שהיא ברובה זהותנית, לפרקים אידיויסינקרטית, תמיד אישית במפגיע ופנימית לשדה אמנות הולך וקטן. זו, כמוכן, התיזה של גדעון עפרת, שלפיה המעשה האמנותי העכשווי הצטמצם לממדיו של עולמו הזעיר והדהוי של האמן היוצר אותו. עפרת מקונן על כך שאמנות זו איבדה את זיקתה למקום הישראלי ולסוגיות שמקופלות בו, ותחת זאת מבקשת להתקיים באיזה שום-מקום גלובלי או וירטואלי, לא קונקרטי וחסר מאפיינים. ובהעדר זיקה והקשר גיאוגרפי-היסטורי כלשהו, מה שנותר הוא מעגל נרקסיסטי של הפניות עצמיות משולל חלל תהודה, ולכן קורס לתוך עצמו.⁶

ניתן היה לנסח זאת אחרת: לאחר עשרות שנים של עקידה לגורל האומה או התרבות, לכינון הטעם הטוב או ערכי האמנות הנעלים, לחובה לממש את חופש הביטוי למען שחרור העם או החברה, התנערה האמנות המקומית מן האחריות הציבורית שהוטלה עליה, כל פעם מכיוון אחר, וסיגלה אופן פעולה שונה. הוא אולי מינורי, אבל לא במובן שלילי, שגזור אותו מתוך ערכי האמנות הקודמים ולכן רואה בו הפחתה ודלדול, הסתגרות בתוך העצמי וחוסר פשר קולקטיבי. מינורי לא במובן שבו קאנט מתייחס אליו בפתח מאמרו על הנאורות – כמצבו של האדם הלא-בגיר, מי שתלוי באחרים ואינו מסוגל לחשוב בכוח שכלו שלו עצמו, אותו מצב שעל האנושות להיחלץ ממנו כדי להיות נאורה – כי אם מינורי במובן המהופך שנתנו לו דלז וגואטרי, מינוריות כזרות בתוך השייכות, כהתקה של המובן אל המבע, כריקוע של האינדיבידואלי והפיכתו לתמיד-כבר קולקטיבי; כלומר, לא כמצב שיש להתגבר עליו, אלא כתנאים שיש לעקוב אחריהם ולממשם כיוון ש"אין גדול ואין מהפכני מלבד המינורי".⁷ האמנות המינורית אינה, לפיכך, האמנות שהידלדלה; היא זו שמקיימת, אולי לראשונה, את לשונה הזרה של האמנות בכלל, את סירובה למובן חיצוני הניתן למבעה ואת הגוף היוצר אותה כלעולם-לא-אני.

ואמנם אלי פטל היה מהמנסחים של המהלך המינורי באמנות הישראלית; הסירוב למובן חותך וחיצוני למבע האמנותי, כפילותם של הדברים, שנעשים תמיד ברצינות ובאירוניה, החמיקה מעמדת הייצוג של הקולקטיב. אבל בעיקר היתה זו חציית הלשון של הישראליות ללשונות אחרות – של מיסטיקה, של פופ – וחבירתן לכדי מבע זר בתוך הלשון הכללית: יצירתו של זוהר מתכלה שצדו

6 גדעון עפרת, אמנות מינורית: אמנות בישראל בשחר שנות האלפיים (אמנות ישראל: ירושלים, 2010), 61.
7 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא – לקראת ספרות מינורית. מחרגמים: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון (רסלינג: תל-אביב, 2005), 61.

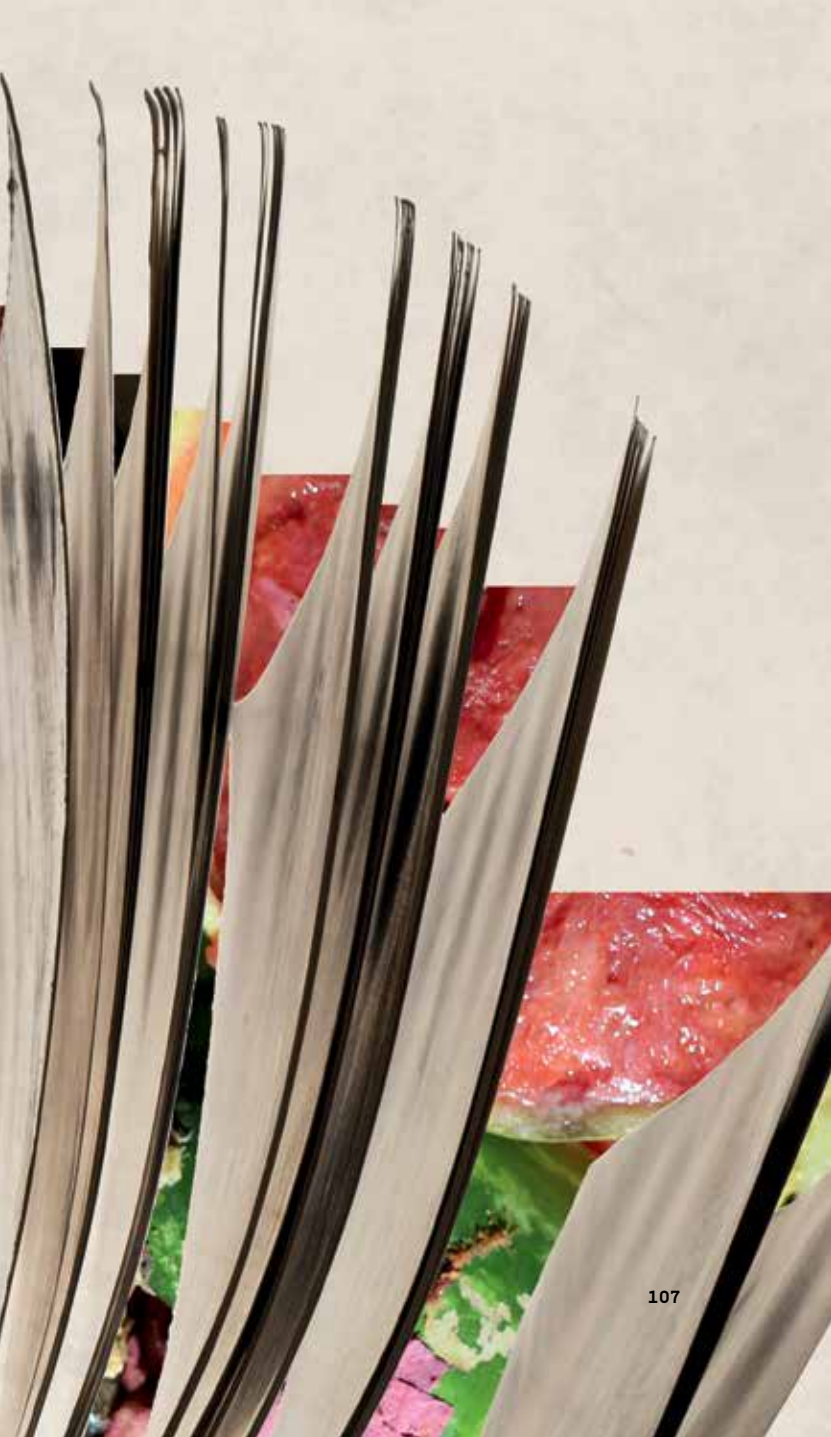
האחד הוא הבהובי הכוכבים שדרכו לשעה וצדו האחר הוא רגעים חטופים של התבהרות והצללות. באופן זה הסיט פטל את הנוסח ההגמוני של אותו זוהר מתכלה העשוי מחומרים זולים ונוסק למחוזות של משמעות – נוסח ששוכלל לעייפה בניאור-מודרניזם המקומי, הקולאז'יסטי או הקונסטרוקטיביסטי, של "דלות החומר". את הלשון הקולקטיבית של ה"אני" הישראלי היציג והכללי לכאורה התיק פטל לשני אתרים אחרים, רחוקים ממנה וכאלה שנשללו בה – למיסטיקה של הדת העממית ה"מזרחית" ולמופעה של התרבות ה"נמוכה" – ומהם יצר נוסח מינורי שאיננו אישי, מתכנס או דהוי.

כעת נוסף למבע המינורי של פטל נדבך נוסף, עקרוני ואקוטי. אל מול הספקטקל, שהפך לתואי המורגל זה מכבר של התערוכה הגדולה – מיצב אימריסבי, או אמנות השתתפותית, או פעולה מחוץ לחלל התצוגה המוזיאלי – התערוכה הנוכחית פועלת במודוס שונה בתכלית: 30 עבודות בדידות, לא אדירות ממדים, שחברות זו לזו בלי להיטמע זו בזו, שאינן יוצרות בעצמן חלל חדש, ואיתו אווירה טוטאלית. להפך, יש כאן מעין חזרה לחלל המוזיאלי הדיסקרטי כמיכל של עבודות. לשם כך היה על פטל לפרק כמה מקירות העזר שנוספו למוזיאון – אבל לא כדי לצאת מן המוזיאון, אלא כדי לקיים את העבודות בתוככי המוזיאון, שאיננו אתר להתנסות, לחישה רב-ערוצית או לטרנספורמציה חברתית, אלא, בפשטות, חלל חישה ותצוגה. לנוכח האינפלציה באמנות החוץ-מוזיאלית – בחסות תערוכות הענק והירידים הגדולים, כלומר כמניה מאמירה בעולם האמנות – וביחס להווה של מגפה שבו המוזיאון נסגר או שמבקרים בו במשורה, התערוכה מוצבת בחלל רקורסיבי שהוא גם המרחב של סטודיו האמן וסביבתו הקרובה, כפתח למבע קולקטיבי של קהילה אמנותית רחבה. זהו אופן העשייה של מי שמעבד את חומרי העולם לכדי צורות איקוניות של היצג חזותי פועל, תמיד ביחס לתולדותיו של אותו היצג, ומעמידו במקום ציבורי: השוק, כיכר העיר, המוזיאון ככיכר.



בראשית ובאחרית, הפרח. פעמיים. והראשית היא הדמיה של ראשית משום שהיא משוכפלת, משום שהיא שבויה במעגל, משום שקודמות לה בסדר המפגש שתי עבודות בקומת הקרקע של המוזיאון ומשום שהיא עצמה כבר בגדר מחווה לעבודה אחרת, קודמת לה. והפרח מעשה ממצרות פרחתי. ותפחתו דגימת פסולת וזבל בין דפיו של ספר. זהו אפוא הפח הממזרי שטומן לנו אלי: פח (הזבל) שבתוך הפ(ר)ח שבתוך הפרחת. הפך והפרח. הִזַר והִזַר. כיצד לתרגם את האירוע האידיומטי הזה לשפה אחרת? כיצד לחשוב את אותו "בתוך" את המכיל והמוכל, את הכפילות? כיצד למפות ריחוק וקרבה, כיצד למפות ריחוק שהוא בה בעת קרבה? אלו הן אולי השאלות. מן הראשית ועד לאחרית. מאז החלו המדידות. ואולי? אלי הוא אפוא (ממ)זר של פ(ר)חים. ארחי פרחי. אורח פורח. וככל ממזר הוא אינו רוקד לחלילה של פוליטיקה הזהויות. וככל ממזר הוא מגלם במיהותו ריחוק כפול שהוא בה בעת קרבה כפולה. בתוך ומחוץ לכל גנאלוגיה. חלק מהמשפחה וזר למשפחה. ואת המקום הזה אי־אפשר למדוד. ואת המקום הזה אי־אפשר לכמת. לכן הוא מעסיק את אלי. כשאלה אוניברסלית, ודאי, אבל כזו העוברת באופן פרדוקסלי דרך האידיום - חזותי ולשוני - כלומר, דרך הבלתי ניתן לתרגום או למדידה.

(המשך הטקסט בעמוד 137)



107



106















121



120



123



122

הניסיון למדוד את מה שאין לו אז / משה דקל

כמה יפה ספל האמייל העטור בנשיקות. לרגע חטוף אני נזכר בשפתיים האדומות מבית-היצור של אנדי וורהול, או בספלי שוקולדים מצועזעים בחנויות המתנות. חולף הרגע, והספל נמלא אי-שקט מאיים, השומט את המבט הראשוני, שכמו לא היה יכול אפילו להתחיל. בשפתיים של וורהול אפשר אולי למצוא נחמה פורחא; התיעוש מאפשר את הגעתו של מוצר נחשק גם להמונים; מרגינה, מכונית, תקווה לאהבה נוסח מרילין מונרו. אלא שאלי פטל לוקח אותנו אל השלב הבא בייצור התעשייתי, שבסופו אובדן הערך של המסמן החזותי. אצל פטל השפתיים הושטחו והפכו זה מכבר לאימוגי - נשיקה המונית, נעדרת אינטימיות, מעין קיצור דרך למסור בחטף וביובש מדוד: אני אוהב אותך. גם השפתיים של יעקב דורצ'ין, אלה שבלב העבודה "אפרופו אהבה", עולות על הדעת. שם, בין שכבות רוויות של מתכת דמומה, זורח סורג של נשיקות חלודות-אדומות. הריבוי והריבוד יוצרים תחושת עומק רווית מתח בין השכבות. בד בבד מתרקם דיאלוג בין המתכת לקורוזיה המאכלת בה בכל רגע, המייצרת מעין חיים הפוכים, שהרי תהליך הכיליון עצמו חי. בין צבען האדום של השפתיים לאדום החלודה קמות לתחייה המתכות המתועשות בפרץ תשוקה. אפרופו אהבה, ב"מאז החלו המדידות" פטל מנהל מתוככי הסטודיו אינספור שיחות עם אמנים, עבודות וסגנונות, ובעמלנות ובשיטתיות רבה מחדיר אל תוך תחומי התערוכה את כל מה שהאמנות העכשווית טומנת בחובה - מצויר, דרך פיטול ועד לווידיאו ומחשב. אך כל עבודה שפטל משוחח איתה או בא עימה במגע מרוקנת. הוא גודש את העבודה בתוכן ובהקשרים - ובאחת שומט אותם. פטל הוא לכאורה אמן העוסק במילויים ובמכלים, אולם נדמה כי דווקא מלאכת הריקון היא העומדת בלב הפעולה שלו. ספל האמייל מושטח ואינו יכול להכיל דבר. ידיה הכוס מלאה בחצלום תקריב גופני של זיפי הצוואר. אף השתקפות הספל במשטח הבוהק והקר אינה מציעה מבט נוסף או אפשרות לגאולה; הידיה מלאה הפעם בחצלום של שיער החזה, המעצים עוד יותר את תחושת הריחוק והריקון. אם דורצ'ין הפיח תשוקה במתכות הדוממות, אזי פטל כמו אומר: אפרופו אהבה - היא אפילו לא התחילה. היא אינה יכולה להתחיל, ולו בגלל עצם הניסיון למדוד את מה שאין לו אז.



נשיקות לכוס, הזרקה די, 105x67 ס"מ
Kisses to Cup, inkjet print, 105x67 cm 124

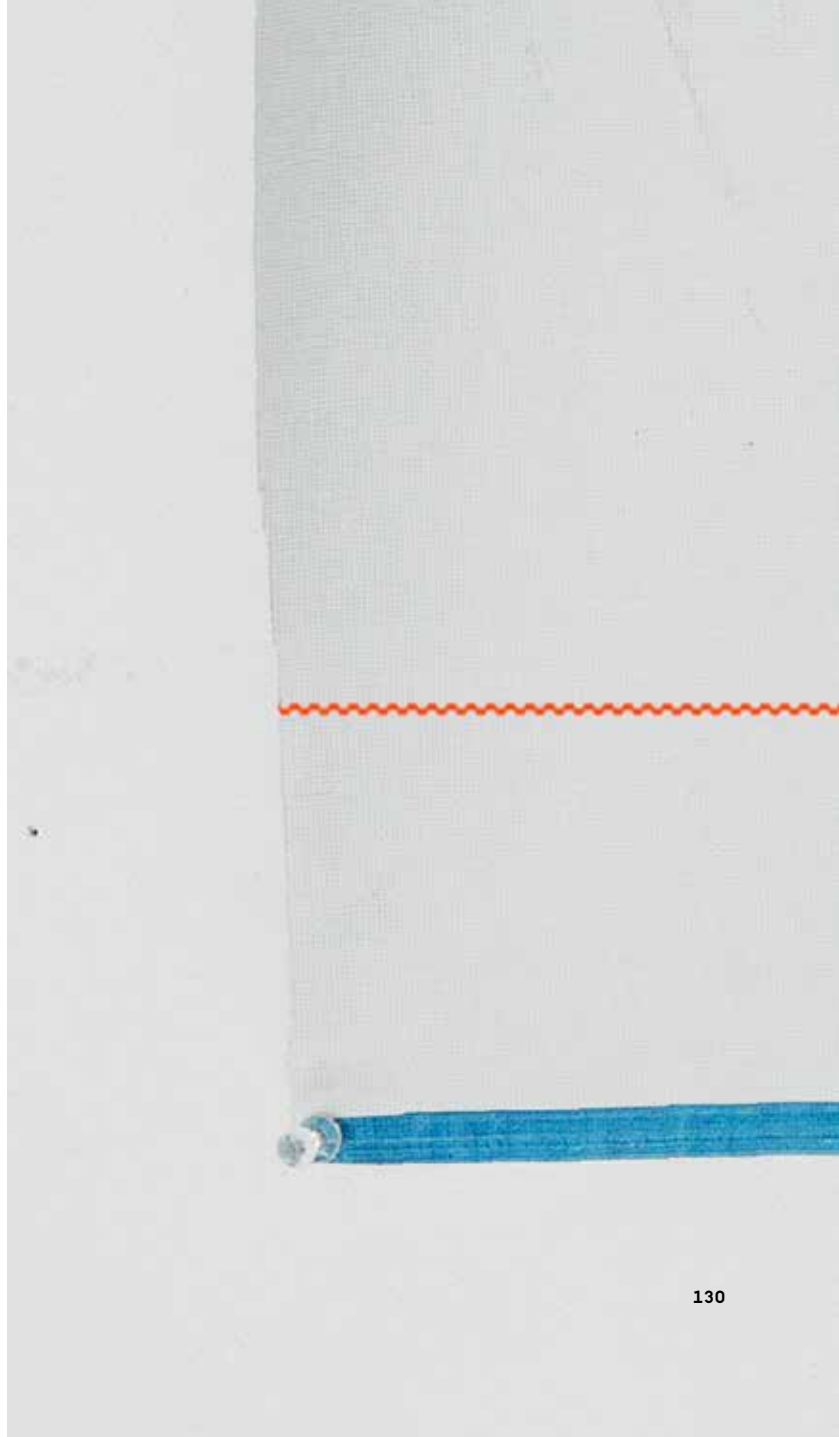


127



דגל, הזרקת דיו, 115x73 ס"מ
Flag, inkjet print, 115x73 cm 126







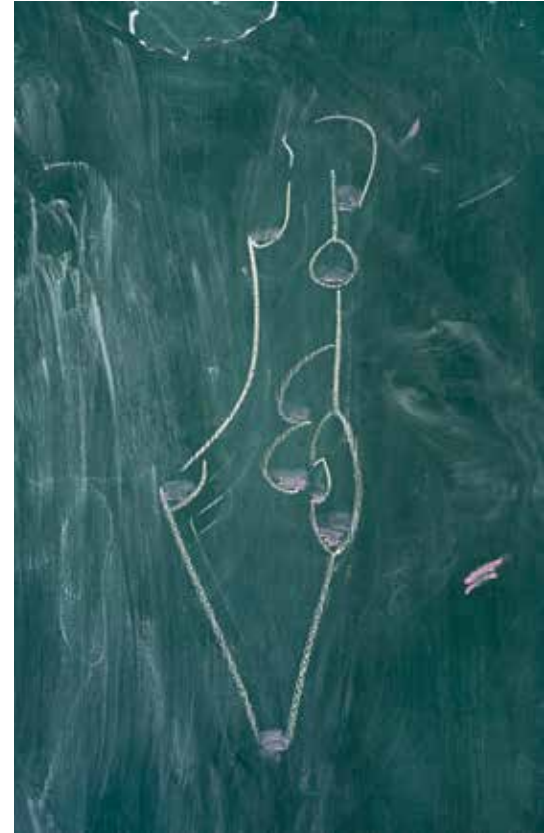


135



134

בין הממזר לזר, בין הזר לזר, בין הפח לפרח, בין הפרח לפרחח - המדידות של אלי מנפות מרחקים ומשרטטות קואורדינטות במרחב לשוני, גיאוגרפי, היסטורי, סמלי, תרבותי, אישי ונפשי מסוים, אולם בה בעת הן מורות גם על כשלון המדידה והכימות של מרחב שכזה ועל העדרו של קנה-המידה האחד. שכן המרחב הזה, ואלי מבין זאת היטב, איננו הומוגני. אף פעם לא היה. הוא עשוי כולו פערים וכפילויות ומתחים והתקות שכבתיות וריבודים המסובכים זה בזה לבלי התר. כך, המפה שמתווה אלי בתערוכה על הקואורדינטות שלה משתבללת בהתמדה אל תוך עצמה: השוק מתקפל אל תוך הסטודיו שמתקפל אל תוך העבודה שמתקפלת אל תוך המוזיאון שמתקפל אל תוך העבודה. וחוזר חלילה. שכבה על גבי שכבה. שכבת הדמיה על שכבת הדמיה. הדמיה של שכבה על הדמיה של שכבה. וההיעשות דימוי של הדימוי איננה רק שאלה של קו וכתם, אלא גם של דגימות, סריקות, שכבות, מכלים וחללים, המתמלאים, ונגרעים ונפערים על וכו(הדמיה של) פני שטח שטוחים. והשטיחות הזו איננה ניגודה או היפוכה הפשוט של נפחיות. ההיגיון הצורני שלה כופל את הגיון הפעולה של העין. והעין, מאז החלו המדידות (אולם הן כבר תמיד החלו, הן החלו עם הפצעתו של המבט), היא תמיד כבר עין ממפה, דוגמת, מקפלת, מצפה (בכל המובנים), שוקלת, ממלאת, גורעת, מכסה, מגלה ואומדת. ואין (לנו) עין אחרת. והעין הזו איננה מדיומלית: מצוירת, מפסלה, מצלמת. העין הזו היא sampler. ומבטה מקוטע ומקטע במבנהו. והיא לא עינו של סובייקט קרטזיאני ולא עין לוויינית, אלא העין של אלי. והעין של אלי איננה אחת, ויש לה קנה-מידה שאיננו אחד, והיסטוריה שאיננה אחת; פרטית וציבורית, מודעת ולא מודעת, סודית וגלויה. וההיסטוריה הזו, על יומיומיותה הפרוזאית, על אהבותיה ושנאותיה, על כאביה ושמחותיה, על מרחקיה ושטעיה, מוצפנת בגוף העבודה. וההיסטוריה הזו היא גוף העבודה. היא חקוקה בגוף - גופו של אלי - בעבודה "צ'רלי". קריאה ולא קריאה באותה הנשימה. קריאה עד לגבול מסוים. ואלי הוא אפוא בה בעת המודד והנמדד וקנה-המידה, והמפה והמצע והמקרא והנקרא והבלתי נקרא, ופני השטח והסוד. והסוד הזה הוא סודו של המקום, וסודו של המקום הוא סודה של המלה.



מה שבא ליד זהר אלמקיים

ההליכה המעגלית במוזיאון בת ים, בתערוכה של אלי פטל, דומה לאחיזה במעקה, בחבל, בשרשרת. חוליה-חוליה עוברות בין האצבעות (האוריינטליסט יאמר, כמו מחרוזת תפילה), והשרשרת היא (תמיד, כן?) שרשרת מסמנים. אבל הדבר מסרב להתפענח. זהו קוד, אך מה שהאמן חולק עם הדומים לו אינו הדף המפוענח שנפלט מן המכונה, אלא איי-ההבנה. זו שרשרת מסמנים על אסיד. היא פסיכדלית. לא במוכן השגור, לא כי היא נקראת מתוך האסתטיקה המוכרת לנו של צבעוניות בוהקת ומשתכפלת, אלא משום שהיא מציבה בפנינו דבר-מה שדומה ל, שאינו הדבר. הרעיון שמתוכו אנו לעתים קרובות מדי מתבוננות באמנות, שמתוכו אנו כותבות או יוצרות – שאם נחצוב מספיק נגיע לגרעין של משמעות, נגיע לדבר – הוא אשליה. פטל בדימוי החזותי, ואחרים בשפה, פועלים את פעולת החציבה הנמשכת לאין שיעור. הם חובשים את הכובעים ומצטיידים בכלים, ונותרים עם כל השכבות ביד. דבר מכיל דבר אחר, עד אינסוף.

כובעים וכלים: לשם העבודה על התערוכה פטל קבע, כך הוא מספר, מערכת חוקים ויזואלית עם עיגונים צורניים. תחת חוקי העבודה הללו פעלה קבוצה שעסקה במינונים ובמידות, שייצרה מבעים מהמדידות הכושלות תמיד (הפרדוקס הזה, של צב המדידות: ניתן למדוד הכל לנצח, על כן המרחק לא נגמע). פעולת החיפוש הזו, מספרת לנו החוברת המלווה את התערוכה, מובלת על-ידי השאלה "מי הוא?": מי הוא זה, מה יש לנו כאן, מה הוא מכיל. אלו אינן שאלות שכלתניות, וגם אינן אינטואיטיביות. מדובר כאן בדבר אחר. ההזנקה הקבוצתית יכולה להידמות כמתוכננת, כעשויה, אך החומרים מורים אחרת, על אורגניזם רבי-איברים, מיומן אמנם, אך שפועל כמי שכפאו שד. האורגניזם מופקד על עבודת הפירוק של השד המוכל בו, אך המכיל אותו. זהותו מפורקת באמצעות מערך של חוקים, אך פעולת הפירוק והחוקים המושכים אותה באוזן אינם מולידים את היצרנות המוכרת לנו, שהתרגלנו להעריך ולכמת: הם רק מניבים

עוד ועוד. אוסף הדברים שהוא האמן אלי פטל (דימויים, חומרים, פרטים ביוגרפיים, זכרונות, סרטים, שירים, גוף, חלל, דבר-מה הנשקף מבעד חלון או פתח ניקוז, אימוג'ים הנשלחים בהיסח הדעת, בכונה) אינו מזוודה שנפתחת ומפזרת יפה, דבר-דבר, אל המיטה, אל קיר התצוגה. הוא דבר שאת עוברת בעדו, שכבות על שכבות, חותרת דרך משבר, בתנועה עיקשת, חדורה; מה שנדבק נדבק, מצטבר. במקום פירוק וסידור, מוצעים לנו פירוק וצבירה. זוהי כלכלה שאנחנו לא מכירים; דבר לא מחליף דבר, דבר לא מספר לנו דבר על דבר.

לעולם לא תוכל לחזור הביתה, כן, אך גם: לעולם לא תוכל לעזוב. אלי פטל מחד גיסא וההיסטוריה מאידך גיסא (הפרטית ומתוך כך הקהילתית, המזרחית) אינם מצויים ביחסים של אדם ושם-עצם מופשט. במקום זאת הם אוכלים זה את זה, מאכלים ומעכלים. אחר-כך מה שאכלו אוכל אותם ומארגן אותם מחדש. פטל סידר את הבנות על רצפת הסטודיו, כתב עימן בערבית קוד מורס של זיכרון וריקבון (החוברת המלווה את התערוכה מספרת לנו שזו "עבודת זיכרון או מכתב מוצפן לסב", מוכר בנות בשוק מחנה-יהודה), גם של אלימות וגוף (מכונת תופת היא שהרגה אותו). הבנות, בתורן, כתבו אותו.

חשוב להזמנע כאן משימוש בפעלים המטעים, הממולמלים לעייפה באמנות. כאשר פטל חותך, מדביק והופך את מאיר גל, הוא לא מתכתב עימו או מצטט אותו. יש כאן גנאולוגיה, אבל המפה ועליה אילן היוחסין מקופלת בזמן ובמרחב, כתמי המשך והקיפול נותרו בה, זה חי. הם יחד, באותו החדר. אולי הזמן הוא אחד; אולי החדר שופץ; אולי קירות הגבס נחתכו החוצה ונערמו ברחבת הכניסה לבניין; זהו לא עוד אותו נהר, הם חוצים אותו פעמיים. אני אומרת לחצוב, או לחצות נהר, אני חושבת על סכין בין השיניים ועל קסדות, יש פה עניין של גוף. הדפסתו של הדימוי הדיגיטלי, המעובר, יכולה להיקרא כהתמרה שלו לחומר אנלוגי, אבל ההדפסה, או ההקרנה, הן רק רגע אחרון ברצף עתות ופעולות

שכרוך בו כל-כך הרבה גוף: בעירה ושיסוע, ערימה וקיפול, ובכל זה, ידיים ועוד ידיים.

או העדרן של ידיים. זו הרי איננה מחווה. "צ'רלי וחצי" אינו רפרנס תרבותי המשוטט בשדה, ואנו לא מתבוננים בו ממרחק משועשע. הוא, במידת מה, אנחנו, גופנו המרחף בחלל כבר נושא בתוכו, על סף גרמיו, את צ'רלי, וגוף האמן, המצולם גדוע בווידיאו, כמו לוקח על עצמו את חטאינו. הדימוי המילולי הזה מבבל; לא רגילים שיש כך גוף, או נסוגים אל הנצרות. אולי מוטב לחשוב על הגופים הנדחקים, בימים כתיקונם, בין ספסלי בית-הכנסת, המרחב שאף פעם אינו קטיפה והוד והדר בלבד, תמיד יש בו פלסטיק לבן וציפוי פורמייקה המדמה עץ, סורגים שמבעדם אנו מתבוננים בספר התורה, מריחת שפתון על כוס חד-פעמית. מאיפה מתחילים לרשום את התווים של הפוליפוניה החומרית הזו? איך החומר מדבר? שאלתי או חיפשתי. בשיחה עם יונתן צופי ב"מרבה עיניים" פטל מספר על חומר אחד, נייר: "היה לי ממש חסר נייר כשהייתי ילד. הייתי ממש בנאדם של ציור, והיו חסרים לי ניירות, וכל העבודה שלי קשורה למחסור, ולמצב שאני לא מספיק שולח את היד לקחת. ילד בגן, יש את הדפי מחשב שאיזו אמא שהיא מזכירה... סתם אני אומר, בבנק ישראל מביאה, ויש לילדים נייר, ואני איכשהו אין לי נייר, ואני צריך נייר כל הזמן, אז אני מחפש נייר, ואני מוצא את עצמי מגיע לספריות בית-ספר ומוציא סכין וחותר את הנייר הראשון של הספרים, שיהיה לי נייר, עושה מלא פעולות של להשיג נייר [...] זה מצע פוטנציאלי, אבל זה גם אובייקט של תשוקה, שגם מציע איזו הבטחה או פחד. מבחינתי זה הפוטנציאל, זה המקום שדברים בו מאוד טעונים. הדבר הביוגרפי הזה שאני מספר לך, לא חשבתו עליו ביחס לזה שאני עובד עם ניירות ריקים [...] לגבי הנייר המקופל ('הדפס כיס'), הוא בעצם נייר שהלכתי איתו במשך שבועיים בג'נס מאוד זול באמריקה, ורציתי שהג'ינס יוריד אליו צבע, וגם הרגשתי שם חשוד, בלי ניירות, ורציתי איזה פתק...

להיות עם איזה פצצה, עם איזה אקדח בכיס, ולתת לזה לעשות זמן [...] אגב, עכשיו אני צורב ניירות בשמש לפרויקט החדש, ויש לי על הרצפה ניירות שאני פשוט מיישן, זה גם קצת כמו לצייר, אבל זה גם כמו שיש לך כסף בכיס, כאילו יש לך נייר, אתה יכול לעשות עם זה משהו".

כשהולכים בתערוכה הזו עושים זמן, עושים כסף, עושים עם זה משהו, עושים מלא פעולות. אנחנו מהלכים בתל ארכיאולוגי של "דברים שצריך לחזור אליהם ולשאול עליהם", כפי שאומר פטל לליסה פרץ בפודקאסט בהנחייתה בכאן תרבות, "צריך לשאול על המבטא, צריך לשאול על הדיבור, צריך לשאול על הגוף, צריך לשאול על הטעם האופנתי". כל אלו כמו כבר קיימים שם, הושט היד וגע, אבל בעצם הם מקבלים את צורתם הסופית, חוזר ונשנה, רק במגע עם האוויר, או איתנו (המלה העברית למוטציה, מתחזור, היא תִּשְׁנִית). אנחנו שולחים את היד לקחת, רעבתנים. אנחנו אוגרים וכולעים את הדימויים הללו, שגולדו זה עתה, כמו היו כבר מוכלים בנו. שנים נשאנו אותם.



@hilacs



@hilacs



@hilacs



@iamlialio



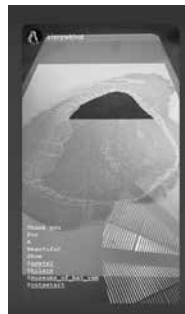
@hilalaviv



@hilacs



@jeremie_hoffmann



@irisrywkind



@irisrywkind

לאלי, 5 בספטמבר 2020 תמר גטר

"I'll show you life of the spirit, I'll show you"

הצרחתה של סוכן הביטוח המטורף (ג'ון גודמן), קוצר-כל בתת-מקלע, בריצתו אחר הסופר במסדרון האינסופי של המלון העולה בלהבות. מתוך "ברטון פינק", האחים כהן.

בתערוכה של אלי חשתי צריכה. חיים של מישהו נגעו בי. בעוצמה. משהו הכרחי נודף מהעבודות האלה.

על מדשאת מובי נזכרתי בדפוס ישן; פלקטים בצבעים ירודים על נייר זול, מאלה שאהב רפי לביא וגרם גם לנו לאהוב. אני זוכרת – וזה כבר לנצח – שג'קי גליל היא זו שתופיע כשחרודה ברמלה, כותרת ברזל באמנות הישראלית, ואיך פעם, עוד לפני שהודבק בציור, הצביע רפי על פלקט הרמטכ"ל דדו בירוק נוראי ואמר, "איזה יופי, מדים של צה"ל בירוק בקבוק!".

לעניין אלי: למשל הלב הוורוד. ההתרגום דיגיטלי של ציור שמן סתמי של סימן דיגיטלי גנרי, סוג השרשור המושך את לבו, פוגש אותי בצורה לא בלתי דומה לסוג ההזרה שעורר לביא בחיבתו לדימויים מדורדרים. כבר פלקט "דדו" הוא רפרודוקציה גרועה של ציור שמן רע, כשלעצמו מניירה שחוקה. הצבע הזר על הרמטכ"ל "שלנו" מנער גם "אותו" וגם את "שלנו". נוצרת מידה שבה השיבוש קורא ערך. שרשרות הדימויים של אלי משבשות כל מידה וערך, ולכן, ובהקשר המקומי שאני בוחנת, אני מזיזה עד רפי את "מאז החלו המדידות". מאז הלך השיבוש והשתבש.

נשאר שההסטה, הסטייה, הטרבסטיות, היא כאן קרקע העשייה. זו מעוגנת במודל מסוים מאוד של מחשבה על דימוי; מה ייצר אותו, מה יעניק לו את סוג החיוניות שלו. כעיקרון, המודל אינו משתנה במעבר למסכים, לסריקות ולפוטושופ. והעיקרון הוא שהקלקול הצבעוני, הכרומטי, הטקסטורלי וכו' הוא הרעיון. זה כוח הדיבור; ה"אמירה" בסטייה. ב"דדו", ב"מרילין" של וורהול, ב"לב" של אלי – הסטייה מתחילה לדבר (להיראות) מכוח ההשוואה אלי, כלומר, נוצר הדיבור מבעד לפילטר, כלי

שני, מיסוך, נוסחה וכיוצ"ב: הדימוי ידבר מבעד ליחסיו עם עוד דימוי, ועוד אחד ועוד ועוד. שנות ה־60 הגבירו את הרגישות של האמנים לטקסטואליזם – הכליאה בשרשרות מסמנים כשהמסומן הולך ומחוויר, דועך או: לא היה שם מעולם. גם מפה החלה טיסת הקמיקוה עד "חיסול המציאות" ו"מות האמת". התערובה של אלי מייצרת סטריפטיז קברטי אל מול פראזות ריקות מסוג זה. אלי הכניס את עצמו אל תוך הלוגיקה של הפילטר בעת הזו. המעשה האמנותי שלו כרוך בעיבוי, בהפלצה של הפילטריזציה שמומן מחובקת עד חנק גם במערכות ייצור הדימויים ש"מחוץ" לאמנות, ואולי הפוך, היתה שם קודם. המלה "הפלצה" באה להשמיע את המפלצת או המפלצתיות ש"צומחת" משיטות העיבוי שלו; מיני רישות של תרגום על תרגום, דימוי משוקף על עצמו בעוד ועוד פרטים מוגדלים של אותה מעשה שכוחו היצרני הוא מכני ביסודו, ומתוך כך בדיוק גם מעורר פלצות; האוטומטי שבמוטציה מכנית מחקה את האורגני.

במידה מסוימת ניתן לכרוך את פרוצדורות העיבוי עם רעיון מפשט המבוטא במיו־אן־אָבִים. mise en abîme הוא השם הצרפתי של סוג השיקוף המתקבל כשמעמידים מראה מראה. מילולית פירושו: "להיות מושם בתהום". גידולה של תהום כזו ברגרסיה אינסופית של עיבוי עצמי – המראה של המראה של המראה – משטיח כל עומק ומבטל כל פרספקטיביות באמצעות הפרספקטיביות עצמה. גם אם עבודותיו של אלי מגלמות תהליכים מורכבים ומגוונים יותר, תורם לחשוב עליהן תחת גג כזה. עבודת הדלי, עבודת מפתח מבחינתו, היא אולי השם הפרטי של שטיחות תהומית כזו.

הנה משהו שאלי סיפר לי עליה:

כותרת עיתונאית משפילה על עבודתי "זה מתחיל בספונג'ה" התניעה אותי. אז "מאז החלו המדידות" החלו בספונג'ה, בהדגמה של מה ריק תמיד ומה מתמלא בלי סוף, ובעיקר מה היחסים ביניהם. הדלי הוא העבודה הראשונה בסדרה, מרגע שנכנסת

למערכת החוקים של מילוי צורה דו־ממדית. בציורים שהצגתי בלוס־אנג'לס התחלתי לחפש איך הפעולה הזו עובדת במציאות על אובייקטים וצורות סגורות ופתוחות. אחר־כך כבר חשבתי במה אפשר למלא דברים ואילו יחסים אני יכול או לא לקיים בין הכלי, המיכל, האזור הקעור – לתכולה, להיקוות. בדלי – ש"לי" כנראה הוא כלי הקיבול שלי, יותר מקערה, כד או ארנק – הבנתי שאני יכול לעשות את זה אם הוא מלא מלכתחילה, ואהבתי את זה שהמילוי במים מייצר את הפאות שבהן ניתן לייצר היקוות. ברגע שזה הובן וצויר ממש על הדלי, וצולם (יש רגע משמעותי מבחינתי שרק הכתם הפיזי המצויר באמת על הדלי מתמוסס לתוך המים, ואלו הדוגמים ממנו חופשיים ושרירים), עלה גם חוק הגזירה השווה: אם הפאות של הדלי ממולאות, כל דבר בר־מילוי ימולא. אז מילאתי את הבלטות ברקע ואת הצורות שיצרה הידית. לקראת ההצבה היה לי ברור שאם דגמתי את מילוי משיחת הצבע הלבן שבתוך הדלי והעברתי אותו לסביבת הפורמט, אני חייב לשחרר אותו גם לרצפת המוזיאון.

א־פרופו הדלי שלא מתמלא או מתמלא עד אי־קץ, שהוא "רק" תחתית, או נטול תחתית: פעם שאלו את רפי על הדיקט. למה תשתית הציור שלו היא דיקט? הוא ענה: "הדיקט זה פאקט, ופאקט זה דיקט!". גם בזה נזכרתי בתערוכה של אלי. ומה קורה כשהציור הולך ומצטמק ונעשה שטוח ודק אף יותר מדיקט? האינן זה העומק המושטח לאפס במיו־אן־אָבִים? הלכה המראה, ואנחנו י־אש בקיר. בזכוכית, בעצם. או: פני השטח המשקפים של המים בדלי. מבחינת שרשרות ושכפולי הדיגום/תרגום של אלי, ההשמה בתהום כזו היא ה"גורם", והיא ה"מפעיל" של ההתנפצויות והשברים וגם של החורים הפיזיים; עיניים. חורים, בלי ידיים, בלי רגליים, בלי זין – שהתערובה הזו מלאה בהם בכמה וכמה גרסאות, כולם מיני תוצרים ובדלים של אשליות עומק. המורחיות, אגב, היא נתון מובלט (ב"צ'רלי וחצי" ובעבודות אחרות), אבל נתון בין נתונים, וכזה אף מקומו, כבדל בין שאר

הבדלים במערך הזה כולו, והיא אספקט של עניין קיומי ונוקב בהרבה, אוניברסלי, שקשור באותו עולם חסר מידה וחסר מידות, נטול סרגלים, עוין סרגול, זה ההולך ומתערער לנו מול העיניים שהוא בתשתית הייאוש/גיחוך של אלי.

הוא גורר את הפרדוקס המיוזן-אָפִימי עד לַמְפָתַח של הפסבדו־תבלוט – דפוס־בלט, דפוס־שמחקה חומר – ועד נפח ממשי, בר־מגע; בנייה ממשית בחלל התצוגה ובנייה של חלל התצוגה עצמו. כלומר: אם בקצה הלוגי של שיקופיות המסמן הריק מוזמן מאליו הוויתור על הציור/פיסול הפיזי לטובת הכל בדפוס, או שם, באותה שלילה, איתה, אורבת גם אפשרות המגע, מחדש; מעוקם אמנם כאותה מריחה לבנה. אם לא נתקלנו בעובדת קיומם של ציור, של פיסול, או לפחות הצורך בקיומם ממתין שם.

רגע אחר על המדשאה של מובי:

אז, היה איזה פוטנציאל של גאולה (ואיחוד לבבות?) בין ה"דדו" בירוק הסוטה לאיזו רפרודוקציה קלוקלת של אחד המייסטרס שבציורים של רפי; סיכוי תרבותי "בשבילנו", תחושה של שליטה בעניינים למשל, איך בין ציור של גנרל ישראלי "מקורר" לציור צרפתי "מחומם" יסודר משהו בפינה הימיתכונת שלנו. לפחות אפשר לומר שהטכנולוגיות המגושמות שבחן רפי לא היו איום גדול. ניתן היה לחבקן אל תוך האמנות. היה ברור ובר־סימון מהו פילטר ומה לא. אז נוצרו קומפוזיציות פוליפוניות מדהימות על מבנה שכבות אפסי, רזה עד שקוף, במשקל נוצה: באך על הכלום של הדיקט, עם הפלקטים והשרבוטים. את ההללויה הבארוקי של רפי, אלי חיסל. כליל. קוד הפילטרים אינו נוכח. הכל משובט. והרושם – כבד, כעיר קורסת. קשה להבין איך זה קורה בתערוכה שרובה ניירות וקצת קרטונאו גבס. אלי כבד וליטרלי עד חריקה, על גבול הקופירייטריות, הגבול הכי שנוא/מאיים על אמנים. אני מבקשת להבין את הפלירט עם הגבול הזה כצורה של סקרנות. פשוט כך. כמה רחוק אפשר לרחוף את המוטציה המכנית

של הדימוי, מה יהיה, איך זה ייראה? ועדיין יש לציין בהקשר זה כי המיזאן־אבים מציב קשר הדוק בין הפטישיזציה של הדימוי (בגלל השרשור) לפטישיזציה שלו, וערנות פוליטית אקוטית כזו אכן מתגלה גם אצל אלי בבירור. בזאת, אבל, כמו גם בסוגיות של הזדהות חברתית, ראוי לשמוט פרשנות המגישה ליצירה פנאסי גבייה. כאן מוזקר המקרה של יצירה תוהה עד קצה הביטול הגורף: "זהות – מה זה?!" על כן, מה שחריף עבורי ואכן במידה עצומה מהופך, ומעצם עצמותו זר למבוקש ב"ביקורת", הוא זה: התדהמה העצמית של האמן המגלה, לרגע קל, לא יותר, את פניו שלו, את זמנו שלו, מאוקלמים להפליא, דווקא בתוך מוצרי הטכנולוגיה שמגלמת את הנתק המקסימלי מכל מה שיכול להיחשב, להיבצע ברצינות, כפעולה, מחשבה או רגש: להיות לא מול, אלא בְּגִיָּקִי, השחרודה מרמלה, בְּרִמְטִיכָל בצבע הסוטה, בְּמִרְלִינִי המשופצת לנצח, בְּתֵהוּם שגם דלי עמוק מדי מולה. רק לרגע, כי הוא מתנדף עם הופעתו כאפשרות כשהכל מחדש שוב בלתי מובן לחלוטין ואנחנו מאבדים אחיזה (אפילו) בזמרת, ברמטכ"ל, באלילה, בדלי. אני מזכירה את העניין האחרון משום שטכנולוגיות השכפול נעשו הרבה יותר מאימות מאז וורהול ורפי. נראה לי שגמרנו עם הטנגו high&low בחיק האמנות. בפארסה של שוליית הקוסם שבה אנו חיים, המים הולכים וגואים. צריך גם לזכור: היסטורית, המיזאן־אבים שימש טריק נפוץ של הפרסומת. בהכפלת מוצר לאינסוף הושגה עבורו אבסולוטיות בחלל ובזמן. לקונה – הטוב מכל שהיה, שיש ושיהיה. זו סגולתה של התהומיות הריקה; ביטול כל גיאוגרפיה ועת. אלי מהתל באבסולוטיות הזו בכוח ההפלצה, הניפוח – עד פיזי.

עוד מילה על גבול המגע הזה: יש מה שהוא סתמי ויש מה שהוא סתום. הטכנולוגיות המתקדמות של הדפוס מרצפות את העולם בסתמי, במטומטם הגמור. הדרך שבה אלי מפעיל אותן מובילה אל מה סתום בה, בטכנולוגיה. במובן זה הוא נעמד מול הסופר־טכנולוגי כמו מול טבע, כמו מול חידת טבע. ולתדהמה

הזו כוונתי בגילוי פניך, להרף עין, באיזה חתיכת נייר מודפס בצבעים גועליים. אמנות היא דבר מוגבל מאוד. אבל זה כוחה, כשיש לה. זה די מוזעזע.

עדיין על המדשאה של מובי.

מי הרים פה ברצינות את הכפפה של ה-discarded objects, של פסולת ואשפה? אלי הרים אותה. כמעט לבדו בהתעקשות לשמר את הבנאלי בממדו. תחשבו: שמים. לא היה כחול אצל רפי, אבל תחושת התכלת שופעת שם; מלאכים שמנמנים צפים מן הדיקטים... אצל אלי? אצלנו אותה. כאן אלה הם לבבות הפיקסיה האיומים – צורות פרימיטיביות, נבובות כאצבעותיה של שרה נתניהו מכיירת אותן באוויר – אשר משתכפלים לאין-קץ, עולים עד לתקרה, וזו – לא של קפלה – אותה מוריד אלי על ראשו במפץ ביירותי, עם כל הפלט הדיגיטלי המחריד בכיעורו הסכמטי. לא, אין שמים. הכל סתום. ואם יש חלון, הוא מלא מים. אנחנו בהצפה. אנחנו באחד המעגלים הגרועים של דנטה. נחנקים בתוך קומדיה, נגררים על ספירלה בין סטודיו למוזיאון ובחזרה. אלי תוהה על הניגוד המפחיד בין אופיין ההדוניסטי של הטכנולוגיות שבהן הוא מסתכל – עצם מטרותיהן ההדוניסטיות – לבין אופיים הלא-הדוניסטי של שיקולים אתיים. של מידות, אם להתנסה דרך שולם, שעברו זו גם שאלה ספציפית, יהודית, כאן ועכשיו: "מה מעבר לטכנולוגיה טהורה?" (גרשם שולם, "עוד דבר", עמ' 492). השאלה מה מעבר לטכנולוגיה טהורה היא כמוהן השאלה מהי העמידה מול הסתום, מול חסר הפשר. מול מה שלא יודעים. אני אוהבת איך אלי חי בתוך הציור. הכל דפוס, אבל נראה שגם הפיסול והווידיאו הם אירועי ציור... ראש של צייר. ונוגע בי איך שהוא חי בבית. במקום. הכי חשוב: הפשטות שבה האמנות שלו מסתכלת על הסיאוב ועל הפרגמנטציה ההולכת ומסתבכת של החיים שלנו, אלה שהאמנות שמיוצרת בהם, בקושי סירת גומי לפליטים יש שבבילה.

אלי הקופץ ראש אל תוך המראה. כמה מהממת העבודה עם הסרגלים המודפסים בחתיכה אחת עם הנמדד! נזכרתי שוב בוורהול מצהיר על אהבתו לכל קופסת ברילו לחוד, וכמה בירה היה עליו לשתות כדי שיצליח ציור מושגן אחד! (מהסדרה שבוצעה בהשתנה); וידוי שהלעיג בגלוי על מחמאתו המפוקפקת של המבקר בוכלו בעניין הניצחון כביכול של הסריאלי על ההילה ועל האוריגינל. לא כך הוא. דומה כי חרדה על אובדנם, ודווקא אמונה נואשת בם, הן אלה המובילות אמן לייצר קופסאות ולצייר בשתן. כך גם אני קוראת את הצורך שעלה באלי להדפיס סרגל: לקחת מתכת מודפסת ולהדפיסה בבלט מתכתי.

הערה אחרונה לעניין המגע: על גבי פרדוקס העומק המיוז-אן-אָבִימי, המזויף, מרוויח אלי מגע וראייה; אחרי ההרס והשריפה ואחרי העקירה. אי-אפשר היה להגיד את זה על אף "מרילין", נדמה לי; שם הכל רק מוות, ובתערוכה של אלי יש גם חיים במובן אלמנטרי, שלו: שמי אלי, גר פה, עובד פה, אני, גופי, יש לי בת, בשר מבשרי. זו הילדונת עם המזודות שאו-טו-טו אולי היא מסתלקת לנו מפה... ולאן תלך?

קצת אחרי מלחמת העולם השנייה, בעיצומם של הבום הכלכלי והבייבי בום, שר נואל קאוורד את הפזמון החוזר המודאג על מצב העניינים: What's going to happen to the children when there aren't any more grown ups?...

כמה שונה הפגישה העוקצנית כאן, עכשיו, עם האב והבת האלה, (מכאן גרים) "רפי ואילנה לביא". יש מבוססים, ויש מבוססים פחות. עד כמה כל זה קצת יותר מסובך ועשיר מפרוטוקולים סוציולוגיים. מקסים בעיני איך צף קול פרטי במקומות לא צפויים, "שרופים". כל-כך שרופים, משום שטיחחנו את הסימולציה ואת המיוז-אן-אָבִימי עד לזרא בעשורים האחרונים, בעשייה ובכתיבה. אלי מצליח לדבר בגוף ראשון במקום האחרון שאפשר היה לדמיין קול אנושי בכלל.

"כָּל אָדָם הוּא סֵכֶר בֵּין עֵבֶר לְעֵתִיד
כִּשְׁהוּא מֵת נֶשְׁבֵּר הַסֵּכֶר וְהָעֵבֶר מִתְפָּרֵץ לְחוּךְ הָעֵתִיד"
יהודה עמיחי, "בחיי בחיי", מתוך "פתחו סגור פתוח", 1998

כחם גיאוגרפי שהתגבש בסיטואציה אופקית מוצא עצמו תלוי על קיר. עבודת מילוי אנכית מתמקמת על רצפה. הפניית המבט מתרחשת בעדינות מתעטעת: מבט-על - והנה מאגר מים עולה במפה כדימוי ממעוף הציפור. מבט-צד - והנה זה כחתך אנכי. פעולת המילוי החזרתית משכתבת כל דימוי לכדי חתך גיאולוגי, כשהמבט מתמקם אל מול מפלסו בהצבתו האנכית. פער ההתבוננויות שבין התוכנית לחתך מצליח לשמר את נוכחות הסכר: המים עומדים. ובדממה תתיקרקעית זו כרוכים כוחות אדירים מעצם אחיזת המים במקומם. האיזון והדיוק שבסכר שבריריים ועדינים, תוחמים בין שהיה לשיהיה. בראשית לא עמד הסכר; והרי זה הגוף המגדיר בין מרחב זמן אחד למרחב זמן אחר, חוצץ זרימה, תלוי בהווה - ובו הכל נקשר. היחסים - לפרקים מטפוריים, לפרקים פורמליסטיים - בין המקום שנוצר לבין רצף האירועים שיצרו אותו עוסקים במדידת המוכר. במעין תרגול משחקי, פטל מצליח לקפל אל תוך עבודותיו מרחבים מוכרים לכדי התרחשות גיאוגרפית חדשה. מאז החלו המדידות עומד הסכר בתווך, קשור לתחום המצוי בין שתי נקודות, מבדיל בין מים למים. אך פטל לא רק סוכר, אלא אף פורץ, כאשר פרקטיקות הגריעה נוכחות בכמה קני מידה: ראשית פרץ את מחיצות המוזיאון, שתפקדו כמערכת סכרים מלאכותיים. כך חשף סירקולציה של תנועה אחרת במקום - תערוכה עם זרימה דו-כיוונית. פעולת החשיפה כמו בוחנת מחדש את הקוד של "המוזיאון כמיכל". תחת מערכת החוקים החדשה נפרץ הסכר. הוצבו השיירים.







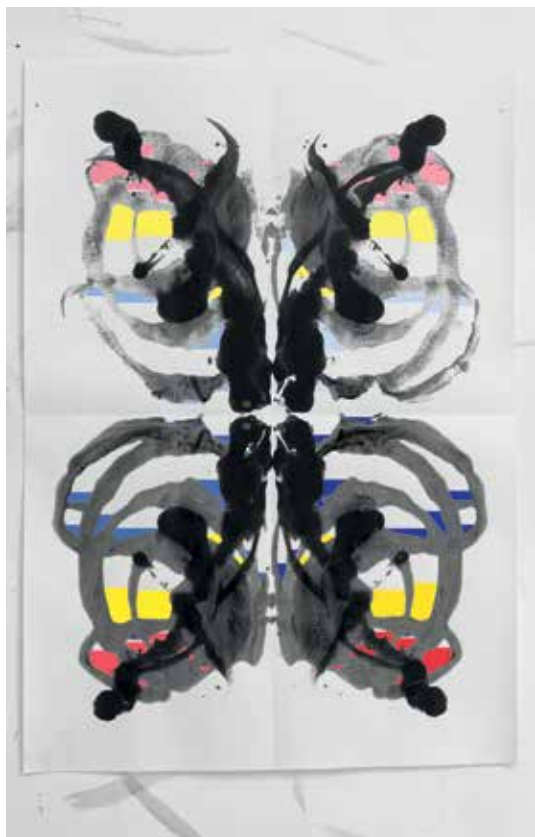




163

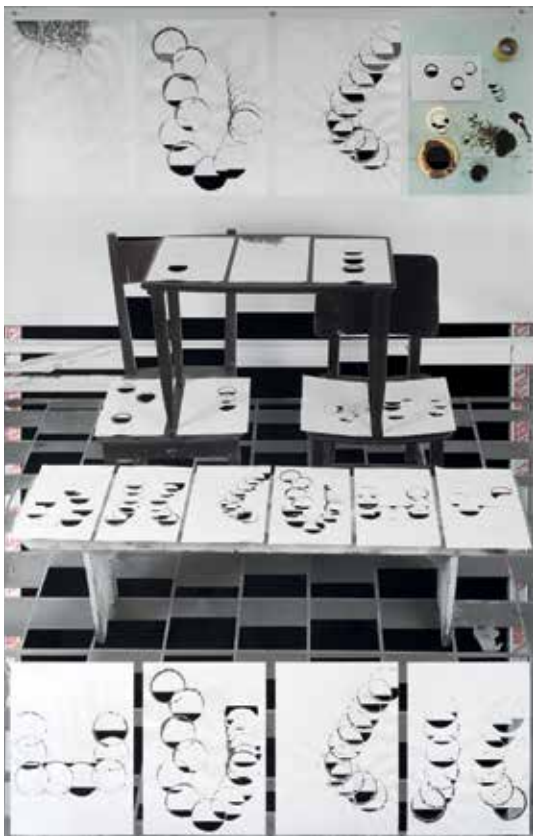


162



רורשך (פנטון), הזרקת דיו, 160x102 ס"מ
Rorschach (Pantone), inkjet print, 160x102 cm 165





קפה, הזרקת דיו, 163x105 ס"מ
Coffee, inkjet print, 163x105 cm 167



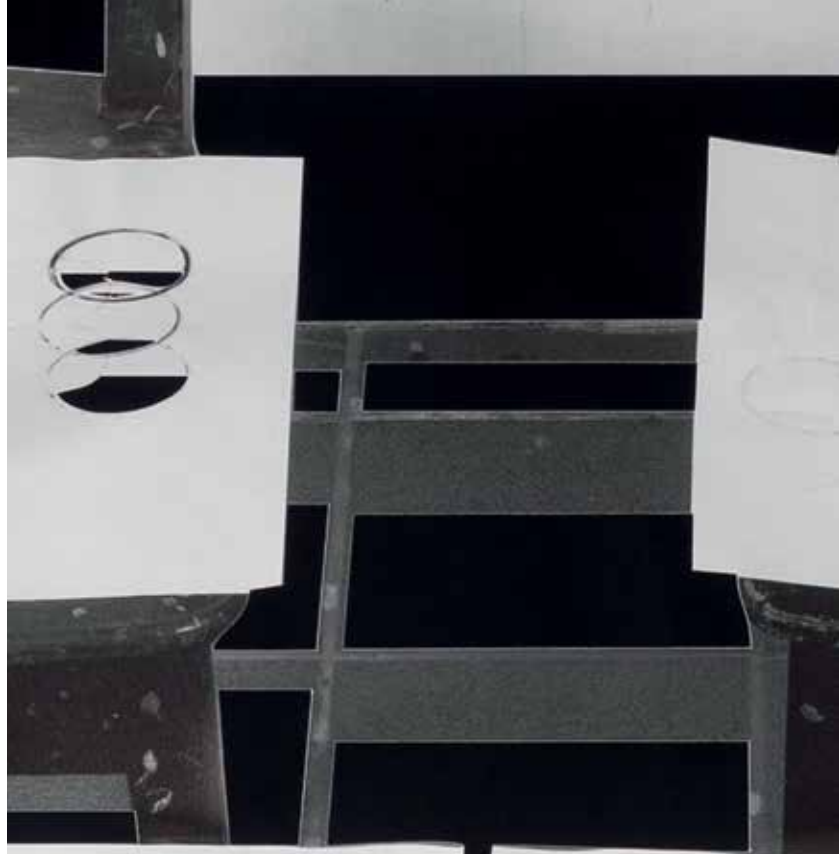
רושך (כחול), הזרקת דיו, 160x102 ס"מ
Rorschach (Blue), inkjet print, 160x102 cm 166



169



168

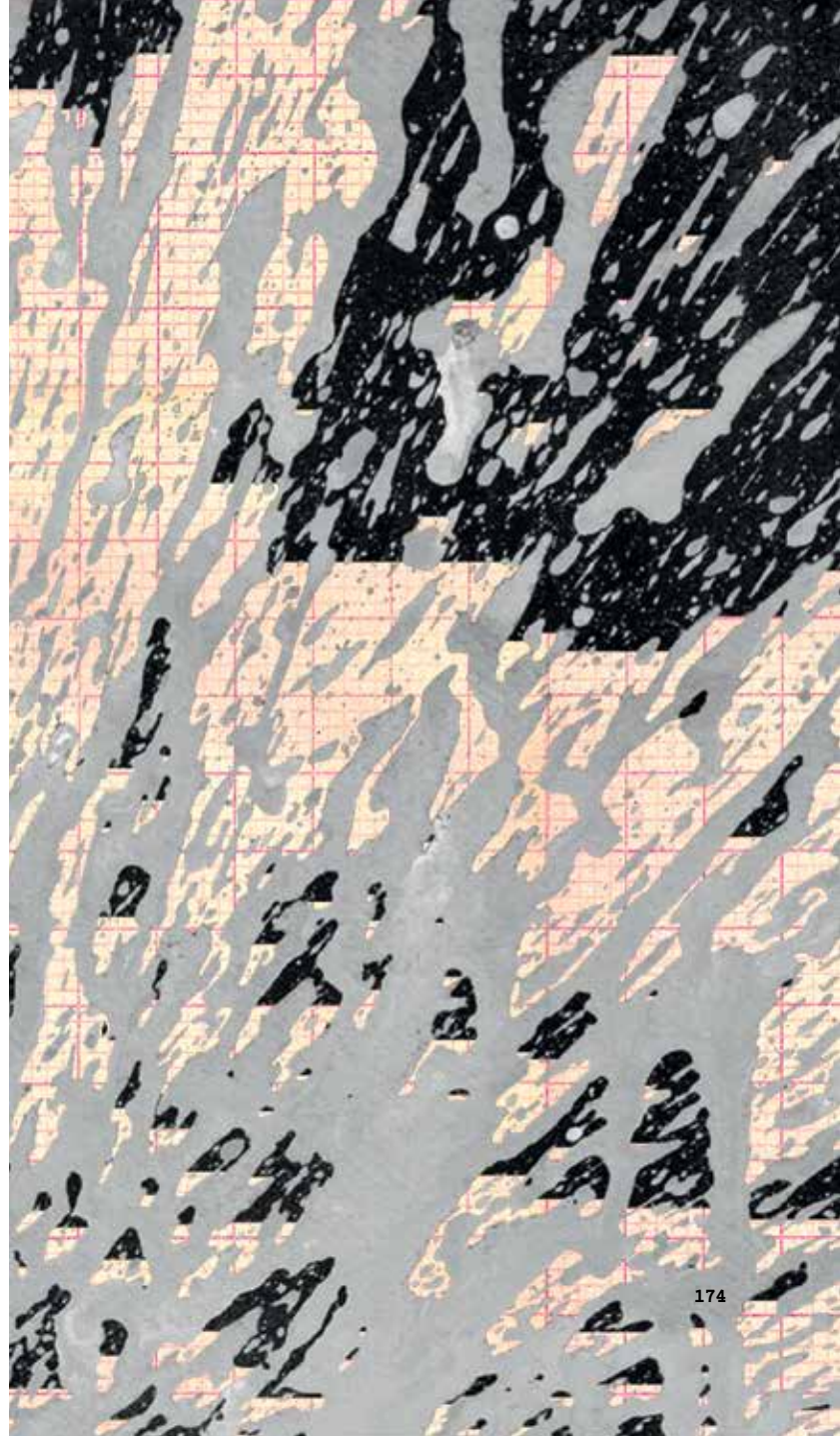
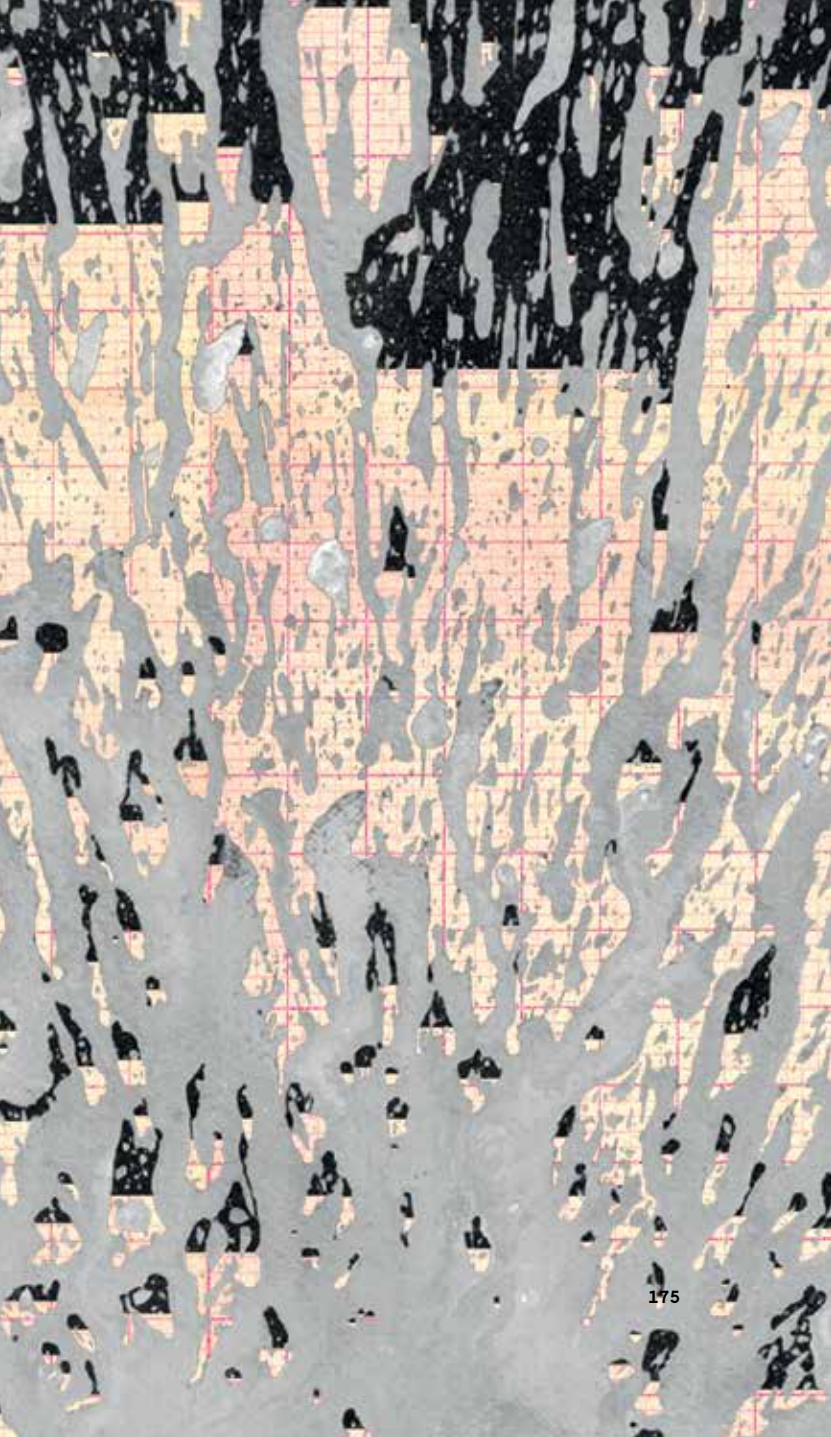




170

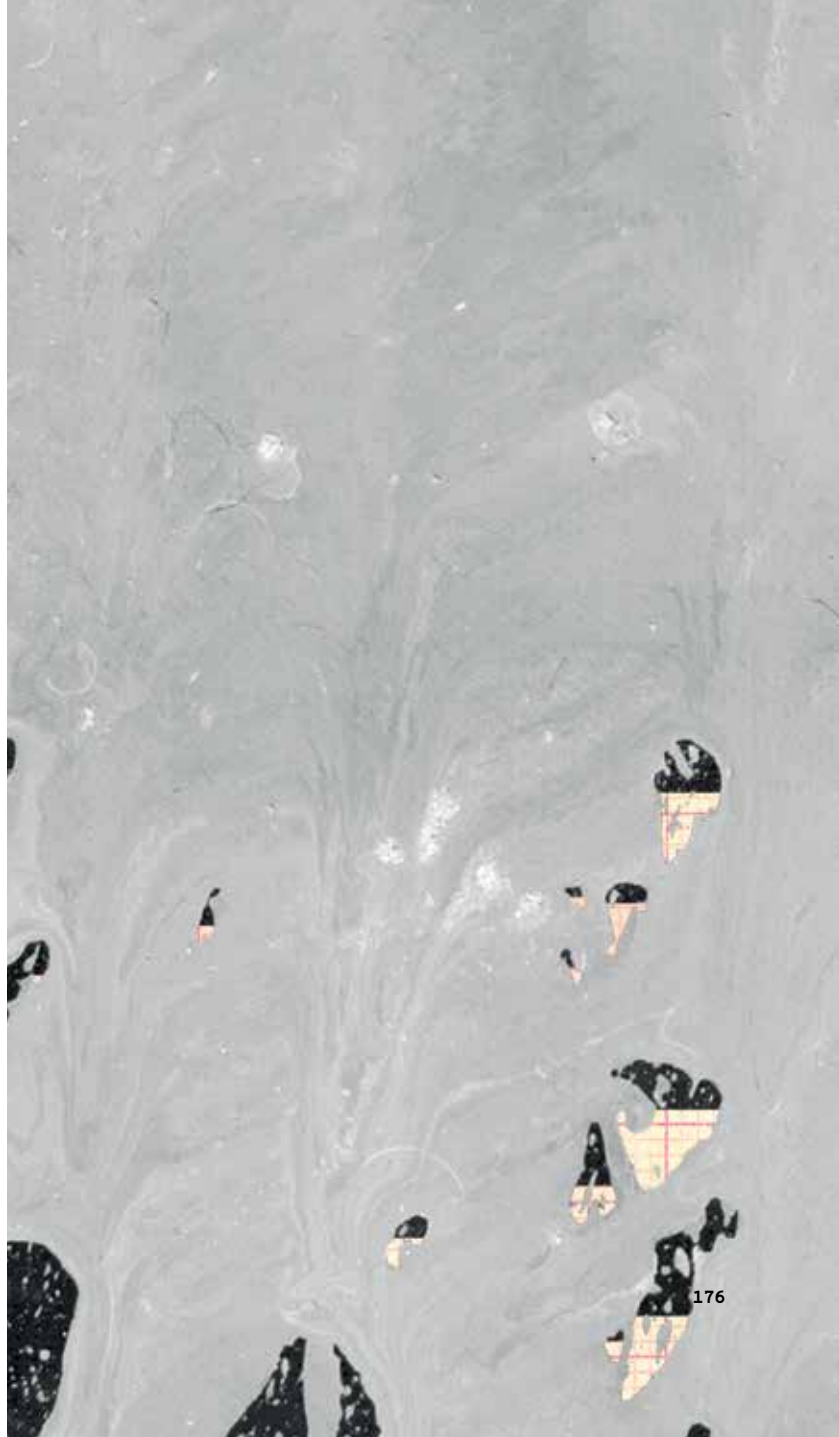


172





177



176



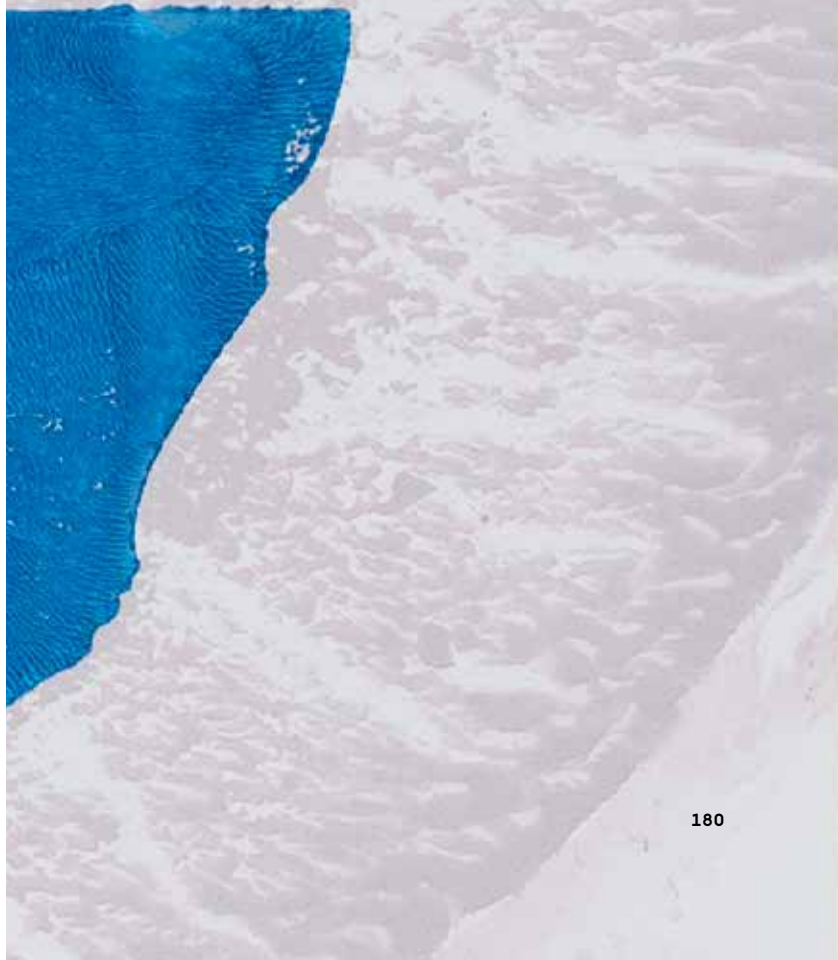
179



178



181



180



בחלל הכניסה, בתוך עדימת קירות גבס פצועים, כלאו נייר מודפס בגוני ירוק. אותו נייר מצפה חלקים נרחבים ממבנה המוזיאון, בחוץ ובפנים, מהדהד את שם התערוכה אינספור פעמים. הופעתו בתוך הערימה היא אחרת; הוא נוסע בזמן, כמו הגיע מעתיד שבו התערוכה כבר פורקה. הנייר הכלוא הופך את הערימה לתמונה נבואית ולשבר, בזמן שהעיניים נעוצות בעתיד לבוא. העתיד הרגעי הזה מבליח כדז'ה וו.

אחת ההשערות להיווצרות דז'ה וו גורסת כי מוחנו מזהה דמיון בין זירת התרחשות שאנו רואים כרגע לזירה שהיינו בה בעבר. למעשה זוהי תחושת מוכרות מתעתעת ולא זיכרון ממשי. זו מתפרשת במוח כאירוע שכבר היינו בו, למרות היותו הווה מוחלט. מעניין לחשוב על עדימת קירות שבורים כאורחים מן העתיד ולא כקולות מן העבר. בחלל הכניסה, בתוך עדימת קירות גבס חדשים, נח נייר לבן גדול ועליו כתם בגוני ורוד. מרכז הכתם מכוסם על-ידי היקוות של כתם כחול חצוי. במבט מהקומה השנייה, כל ההופעה הזו עשויה להיות מכתש - מופע גיאולוגי החושף את המבנה הטקטוני של הקרקע. אלא שבתערוכה פטל חושף את השבר הטקטוני שכבר מתקיים בתוך הלוח השלם, שבר בזמן - צדו האחר של הדז'ה וו.



מי אתה? על אליהו פתאל בועז לוין

"מי אתה?" היא שאלה עוקצנית, כזו שוודאי הופנתה לעתים קרובות, ודאי קרובות מדי, אל אותו היהודי ה"נודד", הגלותי, שאחרותו קראה תיגר על זהותו של השואל. "מי אתה?" משמעו "הזדהה", "הצג מסמכים", "גלה את שמך האמיתי", "ידיד או אויב?". זוהי שאלה מהסוג שהפילוסוף לואי אלטוסר (Althusser) מתאר כ"אינטרפלציה", מונח המצביע על שאלה "טקסטית" שאינה מיועדת רק לברר את זהותו של האדם, אלא גם לכוון אותה באופן אקטיבי באמצעות מנגנוני כוח באשר הם.

הרהרתי בשאלה הזו ובהדיה המודרניסטיים כשהתיישבתי לכתוב על עבודתו של "האמן הישראלי-עיראקי אלי פטל". או שמא מדובר באליהו פתאל? אולי הוא שניהם? ואולי אף אחד? או שמא נקרא לו "יהודי-ערבי" (המקף: קשר גורדי, או אולי עצם בגרון); האם הוא שניהם? ואולי אף אחד? במקרה של אמנים מסוימים, שאלות אלו נענות בקלות, או לחלופין מתגלות כלא-רלבנטיות. במקרה של אלי/הו, ככל שמרבים להתבונן, כך מתרבות השאלות. כפי שאבקש לטעון, שאילה מתמשכת זו – שאילה אתיחס באמצעות המושג "מיהות" – היא הכרחית להבנת גוף עבודתו.

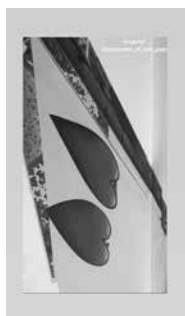
הדבר הראשון שרואים בכניסה לתערוכתו של פתאל "מאז החלו המדידות", במוזיאון בת ים לאמנות, הוא דימוי גדול וממוסגר הנשען על ערימה של קירות גבס. במרכזו עלה תאנה, או נכון יותר, קווי המתאר של עלה. העלה, תחום על-ידי הירוק העשיר של עלים נוספים, מופיע כחלל שלילי, כלבן החשוף של בד שטרם כוסה בשכבת הצבע הראשונה. בחינה מדוקדקת יותר תגלה שלמעשה אין זה כלל ציור, אלא צילום דיגיטלי של בד התלוי בסטודיו האמן. מילוי אפור דמוי עור "ממלא" את העלה, וכן את גריד המרצפות שעל רצפת הסטודיו.

או לפחות כך שמעתי. אני מתבונן בקובץ פי.די.אף המתעד את התערוכה: זום-אין כדי לבחון את הפרטים, להבחין בין הציור לבין שארו הדיגיטלי. אני מתבונן בצילום של צילום של ציור

ומתחיל להסתחרר. בעודי כותב, ישראל נמצאת בשבוע השלישי של סגר שני בתגובה להתפרצות וירוס הקורונה. במקור היתה התערוכה אמורה להיפתח זמן קצר לפני ההכרזה על הסגר הראשון. הפתיחה נדחתה, והתערוכה נפתחה בהמשך רק לזמן קצר, במהלך הקיץ, ונסגרה שוב עד לתאריך לא ידוע. כפי הנראה, לא אוכל לבקר בה באופן פיזי. כאן בגרמניה, הסתיו מפנה את מקומו במהירות לחורף, והאפשרות של סגר שני תולה מעל ראשינו. התנועה ממקום למקום הופסקה כמעט לחלוטין, אך תנועתם של דימויים נמשכת, ואף מתגברת. כך אני מוצא את עצמי מתבונן מרחוק, באמצעות מסכים מוארים, מדגל מחלון לחלון, מחפש עבודות ישנות במנוע החיפוש, משוחח בווטסאפ, מקבל דימויים באמצעות אפליקציות מסרונים שונות. כתוצאה מכך הפכתי מודע עוד יותר לאיכות הוויראלית (ואין זה משחק מילים) של הדימויים שיוצר אליהו פתאל, למנעד שלהם וליכולתם להשתנות בעודם מועברים מהקשר להקשר, מחומר לחומר, ממדיום אחד למשנהו. הדימויים בגוף העבודות שלו מתפזרים, נזולים החוצה ממסגרותיהם אל תוך חלל תלת־ממדי, או ההפך – מושטחים והופכים מתלת־ממדי ל־דו־ממדי. דבר אינו כפי שנדמה, אם כי לעתים קרובות הוא אנלוגיה למשהו אחר, לאיזשהו מקור לכאורה, שמתגלה בתורו כלא יותר מעוד העתק. היגיון זה, שהיה ניכר כבר בתערוכות קודמות שבהן הוצגו ציורים של צילומים או מסכים לאחר שנסרקו והודפסו, ואז הפכו שוב למצע לציור – מקבל את ביטוי הקיצוני באמצעות פורמט חדש ומתאים במיוחד: המסגרת המלבנית, האנכית בדרך כלל, של הטלפון הסלולרי. מהו טבעם של דימויים אלו? או נכון יותר, מי הם? ציורים או צילומים, שניהם, או אולי אף אחד? במהרה ניכר שאנחנו רחוקים עד מאוד מהוודאות האונטולוגית המובלעת בתפיסה של הדימוי הצילומי כאינדקסיקלי. אולי ניתן להשוות את שימוש של פתאל בדימוי למה שקאיה סילברמן מתארת כ"נס האנלוגיה הצילומית"¹. עבודה, אם לצילום יש תביעה אונטולוגית, הרי

שהיא מבוססת לא על "זהות, אקוויוולנטיות סמלית [או] התאמה לוגית" – אלא על מה שהיא מתארת כ"נקודות דמיון נעדרות מחבר, שלא ניתן להתעלות עליהן, המעצבות את ההוויה". הצילום, היא כותבת, מתפקד ככלי ש"דרכו אנו לומדים לחשוב באופן אנלוגי". זאת ועוד: "התשליל מייצר אנלוגיה להדפסים שאליהם הוא מתייחס והמיוצרים ממנו, כמו גם אל כל צאצאיו הדיגיטליים, וממשיך לנוע בזמן בחיפוש אחר 'שאריות' אחרים"². זהות היא נושא שזוכה לעתים קרובות להתייחסות בדימויים על עבודתו של פתאל, ואכן יש בכך היגיון מסוים – הוא עצמו מזדהה כאמן מזרחי במרחב תרבותי שבמשך שנים רבות העניק יחס פריביליגי לתרבות המערבית, הלבנה, תוך זלזול גורף ב"מקומי" ובמזרחי, או בערבי. עבודותיו מפנות מרחב עבור תרבות כזו, שאינה מתביישת להיות מקומית, תוך התבוננות בסביבה במבט רגיש ומעמיק. אך העניין הרב בנושא ה"זהות" האפיל לעתים קרובות על העובדה שהופעתו של מונח זה בעברית היתה חלק בלתי נפרד מהתגבשות האידיאולוגיה הצינונית. כפי שאטען, פתאל, במקום לאשרר הבנה זו של זהות, חותר למעשה תחת הנחת היסוד שלה, הן באופן צורני והן באופן מושגי. אפילו שמו מתקיים בצורת רבים: בעברית ובישראל פטאל מזדהה כאלו פטל, בעוד שבחור"ל ובלעז הוא בוחר באליהו פתאל. ניתן לראות בחירה זו כלא יותר מהחלטה אידיאולוגית, אך עברות היה ועודנו חלק מהותי של הצינונות. כמו תנועות לאומיות אחרות במאה ה־19, הצינונות ביקשה לזקק שפה חדשה מתוך מה שראתה כערב רב של דיאלקטים, לגבש לאום מתוך אוכלוסייה יהודית שאופיינה ברב־תרבותיות לשונית, תרבותית ואתנית, ושלא ניתן היה להכפיפה לזהות יחידה ויציבה. הצינונות לא יכלה להתקיים,

1 Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part I*, (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015) p. 11.
2 שם.



@liranshapiro



@leahabir



@leahabir



@michal_sophia



@liranshapiro



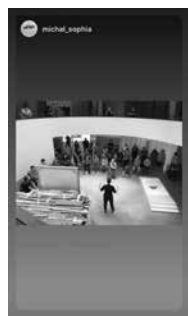
@liranshapiro



@miagourvitch



@michal_sophia



@michal_sophia

אם כך, ללא שלילת הגולה, ויחד איתה – שלילתה של השאלה הנצחית שנתפסה כמי שעומדת ביסוד ההוויה הגלותית – "מי אתה?" – שאלה שהוחלפה, עם בוא הציונות, בשם, בשפה ובבטיטוריה. לדינו, יידיש, ערבית-יהודית והשפות והתרבויות הרבות האחרות שאפיינו את החיים בגולה הוחלפו באחת, מתוך ציווי או בחירה, בוהות עברית חדשה. כפי שאלה שוחט כותבת, הרעיון של זהות יציבה הוא שינוי מ"המשגות מוקדמות יותר של זהות יהודית", שלרוב היו ממוקפות ותלויות בזהויות נוספות.³ במובן זה, ציונות והרעיון של "זהות" עברית-יהודית צמחו יחד. למעשה מלה זו הופיעה לראשונה בעברית רק בשנת 1900, כאשר אליעזר בן-יהודה (במקור אליעזר יצחק פרלמן) כתב מעל דפי "הצבי", שאותו הוציא לאור, שיש צורך במקבילה עברית למלה הלטינית *identitas*. הוא הסתמך על מלים כגון "מהות" ו"איכות" – שהומצאו שתיהן על-ידי חוקרים יהודים-ערבים בתקופת ימי-הביניים, שתרגמו את המושגים מהיוונית – כמו גם על המלה הערבית *هوية*, הויה, נגזרת של "הוא" או "זה". ואולם, בן-יהודה טבע לא רק מושג אחד, אלא שני מושגים שונים: הראשון חקרני, ואילו האחר מחייב: שאלה ותשובה. מהמלה זהות עולה תשובה: "זה הוא", והיא קרובה במשמעותה לאטימולוגיה הלטינית של המלה האנגלית *identity*, שמקורה ב-*idem* (זהה), ו-*id* (זה), והיא מתייחסת לדבר שהוא זהה לעצמו. המושג השני, מיהות, לעומת זאת, מושרש באותה שאלה נצחית: "מי הוא?"⁴ כיום המלה מיהות כמעט שנשתכחה, והשימוש בה מוגבל להקשר המשפטי, אם בכלל. "זהות", לעומת זאת, מופיעה בכל

3 Ella Shohat, *On the Arab-Jew, Palestine and Other Displacements: Selected Writings* (London: Pluto Press, 2017), pp. 113-114.

4 Zali Gurevitch, "On The Border, Barriers and Passages", ר' in *Say Shibboleth: On Visible and Invisible Borders*, ed. Boaz Levin, Hanno Loewy, Anika Reichwald (Hohenems, Austria: Bucher Verlag, 2018) pp. 33-4.

מקום – מתעודות הזהרות ועד לפוליטיקת הזהויות. במהלך אחת ממערכות הבחירות של השנים האחרונות אפילו היתה לה מפלגה משלה. "מיהות", לעומת זאת, מגלה שמאחורי הזהות מסתתרת תמיד שאלה; שכל זהות נתונה תמיד לנסיגות לתחום, לבטל, להגדיר או לתווך אותה ביחס לאחר. מיהות מותירה את השאלה בעינה. בעוד שזהות תלויה בהחלטיות האפיסטמולוגית של האינדקס – ברעיון שמלה יכולה להורות על דבר מסוים, לומר "זהו זה", ובכך לזקק את זהותו – מיהות אינה מספקת יותר מאשר קווי מתאר, חלל שלילי, אנלוגיה, שאלה: "מי אתה?", או אולי, "מי אני?". עם הולדת הציונות, אנשים שזהותם השתנתה תדיר במשך הדורות, כמו הגבולות הנוזלים של ארצות מולדתם, המסלולים הארעיים שבהם נעו והשפות שבהן דיברו (שפות שקשרו יחד מזרח ומערב, לשונות שמיות, סלבויות והודו-אירופיות), אנשים אלו הוטבלו מחדש כ"ישראלים". מובן שהיה מי שראה באופן ביקורתי את התקווה של רבים בהחלטיות הזהותית שאפיינה את החייאת העברית. "שום מלה", כתב חיים נחמן ביאליק, "אין בה ביטולה הגמור של שום שאלה. אבל מה יש בה? כיסויה".

הדימויים של פתאל חושפים ומכסים ודוחקים בנו לשאול שאלות. קחו לדוגמה, את "תאנה": זהו דימוי יוצא דופן, שפשטותו מתעתעת. האייקונוגרפיה שלו היא ארכאית, כמעט בראשיתית, ועניינית לגמרי. עלה התאנה המוכר – אותה יריעת בד קמאית וצורת הכיסוי המקורית – מתגלה כאן הודות למשטח המוסתר. צורה ותוכן, מיכל ומוכל, מחליפים תפקידים, או מתגלים במלוא תלותם הדיאלקטית זה בזה. קירות הגבס החבויים מאחורי הדימוי, המשמשים לו תומך, הם שאריות של אותם קירות זמניים שאליהו עקר ממקומם כדי לחשוף את הצורה הספירלית של חלל המוזיאון העירום, הברוטליסטי. ולבסוף, שמה הלועזי של העבודה, "Fig", הוא גם קיצור מקובל של "figure" (דימוי), מלה הנגזרת מהמלה הלטינית figura (דמות או צורה). החלל חסר הצורה מקבל, אם

כך, את צורתו על דרך השלילה – והופך, כמו באמצעות אחיזת עיניים, לדימוי.

האם מיהות דומה לאנלוגיה של סילברמן – חיפוש אחר הדומה, "נקודות הדמיון [...] שלא ניתן להתעלות עליהן", המכיל גם, בהגדרתו, שונות? עיקרון מרכזי בתערוכה הנוכחית של פתאל הוא עקרון הגזירה השווה, מונח שבו הוא משתמש כדי לתאר היגיון שלפיו כל צורה בדימוי חייבת להתמלא בדוגמה שמקורה בדימוי אחר, כמו במקרה של "תאנה". מקורו של ביטוי זה הוא בפרשנות התלמודית, שם הוא מתייחס לעיקרון של אנלוגיה לוגית: דמיון (בין עובדות או מלים) שממנו ניתן להקיש שכלל הנכון למקרה אחד ניתן להכלה גם על מקרה אחר. שני מקרים שונים נשפטים כזהים באופן אנלוגי, דרך הקישור בין מלים דומות. בעבודתו של פתאל, הפילטר – שגם הוא למעשה דימוי – מרמז על היגיון הגזירה השווה. מה שברור הוא שפתאל דחה מכל וכל את המיתוסים התאומים של דימוי צילומי יחידאי וסטטי ושל ציור המבוסס על מחוות אקספרסיביות; המיתוסים של הזהה, של העקבה, של האינדקס, של זהות אותנטית ובלתי מעורערת. תחת זאת, עבודתו מוזנת על-ידי גמישותו של העולם הדיגיטלי: פרדיגמה פוסט-אינדקסיקלית, שבה כל צורה ויזואלית היא רק תוצר אפשרי אחד של קוד מקור, שבו מחווה והסימולציה שלה הן שוות ערך. אלא שלמרות ההתייחסות שלהן לעולם הדיגיטלי, עבודותיו אינן מציינות להגיון בינארי, אלא חותרות תחתיו.

האופן שבו אליהו פתאל בוחן את נושא המיהות בולט במיוחד בשימוש שהוא עושה בדימויים שליליים ובהגיון ההיפוך. ההיפוכים שהוא מייצר מתרחשים לאורך כמה צירים חופפים, או ניגודים בינאריים הקשורים בקשר דיאלקטי: ציור וצילום, חיובי ושלילי, צורה ותוכן (לעתים קרובות, תרתי משמע – מיכל ומוכל), קודש וחול. היפוך – במסווה זה או אחר – משחק זה זמן רב תפקיד בגוף העבודות של פתאל: בעבודות כגון "ידיים יום, ידיים לילה", בסדרה "רורשאך", בטכניקות ההכפלה וההיפוך

שבועודה "מזרח ירושלים" (2010), או בעבודה, שהפכה זה מכבר לאיקונית, "דיוקן שלילי" (2002). באותה עבודה מוקדמת, האמן השחיר את פניו באמצעות איפור וחמצן את שערו לבלונד, כך שהפך, באמצעות צביעת גופו, למעין תשליל צילומי חי, שאותו צילם והציג כתשליל מודפס – דימוי שעיצב מחדש את דיוקנו באמצעות ניגודים "מוכרים". במקום לתבוע לעצמו זהות יציבה, כזו המתבקשת בהתאם להיגיון של האינדקס, של קנה-המידה, פתאל/פטל הציע שלילה כפולה, ובכך חשף את תהליך הסתרתה של זהות ואת הריבוי העיקש שלה. בעבודה "לבבות" (2020) מופיעים שני אימוג'ים בצורת לב זה לצד זה, זה, אנלוגיים אך גם שונים במקצת. האחד לקוח מטלפון סלולרי אנדרואיד, והאחר מאייפון של חברת אפל. האחד צר במקצת ממשנהו – הם עשויים להיות שני קצותיו של אותו שדר, מסר שמשודר ואו נקלט. גם כאן, הדימוי צויר ואו הודפס ונסרק, כך שהוא מתקיים הן בדור־מימד והן בתלת־מימד: הוא אינו ציור וגם אינו צילום, או שאולי למעשה הוא שניהם. נדמה שעבודתו של פתאל מפריכה את הרעיון של צורה יחידה, של זהות מקובעת. אני מתבונן בה מרחוק באמצעות המסך שלי, שאליו היא הועברה – מקודדת, דחוסה, מפוענחת. האם זהו ציור או שארו הדיגיטלי? לב הוא לב הוא לב. העבודה "מזרח ירושלים" כרוכה בהיפוך מסוג אחר: היא מבוססת על תצלום היסטורי בשחור-לבן של העיר העתיקה, שנעשה לאחר כיבוש השכונות המזרחיות של העיר במהלך מלחמת 1967. זהו כנראה אחד מהתיעודים המוקדמים ביותר של ירושלים לאחר הריסת שכונת המוגרבים עלידי הרשויות הישראליות. אליהו צייר קודם את התצלום בצבעי שמן, ואו סרק אותו, הדפיס אותו שוב בשחור-לבן והכפיל את הדימוי ליצירת דימוי מראה. אזור זה, הנמצא במרכז הגיאוגרפיה הציפונית, זוכה כאן לשם "מזרח ירושלים", אמירה פשוטה ועניינית באותה מידה שהיא טעונה ופוליטית בהקשר הישראלי העכשווי. אך יש מסורת ארוכה שרואה בירושלים כמרוכה. סיומת הרבים



@museums_of_bat_yam



@museums_of_bat_yam



@museums_of_bat_yam



@naorayaari



@naorayaari



@naorayaari



@rutidevries



@tonidoroni



@omrilefou



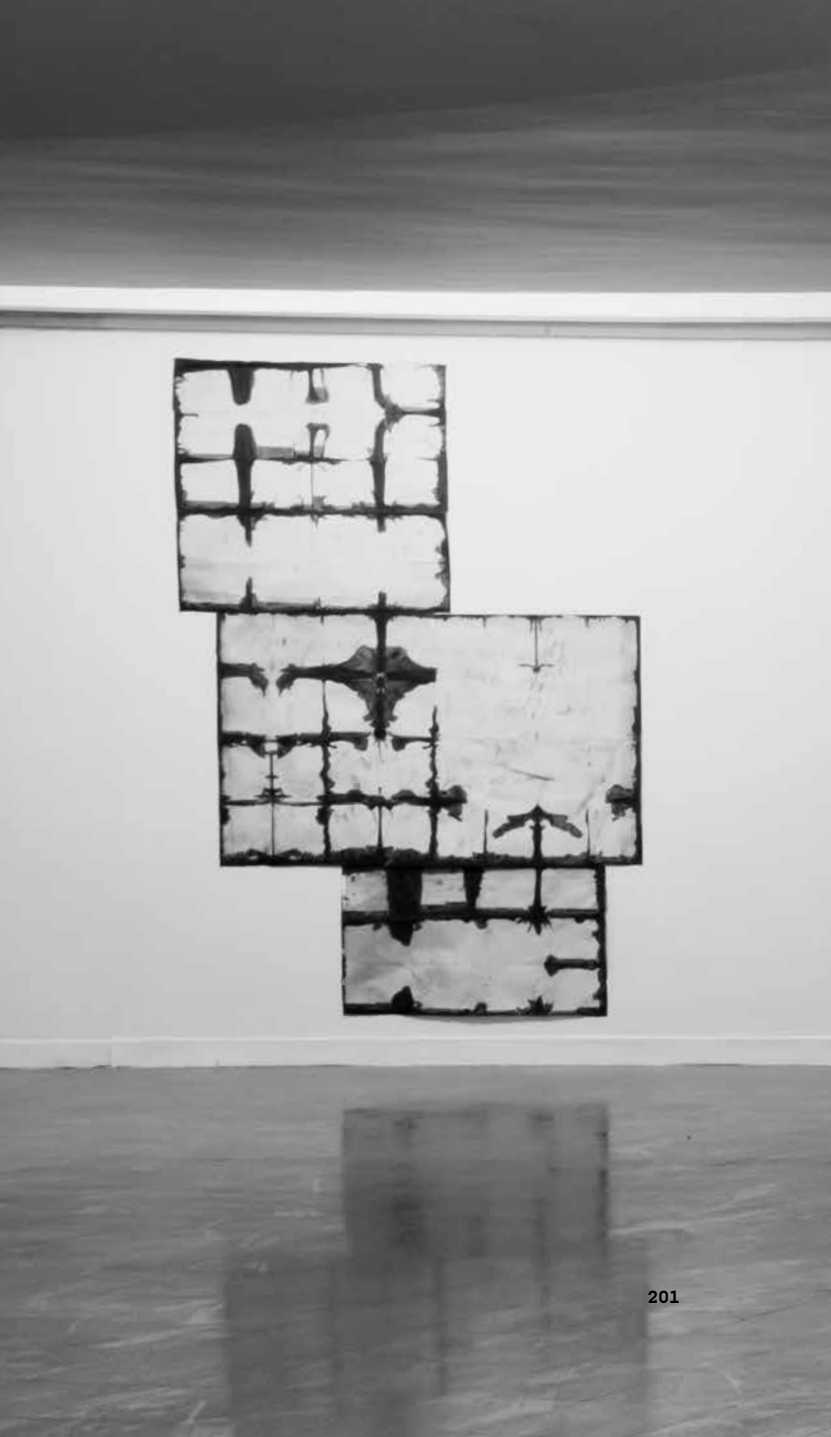
"ים", המצביעה בעברית על ריבוי או דואליות, מפורשת לעתים קרובות כמסמלת את המתח שבין קודש וחול המגולם בעיר. חז"ל נהגו לומר שסיומת זו מצביעה על היותה של ירושלים מרובה, או כפולה. ירושלים של מעלה, שמימית ונצחית, וירושלים של מטה – עיר ארצית התחומה על-ידי חומר, לבנים ומלט. האם זהו מקור נוסף לכפילות המתמדת של אלי/הו? מעלה ומטה, קודש וחול? במיצב הווידיאו "מה למעלה מה למטה", 2018, שני דימויים מתחלפים של האמן מוקרנים על הרצפה, בתוך זוג מכנסי ג'ינס – הרגליים הנראות מלמעלה, והפנים מלמטה – בעודו רץ בתל-אביב בשעת לילה ומדקלם את תרי"ג המצוות, שאותן נהוג לדקלם בטקסי הזיכרון של יהודי עיראק. הכותרת "מה למעלה מה למטה" מתייחסת לציטוט ידוע מהתלמוד הבבלי, האוסר על הטלת ספק בהיררכיה השמימית: "בארבעה דברים ראוי לו כאילו לא בא לעולם: מה למעלה מה למטה מה לפנים ומה לאחור". אך זהו גם ציטוט של הציטוט הזה, כפי שהוא מופיע בשיר הילדים הישראלי המוכר של ח"נ ביאליק, "נדנדה". השיר, העוסק כביכול בנדנדה עולה ויורדת, הופך במהרה להרהור תיאולוגי המושר במשקל האשכנזי, שאבד זה מכבר בעברית המודרנית, "מה למעלה מה למטה, רק אני, אני ואתה, שנינו שקולים במאזניים, בין הארץ לשמיים". קשה לחשוב על מטפורה מדויקת יותר לגוף עבודות זה מאשר ה"מעלה מטה" של הנדנדה, תלויה כמאזניים בין שמיים לארץ, כמו "המדירות" משם התערוכה: קודש וחול, חיובי ושלילי, הדימויים של אלי/הו משמשים אנלוגיה זה לזה – דומים אך שונים, כמו שם והשאלה שהוא כיסויה.



199



198



201



200





205



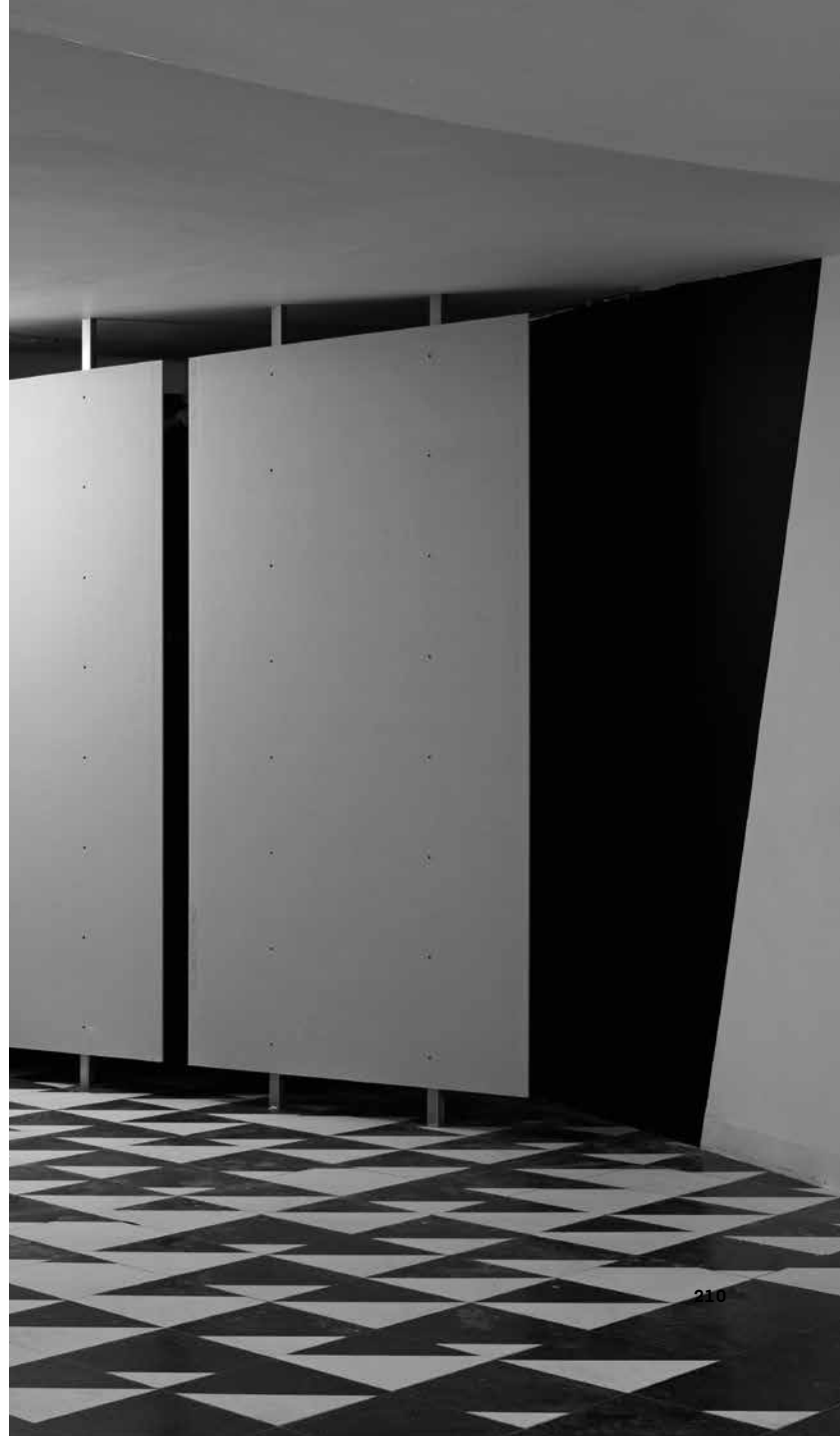
204







211



210



213



212





217



216



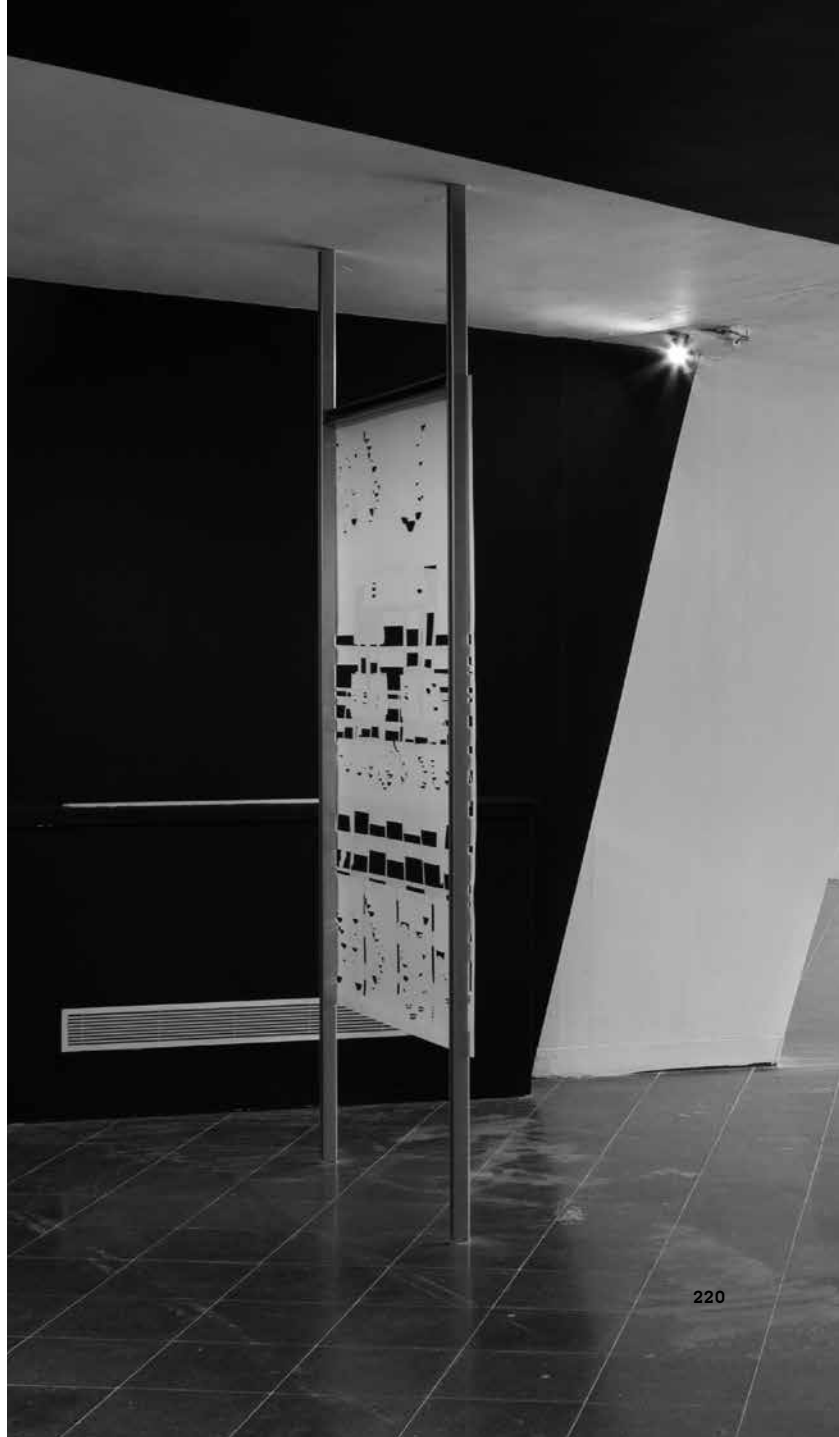
219



218



221



220

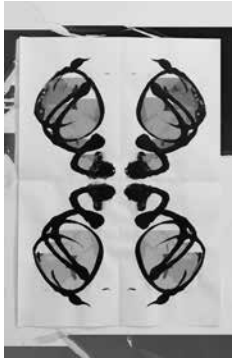


an actual memory. Our mind interprets it as an event that we already experienced, although it is happening entirely in the present. It is interesting to think of a pile of broken walls as guests from the future, rather than voices from the past.

In the entrance space, within a pile of new plaster walls, lies a large, white sheet of paper bearing a pink-hued stain. The center of the stain is consumed by the formation of another, bisected blue stain. When observed from the second floor, this entire site may appear as a crater - a geological formation revealing the tectonic structure of the earth. In this exhibition, however, Petel reveals the tectonic fissure that already exists within the plate - a fissure in time - the other side of the déjà vu.



of detraction and removal that are present on several scales: first he broke the partitions within the museum, which functioned as a system of artificial dams. He thus exposed the circulation of a different movement in the place - an exhibition with a two-way flow. The act of exposure seems to reexamine the code of "the museum as container." Within the new system of rules, the dam has been broken. The remainders have been installed.



**Déjà Vu /
Avi Sabah**

Imprisoned in the entry space within the pile of injured plaster walls is a sheet of

paper printed in shades of green. That same type of paper coats large parts of the museum building, both inside and outside, echoing the exhibition title countless times. Its appearance within the pile is different;



it seems to be traveling in time, as if arriving from a future moment following the dismantling of the exhibition. The imprisoned paper transforms the pile into both a prophetic image and a site of rupture, while the gaze centers on the future to come.

This momentary future flashes up like a déjà vu. One of the hypotheses concerning the formation of déjà vus is that our mind identifies a similarity between the arena of action we are currently observing and one that we witnessed in the past. In fact, it is a deceptive sense of familiarity, rather than

nominated and Cannes Award-winning movies, as well as in movies such as the aforementioned one, Petel, who most of the time will greet you with sunglasses, in pure Hollywood style, knows how to (behind his glasses!) lower and his brow and lift it higher with unique nonchalance, turning, just like in this work, junk into Gold - oops, I meant Golda...

**Blessed Be the Memory of the Dam /
Nir Feferberg**

"And every person is a dam between past and future. / When he dies the dam bursts, the past breaks into the future"
Yehuda Amichai, "In My Life, On My Life,"
in *Open Closed Open*, trans. Chana Bloch and Chana Kronfeld, Harcourt, 2000

A geographical stain formed in a horizontal position finds itself hanging on a wall. A vertical work centered on an act of filling makes a place for itself on the floor. The orientation of the gaze occurs with deceptive delicacy: an overview reveals a water reservoir appearing on the map like an image seen from a bird's-eye perspective. A gaze

from the side - and it appears as a vertical section. The repetitive act of filling rewrites every image into a geological cross-section, with the gaze positioned before the image, in relation to its verticality. The gap between the observation of the plan and the section manages to preserve the presence of the dam: the water is still. And in this subterranean silence lie forces whose power stems from the presence of the water. The balance and precision of the dam is fragile and delicate, delimiting that which lies between what was and what will be. In the beginning there was no dam; for it is the body that defines the spaces between one realm of time and another, which stems the flow, which is suspended in the present - and in which everything comes together. The relations - at times metaphorical, at others formalist - between the created place and the continuum of events that created it are concerned with the measurement of the familiar. Engaging in a sort of playful exercise, Petel manages to enfold into his works familiar expanses, while transforming them into a new geographical occurrence. Since the measurements began the dam has stood in the middle, in that space located between two points, separating the water from the water. Yet Petel not only dams, but also breaks the dam, with practices

that his action centers on the act of emptying out. The enamel cup is flattened and can contain nothing. The handle of the cup appears full in a bodily closeup of neck stubble. Yet even the reflection of the cup in the cold, gleaming surface does not offer another gaze or the possibility of redemption. Another full handle in a photograph of chest hair only serves to amplify the sense of distance and emptying out. Whereas Durchein infused the silent metal with desire, Petel seems to be saying: As for love - it has not even begun. It cannot begin, if only due to the attempt to measure what has no "then."

**Let My People Go /
Nicola Trezzi**

Believe it or not, the first time I heard the name "Golda Meir" was in my teens, in the bucolic suburbia of Milan. I was at home with my siblings, watching the legendary 1973 trash movie *Sesso Matto* (Mad Sex), directed by Dino Risi and starring Giancarlo Giannini and Laura Antonelli - cinema icons in Italy and beyond. The movie is divided into episodes - all played by Giannini and

Antonelli in different guises - which are each focused on a different sexual perversion. In one of them, whose subject is gerontophilia, the wife of the protagonist tells a friend that "he [her husband] has a picture of Golda Meir in his wallet," triggering my desire to find out who this woman was. This completely unrelated anecdote is, in fact, the best way for me to offer my very personal contribution to the art of Eli Petel, which should be



revered as a canonical endeavor to transform popular culture, the vernacular, the "local," into something else (I am sure that someone, in this book, will have more space, time, and authority to define this something else!), without ever being judgmental, without making anyone feel patronized or excluded. Just like Giannini, who could play in Academy Award-

**The Attempt to Measure What
Has No Then / Moshe Dekel**

How beautiful is the enamel cup decorated with kisses. For a brief moment, I think of the red lips produced by Andy Warhol, or of the over-ornamented cups of chocolates in gift shops. The moment passes, and the cup is filled with a threatening disquiet that defies the initial gaze, which could not truly even begin to unfold. Warhol's lips may offer a minimal sort of solace; industrialization facilitates the distribution of a desired object to the masses; margarine, a car, hope for love in



the image of Marilyn Monroe. Yet Eli Petel takes us to the next step in the process of industrial production, which ends with the loss of the visual signifier's value. Petel has

already flattened the lips into an emoji - an unrefined kiss devoid of intimacy, a shortcut undertaken in order to communicate quickly, and with measured dryness express: I love you.

Yaacov Durchin's lips, the ones at the heart of the work "Apropos Love," also come to mind. There, between the saturated layers of silenced metal, gleams a bar composed of rusty-read kisses. The multiplicity and layering produce a sense of depth suffused with tension. At the same time, a dialogue unfolds between the metal and the corrosive process that is consuming it, creating a sort of inverted life, since the process of destruction itself is alive. Between the red color of the lips and the red rust, industrial metal comes to life with an eruption of desire. And speaking of love, in "Since Then Measurements Have Begun" Petel - ensconced in his studio - has been holding countless conversations with artists, works and styles, painstakingly and methodically inserting into the exhibition everything that contemporary art enfolds - from painting to sculpture, video, and digital works. Yet every work that Petel converses with or comes into contact with is emptied. He charges it with content and contexts - only to drop them all at once. Petel is seemingly an artist concerned with fillings and containers, yet it seems, in fact,

homogeneous. It never was. It is made up of gaps and doublings, tensions and dislocated strata, which are inextricably entangled in one another. Thus, the map delineated by Eli in the exhibition, with its various coordinates, persistently withdraws into itself: the market folds into the studio, which folds into the work that folds into the museum, which folds into the work. And so on and so forth. Layer upon layer. One layer of simulation over another. A simulation of a layer over a simulation of a layer. The image's becoming-image is not merely a question of line and color, but also of sampling, scanning, layers, containers and spaces, which fill up, empty out and open up upon and (as a simulation of) a flat surface. And this flatness is not the inversion of, or a simple contrast to, volume. Its formal logic doubles the logic of the eye's action. And the eye, since the measurements began (yet they have always already begun, they began with the birth of the gaze), is always already an eye that maps, samples, enfolds, awaits and envelops, weighs, fills, detracts, covers, uncovers and estimates. And (we) have no other eye. And this eye is not medium-based: painting, sculpting or photographing. This eye is a sampler. And the structure of its gaze is both fragmented and fragmenting. And this is neither the eye of a Cartesian subject nor a

satellite's eye. It is Eli's eye. And Eli's eye is not one, and its scale is not one, and its history is not one; it is private and public, conscious and unconscious, covert and overt. And this history, with its prosaic, everyday quality, its loves and hates, its pains and joys, its distances and fissures, is encoded within the body of works. And this history is the body of the work. It is engraved in the body - Eli's body - in the work "Charlie." Legible and non-legible in the same breath. Readable up to a certain point. And Eli is thus simultaneously the measurer and the measured, and the measuring scale, and the map, and the support and the index, what is read and what remains unread, the surface and the secret. And this secret is the secret of the place, and the secret of the place is the secret of the word.



(pirchach). And its inflorescence (tifrachat) consists of a sampling of rubbish and debris among the pages of the book: this is thus the mischievous trap (pach) that Eli has prepared for us: the (garbage) pail (also a pach) within the flower (p(er)ach) within the mischief maker (pirchach). The Frech (a derogatory name applied to Mizrahi men) and the flower (perach). The bouquet (hazer) and the stranger (hazar). How could this



idiomatic event possibly be translated into another language? How to think that which is "within"? The container and the contained, the doubling? How to map distance and proximity, how to map distance that is simultaneously proximity? These are perhaps the questions. From beginning to end. Since the measurements began.

And Eli? Eli is perhaps a rascal (mamzer) who is also a bouquet (zer) of flowers (p(era)chim), which, in turn, contain within them pails or traps (pachim). Rifraff (archi parchi). Oreach poreach (wanderer). And like every rascal, he does not dance to the tune of the politics of identity. And like every rascal, his "whoness" embodies a double distance, which is simultaneously a double closeness. Within and outside of every genealogy. At once part of the family and a stranger within it. And this place cannot be measured. And this place cannot be quantified. That is why Eli is concerned with it. As a universal question, certainly, but one that is paradoxically expressed through idioms - both visual and linguistic - that is, by means of what cannot be translated or measured.

Between the rascal (mamzer) and the bouquet (zer), the bouquet (zer) and the zar (stranger), the pail/trap (pach) and the flower (perach), the flower and the mischief maker (pirchach) - Eli's measurements map distances and chart coordinates in a certain linguistic, geographic, historical, symbolic, cultural, personal and mental sphere, while simultaneously pointing to the failures of measuring and quantifying such a sphere and to the absence of a single scale. For this sphere, as Eli clearly understands, is not

building, both inside and outside, echoing the exhibition title countless times. Its appearance within the pile is different; it seems to be traveling in time, as if arriving from a future moment following the dismantling of the exhibition. The imprisoned paper transforms the pile into both a prophetic image and a site of rupture, while the gaze centers on the future to come.

This momentary future flashes up like a déjà vu. One of the hypotheses concerning the formation of déjà vus is that our mind identifies a similarity between the arena of action we are currently observing and one that we witnessed in the past. In fact, it is a deceptive sense of familiarity, rather than an actual memory. Our mind interprets it as an event that we already experienced, although it is happening entirely in the present. It is interesting to think of a pile of broken walls as guests from the future, rather than voices from the past. In the entrance space, within a pile of new plaster walls, lies a large, white sheet of paper bearing a pink-hued stain. The center of the stain is consumed by the formation of another, bisected blue stain. When observed from the second floor, this entire site may appear as a crater – a geological formation revealing the tectonic structure of the earth. In this exhibition,

however, Petel reveals the tectonic fissure that already exists within the plate – a fissure in time – the other side of the déjà vu.



**Upside Down Book /
Yotam Dvir**

In the beginning and the end, the flower. Twice. And the beginning is a simulation of a beginning, because it is replicated, because it is held captive in a circle, because prior to encountering it we have encountered two works on the museum's ground floor, and because it is, in fact, already a tribute to another, earlier work. This flower (perach), as it turns out, is quite a mischief maker

**Hands Night, Hands Day /
Rafram Hadad**

The hands engraved on the tombstones of Jews in Tunisia who are identified with the priestly lineage of the Cohanim resemble a strange souvenir, left by those who could never have visited the cemetery. Due to the Jewish laws concerning the impurity of the dead, the descendants of the priests are not allowed to enter a cemetery in their life time, yet following their death they are the only ones that leave a bodily mark on the tombstone. Outstretched palms are like a cave painting that declares: Herein lies a priest. Eli's hands, what we refer to as the language of the artist, a language communicated by means of the hands, similarly state: I was here and I've left. That is how I understand the arrangement of the works, some of which point me in the direction of his early artistic language. Perhaps there is an allusion here to Eli's form of self-expression, that of an outsider present at central intersections in the Israeli art world, like a priest in a cemetery. I also recall points on the continuum of time. The world before and after almost every point in time. We had a moment like that on the island where I was born, in the southern part of the Mediterranean, a

moment of entering and exiting another world, another century. We spoke about before and after, and I can sense the before and after and the before recurring in a circle, in every tombstone I observe. These tombstones now resonate for me as I stand before the palms whose identity remains unclear in this story that Eli tells.



**Eliyahu Fatal /
Foot-Path, Foot-City**

Imprisoned in the entry space within the pile of injured plaster walls is a sheet of paper printed in shades of green. That same type of paper coats large parts of the museum

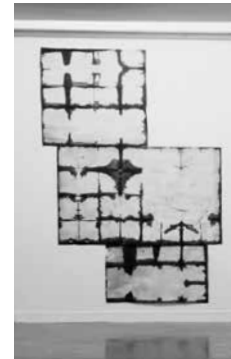
**The Art of the Gaze /
Yoni Raz Portugali**

One of the first things that came to my mind during my visit to "Since Then, Measurements Have Begun" was the videos of Japanese karate masters in their 40s. Many such films can be found on Youtube - like those featuring Masao Kawasoe, who is renowned for his amazing kicks, or the elegant kata expert Yoshiharu Osaka. Their karate, after long years of competing, has become a bit static. They no longer fight using tremendous force or extraordinary speed. Now, their karate relies on a deep intuitive understanding of their opponent's movement. They know how to lean into it, to assimilate into it, until they hardly need to waste movement or independent energy in order to attain an ideal position, the perfect timing and the maximal strength.

Most of the works in Eli Petel's exhibition were similarly created using a restricted range of movement, in the immediate radius of his studio. The works grow out of the studio's walls, door, a nearby stretch of pavement on Kalisher Street. This is an exhibition based on short, efficient movements and on shifting the weight from movement to the gaze - a skilled gaze that is capable, after several decades of constant refinement, to discover

new possibilities and qualities in the closest and most familiar materials.

For me, the work that most embodies this aspect of the exhibition is Nice and Pleasant. The first page of a random holy book, which was filled (during long years spent on a synagogue shelf?) with semi-legible dedications in the handwriting of different readers, is revealed as a valuable painterly resource, a rich repository of time and movement. The elegance of this work stems, I think, from the manner in which Petel's gaze - a gaze charged with 30 years of working on paper - transforms, with one sharp movement, the work of dozens of unfamiliar hands into an abstract painting - his own.



or else both. Fatal's work seems to eschew the notion of a singular form, of a fixed identity. I look at it from a distance via my own screen, to which it was transmitted – encoded, compressed, decoded. Is this a painting, or its digital kin? A heart is a heart is a heart.

“East Jerusalem” entails another inversion: it is based on a historical black-and-white photo of Jerusalem's Old City, taken following the conquest of the city's eastern neighborhoods in the 1967 war, which might be one of the earliest documentations of Jerusalem after the Mughrabi (Moroccan) quarter was razed by the Israeli authorities. Eliyahu first painted the photo in oil, then scanned it, printed it back in black-and-white, and mirrored the image. This area, which lies at the center of Zionism's geographical map, is here designated by the title as “East Jerusalem,” a statement as simple and matter-of-fact as it is loaded and political in the current Israeli context. Yet the plurality of Jerusalem has its own long tradition, with the untypical suffix “ayim” which indicates Hebrew plural or dual forms, as in *Yerushalyim* (Hebrew for Jerusalem), often understood to signify the tension between the sacred and the profane that is embodied in the city. The Jewish sages used to say that this suffix point to the status of Jerusalem as plural, ordoubled: a city above – divine, boundless, eternal, (*Yerushalyim shel maala*) – and a city below – earthly and bound by matter, bricks and mortar (*Yerushalyim shel mata*). Is this, too, a source of Eli/yahu's constant doubling? Above and below, sacred and profane? In his video installation “Ma Lemala Ma Lemata” (What is

Above, What is Down Below), 2018, projected onto the floor within a freestanding pair of jeans, we see alternate images of the artist – his legs from above, his face from below – jogging through the Tel Aviv night while reciting *Taryag Mitzvot*, the 613 commandments commonly recited as part of Iraqi-Jewish memorial ceremonies. The title “Ma Lemala Ma Lemata” is reminiscent of a well-known quote from the Babylonian Talmud, prohibiting any questioning of the divine hierarchy (what is above, and what is down below). But it is also a quote of this quote, as it is referenced in a popular Israeli nursery rhyme by H. N. Bialik, titled “Nad-Ned.” Ostensibly about a see-saw swinging up and down, the short poem quickly becomes an occasion for theological rumination: “What is up, and what is down” – rhymed in its original Ashkenazi meter, now long lost in modern Hebrew – “I and thou are balanced on the scales, between heaven and earth.” What better metaphor for Eli/yahu's work than the *up, down* of the “nad-ned”, the see-saw, caught between above and below, the measuring scale from the exhibition's title: sacred and profane, positive and negative, his images are analogous, similar yet different, like a name and the question it hides.

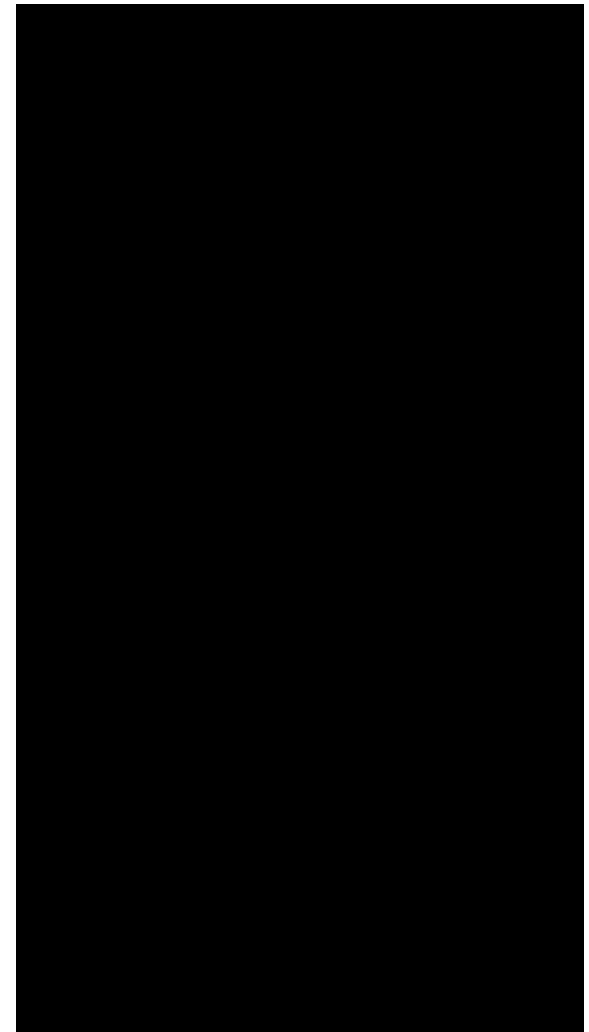
guted by Eliyahu in order to reveal the spiraling form of the museum's original Brutalist floor plan. Finally, the title, *Fig*, is also the common abbreviation of "figure," from the Latin *figura*, form or shape. The shapeless space is shaped through negation – through sleight of hand, it becomes a figure.

Is who-ness something like Silverman's analogy, a search for likeness, an "untranscendable similarity," which also contains, by definition, difference? A key principle in Fatal's current exhibition is that of *gezerah shavah* or "equal measure," a term Fatal uses to describe a logic by which each form in an image is to be filled with a pattern that originates from another image, as in *Fig*. The origin of the term is to be found in Talmudic hermeneutics, where it refers to a principal of logical analogy: a similarity (in fact or word) from which one is to infer that a rule expressed about one case, can also apply to another. Two different cases are judged as one, by analogy, through the linking of common words. In Fatal's work the filler, which itself is also an image, hints at this logic of analogy. What is clear is that Fatal has long rejected the twin myths of the singular, static, photographic image and of gestural painting: of sameness, of the trace, the index, of an unquestionable, authentic identity. Instead, his work is informed by the malleability of the digital: a post-indexical paradigm where any visual form is just one possible output produced from a source code, where a gesture and its simulation are equal in value. Yet, though it is informed by the digital, his work does not conform to a binary logic, but rather questions it.

Eliyahu Fatal's exploration of who-ness is nowhere more pronounced than in his use of the negative image and the logic of inversion. His inversions take place on several overlapping axes, or dialectically bound binaries: painting and photography, analog and digital, original and copy, high and low, positive and negative, form and content (and often literally, container and contained), sacred and profane. Present in works such as "Hands Day, Hands Night," as well as in the "Rorschach" series, inversion in its various guises has long played a role in Fatal's oeuvre, from the doubling and inversion of his "East Jerusalem" (2010) to his by now iconic "Negative Portrait" (2002). For that early work, the artist darkened his face with makeup and bleached his hair blond, turning himself by way of body painting into a sort of living photographic negative, which he then photographed and showed as a negative print, thus inverting his image back to its "familiar" tones. Rather than laying claim to a stable identity – conceding to the logic of the index, of the measured scale – Fatal/Petel offers a double negation, revealing the process of an identity's concealment, its persistent plurality. In "Hearts" (2020), two heart Emojis are juxtaposed, analogous yet ever so slightly different; one derives from an Android cellular device, the other from Apple's iPhone; with the one slightly narrower from the other, they could be the two ends of the same transmission, a message sent and received. Here, too, the image is painted and then printed and scanned, existing in both two and three dimensions; doubled and inverted, it is neither painting nor photo,

which cannot help but demarcate, negate, and thus be determined and negotiated by its Other; who-ness is ever insoluble. If identity relies on the epistemological certainty of the index – that a word can point at a thing, saying “this is it,” and thus capture its “this-ness” – “who-ness,” in contrast, offers nothing more than a contour, a negative space, an analogy, a question: “Who are you?” Or perhaps, “Who am I?” With the advent of Zionism, people whose identities had for generations been as malleable as the shifting borders of their home countries, or their transient itineraries, and whose language, or more often, languages, defied categorization – collapsing East and West, Semitic, Slavic, and Indo-European idioms – were baptized anew as “Israeli.” Of course, some early Hebraists were well aware of the high hopes placed on such terms, and were critical of the illusory certainty typical of a revivalist movement. “No word,” wrote Hayim Nahman Bialik (also, Chaim, or Haim), “contains the complete dissolution of any question. What does it contain? *The question’s concealment.*”

Fatal’s images reveal and conceal, urging us to question. Take “Fig”: it’s a peculiar image, deceptively simple. At once archaic, almost primeval in its iconography, and utterly matter-of-fact. The proverbial fig leaf – that ur-cloth, the first-ever form of concealment – is here revealed by the virtue of a covered surface. Content and form, container and contained, are inverted, or shown in their full dialectical interdependence. The drywall sheets hidden behind this image, which serve as its support, are the remains of the many temporary walls



Identity is often referred to in discussions of Fatal's work, and to a certain extent this makes sense – he himself identifies as a Mizrahi artist within a cultural sphere which has long privileged whiteness while disparaging the “local” and eastern, or Arab. His works make space for such a culture, which is unabashedly local, while regarding their surroundings with a gaze at once sensitive and granular. Yet this fixation on “identity” has often obscured the fact that the emergence of this term, in Hebrew, has been part of the ideological formation of Zionism. As I'd like to show, Fatal, rather than affirming this understanding of identity, has in fact worked to question its very premise, and to do so both formally and conceptually. Even his name is plural: Fatal identifies in Hebrew and in Israel as Eli Petel, while abroad and in translation he chooses Eliyahu Fatal. This might sound like no more than an idiosyncrasy, yet Hebraization was – and still is – an essential part of Zionism. Like other 19th-century nationalist movements, Zionism sought to distill a new language from what it perceived as a muddle of dialects, and to assemble a nation out of a scattered Diaspora whose linguistic, cultural, and ethnic diversity undermined any notion of a single, stable, identity. Zionism thus necessitated the negation of the Diaspora, and with it, the incessant question it seemed to imply – “Who are you? – offering in its place a name, a language, a territory. Ladino, Yiddish, Judeo-Arabic, and the many other languages and cultures of the Diaspora gave way, either by decree or by choice, to a newly forged Hebrew identity. As Ella Shohat has written, this notion

of a stable identity was a departure from “previous concepts of Jewishness,” which were more often than not contingent and hyphenated.

In this sense, Zionism and the notion of a Hebrew-Jewish “identity” emerged together. Until 1900, Hebrew language simply lacked such a word. That year, Zionist Hebrew lexicographer Eliezer Ben-Yehuda (born Eliezer Yitzhak Perlman), writing in the newspaper he published, *HaZvi*, noted the need for a Hebrew equivalent for the Latin *identitas*. Building on words such as *mahut* (Hebrew for “essence,” literally “what-ness”), and *eichut* (Hebrew for “quality,” literally “how-ness”) – both of which were invented by medieval Judeo-Arab scholars translating from the Greek – as well as on the Arabic هَوِيَّة (from “he” or “it,” literally “it-ness”), Ben-Yehuda coined not one but two terms: the first inquisitive, the second affirmative, a question and an answer. *Zehut*, literally, “this-ness,” implies an answer: *ze-hu* (this is he, or it), and is close to the Latin etymology of identity, which stems from *idem* (same), and from *id* (that), referring to that which is same with itself (*zehe*). While the second term, *mihut*, literally “who-ness,” derives from that haunting question: “*Mi hu?*” (Who is he?).

Today, *mihut* is largely forgotten, used only in legal contexts, if at all. *Zehut*, on the other hand, can be found pretty much everywhere, from ID cards (*teudat zehut*), to identity politics (*politikat zehuyot*); during one of the recent election campaigns, the word even had its own eponymous political party. Yet who-ness reveals that lurking behind identity is always a question, one

Bat Yam Museum of Art is a large framed image leaning on a pile of drywall sheets. At its center a fig leaf is depicted, or more precisely, its outline, the contours of a leaf. Demarcated by the lush green texture of other leaves, it appears as a negative space, the bare white of an unprimed canvas. Upon closer inspection, however, one may notice that this isn't a painting at all, it's a digital photo of a canvas hanging in the artist's studio, the leaf partly filled with a grey, leathery texture, which similarly "fills" the studio's gridded floor-tiles.

Or at least that is what I'm told. I am looking at a PDF file documenting the exhibition: zoom-in to inspect details, to tell the painting from its digital kin. I look at a photo of a photo of a painting... you get the idea... and start getting dizzy. As I write, Israel is going through the third week of a second lockdown in response to the outbreak of COVID-19. The exhibition was originally supposed to open shortly before the first lockdown was announced; the opening was postponed, and the exhibition then opened briefly over the summer, only to close once again until an unknown date, and apparently I will not be able to physically visit it. Here in Germany, with autumn quickly giving way to winter, the possibility of a second lockdown looms large. Travel has all but been grinded to a halt, but the traffic of images persists, and even accelerates. And so I find myself looking from afar, via bright backlit screens, switching tabs, googling old works online, zooming, skyping, receiving photos via our messaging app of choice. In doing so, I have also become increasingly aware of the "viral" (no

pun intended) quality of Eliyahu Fatal's images, their breadth and fluidity as they expand across different contexts, materials, and media. Throughout his body of work, images disperse, spilling out of their frames into three-dimensional space, or conversely being flattened from three to two dimensions. Nothing is ever what it seems to be, though it is often analogous to something else, to some presumed source, which, in turn, is revealed to be yet just another copy. This logic, which was already evident in previous exhibitions where paintings of photos or screens were scanned and then printed, only to then be painted over, is taken to the extreme with the help of a new and particularly adequate format: the rectangular, mostly vertical, frame of a cellular phone.

What are these images? Or better, who are they? Paintings or photos, or neither – or both? It is a far cry from the ontological certainty suggested by an indexical understanding of the photographic image. Perhaps it is akin to what Kaja Silverman has described as the "miracle of photographic analogy." For her, if photography has an ontological claim, it is to be found not in "sameness, symbolic equivalence, [or] logical adequation" – in other words, not in "identity" – but rather in what she calls the "authorless and untranscendable similarities that structure Being." Photography, she writes, functions as the vehicle "through which we learn to think analogically." And further, "a negative analogizes its referent, the positive prints that are generated from it, and all of its digital offspring, and it moves through time, in search of other 'kin.'"

up in unexpected, remarkably overexploited arenas. Overexploited because in recent decades we have busied ourselves to the point of nausea with simulation and the *mise-en-abîme*, in both art-making and writing. Eli succeeds in speaking in the first person, in the last place where one could even imagine a human voice.

Who are you? On Eliyahu Fatal / Boaz Levin

“Who are you?” is a prickly question – one that, we could imagine, was all too often thrown at the “wandering” Jew, that diasporic being whose otherness challenged the speaker’s sense of identity. “Who are you?” means: “identify yourself,” “show your papers,” “divulge your real name,”: “friend or foe?” It is a question of the kind that the philosopher Louis Althusser described as an “interpellation,” by which he meant a “ritualistic” query that not only registers the subject’s identity but actively constitutes it by means of the powers that be.

I thought about this question and its many modernist reverberations as I sat down to write about the work of the “Israeli-Iraqi artist Eli Petel”; or is it Eliyahu Fatal? Or both? Or neither? And might we add “Jewish-Arab”, with a hyphen between them like a Gordian knot (or a bone in the throat); Or neither? Or both? In the case of some artists, these questions are either easily answered or simply irrelevant, but with Eli/yahu, the more one looks, the more questions proliferate. As I would like to argue, it is this persistent questioning – this *who-ness* – that is essential to an understanding of his work.

The first thing one sees upon entering Fatal’s exhibition “Since then, Measurements Have Begun” at the

a comedy, dragged along the spiral between the studio and the museum and back again. Eli wonders about the frightening contrast between the hedonistic character of the technologies he observes – their initial hedonistic objective – and the non-hedonistic character of ethical considerations of Measures (Midot), to follow Scholem, for whom this is also a specific, Jewish question, here and now: “What lies beyond pure technology?” (Gershon Scholem, “Od Davar” (An-other Thing), p. 492, in Hebrew). The question of what lies beyond pure technology is of course a question about the nature of standing before the impassably obscure, that which is not given to be read, the unknown.

I like the way Eli lives painting. True, everything in his show is in print and on screens, but it seems that even sculpture and video are for him painterly events... His is certainly a painter's mind! And it touches me how he lives at home, placed there. Most important: the simplicity with which his art observes the squalid, ongoing mess of our fractured life, a life in which there is hardly even a refugees' rubber rescue boat to save its art objects.

Eli, who head-dives into a mirror. How incredible is the work in which the rulers are printed in one piece with what is measured! I was reminded once again of Warhol, declaring his love separately to every Brillo box, and all the beer he had to drink to create one piss urinated painting! (in the series created by urination); a confession that overtly ridiculed Benjamin Buchloh's dubious compliment about the supposed victory of seriality over the aura and the original. It was not so! It

was, rather, the anxiety concerning their loss, and the desperate belief in them, that have led an artist to produce boxes and paint with urine. Similarly, I read Eli's urge to print a ruler: to take a printed piece of metal and to print it in metallic relief.

One last note about touch: With the benefit gained by the false depth of the *mise-en-abîme*, Eli wins over a sense of touch and a new sense of sight; they emerge after destruction, fire, and displacement. (Eli's main operations on his objects). This is not something that can be said, so it seems to me, about any of the “Marilyns”; they are all about death, whereas Eli's exhibition addresses his own private life straightforwardly: My name is Eli, I live here, work here, it's me, my body, I have a daughter, flesh of my flesh. That's the little girl with the suitcase who is about to be leaving us behind, taking off... and where will she go?

Shortly after World War II, amidst the economic boom and baby boom, Noel Coward sang this worried refrain about the state of things:

“What's going to happen to the children when there aren't any more grown-ups?”

How different is this stinging meeting, here, now, with this father and daughter, than (The Home of) “Raffi and Ilana Lavie.” There are those who are comfortable, and those who are less comfortable. It is all just a little bit richer and more complicated than sociological protocols reveal. I love the way that a personal voice shows

expected from “criticism”, is this: the self-astonishment of an artist who momentarily discovers his face, his own time, wonderfully acclimatized in the products of technology, a one embodying the maximal distance from anything that could be seriously considered a Thought, an Act or a Feeling: To be not in front of, but rather in THE Jackie, the Ramallah Scheherazade, in THE greenish general, in THE eternally remade Marilyn, in THE abyss that even a bucket surpasses its depth. For an instant to be, and hold being as this chance evaporates almost together with its appearance, when all once again becomes entirely incomprehensible, and we lose hold (even) of a singer, a general, a goddess, a bucket.

I mention this last issue because technologies of reproduction have become much more threatening since Warhol and Raffi. It seems to me that the tango of high & low embraced by art has ended. In the farce of the Sorcerer’s Apprentice in which we live, the waters keep rising. One should also remember: historically, the *mise-en-abîme* was a trick often employed in advertising. By replicating the product to infinity, it attained absolute presence in space and time. For the consumer – the best of all that ever was, is, and will be. This is the nature of abysmal emptiness; the erasure of geography and time. Eli’s work mocks these absolute appearances through the power of exaggeration; of making monstrous; by inflating print procedures to the point of pseudo-physicality.

Another word about the limit of touch: I’d like to point to the difference between that which is meaningless, and

that which is impassably obscure. Advanced printing technologies furnish the world with meaninglessness, with the utterly stupid. How Eli activates them leads to what is impassably obscure about technology. In this sense, he confronts the super-technological as if confronting nature, a natural enigma. And it is this sense of astonishment that I was referring to through the notion of “discovering your face,” if only for a brief instant, in some piece of paper printed with ugly, gaudy colors... Art is a very limited thing. But that is its power when it has it. It’s rather shocking.

Still on the MoBY lawn. Who has identified a serious artistic challenge in discarded objects, debris, and trash? Eli has. In the local arena, he has been almost alone in his insistence to preserve the banal in its banality... Think: sky. There was no blue for Raffi, although the sense of celestial blue is abundant there; some imaginary chubby angels seem to be floating above his plywood paintings... And what about Eli? Here we meet those horrible fuchsia hearts – primitive shapes, as hollow as those hearts shaped in the air by the ugly fingers of Sara Netanyahu – such hearts are replicated endlessly, rising high up to the ceiling – not of a chapel, mind you – but rather of one reminiscent of a crushed roof in Beirut that Eli brings down on our heads, including all of the ugly, horrifyingly schematic digital output. No, there is no sky. Everything is blocked. And if there is a window, it is filled with water. We are flooded. We are in one of Dante’s worst circles. Suffocating within

judgment, what in Hebrew we associate with the word “measure” – the core impulse of this show, which underlies Eli’s despair/ridicule. He drags the paradox of the *mise-en-abîme* to the extreme presence of pseudo-reliefs – raised prints, prints that imitate materials – and to actual, tangible volumes; actual construction within the exhibition space and the construction of the exhibition space itself. In other words, if at a logical edge marked by the empty signifier, the self-reflected *ad absurdum*, one would expect the complete abandonment of the physical Painting/Sculpture in favor of Print, then, strangely enough, it is right there, by and with the same negation, that the possibility of touch reemerges as a possibility; It is indeed, a one deformed and alien, much like that thick white smear inside the re-scanned and re-printed painted bucket. That thickness that the print blows up beyond any plausibility – the act of “objectifying” a photographed texture – that’s the thing! While we do not come across any reality of a painting, or a sculpture, at least the necessity of their existence is called upon.

Another moment on the MoBY lawn: Back then, there was some potential of redemption (and heartfelt unity?) between the perverse-green Dado and some awful reproduction of one of the masters in Raffi’s paintings; a cultural chance for “us,” a sense of control concerning how, between the painting of a “cooled-down” Israeli general and a “warmed-up” French painting, something would work out in our little Mediterranean corner. One can at least state that the awkward technologies exam-

ined by Raffi were not a serious threat. They could be embraced and assimilated into art. The difference between what was a filter and what was not was clear and readily notable. Incredible polyphonic compositions were created on a flimsy infrastructure bordering on transparency, a featherweight: Bach on the nothingness of plywood, with the posters and scribbles. Eli put an end to Raffi’s Baroque Hallelujah. A total end. The code of filters is not present. Here, everything is “cloned,” and the allover impression is heavy, like that of a collapsing city. It is difficult to understand how this happens in an exhibition composed mainly of paper and a bit of cardboard and plaster. Eli is heavy and literal, to the point of copywriting – the limit that is most hated by/threatening to artists.

I attempt to understand his flirtation with this limit as a form of curiosity. Just like that. How far can one push the mechanical mutation of the image, what will be, how will it look? Still, one must note, in this context, that the *mise-en-abîme* strongly relates the fetishization of the image (due to the chain effect) and its fascization. An acute political awareness of this accord is, indeed, clearly revealed by Eli. But when saying this, as well as when studying issues of social identification, one should forego examining art as though it were some debt notice. I wish to emphasize this because what comes to the fore with Eli’s is the case of an artwork wondering, to the point of sweeping eradication: “Identity – what the heck is that?!” What stands out for me, then, which is in essence completely alien and different from anything

Here is something that Eli told me:

“A humiliating journalistic caption concerning my work, ‘It begins with sponja’ (In Hebrew: a derogatory term for floor-washing T.G.) got me going. So that ‘Since Then, Measurements Have Begun’ began with sponja, with a demonstration of what is empty and what is endlessly refilled, and especially of their relations. The bucket is the first work in this series, in which I entered the system of laws governing the filling of two-dimensional forms. In the paintings I presented in Los Angeles, I began searching for how this action operated in reality on objects and closed and open forms. Later, I began to think about what things could be filled with, and what type of relations I could or couldn’t entertain between the vessel, the container, the convex area, and the content. The bucket – which seems to be “my” preferred container, more than a bowl, pitcher, or wallet – I realized I could do it if it was full to begin with, and I liked the fact that the water reached up to the area in which one could produce pooling. The moment this was understood and painted on the bucket, and photographed (there is a significant moment for me in which only the physical form painted on the bucket dissolves into the water, while those sampled from it remain intact), was the moment in which the law of equal measure emerged: if the bucket was filled up to the edge, anything that could be filled should be filled. (The law of ‘equal measure’ a Hebrew idiom for drawing an analogy. Eli addresses the idiom literally. T.G) So I filled the tiles in the background and the forms created

by the handle. In preparation for the installation, it was clear to me that if I had sampled the white paint filling the bucket, I also had to set it free on the museum floor.”

Speaking of the bucket that is never filled or is constantly filled, which is “only” a bottom, or is bottomless: Raffi was once asked about plywood. Why did he use plywood as support? He retorted playfully: “Plywood is a fact, and a fact is: Plywood!” I remembered that as well at Eli’s exhibition. What happens when the painting shrivels and becomes even flatter than plywood? Is this not a case of depth flattened to zero in a *mise-en-abîme*? The mirror is gone, and we are stuck “head-in-the-wall, or is it glass? Or, take that painted surface “reflecting” the water in the bucket... In terms of chains and replications of samplings/translations performed by Eli, this casting of things into an abyss is the “cause” and the “activator” of the crashes and fragments, as well as of the physical, literal holes in paper, plaster and video; Eyes-Holes, the holes of the one without hands, without legs, without a dick – that fill the exhibition with numerous versions, all of them are products or vestiges of illusions of depth. *Oriental Identity*, (*Mizrachiyut*) incidentally, is a salient factor (in *Charlie and a Half* and other works), yet it is one factor among others, a fragment among many others, and this – being fragmentary, in essence incomplete – is its very place and meaning within the larger array. By this I wish to emphasize the universal aspect of the *Mizrachi*; within Eli’s work, it is related to that world devoid of measure and values, devoid of measuring tools, a world hostile to the idea of

ation that Lavie awakened with his liking for low-tech images. The Dado poster was already a bad reproduction of a bad oil painting, itself a trite mannerism. The alien color on “our” chief-of-staff shook up both “him” and the sense of what is to be considered by “ours.” Aberration – here by means of color deviation – has the power to shake our sense of value, at times introducing a new measure. Eli’s chains of images form an aberration of every possible measure and value, and thus – in the local context I am examining – I trace “Since the Measurements Began” back to Raffi. Since then, the disruption had grown increasingly disrupted.

What remains is that diversion, aberration, and travesty, become the very ground of the work. It is anchored in a very specific model of thinking about Image; what will have produced it, what will endow it with its particular type of vitality. In principle, this model is not changed by the transition to screens, scans, and Photoshop; the aberrant effect – chromatic, textural, or other – is the idea. Herein lies the telling power: what is being expressed via aberration. In Dado, in Warhol’s Marilyn, in Eli’s Heart – the aberration begins to talk (to be seen) through and by the power of analogy – that is, what one says (means) arrives through the filter; born and created by a filter: some secondary tool, a screening, a formula and so forth: the image will speak through its relations with another image, and another one and another one. The 1960s enhanced the sensitivity of artists to Textualism – the imprisonment within chains of signifiers in which the signified is increasingly depleted,

or is never there, to begin with. This is where the suicidal flight ending in the “destruction of reality” and the “end of truth” began. Eli’s exhibition creates a cabaret-style striptease in reaction to such empty phrases.

Eli has inserted himself into the logic of the present-day filter. His art-making involves the densification of the filtering process that has long been embraced to the point of suffocation even in systems of image production that are “external to art,” or perhaps were there first. These methods of intensification give rise to a monster, “grow” a monstrosity. Translations upon translations, images reflected in themselves with more and more enlarged details of that same process, whose productive power is inherently mechanical, and for this reason also monstrous; the automation of mechanical mutation imitates the organic.

To a certain extent, these procedures of densification can be tied to the simplifying notion expressed in the *mise-en-abîme* – the type of reflection produced by positioning one mirror facing another. This French expression means “being put into an abyss.” The growth of such an abyss through the infinite regression of self-replication – the mirror of the mirror of the mirror – flattens any form of depth and cancels every perspective by utilizing perspectivism itself. So that even if Eli’s works embody a more complex and wider range of processes, it is beneficial to consider them with this term. The bucket work, a key work for him, is perhaps the private name of this abysmal flatness.

body, you have to ask about taste in fashion.” These things all seemingly exist there already, within hand’s reach, yet as a matter of fact they recurrently acquire their final form solely when they come in contact with air, or with us. We hold out our hand to take, ravenous. We hoard and swallow these images, newly born, as if they were already contained within us. We have carried them for years.

Dear Eli, September 20, 2020 / Tami Getter

“I’ll show you life of the spirit, I’ll show you!”

The cry uttered by the mad insurance salesman (John Goodman shooting to kill all by his automatic rifle as he chases the writer down the endless corridor of the burning hotel. From the Cohen brothers’ *Barton Fink*

At Eli’s exhibition, I felt I had been stung. Someone’s life touched me. Powerfully. A sense of necessity emanates from these works.

On the MoBY lawn, I was flashed by a recollection of the old print style: poorly printed posters, terrible colors on cheap paper, the kind that Raffi Lavie adored, and made us adore. I remember – I guess I will forever – that Jackie Galil was to appear as Scheherazade in Ramallah, an unforgettable caption in Israeli art; and also how once, before it was glued onto a painting, Raffi pointed to a horrible greenish poster of the IDF Chief-of-Staff Dado, and said, “Beautiful, a bottle-green IDF uniform.”

Back to Eli: The pink heart, for instance. A digital re-translation of a generic oil painting, of a generic digital sign, the kind of concatenation that attracts him, affects me in a manner reminiscent of the type of alien-

be read as its transmutation into an analog material, but the printing, or projection, are just the last moment in a series of instants and actions that are bound with so much body: burning and cleaving, piling and folding, all of it, hands, and more hands.

Or the absence of hands. After all, this is not a homage. “Charlie-and-a-Half” is not a cultural reference wandering through the field, and we are not observing it from an amused distance. It is, to a certain extent, us – our body, hovering in space, already carries Charlie within it, at the threshold of its stumps, and the artist’s body, which is filmed truncated in the video, as if taking our sins upon itself. This verbal imagery is confusing; unaccustomed to such bodily presence, we retreat to Christianity. Perhaps it is best to think instead of the crowded bodies, in ordinary times, on synagogue benches, the space that is never only glory and splendor and velvet, that always also contains white plastic and wood veneer, the bars through which we observe the Torah scroll, lipstick smeared on a disposable cup. How does one begin to register the notes of this material polyphony? How does matter speak? I asked, and so I sought out an answer. In a conversation with Yonatan Zofi on the website *Marbe Einaim*, Petel speaks of one material, paper:

“I really didn’t have enough paper when I was a child. I was really into drawing and painting, and I didn’t have enough paper, and all of my work is related to lack, and to this situation where I don’t hold out my hand enough to take. As a kid in kindergarten, there is that computer

paper brought by some mother who is a secretary... like, at the Bank of Israel or something, and the kids have paper, but I somehow don’t have paper, and I need paper all the time. So I look for paper, and I find myself going into school libraries, taking out a knife and cutting out the first page of books in order to have paper, undertaking lots of actions to get paper [...] it’s a potential substrate, but also an object of desire, which offers some promise or fear. For me it’s the potential, it’s the place where things are very charged. This biographical thing that I’m telling you, I never thought about it in relation to the fact that I work with empty papers [...] As for the folded paper (‘Pocket Print’), it is actually a piece of paper that I walked around with in my pocket for two weeks in the US, while wearing very cheap jeans, hoping that the dye would come off the jeans onto the paper. And I also felt suspect there, without papers, and wanted some kind of note... to have some bomb, some revolver in my pocket, to let it make time [...] By the way, now I am exposing paper to the sun for a new project, and I have papers on the floor that I am simply aging, it’s a bit like painting, but it’s also like having money in your pocket, it’s like, you have paper, you can do something with it.”

As one walks through this exhibition, one makes time, and makes money, and makes something with it, undertakes lots of actions. We stroll through an archaeological barrow of “things that need to be returned to and inquired about,” as Petel tells Lisa Peretz in a podcast on Kan Tarbut, “You have to ask about the accent, you have to ask about the speech, you have to ask about the

tem of formally anchored rules. These rules were to be followed by a group concerned with dosages and measurements, creating utterances out of the always-failing measurements (this paradox of the measurement tortoise: everything can be eternally measured, therefore distance is never devoured). This searching, as the brochure accompanying the exhibition reveals, is led by the question “Who is he?” Who is this one, what do we have here, what does it contain. These questions are neither cerebral nor intuitive. Something else is at stake here. Launching the group into action may appear planned or contrived, yet the materials point otherwise, to an organism with multiple organs, skilled yet operating as if possessed by a demon. The organism is charged with dismantling the demon that it contains, and which contains it. Its identity is deconstructed through an array of rules, yet the act of deconstruction and the rules pulling it by the ear do not give birth to the type of familiar industriousness that we are used to quantifying and evaluating: they simply yield more and more. The collection of things that is the artist Eli Petel (images, materials, autobiographical details, memories, films, songs, body, space, this thing or another viewed through a window or a manhole, emojis sent intentionally or distractedly), is not a suitcase that is opened and carefully unpacked onto a bed, on a display wall. It is that thing you pass through, layers and layers, plowing your way through crisis with obstinate, driven movement; what sticks sticks, accumulating. Rather than unpacking and ordering, we are offered unpacking and accumulating.

This is an economy we are not familiar with; one thing does not replace another, one thing does not tell us anything about another.

You can never go home, yes, but also: you can never leave. The relations between Eli Petel on the one hand, and history on the other (personal history and through it communal, Mizrahi history), are not those between a person and an abstract noun. Rather, they ingest one another, consume and digest. Subsequently, what they ate eats them, reorganizes them. Petel arranged the bananas on the studio floor, using them to write, in Arabic, a Mors code of memory and decay (the brochure tells us that this is “a work of memory or an encoded letter to his grandfather,” a banana vendor at the Mahane Yehuda market), as well as of violence and of the body (he was killed by a car bomb). The bananas, in turn, wrote him.

It is important to avoid the use of the misleading, endlessly muttered verbs about art. When Petel cuts, pastes and inverts Meir Gal, he is not in conversation with him, or quoting him. There is a genealogy here, but the map bearing the family tree is folded in time and space, carrying the marks of duration and folding. It is alive. They are together, in the same room. Perhaps the time is different; perhaps the room has been renovated; perhaps the plaster walls have been cut out and piled in the plaza at the entrance to the building; it is no longer the same river, they are crossing it twice. I say quarrying, or crossing a river, I think of a knife between one’s teeth and of helmets, there is a matter of body here. The printing of the processed digital image can

walls added within the museum. He did not do this in order to expand beyond the museum, but rather in order for the works to exist within the museum – which does not stand here as an experimental site, an arena for multisensory experience or social transformation, but, simply, a space for sensory experience and a space of display. Given the inflation of art unfolding outside of museums – at mega-exhibitions and art fairs, as an expression of the growing mania overtaking the art world – and in relation to the present conditions of a pandemic under which the museum is closed or visited by small numbers, this exhibition is positioned in a recursive space, which is also the space of the artist's studio and of his immediate environment, as a trajectory to the collective enunciation of a larger artistic community. This is the operating mode of one who processes the materials offered by the world into iconic forms of an active visual display, always in relation to the history of this display, while positioning it in the public sphere: the market, the city square, the museum as an *agora*.

What Comes In Handy / Zohar Elmakias

The circular walk through Eli Petel's exhibition at the Bat Yam Museum resembles a railing, rope, or chain onto which one holds. Each link passes through one's fingers (like prayer beads, the Orientalist would say), and the chain is (always) a chain of signifiers. Yet the thing refuses to be decoded. It is a code, but what the artist shares with those similar to him is not the decoded text, ejected by a machine, but rather a misunderstanding. This is a chain of signifiers on acid. It is psychedelic. Not in the common sense of this term, not because it is read through a familiar aesthetic of bright, replicated colors, but because it constantly presents us with something that resembles something, but is not the thing itself. The idea that often, too often, underlies our observation of art, our writing or creating – the idea that if we quarry enough we will reach a kernel of meaning, the thing itself – is an illusion. Petel in the realm of visual imagery, and others in the realm of language, engage in a ceaseless act of quarrying. They put on their hats and arm themselves with tools, left with all of the layers in their hands. One thing contains another, to infinity.

Hats and tools: when setting out to work on the exhibition, Petel determined, as he reveals, a visual sys-

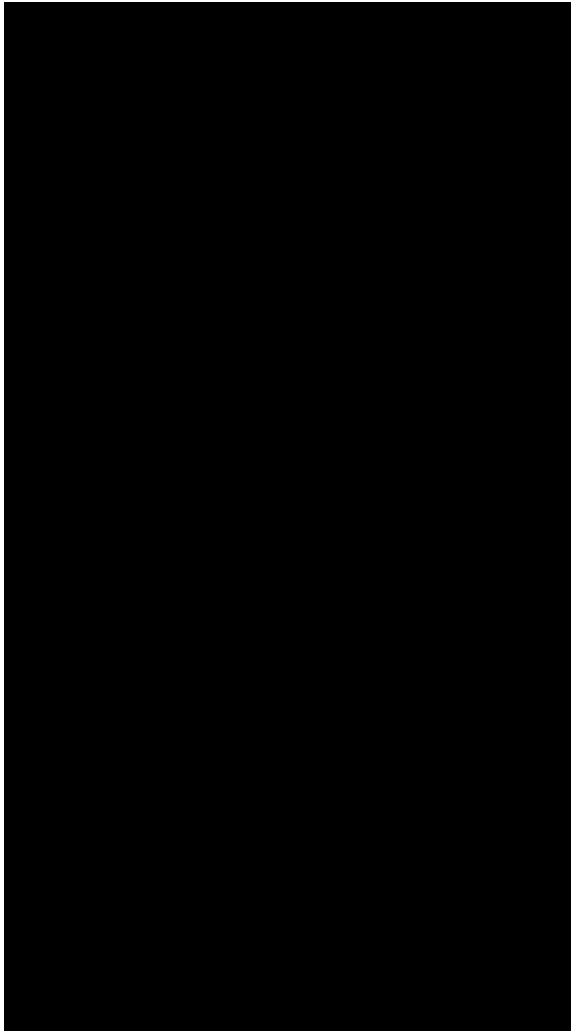
to in the opening of his essay on the enlightenment – as the condition of an immature person dependent on others, who is not able to reason on his own – the very condition that humanity had to extricate itself from in order to become enlightened. Rather, it is minor in the inverse sense defined by Deleuze and Guattari, as a form of foreignness within a field of belonging, as a displacement of meaning to enunciation, as a flattening of the individual and his or her transformation into something that is always already collective. The minor, in this sense, is not a condition that must be overcome, but rather a set of conditions that should be followed and realized, since there is nothing greater and more revolutionary than the minor.⁷ Minor art is thus not art that has been depleted; it is art that practices, perhaps for the first time ever, the foreignness of the language of art more generally, its refusal of external meaning that is affixed to its expressive form and to the body that creates it, as that which is always a non-self.

Indeed, Eli Petel was one of the artists who defined the minor turn in Israeli art: refusing to offer clearcut meaning external to the artistic form of expression, insisting on the double nature of things, which are always undertaken both seriously and ironically, and abstaining from representing any collective. Above all, however, the minor, in Petel's formulation, involved an expansion beyond the language of Israeliness to other languages –

7 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

those of mysticism, of pop – which were formed into a foreign mode of enunciation within the major language: the creation of an ephemeral radiance composed, on the one hand, of the flickering of momentarily bright stars, and on the other hand of short moments of lucidity. In this manner, Petel has diverted the hegemonic version of that fleeting radiance, composed of cheap materials while soaring to realms of meaning – a style that was refined to death by local neo-modernism, with its collage or constructivist-inspired aspects, as championed by the artistic ideal of “the poverty of matter.” Yet the collective language of the seemingly representative and general Israeli “we” has been displaced, by Petel, to two other sites – the mysticism of “Mizrahi” folk religion and the appearances of “low” culture – out of which he has created a minor version of art-making that is neither personal nor depleted.

Petel's minor mode of enunciation has now been enhanced by an additional element, which is both fundamental and acute. In contrast to the spectacle, which has become a familiar trait of large exhibitions – immersive installations, participatory art, or actions outside of the museum – the current exhibition operates in an entirely different mode: 30 discrete works, which are far from monumental, come together without being assimilated into one another, and without creating a new space accompanied by a totalizing atmosphere. Quite on the contrary, it constitutes a return of sorts to the museum space that functions as a container of works. To this end, Petel had to dismantle a number of the supporting



litical engagement has failed and has been abandoned. This strain of art is largely identity-based, at times idiosyncratic, always blatantly personal and engaged in an internal dialogue with a shrinking art field. This is known as the thesis offered by Gideon Ofrat, according to which the contemporary artistic act has been reduced to the dimensions of the tiny, depleted world of its creators. Ofrat laments the fact that this form of art-making has lost its affinity with the Israeli place and the concerns enfolded in it, seeking instead to exist in a global or virtual non-place, which is immaterial and lacks defining characteristics. In the absence of any affinity or geo-historical connection, all that remains is a narcissistic circle of self-references devoid of an echoing chamber, which thus collapses into itself.⁶ But this can be seen quite differently: after decades of sacrificing itself for the sake of the nation or of culture, of promoting good taste or transcendent artistic values, of feeling a duty to embody freedom of speech in order to liberate the people or society, local art has shirked the public responsibility with which it had been charged, for different reasons, and has adopted a different mode of action. This mode is perhaps minor, yet not in a negative sense, which compares it to the values of previous forms of art-making and thus sees it as a depleted entity, a withdrawal into the self and a collective absence of meaning. It is not minor in the sense that Kant refers

⁶ Gideon Ofrat, *Minor Art* (Omanut Israel: Jerusalem, 2010), in Hebrew.

sacred texts; it is composed of a rolled grate taken from the artist's studio. The book is recreated using primary colors, its form is that of an elongated cylinder, and it rises from the ground up within a display space (museum) that supports the space of production (the studio). The Torah scroll is not exterior to the museum, and is not brought to it as a vestige of an other, primeval, ancient sphere that must be redeemed. Rather, it is an internal part of the system of art-making and display, and its laws are the laws of action that the artist has defined in order to lead to its creation. Petel did not find an abandoned scroll unfurled to reveal its secrets. Rather, he uses the grate from his studio window to form a rolled-up book, a container into which he pours matter and light.

In this manner, Petel pairs the book with the theme of schooling. His backward-looking gaze captures his teachers, art-school teachers, the agents of the artist's process of initiation. A number of the works in the exhibition return in an almost declarative manner to the forms, patterns and styles of Nahum Tevet, Tamar Getter and Rafi Lavie. This is another movement of return: it does not highlight a pre-artistic tradition or one that is external to art, the one that the history of Western or westernized Israeli art rejected and turned away from. Rather, it turns to the artist's (*Ashkenazi*) teachers, echoing them with a humorous wink. It then moves on to Pinchas Cohen Gan and Meir Gal: to Cohen Gan's print, Petel adds a spiral, a banana, and coins; Meir Gal's work, meanwhile, is inverted and filled with debris collected at the market. The first becomes an outline of a face, an

emoji, while the second becomes a hand-held torch. The first converts coins of little value into painterly elements; the second converts the measurement of pages into the rubbish found between them. Both are self-portraits centered on their creator's initiation as a *Mizrahi* artist. The *Mizrahi* and artistic are tried together within the creative act, which generates for itself a different genesis. Thus, Petel's backward turn does not recapture his ancestors; the ancient, primeval father; the prolongation of the patriarch. Rather, his movement ties him to the adopted father – the teacher rather than the parent. Not the one who gave birth to him, but the one whom he, Petel, casts as his birthgiver. He chooses his own rabbinical authority. The art teacher, or more precisely the *Mizrahi* artist, is the one existing since primeval times, the one affiliated with the East.

MINOR

It seems that, of late, Israeli art has taken a minor turn. After several foundational decades, during which art was part of the process of nation-building, and decades during which it embodied the possibility or impossibility of diverging from the national project by assimilating seemingly universal values; and following the critical turn and rise of political, oppositional art, and the subsiding of the great spectacles – local art appears depleted, restricted, modest and withdrawn into itself. Its historical roots have been cut, its horizons are gradually closing, the big questions have been set aside, and po-

that hidden past, it retrieves suffocated voices, blurred vistas, abandoned materials, presenting them as the contents of a modern artwork. Such works are set in the key of discovery, extrication and rehabilitation – the opening of the archive is revealed as the discovery of a treasure box that allows for a late return; a return to the extended family, to communal traditions, to pre-Israeli existence. The turn backwards is thus a movement towards the ancient, towards the East as the origin of the sun and the genesis of history.⁵

Petel's work similarly turns backwards, yet this turn is modeled upon a process of retreat and decrease. The video work *Reverse* was filmed from within a car, with the camera directed at the back windshield, following the vehicle's reverse movement from the synagogue in the Neve Eliezer neighborhood of Tel Aviv to the galley Kav 16, where the work was to be displayed; in *Negative Portrait*, Petel paints his face, inverting its positive and negative areas to create a self-portrait with inverted colors. *East Jerusalem* presents a doubled panorama of the Old City, one half of which is inverted. Yet the movement backwards in Petel's work is not towards a concealed origin that must be redeemed, a past that must be extricated from the realm of oblivion in order to reconnect to it. The origin does not demand to be made

5 On the contradictory meanings of the Hebrew root word *kdm*, which serves as the basis for the words *kadima* (forward), *kedma* (east) and *kadum* (ancient), see Ariel Hirschfeld, "Kadima: On the Perception of the East in Israeli Culture," in *Notes on a Place* (Alma and Am Oved: Tel Aviv, 2000), 1–150, in Hebrew.

present, and Petel does not follow it: neither the historical photograph of East Jerusalem, nor the black core of the body presenting itself as white. The works do not reconstruct the origin, but rather disassemble, dissolve or dilute it. They create a weakened image of it. The simple materials of which the works are composed are not transformed into a steady presence, acting instead as a screen or anesthetic. They present a trajectory of disappearance. This is a form of art based on elusiveness rather than adherence to the law. It does not amount to a movement back towards a paternal home, community or ethnic group, or towards abandoned customs and annihilated forms of life. It is not involved in the extrication of ancient manuscripts from the repository in which they were stored, in acts of reinstatement or return, of discovery or reproval. This is neither a powerful and present image of the past, nor an archival work whose power stems from historical documentation and from the lifestyle and way of existence it reveals. There is no clearcut destination that must be reached, no rhetoric of quintessence.

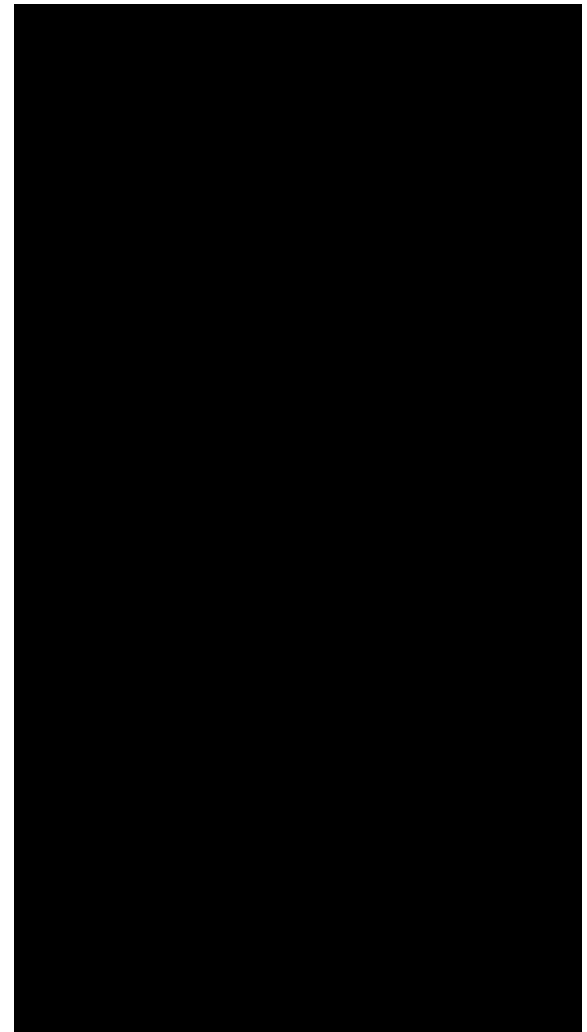
The current exhibition amplifies this backward turn and prolongs the trajectory leading to the past by means of a movement that does not find, expose or extricate. Petel does not turn to revive an existing archive that is familiar, albeit hidden and forgotten. His work does not merely find, but rather generates an archive of laws and sequences of action, an archive of the present invented by the movement of creation. The Torah scroll featured in the exhibition was not extricated from a repository of

The white page is not the beginning. It is not the support for the painting or drawing, a metonymy of the fantasy about the White Cube of the modernist gallery and its empty walls. The white page is the end: a late dawning – a momentary, miraculous flash emerging out of a historical process filled with actions and erasures, memories and imposed forgetting; it is only if one follows this trajectory that one can, at last, give birth to the renewed beginning of the work.

What was, in 2005, the white page is today the body – the contemporary platform of the work of art, an imagined point of origin and a wellspring of artistic action. Yet it is precisely for this reason that it cannot be assumed a priori, but must be inherited. It does not simply appear as the stuff of which the self is composed and as its true and honest expression. The body is not an innocent carrier of memory, or an archive of behaviors embedded in its different parts. It is not that which is close, but rather that which is most distant. And in order to reach it, Petel has formulated a code for action, refining layers of art-making, assembling a team of assistants – until his body rolls in the void.

BACKWARDS

It seems that the *Mizrahi* art of recent decades arises out of a backward-turning movement, from the present moment of art-making to the past – to the realms of erasure and oblivion, to the site of marginalization and repression, to the core of the trauma. And from within



of the personal – both biographical and sociological – and delineated the arena of artistic creation as one that investigated the creator’s body-based measurements and various traces. The current exhibition is similarly composed of materials culled from the sphere nearest to him: the artist’s studio, what it contains and what enters it, as well as the nearby market – these are the source for the concrete materials that populate the creative sphere, alongside imagined scenes and virtual transmissions, up to the artist’s naked body dancing within a black void. In this manner, the meaning of the work of art is given to it through the artist’s location, as a bodily, sensory form of existence as well as one that is subjective and social; what is inscribed on his body or embodied in it makes its way into the work.

This turn to the bodily register enfolds within it a claim to the tangible, to what exists in a direct, unmediated manner; for it “is very near you. In your mouth and in your heart.” It attests to what is within me, in my proximity, to what I am experienced at, what belongs to me or is close to it – the only things I am allowed to speak of. It does not represent what is outside of itself, and its authority and legitimacy stem from its adjacency to the individual body, its experiences and sensations.

Yet Eli Petel discounts this argument. His works are composed of what is nearest only by compromising and mixing it; the immediate is composed of a chain of meditations. Nothing is simply manifested: the actions of filling and assembling, the inversion of relations between the container and its contents, as well as the actions of cutting

and detracting – actions performed according to a rigid code and system of rules – do not enable any experience of immediacy. The elusive, meandering quality of the works is not merely an empty gesture or a personality-related symptom; it represents the stance of the artistic act. Even when the artist’s nude body appears, it is not naked. It is a quoted body, a dressed nude, a castrated entity with severed limbs – a body existing within culture. A sculpted torso, a character from a film. The body is not the work’s primary, immutable basis. It is a delusion, the hole within it, the destination towards which it gravitates – but never its point of departure or argument. Petel demonstrates the distance that must be covered in order to reach the body. Since a given body, any body, is always already an imagined body – marked, charged with meaning – the direction must be reversed: rather than beginning with the body, one strives to reach it.

In an article concerning the installation *Sgula* (2005), Shva Salhuv demonstrates how the movement of the entire work is channeled to a crumpled sheet of white paper affixed to a palm frond, a sheet of paper devoid of an image. “Emerging from within the wound of erasure is a white sheet of paper, a draft. It appears momentarily, and then disappears. A white page. That flaring instant marks a reawakening of that charged Jewish-*Mizrahi* memory – painful, vague, delirious – so as to emerge out of the depths and gleam again like a white page.”⁴

4 Shva Salhuv, “From Hidden Depths: East,” in *Essays on Art and Judaism* (Resling: Tel Aviv, 2017), 3–102, in Hebrew.

The image of an object thus materializes, going beyond its spectral presence to become an actual object in the world – albeit a flat, repetitive template. The relationship between image and object, the visual and the plastic, does not position them at opposite poles. Nor is it dialectic – realizing the one by negating it and internalizing it within the other. This is a spiral relationship: the image is transformed into an object, which is transformed into an image as object. The debris from the market stuck in the spaces between the pages in *Upside Down Book*; the banknote peering out of the sewage lid in “Let My People Go”; the burn marks cutting across the canvas in “Red Eye, Yellow Eye” – these are images of objects that exist as actual objects (stuck, protruding, cutting) within the photograph printed as an image.

The works in the exhibition thus do not support the fantasy of tactile matter, that of the plastic object which circumvents mediation and exists as such; nor do they present its horrifying remainder by means of a spectral, bodiless presence, which allows for the quick transformation and transmission of the image. Rather, they present the different registers out of which the plasticity of the image is formed, as well as the mediated reincarnations of the material.

BODY

It seems that plastic art begins where one body created another. “The painter,” as Maurice Merleau-Ponty writes, “takes his body with him,” says Valéry. Indeed we

cannot imagine how a mind could paint. It is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings.”³

Today, it would seem that not only the painter, but also the sculptor and the photographer, the installation artist and the video artist, and certainly performers and creators of collaborative art – all lend their body to the world, a world in which the generative body – a body that moves and sees, exists and supports existence, senses and is sensed, in the words of Merleau-Ponty – is the spring out of which artistic creation flows and its conditions of possibility, but also its content. The gap that once existed between the artist and the artwork, positioning the fictive illusion on one side of the divide and its formal expression on the other, and circumscribing the aesthetic realm as a distinct sphere – this gap has been closed, while the work emerging out of the body has become the work centered on that same body. The biographical narrative has become the official trajectory of contemporary art, and even its status as a tangled form of fiction rather than a simple confession preserves this personal focus and gravitates to the artist himself, to his or her body and lived experiences. This seems to be precisely what Eli Petel has been doing since he created his earliest works: a short film of his own circumcision ceremony, the couch in his studio, a self-portrait with inverted colors, his bodily hair. His works were supported by the rhetoric

3 Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Galen A. Johnson, ed., Evanston: Northwestern Univ. Press, 1993, p. 121.]

which revolves around the image, is part of this spectacular order – as manifest in images that are born as digital compositions devoid of a single origin or fixed format, and thus constantly subject to editing and manipulation. But even immersive installations or monumental sculptures, which appear to be total, material objects, have become a form of spectacle viewed through various apparatuses and responsive to photographic representation. Observation mediated by a screen has become the form of experiencing contemporary art. The object has dissolved into an image that is viewed and transmitted, by means of a technology that has acquired the status of an indispensable apparatus.

Eli Petel's exhibition seemingly takes this development to its extreme: it is composed of 30 discrete works created in a format that is compatible with the size of a mobile phone screen. Each work is an image printed and hung in the museum, yet one that can be reprinted again and again based on the same proportions, in different sizes, and disseminated in ever-expanding circles: on poles in the museum, but also on the walls of the office or home, on the computer or mobile phone screen from which it emerged, and by means of which it will be disseminated for further viewing through social platforms. These images are photographs processed by means of Photoshop, added to one another or layered one within another; they are sharply defined and easily accessible, and some are memorable at first glance. It would thus seem that this exhibition unfolds within the realm of the visible, and is entirely predicated on

the mediation of representation by means of various apparatuses, of a succession of images that replace one another. In the middle, however, is a plastic entity: this is the photographed object, but also the object after the photograph, as well as the photograph as an object. There are various items – a cup impressed with kisses, pages of a sacred text, a tattered couch; and there are processes that create objects – cutouts representing the faded outlines of the artist's hands, rotten banana peels, coffee stains. The images show them, externalizing their appearance; yet they are also defeated by them, leaving vestiges that extend beyond the visible. Petel came to this exhibition as a master at the creation of objects – a lighting fixture composed of brooms, cartons of talismans, a copy of an air-conditioner, drawings of magic markers – as well as a master at imprinting images: a negative portrait, the Versailles Banquet Hall, the stock exchange. In the current exhibition, one is intertwined in the other. An object reside within the image, and the object is already an image.

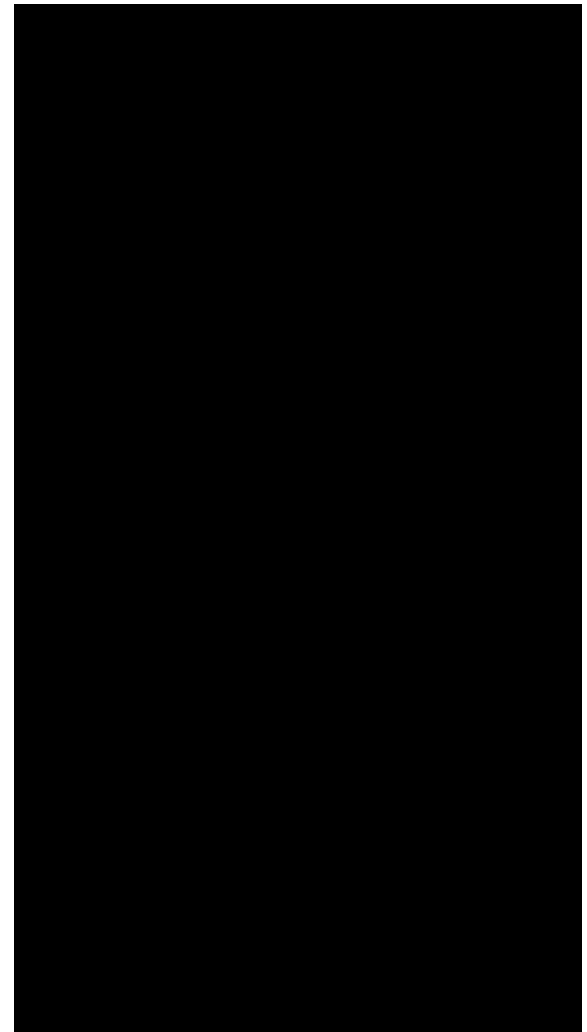
In this manner, the image itself become a container – one defined by volume, depth, objecthood, thingness – which contains another image. The image of the bucket becomes a bucket – a blue vessel filled with liquid up to the height of the measurement line marked by means of white triangles; these same triangles are cast, in the photograph, onto the floor on which the pail is positioned, and then onward, emerging out of the photographic frame and onto the museum floor. The floor, in turn, is transformed back into an image – a decorative pattern.

When Hegel discussed art in the early 19th century, he thought about it as plastic art: an act of creation arising out of the confrontation between the primal, crude, formless material and the idea that processed and shaped it, providing it with a measure, infusing it with signification and meaning, endowing it with significance. Art is created in the encounter between the thing and what is understood by it: it is made through the processing of the material, its negation and sublation into the concept. The hierarchy of the arts is predicated upon the measure of their liberation from materiality: from architecture to sculpture and on to painting, and finally to poetry. Art would reach its end when it shed the sensory embodiment of the idea, becoming entirely negated by the concept and transformed into philosophy. Up until that point, as long as it contains any measure of the thing itself, it would remain plastic art.²

In practice, plastic art was negated not into philosophy, but into visual art; not into the concept, but rather into the image. Neo-liberal capitalism – the capitalism of information and services, of financial leveraging and speculation – is a form of spectacle predicated on the accumulation of images. The image appears as an advertisement, a form of branding, as pictures of the world and as a form of self-representation; and visual art,

regime. See Adi Eyal-Lautenschläger, "INSERT TITLE IN ENGLISH," *Theory and Criticism* 53 (forthcoming), in Hebrew.

² See Shahar F. Kisleev, "Hegel on the Thingness of Art," *Bezalel Journal of Visual and Material Culture* 2, <https://journal.bezalel.ac.il/he/article/3550>, (June 2015).



Facing the Measure of Things / Shaul Setter

“Since Then, Measurements Have Begun” is an exhibition in search of the right measure. The right measure rather than a decisive, total, comprehensive and conclusive set of mores; the right measure rather than a process of restriction and reduction to the barest minimum, or of expansion and enlargement to the utmost degree. Each and every work carries its own criteria of measurement – the number of actions leading to it, the duration of its creation, its distance from the artist’s studio or body; and each bespeaks its own measure – the laws according to which it was created and its mode of expression. The measurements – calculations of quantity, estimations of size, spatial dimensions – give rise to a theory of mores, the ethics of a carefully calculated process. In contrast to a definitive division of labor – based on calculations and absolute values on the one hand and on a subversion of order that exceeds calculations on the other – Petel searches for the right measure in each work, while considering the accepted measure of things. The exhibition thus operates throughout in relation to what has become fixed, in the local art field, as the worthiest and most widely accepted form of art-making – one

that Eli Petel played a prominent role in defining over the last two decades; it corresponds with it, comments on it, and diverts it. This is a form of art-making based on an intimate connection with both the external world and the artistic field, which also instigating significant change, and sounding a different call to action.

VISUAL ART

The history of art seems to be the history of plastic art’s advancement and refinement to the point of exhausting itself, and then being transformed into visual art. Visual art is predicated upon an image – a transient, immaterial picture divorced from any concrete medium and from materiality. Visual art is concerned with the conditions of the image’s appearance and its modes of observation. The image belongs to the field of vision, and is composed of the tangle of gazes that intersect in it. It appears and is observed, existing solely within the arena of the visible. Plastic art, by contrast, is based on a process of production out of matter, of manufacturing and creating, in which the material is given form. Plastic art is not solely concerned with the image, and it does not consist exclusively of what is presented to the eye or subjected to the gaze. Rather, it is centered upon a body creating a body. Its subject does not appear, but is rather made; it is not only observed, but also, or mainly, sensed.¹

¹ I am following Adi Efal-Lautenschläger’s distinction between plastic art, an art that sculpts and is predicated upon production (Poeien), and visual art – which lies at the heart of art’s aesthetic

meaning, as if foreseeing the return of the inflation, while suddenly masks seemed to appear all around. The fact that the entire body of work was created over the course of a single year, based on the exclusive movement between the studio and the market and back again, in an area measuring no more than 100 square meters, seemed compatible with the limitations on movement imposed during the lockdown.

This viral quality, however, was an inextricable part of the exhibition materials even prior to the pandemic's outbreak. Petel is not a fan of screens, but rather observes them up close as he confronts their language of emojis and filters. As if exercising a strange tai chi manoeuvre, he attempts to use their expanding force in order to mobilize presence and thought, disseminating them within the space of the exhibition. Viral thought is predicated on a recognition of the contagious power of the intra-artistic law, which – once assimilated – becomes the unique filter through which the world is observed. Petel recognizes the scarring power of the image; the moment something is seen, we shall not cease to see it, as injurious as it may be. Expansion is thus the exhibition's main portal. Petel exposes and expands, peels and removes layers of walls, clothes, fabric, paper, body parts, skin. As he draws closer to the skin, to the empty space, to what is exposed, the effect continues to expand, and its contagious power is disseminated: from the artist's gaping mouth, from which he emerges again and again, to the white paint staining the water in a bucket, and then from the bucket to the floor tiles.

Initially in the photographs, and then in the space itself, from the tiles and posters that have accrued to the interior walls, and on to the exterior ones – until they are pulled off or fall off, fading and rolling through the street and on the sidewalks, all the way to the sea and beyond the sea and further on.

governing rules are known, is unpredictable. In the present context, the order is revealed by the artist, yet is not necessarily created by him. It is no coincidence that, over the years, Petel's works have been charged with a visionary, prophetic quality. The exhibition is filled with Rorschach inkblots, a rather elusive type of image representing basic painterly actions – a splash of color, a fold, another fold, unfolding. More than an image, it is in fact a form of action, a production mechanism for the creation of abstract images, supposedly leaving the artist with limited control. Every individual is capable of identifying, in these blots, a reflection of the soul, so that they have become a diagnostic psychological tool predicated on the question “What do I see? What do I see within the chaos?” First and foremost, I see myself.

The first Rorschach inkblot in the exhibition appears in the work *Stain on a Scanner* (p. @@). The pressure exerted on the blot by the scanner's cover, which causes it to spread on the glass surface, invites us into the fold before it opens, so that the gaze drowns within the blot. In *Nice and Pleasant* (p. @@), the folded paper creates a grid, an order in which the blot is the container, rather than the contained. Beside it is a pair of large Rorschach inkblots. The first captures a plot concerning the fading of physical matter through the process of folding and replication, which is then intertwined with digital fading by means of Penton code (Rorschach Penton, p. @@). The second inkblot (Rorschach Blue, p. @@) contains yet another inkblot created by digital means. The two blots are positioned back to back, as if folded

outwards from the inside, two sides of the same coin. Petel transforms the act of folding into the machine generating the works, so that even the exhibition itself is folded in two. The museum is a container, the exhibition is the filling, and the viewers walk about inside the blot, inside the mechanism, neither on the threshold of the work nor facing it, but rather within it.

EXPANSION

Eli Petel's exhibition “Since Then, Measurements Have Begun” was scheduled to open on March 19, 2020. Two days before the opening, a general lockdown was declared throughout the state of Israel following the outbreak of Covid-19. For two months, the exhibition was imprisoned within the space, with only solitary viewers sneaking in to see it. When the lockdown ended, on June 6, the exhibition finally opened, yet it was quickly discovered that it, too, had been infected. Numerous aspects of it were suddenly read through the symbols of the virus – beginning with the exhibition title and the question of measurements, which are constantly being undertaken: temperature, the number of sick, of patients on ventilators, of convalescents, of unemployed; the neon-green posters covering both the interior and the exterior of the museum walls, which prior to the outbreak of the pandemic appeared as part of a sleek election campaign, were now transformed into gleaming warnings heralding the presence of the virus. Numerous works were suddenly charged with an additional



if we assume that it is impossible to turn back, and that Petel's backward turn is in fact a movement forward, what new order will be revealed? In this case, the law of analogy points to the power of "who-ness": the fact that Petel imposed the filling, or garbage, on the entire image, rather than merely among the pages of the book representing *Ashkenazi* history, and even between his own fingers, reflects a state of affairs in which *Ashkenazi* history and the *Mizrahi* present are swimming together in the juicy, staining garbage liquids. There is no exterior, only an interior. Nobody remains untainted. This work points to years of discrimination, effacement, and theft, yet also to a shared fate, based on the law of analogy. Petel seems to be observing his own body, recognizing it as a container in which contradictory, tattered, and conflicted identities intersect. A problem without a solution that becomes a mode of existence. And, as noted, what exists – is holy.

It is perhaps for this reason that Petel positions "law" in relation to "stain" as an underlying motif. He presents a wide range of stains, sprinkles, lipstick, fluids, imprints and Rorschach inkblots. The stain contains within itself all that is arbitrary, free, abject, chaotic and abstract. Indeed, it is the absolute representation of "who-ness." It is unquantifiable, and contains the potential for the overflowing of order beyond its set boundaries. It is in everything, and contains everything. Chaos is seemingly the inversion of the law, yet Petel reveals the basic covenant existing between them. For the theory of chaos is a system in which, even if its

a person/thing,” identity answers: “This is him,” and so on and so forth. In this sense, “who-ness” is the movement of the search, while identity is the punctum, the moment of identification, designation, definition, validation. Petel entertains the question “Who is he?” by means of the question “What do I see?” while insisting on the existence of the movement between question and answer as a continuous, integrated movement in each and every work. As long as the question is alive, the work is alive. The moment the answer is fully clarified, the magic dissipates, the work dies, and identity overtakes “who-ness.” The law of analogy is what enables Petel to preserve its encoded nature, to bind the question and the definition together, thus intertwining identity and “who-ness.” Petel applies the law of analogy to an image and reveals within it another order – usually one that subverts or contradicts the obvious one: a fig leaf reveals a patch of skin, an Israeli flag is awash with error-red, a map is filled with signs of erasure, a splash of color contains measuring paper. Petel insists on the right to elude. He positions identity within “who-ness,” rather than confronting the two. From his perspective, “who-ness” is the other within one’s identity, and this is where the difference lies. Petel does not demand the right to define, but rather insists on his right to elude totality and its signifying system, finding refuge within the body.

If “who-ness” has a focal point, it is rooted in the body itself rather than in thinking about it. Petel reveals that the decree of the container and what it contains applies first and foremost to the artist’s body. As he

sees it, the artist does not impose laws on the world as a detached observer, but rather exemplifies the law in his flesh, as the first among equals. In the work *Charlie (p. @@)*, his own body – that of a Mizrahi artist – becomes a torso identified with classical Western culture. Emerging beyond the severed limbs and castrated genitals is a popular Israeli classic movie, which itself enfolded the influence of American Spaghetti Westerns and Yiddish tales from the shtetl. In one of the frames, Petel lies on his back, his legs spread open as if he were *The Origin of the World*. Revealed within the body of the male artist is a generative female power. In *Upside Down Book (p. @@)*, it is the artist’s hand holding the image. Here Petel offers a contemporary tribute to “*Nine Out of Four Hundred: The West and the Rest*” (1997), artist Meir Gal’s canonical work.

In the original photograph, Gal is seen holding the only nine pages concerning the Jews of the Middle East and North Africa that appear in the book *The History of the Jewish People in the Last Generations*, and his gaze is penetrating, accusatory and admonishing. In the work *Upside Down Book*, Petel holds the nine pages as if they were the trunk of a mighty tree, or else a flower presented either as an offering of reconciliation or a slap in the face. The filling inserted among the pages, meanwhile, is garbage gathered off the ground in the Carmel Market at the end of the day. So far, all is clear: Petel creates a classic work of protest, and by inverting the order – that is, doing away with the power of gravity – seemingly restores history to its proper place. Yet

en by the totalitarianism of the cellular phone screen as the central format for observing images. The cell phone is a personal apparatus, whose constant presence in one's pocket and everyday use have rendered it the great thief of physical presence, and the chief disrupter of our sense of time. Due to the endless motion of scrolling up and down, its accumulated use extends over long periods of time, while the time allotted to each image decreases. In order to restore the dimensions of depth and time, Petel defines a law according to which the two-dimensional image (in this case the photograph) becomes a container carrying within it another image, of another order. Thus, every concave element in the main image becomes a container for a secondary image, usually a sample, in the concave containers that reappear on different levels. The consideration of the manner in which these fillings should be inserted into the world is not aesthetic, but rather relates to the format of the entire central image, including its margins and the container contained within it. This is the law of analogy. What is at stake is not a question of taste and priority, but rather a total set of operating instructions. In some instances the secondary image is inserted from without (Fig. p.@@), while in others it is revealed through it, as if it had always been there, as a kind of infrastructure (Play Pen, p.@@). This is a tactic for the creation of two series of familiar images, in a manner that disrupts our ability to clearly understand the visual event before us, to ascribe it to clearcut categories, to decipher it and to catalogue it at first glance – transforming the exhibition

into a booby-trapped trajectory. Under the cover of the law, it becomes a street in the Wild West; every image that appears is a trap for the eye, for vision, and for thought – a trap operated by the question “What do I see?” or “What do I identify?” Every image enfolds within it countless answers to that simple question, which becomes a tourbillon of time, as the eye is repeatedly set on fire. Petel draws a magnet close to the compass of vision and disorients our main sense, which enables us to orient ourselves. He is an artist of thought who assaults the eye, while aiming for the mind.

The law of analogy is a technical clause which is seemingly blind and instrumental, yet enfolds within it a strategy for Petel's rethinking of the concept of identity. Petel is a *Mizrahi* artist. His *Mizrahi* identity is a question that is always burning within his works, yet is not the only question that sets them on fire. The fact that various curators, scholars and viewers, many of which are *Ashkenazi* (including this writer) have identified him so completely with *Mizrahi* identity has transformed the discourse on identity, as Petel sees it, into a site that must be re-complicated. In order to do so, he has turned to the Hebrew term *mihut* as a source from which to extract principles of action. This term, coined by Eliezer Ben Yehuda in the late 19th century, as part of his project to revive the Hebrew language, is used today mainly in the legal field, usually when addressing the plaintiff or the defendant's “who-ness” – that is, the sum total of their traits. “Who-ness” and identity are thus intertwined: if the first term is predicated upon the question: “Who is

the “new” never seeks to create something *ex nihilo*, but is rather crafted from something that already exists. And what is it that exists out there? Well, a studio. And what’s in it? Earlier works, a floor, ceiling, signs of neglect, an air conditioner, a cup, coffee, a couch, a pail, a grate, hair, crumbs, papers; the phone in one’s pocket, with its built-in camera, apps, filters, bitter-sweet emojis, hearts, kisses. And what is there beside the studio? A sports field, a fence, a market with meat and fruit and a sewage lid and garbage, as well as a sidewalk, a parking lot, the horizon, the sea. And there is also an artist, his body, his biography, his memories, his *Mizrahi* identity, the fact that he is a native of Jerusalem currently living near the Tikva Market in Tel Aviv, his grandparents, the knowledge of where they came from, what they did, where they belonged. Embedded within him are images that have been etched, the voices of influential artists, unfinished business, thoughts, internal conversations. And Petel is always very meticulous about inserting this intimate interior into a context, or to search for the lost context like a phantom limb searching for its body. It seems that the name “Eli Petel” carries within it a decree of fate, *maktub* in Arabic, since he was named after his grandfather, Eliyahu Fatal, to whom he paid tribute in the form of an artwork titled Bananas (p.@@), which functions as an encrypted letter.

On a visual level, the images in the exhibition were all created from the studio’s existing inventory, from episodes which occurred on the streets and in the nearby market. Petel uses scanning and photography to sample

materials and images (works by teachers, enemies, influential artists), and positions them within a new context, sampling them; he endows them with presence on the one hand, while undermining on the other. Context is everything for Petel, a system of relationships that must be exposed and processed over and over again in order to understand that which exists. One could argue that Petel understands that in order to be valuable one must endow things with value, partaking of the chain of signifiers and signifieds and formal metamorphoses that carry on from one generation to the next. This is the innovation revealed within tradition, and these are the deep roots that are palpably felt in his oeuvre. Petel’s movement forward thus always carries the past into the future with a long, spiraling, expanding gesture; not as a compass, but rather as an inventory. That which simply is. The sanctity of what exists.

SCREEN TIME

During moments of inflation and devaluation, Petel attempts to establish a law whose function is to construct an order, within which a new value may be revealed. The law that Petel formulates regards the desire to cast a new gaze at the existing reality – and especially at those dimensions that have been eroded in the present. Although there are four dimensions constituting what the theory of relativity defines as “space-time” (length, width, depth, time), in recent years it seems that the human experience of depth and time has been deeply shak-

open code. He defines a law concerning the relations between container and content, and creates a team of creators-collaborators who study the code and use it. These are not strict operating instructions with requirements for one form of execution or another, but rather a method of thinking, a language, that each collaborator is required to speak and create in within his field, and from his own perspective – be it the exhibition producer, the artist Ron Asulin; the image processor, the artist Carmi Dror; the printer and framer Uri Sadeh; the graphic designer Avi Bohbot; the construction team Ofer Cohen and Gad Zukin; or the lighting designer Ofer Laufer. Petel expands the authority of the author, who invites and inserts into his oeuvre numerous voices and means of expression that are not necessarily owned or fully controlled by him. So, for instance, the exhibition is sweepingly predicated on photographs and prints. Petel is not a professional photographer, and even announces his ineptness in this field. Photography, for him, is akin to a conversion calculator, rather than a medium or means of self-expression. The exhibition is presented under his name, yet this name is almost fictive, offering as it does a new perspective on the essence of the sole creator and the manner in which the individual and the particular contain multiplicity and universality.

ECONOMY

Lying at the heart of the exhibition “Since Then, Measurements Have Begun” is the question of economy;

economy in its Aristotelian sense, in which the home (eco in Greek) – or studio, in the case of the artist – is consolidated with the law (nomos) to create a work of art. The works featured in the exhibition were not only produced within and near the studio, but are also concerned with it: its surroundings, its architecture, its content, the actions taking place within it, all generated by the same inter-artistic law formulated by Petel. The economy – that is, the relationship between the home-studio and the law – is inextricably related to the value of the work of art. This value is measured, above all, by the resources invested in its creation: the time needed for reflection, for action, and for the work process, as well as the cost of material. Its capital is not symbolic, but is rather based on the real – enfolding both time and matter. These elements end up being channeled into another economic system – the economy of the gaze, as reflected in the relations between the viewer and the work of art. For if time equals money, the time of spectatorship is a currency paid by the viewers to the artist for an aesthetic experience, an expansion of their consciousness, and more.

Yet the exhibition “Since Then, Measurements Have Begun” was created under economic conditions of inflation that involved loss of value – both in terms of the “gaze-time” in visual art, which is increasingly reduced, as well as the constant attrition of the value of artistic labor and of the artwork as *work*. In many ways, Petel is concerned in this exhibition with restoring lost value, or with the creation of new values in the field, whereas

Petel also studies the creative actions undertaken by hip-hop artists – a culture born in the streets of New York City by young African-Americans in the 1970s, during block parties in the Bronx, before expanding to become the most popular political and social musical genre. Hip-hop is inextricably connected to the street, to the everyday, while embodying the desire to extricate oneself from economic distress and urban ghettos. It pulsates with an energy of desire, bare truth, direct and explicit language which maintains a sense of flow and the constant movement of speech, while keeping the language alive. Today, a hip-hop artist is both a performer and a producer, who presents and illuminates other artists doing the same things differently, or different things in a similar way. The “author,” in this context, acquires a different status, as the connection-collaboration between musicians engaging in the practice of Featuring (Feat.) creates a viral effect, which continues to grow, spread and expand. Within the over-accumulation of spoken, accusatory, penetrating texts are entire schools of musical-literary analysis; every word is a reference, an internal conversation, a correspondence. Students-fans-sages study every word and sequence as if the track were a Talmudic tractate. And Petel is an assiduous student turned rabbi. He understands that the principle of distribution is predicated upon an ongoing conversation with the vibrant art scene, with its teachers and students, and no less – with its viewers. Petel is not a producer in the accepted sense of the Feat., yet he transforms the work process on the exhibition into an



created over the course of three consecutive election campaigns and a pandemic.

The Bat Yam Museum of Art was built in 1961 as a floating Brutalist pavilion, planned by the architect Yitzhak Pearlstein. It was part of a master plan for the Ramat Yosef neighborhood, which was envisioned as a progressive cultural hub that would tie everyday life to a creative infrastructure. As the section of the building's historical plan reveals, the "record" is in fact a spaceship – a concrete mass hovering over a ground floor that is surrounded by transparent windows. The ethereal quality of the building allowed for a close connection between interior and exterior, so that the street seemed to flow into the museum. The museum operated consistently until the early 2000s, when – as part of a shift undertaken in numerous peripheral museums in Israel – it was transformed from a museum of modern art into an institution for contemporary art. This thematic turn also gave rise to a structural shift; the ground floor was surrounded by external walls, and the entire building was whitewashed, thus alienating it from its Brutalist character and urban context. The interior was similarly transformed, as the open, spacious display area at the top of the spiral was chopped up with partitions that recast the museum as a collection of separate areas. Hot air rose and was imprisoned in the various cells, and the movement through the space became clearly defined, ordered and fixed. Petel sought to infuse it with flow and spirit. His first action upon entering the space was to liberate it: he broke many of the plaster partitions, and exposed the windows.

Petel constructed his solo exhibition "Since Then, Measurements Have Begun" in the form of a street. Neon green signs envelop the building, accosting the eye and drawing the exterior inwards. It calls to mind a record album cover, and Eli Petel is an artist of albums – or, more precisely, concept albums, which are narrated with a beginning, middle, and end; in Petel's case, this process is then repeated in reverse: "Charlie Is Dead." A concept album usually creates the impression of a single long track, whose atmosphere changes while remaining cohesive. It is well adapted to walking through the city armed with earphones that envelop the pedestrian with a thick layer of sound, so that the street becomes a moving stage set; or to lying on a leather couch in the studio, staring at a ceiling filled with holes and repairs, while the cigarette smoke is rising. What the eye sees belongs to what the ear hears, be it an internal monologue or an external soundtrack. "Since Then, Measurements Have Begun" is governed by an overall strategy, or walk, consisting of a body of some 30 works displayed on permanent or temporary walls, like signs of sorts directing one's movement through the space. Each of the works is marked by a distinct aesthetic, theme and concern, yet they are all subject to the same law, the same architecture and the same spirit. The fact that this strategy was shaped through an accumulating movement in the space creates a critical mass – a moment of excess in which a shift in consciousness occurs – as it dives, soars or ejects into and from the intense field of coded images.



Since Then and Beyond / Hila Cohen-Schneiderman

Ten years have elapsed since Eli Petel (AKA Eliyahu Fatal) released his last album-exhibition in Israel, “Nine in the Dark” – a title that seemed to foretell a process of withdrawal inwards, away from the pulsating field of art-making to the fundamental action of pedagogy. Once in a while, he released a “single” – an autonomous work for a group exhibition, almost always following a commission. Those who followed these works could identify the development of Petel’s oeuvre in carefully spaced out pulsations, following his questioning of the status of painting in an age devoid of origins. This process initiated a migration from figurative painting and sculpture to contemplation through actions of scanning, reproducing, photographing and printing. Petel always attempted to chill the burning field of painting, to distance it from the hold of fetishism and the apotheosis of skill and enfold it within the intricacy of thought, so that it could once again serve as a reflection of real life, to the mundane. After a decade-long hiatus, Petel presents a new exhibition in a spiraling, round museum in the city of Bat Yam – a museum he has referred to as “The record.” This exhibition features a body of works



315



314



317



316



חקרה ולבבות, מדיה מעורבת, מיצב
Ceiling and Heats, mixed media, installation 319



דלי, מדיה מעורבת, מיצב
Bucket, mixed media, installation 318



321



320



323



322







327



326



סגור סטודיו, מדיה מעורבת, מיצב
Closed Studio, mixed media, installation 329







חריס טגור, וידיאו (לופ), 183x102 ס"מ
Closed Grille, video (loop), 183x102 cm 333





335



צ'ארלי, צ'ארלי, צ'ארלי, מדיה מעורבת, מיצב
Charlie, Shack, mixed media, installation 334



337



336





341



340

bition: Ron Asulin, Eli Petel's producer and right-hand man; Carmi Dror, who oversaw the image processing; Anat Gutberg, who provided the video editing and post-production; Ofer Cohen and Gad Zukin, who meticulously dismantled the museum's plaster walls and built others to replace them; Ofer Laufer, who provided the precisely attuned lighting; and Valery Bolotin, who hung the artworks. We thank the printers and framers Ori Sade and the studio HC Editions, Ofek Aerial Photography, Plus Design Studio and Shabtai Or for engaging with every imaginative idea and whim; thanks to Ohad Hadad, who accompanied the graphic design process and the installation in the exhibition space.

Special thanks to the dedicated staff of MoBY – Museums of Bat Yam: to Yotam Michael Yogev for his wide-ranging New Media activity, which endowed the exhibition with life in the virtual sphere; Ofir Finkelstein, the untiring production assistant; Tammuz Binshtock, head of the department of education and community, for her in-depth planning of guided visits; to Leoni Schein, the content coordinator of The Shalom Asch House, for her profound assistance in editing the texts; to George Horesh and David Cohen, who are responsible for maintenance work at the museum; and last but not least to Ofri Omer, the director of MoBY – Museums of Bat Yam – my dear partner in this endeavor.

Special thanks to Eli Petel for a long, instructive and inspiring journey, since then and beyond.

Hila Cohen-Schneiderman, October 2020



Forward

This is a pocket book. A small book that asks to be carried in the back pocket of one's jeans or jacket, to be thrown in a bag, to be read, growing tattered or stained. The writing of the book began parallel to the opening of artist Eli Petel's solo exhibition, "Since Then, Measurements Have Begun," at the Bat Yam Museum of Art. It was conceived as a collection of conversations held by writers, scholars, colleagues and viewers – with the exhibition and through it – with Petel himself. The book offers an extension of the exhibition as a live event, an agora which generates a visual or textual discussion at a particular moment. We tried to think of it not as a means of documenting the exhibition, but rather as its reactivation within a sphere in which one can browse through the pages. A sphere that allows for an intimate experience of observation and reading, and which takes into consideration the habit of observing images and texts on a cellular phone – the pocket resident of the present time.

The book can be seen as a series of gates and doors. The gates (body, spirit, stains, machines and so forth) offer expansive thematic forays into processes unfolding in the exhibition. The doors each attend to one specific work, thus creating an entry portal into the entire exhibition. One may notice that the book encompasses two textual possibilities: one uses the name "Eli" or "Eliyahu" when relating to the artist, thus attesting to a collegial familiarity, to an identification with the artist's position, and to the manner

in which artists observe and read the creative processes of other artists. The second group of texts refers to the artist as "Petel" or "Fatal," and attests the type of writing which is external to the creative process, and which observes the event of the current exhibition within the larger, at times theoretical, context of Eli Petel's body of work.

The book came into being through close work with the exhibition's graphic designer, Avi Bohbot, who lives in Berlin. Due to the COVID-19 pandemic that has accompanied the exhibition as a shadow, he could not visit it, and had to make do with virtual and photographic documentation. We wish to thank him for being an inseparable part of the exhibition's realization, and for diving with us into the depths of the language and laws that Eli Petel has created and defined. Our heartfelt thanks go to all of the contributors – Zohar Elmakias, Tamar Getter, Yotam Dvir, Boaz Levin, Moshe Dekel, Rafraim Hadad, Nicola Trezzi, Avi Sabah, Shaul Setter, Yoni Raz Portugali and Nir Feferberg – for their insightful, incisive and sensitive texts, which shed light on the exhibition from their various perspectives. We also wish to extend our thanks to the visitors who attended the exhibition, sharing with us the many photographed stories that offered moving, funny, and surprising testimonies to their encounters with different works. Thanks to Elad Sarig for his refined and measured photographs of the space; to Rachel Perets for her attentive editing, and to Talya Halkin for her English translation.

I would also like to take this opportunity to thank all those who accompanied the production of the exhi-

| | | | |
|--|------------|--|------------|
| Forward | 345 | Hands Night, Hands Day | 241 |
| Hila Cohen-Schneiderman | | Rafram Hadad | |
| Since Then and Beyond | 312 | Foot-Path, Foot-City | 240 |
| Hila Cohen-Schneiderman | | Eliyahu Fatal | |
| Facing the Measure of Things | 293 | Upside Down Book | 238 |
| Shaul Setter | | Yotam Dvir | |
| What Comes In Handy | 272 | The Attempt to Measure What Has No Then | 233 |
| Zohar Elmakias | | Moshe Dekel | |
| Dear Eli, September 20, 2020 | 266 | Let My People Go | 231 |
| Tami Getter | | Nicola Trezzi | |
| Who are you? On Eliyahu Fatal | 254 | Blessed Be the Memory of the Dam | 229 |
| Boaz Levin | | Nir Feferberg | |
| The Art of the Gaze | 243 | Déjà Vu | 227 |
| Yoni Raz Portugali | | Avi Sabach | |

Eliyahu Fatal
Since Then, Measurements have Begun

Bat Yam Museum of Art
March–December 2020

Curator: Hila Cohen–Schneiderman
Production: Ron Asulin
Graphic design: Avi Bohbot, Ohad Hadad
Photography and image processing: Carmi Dror
Image processing assistant: Rotem Shmueli
Video editing and post production: Anat Gutberg
Construction: Ofer Cohen, Gad Zukin
Installation of works: Valery Bolotin
Lighting: Ofer Laufer
Prints: HC Editions Studio, Ofek Aerial Photography,
Plus Design Studio, Shabtai Or
Scans: Studio Shuki Kook
Projections: Doron Computer and Video Projections,
Epson Europe B.V – Israel Office
Photography: Asaf Elkalai
Electricity: Yigal Naim
Transportation: Reuven Ajami
Hebrew Editing and English translation: Daria Kassovsky
Arabic translation: Raji Bathish
Russian translation: Globus Translations

MoBY: Museums of Bat Yam

Director: Ofri Omer
Chief curator: Hila Cohen–Schneiderman
Education and community programs coordinator: Tammuz Binshtock
Sholem Asch Museum, coordinator: Leoni Schein
Content development and new media: Yotam Michael Yogev
Production assistant and online: Ofir Finkelstein
Maintenance manager: George Horesh
Assistant maintenance manager: David Cohen

| | |
|----------------------|------------|
| Chamber | 232 |
| Precision | 224 |
| Machines | 184 |
| Letters | 136 |
| Class | 88 |
| Body and Soul | 40 |

Eliyahu Fatal
Since Then, Measurements have Begun

Pocket book

Editor: Hila Cohen-Schneiderman
Graphic design: Avi Bohbot
Text editing: Rachel Perets
English translation and editing: Talya Halkin
Installation photography: Elad Sarig
קדם דפוס: Reuven Aviv, Artscan
Printed at AR Printing, Tel-Aviv

Acknowledgments: Zohar Elmakias, Yael Bergstein, Tamar Getter,
Yotam Dvir, Moshe Dekel, Rafram Hadad, Boaz Levin, Yigal Nizri,
Avi Sabah, Shaul Setter, Yonatan Raz Portugali, Nir Feferberg

MoBY: Museums of Bat Yam

Eliyahu Fatal
Since Then, Measurements
have Begun



Eliyahu Fatal
Since Then, Measurements
have Begun